



HAL
open science

Produire des films à Taïwan. Les politiques des collectivités territoriales (2003-2021)

Wan-Shin Chen

► **To cite this version:**

Wan-Shin Chen. Produire des films à Taïwan. Les politiques des collectivités territoriales (2003-2021). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030072 . tel-04155951

HAL Id: tel-04155951

<https://theses.hal.science/tel-04155951>

Submitted on 7 Jul 2023

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École doctorale Arts & Médias, ED 267

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, IRCAV

Thèse de doctorat

Discipline : Sciences de l'information et de la communication

Wan-Shin CHEN

Produire des films à Taïwan

Les politiques des collectivités territoriales (2003-2021)

Thèse dirigée par

Claude FOREST

(Professeur émérite, Université de Strasbourg)

Soutenue le 20 octobre 2022

Jury :

Mme Chloé DELAPORTE	Maîtresse de conférences HDR, Université Paul-Valéry Montpellier 3
M. Kristian FEIGELSON	Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
M. Claude FOREST	Professeur émérite, Université de Strasbourg
Mme Wafa GHERMANI	Experte en cinéma taïwanais, Cinémathèque française
Mme Flora LICHAA	Maîtresse de conférences, Université Rennes 2
M. Jon SOLOMON	Professeur des universités, Université Jean Moulin Lyon 3

Résumé

Après le *Nouveau Cinéma taïwanais* le cinéma taïwanais s'est trouvé confronté à un déclin dans les années 1990. En 2008, *Cape No. 7* a de nouveau attiré les spectateurs nationaux, et le succès de ce film a influencé, par la suite, les genres et les récits des productions taïwanaises. En parallèle, en dehors des subventions étatiques, à partir de 2003 les collectivités territoriales ont commencé à subventionner les œuvres audiovisuelles, dans l'objectif de promouvoir leurs villes.

Dans le contexte des productions taïwanaises, les analyses de cette thèse sont classées selon deux axes : l'un concerne la structure politico-économique des subventions étatiques et territoriales, et l'autre se penche sur l'évolution des créations cinématographiques contemporaines avec les subventions publiques.

Sur le plan de la structure politico-économique, dans cette thèse ont été abordées, en premier lieu les tendances de productions et les paysages des différentes collectivités territoriales dans les films taïwanais après l'année 2000. Ensuite, les notions de marketing urbain et de nouvelle économie institutionnelle ont été utilisées pour analyser l'avènement des politiques de subventions territoriales, la concurrence entre ces collectivités territoriales, les changements institutionnels des subventions étatiques et territoriales, ainsi que la relation de pouvoir entre le gouvernement central et les autorités locales en ce qui concerne leurs politiques de subventions. Pour ce qui est de l'évolution des créations cinématographiques contemporaines avec les subventions publiques, nous avons évoqué les stratégies de collectes de fonds des cinéastes par le biais des subventions centrales et territoriales et montré qu'ils ont pris conscience de l'importance de la promotion de leurs films et de la nécessité de collaborer avec les majors d'Hollywood pour pouvoir les programmer dans des multiplexes. Enfin, nous avons utilisé le concept de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* pour analyser la délocalisation et la re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions, ainsi que les participations et soutiens financiers qu'apportent les collectivités territoriales à ces coproductions.

Mots clés : cinéma taïwanais, coproduction dans le cinéma taïwanais, industrie du cinéma taïwanais, subventions du cinéma taïwanais, subventions des collectivités territoriales

Abstract

After the movement of *Taiwan New Cinema*, the Taiwan cinema faced the decline of the industry in the 90's. Since 2008, the film *Cape No. 7* has attracted the national audiences again. Then, the success of *Cape No. 7* has influenced the genre and the scenarios of Taiwanese film productions. At the same time, in addition to the official grant from the central government for the cinematic productions, the local governments have also started to distribute the grants for the audiovisual productions. The purpose of these grants from the local governments is to promote the image of their own cities through the audiovisual creations. Thus, based on the context of these Taiwanese film productions, this thesis aimed to investigate: (1) the political-economic structure of state and local subsidies; (2) the evolution of contemporary cinematographic creations with these public subsidies.

Regarding the political-economic structure, this thesis revealed, first, the new trends of the cinematic productions and the new landscapes of different cities in the films produced after 2000. Then, the concepts of the city marketing and the new institutional economics were used for analyzing the policies of the grants from the local governments, the institutional changes of the central and local grants, and the relation of power between the central and local governments. With reference to the evolution of the cinematic creations which were subsidized from the public grants, we examined the filmmakers' new strategies for combining the central and local grants for their productions. Similarly, the filmmakers became aware of the importance of the promotion for the films, and the necessity to cooperate with the Hollywood major film studios to program their films in the multiplexes. Moreover, we used the concept of New International Division of Cultural Labor (NICL) to analyze the de-localisation and re-territorialisation of Taiwan in the international co-productions, and also the local governments' financial participants and assistance in these co-productions.

Keywords: Taiwan cinema, co-productions in Taiwan cinema, grants from the local governments, industry of Taiwan cinema, official grants for the Taiwan cinema

Remerciements

Je souhaite exprimer mes remerciements, tout d'abord, à mon directeur de thèse, Monsieur Claude Forest, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, pour m'avoir accompagnée pendant toutes ces années d'études doctorales. Sans vos conseils, vos orientations et votre patience, ce travail n'aurait pu arriver à son terme.

Je tiens à remercier vivement Monsieur Kristian Feigelson, professeur des universités à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, qui m'a donné de nombreux conseils pour approfondir mes recherches et partagé des informations précieuses pour prendre part aux événements académiques dédiés au cinéma taïwanais.

J'exprime ma gratitude à Monsieur Jon Solomon, professeur des universités à l'Université Jean Moulin Lyon 3, et Madame Chloé Delaporte, maîtresse de conférences HDR à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, qui ont accepté d'être rapporteurs de cette thèse et de siéger dans le jury.

J'adresse également mes remerciements à Madame Wafa Ghermani, spécialiste du cinéma taïwanais, et Madame Flora Lichaa, maîtresse de conférences à l'Université Rennes 2, pour vos conseils et échanges au cours des séminaires sur le cinéma taïwanais et chinois, et d'avoir ainsi accepté d'examiner ce travail.

Je tiens à remercier Madame Anne Kerlan, professeure à l'EHESS, pour m'avoir aussi guidée pendant les séminaires pour approfondir ma recherche. Je remercie également Madame Samia Ferhat, maîtresse de conférences à l'EHESS, pour sa série de séminaires au sujet de Taïwan. À travers ces séminaires, j'ai pu approfondir mes réflexions sur la thèse et échangé avec d'autres doctorants et jeunes chercheurs travaillant aux sujets de Taïwan et du cinéma sinophone.

Un grand merci à Monsieur Dominique Bougerol, maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, qui a siégé dans le comité de suivi de ma thèse, et m'a permis d'approfondir mon approche de la recherche et de l'écriture académique de thèse.

Je remercie Lambert et 凝思 pour leurs suggestions et expériences qui ont permis d'enrichir ma réflexion.

J'exprime mes remerciements à toutes les personnes qui ont accepté mes demandes d'entretien : Madame Rao Zi-juan 饒紫娟, Monsieur Hsu Guo-lun 徐國倫, Madame Li Ya-mei 李亞梅, Monsieur Chen Ru-shou 陳儒修, Madame Hsieh Pei-ju 謝沛如, Monsieur Kuo Li-shin 郭力昕 et Madame Lin Yi-jung 林依融. Cette thèse n'aurait pu être complétée sans votre aide

commune.

Je remercie également les personnes que j'ai rencontrées à Paris : Rebecca 毓晴, Liao Wei-chieh 廖偉傑, Olivier, Betty 建慧 et 熊, qui ont fait part de nombreuses idées pour ma recherche et d'informations pour la vie à Paris. Vos aides et votre présence ont facilité le quotidien de mes études et de ma vie dans la capitale.

J'exprime mes remerciements aux membres de l'association ALFÉE : Jacqueline, Annick, Bernard, Françoise, Lotfi, Agnès, Marie-Françoise et Elisabeth, pour m'avoir aidée à la rédaction et à l'oral en français. J'ai aussi beaucoup appris sur la culture française grâce à vous.

Merci à Nada, 俊珊 et Swan pour avoir été à mes côtés pendant mes études à Strasbourg.

Je tiens à remercier 索尼 et mon petit frère d'avoir accepté d'être garants de ma bourse. Sans vous, mes études à l'étranger n'auraient jamais vu le jour.

Je remercie également ma petite sœur qui s'est investie pour me comprendre et pour me soutenir à distance quand ma situation personnelle était compliquée .

Enfin, 陳琬欣, je te remercie.

Sommaire

Introduction : le cinéma taïwanais depuis l'année 2000..... 1

Chapitre 1 L'environnement contemporain du cinéma taïwanais..... 37

- 1.1 Le contexte politico-économique du cinéma taïwanais 37
- 1.2 Thématiques / genres nouveaux dans les films taïwanais contemporains 51
- 1.3 Nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains 59
- Conclusion du chapitre..... 95

Chapitre 2 Les collectivités territoriales et leurs politiques : fonctionnement des subventions territoriales..... 100

- 2.1 Interventions des collectivités territoriales dans le cinéma taïwanais 100
- 2.2 État de la mise en œuvre des politiques territoriales affectées par les allocations financières centrales et leurs orientations politiques 120
- 2.3 Concurrences entre les collectivités territoriales concernant leurs subventions 141
- Conclusion du chapitre..... 150

Chapitre 3 L'évolution des soutiens publics pour le cinéma taïwanais et leurs changements institutionnels 153

- 3.1 Principaux soutiens de l'État pour le cinéma taïwanais 153
- 3.2 Nouveaux soutiens territoriaux pour le cinéma taïwanais 166
- 3.3 Changement institutionnel des subventions étatiques et position politique de Taïwan par rapport aux autres régimes internationaux avant l'OMC 173
- 3.4 Changement institutionnel des subventions étatiques / territoriales et relation de pouvoir entre ces deux types de subventions après le siège à l'OMC 186
- Conclusion du chapitre..... 200

Chapitre 4 Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine..... 204

- 4.1 Contexte des productions filmiques pour les cinéastes taïwanais après le Nouveau Cinéma taïwanais 204

4.2	Nouvelle stratégie de collecte de fonds pour les productions contemporaines : la combinaison des financements étatiques et locaux	211
4.3	Choix des cinéastes concernant les thématiques cinématographiques et les lieux de tournages en fonction des aides locales	219
4.4	Les modèles actuels de distribution du cinéma taïwanais contemporain : collaborations avec les majors d’Hollywood pour les programmations en multiplexes et la promotion des films	230
	Conclusion du chapitre.....	247

Chapitre 5 Position des collectivités territoriales : soutiens locaux et délocalisation de Taïwan dans les coproductions internationales 250

5.1	Le contexte des coproductions du cinéma taïwanais et les politiques de coproduction.....	250
5.2	La situation actuelle et les interventions des collectivités territoriales dans les coproductions internationales	257
5.3	Délocalisation et re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions internationales	288
	Conclusion du chapitre.....	299

Conclusion générale 302

Annexes..... 314

Filmographie..... 410

Bibliographie..... 422

Liste des annexes, tableaux et carte..... 461

Table des matières 463

Introduction : le cinéma taïwanais depuis l'année 2000

Dans l'industrie cinématographique, chaque pays possède un fonctionnement unique qui reflète son contexte historique et politique, et il en va ainsi pour Taïwan. Néanmoins, la plupart des études menées sur ce pays ont porté sur le *Nouveau Cinéma taïwanais*¹ des années 1980 et 1990. Mais que s'est-il passé après cette période?

Le *Nouveau Cinéma taïwanais* a atteint son apogée dans les années 1980, puis a commencé à voir le nombre de ses spectateurs locaux diminuer à partir de la fin des années 1990². Au cours des années 1990 et 2000, chaque année, le volume de productions cinématographiques taïwanaises ne dépassait pas 20 films en moyenne, pour plusieurs raisons économiques et politiques³. Dans le contexte difficile de cette période, la plupart des cinéastes ont changé de métier pour se tourner vers la télévision afin de travailler sur des publicités ou des séries télévisées, de manière à gagner leur vie, en attendant le bon moment pour produire à nouveau des films. En 2008, une lueur d'espoir se profila enfin avec la sortie du film taïwanais *Cape No. 7* (海角七號, 2008).

De façon inespérée, ce film a obtenu des recettes de 530 millions de New Taiwanese Dollar (NT\$)⁴, et ainsi battu tous les records sur le marché taïwanais pour un film national, cette réussite a augmenté la part de marché de 12,09 %⁵, alors qu'elle n'augmentait en moyenne que de

¹ En France, l'autre expression pour désigner le *Nouveau Cinéma taïwanais* est la *nouvelle vague taïwanaise*. Les réalisateurs taïwanais de ce mouvement les plus connus sont HOU Hsiao-hsien et Edward YANG. Les ouvrages concernant le réalisateur HOU Hsiao-hsien sont ceux de FIANT Antony et VASSE David (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien : espaces, temps, sons*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 196 p. ; FRODON Jean-Michel (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2005, 240 p. ; UDDEN James, *No Man an Island: the Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, 244 p. SHEN Claire Hsiu-chen, *L'encre et l'écran : À la recherche de la stylistique cinématographique chinoise, Hou Hsiao-hsien et Zhang Yimou*, Taïpei, Institut Ricci de Taïpei, 2002, 124 p. Concernant le réalisateur Edward YANG, voir les ouvrages : ANDERSON John, *Edward Yang : a Modern Master of Film's Poetry and Motion*, Champaign, University of Illinois Press, 2005, 144 p. ; FRODON Jean-Michel, *Le cinéma d'Edward Yang*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010, 222 p.

² PENG Hsiao-yen 彭小妍, « "Hai jiao chi hao" : yi wai de cheng gong ? huei gu Taiwan sin dian ying 《海角七號》: 意外的成功? 回顧台灣新電影 » (Cape No. 7 : un succès inattendu ? La rétrospective du Nouveau Cinéma taïwanais), *FAAJ : Film Appreciation Academic Journal*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 124 ; CHIU Kuei-fen 邱貴芬 et Liao Chao-yang 廖朝陽 (dir.), *Chung Wai Literary Quarterly : WEI Te-sheng and the "Not Yet" of Taiwan Cinema*, Taïpei, National Taiwan University Press, 2016, p. 211.

³ D'après un entretien mené avec un membre important au sein des productions du *Nouveau Cinéma taïwanais* LI Yuan (李遠 / 小野), la pire période pour le cinéma taïwanais s'est étendue en 2000 et 2001. L'on ne comptait alors que 8 films taïwanais par an. HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *Wo men jhe yang pai dian ying 我們這樣拍電影 (On produit des films comme ça)*, Taïpei, Locus Publishing, 2016, p. 411.

⁴ 1 euro équivaut à 31 NT\$ en 2022.

⁵ LIN Ting-ying, « Charting the Transnational within the National : the Case of Contemporary Taiwan Popular Cinema », in CHANG Bi-yu et LIN Pei-yin (dir.), *Positioning Taiwan in a Global Context : Being and Becoming*,

seulement 1-2 % au cours des années 2000⁶.

À l'opposé de l'esthétique du *Nouveau Cinéma taïwanais*, le film *Cape No. 7* pourrait plutôt être considéré comme un film commercial et une comédie, car il se caractérise par des montages rapides, un récit simple et drôle, a été tourné en dialecte local et introduit aussi différents types d'argots, enfin les paysages du sud de Taïwan en sont les éléments constitutifs.



Image 1. L'affiche de *Cape No. 7*

Nous avons cité ce film parce qu'il symbolise un moment clé dans l'essor de l'industrie du cinéma taïwanais et a par la suite stimulé des transformations industrielles. D'une part, concernant l'environnement de la production cinématographique, les cinéastes ont commencé à produire des films contenant des éléments de « localité », donc à montrer des paysages situés en

London, Routledge, 2019, p. 196.

⁶ Government Information Office, *2010 ying shih chan yeh chyh shih yan jiou diao cha bao gao — dian shih ji dian ying chan yeh 2010 影視產業趨勢研究調查報告—電視及電影產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2010 – industrie télévisée et cinématographique), Taïpei, Government Information Office, 2012, p. 10 ; CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *Through a Screen, Darkly: Reflections on One Hundred Years of Taiwan Cinema*, Taïpei, Shu-Lin, 2013, p. iii.

dehors de la capitale, Taïpei; à dépeindre les cultures autour de Taïwan, à tourner des films mêlant l'usage de divers dialectes ou de différentes langues locales, comme le hoklo, le hakka, ou les langues aborigènes⁷. Cette nouvelle tendance des créations cinématographiques est qualifiée par les critiques et les chercheurs de *Post Nouveau Cinéma taïwanais*⁸ ou d'ère de *Post-Cape*⁹, afin d'identifier la nouvelle production et les nouvelles représentations des mémoires collectives taïwanaises au sein des films taïwanais contemporains. Ces films, réalisés par la suite de façon similaire à ce genre de production, ont également trouvé écho chez les spectateurs taïwanais et obtenu de bonnes recettes, s'élevant à plus de 100 millions de NT\$¹⁰. Tel fut le cas, par exemple, de *Monga* (艋舺, 2010), *Night Market Hero* (雞排英雄, 2011), *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* (賽德克·巴萊, 2011), *Din Tao: le Chef du Défilé* (陣頭, 2012), *David Loman* (大尾鱸鰻, 2013), *Twa-Tiu-Tiann* (大稻埕, 2014) et d'*Our Times* (我的少女時代, 2015), etc. Aussi, quant à la méthode de distribution des films taïwanais, les cinéastes ou les associations de production ont commencé à essayer de négocier avec les distributeurs, majors d'Hollywood dominant le marché à Taïwan, afin mettre en place des collaborations, de trouver des opportunités et la meilleure programmation pour leurs sorties dans les cinémas multiplexes. Par exemple, la sortie de *Cape No. 7* fut assurée par l'entreprise Buena Vista (Disney) ; Warner Bros a pris en charge la sortie de *Monga* pendant les vacances du Nouvel An lunaire, qui sont les plus longues vacances à Taïwan ; et l'équipe du film *Night Market Hero* a collaboré avec 21st Century Fox pour sa sortie.

⁷ Du point de vue du réalisateur taïwanais Cheng Yu-chieh 鄭有傑, il existait deux tendances de productions taïwanaises menées par le succès de *Cape No. 7* : l'une appartient au « genre » des films commerciaux bénéficiant d'une bonne qualité de tournage, comme les films d'horreur, d'action et de suspense ; et l'autre est celle des films du « local comique ». Voir l'entretien organisé par SOAS University of London : <https://www.youtube.com/watch?v=MbOgTQkSZFk&t=10s>

⁸ SING Song-yong 孫松榮, « The Telepathy in Downgrading History : On the Fluid Imagind of Taiwan's "Post-New Cinema" », *FAAJ : Film Appreciation Academic Journal*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 139-140 ; . LIN Ting-ying, *op. cit.*, p. 196.

⁹ Cette transition fait que les spectateurs taïwanais sont à nouveau attirés par les films taïwanais et que l'ancien modèle de production cinématographique taïwanaise, qui suivait souvent jusque-là les décisions du réalisateur, est peu à peu laissé de côté, car désormais le producteur commence à devenir le décideur principal pour la production. LIANG Liang 梁良, « “ Hou hai jiao shih dai” de Taiwan nian ching dao yan chuang zuo 「後海角時代」的臺灣年輕導演創作 » (Les créations des jeunes réalisateurs taïwanais de l'ère de Post-Cape), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 153, 2012, p. 65

¹⁰ Avant la sortie de *Cape No. 7*, les recettes d'un film taïwanais étaient de 4.379.746 de NT\$ en moyenne. Government Information Office, 2009 *ying shih chan yeh chyh shih yan jiou diao cha bao gao — dian shih, dian ying ji liou sing yin yueh 2009 影視產業趨勢研究調查報告—電視、電影及流行音樂* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2009 - télévision, cinéma et musique populaire), Taïpei, Government Information Office, 2011, p. 42. De plus, le budget d'un film taïwanais était de 10 millions de NT\$ et ce film restait à l'affiche après sa sortie en salle pendant environ trois semaines en moyenne, ce qui était déjà un bon résultat, car les recettes d'un film taïwanais pouvaient en général rarement dépasser 1 million de NT\$.

D'autre part, les politiques d'intervention publique cinématographique à Taïwan ont évolué. Tout d'abord, le montant de l'intervention publique d'État pour chaque long métrage est passé de 5 à 10 millions de NT\$ en 2008, afin d'encourager à l'avenir les productions des cinéastes taïwanais, et de plus, l'État a ajouté une autre prime dont l'objectif est de récompenser les succès des films taïwanais. Si leurs recettes dépassent les 50 millions de NT\$, le réalisateur du film peut percevoir de la part du gouvernement jusqu'à l'équivalent de 20 % des recettes du film pour financer la production de son film suivant.

De plus, au fil des changements de politique de l'État, l'autre forme de financement public, celle émanant des collectivités territoriales, est venue enrichir l'environnement des subventions à Taïwan. À partir de 2003, les collectivités territoriales ont commencé à subventionner les cinéastes afin qu'ils tournent des films dans leur région, dans l'intention de stimuler l'économie et le tourisme local en montrant des images des différentes villes concernées. Précisons que l'île de Taïwan est constituée de vingt-deux collectivités territoriales. Le comté de Pingtung n'offre qu'une assistance pour les tournages sur place, alors que les vingt et une autres collectivités territoriales ont subventionné les productions audiovisuelles tournées sur place¹¹. Présenter les paysages locaux ou dépeindre des histoires concernant les collectivités territoriales est exigé par les règlements des subventions locales. Étant donné qu'il s'avère encore difficile de trouver des fonds pour les productions cinématographiques, ces financements locaux sont devenus un autre canal important en dehors des subventions étatiques. Avec l'augmentation des subventions territoriales et leur développement progressif, les thèmes ou paysages dans les films taïwanais sont devenus plus variés et montrent les *localités* actuelles : les paysages locaux, les cultures régionales, en particulier les portraits de la multiethnicité de Taïwan. Par ailleurs, une partie des budgets de création de la plupart des films taïwanais contemporains est financée par les collectivités territoriales. Dans ce schéma, les collectivités locales peuvent désormais être considérées comme de nouveaux acteurs disposant d'un certain pouvoir, ou tout du moins d'une force, qui pèse au sein de l'industrie cinématographique taïwanaise face aux cinéastes. Il faut donc se demander comment ces financements ont un impact sur les scénarios, ou sur le processus de production ; et face au gouvernement central / à l'État, quels sont leurs effets sur la relation politico-économique entre les collectivités territoriales et l'État concernant la politique en faveur de l'industrie du cinéma taïwanais contemporain.

¹¹ Les autres détails concernant ces subventions locales seront analysés au deuxième chapitre.

Objet de l'étude

Cette thèse sera centrée, en premier lieu, sur les subventions publiques destinées aux productions cinématographiques, en particulier sur celles des collectivités territoriales et nous nous intéresserons donc, dans un premier temps, à la transformation de la structure politique et économique de l'industrie du cinéma taïwanais dans le cadre de l'économie politique. L'industrie cinématographique taïwanaise dépendait largement, par le passé, des soutiens financiers du gouvernement central, ce qui a ainsi engendré une certaine relation de pouvoir dans le cadre de l'économie politique entre trois acteurs : l'État / le gouvernement central, le marché et le cinéaste. Néanmoins, avec le développement des subventions des collectivités territoriales qui sont intervenues directement dans la production de films, un nouvel acteur a émergé. C'est pourquoi cette thèse sera consacrée à l'étude de cette relation de pouvoir et à l'interaction entre l'État / le gouvernement central, le marché et le cinéaste, l'objectif étant de nous intéresser tout particulièrement aux transformations de celle-ci, liées à l'émergence des subventions territoriales pour les productions. Étant donné que le gouvernement central et les collectivités territoriales sont les deux plus importantes autorités publiques, cette thèse aura également pour objectif d'examiner les enjeux de leur confrontation, ainsi que les formes de concurrences émergeant entre ces collectivités territoriales elles-mêmes.

Dans un second temps, notre travail portera sur l'influence des subventions locales sur les productions cinématographiques taïwanaises contemporaines. Tout d'abord, nous nous pencherons sur les enjeux liés à l'exigence de la représentation des paysages et des histoires locales dans les créations filmiques taïwanaises contemporaines, stipulée dans les contrats de financements territoriaux. Ensuite, nous évoquerons le rôle joué par les collectivités territoriales taïwanaises dans le contexte actuel des coproductions internationales. Du fait que certaines collectivités ont pour ambition de promouvoir leur image à un niveau international, certaines subventions locales ou aides aux tournages s'adressent aussi aux équipes internationales ; tel est le cas par exemple des réalisateurs Luc Besson, Martin Scorsese ou Miike Takashi, qui ont tourné certains de leurs films à Taïwan : *Lucy* (2014), *Silence* (2016) et *Shield of Straw* (2013), grâce aux aides des collectivités territoriales, et en parallèle, les paysages locaux de ces villes sont montrés aux spectateurs étrangers lors de la sortie de ces films à l'international. Ainsi, les pistes de recherche vont s'organiser selon deux axes, à savoir celui de la structure industrielle de l'économie politique, et celui de l'évolution des créations cinématographiques contemporaines, selon les questionnements suivants :

A. La structure industrielle de l'économie politique :

- a. Quelles furent les transformations de la structure industrielle du cinéma contemporain engendrées par les changements politiques dans le domaine de l'industrie cinématographique? Comment ont évolué les processus et enjeux politiques et économiques avec les quatre acteurs qui sont l'État / le gouvernement central, les collectivités territoriales, le cinéaste et le marché cinématographique actuel ?
- b. Est-il possible d'associer les subventions territoriales au modèle typique mettant en valeur les trois acteurs originels, à savoir l'État / le gouvernement central, le marché cinématographique et le cinéaste ? Comment étudier également les enjeux de pouvoir entre le gouvernement central et les collectivités locales ? Existe-t-il encore une hiérarchie de l'autorité entre eux au sein de l'industrie filmique ?
- c. En dehors de la relation d'autorité entre l'État / le gouvernement central et les collectivités territoriales, de quelle nature est la relation de pouvoir entre les autorités territoriales elles-mêmes en ce qui concerne leur désir de promouvoir et stimuler l'économie locale sur leurs propres territoires ?

B. L'évolution des créations cinématographiques contemporaines

- a. Avec les mutations liées aux soutiens publics dans les films, quelles transformations s'opèrent par rapport à la création des films taïwanais contemporains, dans le cadre, notamment, de l'usage des langues, des dialectes, de la représentation de l'espace, ou même de la thématique de la culture locale ?
- b. Quels sont à présent les modèles économiques pour les cinéastes ? Le modèle du film *Cape No. 7*, consistant à coopérer avec les distributeurs américains pour être programmé dans des multiplexes inspire-t-il les cinéastes actuels ?
- c. Quels sont les effets des financements ou des aides apportés par les collectivités territoriales aux coproductions internationales et comment l'image ou la situation de Taïwan sont-elles représentées sur la scène internationale actuelle ?

État des recherches sur le cinéma taïwanais

D'après les recherches que nous avons menées à Taïwan, et les références consultées concernant le cinéma taïwanais, nous pouvons classer ces travaux en deux catégories.

Tout d'abord, concernant les recherches académiques, la plupart des travaux menés autour de l'économie ou de l'identité nationale au sein du cinéma taïwanais l'ont été dans le cadre de mémoires réalisés à Taïwan. En ce qui concerne les thèses, quatre d'entre elles traitent respectivement de l'industrie cinématographique contemporaine, du processus politique et culturel du film taïwanais du *réalisme sain* pendant les années 1960 et des représentations de Taïpeï dans les films taïwanais. La première thèse, de Huang Yun-chi¹², s'appuie sur des théories de l'économie politique, qui analysent les processus de commercialisation, de spatialisation et de structuration de l'industrie cinématographique taïwanaise contemporaine. Dans ce contexte, pour ce qui est de la commercialisation, la production cinématographique a commencé à élargir la recherche de fonds et à chercher des financements diversifiés, pour ne plus se focaliser uniquement sur la subvention du gouvernement central. De même, les cinéastes taïwanais continuent à coopérer avec les distributeurs américains à Taïwan dans le cadre de l'exploitation en multiplexe, ce qui leur permet, dans le cas de la spatialisation, d'apprendre de nouvelles techniques grâce à la coopération internationale. D'un autre côté, l'industrie du cinéma taïwanais fait face au départ de nombreux cinéastes et acteurs taïwanais vers la Chine, pays qui offre souvent un meilleur salaire et un marché plus vaste. Enfin, par rapport à la structuration, les films d'auteur demeurent encore majoritaires dans le milieu de la production cinématographique taïwanaise. Cependant, certains cinéastes ont remarqué combien le producteur s'avère important, car il peut s'occuper de la gestion des financements et de la distribution, ainsi, la composition et le management d'une équipe de films s'avèrent plus complets aujourd'hui¹³.

La deuxième thèse consultée, de Tang Albert Wei-min, concerne plutôt le cinéma

¹² HUANG Yun-chi 黃勻棋, *A Study on Taiwan's Film Production and Marketing Phenomena and Reproduction Problematic in the 21st Century (2000-2015)*, thèse de doctorat, dir. CHI Lung-zin 齊隆壬, Taïpeï, Shih Hsin University, 2015, 288 p.

¹³ Le rôle du producteur dans les productions filmiques à Taïwan a longtemps été négligé, contrairement à celui du réalisateur qui, quant à lui, dominait très clairement. Cela est dû, d'une part, au manque de budget et à l'orientation de la production des films d'auteur qui permettait au réalisateur de prendre des décisions concernant l'ensemble de cette dernière, en particulier au sujet du scénario ou de l'acteur, alors que le producteur avait auparavant plutôt un rôle largement administratif. D'autre part, le cinéma taïwanais ne dispose de peu de producteurs, puisque les formations professionnelles liées à ce milieu misent énormément sur la création, ce qui implique la formation de réalisateurs et de scénaristes, mais pas du tout, ou très peu sur celle de producteurs, distributeurs et exploitants de salle. Selon le réalisateur TSAI Yueh-hsun 蔡岳勳, jusqu'à présent, il n'existe pas encore de bon système permettant aux producteurs de gérer toutes les difficultés au sein de l'industrie cinématographique taïwanaise. HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 266.

taïwanais¹⁴ ; elle s'appuie sur les théories culturelles et le domaine économique, son objectif étant d'analyser la structuration de la politique culturelle, de la production et du texte des films du « réalisme sain »¹⁵ pendant les années 1960. Cette étude montre que le mouvement du réalisme sain, organisé par le Kuomintang, a mis en valeur les cultures et paysages de manière réellement positive, mais que derrière cette vision idéalisée se cachent toutefois des pressions psychologiques et financières engendrées par la censure cinématographique et la menace de la terreur blanche causée par la loi martiale. De plus, les deux autres thèses portant sur le cinéma taïwanais évoquent simultanément les représentations de la capitale, Taïpeï, dans les films taïwanais.

La thèse de Li Lu-feng¹⁶ se consacre à la mutation des représentations de la rue de Chung-Hua durant la période des années 1960 à 1990 dans les films taïwanais et dans les images des actualités. Cette recherche aborde également, d'après ces images, certaines expériences menées par des continentaux de la diaspora ayant immigré à Taïwan après la guerre civile chinoise en 1949.

Une autre thèse étudiée, écrite par Huang Shi-xian¹⁷ diffère de celle de Li Lu-feng, car ses analyses se concentrent cette fois sur les œuvres de l'ère du *Post-Cape* et elle examine les représentations de Taïpeï en couvrant aussi la relation de pouvoir, la différence entre les classes sociales et l'hybridité des cultures, face à la globalisation au XXI^{ème} siècle.

Enfin la thèse en anglais rédigée par Chen Ying-fen aux États-Unis¹⁸, a pour sa part eu recours à la théorie de l'urbanisme et du localisme pour se pencher sur la manière dont les paysages urbains sont représentés dans les films taïwanais et hongkongais contemporains, et dont ces représentations ont créé de nouvelles images urbaines pour ces villes asiatiques, afin de leur

¹⁴ TANG Albert Wei-min 唐維敏, *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, dir. LIU Joyce Chi-hui 劉紀蕙, Taïpeï, Fu Jen Catholic University, 2009, 267 p.

¹⁵ Les films du réalisme sain dépeignent principalement la vie quotidienne des paysans taïwanais. La campagne pittoresque, la pureté du paysan et les aides apportées par le gouvernement sont soulignées dans ces films. Autrement dit, ils montrent une vision idyllique du paysan à Taïwan. En réalité, la vie des paysans taïwanais était très dure à cette époque. De plus, tous les films du réalisme sain sont doublés en chinois mandarin standard. Cependant, n'ayant pas été à l'école, les paysans ne parlent en réalité que des dialectes, et non le chinois mandarin comme dans les films. Ainsi, de nombreuses critiques se sont élevées à ce sujet, indiquant que seule la notion de « sain » était présente dans les films du réalisme sain, et que cette appellation n'avait toutefois rien de pertinent en termes de « réalisme ».

¹⁶ LI Lu-feng 李律鋒, *The Historical Images of Chung-Hua Road, Taipei City, 1960s-1990s: Chung-Hua Commercial Complex, Nanjichang Resettlement Housing and Mainlanders Group*, thèse de doctorat, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpeï, National Chengchi University, 2014, 331 p.

¹⁷ HUANG Shi-xian 黃詩嫻, *Reconfiguring Taipei: The Representation of Taipei in Taiwan Cinema (2008-2017)*, thèse de doctorat, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpeï, Fu Jen Catholic University, 2018, 219 p.

¹⁸ CHEN Ying-Fen, *Contemporary Pan-Chinese Cinematic Urbanism in Taiwan and Hong Kong*, thèse de doctorat, dir. CRAWFORD Margaret, California, University of California, Berkeley, 2019, 142 p.

permettre de résister aux les films panasiatiques produits par la Chine. Cette thèse est pour l'instant la seule œuvre doctorale qui aborde le sujet des subventions territoriales à Taïwan depuis l'année 2003, mais elle ne s'attache toutefois qu'aux villes de Kaohsiung et Taïpei.

De surcroît, les mémoires taïwanais tendent, pour leur part, à traiter du sujet de l'économie de deux manières. L'une s'intéresse aux théories de l'économie politique, et au traitement de la politique publique menée dans le cadre du milieu cinématographique. Et dans cette catégorie, les cas de la France et de la Corée sont deux exemples importants, qui sont comparés au contexte de l'intervention publique dans le milieu de l'audiovisuel à Taïwan. Une autre tendance consiste à utiliser le modèle SWOT¹⁹ dans le cadre d'une analyse de l'industrie du cinéma taïwanais. L'évolution de l'identité nationale telle qu'elle est représentée dans les films est d'ailleurs aussi devenue un sujet d'étude récurrent au sein des mémoires à la suite du succès de *Cape No. 7*²⁰, même si la plupart des travaux demeurent concentrés sur ce film, ou sur d'autres œuvres du même réalisateur. Néanmoins, la recherche académique menée sur le sujet de l'intervention des collectivités territoriales en faveur des productions audiovisuelles a commencé à être sporadiquement abordé dans certains mémoires. Les efforts d'analyse de la recherche académique ont principalement fait appel à la théorie du marketing urbain, et l'objet des études a plutôt été centré sur une seule collectivité territoriale dans ces mémoires²¹.

¹⁹ Démarche qui s'appuie sur l'identification des Forces, Faiblesses, Opportunités et Menaces du marché (Strengths, Weaknesses, Opportunities, and Threats – SWOT).

²⁰ Ce film a réalisé des recettes de 530 millions de NT\$, et a aussi gagné la première place au box-office dans le marché taïwanais cette année-là. Avant lui, les films hollywoodiens ont dominé le marché domestique taïwanais pendant plusieurs décennies. D'autres détails concernant ce film et son importance seront mentionnés dans le premier chapitre, dans la section 1.1 : *Le contexte politico-économique du cinéma taïwanais*.

²¹ À l'heure actuelle, neuf mémoires ont pour sujet les subventions régionales à Taïwan : quatre se penchent sur le cas de la capitale, Taïpei ; deux mémoires portent sur la ville de Kaohsiung ; les trois derniers s'intéressent respectivement, pour leur part, aux villes de Taïchung, de Chiayi et de Pingtung. Voir les mémoires concernant Taïpei : CHAN Peng-yi 詹芃儀, *The Research of City-marketing Strategy for Taipei : by the Audio-visual STP Analysis Framework*, mémoire de master, dir. CHIOU Chang-tay 丘昌泰, Taïpei, National Taipei University, 2011, 185 p. ; LI Jia-ying 李家瑩, *A Study of Cinema and City Brand Marketing : The Case of Taipei City.*, mémoire de master, dir. LU Yu-nu 呂郁女, Taïpei, Ming Chuan University, 2011, 154 p. ; LO Lih-yun 羅立芸, *Roaming in images : Taipei City Space and Its Cinematic Representation From the Perspective of City Marketing*, mémoire de master, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpei, National Chengchi University, 2011, 191p. et CHENG Yo-ning 鄭又寧, *Shaping the Image of Taipei City from City Promotion Film*, mémoire de master, dir. HUANG Hai-ming 黃海鳴, Taïpei, National Taipei University of Education, 2013, 164 p.

Pour les mémoires concernant la ville de Kaohsiung : WANG Weng-fang 王文芳, *Cinema for All : Envisioning Film Exhibition Policy for Cinema-going Practice of Cultural Citizens in Taiwan*, mémoire de master, dir. TANG Shih-che 唐士哲, Chiayi, National Chung Cheng University, 2009, 128 p. ; TANG Yu-ching 湯喻晴, *The Influence of Film Tourism on City Marketing in Kaohsiung : A Survey of Netizens*, mémoire de master, dir. LIU Li-wei 劉立偉, Taïchung, Feng Chia University, 2012, 216 p. et TUNG Ming-cheng 董明城, *Kaohsiung Films Subsidy Policy : Cultural Hegemony Perspective*, mémoire de master, dir. CHANG Shih-hsien 張世賢, Taïpei, National Taipei

De même en France, les thèses consacrées au cinéma taïwanais traitent uniquement de ce dernier, comme *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours* (2015) de Wafa Ghermani²² ; *La question des langues dans les films taïwanais* (2012) de Chang Tao-ping²³ ; *Le spectre de l'histoire : une généalogie du corps médiumnique dans le cinéma taïwanais* de Shih Wei-chu²⁴ ou encore *Le cinéma à Taïwan* de Chen Ling-hui²⁵. De surcroît, certaines thèses considèrent le cinéma taïwanais comme une catégorie au sein du cinéma d'Asie et le comparent à celui des autres pays voisins. Tel est le cas, par exemple, dans *Esthétique du cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong Kong, Taiwan* d'Antoine Coppola²⁶ ; *Âges inquiets: la représentation de la jeunesse dans les cinémas de Chine, Taiwan et Hong Kong* de Corrado Neri²⁷ ; *Pour une approche géopolitique du cinéma en Asie (Hong Kong, Corée du Sud, Japon, Taiwan) : la fin du cinéma asiatique ?* de Frédéric Monvoisin²⁸ ; *Multilinguisme, identité et cinéma du monde sinophone : nationalisme, colonialisme et orientalisme* de Henry Leperlier²⁹. Néanmoins, il n'existe pas, pour l'instant, en France de thèse traitant du sujet de l'industrie du cinéma taïwanais elle-même.

University, 2017, 260 p.

Mémoire relatif à Taïchung : LIN Yi-jung 林依融, *Strategies of Feature Filmmaking in City Marketing : A Case Study of Life of PI*, mémoire de master, dir. KWAN Shang-ren 關尚仁, Taïpeï, National Chengchi University, 2014, 61 p. ; concernant la ville de Chiayi : LIN Wei-hsing 林維信, *Dian ying « Kano » yu jia yi shih de cheng shih sing siao yan jiu* 電影《KANO》與嘉義市的都市行銷研究 (*Le film « KANO » et la recherche sur le marketing urbain dans la ville de Chiayi*), mémoire de master, dir. JIANG Bao-chai 江寶釵 et FANG Hui-chen 方慧臻, Chiayi, National Chung Cheng University, 2016, 130 p. ; la ville de Pingtung : WU Su-chu 吳素菊, *The Study on Residents' Perception of Impact Caused by Movie Tourism, Attitudes and Desirable type of Tourism Development - A Case of Hengchun Pingtung*, mémoire de master, dir. CHIANG Yu-jen 江昱仁, Taïnan, Southern Taiwan University of Science and Technology, 2009, 125 p. et LU Ying-zhen 呂映蓁, *The Effectiveness of Microfilm in City Marketing – The case of Pingtung City*, mémoire de master, dir. YU Sung-wen 尤松文, Pingtung, National Pingtung University, 2017, 56 p.

²² GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, thèse de doctorat, dir. FEIGELSON Kristian, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015, 517 p.

²³ CHANG Tao-Ping, *La question des langues dans les films taïwanais*, thèse de doctorat, dir. CHION Michel, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012, 384 p.

²⁴ SHIH Wei-Chu, *Le spectre de l'histoire : une généalogie du corps médiumnique dans le cinéma taïwanais*, thèse de doctorat, dir. VANCHERI Luc, Lyon, l'Université Lumière Lyon 2, 2016, 400 p.

²⁵ CHEN Ling-Hui, *Le cinéma à Taïwan*, thèse de doctorat, dir. BARRAT Jacques, Paris, Paris 2, 1997, 523 p.

²⁶ COPPOLA Antoine, *Esthétique du cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong Kong, Taiwan*, thèse de doctorat, dir. TARANGER Marie-Claude, Marseille, Aix-Marseille 1, 2001, 570 p. Cette thèse a donné lieu à une publication *Le cinéma asiatique : Chine Corée Japon Hong-Kong Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004, 488 p.

²⁷ Cette thèse a donné lieu à la publication *Âges inquiets : cinéma chinois : une représentation de la jeunesse*, Paris, Tigre de Papier, 2009, 534 p.

²⁸ MONVOISIN Frédéric, *Pour une approche géopolitique du cinéma en Asie (Hong Kong, Corée du Sud, Japon, Taiwan) : la fin du cinéma asiatique ?*, thèse de doctorat, dir. DUBOIS Philippe, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, 460 p. Cette thèse a donné lieu à la publication *Cinémas d'Asie : Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taiwan : analyse géopolitique*, Rennes, Presses Université de Rennes, 2013, 296 p.

²⁹ LEPELIER Henry, *Multilinguisme, identité et cinéma du monde sinophone : nationalisme, colonialisme et orientalisme*, thèse de doctorat, dir. LEE Gregory B., Lyon, Lyon 3, 2015, 253 p.

Ensuite, dans le cas des livres traitant du cinéma taïwanais, à Taïwan c'est la reconstruction de l'identité nationale qui prédomine dans le domaine académique, notamment concernant l'esthétique et la représentation de l'identité nationale dans les œuvres du *Nouveau Cinéma taïwanais*. La raison de cette domination en matière de recherche, selon la chercheuse Yeh Yueh-yu 葉月瑜, est que les ressources, les théories et les méthodologies concernant l'industrie cinématographique sont déjà différentes de celles utilisées pour les analyses textuelles de l'esthétique et de l'auteur, et de plus, les matériaux de la recherche qui porte sur l'industrie et touche les aspects économique et politique, notamment les chiffres officiels et les politiques, nécessitent plus de temps de travail pour être obtenus et vérifiés. Étant donné que le processus d'accès aux informations industrielles s'avère plus complexe que celle pour l'analyse textuelle dont le corpus se limite à des films, les recherches touchant l'industrie cinématographique sinophone demeurent encore relativement rares de nos jours. Par exemple, à Taïwan, le livre portant sur l'industrie cinématographique taïwanaise de façon générale dont l'auteur est le chercheur en cinéma Lu Fei-i a pour titre « *Le cinéma taïwanais : la politique, l'économie, l'esthétique (1949-1994)* »³⁰.

Ces dernières années, du fait de l'influence des coproductions cinématographiques globales et de l'attention portée aux films tournés en dialectes, des livres concernant ces sujets ont aussi été publiés récemment, comme certaines études menées sur l'industrie cinématographique. Ces ouvrages ont tendance à se focaliser sur les coopérations internationales et panasiatiques, ce qui est le cas des livres anglophones concernant le cinéma taïwanais. Cependant, nous n'avons trouvé qu'un livre qui traite du sujet de l'intervention publique, en comparant cette dernière aux interventions publiques occidentales³¹. De plus, en France, le cinéma taïwanais a souvent été analysé dans le cadre du cinéma sinophone ou de celui asiatique, de telle manière que ce sont souvent les mêmes réalisateurs et les mêmes films qui figurent dans les études³².

Par ailleurs, l'autre tendance académique plus récente est la recherche menée sur les films

³⁰ YEH Yueh-yu 葉月瑜 (dir.), *Rethinking Chinese Film Industry : New Histories New Methods*, Pékin, Peking University Press, 2011, p. 4. Livre de LU Fei-i 盧非易, *Taiwan dian ying : jheng jhih, jing ji, mei syueh (1949-1994)* 台灣電影：政治、經濟、美學 (1949-1994) (Le cinéma taïwanais : la politique, l'économie, l'esthétique (1949-1994)), Taïpeï, Yuan-Liou, 1998, 480 p.

³¹ LIU Li-hsing 劉立行, *National Film Institution : On the Theory and Practice of Polity, Economics, Culture and Industry*, Taïpeï, Cheng Chung, 2009, 496 p.

³² GHERMANI Wafa, « Le cinéma taïwanais : repenser la marginalité comme centralité », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 29-30 ; KOLATTE Matthieu, *Le cinéma taïwanais. Son histoire, ses réalisateurs et leurs films*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 13.

de tai-yu pien (台語片, les films taïwanais en hoklo) au cours des années 1960 à 1980. En fait, à Taïwan en 1990, l'Institut des films et de l'audiovisuel taïwanais a créé « l'équipe des films de tai-yu pien » afin d'envisager les problèmes de pellicules abîmées, perdues et du manque de données historiques concernant les films de tai-yu pien. Par la suite, les histoires orales effectuées par cette équipe ayant un rapport avec les productions de films en hoklo furent regroupées dans un ouvrage, en 1994, intitulé *L'ère des films de tai-yu pien*³³, puis dans des publications sporadiques au cours des années 1990³⁴. Grâce au travail de restauration réalisé sur les films de tai-yu pien par l'Institut des films et de l'audiovisuel taïwanais, cette recherche voit le jour et se développe à partir de 2015, et touche plus concrètement l'environnement économique et politique, ainsi que les productions de l'époque³⁵. En parallèle, en France et en Europe, du fait de la promotion organisée par l'Institut des films et de l'audiovisuel taïwanais, ces films restaurés sont ressortis et été à nouveau projetés au sein de festivals ou d'évènements organisés par des associations culturelles, et sont évoqués lors de discussions au sein des cercles académiques en Europe³⁶.

En somme, même si la recherche portant sur les films de tai-yu pien domine le monde académique, pour l'instant, elle s'en tient encore toutefois à la période passée au sein de l'industrie du cinéma taïwanais et s'intéresse peu à l'essor industriel actuel. Pourtant, cela fait désormais plus d'une dizaine d'années que les subventions des collectivités territoriales ont pris une place importante, mais leurs fonctionnements ne font pas encore l'objet d'études et d'analyses approfondies³⁷. Se pencher sur cet objet constituera donc également l'un des objectifs

³³ Voir l'ouvrage de l'Institut des films et de l'audiovisuel taïwanais, *Tai yu pian shih dai 台語片時代* (L'ère des films de tai-yu pien), Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2001, 388 p.

³⁴ SU Chih-heng 蘇致亨, *Once Upon a Time in Hollywood Taiwan*, Taïpei, Spring Hill, 2020, p. 5-6. Au sujet des livres concernés, voir l'ouvrage de HUANG Jen 黃仁, *Bei ching tai yu pian 悲情台語片* (Les tai-yu pien des douleurs), Taïpei, Wanxiang, 1994, 528 p. et celui de YEH Lung-yen 葉龍彥, *Chun hua mong lu : jheng zong tai yu dian ying sing shuai lu 春花夢露：正宗台語電影興衰錄* (Chuen Hua Mon Lu : l'essor et la chute des films taïwanais en tai-yu authentiques), Taïpei, Boyoung, 1999, 325 p.

³⁵ Voir les ouvrages de SU Chih-heng 蘇致亨, *op. cit.*; de WANG Chun-chi 王君琦 (dir.), *Taiwanese-Language Cinema*, Taïpei, Linking, 2017, 504 p.

³⁶ Les projections de ces films restaurés de tai-yu pien ont commencé au cours d'un événement qui intitulé « Taiwan's Lost Commercial Cinema », co-organisé par la Ministre de la Culture de Taïwan, l'Université Jean Moulin Lyon 3 de France et le King's College de Londres en 2017 (voir le site officiel : <https://taiyupian.uk/>). Ensuite, en 2019, l'Institut des films et l'audiovisuel taïwanais a collaboré avec la Cinémathèque française pour l'événement intitulé « Le cinéma de (mauvais) genre taïwanais » en projetant 13 films taïwanais commerciaux au cours des années 1960 à 1980 (<https://www.cinematheque.fr/cycle/le-cinema-de-mauvais-genre-taiwanais-503.html>). Suite à ces activités, des discussions académiques concernant ces films furent menées, cependant, en Europe pour l'instant, cette tendance s'en tient à l'échange de vues, et nous n'avons pas encore trouvé les publications concernées.

³⁷ Durant ces années-là, à Taïwan furent publiés certains livres concernant l'histoire du cinéma taïwanais qui abordaient le thème de l'essor de l'industrie cinématographique après l'année 2000, sujet qui n'est toutefois souvent

de cette thèse.

Choix de la période étudiée

Afin d'analyser les fonctionnements et les effets des aides des collectivités territoriales pour le cinéma taïwanais, la période choisie couvrira leur application et leur essor. Il convient d'ailleurs de mentionner certains moments clés, notamment l'année 2003, qui a représenté le début de ces subventions territoriales³⁸ et est prise en tant que point de départ, dans le contexte des cas d'études utilisés pour cette thèse. L'objectif est, en effet, de rassembler un ensemble de films qui ont été financés par les subventions territoriales, de cibler uniquement ceux de fiction se caractérisant par une grande souplesse, consistant à modifier si besoin les lieux des scènes³⁹, jusqu'en 2021, soit un an avant la rédaction définitive de cette thèse. Après avoir regroupé les informations à propos des films taïwanais subventionnés par les collectivités territoriales, nous avons cité 149 films entre 2003 et 2021.

Approches méthodologiques

Selon la problématique susmentionnée, ce travail sera traité en deux axes, afin d'examiner l'influence des interventions publiques sur la structure industrielle et l'évolution concernant la création cinématographique contemporaine. Tout d'abord, lors de la première phase, on s'attardera sur les transformations de la structure de l'économie politique. Il s'agira notamment d'exploiter des théories d'économie politique, de la nouvelle économie institutionnelle et du marketing urbain, afin d'analyser les transformations de la structure industrielle causées par les interventions publiques cinématographiques, ainsi que les positions du gouvernement central et des collectivités territoriales. De plus, nous opterons pour les méthodes de *l'analyse des documents* et *l'entretien en profondeur*.

Les théories d'économie politique et de la nouvelle économie institutionnelle, ainsi que du marketing urbain, se situent des deux côtés du spectre académique, mais elles touchent toutes deux à la recherche de politiques. Étant donné que les politiques locales visent fortement à devenir rentables après leurs mises en œuvre, contrairement à l'intervention publique, cette thèse

abordé que dans un seul chapitre, sans mentionner les interventions des collectivités territoriales.

³⁸ Elles ont commencé dans la collectivité territoriale de Kaohsiung.

³⁹ Étant donné que les scénarios des documentaires traitent souvent déjà d'un sujet précis concernant certaines histoires ou cultures locales, et qu'il s'agit donc moins de modifications ou de créations de lieux. De plus, selon les entretiens effectués, deux membres de jurys de subventions locales, à savoir CHEN Ru-shou Robert et KUO Li-shin, ont mentionné que le récit du scénario était souvent modifié pendant les tournages, selon les conditions météorologiques ou l'état des acteurs.

essaie de combiner ces concepts, afin d'analyser l'environnement politico-économique du cinéma taïwanais actuel de façon pertinente.

A. L'économie politique et le cinéma

D'après la définition de la notion d'économie politique de Martin Staniland, ce concept reflète la manière dont les affaires économiques sont décidées par les pouvoirs politiques, et dont les processus de décisions politiques sont influencés par les systèmes et les comportements économiques⁴⁰. Par la suite, Vincent Mosco a intégré cette théorie au sein des recherches en communication. Selon son point de vue, les recherches en économie politique de la communication portent sur les relations sociales et en particulier sur celles de pouvoir entre les productions, les répartitions et la consommation des ressources. Les principales recherches menées en économie politique ont donc pour but d'essayer de trouver des manières de construire les productions en s'intéressant aux relations de pouvoir, ainsi qu'à la question de la répartition et de la consommation des ressources⁴¹. Cette recherche débute par l'étude des structures des entreprises de presse et aborde ensuite le cas des jeux de pouvoir au sein de ces entreprises. Les chercheurs approfondissent par la suite leurs recherches en analysant la manière dont les entreprises intègrent des secteurs industriels différents et les examinent dans une grande structure sociale⁴². Vincent Mosco y induit quatre caractéristiques de méthodologie en économie politique : premièrement, les recherches soulignent les mutations sociales et l'histoire, autrement dit, elles mettent l'accent sur les contextes temporels et les structures historiques, en les analysant. Deuxièmement, cette méthodologie prête attention au contexte de la société totale, d'après les aspects politiques et économiques, et met l'accent sur les interactions existant entre les relations sociales et celles de pouvoir comme les interférences entre les marchandises, les institutions, les relations sociales et l'hégémonie. Troisièmement, cette théorie porte sur certains aspects de la philosophie morale comme les sujets concernant les politiques et l'éthique menées par le système économique et de plus, ces recherches transcendent le niveau des recherches administratives et posent les jalons d'une critique des hiérarchies industrielles. En dernier lieu, les recherches soulignent les applications possibles dans les praxis sociales, par exemple les mises en œuvre de

⁴⁰ STANILAND Martin, *What is Political Economy? A Study of Social Theory and Underdevelopment*, London, Yale University Press, 1985, p. 5.

⁴¹ MOSCO Vincent, *The Political Economy of Communication : Rethinking and Renewal*, London, Sage, 1996, p. 25.

⁴² MOSCO Vincent, *The Political Economy of Communication (2nd edition)*, London, Sage, 2009, p. 65-81.

politiques et les révolutions sociales⁴³. Étant donné que les jeux de pouvoir au sein des hiérarchies sont les principaux objets de recherches, nous en venons au fait que les États sont eux aussi les principaux sujets sur lesquels portent les recherches.

L'État joue un rôle important dans le maintien de l'équilibre entre les industries locales et celles internationales en étendant leurs pouvoirs régaliens et en rendant ses contrôles légaux⁴⁴. Cependant, l'idéologie des États s'immisce souvent dans les structures industrielles et les médias, l'objectif étant de la transmettre ensuite au public. Selon ces critiques et inquiétudes, certains chercheurs en économie politique comme Thomas Guback, Janet Wasko et Toby Miller, ont intégré ces théories et le discours de l'impérialisme culturel afin d'analyser les structures industrielles du cinéma.

L'industrie hollywoodienne est considérée comme un « prototype » dans la plupart des analyses concernant la structure de l'industrie cinématographique à partir des années 1990.

Selon les analyses menées en économie néo-classique, l'industrie hollywoodienne a acquis un grand succès historique grâce à sa culture flexible de l'entreprise et à son système de capital ouvert et créatif, type de modèle d'association qui explique le fait que l'industrie hollywoodienne ait été capable de s'adapter rapidement aux changements économiques et sociaux à différentes périodes⁴⁵. Cependant, la division du travail et l'exploitation violente interne au sein de l'industrie hollywoodienne étaient ignorées dans ce modèle économique néo-classique, qui s'enthousiasmait pour le flux global de capital dans le marché libéral⁴⁶.

Dans ces conditions, Thomas Guback a effectué des recherches sur les industries du cinéma en se basant sur les théories d'économie politique et propose des conseils aux Nations Unies afin de protéger l'indépendance de chaque pays face à l'hégémonie d'Hollywood. De surcroît, Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria et Richard Maxwell, dans leur ouvrage collectif *Global Hollywood*, ont repris et transformé le concept de *nouvelle division internationale du travail* (New International Division of Labour, NIDL) engendré par la théorie de la globalisation, en une nouvelle notion, celle de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* (New International Division of Cultural Labour, NICL), afin de mettre l'accent sur la

⁴³ MOSCO Vincent, *op. cit.*, 1996, p. 27-38.

⁴⁴ MOSCO Vincent, *op. cit.*, 2009, p. 117 ; WEI Ti 魏玆, *The Taiwan Film Industry (1989 - 1993) : A Political Economic Perspective*, mémoire de master, dir. FENG Chien-san 馮建三, Taïpeï, National Chengchi University, 1994, p. 13.

⁴⁵ ACHESON Keith et MAULE Christopher, « Understanding Hollywood's Organization and Continuing Success », *Journal of cultural economics*, vol. 18, n° 4, 1994, p. 271-272.

⁴⁶ MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA John et MAXWELL Richard, *Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2001, p. 48-52.

puissance de l'industrie hollywoodienne, et d'expliquer sa manière de négocier les coopérations économiques sur le marché des travailleurs culturels, de réduire en même temps ses dépenses et de partager stratégiquement les risques commerciaux au sein des milieux cinématographiques étrangers, dans leurs productions cinématographiques⁴⁷. Ici, l'exemple le plus évident que nous pouvons signaler est la situation des entrepreneurs hollywoodiens qui recrutent des professionnels locaux en dehors des États-Unis, dotés du même niveau de qualité technique, mais pour un salaire moindre. Un autre inconvénient émerge pour ces pays étrangers, à savoir qu'ils doivent réimporter ces films hollywoodiens qui sont produits « chez eux »⁴⁸, situation qui illustre la double exploitation dont font l'objet les professionnels étrangers.

Pourtant, ce type de réalisations cinématographiques hollywoodiennes stimulait également un processus de « délocalisation » dans les pays d'exportation hors des États-Unis. Faute de régulations des politiques domestiques, l'espace local de ces pays d'exportation a perdu leurs cultures et histoires originales, et en même temps transformé l'espace *vide* afin de s'adapter aux procédures de « re-territorialisation » dans les images filmiques, en fonction des besoins de la production hollywoodienne⁴⁹.

De fait, revenons-en à la situation des productions cinématographiques en France, durant la même période, où cette tendance de réalisation par le biais de la « délocalisation » ou du « NICL » existe également. À partir des années 1990, les entreprises cinématographiques françaises ont commencé à s'acheminer vers la délocalisation pour effectuer des coproductions avec l'Europe centrale (comme Prague, Budapest, etc.)⁵⁰ et l'Asie à des coûts de production plus faibles. Par exemple, en 1995, les coproductions majoritairement françaises ont effectué 120 semaines de tournage en France contre 237 à l'étranger et de plus, environ 40 % de ces productions ont fait réaliser leurs travaux de laboratoire et de postproduction à l'étranger⁵¹. Cependant, à la différence de l'idée de domination économique et culturelle qui se cache derrière les productions hollywoodiennes, l'industrie cinématographique française a, pour sa part, utilisé ce concept afin de répondre à la grande pression concurrentielle sur les structures de coût des

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51-52.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 57-58.

⁵⁰ ROT Gwenaële, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2019, p. 25-26.

⁵¹ FEIGELSON Kristian, « Les enjeux de la délocalisation », dans CRETON Laurent (dir.), *Le cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 2000, p. 142.

entreprises et le processus global d'internationalisation⁵². Plus précisément, c'est la domination des films américains qui a été la principale raison de l'émergence de cette stratégie de production de leurs films dans de meilleures conditions.

Pour ce qui est du corpus académique à Taïwan, les théories de l'économie politique sont une sorte de concept principal qui sert largement à l'étude globale de l'industrie du cinéma taïwanais et de la domination hollywoodienne à Taïwan⁵³. Ensuite, les concepts qui concernent le NICL, le globalisme et le système du marché de films global ont vu jour pour analyser les coproductions du cinéma taïwanais contemporain⁵⁴. Toutefois, avec l'émergence de subventions territoriales accordées à la production cinématographique depuis 2003, le rôle local est un facteur politique évident dans l'interaction politique au sein de l'industrie du cinéma taïwanais, ce tout autant que le facteur qu'est l'État. En outre, à cause du faible marché national, les cinéastes taïwanais ont souvent cherché des coproductions pour un motif de financement, ainsi que la possibilité de bénéficier de certaines techniques de tournage. Cette situation de flux des cinéastes taïwanais au niveau international correspond à la description du NICL, mais la question est de savoir si l'industrie du cinéma taïwanais ne peut que se soumettre sous la pression économique en tant que pays d'exportation. Il s'agira là aussi d'une problématique que nous aborderons dans cette thèse. En outre, les concepts associés à l'économie politique ont également intégré, par la suite, les analyses des politiques des subventions. Ainsi, cette thèse reprendra ces notions d'économie politique intégrant les tendances susmentionnées des États-Unis et de la France, et essayera de montrer qu'il existe de nouvelles interprétations concernant la relation du pouvoir politique entre l'État et les collectivités territoriales, les objectifs des politiques territoriales, et les productions cinématographiques actuelles dans le contexte de l'industrie du cinéma taïwanais depuis l'année 2003.

B. Nouvelle approche de l'industrie du cinéma : nouvelle économie institutionnelle

Nous nous intéresserons ici à une approche plus innovante, mais très peu utilisée dans la

⁵² *Ibid.*, p. 141-142.

⁵³ Voir les ouvrages de WEI Ti 魏玟, *The Taiwan Film Industry (1989 - 1993) : A Political Economic Perspective*, mémoire de master, dir. FENG Chien-san 馮建三, Taïpei, National Chengchi University, 1994, 181 p. ; HUANG Yun-chi 黃勻棋, *op. cit.* ; CHEN Jing-lin 陳靖霖, *Taiwanese Film Industry's Development of Advantages in Globalization since 1946 to 2016*, Taïpei, Yeh Yeh Book Gallery, 2017, 277 p.

⁵⁴ Voir l'ouvrage de CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.* et l'article de WEI Ti 魏玟, « From Local to Global : A Critique of the Globalization of Taiwan Cinema », *Taiwan : a Radical Quarterly in Social Studies*, vol. 56, 2004, p. 65-92.

recherche de l'industrie cinématographique, à savoir la nouvelle économie institutionnelle. Avant qu'elle ne soit proposée, les théories de l'institutionnalisme traditionnel défendues par John Commons et Wesley Mitchell ont souligné les influences culturelles, conventionnelles, et habituelles des « institutions », dans le cadre économique et en même temps, réfuté le seul facteur que constituait le *prix* (coûts de la transaction), mis en avant par l'économie néo-classique. Autrement dit, ce genre de discours sur l'institutionnalisme correspond à la logique de l'économie marxiste⁵⁵.

La nouvelle économie institutionnelle est une théorie inaugurée par Ronald Coase, dans son article « The nature of the firm » dans la revue *Economica* en 1937⁵⁶, qui a abordé les principaux facteurs de l'échelle d'une entreprise et a aussi évoqué, pour la première fois, le concept de « coûts de la transaction » dans les analyses économiques. Par la suite, dans son article « The problem of social cost. Journal », a été mentionnée la nécessité de l'intervention politique dans le système économique, d'après la notion de droit de propriété⁵⁷. Cette théorie fut ensuite développée par les chercheurs Douglass North, Oliver Williamson et Elinor Ostrom⁵⁸, qui l'ont élargie sous des aspects différents.

Douglass North a, pour sa part, travaillé dans le domaine de l'histoire de l'économie et par la suite élargi l'idée de Coase pour lui associer le concept « d'institution » dans la recherche concernant le coût de la transaction entre cette dernière et la production⁵⁹. Surtout North a créé la « théorie du changement d'institution » en ajoutant les facteurs du droit de propriété, de l'État et de l'idéologie, afin d'expliquer les changements et innovations dans les processus économiques et d'analyser le rôle des « coûts de transaction » dans la relation entre l'institution et le coût de production⁶⁰. Selon ses théories, la politique de l'institution a été établie et soulignée dans les enchaînements économiques.

Oliver Williamson a ensuite développé et opérationnalisé le concept de Ronald Coase du « coût de la transaction », et largement appliqué cette notion à la recherche concernant l'industrie.

⁵⁵ WANG Ying-hsun 王盈勳, *Chuan bo sin jih du jing ji syueh : chuan bo shih, jheng tse, guan li yu chan yeh zu jih* 傳播新制度經濟學：傳播史、政策、管理與產業組織 (Les théories de la nouvelle économie institutionnelle : l'histoire de la communication, la politique, la gestion et l'organisation industrielle), Taïpei, Wu-Nan, 2014, p. 8.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷ Les idées proposées par Ronald Coase s'intitulent également « Théorème de Coase ». WANG Ying-hsun 王盈勳, *op. cit.*, 2014, p. 10-11.

⁵⁸ Ronald Coase, Douglass North, Oliver Williamson et Elinor Ostrom ont été récompensés des Prix Nobel d'économie dans l'ordre en 1991, 1993 et 2009. Par ailleurs, Oliver Williamson et Elinor Ostrom étaient récompensés la même année 2009. WANG Ying-hsun 王盈勳, *op. cit.*, 2014, p. 5.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 9-11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 44-50 ; LIU Li-hsing 劉立行, *op. cit.*, p. 52-53.

Il a, en même temps, officiellement qualifié cette théorie de « nouvelle économie institutionnelle »⁶¹. Selon ses analyses, tous les systèmes économiques existants ont pour principal but d'économiser sur le coût de la transaction. Étant donné que l'organisation de base contient le marché, la bureaucratie, et les quasi-marchés, le premier objectif de la nouvelle économie institutionnelle est d'évaluer les coûts de la transaction entre les différents types d'organisations et de créer des institutions diverses et appropriées de gestion ou de gouvernance. Oliver Williamson a indiqué que même si l'idée de coût de la transaction avait été proposée par Ronald Coase dans les années 1930, il fut encore très difficile pendant très longtemps de prouver l'existence de ce concept dans la recherche, faute de méthode opérationnelle. Selon lui, la méthodologie d'analyse de la nouvelle économie institutionnelle contient quatre catégories : la première, qui est aussi le plus haut niveau, évoque « l'encastrement » ou la théorie sociale, il s'agit des institutions non-officielles, par exemple des conventions, des traditions, de l'éthique et de la religion ; le deuxième critère aborde l'environnement institutionnel ou les règlements officiels ; la troisième catégorie porte sur la gouvernance et le fonctionnement de l'institution, et le quatrième critère concerne, pour sa part, les répartitions et l'application des ressources. En outre, ses analyses sont basées sur le principe du « contrat », afin d'étudier les coûts de la transaction avant et après les signatures des contrats⁶².

En ce qui concerne la contribution d'Elinor Ostrom à cette théorie, elle diffère des études traditionnelles concernant l'industrie, elle a combiné ce concept à l'économie politique afin d'analyser les sujets du choix public et de l'institution dans l'économie publique, en particulier de la gouvernance civique. Quant au sujet du choix public, elle parle de « choix rationnel institutionnel » parce que les règlements institutionnels doivent maximiser les bénéfices pour le groupe et pour ce qui est du sujet de l'institution, elle déclare que la recherche doit être basée sur l'analyse institutionnelle et le développement (institutional analysis and development, IAD) parce que le système est dynamique et les facteurs s'avèrent complexes⁶³. De plus, elle déclare l'existence d'un pluralisme du pouvoir en prenant appui sur la notion de « polycentrisme », par exemple, en continuant à réserver le pouvoir principal à l'État pour les citoyens, pouvoir qui peut toutefois être divisé entre centre et régions afin de satisfaire les diverses préférences des citoyens

⁶¹ WANG Ying-hsun 王盈勳, *op. cit.*, 2014, p. 27 et 62.

⁶² WANG Ying-hsun 王盈勳, « For a New Institutional Economics of Communications », *The Chinese Journal of Communication and Society*, vol. 12, 2010, p. 71 ; WANG Ying-hsun 王盈勳, *op. cit.*, 2014, p. 62-63.

⁶³ WANG Ming-shen 汪銘生 et TSENG Yu-hsiang 曾玉祥, « Elinor Ostrom gong min jih li guan jih yan jiu : yi BOT wei li 公民治理觀之研究：以 BOT 為例 » (Recherche sur le point de vue d'Elinor Ostrom sur la gouvernance citoyenne : prenant le BOT comme exemple), *Humanities and Social Sciences Newsletter Quarterly*, vol. 15, n° 2, 2014, p. 86.

et d'augmenter l'efficacité productive et de collaboration d'un groupe⁶⁴. Par ailleurs, ce genre de transition de la gouvernance d'État vers le local et le citoyen reflète l'évolution institutionnelle en faveur des changements sociaux⁶⁵.

De fait, le point commun entre la nouvelle économie institutionnelle et l'institutionnalisme traditionnel est que tous deux identifient les limites du marché. En outre, l'idée novatrice et la plus importante dans l'institutionnalisme traditionnel est que la nouvelle économie institutionnelle renvoie au concept de « coût de la transaction » pendant le processus économique dans les marchés de prix et a donné lieu à l'émergence d'une méthode théorique pour analyser cet enchaînement⁶⁶. Cependant, le but de la nouvelle économie institutionnelle n'est pas de renverser la base de l'économie néo-classique, mais d'essayer de modifier son manque. Par exemple, Coase a réaffirmé l'hypothèse de l'économie classique, selon laquelle les bénéfices peuvent être maximisés dans les processus économiques sans les coûts de transactions par le biais des distributions de propriété. Toutefois, il a aussi, tout de suite, déclaré que cette situation idéale n'existait jamais dans la réalité et qu'il s'avérait donc inutile de discuter du processus économique sans aborder le coût de la transaction, mais que par ailleurs, les distributions des propriétés en viendraient à influencer le coût de la transaction.

Pour ce qui est de la politique de l'institution, tout d'abord, Ronald Coase explore principalement les interactions entre les institutions et la manière dont ces dernières influencent le mécanisme social⁶⁷. Selon cette théorie, tous les équilibres et les changements dans les institutions découlent des influences mutuelles entre la politique et l'économie parce que le processus politique influencera directement les transformations de l'institution, et en même temps, les politiques seront affectées par les contraintes de la structure économique et les règles politiques. Néanmoins, certains économistes ont évité, par le passé, de parler du contexte politique, ce même si celui-ci est un facteur clé pour l'économie⁶⁸. D'après North, l'État et

⁶⁴ OSTROM Elinor, *Institutional Incentives and Sustainable Development : Infrastructure Policies in Perspective*, Boulder, Westview Press, 1993, p 178 ; WANG Ming-shen 汪銘生 et TSENG Yu-hsiang 曾玉祥, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁵ Cette thèse n'utilisera que les théories de Ronald Coase, Douglass North et d'Oliver Williamson et leurs concepts seront abordés dans les analyses par la suite.

⁶⁶ WANG Ying-hsun 王盈勳, *op. cit.*, 2014, p. 8.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁸ NORTH Douglass, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, New York, Cambridge University Press, 1990, p. 51 ; FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *Institutions and Economic Theory : The Contribution of the New Institutional Economics (2nd edition)*, Taïpeï, Wu-Nan, 2009, p. 27-28, traduit de l'ouvrage original, *Institutions and Economic Theory : The Contribution of the New Institutional Economics (2nd edition)*,

l'entreprise sont aussi des sujets organisés par l'institution dans le cadre de cette théorie qui indique qu'un autre facteur important influence la mise en place de politiques, l'aspect financier⁶⁹.

Concernant la recherche à Taïwan en relation avec cette théorie, elle est plutôt utilisée au sujet de la gouvernance publique et de l'infrastructure domestique. Même si une partie des ouvrages de Ronald Coase est consacrée à la recherche autour de l'industrie des médias, ses discours n'ont toutefois pas un grand écho dans ce même domaine à Taïwan à cause de la prédominance de l'économie politique et de la méconnaissance par les chercheurs taïwanais de ce concept⁷⁰. Par rapport à la recherche dans le domaine de l'industrie cinématographique, le chercheur Liu Li-hsing 劉立行 est pour l'instant la seule personne qui a repris cette notion et insisté sur le rôle de l'État en tant qu'institution, afin d'expliquer, en mandarin taïwanais, le mécanisme et le fonctionnement au sein de l'industrie du cinéma, et de comparer l'état industriel de la France, du Canada, de la Nouvelle-Zélande, de l'Australie et du Royaume-Uni. Toutefois, l'industrie cinématographique taïwanaise n'a pas été évoquée dans son écrit.

En fait, l'appréciation du « coût de la transaction » joue un grand rôle dans le processus d'élaboration et de modification des politiques des collectivités territoriales pour financer les films taïwanais, ainsi que dans les choix de subventions régionales par les cinéastes taïwanais, selon les entretiens et les articles récoltés par l'autrice. Dans cette thèse, nous espérons donc parvenir à considérer l'État et les collectivités territoriales, chacun en tant qu'institution, ainsi qu'à étudier respectivement leurs fonctionnements selon la logique de l'économie des coûts de production ou de la rentabilité future, en utilisant la méthodologie de la nouvelle économie institutionnelle. En outre, en dehors de la relation d'autorité entre l'État et les collectivités locales, l'émergence des aides locales reflète l'évolution des institutions politiques de l'État et des collectivités territoriales qui se confrontent désormais conjointement aux évolutions de l'industrie cinématographique taïwanaise. De cette manière, l'idée de « changement institutionnel » dans cette théorie servira également, dans cette thèse, à expliquer la répartition de la gouvernance au sein de l'industrie du cinéma taïwanais au niveau de l'État et local, de nos jours.

Michigan, University of Michigan press, 2005, 672 p., par YAN Ai-jing 顏愛靜.

⁶⁹ LIU Li-hsing 劉立行, *op. cit.*, p. 56-57.

⁷⁰ WANG Ying-hsun 王盈勳, *op. cit.*, 2010, p. 55-56.

C. Le marketing urbain et l'image des villes

À l'inverse des interventions publiques dont le but est de protéger le cinéma taïwanais, comme les aides locales, l'attribution initiale cible évidemment la stimulation de l'économie locale en promouvant les images de leurs villes dans les œuvres audiovisuelles. Cette idée évoque directement le concept de « marketing », dont nous parlons donc dans cette partie.

L'expression « marketing urbain » fait référence à l'Europe des années 1980, et est liée au développement des villes et à la prévention du déclin urbain. Les principales recherches de l'époque portaient initialement sur le développement et les adaptations urbains pour gérer les problèmes engendrés par l'industrialisation au sein des villes, comme la centralisation excessive de la population⁷¹, les infrastructures, les services et certaines planifications inadaptées à l'environnement social à un moment donné. Il s'agit aussi de la diffusion de l'autorité de l'État au niveau local pour encourager le développement local⁷². Par la suite, en 1993, le chercheur américain Philip Kotler et ses collègues ont rassemblé des cas d'études à long terme pour théoriser le concept « marketing urbain ». D'après Kotler, l'idée du marketing urbain est de considérer le local comme une entreprise orientée vers le marché et de prendre le futur essor du local pour une marchandise attractive. Il s'agit ensuite de promouvoir ces villes en positionnant la stratégie du marketing selon les conditions de SWOT de celles-ci, par exemple, leur image, leurs infrastructures, la qualité de la vie quotidienne au sein de ces dernières, afin de cibler les niches du marché : entreprises potentielles ou touristiques⁷³.

En France, l'idée de la communication économique des villes concernant la gestion de celles-ci et des territoires a commencé au milieu des années 1980. Il était en effet question de répondre, en premier lieu, aux mutations économiques et à la crise de nombreuses industries en grandes difficultés ; et en second, d'effectuer une décentralisation administrative afin d'équilibrer les essors entre les villes, notamment le problème du chômage⁷⁴. Quant à l'émergence de la théorie du marketing urbain dans l'Hexagone, ce concept a été introduit en 1996 par des chercheurs en économie urbaine Patrice Noisette et Franck Vallérugo⁷⁵, selon lesquels le marketing urbain « désigne l'ensemble des analyses, stratégies, actions et contrôles conçus et mis

⁷¹ NOISSETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *Le marketing urbain Tome 1 : théories et méthodes*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2018, p. 21.

⁷² YANG Shang-jung 楊尚融, *Tse lyueh sing di fang sing siao guei hua : tai dong sian fa jhan guan guang ge an tan tao* 策略性地方行銷規劃：台東縣發展觀光個案探討 (Planification stratégique du marketing local : une étude de cas sur le développement du tourisme dans la ville provinciale de Taitung), mémoire de master, dir. CHANG Shih-hsien 張世賢, Taipei, National Taipei University, 2012, p. 17.

⁷³ *Ibid.*, p. 17-18.

⁷⁴ NOISSETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *op. cit.*, p. 13-15.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 163.

en œuvre par l'autorité de gestion urbaine et par les organismes qui dépendent d'elle dans le but, d'une part, de mieux répondre aux attentes des personnes et des activités de son territoire, d'autre part, d'améliorer la qualité et la compétitivité de la ville dans son environnement concurrentiel. Il s'inscrit dans le cadre des objectifs et des programmes définis par la stratégie de développement de la collectivité »⁷⁶.

Par rapport aux méthodes du marketing urbain, Patrice Noisette et Franck Vallérugo mentionnent deux notions essentielles, qui sont le positionnement et l'image⁷⁷. De plus, Philip Kotler a lui aussi classé les stratégies du marketing urbain en quatre catégories : l'image de la ville, en fonction de son attractivité - extrême, positive, faible, contradictoire et négative - ; l'attraction des paysages naturels, patrimoines historiques, architecturaux mondialement connus, des grands centres de conférences et lieux d'expositions ; l'infrastructure, par exemple, un parc industriel scientifique ou parc d'attractions ; et les habitants, en particulier, les célébrités, un dirigeant local enthousiaste, des personnes compétentes, celles ayant un profil entrepreneurial et les personnes qui ont emménagé dans la ville en question⁷⁸. Parmi ces stratégies, celle de la promotion de l'image de la ville est fortement liée à l'objectif visé par les subventions des collectivités territoriales concernées dans cette thèse.

La mise en œuvre de l'idée du marketing urbain a, en effet, hérité de l'opérationnalisation de la « gouvernance urbaine », puisée dans la théorie économique institutionnalisée sur la base d'explications concernant la création de grandes entreprises hiérarchisées dans les années 1930 aux États-Unis. Par la suite, l'expression « gouvernance urbaine » a été traduite en France, à partir du milieu des années 1990, de manière de plus en plus complexe dans les modalités de la gestion territoriale locale issue de la mise en œuvre des lois de décentralisation, en 1982 et 1983. Pourtant, selon Patrice Noisette et Franck Vallérugo, cette décentralisation s'est en réalité avérée difficile à mettre en œuvre, en raison de brouillages des blocs spécifiques de compétences entre les trois types de collectivités françaises (communes, départements et régions) par les attermolements du législateur concernant le maintien ou la suppression de la clause de compétence générale pour certains niveaux de collectivités, et à cause d'une ingérence récurrente de l'État dans les affaires publiques locales, notamment le projet du Grand Paris⁷⁹. D'après le

⁷⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸ KOTLER Philip, HAMLIN Michael, REIN Irving et HAIDER Donald, *Marketing Places : Attracting Investment, Industry and Tourism to Cities, States and Nation*, New York, The Free, 1993, p. 33-40 ; KOTLER Philip, HAMLIN Michael, REIN Irving et HAIDER Donald, *Marketing Asian Places : Attracting Investment, Industry and Tourism to Cities, States and Nations*, New York, Wiley, 2002, p. 78-98.

⁷⁹ NOISETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *op. cit.*, p. 66-68.

discours de ces deux auteurs, les collectivités territoriales sont considérées comme des institutions dans leur discours, ce qui diffère de la méthodologie de Kotler et de la tendance aux États-Unis. L'idée de Patrice Noisette et Franck Vallérugo reflétait la potentielle hiérarchie en termes d'autorité, entre les collectivités territoriales elles-mêmes et entre l'État et les collectivités régionales, au sein de la structure politique française.

À Taïwan, certains mémoires se sont attelés à une réflexion sur les productions de films subventionnés par les collectivités territoriales en utilisant cette théorie, mais ils portent plutôt sur une seule ville, en particulier sur les municipalités spéciales de Kaohsiung, de Taïpei ou de Taïchung. De plus, la plupart de ces recherches se sont concentrées sur les enjeux des promotions des villes par le biais de ces œuvres audiovisuelles et sur leurs représentations des villes. Ainsi, cette thèse essaiera d'élargir le cadre des recherches à toutes les collectivités territoriales de Taïwan et d'intégrer ces collectivités locales, faisant l'objet de cette recherche, au sein du système global de l'industrie cinématographique, afin d'étudier leur influence au sein de l'environnement productif et du marché.

Tout compte fait, le rôle de l'État est un facteur important qui influence les structures économiques. De plus, la théorie du néo-institutionnalisme traite aussi de la façon dont les idéologies et les coûts des transactions, notamment de la mise en œuvre des politiques, influencent les décisions, ce qui correspond d'ailleurs à l'objectif des subventions régionales. Étant donné que les films bénéficient de subventions territoriales, ils doivent représenter le paysage et la culture locale, car les collectivités territoriales espèrent ainsi améliorer la visibilité de leur ville et inciter à financer l'économie locale au moyen de la diffusion de ces films. Par conséquent, les théories de l'économie politique, de la nouvelle économie institutionnelle et du marketing urbain prennent en compte le cadre de l'analyse des enjeux de pouvoir et de puissance entre le gouvernement central, les collectivités territoriales, le marché libéral et le cinéaste. Par ailleurs, les méthodes de recherche utilisées pour cette partie seront *l'analyse de documents* et *l'entretien en profondeur*.

A. Analyse de documents

L'analyse de documents est une méthode de recherche visant à comprendre les documents sous tous leurs aspects, en s'attardant sur certaines questions, comme les activités, les objectifs,

ou les systèmes de connaissance⁸⁰. De plus, cette méthode utilise des modalités pour délibérer sur les sens symboliques cachés dans les documents ou les phénomènes⁸¹.

Afin d'analyser la façon dont les structures extérieures aux économies politiques influencent les logiques de fonctionnement des systèmes de subventions centrales et territoriales, cette thèse collectera des documents officiels dans l'ordre chronologique, comme les décrets d'interventions publiques et ceux émis par les collectivités territoriales, les listes de films subventionnés, les rapports des collectivités territoriales, les données des sites officiels concernant les financements ou leurs commissions (audiovisuelles) de films, et les interviewés ou les articles concernant les cinéastes, les productions et les autorités locales, etc. Dans cette thèse, ces documents seront ensuite comparés d'un point de vue chronologique, afin d'y trouver des transformations, des moments clés, ainsi que d'établir quelles sont les relations entre les interventions publiques et les performances du marché.

Par ailleurs, cette thèse sera tout particulièrement centrée sur les documents traitant du développement des subventions des collectivités territoriales à partir de 2003, année de la première subvention locale. L'idée sera d'utiliser les théories de l'économie politique, de la nouvelle économie institutionnelle et du marketing urbain dans l'optique d'examiner les relations de pouvoir existant entre le gouvernement central (les subventions originales) et les collectivités territoriales (les nouvelles subventions postérieures à l'année 2003), ainsi que d'analyser la concurrence invisible entre les collectivités territoriales elles-mêmes selon leurs politiques respectives en termes de subventions locales. Par la suite, il sera question d'analyser la manière dont ces structures de l'économie politique ont pu être influencées par les transformations de l'intervention publique.

B. Entretien en profondeur et démarches d'enquêtes

La méthode de l'entretien en profondeur utilise les interactions entre les chercheurs et les interviewés dans le but de générer des échanges d'informations. Le fonctionnement est le suivant : les chercheurs construisent les sujets d'entretiens et proposent des questions en fonction des différentes réponses spécifiques apportées par les interviewés⁸². Grâce à ce type d'échanges, les chercheurs peuvent obtenir des informations plus riches et détaillées.

⁸⁰ NEUMAN Lawrence, *Social Research Methods : Qualitative and Quantitative Approaches*, Taïpeï, Yang Chih, 2000, p. 803-805, traduit de l'ouvrage original *Social Research Methods : Qualitative and Quantitative Approaches*, Boston, Allyn & Bacon, 1999, 558 p., de l'anglais par ZHU Rou-ruo 朱柔若.

⁸¹ KLAUS Krippendorff, *Content Analysis : An Introduction to Its Methodology*, California, SAGE, 2004, 413 p.

⁸² BABBIE Earl, *The Practice of Social Research* (14^{ème} édition), Boston, Cengage Learning, 2015, 592 p.

Même si les documents officiels renvoient à des situations industrielles holistiques, ils ne reflètent toutefois pas globalement les idées des cinéastes, ni leur accord vis-à-vis des règles des subventions. Cette recherche utilisera donc cette méthode afin de s'enquérir des expériences et des avis des cinéastes dans le but d'analyser le fonctionnement des interactions entre les puissances politiques et les cinéastes. Ces entretiens vont, par ailleurs, permettre de concrétiser les informations qui ont pu être obtenues par le biais de l'analyse des documents effectuée précédemment. En ce qui concerne le choix des interviewés, ces entretiens seront centrés sur trois groupes en particulier. Le premier sera exclusivement consacré aux cinéastes (réalisateurs et producteurs) qui ont pu obtenir des subventions centrales et régionales. Le deuxième concernera les membres des jurys des commissions sur les films, ou des secteurs culturels dans les villes, qui offrent des subventions aux productions audiovisuelles. Le troisième sera, pour sa part, focalisé sur les responsables des commissions pour les films, ou les secteurs culturels dans les villes, qui offrent les subventions destinées aux productions audiovisuelles. Pour les entretiens, les protocoles des questions se figurent dans les annexes 1, 2 et 3.

Dans cette partie de la recherche, l'autrice a mené un entretien préliminaire avec la directrice de la Commission des Films de Taïpeï, Rao Zi-juan, en juillet 2016. Les principales motivations de cet entretien furent d'inviter la Directrice à expliquer les effets des subventions de la Commission des Films de Taïpeï sur les scénarios des films, ainsi qu'à exprimer ses observations concernant le développement des subventions territoriales, ces dernières années. De plus, pour ce qui est des cinéastes, les producteurs taïwanais Hsu Guo-lun et Li Ya-mei ont été interviewés, en 2019. Par la suite, en 2020, à cause des contraintes empêchant la mobilité internationale dues à la pandémie, les entretiens sur le terrain durent inmanquablement être interrompus. L'autrice a donc essayé de réaliser ces entretiens oraux en ligne avec des membres des jurys de sélection des subventions régionales. Chen Ru-shou et Kuo Li-shin, et la réalisatrice Hsieh Pei-ju ont ainsi partagé leurs expériences et points de vue concernant les subventions territoriales. De plus, grâce à l'événement, *2020 Taiwan Post-New Wave Cinema Project*, financé par la Ministre de la Culture de Taïwan et organisé par l'Université de Londres SOAS, les réalisateurs taïwanais Lin Shu-yu et Cheng Yu-chieh, considérés comme faisant partie des cinéastes du *Post Nouveau Cinéma taïwanais*, furent invités à mener des discussions publiques avec les chercheurs en cinéma taïwanais. Leurs points de vue sur la situation de l'industrie du cinéma taïwanais contemporain et sur les aides locales seront utilisés dans cette thèse pour mener à bien les analyses concernant l'influence de l'intervention des collectivités territoriales sur les créations cinématographiques actuelles. Enfin, en août 2021, l'autrice a reçu une réponse favorable de la

part de la directrice du Service culturel de la Mairie de Taïchung, Lin Yi-jung, pour l'entretien concernant la mise en œuvre de la politique des subventions de Taïchung pour les œuvres audiovisuelles.

Afin de visualiser les entretiens archivés, les informations concernant les interviewés ont été reprises dans le tableau ci-dessous (tableau 1).

Tableau 1. Caractéristiques des entretiens

Nom et prénom	Profession	Date des entretiens	Lieu des entretiens
RAO Zi-juan 饒紫娟	Directrice de la Commission des Films de Taïpei à Taïwan et jury des subventions de Taïpei	21 juillet 2016	Bureau de la directrice de la Commission des Films de Taïpei à Taïwan
HSU Guo-lun 徐國倫	Producteur	3 août 2019	SMAJO studio (No. 33, Ln. 279, Sec. 1, Fuxing S. Rd., Da'an Dist., Taipei City 106, Taiwan)
LI Ya-mei 李亞梅	Productrice et membre du jury des subventions territoriales	22 août 2019	Spot Café Lumière (No. 1, Sec. 1, Bade Rd., Zhongzheng Dist., Taipei City 100, Taiwan)
CHEN Ru-shou 陳儒修	Membre du jury des subventions territoriales	13 octobre 2020	Entretien oral avec l'application Line
HSIEH Pei-ju 謝沛如	Réalisatrice	23 octobre 2020	Entretien oral avec l'application FB Messenger
KUO Li-shin 郭力昕	Membre du jury des subventions territoriales	3 novembre 2020	Entretien oral avec l'application WhatsApp
LIN Yi-jung 林依融	Directrice du Service culturel de la Mairie de Taïchung	13 août 2021	Entretien écrit par mail

*Créé par l'autrice

C'est donc dans ce cadre que cette thèse abordera les discours du *nouveau localisme* et de *l'espace*, en exploitant par ailleurs la méthode de *l'analyse textuelle* afin d'analyser la *localité* utilisée ou demandée par les autorités locales dans les créations filmiques contemporaines. La puissance politique influence non seulement la structure industrielle, mais également les représentations des éléments locaux à travers la création cinématographique : les thèmes, les histoires, les paysages et les langues. Dans cette partie, on s'intéressera alors en particulier aux méthodes de création et de production filmiques contemporaines, en ce qui concerne les idées de réalisation, les stratégies de collecte de fonds et de distribution pour les cinéastes, ainsi qu'au rôle des collectivités territoriales dans l'environnement international des coproductions et aux

éléments locaux de Taïwan représentés dans ces œuvres cinématographiques coproduites.

D'après les informations regroupées et les entretiens effectués par l'autrice, les choix des lieux ou des thèmes culturels des cinéastes pour leurs créations peuvent être divisés en deux catégories : soit ils découlent de leurs propres envies de montrer leurs expériences de vie ou de tourner en dehors de leurs villes natales ; soit ils correspondent tout simplement aux exigences des subventions locales. Ainsi, les discours de représentation des mémoires collectives dans l'espace du film et ceux de la localité et du nouveau localisme, qui explique la nouvelle logique productive filmique, surtout concernant le mécanisme de coproduction, seront évoqués comme suit :

A. Localité et nouveau localisme dans les productions cinématographiques

Dans les années 1970, Wallerstein a lancé la théorie du système-monde (world system) s'agissant des flux mondiaux de capitaux, d'informations et de travailleurs grâce à l'essor de la modernisation et de la technologie, discours qui a également inauguré ceux de la « globalisation »⁸³. Le concept de *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* (New International Division of Cultural Labour, NICL) susmentionné, qui indique l'expansion de la puissance de l'industrie hollywoodienne, est également celui ayant pour cadre la notion d'environnement global pour les productions filmiques. Les discours de la « globalisation » ont, au tout début, beaucoup alerté concernant l'expansion et la pénétration de l'hégémonie occidentale et de l'impérialisme culturel, notamment par le biais des films hollywoodiens, à l'encontre des pays en voie de développement.

Pourtant, à partir des années 1990, les chercheurs ont commencé à remarquer la dualité entre « local » et « global ». Par exemple, Roland Robertson a proposé le terme « glocalization », afin de suggérer que la globalisation n'est pas synonyme d'homogénéité sur le plan mondial, mais que, bien au contraire, grâce aux interactions transnationales, les cultures locales seront montrées au niveau mondial dans ce processus, et il a précisé que de plus, les entreprises transnationales adaptent-elles aussi les caractéristiques de leurs produits d'après les spécificités des diverses cultures et habitudes de leurs clients⁸⁴. En outre, Arjun Appadurai a aussi introduit l'expression « grassroots globalization » afin d'illustrer son idée que le point de vue local créera à nouveau

⁸³ ROBINSON William (2011), « Globalization and the sociology of Immanuel Wallerstein : A critical appraisal », *International Sociology*, 2011, p. 2.

⁸⁴ ROBERTSON Roland, « Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », dans FEATHERSTONE Mike, LASH Scott, ROBERTSON Roland (dir.), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, p. 34.

l'imaginaire de la vie populaire, pour résister à l'homogénéité globale, la réinterpréter et la déconstruire, en tant que force de « globalisation du bas » (globalization from below)⁸⁵. Cette logique du localisme se reflète dans les films taïwanais contemporains et est également en particulier appliquée aux coproductions asiatiques.

Selon les chercheurs Davis Darrell William et Yeh Emilie Yueh-yu, au début des années 2000, les productions filmiques en Asie de l'Est suivent deux tendances. L'une consiste à utiliser les méthodes de réalisation hollywoodienne en tant que modèle, par exemple, en prêtant attention aux études de marché, aux narrations des scénarios, au système de garantie d'achèvement (completion guarantee), à la postproduction et aux technologies. Ce type de production a pour but d'essayer de résister à la domination des films hollywoodiens. L'autre concerne les réalisations d'après la logique du nouveau localisme (New Localism), concept selon lequel les spectateurs locaux s'intéressent tout d'abord et encore aux films tournés dans leurs langues ou cultures locales. Ce genre de créations ne peut être produit ou créé par l'industrie hollywoodienne⁸⁶. Le nouveau localisme a pour principe de tourner au niveau local et d'utiliser les ressources spécifiques du marché en question. Même si les éléments commerciaux internationaux sont encore intégrés dans ces productions, il convient évidemment d'y souligner les styles ou les narrations contenant les caractéristiques régionales et locales⁸⁷. De plus, les langues, les scènes, les genres ou les acteurs locaux ou régionaux sont adaptés dans ces films du nouveau localisme, de manière à élargir l'éventail des spectateurs et servir à nouveau ces spectateurs locaux ou régionaux. Nous pouvons dire que ce type de fonctionnement productif ne consiste pas à essayer de vaincre les films hollywoodiens, mais plutôt à créer une niche de marché ciblant les spectateurs asiatiques, à l'instar des films *panasiatiques*⁸⁸.

De fait, cette tendance productive du nouveau localisme n'est pas seulement à l'opposé de celle adoptée par les associations cinématographiques indépendantes locales pour contrer la domination des films hollywoodiens, mais peut à l'inverse constituer également un nouveau modèle de productions au sein de l'industrie hollywoodienne, afin d'attirer des spectateurs régionaux. Par exemple, Warner Bros. a établi sa première filiale en Chine, en 2004 et Columbia Pictures a aussi créé un bureau de production en Asie de l'Est, pour collaborer et financer des

⁸⁵ APPADURAI Arjun, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000, p. 3.

⁸⁶ DAVIS Darrell William, YEH Emilie Yueh-yu, *East Asian Screen Industries*, London, British Film Institute, 2008, p. 63.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

productions destinées aux marchés asiatiques. Si l'on se penche sur ces actions filmiques menées par des majors hollywoodiennes, l'on constate que leur objectif n'est pas seulement de toucher le marché des spectateurs asiatiques, mais aussi de bénéficier des conditions et ressources associées aux tournages réalisés en Asie. De ce fait, l'idée du nouveau localisme est à un double sens : il ne s'agit pas uniquement du sens local, mais aussi de celui international, de la décentralisation, et spécifiquement de l'Asie⁸⁹.

Nous pouvons trouver des traces de ce nouveau localisme dans les films taïwanais contemporains subventionnés, ou non, par les collectivités territoriales, dans les représentations de cultures régionales, l'utilisation des langues multiethniques, la présentation des paysages locaux, etc. De même, ces empreintes taïwanaises apparaissent dans les coproductions financées par les autorités des villes taïwanaises. Ainsi, cette thèse essaiera de partir de cette notion de localité et du nouveau localisme pour approfondir les analyses concernant les créations filmiques contemporaines.

B. Espace / paysage dans le cinéma

Le *lieu* (the place) est le sujet principal des recherches menées en géographie humaine. Avant les années 1960, celles menées en géographie humaine concernaient les descriptions et les explications de l'hétérogénéité entre les différentes zones du monde⁹⁰ et les paysages concrets et matériels. À la fin du dix-neuvième siècle, le géographe de terrain français Vidal de la Blache, a révolutionné les perspectives de la recherche ayant trait tout autant à l'espace matériel qu'au *genre de vie* dans les différentes contrées du monde. De plus, il a introduit un concept abstrait énonçant que les paysages peuvent représenter les *personnalités régionales*⁹¹ qui contiennent toutes les activités de la vie courante au sein d'une société particulière⁹². Autrement dit, les paysages ne sont pas une propriété individuelle, mais une construction collective. En outre, d'après Carl Sauer, ils reflètent la foi, les pratiques et les techniques de certaines sociétés et cultures, et sont aussi un processus continu de développements, ou de désintégrations et de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁹⁰ CRESSWELL Tim, *Place : a Short Introduction*, Taïpei, Socio Publishing, 2004, p. 29, traduit de l'ouvrage original *Place : a Short Introduction*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2006, 168 p., de l'anglais par WANG Chih-hung 王志弘 et HSU Tai-ling 徐苔玲.

⁹¹ *Ibid.*, p. 30 ; CRANG Mike, *Cultural Geography*, Taïpei, Chuliu, 2003, 298 p., traduit de l'ouvrage original *Cultural Geography*, London, Routledge, 1998, 215 p., de l'anglais par WANG Chih-hung 王志弘, YU Jia-ling 余佳玲 et FANG Shu-huei 方淑惠.

⁹² CRANG Mike, *op. cit.*, p. 23.

remplacements⁹³.

Selon ces nouvelles définitions, le *lieu* (the place) n'est plus seulement un espace objectif, mais est plutôt considéré comme un centre qui rassemble les significations, les intentions et les valeurs morales, en raison des interactions des demeures et des activités locales des habitants. Les expériences collectives des habitants stimulent les dépendances subjectives et émotionnelles sur ce territoire, et transforment cet espace en une identité de la communauté, d'où l'autre terme associé au lieu : *placeness*⁹⁴. Par ailleurs, le chercheur dans le domaine des discours du marxisme et des discours culturels Raymond Williams, a lui aussi proposé un concept original, à savoir la *structure des sentiments*. Raymond Williams a expliqué que la *structure des sentiments* est un sentiment de la vie dans un endroit précis et un temps particulier⁹⁵. De surcroît, il a indiqué que la *structure des sentiments* « consiste en des sentiments et valeurs activement vécus et ressentis, elle n'est pas un objet, mais un procès, pas une fixité, mais une émergence, l'émergence d'une conscience qui n'est pas seulement individuelle, mais sociale »⁹⁶. Par sa réflexion, Raymond Williams a élargi le domaine de l'identité de la communauté à un autre plus large, social et pratique. De même, Henri Lefebvre, philosophe et sociologue marxiste, a pris le marché pour exemple afin d'expliquer que l'espace est tout à la fois concret, social et mental. Par exemple, le marché local est un lieu concret. « En France, la place du marché est souvent le lieu devant l'église. C'est un espace social où s'organise une vie collective, mais aussi un espace mental, symbolique, défini et organisé selon une pratique commerciale entre des gens venus vendre des biens [...] et d'autres venus les acheter »⁹⁷.

En outre, le *paysage* est un autre concept qui apparaît souvent associé à l'idée du *lieu*. Étant donné que les paysages sont des terrains tangibles (l'objet que l'on peut voir) et qu'ils sont associés à la notion de vision (la façon de voir), ils mettent fortement en évidence l'idée de visibilité. Par ailleurs, dans les définitions des paysages, les observateurs se situent à l'extérieur de ceux-ci, ce qui souligne la différence avec celles du *lieu* puisque les observateurs sont

⁹³ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁴ CRESSWELL Tim, *op. cit.*, p. 15. ; YAN Zhong-xian 顏忠賢, *Ying siang di jih syueh : mai siang dian ying kong jian li lun de jian gou* 影像地誌學：邁向電影空間理論的建構 (*Cinématopographie : établissant une théorie de l'espace cinématographique*), Taïpei, Wanxiang, 1996, p. 20.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ LECERCLE Jean-Jacques, « Lire Raymond Williams aujourd'hui », dans WILLIAMS Raymond, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 22.

⁹⁷ MONVOISIN Frédéric, *op. cit.*, 2013, p. 12.

nécessairement situés à l'intérieur même du dit *lieu*⁹⁸. De plus, l'anthropologue Éric Hirsch a, quant à lui, proposé deux points de vue pour l'appréciation des paysages, l'un étant celui non-subjectif, qui en fait ainsi un *espace* ; et l'autre renvoyant à la perspective du local dont le point de vue est subjectif et se situe à l'intérieur des paysages regardés, et en fait un *lieu*⁹⁹. De cette façon, le *paysage* contient les notions d'*espace* et de *lieu*. En raison de ces caractéristiques visuelles, les idées de la géographie humaine sont par la suite intervenues dans les recherches cinématographiques.

Les théories traditionnelles du cinéma concernent l'esthétique, par exemple les analyses des montages, des mises en scène et des décors. Cependant, à l'aide des interactions entre les discours contemporains culturels, sociologiques et les représentations du cinéma, elles ont approfondi les recherches cinématographiques pour discuter de la relation entre les espaces dans les films¹⁰⁰. En d'autres termes, le paysage est une mise en spectacle de l'environnement¹⁰¹ et peut être considéré comme un système signifiant¹⁰². D'après E. Lobsien, « le monde est plutôt transformé en paysage dès qu'il se trouve happé par l'expérience esthétique ». Autrement dit, il est acquis que le paysage puisse apparaître comme le « produit de la relation culturelle qu'une société entretient avec son environnement »¹⁰³. Les paysages deviennent donc un intermédiaire entre les expériences réelles et la construction idéologique.

De même, selon Henri Lefebvre (2000), « le cinéma, en tant qu'espace, doit se réfléchir suivant ces trois qualités : il définit un ensemble d'éléments matériels (la caméra, le décor, l'acteur, le film, la salle), engage des pratiques sociales aussi bien au moment du tournage (équipe) que de sa diffusion (le public) et aboutit à une production de sens. [...] L'espace sera donc pour nous d'essence cinématographique et nationale, géographiquement délimité (espace concret), organisé en société (espace social), suivant une autorité politique donnée comme légitime (espace mental) »¹⁰⁴. De plus, les images des films sont semblables aux représentations du monde réel. Celles des espaces dans les films et la réception des spectateurs traduisent un processus de construction de l'identité et d'interaction entre les cinéastes et les spectateurs, ou au-delà du contexte social et politique du moment.

⁹⁸ CRESSWELL Tim, *op. cit.*, p. 19-20.

⁹⁹ HIRSCH Eric, *The Anthropology of Landscape : Perspectives on Place and Space*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 9.

¹⁰⁰ YAN Zhong-xian 顏忠賢, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰¹ WALTER François, *Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe (16e -20e siècle)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004, p. 301.

¹⁰² CRANG Mike, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰³ WALTER François, *op. cit.*, p. 301.

¹⁰⁴ MONVOISIN Frédéric, *op. cit.*, 2013, p. 12.

Dans ce cas, l'espace n'est pas juste un lieu concret objectif. Il comporte les processus culturels et sociaux incluant les expériences collectives et les transitions entre les diverses générations. À Taïwan, les espaces ont traversé des périodes d'immigration, de colonisation et de modernisation à différents niveaux dans chaque région. Les paysages des différentes régions reflètent aussi les traces de la vie collective des communautés hétérogènes de Taïwan, par exemple, celles de la communauté hoklo, hakka ou autochtone. Ils reflètent ainsi les différentes *localités* de chaque collectivité de Taïwan.

Analyse textuelle

Les méthodes de recherche dans le cadre de cette partie relèvent de *l'analyse textuelle*. Selon le structuralisme, les films sont considérés comme des représentations de la culture, de même que les productions sont influencées par les mythes et les histoires¹⁰⁵. La création de films, quant à elle, se compose de différents éléments par exemple, de lumières, de caméras, de montages et de sons. Ces compositions d'éléments entre eux donnent du sens aux images et aux influences sociales des films alors que les différentes cultures créent des codes spécifiques et des conventions culturelles¹⁰⁶. Le but de l'analyse textuelle est donc d'essayer de trouver la structure des idéologies cachées dans les images, afin de procéder à l'analyse des processus de construction des codes. Concernant le corpus pour les analyses textuelles, cette thèse a choisi 5 longs métrages de fiction subventionnés par les collectivités territoriales différentes : 2 films commerciaux et 3 films d'auteur. Les choix pour ce corpus, en dehors des financements territoriaux, ont mis l'accent sur les sujets locaux et les diverses ethnies qui ont rarement été représentés dans les films taïwanais précédents (tableau 2).

¹⁰⁵ AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p. 66-69.

¹⁰⁶ GRAEME Turner, *Film as Social Practice*, New York, Routledge, 2006, 255 p.

Tableau 2. Détails du corpus

Titre	Réalisateur (trice)	Subventions territoriales	Éléments locaux	Recettes et critiques
<i>Din Tao : le Chef du Défilé</i> (2012)	FUNG Kai 馮凱	Mairie de Taïchung et Taïtung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dialecte hoklo et mandarin ➤ Défilé pour la religion traditionnelle à Taïwan 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Recettes de 317 millions de NT\$
<i>Zone Pro Site</i> (2013)	CHEN Yu-hsun 陳玉勳	Mairie de Taïnan	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dialecte hoklo et mandarin ➤ Culture traditionnelle d'organisation de banquets en plein air à Taïwan 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Recettes de 310 millions de NT\$ ➤ Les prix du second rôle féminin et de la meilleure contribution artistique au 16^{ème} Festival de Taïpeï ➤ Le prix du public au Festival du film asiatique d'Italie, au Festival du film asiatique de New York et au Festival du film culinaire d'Amsterdam en 2014 ➤ Le prix du meilleur film au Festival du film culinaire au Canada en 2014
<i>Lokah Laqi</i> (2016)	Laha Mebow 陳潔瑤	Mairie de Taïchung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Langue officielle, le mandarin et langage aborigène autochtone ➤ Représentation de la vie d'un autochtone dans la montagne de Taïchung 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Recettes de 7 millions de NT\$ ➤ Récompense d'un million NT\$, prix du meilleur film, de la meilleure mise en scène, du meilleur montage et du public au Festival de Taïpeï en 2016 ➤ Le prix de la mention spéciale au Festival de Giffoni en 2016 ➤ Le prix du jury jeune au Festival international du film fantastique de Bucheon en 2016
<i>Le Grand Bouddha +</i> (2017)	HUANG Xin-yiao 黃信堯	Mairie de Taïchung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dialecte hoklo et mandarin ➤ Plus d'un tiers du paysage de Taïchung 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Recettes de 29,71 millions de NT\$ ➤ Les prix du meilleur nouveau réalisateur, du meilleur scénario, du meilleur photographe et de la meilleure musique originale au Festival du cheval d'Or en 2017 ➤ Récompense d'un million NT\$, prix du meilleur film, de la meilleure

				contribution artistique, du meilleur montage et de la meilleure bande son au Festival de Taïpeï en 2017 ➤ Le prix du meilleur technicien du son au 12ème Asian Film Awards ➤ Le prix du meilleur film aux Hong Kong Film Awards en 2018 ➤ Nomination du meilleur film étranger à l'Oscar en 2019
<i>Father to Son</i> (2018)	Hsiao Ya-chuan 蕭雅全	Mairie de Taoyuan	➤ Dialecte hoklo, le mandarin et le japonais ➤ Anciennes architectures à Chiayi	➤ Recettes de 3,8 millions de NT\$ ➤ Les prix du meilleur réalisateur, de la meilleure bande son, de la conception artistique au Festival du Film de Taïpeï en 2018 ➤ Le film officiel de la compétition pour le prix grand écran au Festival international du film de Rotterdam en 2018

*Créé par l'autrice

Le plan des chapitres de la thèse

Cette thèse ayant pour problématique l'exploration de l'influence des subventions territoriales sur la structure industrielle et les créations contemporaines du cinéma taïwanais, sera composée de cinq chapitres. Le premier chapitre dépeindra le panorama de l'environnement productif de l'industrie du cinéma taïwanais depuis l'année 2000. Il se penchera ainsi sur son contexte économique et politique, les nouvelles thématiques des films taïwanais contemporains et la situation des films subventionnés par l'État et les collectivités régionales, afin d'étudier les *localités* dans ces films. Puis, les deux chapitres suivants seront consacrés à la structure industrielle : ils traiteront tout d'abord dans le deuxième chapitre, des premières subventions locales ayant vu le jour, des décrets édictés par chaque collectivité territoriale et de leurs effets dès lors qu'ils sont mis en œuvre. Nous examinerons en détail non seulement ces premières subventions territoriales, mais également les concurrences politico-économiques invisibles entre ces collectivités territoriales, ainsi que les facteurs qui affectent la continuité de leurs financements locaux. Ensuite, dans le troisième chapitre, nous discuterons de la relation existant entre les subventions territoriales et la subvention centrale, ainsi que de l'évolution du processus d'intervention publique étatique et locale et de leurs changements institutionnels.

Par la suite, l'influence des subventions locales sur les créations cinématographiques contemporaines sera évoquée dans deux autres chapitres. Nous aborderons tout d'abord les productions nationales dans le quatrième chapitre, en nous intéressant aux méthodes mises actuellement en œuvre par les cinéastes contemporains pour combiner certaines subventions centrales et locales afin de compléter le financement de leurs productions et nous examinerons également à leurs nouvelles intentions en termes de scénario et les modèles contemporains de distribution et de production cinématographique. Enfin, nous élargirons notre horizon d'analyse afin d'examiner les productions cinématographiques au niveau international, les coproductions avec l'Occident, avec l'Asie et avec la Chine, pour analyser le rôle de ces autorités locales dans la situation de coproduction entre les collectivités territoriales et les équipes cinématographiques internationales. Nous analyserons les effets des financements régionaux sur ces créations cinématographiques transnationales.

Chapitre 1 L'environnement contemporain du cinéma taïwanais

Avant de présenter en détail les subventions publiques à Taïwan pour les productions cinématographiques, dans cette partie nous allons tout d'abord évoquer le contexte politico-économique du cinéma taïwanais, puis aborder les nouvelles thématiques et nouveaux genres adoptés dans les films taïwanais après l'année 2008. Enfin, nous allons discuter des nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains.

1.1 Le contexte politico-économique du cinéma taïwanais

L'île de Taïwan a connu plusieurs périodes marquées par des pouvoirs exogènes et coloniaux, à savoir par la domination hollandaise (1624-1662), celle espagnole (1626-1642), par le pouvoir des seigneurs de la guerre issus de différentes ethnies (1662-1683), de la dynastie chinoise Qing (1683-1850), mais aussi des colons japonais (1895-1947) et enfin par la domination du Kuomintang. En ce qui concerne la colonisation japonaise, Taïwan fut cédée au gouvernement japonais par la dynastie chinoise Qing après sa défaite à la fin de la guerre sino-japonaise, en 1895¹⁰⁷. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, après sa défaite, le gouvernement colonial japonais aurait dû remettre Taiwan au gouvernement chinois. Cependant, la guerre civile (1946-1949) entre le Kuomintang dirigé par Chiang Kai-shek 蔣介石 et le Parti Communiste chinois de Mao Ze-dong 毛澤東 fait alors rage sur le continent, et Taïwan traverse une période de souveraineté chaotique. Par la suite, en mai 1949, la loi martiale est déclarée par Chiang Kai-shek sur toute l'île¹⁰⁸ en réponse à la situation défavorable du Kuomintang pendant la guerre civile. Après sa défaite en décembre, Chiang Kai-shek et son armée se réfugient à Taïwan¹⁰⁹, où ils créent un régime dictatorial reposant sur un parti unique.

Sous l'occupation, puis sous le régime dictatorial de Chiang Kai-shek, le cinéma constituait un outil de propagande, tout d'abord contrôlé par le gouvernement japonais, puis par le Kuomintang. Durant la période de nipponisation, puis celle de sinisation, les autorités imposent

¹⁰⁷ Taïwan est le premier territoire colonisé par le Japon durant cette période ; YIP June 葉蓁, *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Taïpei, Shu-Lin, 2010, p. 34, traduit de l'ouvrage original, *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2004, 368 p., de l'anglais par HUANG Wan-yu 黃宛瑜.

¹⁰⁸ La loi martiale dura trente-huit ans. Elle a été abolie en 1987 par l'ex-président, Chiang Ching-kuo 蔣經國, qui était aussi le fils de Chiang Kai-shek.

¹⁰⁹ YIP June 葉蓁, *op. cit.*, p. 34 ; GERNET Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 555-556.

tout le contenu narratif et l'usage de la langue japonaise puis chinoise sur les écrans dans le but de créer une nouvelle identité nationale pour les Taïwanais, qui se voient dès lors interdire de présenter à l'écran les cultures locales ainsi que leurs dialectes.

Pendant la colonisation japonaise, la production de films à Taïwan était contrôlée par les Japonais et les Taïwanais en étaient totalement exclus. Ces films furent consacrés exclusivement à la propagande afin d'associer les Taïwanais à l'empire japonais. De même, le Kuomintang contrôla l'industrie du film taïwanais dès son arrivée au pouvoir. Trois studios nationaux sont créés par le Kuomintang afin de produire des films patriotiques, d'autres de propagande anti-communiste ainsi que des films éducatifs en chinois mandarin¹¹⁰. Par la suite, le gouvernement met en œuvre une politique de sinisation du pays qui impose le mandarin à la population. D'un côté, en 1967, le Kuomintang établit les règles d'obtention de subventions en faveur de la production de films en chinois, afin d'attirer les cinéastes (chinois et taïwanais), de l'autre, le Kuomintang censure les films en dialecte hoklo¹¹¹ qui, bien qu'étant à cette époque la langue la plus couramment utilisée dans la vie quotidienne, tend peu à peu, sous cette double pression, à disparaître dans les films¹¹². Une telle évolution était due au fait que les films en dialecte hoklo étaient censurés. L'autre raison de cette disparition était liée à la situation économique du cinéma taïwanais de l'époque, en particulier au coût de la pellicule en couleur¹¹³.

En fait, les politiques du Kuomintang en faveur des films nationaux tournés en mandarin ont elles aussi affecté le taux d'imposition des pellicules et des équipements de production. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Kuomintang a proposé un tarif préférentiel pour les pellicules et équipements concernés par les coproductions taïwanaises-hongkongaises, afin d'inciter les cinéastes hongkongais à venir produire leurs films à Taïwan. Par rapport aux films en noir et blanc, les pellicules et équipements des films en couleurs concernés avaient un coût beaucoup plus élevé. Ainsi, le tarif préférentiel pour importer ces objets était essentiel afin d'économiser une partie du budget de production. Cependant, ce tarif préférentiel n'a ciblé que les entrepreneurs nationaux de films en mandarin. De plus, faute de technique d'impression des pellicules en couleurs à Taïwan, pendant les années 1960, ces dernières étaient toutes envoyées à l'étranger pour leur impression, ce qui engendrait encore des taxes pour renvoyer ces impressions à Taïwan. Les cinéastes nationaux qui réalisaient des films en mandarin, pouvaient éviter de

¹¹⁰ NERI Corrado et GOMLEY Kirstie (dir.), *Taiwan cinéma : le cinéma taiwanais*, Lyon, Asiexpo Édition, 2009, p. 30.

¹¹¹ Le dialecte hoklo est aussi connu sous le nom de dialecte taïwanais ou minnan.

¹¹² LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 162-166 ; SU Chih-heng 蘇致亨, *op. cit.*, p. 309.

¹¹³ SU Chih-heng 蘇致亨, *op. cit.*, p. 309.

payer ces taxes, en coproduisant leurs films avec les cinéastes hongkongais. Cependant, les cinéastes nationaux qui tournaient des films en hoklo ne pouvaient pas jouir d'une telle faveur à cause des politiques mises en œuvre. De ce fait, les cinéastes taïwanais ayant produit des films en hoklo, faute de financement, ont abandonné ce dialecte et fini par tourner leurs films en mandarin, afin de satisfaire leur envie de réaliser leurs œuvres en couleurs, tout en évitant de payer des coûts trop élevés pour leurs pellicules et équipements¹¹⁴. À partir des années 1960, les films en hoklo ont disparu progressivement sous la pression politico-économique, situation qui reflète également la disparition de la culture populaire en hoklo dans les films.

Dans cette étude, nous allons parler d'un réalisateur taïwanais par ailleurs reconnu en France, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, pour aborder une période importante du cinéma taïwanais postérieure à la disparition des films en hoklo. En 2015 il fut récompensé du prix de la mise en scène au 68^{ème} Festival de Cannes pour son long métrage *The Assassin* (刺客聶隱娘, 2015). Il s'agissait là de sa deuxième récompense au Festival de Cannes après le prix du Jury qu'il avait décroché pour son film *Le Maître des Marionnettes* (戲夢人生, 1993). Ses films avaient déjà auparavant été sélectionnés plusieurs fois au Festival de Cannes, tels *Good Men, Good Women* (好男好女, 1995), *Goodbye South, Goodbye* (南國再見, 南國, 1996), *Les Fleurs de Shanghai* (海上花, 1998), *Millennium Mambo* (千禧曼波, 2001)¹¹⁵ et *Three Times* (最好的時光, 2005)¹¹⁶. Son film *La Cité des Douleurs* (悲情城市, 1989)¹¹⁷, a obtenu le Lion d'Or au Festival de Venise en 1989, et fut le premier film taïwanais à être entré sur la scène internationale¹¹⁸ et à avoir attiré l'attention des critiques étrangers.

L'une des caractéristiques du *Nouveau Cinéma taïwanais* des années 1980, qui constitue un moment important de l'histoire du cinéma taïwanais, réside en son esthétique basée sur les longs plans-séquences ainsi qu'une grande profondeur de champ¹¹⁹. Au niveau de l'esthétique, les images réalisées pratiquement sans montage et tournées dans les rues à la manière du

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 310-311.

¹¹⁵ HOU Hsiao-hsien n'a pas été récompensé cette fois, mais l'ingénieur du son de *Millennium Mambo*, TU Du-chih, a remporté le prix du Jury pour cette catégorie.

¹¹⁶ Chinatimes News 中時新聞網, « Hou Hsiao-hsien yong duo kan cheng zuei jia dao yan jiang 侯孝賢勇奪坎城最佳導演獎 » (Hou Hsiao-hsien est récompensé par le prix du meilleur réalisateur à Cannes), 25.05.2015, consulté le 6 avril 2018 : <http://www.chinatimes.com/realtimenews/20150525000869-260404>

¹¹⁷ Ce film relate les craintes et les confusions propres à la crise identitaire nationale des Taïwanais au cours du massacre du 28 février 1947. Avant la sortie de ce film, ce massacre était demeuré un sujet tabou pour les Taïwanais. Dans les anciens documents officiels, aucun témoignage ne faisait état de cet évènement.

¹¹⁸ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 163-164.

¹¹⁹ SING Song-yong 孫松榮, *op. cit.*, p. 143.

documentaire sont souvent comparées à celles des films du néoréalisme italien¹²⁰. Par ailleurs, une autre caractéristique importante de ce dernier est que, dans les films du *Nouveau Cinéma taïwanais*, les autorités déclaraient transmettre le pouvoir, aux cinéastes afin qu'ils perpétuent la mémoire collective autour de la reconstruction de l'identité taïwanaise.

C'est pourquoi dans ce climat politique, le *Nouveau Cinéma taïwanais* a acquis une telle importance. Se présentant différemment des identités officielles édictées par les gouvernements japonais et du Kuomintang, la narration principale des films du *Nouveau Cinéma taïwanais* s'inspire de la vie personnelle des réalisateurs originaires du continent chinois, mais qui ont émigré et grandi à Taïwan. Ces films montrent la confusion et l'ambiguïté associées à la notion d'*identité nationale* pour les Taïwanais. Les dialectes de différentes ethnies, utilisés dans la vie de tous les jours, commencent à réapparaître dans ces films, par exemple les parlers hoklo, hakka ou shanghaiën pour ne citer qu'eux.

Avec le *Nouveau Cinéma taïwanais*, cette nouvelle autonomie vis-à-vis des autorités suscite l'enthousiasme des critiques, d'un point de vue tout à la fois cinématographique et académique, du Taïwan des années 1990, ainsi que sur le plan international. De plus, l'histoire de Taïwan, le flou qui entoure son identité nationale, en plus du parcours spécifique et du talent de l'auteur Hou Hsiao-hsien, participent à l'exotisme de cette île sur le marché international¹²¹. En plus de ce dernier, deux autres réalisateurs, Edward Yang 楊德昌 qui appartenait au *Nouveau Cinéma taïwanais*, et Tsai Ming-liang 蔡明亮 qui avait été influencé par cette nouvelle vague, se sont vus décerner, à plusieurs reprises, des prix pour leurs œuvres cinématographiques, lors de festivals internationaux. Le *Nouveau Cinéma taïwanais* atteint son apogée au cours des années 1990, et on peut se demander si cette réputation a contribué à l'essor de l'industrie du cinéma taïwanais, car paradoxalement, durant cette décennie, l'industrie cinématographique est elle-même en déclin. Trois raisons différentes peuvent l'expliquer.

Tout d'abord, la production de films taïwanais a connu une diminution globale, alors que les films hongkongais et étrangers ont commencé à dominer le marché national. À partir des années 1990, la production taïwanaise chute du fait que les films nationaux n'ont pas trouvé leur public sur le marché taïwanais¹²². Au tout début des années 1990, 76 films ont encore été produits, mais,

¹²⁰ CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, « André Bazin from the Lens of Taiwan Cinema », *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 137, 2010, p. 128-129.

¹²¹ VITALI Valentina, « Variables of Transnational Authorship », in CHIU Kuei-fen, RAWNSLEY Ming-yeh T. et RAWNSLEY Gary D. (dir.), *Taiwan Cinema : International Reception and Social Change*, London, Routledge, 2017, p. 30.

¹²² LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 300-301.

en 1994, ce nombre est tombé à 28¹²³. Par ailleurs, les producteurs taïwanais commencent, à partir des années 1980, à coopérer avec des producteurs hongkongais, ou à investir directement dans leurs films. À cette époque, les films hongkongais sont *toujours* doublés en chinois mandarin lorsqu'ils sont diffusés à Taïwan, ce qui permet leur compréhension puisque leur contenu est à 90 % en cantonais. De surcroît, l'industrie cinématographique hongkongaise en vient à institutionnaliser le système du studio, le « star system » (système de la vedette) et la stratégie de distribution sous la forme d'un lot de films hongkongais afin de stabiliser la production et l'offre du marché cinématographique sur son territoire. De ce fait, les films taïwanais perdent en compétitivité face aux films hongkongais¹²⁴. Autrement dit, durant les années 1990, hormis les films étrangers, les films sinophones qui dominaient le marché cinématographique taïwanais étaient ceux venus de Hong Kong¹²⁵.

Deuxièmement a émergé le problème de la concurrence avec un autre média, à savoir la télévision et ses chaînes privées. La vocation originale des chaînes de télévision était de servir d'antenne communautaire commune et de système de projection à partager au vu de la faiblesse de la puissance du signal télévisé dans les régions montagneuses vers la fin des années 1970. Avec l'expansion de ce système et l'absence de contrôle politique dans ce domaine à l'époque, afin d'attirer les abonnés, les distributeurs privés de chaînes de télévision commencent à diffuser, en les piratant, des séries japonaises, des films pornographiques, des séries hongkongaises, ainsi que des films nationaux. En 1991, les entrepreneurs cinématographiques taïwanais ont déclaré avoir perdu environ 6,6 milliards de NT\$ de chiffre d'affaires (soit la moitié du chiffre d'affaires annuel des chaînes de télévision) à cause des diffusions illégales de films nationaux sur les chaînes de télévision privées¹²⁶. Lorsque le gouvernement a légalisé les chaînes de télévision privées en 1988, la croissance rapide du nombre d'émetteurs et d'abonnés s'est mise à menacer profondément le marché du magnétoscope et de l'industrie cinématographique. La chaîne de télévision privée étant moins coûteuse et plus pratique pour regarder des films, elle devient le principal médium de visionnage des films pour les spectateurs taïwanais. De plus, la télévision tend à scinder les spectateurs en deux catégories socio-économiques avec, d'un côté une population moins aisée qui regarde la télévision, et de l'autre, une élite qui préfère le cinéma. De

¹²³ *Ibid.*, p. 350.

¹²⁴ LU Fei-i 盧非易, « A Survey of Taiwan Film Exhibition Industry », *Journal of Audio-visual Media and Technologies*, vol. 9, 1997, p. 182 ; LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 350-355.

¹²⁵ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *Dian ying jheng tse : guo jia jing jheng ruan shih li tsong Beijing kan Taipei* 電影政策：國家競爭軟實力 從北京看臺北 (Politique cinématographique, soft power compétitif national, voir Taipei de Pékin), Taipei, Wu-Nan, 2014, p. 136.

¹²⁶ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 376.

ce fait, la télévision remplace progressivement le cinéma et devient la forme de loisir la plus populaire des Taïwanais, en particulier de ceux appartenant aux classes sociales les plus basses. En revanche, les salles du cinéma sont devenues un loisir plus minoritaire des cinéphiles dont l'intérêt se porte sur les films étrangers¹²⁷. Avant que la législation soit mise en place, la majorité des films étaient diffusés à la télévision à Taïwan à partir du piratage. Les chaînes privées, qui ne pouvaient s'appuyer sur l'industrie cinématographique comme source de revenus, n'étaient donc pas rentables. Par ailleurs, l'offre cinématographique s'en tenait à de vieux films qui passaient en boucle, ce qui semblait suffire à l'audience qui n'exigeait pas de nouveaux films. Ainsi, il n'existait pas de demande pour stimuler la production cinématographique.

Par ailleurs, certains entrepreneurs de cinéma investissent dans la télévision et créent une chaîne spécifiquement consacrée au cinéma, dans les années 1990. Cependant, même ce type d'intégration verticale de la production, de la distribution et de l'exploitation ne permet toujours pas de stimuler la production de films. En réalité, elle accélère même le processus d'atrophie de la production cinématographique à cause du transfert de nombreux flux élevés de capitaux vers les chaînes de télévision privée¹²⁸. Il n'existe pas de réglementations politiques visant à stabiliser la concurrence au sein de la filière audiovisuelle, comme c'est le cas en France où, par exemple, des films ne peuvent pas être diffusés à la télévision en *prime time*, ou des chaînes se voient contraintes d'investir elles-mêmes dans la production et l'exploitation des films¹²⁹. De plus, une politique de soutien à la production audiovisuelle, inspirée du modèle mis en œuvre en matière de production cinématographique, a été établie de façon à corriger les défaillances dans la constitution de l'offre et de la demande, en orientant les investissements des diffuseurs vers des contenus de qualité, qualifiés de « programmes audiovisuels patrimoniaux », commandés à des producteurs indépendants des chaînes de télévision. Cette politique s'appuie sur les deux instruments essentiels que sont le compte de soutien du CNC et les obligations d'investissement des chaînes, celles-ci pesant pour plus de la moitié sur le groupe France Télévisions¹³⁰. À Taïwan,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 375-378.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 378-379.

¹²⁹ CRETON Laurent, *Économie du cinéma : perspectives stratégiques (5^{ème} édition)*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 72-84.

¹³⁰ Le groupe Canal+, TF1, M6, France 2, France 3 et Arte sont les investisseurs historiques des productions filmiques, et par la suite, des chaînes comme D8, TMC, W9, France 4, TV5Monde, HKI, Gulli et France Ô sont devenues les nouveaux partenaires du cinéma pour les pré-achats des films. COUR DES COMPTES, *Les soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires*, Paris, La Documentation Française, 2014, p. 97-98 et 100-102 ; BONVOISIN Florence, « Évolution contemporaine du préfinancement des films de cinéma par les chaînes de télévision en France (2010-2015) », dans FOREST Claude (dir.), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 137-148.

la chaîne de télévision n'est pas aussi réglementée qu'en France pour régulariser l'équilibre entre le développement de l'industrie du cinéma et la télévision. En raison de la facilité d'accès aux chaînes de télévision privées, les Taïwanais ont changé de mode de vie et les spectateurs restent par conséquent chez eux devant la télévision. Ils n'ont désormais en effet plus besoin de se rendre dans les salles du cinéma pour regarder des films parce que ces derniers seront, de toute façon, diffusés sur les chaînes de télévision privées. Cependant, le piratage des films diffusés sur les chaînes de télévision privées, déjà mentionné, n'a pas permis aux entrepreneurs cinématographiques de créer des films rentables, même si ceux-ci ont bénéficié d'une grande audience. C'est ainsi que le cinéma a perdu des spectateurs au profit des chaînes télévisées privées à Taïwan.

Enfin, et il s'agit là encore d'une évolution logique, a eu lieu une intégration verticale des entreprises américaines, alors même que les quotas de films étrangers furent supprimés en 2002. En raison de la baisse de la production nationale, le nombre de films taïwanais est, en effet, devenu insuffisant pour satisfaire la demande d'exploitation locale. De ce fait, elle a commencé à projeter des films étrangers. Suite à l'engouement du public pour les films hollywoodiens, et étant donné qu'il était évident que ces derniers s'avéraient plus rentables que les films taïwanais, les salles de cinéma se sont alors mises à projeter presque uniquement des films hollywoodiens¹³¹. À partir de 1994, les entreprises américaines commencent à s'implanter avec des salles multiplexes sous la forme de joint-venture afin de répondre à la très importante demande de films hollywoodiens et de pouvoir réaliser des bénéfices à Taïwan. Tel est le cas, par exemple, de Warner Bros, qui possède une joint-venture depuis 1998 avec l'entreprise australienne Village Roadshow pour le multiplexe Vieshow Cinema, afin de partager le coût du terrain à Taïpei¹³². Rapidement, les salles multiplexes font leur apparition dans toutes les grandes villes, à l'instar des autres entreprises américaines : Paramount Pictures Corporation (un multiplexe UCI construit à Taïwan en 2000), SBC (qui a vu le jour à Taïwan en 2001) et Cinemark (construit à Taïwan en 2001)¹³³. Grâce à la consolidation des secteurs de la distribution et de l'exploitation, les entreprises cinématographiques américaines prennent le contrôle de la programmation des films dans les salles multiplexes, ce qui fait qu'un grand nombre de films hollywoodiens sont importés, qui dominent ensuite le marché de l'exploitation à Taïwan. Étant donné que très peu de films

¹³¹ LIU Shang-yun 劉尚昫, *The Cooperation by Triple Alliance : the Study of Taiwan Film Policy and Industry Development Process*, mémoire de master, dir. CHEN Ping-hung 陳炳宏, Taïpei, National Taiwan Normal University, 2007, p. 127-128 ; LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 369.

¹³² LIU Shang-yun 劉尚昫, *op. cit.*, p. 129.

¹³³ *Ibid.*, p. 130.

taïwanais avaient déjà été produits à l'époque et que les programmations des salles de cinéma étaient en faveur des films hollywoodiens, à cette époque, peu de films nationaux étaient ainsi proposés dans les salles. Toutefois, même avant cela, l'annulation des quotas de films étrangers en 2002 leur avait été fatale et avait mis fin à la filière cinématographique à Taïwan.

En raison de la forte dépendance de son économie vis-à-vis des exportations vers les États-Unis, le gouvernement taïwanais se soumet très souvent aux conditions commerciales imposées par ce pays. Par exemple, le Département du Commerce des États-Unis a déclaré en 1984, que les quotas de films américains et d'exploitation à Taïwan étaient trop stricts et a demandé qu'ils soient augmentés. Les Américains ont menacé, en cas de refus, de restreindre l'importation de produits taïwanais aux États-Unis¹³⁴. Sous la pression américaine, le gouvernement n'a eu d'autre choix que de libérer les quotas de films étrangers d'année en année. L'année suivante, le quota de films américains est passé de 50 à 70 films. De même, pour les quotas d'exploitation, le nombre de copies s'élevait alors à cinquante-huit, chacune pouvant être projetée dans dix-huit salles de cinéma rien que dans la capitale, et dans dix salles de cinéma par région, en 1998¹³⁵. Finalement, le gouvernement taïwanais a complètement aboli les quotas de films américains et de diffusion dans les salles afin d'obtenir un siège à l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce), en janvier 2002. Dès lors, tous les ans, les films hollywoodiens dominant plus de 90 % des parts du marché cinématographique à Taïwan¹³⁶. Il devient donc très difficile de trouver des salles projetant des films taïwanais qui ne peuvent, en effet, désormais plus garantir de recettes à leur sortie (voir le tableau 3 qui compare le taux de distribution des films taïwanais à celui des films des autres pays à Taïwan à cette époque)¹³⁷.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 137-138.

¹³⁵ Les quotas d'écran pour les films américains sont de trois écrans dans chaque salle. LIU Shang-yun 劉尚昀, *op. cit.*, p. 140-143 ; CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 138.

¹³⁶ KUO Li-shin 郭力昕, « Le guan yu bei guan de luo ji shih shen me ? - hwei ying Ryan CHENG 〈“Yin Mu Pei E” zai tai wan ke sing ma 〉 樂觀與悲觀的邏輯是什麼？—回應鄭秉泓〈「銀幕配額」在台灣可行嗎〉 » (Quelle est la logique de l'optimisme et du pessimisme ? La réponse à la question menée par Ryan CHENG : « est-ce que le quota d'écran est réalisable à Taïwan ? »), 2016.01.04, consulté le 1^{er} avril 2018 : https://www.twreporter.org/a/opinion-taiwan-movie_; LI Bi 李碧, « Da Wei Lu Man zai he dao, Mei Ren Yu kao bian shan — tan da lu dian ying jin kou tai wan pei e jhih du 大尾鱸鰻在河道，美人魚靠邊閃—談大陸電影進口台灣配額制度 » (*David Loman* est à l'eau et *The Mermaid* est à l'écart à côté - Parlons du système des quotas d'importation pour les films de la Chine continentale à Taïwan), 18.01.2016, consulté le 12 juin 2016 : <http://punchline.asia/archives/20177> ; YANG Li-chou 楊力州, *Wo men de na shih tsih ke : hua yu dian ying wu ling nian liou jin suei yueh 我們的那時此刻：華語電影五〇年流金歲月* (Nos moments : L'année d'or des films sinophones durant cinquante années), Taïpeï, Magazine 30, 2016, p. 125.

¹³⁷ Les détails des distributions et programmations dans les salles multiplexes, ainsi que des suppressions des décrets concernés pour obtenir un siège à l'OMC, seront abordés dans le quatrième chapitre.

Tableau 3. Comparaison de la quantité de distributions entre les films taïwanais et ceux des autres pays à Taïwan entre 1986 et 2020

	Quantité de films distribués à Taïwan					
	Films taïwanais	Films hongkongais	Films chinois	Films américains	Films japonais	Films des autres pays
1986	65	109	N/A	212		
1987	41	118	N/A	186		
1988	49	138	N/A	199		
1989	64	167	N/A	296		
1990	51	206	N/A	263		
1991	21	190	N/A	261		
1992	13	225	N/A	259		
1993	16	192	N/A	215		
1994	12	145	N/A	216		
1995	14	138	N/A	244		
1996	23	88	0	163	16	51
1997	18	88	4	155	18	85
1998	15	64	3	168	15	91
1999	12	83	5	158	21	82
2000	19	61	11	131	32	40
2001	10	42	4	123	8	36
2002	16	28	2	131	15	53
2003	16	27	6	112	9	77
2004	23	24	8	116	17	91
2005	25	27		110	37	108
2006	18	22		141	40	101
2007	22	20		354		
2008	26	29		343		
2009	28	30		121	53	137
2010	38	37		139	62	166
2011	36	27	12	170	71	165
2012	51	28	12	129	56	158
2013	56	36	8	160	83	146
2014	54	18	10	416		
2015	66	45		178	305	
2016	67	56		224	387	
2017	63	41		231	445	
2018	64	37		270	515	
2019	77	25	13	230	182	300
2020	71	22		242	214	
2021	79	19	10	155	172	169

*Source : Chen Jing-lin 陳靖霖, 2017 et les chiffres récoltés par l'autrice¹³⁸

¹³⁸ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 56 et 120 ; Government Information Office, 2007 *Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Government Information Office, 2007, p. 242-243 ; Taiwan Film & Audiovisul Institute, *Jhong hua min guo jiou shih yi nian dian ying nian jian 中華民國九十一年電影年鑑* (2002 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2002, p. 47 ; Taiwan Film & Audiovisul Institute, *Jhong hua min guo jiou shih er nian tai wan dian ying nian jian 中華民國九十二年台灣電影年鑑* (2003 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2003, p. 63 ; Government Information Office, *Jhong hua min guo jiou shih san nian*

Le gouvernement joue ainsi un rôle primordial dans le processus de développement de l'industrie du cinéma, et il intervient également dans la construction de l'identité nationale à travers les films, considérés comme des produits combinant culture et commerce. Contrairement à l'attention portée à l'importance culturelle du septième art par le gouvernement français¹³⁹ et à la variété des formes d'interventions étatiques dans l'industrie cinématographique française¹⁴⁰,

dian ying nian jian 中華民國九十三年電影年鑑 (2004 Cinema Yearbook), Taïpeï, Government Information Office, 2004, p. 89 ; Government Information Office, *Jhong hua min guo jiou shih shih nian dian ying nian jian* 中華民國九十四年電影年鑑 (2005 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpeï, Government Information Office, 2005, p. 255, 261 et 264 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2011, p. 42 et 44 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2012, p. 10-12 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2011 nian ying shih chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — dian shih ji dian ying chan yeh 2011 年影視產業趨勢研究調查報告—電視及電影產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2011 – la télévision et l'industrie cinématographique), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2013, p. 10 et 12 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2012 ying shih chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — ying shih ji guang bo chan yeh 2012 影視產業趨勢研究調查報告—影視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2012 – l'audiovisuel et la radio), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2014, p. 10 et 12 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2013 ying shih guang bo chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2013 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2013 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2015, p. 12 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2014 ying shih guang bo chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2014 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2014 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2016, p. 10-11 et 13 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2016 ying shih guang bo chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2016 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2016 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2018, p. 13 et 17 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2018 ying shih guang bo chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2018 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2018 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, mai 2018, p. 14 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2019 Dian ying shih chang dong tai tong ji 2019 電影市場動態統計* (Le rapport annuel du marché du cinéma taïwanais en 2019), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2019, p 3 et 5 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2020 Dian ying shih chang dong tai tong ji 2020 電影市場動態統計* (Le rapport annuel du marché du cinéma taïwanais en 2020), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2020, p. 3 et 5 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2021 Dian ying shih chang dong tai tong ji 2021 電影市場動態統計* (Le rapport annuel du marché du cinéma taïwanais en 2021), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2021, p 3 et 5 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2016, p. 10-11, et Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2017 ying shih guang bo chan yeh chy shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2017 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2017 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpeï, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, décembre 2018, p. 15.

¹³⁹ FOREST Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe : l'improbable industrie*, Paris, CNRS édition, 2001, p. 72.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 76-84. L'intervention publique en France touche toutes les branches de l'industrie cinématographique : la production, la distribution et l'exploitation et aussi les industries techniques, sous forme d'aides fiscales et parafiscales. À Taïwan, la plupart des aides concernent la production, mais toutes sont des aides sélectives. Au niveau de l'aide fiscale, l'ex-ministre de la Culture, LUNG Ying-tai 龍應台, proposa en 2013 de taxer à 5 % le prix

jusqu'au début de l'année 2000 le gouvernement taïwanais a, pour sa part, souvent ignoré l'importance de la protection de l'industrie cinématographique nationale. En 2002, sous l'impact du libre-échange commercial, le gouvernement ouvre complètement le marché aux films étrangers. À cause de la faiblesse de la régulation publique en soutien de l'industrie du cinéma national, certains films taïwanais ont certes enfin été produits, mais ne parvenaient même pas à être projetés dans les salles à cause de la prédominance des films américains dans celles-ci et dans les programmations¹⁴¹. Cette situation faisait que les films taïwanais ne pouvaient pas rentrer dans leurs fonds, ce qui engendrait encore plus de difficultés pour la recherche d'investisseurs prêts à financer de nouveaux films. D'un côté, le gouvernement taïwanais n'offrait aucune protection contre les importations et les quotas d'écran des films, mais il proposait, d'un autre côté, un soutien public des productions nationales.

Cependant, les subventions du gouvernement central deviennent les premières sources de financement possibles, souvent même les seules sources de financement tout court, pour les cinéastes taïwanais. Selon le réalisateur taïwanais Leon Dai 戴立忍, avant le succès du film *Cape No. 7* en 2008, presque aucun investisseur ne souhaitait financer les films taïwanais. De plus, les subventions du gouvernement central ne garantissaient pas non plus la sortie de tous les films nationaux demandés¹⁴². Ainsi, ce phénomène a conduit à rendre les cinéastes extrêmement dépendants des subventions du gouvernement et fait sombrer les productions dans un cercle vicieux. Les cinéastes ne réalisent de nouveaux films qu'à partir du moment où ils sont sélectionnés pour recevoir les subventions du gouvernement central¹⁴³. Dans ces circonstances, peu importe, par conséquent, la réputation du *Nouveau Cinéma taïwanais* dans les années 1990, elle ne peut empêcher le déclin du cinéma taïwanais à partir de la même période.

Comme nous l'avons déjà vu, Leon Dai a mentionné ce contexte néfaste qui perdure jusqu'en 2008, et prend fin avec le succès du long métrage *Cape No. 7*. Avec les 530 millions de NT\$¹⁴⁴, ce film du réalisateur Wei Te-sheng 魏德聖, bat le record des recettes d'entrée (voir le tableau 4

du billet de cinéma afin d'investir dans le cinéma taïwanais, proposition qui suscita une forte opposition des entrepreneurs.

¹⁴¹ LIU Hsien-cheng 劉現成, « Mei guo ji chi dian ying yeh jie ru Taiwan dian ying shih chang de li shih fen si 美國及其電影業介入台灣電影市場的歷史分析 » (Analyses historiques concernant les États-Unis et les interventions de son industrie cinématographique sur le marché du cinéma taïwanais), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 130, 2007, p. 44 ; HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 191 et 249.

¹⁴² HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 260.

¹⁴³ LU Chih-fang 盧智芳, *Taiwan's Film Industry-Now and the Future*, mémoire de master, dir. KU Lin-lin 谷玲玲 et LIN Ho-lin 林鶴玲, Taïpei, National Taiwan University, 1997, 68 p.

¹⁴⁴ 1€ correspond à environ 36 NT\$ en 2018.

qui concerne la domination des films américains à Taïwan à cette époque).

Tableau 4. Liste des dix premiers films à plus gros succès distribués à Taïwan entre 2004 et 2008 (statistiques des recettes de Taipei, NT\$) :

	2004	2005	2006	2007	2008
1	<i>Le Jour d'après</i> (US)	<i>Harry Potter et la Coupe de feu</i> (UK et US)	<i>Pirates des Caraïbes : Le Secret du coffre maudit</i> (US)	<i>Transformers</i> (US)	<i>Cape No. 7</i> (TW)
	181.709.540	167.920.315	150.505.733	187.520.076	230.691.882
2	<i>Crazy Kung-Fu</i> (HK)	<i>Mr. et Mrs. Smith</i> (US)	<i>Da Vinci Code</i> (US)	<i>Pirates des Caraïbes : Jusqu'au bout du monde</i> (US)	<i>La Momie : La Tombe de l'empereur Dragon</i> (US)
	149.565.090	132.677.800	141.689.428	151.117.388	≈110.000.000
3	<i>Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban</i> (UK et US)	<i>King Kong</i> (US et NZ)	<i>Mission impossible 3</i> (US, CN et DE)	<i>Harry Potter et l'Ordre du Phénix</i> (UK et US)	<i>The Dark Knight, Le Chevalier Noir</i> (US et UK)
	134.575.100	116.919.175	119.990.517	139.779.080	109.190.000
4	<i>Spider-Man 2</i> (US)	<i>La Guerre des mondes</i> (US)	<i>La Nuit au musée</i> (US)	<i>Lust, Caution</i> (TW, US et CN)	<i>CJ7 (Cheung Gong 7 hou)</i> (HK)
	133.451.210	113.225.055	108.517.171	137.050.890	86.878.765
5	<i>Le Dernier Samouraï</i> (US et JP)	<i>Constantine</i> (US)	<i>Le Maître d'armes</i> (HK et US)	<i>Spider-Man 3</i> (US)	<i>Iron Man</i> (US)
	102.898.850	85.282.360	87.198.900	127.631.681	82.490.000
6	<i>Les Indestructibles</i> (US)	<i>Madagascar</i> (US)	<i>Poséidon</i> (US)	<i>Benjamin Gates et le Livre des secrets</i> (US)	<i>Les Trois Royaumes</i> (CN)
	96.623.335	68.354.100	70.472.979	100.707.288	79.560.000
7	<i>Benjamin Gates et le Trésor des Templiers</i> (US)	<i>Flight Plan</i> (US et DE)	<i>Le Monde de Narnia : Le Lion, la Sorcière blanche et l'Armoire magique</i> (US et UK)	<i>300</i> (US)	<i>Hancock</i> (US)
	96.452.030	56.407.025	68.563.750	76.110.439	73.240.000
8	<i>Troie</i> (US)	<i>Kingdom of Heaven</i> (UK, US et DE)	<i>Click : Télécommandez votre vie</i> (US)	<i>Je suis une légende</i> (US)	<i>Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal</i> (US)
	94.254.710	49.416.370	64.976.716	71.880.104	70.240.000
9	<i>I, Robot</i> (US)	<i>Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith</i> (US)	<i>Superman Returns</i> (US)	<i>Les Seigneurs de la guerre</i> (CN)	<i>Wanted : Choisis ton destin</i> (US et DE)
	85.567.500	49.260.880	55.611.488	70.295.791	57.100.000
10	<i>Shrek 2</i> (US)	<i>Hitch, expert en séduction</i> (US)	<i>L'Âge de glace 2</i> (US)	<i>Die Hard 4 : Retour en enfer</i> (US)	<i>Quantum of Solace</i> (UK et US)
	76.932.085	47.759.285	53.606.172	61.044.978	56.670.000

*Source : Taiwan Cinema Yearbook¹⁴⁵

¹⁴⁵ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 256 ; Government Information Office, *Jhong hua min guo jiu shih wu nian dian ying nian jian 中華民國九十五年電影年鑑* (2006 Taiwan Cinema Yearbook), Taipei,

En mettant en scène un groupe de « personnes ordinaires » auxquelles les spectateurs peuvent s'identifier, le film *Cape No. 7* relate la difficulté que l'on éprouve à réaliser ses rêves. La narration comique, l'usage de dialectes locaux et les paysages pittoresques du sud de Taïwan, ont incité les spectateurs qui ne consommaient que les films hollywoodiens ou qui n'allaient jamais au cinéma, à se rendre dans les salles de cinéma pour visionner ce film¹⁴⁶. Ce phénomène a également rompu l'habitude des Taïwanais qui consistait à ne pas visionner les films nationaux sur les chaînes de télévision privées¹⁴⁷.

Pourquoi devons-nous nous focaliser sur le succès commercial du film *Cape No. 7* ?

Afin de bien formuler une réponse à cette question, nous pouvons tout d'abord l'expliquer en nous penchant sur l'attitude du consommateur de films à Taïwan.

Selon les statistiques officielles, le spectateur taïwanais ne s'est rendu en moyenne au cinéma que moins de deux fois au cours des années 2011 et 2018, et moins d'une fois par an pendant les années 2009 et 2010 (voir le tableau 5). En résumé, les Taïwanais, en moyenne, ne se rendaient, à cette époque, au cinéma qu'une fois par an, voire jamais. De plus, d'après les données du tableau 5, les films les plus visionnés demeuraient ceux venus de l'étranger, notamment des États-Unis. En d'autres termes, si les Taïwanais se faisaient plaisir en allant voir un film au cinéma, leur premier choix se portait très souvent sur un film étranger, et non taïwanais, ce qui est demeuré le cas même après la sortie de *Cape No. 7*¹⁴⁸. Conscients des conditions peu propices susmentionnées de l'industrie du cinéma taïwanais, à savoir de la mauvaise qualité des genres de films que l'on tentait de reproduire à Taïwan, comme ceux d'arts martiaux, romanesques, de propagande et les films policiers¹⁴⁹ et du faible volume (voir le tableau 3) des productions cinématographiques taïwanaises, ainsi que de l'absence de protection de ce type de films sur le marché domestique, très peu de spectateurs allaient voir des films taïwanais jusqu'en 2008 (voir le tableau 5 ci-dessous). C'est pourquoi le succès de *Cape. N° 7* a suscité un tel engouement de la part des cinéastes et du gouvernement.

Government Information Office, 2006, p. 221 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p. 235 ; Government Information Office, *2008 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Government Information Office, 2008, p. 131 ; Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2009 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2009, p. 100.

¹⁴⁶ Government Information Office, *op. cit.*, 2011, p. 41.

¹⁴⁷ Taiwan Film & Audiovisul Institute, *op. cit.*, 2009, p. 63.

¹⁴⁸ Aucune statistique officielle sur les entrées des films taïwanais au box-office n'a existé avant 2008.

¹⁴⁹ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 233-239.

Tableau 5. Fréquentation des salles de cinéma par les spectateurs taïwanais entre 2009 et 2018 (nombre moyen de films vus annuellement)

Année	Films taïwanais	Films chinois et hongkongais	Films étrangers	Total
2009	0.02	0.02	0.90	0.94
	499.941 entrées	455.565 entrées	20.812.775 entrées	21.768.281 entrées
2010	0.07	0.05	0.83	0.95
	1.611.304 entrées	1.176.056 entrées	19.261.723 entrées	22.049.084 entrées
2011	0.26	0.12	1.00	1.38
	5.988.200 entrées	2.887.863 entrées	23.143.107 entrées	32.019.170 entrées
2012	0.16	0.05	1.00	1.21
	3.648.270 entrées	1.229.384 entrées	23.387.798 entrées	28.318.228 entrées
2013	0.19	0.04	1.07	1.30
	4.532.242 entrées	1.107.474 entrées	24.929.008 entrées	30.568.724 entrées
2014	0.15	0.03	1.09	1.28
	≈ 3.515.063 entrées	≈ 703.013 entrées	≈ 25.542.790 entrées	≈ 29.955.204 entrées
2015	0.17	0.03	1.26	1.46
	≈ 3.993.653 entrées	≈ 704.762 entrées	≈ 29.600.013 entrées	≈ 34.298.428 entrées
2016	0.07	0.06	1.22	1.34
	≈ 1.651.567 entrées	≈ 1.415.629 entrées	≈ 28.784.456 entrées	≈ 31.615.713 entrées
2017	0.14	0.04	1.75	1.93
	≈ 3.220.000 entrées	≈ 1.010.000 entrées	≈ 34.130.000 entrées	≈ 38.360.000 entrées
2018	0.15	0.04	1.77	1.96
	≈ 3.600.000 entrées	≈ 840.000 entrées	≈ 3.4360.000 entrées	≈ 38.800.000 entrées

* Informations regroupées par l'autrice¹⁵⁰

¹⁵⁰ Les chiffres dans les bases des données du gouvernement taïwanais avant 2009 ne sont pas enregistrés

Dans quelle mesure le film *Cape No. 7* a-t-il contribué à faire évoluer l'industrie du cinéma taïwanais ?

Par un effet boule de neige, son succès a contribué à la réussite d'autres films taïwanais et donc des réalisateurs taïwanais. Durant cette même année, par exemple, les recettes d'*Orz Boyz!* (囧男孩, 2008), de *1895* (2008) et de *Winds of September* (九降風, 2008), sont passées de 20 à 30 millions de NT\$¹⁵¹. D'un seul coup, la part de marché des films taïwanais est passée très rapidement de 1,32 % à 12 % en 2008¹⁵². De plus, l'introduction réussie d'éléments locaux dans le film *Cape No. 7* a engendré la production de nouveaux films introduisant eux aussi des dialectes et des paysages taïwanais, ou ayant pour thèmes des périodes de l'histoire de Taïwan.

En ce qui concerne les subventions sélectives, en 2008, le gouvernement central les a augmentées pour les faire passer de 5 à 10 millions de NT\$ pour les longs métrages, afin d'encourager les cinéastes à suivre la voie du succès de *Cape No. 7*. De plus, le gouvernement central a ajouté une autre prime dont l'objectif était de récompenser les recettes des films taïwanais : si elles dépassaient les 50 millions de NT\$, le réalisateur ou le producteur du film pouvait percevoir de la part du gouvernement jusqu'à l'équivalent de 20 % des recettes du film pour financer la production de son film suivant¹⁵³.

1.2 Thématiques / genres nouveaux dans les films taïwanais contemporains

Surtout, le succès de *Cape No. 7* a contribué à promouvoir deux types de productions pour le cinéma taïwanais contemporain : d'un côté, celles des cinéastes qui, fortement influencés par l'esthétique et l'esprit du *Nouveau Cinéma taïwanais*, essaieraient de produire les films selon leurs propres styles et de trouver un écho chez les spectateurs et de l'autre, celles des producteurs

officiellement. Government Information Office, *op. cit.*, 2012, p. 11. ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2015, p. 11 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2019, p. 14-15.

¹⁵¹ SING Song-yong 孫松榮, *op. cit.*, p. 139. Avant le film *Cape No. 7*, le budget moyen d'un film taïwanais était de 10 millions de NT\$ et le film en question restait à l'affiche après sa sortie en salle pendant environ trois semaines en moyenne. Si les recettes d'un film taïwanais parvenaient à dépasser 1 million de NT\$ à ce moment-là, il s'agissait déjà d'un bon résultat.

¹⁵² CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *op. cit.*, 2013, p. iii.

¹⁵³ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 215. Les 530 millions de NT\$ de recettes de *Cape No. 7* rapportèrent à son réalisateur et son producteur 106 millions de NT\$ de la part du gouvernement afin de financer leur prochain film, *Seediq Bale*, qui fut lui aussi un énorme succès.

taïwanais ayant essayé de produire des films *commerciaux* fondés sur les goûts du grand public¹⁵⁴.

Selon le réalisateur Leon Dai, presque tous les cinéastes taïwanais sont influencés par cette vague. La raison en est que, soit la plupart des réalisateurs ont travaillé dans les équipes du *Nouveau Cinéma taïwanais*, soit ils ont été formés ou ont évolué dans l'atmosphère du *Nouveau Cinéma taïwanais* de l'époque. D'ailleurs Leon Dai en est lui-même un exemple, car à l'époque où il s'est formé à son métier, l'influence du *Nouveau Cinéma taïwanais* existait déjà¹⁵⁵. De même, le réalisateur de *Winds of September* déjà mentionné, Lin Shu-yu 林書宇, a déclaré que ce film, étant autobiographique, il se rapprochait du concept créatif du *Nouveau Cinéma taïwanais*¹⁵⁶. En dehors de ces deux réalisateurs, certains chercheurs ont cité d'autres réalisateurs et classé ces cinéastes dans les catégories nommées *Post Nouveau cinéma* (Post-New Cinema). Il s'agit, par exemple, d'Ang Lee, de Lin Cheng-sheng 林正盛 qui a été récompensé par le prix du meilleur réalisateur au Festival de Berlin 2001 pour son long métrage *Betelnut Beauty* (愛你愛我, 2001), de Yang Ya-che 楊雅喆 (le réalisateur de *Orz Boyz!*), Hung Chih-yu 洪智育 (le réalisateur de *1895*), Chang Tso-chi 張作驥 dont le film *The Best of Times* (美麗時光, 2002) a été sélectionné à Venise en 2002, Chung Mong-hong 鍾孟宏, Hsiao Ya-chuan 蕭雅全, ainsi que Wei Te-sheng (le réalisateur de *Cape No. 7*), etc¹⁵⁷.

Selon Sing Song-yong, le *Post Nouveau cinéma* a perpétué et approfondi les nouvelles caractéristiques qui avaient été apportées par le *Nouveau Cinéma taïwanais*, à savoir l'ambition créative, l'orientation artistique et la conscience culturelle. Ce courant a, de plus, introduit un nouveau style de mise en scène et de narration, qui mettait en évidence les différences entre deux générations de cinéastes : ceux du *Nouveau Cinéma taïwanais* et ceux du *Post Nouveau cinéma*¹⁵⁸. De plus, Sing Song-yong a indiqué que le *Post Nouveau cinéma* a fait perdurer l'esthétique du *Nouveau Cinéma taïwanais*, mais a, pour sa part, éloigné la narration de « l'Histoire » se rapportant au « destin national » et à la mémoire collective pendant la loi martiale de 1948 à 1987, qui figurait dans le *Nouveau Cinéma taïwanais*. Par exemple, les longs métrages *Orz Boyz!* et *Winds of September* traitaient le sujet de la triste jeunesse des héros qui

¹⁵⁴ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 238-239.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.258.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.250.

¹⁵⁷ SING Song-yong 孫松榮, *op. cit.*, p. 139-143; CHANG Bi-yu et LIN Pei-yin (dir.), *Positioning Taiwan in a Global Context : Being and Becoming*, London, Routledge, 2019, p. 204-206.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 143.

grandissent. Cependant, nous ne pouvons pas dire que ces films n'aient aucun lien avec les moments historiques parce qu'ils ont tout montré les contextes sociaux de leurs histoires¹⁵⁹.

Penchons-nous désormais sur « l'Histoire » de Taïwan, étant donné son importance pour le *Nouveau Cinéma taïwanais*. La première loi martiale de Taïwan a été mise en place en 1947, donc après la Seconde Guerre mondiale, par le gouverneur de l'île, le Continental Chen Yi 陳儀. La raison de cette loi martiale a été la répression ayant découlé de l'Incident 228 en 1947. Après la Seconde Guerre mondiale, en 1945, Taïwan passa de l'autorité du Japon à celle de la République de Chine qui plaça l'île sous le contrôle du Continental Chen Yi. En fait, la situation coloniale n'a pas été améliorée sous cette nouvelle autorité. En revanche, tous les postes de pouvoir étaient occupés par des membres du Kuomintang venus du continent chinois. Les tensions entre le continent chinois et les Taïwanais se sont aggravées et ont causé la rébellion des Taïwanais, le 27 février 1947. Ce soir-là, des agents du Bureau du Monopole d'État arrêterent une veuve taïwanaise, qu'ils soupçonnaient d'avoir vendu des cigarettes de contrebande dans la rue de Taïpei. Pendant ce conflit, un policier tira ensuite dans la foule des badauds en colère, abattant ainsi un homme qui décéda le lendemain. Le 28 février, les Taïwanais ont lancé leurs manifestations contre la corruption politique. Cependant, une vingtaine de milliers de Taïwanais furent massacrés au cours des semaines suivantes par les troupes de l'armée nationaliste dépêchées depuis le continent. De nombreux membres des élites intellectuelles et sociales taïwanaises furent massacrés pendant cette répression¹⁶⁰. Dès l'arrivée de Chiang Kai-shek et ses armées à Taïwan, après avoir perdu la Guerre civile en Chine continentale en 1949, le Kuomintang a à nouveau proclamé la loi martiale sur l'île et celle-ci a perduré jusqu'en 1987. Cette période (1949-1987) est aussi appelée « la Terreur Blanche »¹⁶¹. En fait, les réalisateurs du *Nouveau Cinéma taïwanais* ont grandi sous cette « Terreur Blanche ». « L'Histoire » que les réalisateurs du *Nouveau Cinéma taïwanais* ont traitée est celle de leurs mémoires collectives de cette ère muette.

Puis, en raison de la levée en 1987 de la loi martiale, de nouveaux partis politiques ont été autorisés à émerger et le pluralisme politique s'est développé du fait de la démocratisation de la société. Surtout, en 1996, l'élection présidentielle a été réalisée au suffrage universel direct et non

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁶⁰ KOLATTE Matthieu, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶¹ MONVOISIN Frédéric, *op. cit.*, 2013, p. 69 ; KOLATTE Matthieu, *op. cit.*, p. 31.

plus par le biais des députés de l'Assemblée nationale (du Kuomintang). En 2000, l'élection du candidat du Parti Progressiste Démocrate Chen Shui-bian 陳水扁, met fin à un demi-siècle d'autorité du Parti Nationaliste chinois, le Kuomintang. En parallèle, une nouvelle maturité des cinéastes de la dernière génération a engendré une diversification des thématiques du cinéma taïwanais contemporain, le *Post Nouveau cinéma*.

Même si le *Post Nouveau cinéma* ne traite pas de l'« Histoire » comme le *Nouveau Cinéma taïwanais*, Sing Song-yong ne pense pas pour autant que cette dernière ne figure plus dans les longs métrages du *Post Nouveau cinéma*, mais, à son avis, « l'Histoire » de cette période y est bien représentée, mais de façon différente. Il a cité les cas de *1895* et *Cape No. 7*. Le premier film relate l'histoire de la rébellion de la « République de Formose » (臺灣民主國, mai-octobre 1895), dirigée par les hakkaniens taïwanais qui avaient passé une alliance avec les hoklos taïwanais et les aborigènes, pour lutter contre l'occupation japonaise. Ce récit est fondé sur le contexte historique du « Traité de Shimonoseki » (馬關條約), ayant été signé l'année où l'île de Taïwan a été cédée par la Dynastie Qing à l'Empire du Japon. *1895* a essayé de représenter « l'Histoire » de Taïwan de l'année zéro de la colonisation japonaise. Quant au long métrage *Cape No. 7*, ce film parle d'une histoire contemporaine ayant pour cadre le sud de Taïwan, mais qui est aussi liée à un récit romanesque inventé concernant « l'Histoire » du retrait du Japon de Taïwan après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, les histoires d'amour de deux générations différentes (1945 et 2008) et « l'Histoire » du retrait du Japon de l'île, ont été représentées, dans ce film, à la façon de récits croisés¹⁶².

En dehors de ces films que Sing Song-yong a mentionnés, Wei Te-sheng a continué à essayer de faire prendre conscience aux Taïwanais de « l'Histoire » de leur pays en produisant des longs métrages sur ce sujet. Pour ce qui est du parcours de Wei Te-sheng, il n'a pas été formé dans une école du cinéma, mais était diplômé d'une licence en ingénierie. Il a acquis les techniques cinématographiques lors de sa collaboration avec Edward Yang, un réalisateur appartenant au *Nouveau Cinéma taïwanais*. Les films de Wei Te-sheng ont pour ambition de reconstituer l'histoire taïwanaise. Tel est le cas, par exemple, avec son épopée de deux épisodes *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow*. Le scénario de *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* fut achevé en 1999, mais sa production n'avait pas pu démarrer faute de budget. Étant donné que le

¹⁶² SING Song-yong 孫松榮, *op. cit.*, p. 145.

gouvernement central, pour récompenser les bonnes recettes de *Cape No. 7*, lui a octroyé 100 millions de NT\$ (ce qui a représenté 20 % des recettes de *Cape No. 7*), le réalisateur a pu relancer le projet de *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow*¹⁶³. Ce film dépeint l’histoire de la résistance des tribus Seediq face aux colonisateurs japonais. Ce réalisateur fut de surcroît le scénariste et le producteur exécutif de *KANO* (2014), qui relate l’histoire du succès de l’équipe de baseball KANO, championne de la compétition nationale de baseball à Taïwan, qui a participé à la compétition du Stade Hanshin Koshien au Japon en 1931, pendant la colonisation japonaise. De plus, l’un des projets de Wei Te-sheng, « Trilogie de Taïwan » (臺灣三部曲), porte sur l’histoire de Taïwan pendant la colonisation hollandaise en 1624¹⁶⁴. Cependant, Wei Te-sheng a déclaré en 2022 que le projet de « Trilogie de Taïwan » a été suspendu et transformé en dessins animés à cause de la pandémie de Covid qui a empêché le tournage, car la collecte des fonds destinée à ce long métrage n’était pas suffisante¹⁶⁵. Si l’on examine les longs métrages et les projets de Wei Te-sheng, nous constatons qu’ils se différencient de ceux des autres réalisateurs du *Nouveau Cinéma taïwanais* qui, pour leur part, racontent souvent, dans leurs films, des expériences personnelles ou s’en inspirent. L’importance particulière de ses œuvres réside dans le fait qu’à la différence des films du *Nouveau Cinéma taïwanais*, elles traitent d’une histoire lointaine, ayant eu lieu pendant la colonisation japonaise (ou même celle hollandaise), en adoptant un point de vue contemporain à la *troisième personne* afin de porter un regard didactique sur l’histoire taïwanaise.

Revenons-en au second type des productions cinématographiques après *Cape No. 7* : à savoir les films *commerciaux* fondés sur les goûts du grand public. Dans cette catégorie, nous pouvons classer précisément ces films commerciaux en deux types de productions : les comédies et les films d’horreur et de fantômes.

¹⁶³ HSIANG Yi-fei 項貽斐, « “Sai de ke · ba lai” de cheng gong jing yan — jhuan fang dao yan WEI Te-sheng 《賽德克·巴萊》的成功經驗—專訪導演魏德聖 » (L’expérience du succès de *Seediq Bale* : Entretien avec le réalisateur Wei Te-sheng), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2012, p. 80.

¹⁶⁴ LIBERTY TIMES NET, « “Taiwan San Bu Chyu” nan bu kai pai WEI Te-sheng : rang shih jie kan jian tai nan wun hua jing shen 《台灣三部曲》南部開拍 魏德聖：讓世界看見台南文化精神 » (« Trilogie de Taïwan » a commencé à être tourné au sud de Taïwan. WEI Te-sheng : « j’aimerais que le monde puisse témoigner de l’esprit de la culture de Tainan »), 29.09.2017, consulté le 1er mai 2018 : <http://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2208879>

¹⁶⁵ ChinaTimes News 中時新聞網, « Chou bei 20 nian “Tai Wan San Bu Chyu” bei po ting pai ! WEI Te-sheng : Taiwan shih zao mong de di fang, yeh shih shih chyu mong de di fang 籌備 20 年《台灣三部曲》被迫停拍！魏德聖：台灣是造夢的地方，也是失去夢的地方 » (20 ans de préparation, « Trilogie de Taïwan » a été forcé de suspendre ses tournages! WEI Te-sheng : « Taïwan est un endroit où les rêves se réalisent, mais aussi un endroit où les rêves demeurent illusoire(s) », 07.05.2022, consulté le 20 juin 2022: <https://www.gvm.com.tw/article/88049>

En ce qui concerne les comédies, ce genre de production possède deux caractéristiques : la première caractéristique est que le sujet des scénarios est simple et touche toutes les tranches d'âge des spectateurs, mais plus spécifiquement les séniors qui ne se rendent pas souvent dans les salles de cinéma. La seconde caractéristique est que la narration de ces films s'avère très simple et claire. Tel est le cas des longs métrages de *Night Market Hero*, *David Loman*, *Twa-Tiu-Tiann*, ainsi que *Lion Dancing* (鐵獅玉玲瓏, 2014)¹⁶⁶. Nous pouvons dire que ce genre de comédies a suivi plus ou moins le style de la production de *Cape No. 7* en adoptant les dialectes locaux, en se basant sur la culture locale, et la vie quotidienne du peuple et en ayant recours à une narration comique. De plus, ce genre de comédie a bien attiré les spectateurs habitant au centre et au sud de Taïwan¹⁶⁷.

Par ailleurs, un autre point significatif de la création cinématographique commerciale est la prévalence, dans le cinéma taïwanais, d'un second genre, celui des films d'horreur et de fantômes. L'influence des religions taoïstes et bouddhistes explique l'attraction qu'exercent les films de fantômes à Taïwan. Ce genre de films a tout d'abord été produit à Hong Kong, où ils échappaient à la censure de la République Populaire de Chine et la République de Chine pendant les années 1960 et 1970. Par la suite, y ont été mêlés les genres populaires de la Kung-Fu-comedy et du film de zombies, pendant les années 1980 et 1990¹⁶⁸. En 2002, la Columbia Pictures a financé la production du film taïwanais d'horreur *Double Vision* (雙瞳, 2002), afin de développer son marché régional à Taïwan¹⁶⁹. Pour ce qui est de l'équipe de production, ce film a certes fait l'objet d'une coopération entre des techniciens et acteurs de Taïwan, de Hong Kong, des États-Unis et d'Australie, mais l'ensemble du film a été tourné à Taïwan et dans des langues locales comme le chinois mandarin, le dialecte hoklo ou encore en anglais. Les recettes se sont alors élevées à 80 millions de NT\$ pendant la période du déclin du cinéma taïwanais. Ce film a fait comprendre aux investisseurs que non seulement le cinéma taïwanais avait encore suffisamment de potentiel pour attirer les spectateurs locaux, mais aussi que les cinéastes taïwanais devaient apprendre les techniques occidentales et élargir leur vision au plan

¹⁶⁶ CHENG Ryan 鄭秉泓, « He sui pian yu shu min dian ying 賀歲片與庶民電影 » (Les films pour les vacances du Nouvel An chinois et les films de la comédie pour le grand public), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 158, 2014, p. 119-120.

¹⁶⁷ LIANG Liang 梁良, *op. cit.*, 2012, p. 72.

¹⁶⁸ TENG Chieh-hsin 鄧傑心, *A Study of the Space-Meaning in Chinese Horror Film*, mémoire de master, dir. Jian Guang-ming 簡光明, Pingtung, National Pingtung University, 2012, p. 30.

¹⁶⁹ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 61-62.

international, leçons dont Wei Te-sheng et Leon Dai se souviendraient quand ils commenceraient à faire des films¹⁷⁰.

Jusqu'aujourd'hui, ce genre qui est celui des films d'horreur a connu une production régulière : *The Heirloom* (宅變, 2005) et *Silk* (詭絲, 2006). En 2015, de jeunes réalisateurs taiwanais apparaissent et développent ce genre de films avec des narrations et un tournage moderne de meilleure qualité. *The Bride* (屍憶, 2015) de Hsieh Lingo 謝庭菡 a été produit par Takashige Ichise (il avait auparavant produit *Ringu* (1998) de Hideo Nakata) et s'est inspiré de la coutume des mariages posthumes. Dans sa droite ligne, les films *The Tag-Along* (紅衣小女孩, 2015), *The Tag-Along 2* (紅衣小女孩 2, 2017) de Cheng Wei-hao 程偉豪 et *The Tag-Along : The Devil Fish* (人面魚：紅衣小女孩外傳, 2018) de David Chuang 莊絢維 se sont, pour leur part, basés sur des légendes urbaines parlant d'une petite fille vêtue de rouge hantant les montagnes. Les points communs entre ces films sont tout d'abord que ces jeunes réalisateurs se sont inspirés de croyances populaires et religieuses dans un contexte contemporain, démarche qui a créé une atmosphère de suspense et mystérieuse dans le but d'attirer les spectateurs. Faute de moyens techniques pour le son, ces jeunes réalisateurs tentent de coopérer avec des techniciens thaïlandais ou japonais, formés dans la production du son des films d'horreur¹⁷¹. Cette situation illustre non seulement le fait que le genre du film d'horreur taiwanais correspond au goût des spectateurs taiwanais contemporains, mais également que les techniques cinématographiques ont évolué grâce aux coopérations internationales. Par ailleurs, un autre film d'horreur taiwanais, *The Rope Curse* (粽邪, 2018), qui dépeint la cérémonie du taoïsme pour envoyer les esprits suspendus vers la mer, en particulier à Changhua (vieille ville située au centre de Taïwan), a aussi rencontré le succès après sa sortie. La suite est ainsi en cours de préparation et il se peut que ce film soit aussi vendu en Asie de l'Est¹⁷².

¹⁷⁰ Le déclin du cinéma taiwanais a été finalement légèrement enrayer à partir de l'année 2008 grâce au film *Cape No. 7* de WEI Te-sheng, YANG Li-chou 楊力州, *op. cit.*, p.190-191.

¹⁷¹ JIANG Jia-hua 江家華, « "Hong Yi Siao Nyu Hai" dao yan CHENG Wei-hao : wo wei shen me yao pai lei sing pian / kong bu pian ? 《紅衣小女孩》導演程偉豪：我為什麼要拍類型片／恐怖片？ » (CHENG Wei-hao, le réalisateur du long métrage *The Tag-Along* : « pourquoi ai-je produit ce film d'horreur ? »), 05.12.2015, consulté le 2 mai 2018 : <https://theinitium.com/article/20151205-taiwan-movie-cheng-wei-hao/>

¹⁷² Le droit d'auteur de *The Rope Curse* (2018) est en train d'être négocié par Singapour, la Malaisie, l'Indonésie, Brunei, Hong Kong, le Vietnam, la Thaïlande, le Japon, la Corée du Sud. ETToday, « "Zong Sieh" piao fang jin 5000 wan "chyueh ding tui chu syu ji" hai wai ban chyuan 9 guo jheng chiang 《粽邪》票房近 5000 萬「確定推出續集」海外版權 9 國爭搶 » (Il a été décrété que *The Rope Curse*, qui a atteint environ 50 millions de recettes, devrait avoir une suite. 9 pays ont négocié avec enthousiasme pour son droit d'auteur à l'étranger), 20.09.2018, consulté le 14 juin 2022 : <https://star.ettoday.net/news/1263315>

Quant à l'évolution des productions pour le cinéma taïwanais contemporain après le succès de *Cape No. 7*, le réalisateur Cheng Yu-chieh 鄭有傑 a partagé ses observations :

(...) nous avons eu énormément d'investissements dans les productions taïwanaises grâce au succès de *Cape No. 7*. En raison du succès de *Cape No. 7*, les gens ont pensé que les films taïwanais pouvaient être rentables et plein de personnes ont commencé à investir dans les productions taïwanaises pour gagner de l'argent. Les films de « genres » ont été aussi développés à ce moment-là (après la production de *Cape No. 7*). En même temps, un groupe de jeunes cinéastes a été aussi formé avec ce développement des films de « genres ». Ainsi, ces jeunes cinéastes ont pris en charge les attentes (des investisseurs) lors de leurs tournages. En d'autres termes, ces jeunes cinéastes doivent produire un film commercial avec succès pour répondre aux attentes (des investisseurs).

(...)

Nous pouvons classer ces jeunes cinéastes qui sont peut-être beaucoup influencés par les films hollywoodiens, en deux groupes : le premier groupe est formé de jeunes cinéastes capables de produire des films de genres d'une grande qualité, par exemple, les films d'action, les films à suspense et les films d'horreur. L'autre groupe de jeunes cinéastes a produit des films de comédie « taïwanaise ». La raison en est que *Cape No. 7* est le premier film à avoir présenté autant d'éléments taïwanais. De plus, *Cape No. 7* est une comédie et la narration de ce film est peut-être plus facile à comprendre pour les spectateurs . De ce fait, plusieurs productions similaires à *Cape No. 7* ont été produites après ce film. Peut-être ont-ils essayé de produire le « deuxième » *Cape No. 7*. Ainsi, nous pouvons simplement classer les films commerciaux en deux types après *Cape No. 7* : soit les films de genres ; soit les comédies ayant des éléments taïwanais¹⁷³.

¹⁷³ Entretien effectué par SOAS University of London, « Cheng Yu-chieh Series : Cheng Yu-chieh Director's Q&A | 2020 Taiwan Post New Wave Cinema Project », 01 :28 :57-01 :33 :49, 27.11.2020, consulté le 20 juin 2022 : <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MbOgTQkSZFk&t=10s>
Cet entretien s'est déroulé principalement en anglais. Le réalisateur CHENG Yu-chieh a répondu en mandarin aux questions proposées par les participants, et l'assistance de l'organisation a par la suite traduit ces réponses en anglais. Cette citation repose sur les réponses en mandarin de Cheng Yu-chieh qui ont été traduites en français par l'auteurice.

D'autres sujets reviennent souvent dans ces films, comme les questions sociales taïwanaises contemporaines, l'homosexualité, la nostalgie des années 1980-1990¹⁷⁴ ou encore des adaptations d'œuvres littéraires contemporaines à succès¹⁷⁵, en tant que sources de créations cinématographiques. En somme, pour le cinéma taïwanais contemporain, les thèmes cinématographiques sont plus riches et diversifiés qu'auparavant. Parmi ces thèmes divers, il est un fait que le sujet de Taïwan apparaît comme un point commun entre ces différents films. Quels que soient les sujets, l'histoire, les fantômes, la société taïwanaise ou la culture locale, ils incarnent tous la mémoire collective taïwanaise dans laquelle des cinéastes puisent leur inspiration pour toucher le public taïwanais, mais aussi le public international.

1.3 Nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains

Après avoir abordé l'évolution des thèmes dans le cinéma taïwanais contemporain, dans cette section, nous discuterons de l'évolution des représentations de l'espace (ou des paysages) dans ce cinéma. D'un côté, les lieux des tournages sont liés aux histoires des longs métrages, et de plus en plus de cinéastes taïwanais ont surtout envie de raconter des histoires se déroulant en dehors de la capitale, Taïpei. D'un autre côté, à partir de l'année 2003, les collectivités territoriales de Taïwan ont commencé à proposer des subventions aux tournages des productions audiovisuelles sur place. La plupart des collectivités territoriales ont commencé à distribuer des subventions en 2010 à condition que les paysages ou les cultures locales soient représentés dans les productions financées par les collectivités concernées. Ces subventions territoriales ont incité les cinéastes ou producteurs qui cherchaient des financements, à tourner leurs œuvres au sein des collectivités territoriales avec les subventions. De ce fait, depuis 2003, nous voyons figurer davantage de paysages des collectivités territoriales dans les films taïwanais .

De plus, selon ce que nous avons mentionné, les autorités japonaises et du Kuomintang ont

¹⁷⁴ Dans cette catégorie, les films connus sont *GF*BF*(2012) de YANG Ya-zhe, portant sur un triangle amoureux pendant les années 1980-1990, dans lequel il montre aussi le mouvement démocratique taïwanais à ce moment-là ; et *Our Times* (2015) de CHEN Yu-shan 陳玉珊, qui raconte les souvenirs d'une relation amoureuse d'adolescents pendant les années 1990. Dans ce film les décors reflètent authentiquement la vie quotidienne taïwanaise à cette époque, par exemple avec les cassettes de musique et les habits rétro.

¹⁷⁵ Ces dernières années, le célèbre écrivain taïwanais Giddens Ko 九把刀, a commencé à adapter et réaliser ses propres œuvres littéraires. Possédant un large éventail de styles littéraires (horreur, comédie, science-fiction, etc.), il a déjà énormément de lecteurs fidèles. Les films adaptés de ses œuvres littéraires peuvent aussi attirer certains lecteurs.

contrôlé les productions cinématographiques jusqu'à l'apparition du *Nouveau Cinéma taïwanais*. Ainsi, les représentations de l'espace dans les films taïwanais pendant les périodes de colonisation reflètent également les constructions idéologiques des autorités sur les Taïwanais. Dans cette section, nous aborderons tout d'abord l'évolution des représentations de l'espace dans les films taïwanais depuis la colonisation japonaise et les nouvelles représentations de l'espace dans le cinéma taïwanais d'aujourd'hui. En ce qui concerne les subventions territoriales, nous les expliquerons en détail dans le deuxième chapitre.

A. Évolution de la représentation de l'espace / des paysages dans le cinéma taïwanais depuis 1895

Au fil de l'évolution du cinéma taïwanais, les paysages et les différentes sociétés, influencés par les développements sociaux et particulièrement par les mutations politiques propres à chaque époque, ont été mis en images. Ces influences seront expliquées chronologiquement en distinguant quatre périodes jusqu'à ce jour :

a. Les stéréotypes des Taïwanais dans les films pendant la période de la colonisation japonaise : 1895-1945

Durant la colonisation japonaise, le premier film montré à Taïwan fut importé par le gouvernement japonais qui venait alors tout juste de gagner la guerre contre la Chine. Après avoir été cédée par la dynastie Qing, l'île de Taïwan fut colonisée par le Japon durant cinquante ans. Le premier événement concernant le cinéma à Taïwan fut la projection, dans les rues de Taïpei en 1899, du film *The Spanish-American War* (1898), filmé par l'entreprise de Thomas Edison avec son invention, le kinétoscope qui avait été importé par les Japonais¹⁷⁶. Par la suite, en 1900, des salles de cinéma furent construites à Taïwan et le film des frères Lumière, *L'arrivée d'Un Train en Gare de La Ciotat* (1896), y fut diffusé en utilisant le kinétoscope fabriqué par les frères Lumière¹⁷⁷. À cette époque, les spectateurs ciblés étaient des Japonais qui allaient au cinéma dans le cadre de leurs loisirs¹⁷⁸. Au cours des années 1903 et 1904, dans le contexte de leur mission consistant à empêcher les autochtones aborigènes de mener des attaques depuis les montagnes,

¹⁷⁶ YEH Lung-yen 葉龍彥, *Rih jih shih chi Taiwan dian ying shih* 日治時期臺灣電影史 (L'histoire du cinéma taïwanais à la période de l'occupation japonaise), Taïpei, Yushan, 1998, p. 51 ; YEH Lung-yen 葉龍彥, *Tu jieh Taiwan dian ying shih : 1895-2017 nian* 圖解台灣電影史:1895-2017年 (L'histoire graphique du film taïwanais : 1895-2017), Taïchung, Morning Star, 2017, p. 28-30.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ YEH Lung-yen 葉龍彥, *op. cit.*, 1998, p. 40-44.

l'association caritative féminine de Formose (臺灣婦人慈善會)¹⁷⁹ se mit à recruter pour créer une force d'autodéfense, et investit donc aussi dans des équipements de projection permettant la diffusion de films montrant comment réprimer les autochtones aborigènes. Pour la première fois, les spectateurs taïwanais étaient directement ciblés¹⁸⁰. Cependant, si l'on examine les films qui ont été projetés, nous constatons que l'objectif de l'Empire japonais était de montrer son prestige et l'infériorité des aborigènes à travers ces films.

Jusqu'en 1910, le gouvernement japonais était fortement impliqué dans la production, l'exploitation et la censure cinématographiques. Les autorités japonaises imposaient aux entreprises cinématographiques de produire des films de propagande et de diffuser ces films dans les montagnes et les autres îles de la colonie taïwanaise gratuitement, ou à prix bas. En dehors de l'objectif de montrer le prestige de l'Empire japonais, ces films transmettaient également transmis les résultats de la gestion politique du Japon à Taïwan au gouvernement et au peuple japonais de la métropole¹⁸¹. Durant cette période, la production cinématographique était divisée en deux catégories : le documentaire et le long métrage.

Pour représenter Taïwan, ces films utilisaient tout d'abord, et ce, de façon très importante, les paysages naturels des hautes montagnes. En parallèle, ces films montraient aussi des aborigènes autochtones. Par exemple, dans le long métrage de propagande *La Cloche de Sayon* (沙鴛之鐘, 1943), considéré comme pionnier, la caméra filme en plongée des paysages naturels, les montagnes vertes et des rizières durant huit minutes, à la façon d'un documentaire. De plus, dans ces images figurent aussi des autochtones en train de cultiver la terre dans les collines et utilisant des métiers à tisser. De la même manière, le documentaire, *Southward Expansion to Taiwan* (南進台灣, 1940), présentait un panorama des paysages taïwanais. Dans la partie traitant de la capitale, Taïpei, ce film montrait les aboutissements de la modernisation, et mettait ainsi en avant les réalisations politiques du gouvernement japonais. Ensuite, quand la caméra filmait les autres villes du centre et du sud, les paysages de montagnes, les rizières, les rivières et les zones de

¹⁷⁹ Association qui appartenait au gouvernement japonais. L'investissement dans le milieu associatif et dans les domaines éducatif, sanitaire et médical, ainsi que l'assistance économique, durant la période initiale de la colonisation japonaise à Taïwan pour prévenir l'instabilité financière, constituèrent ses principales contributions. Un autre objectif était aussi la préservation du développement dans l'île de façon durable.

¹⁸⁰ MAMIE Misawa 三澤真美惠, *Zai 「di guo」 yu 「zu guo」 de jia fong jian : rih jhih shih chi tai wan dian ying ren de jiao she yu kua jing 在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境* (Entre l'empire et la patrie : les négociations et les transfrontières pour les cinéastes taïwanais sous l'occupation japonaise), Taïpei, National Taiwan University Press, 2012, p. 50-52, traduit du japonais par LI Wen-ching 李文卿 et HSU Shih-chia 許時嘉.

¹⁸¹ MAMIE Misawa 三澤真美惠, *op. cit.*, p 53-55.

culture de la canne à sucre étaient représentés et mis en valeur.

Du fait de la hiérarchie entre colons et sujets, les Japonais contrôlaient toute l'industrie du cinéma à Taïwan. Même si certains Taïwanais eurent l'occasion, à partir des années 1930, de suivre des formations dans le domaine du cinéma, de la photographie ou des arts dramatiques au sein d'écoles de la métropole¹⁸², ils furent toutefois exclus de toute décision liée à la production cinématographique. En général, Taïwan ou les Taïwanais n'étaient que des objets représentés de manière passive, telles des bêtes curieuses, par les Japonais. Sous ce type de regard qui était celui du colonisateur, les caractéristiques matérielles de Taïwan n'étaient évidemment qu'indiquées dans ces images : ressource alimentaire, minière et productive, et force de travail (Image 2).



Image 2. La représentation des aborigènes dans le documentaire *Southward Expansion to Taiwan*

b. L'imposition de l'identité nationale pendant la période du Kuomintang : des années 1950 aux années 1970

Après sa défaite à la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945, le Japon mit un terme à la colonisation de Taïwan. Dans le même temps, l'activité de l'industrie cinématographique à Shanghai fut suspendue à cause de la guerre civile sur le continent chinois qui faisait rage entre le Parti Communiste chinois et le Kuomintang. Un grand nombre de cinéastes shanghaiens furent

¹⁸² KOLATTE Matthieu, *op. cit.*, p. 24.

contraints d'émigrer à Hong Kong ou Taïwan¹⁸³. En 1949, le chef du Kuomintang, Chiang Kai-shek, s'exila à Taïwan avec son armée, suite à sa défaite pendant la guerre civile. Dès son arrivée, le Kuomintang contrôla toute l'industrie cinématographique à Taïwan. Tout d'abord, le gouvernement du Kuomintang créa trois studios nationaux : le Studio Central (directement dirigé par le Kuomintang, destiné à produire des films patriotiques anti-communistes)¹⁸⁴, le Studio du Cinéma Chinois (sous la direction du ministère de la Défense nationale, censé produire des films et des nouvelles militaires pour l'armée) et le Studio de cinéma du Bureau d'Information du Gouvernement Provincial de Taïwan (dirigé par ce bureau, chargé de filmer les actualités)¹⁸⁵. Par la suite, entre les années 1950 et 1954, hormis le contrôle des organisations de cinéma, le Kuomintang instaura également une censure du contenu des films, mit fin à la projection de films japonais, et imposa l'apprentissage du mandarin¹⁸⁶. De plus, le Kuomintang interdisait aux interprètes de parler le dialecte hoklo (celui taïwanais, une variante du minnan de la province du Fujian) dans les salles de cinéma¹⁸⁷ et censura de façon stricte les films en hoklo¹⁸⁸. L'établissement de ces trois studios nationaux montre clairement la volonté de contrôle politique des Taïwanais par le Kuomintang.

Par ailleurs, les manières de représenter les paysages et les espaces, à cette époque, diffèrent aussi de celles ayant marqué la période de la colonisation japonaise, en les traitant à la façon du documentaire. Les exemples les plus typiques sont les films du *réalisme sain* (健康寫實電影) et les comédies romantiques commerciales.

Le *réalisme sain* est un type d'esthétique cinématographique issu d'un film tourné dans le Studio Central par le réalisateur Lee Hsing 李行, *Our Neighbor* (街頭巷尾, 1963). Après en avoir fini la production, le gérant du Studio Central de cette période, Henry Kung, manifesta beaucoup d'intérêt pour le style réaliste de ce film. Suite à cela, Henry Kung invita Lee Hsing à continuer à réaliser des films du même style. Les films que Lee Hsing mit en scène par la suite,

¹⁸³ CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *Taiwan xin dian ying di li shi wen hua jing yan* 台灣新電影的歷史文化經驗 (Les expériences historiques et culturelles dans le Nouveau Cinéma taïwanais), traduit de l'anglais par LUO Po-cheng 羅頗誠, Taïpei, Wanxiang, 1993, p. 29.

¹⁸⁴ NERI Corrado et GOMLEY Kirstie (dir.), *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁵ CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *op. cit.*, 1993, p. 29-30 ; LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 33-47.

¹⁸⁶ LEE Tian-duo 李天鐸, *Taiwanese Cinema, Society and History*, Taïpei, Asiapac Books, 1997, p.85 ; LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 50-51.

¹⁸⁷ À cause de l'écart linguistique et du manque d'éducation des spectateurs taïwanais, il y avait souvent des interprètes parlant le dialecte hoklo (台語辯士, tai yu bian shih) dans les salles de cinéma pour expliquer le scénario des films ou en proposer des commentaires. Les films dont les interprètes parlaient le hoklo étaient ceux japonais, chinois, européens ou américains sans sous-titres ou avec des sous-titres japonais. MAMIE Misawa, *op. cit.*, p. 95-96.

¹⁸⁸ LEE Tian-duo 李天鐸, *op. cit.*, p.91-93 ; LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 52.

Oyster Girl (蚵女, 1963) et *Beautiful Duckling* (養鴨人家, 1965) (Image 3), purent être produits grâce à ce soutien. Autrement dit, ces trois films établirent les bases esthétiques et le genre de narration cinématographique du *réalisme sain* des années 1960¹⁸⁹.

Les principes de mise en image du *réalisme sain* consistaient à « dévoiler le côté lumineux dans la société » et à « promouvoir la qualité magnifique de l'humanité ». À partir du film *Oyster Girl*, les suivants commencèrent à être tournés en dehors des studios, dans les différentes localités, et à dépeindre des paysages ruraux et des villages de pêcheurs¹⁹⁰, mais en projetant une vision idyllique. Dans *Beautiful Duckling*, par exemple, le réalisateur utilisa la peinture à l'aquarelle éponyme d'un peintre taïwanais, Ran In-ting 藍蔭鼎, en guise de scène d'ouverture, et fusionna ensuite ce tableau dans un paysage réel pour introduire les protagonistes. Avec cette combinaison de formes d'art, dans ces films, les paysages de la campagne sont devenus plus poétiques qu'auparavant et ont construit la métaphore d'une vie ataraxique à la campagne.



Image 3. L'affiche idyllique de *Beautiful Duckling*¹⁹¹

¹⁸⁹ CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *op. cit.*, 1993, p.33 ; LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p.104.

¹⁹⁰ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p.104.

¹⁹¹ Source d'image, ChinaTimes News 中時新聞網, « Yang Ya Ren Jia tan chi 養鴨人家談起 » (Parlons de *Beautiful Duckling*), 14.09.2016, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20160914000694-260508?chdtv>

Même si dans les films de cette époque, les paysages sont plus variés que ceux de la colonisation japonaise, derrière le *réalisme sain* se dissimule toujours la propagande du Kuomintang. De fait, la narration de ce courant n'évoque aucunement les problèmes sociaux, les difficultés, ni la pauvreté des populations paysannes de l'époque, tout en exaltant l'action du gouvernement à leur égard. De plus, les représentations des paysages montrent les projets nationaux d'infrastructure et d'industrialisation sous couvert de promotion de la modernisation¹⁹².

À partir de la fin des années 1960, les films commerciaux d'amour adaptés des livres de Qiong Yao 瓊瑤 ouvrirent une autre voie pour les spectateurs taïwanais, et ce jusqu'à la fin des années 1970. Lorsque la narration cinématographique commença à se tourner vers les histoires d'amour bourgeoises, le décor fut transposé du monde rural vers l'intérieur des bâtiments. Les salons, cafés et discothèques (dont les films qui les choisissent pour décors sont aussi connus sous le nom de « films de trois salles, 三廳電影 »), remplacèrent, en effet, de plus en plus les paysages extérieurs, qui se firent bien moins présents. Ces scènes d'intérieur combinaient les contextes historiques, les cultures populaires et les allusions littéraires pour recréer une atmosphère s'apparentant à celle propre au continent chinois. De fait, ces films créèrent des liens illusoire dans le temps et l'espace pour souligner davantage encore les sentiments nostalgiques et l'identité nationale chinoise pour les Taïwanais¹⁹³.

De même que sous la colonisation japonaise, le pouvoir de présenter des images est encore demeuré sous le contrôle des autorités durant la gouvernance du Kuomintang. Quel que soit le genre, films patriotiques, *réalisme sain* ou comédies romantiques commerciales, tous ces films ont véhiculé une seule identité imaginaire : celle chinoise. Même si les paysages locaux étaient montrés dans les films, cette représentation ne correspondait pas pour autant à la réalité de la société, car elle incitait toujours les spectateurs taïwanais à penser à une autre mère-patrie : la Chine.

c. La nouvelle représentation de Taïwan dans les films du Nouveau Cinéma taïwanais : des années 1980 à l'année 2000

Dans les années 1970, les intellectuels taïwanais ont commencé à développer une conscience

¹⁹² LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 103-106.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 131-136.

locale et lancé, en littérature, le nativisme taïwanais qui dépeint les mœurs de la vie rurale insulaire¹⁹⁴. Par la suite, ce genre de littérature a été adapté dans certains films du *nouveau cinéma taïwanais* et en a influencé d'autres.

Le *Nouveau Cinéma taïwanais* a rassemblé dans les années 1980 un groupe de jeunes cinéastes taïwanais qui n'appartenaient pas au système du Studio Central¹⁹⁵. Hormis certaines adaptations de la littérature nativiste taïwanaise, la plupart des scénarios étaient basés sur les vies personnelles des réalisateurs et scénaristes : certains d'entre eux étaient d'origine chinoise, mais avaient émigré et grandi à Taïwan, et d'autres appartenaient à la classe populaire pendant la colonisation japonaise. De plus, à l'inverse des productions précédentes, ces films représentent sincèrement la vie quotidienne à Taïwan, critiquent le gouvernement et les problèmes sociaux et mettent en avant l'ambiguïté de l'identité nationale pour les Taïwanais. On peut notamment citer le film de Hou Hsiao-hsien, *La Cité des Douleurs* (1989), qui décrit la panique et la confusion éprouvées par les Taïwanais au sujet de l'identité nationale au cours du massacre du 28 février 1947. Avant ce film, cet événement était tabou pour les Taïwanais et il n'existait dans l'histoire officielle que peu de témoignages s'y rapportant.

Dans les œuvres du *Nouveau Cinéma taïwanais*, les représentations des paysages sont divisées en deux catégories : « à l'extérieur de Taïpei / la campagne » et « Taïpei / le paysage urbain ». Les films de Hou Hsiao-hsien sont de bons exemples du premier type de décor et ceux d'Edward Yang du second¹⁹⁶. Les créations de Hou Hsiao-hsien se concentrent sur les villes rurales, par exemple sur sa ville natale de Fongshan située au sud de Taïwan ou celles du nord, comme Miaoli et Ruifang, ainsi que sur l'autre archipel de Taïwan, Penghu. Son recours à une esthétique marquée par de longs plans-séquences, fait que les paysages de montagne et de mer des différentes collectivités de Taïwan sont représentés de façon réaliste à l'écran (Image 4). Dans les œuvres d'Edward Yang, pour la plupart tournées dans la capitale, Taïpei, c'est principalement le paysage urbain qui est représenté. Dans ces films, les grands bâtiments, le trafic routier intense et les passagers pressés soulignent la distance entre les êtres humains modernes, perdus dans ce monde matériel extrêmement modernisé (Image 5)¹⁹⁷.

¹⁹⁴ YIP June 葉蓁, *op. cit.*, p. 51-60.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁶ CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *op. cit.*, 1993, p.99-100 ; 686, « Di fang de du li shih dai : chong sin ning shih di fang de tai wan dian ying 地方的獨立時代：重新凝視地方的臺灣電影 » (La période indépendante du local : le cinéma taïwanais qui regarde le local de nouveau), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 159, 2014, p. 101.

¹⁹⁷ CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *op. cit.*, 1993, p.100-101.



Image 4. Le paysage rural dans le film *Poussières Dans le Vent* de Hou Hsiao-hsien ¹⁹⁸



Image 5. Le héros a amené son fils manger au McDonald's après le chaos de la cérémonie du mariage de son beau-frère (Film *Yi Yi* d'Edward Yang) ¹⁹⁹

¹⁹⁸ Source d'image, MIRROR MEDIA, « shan fong hai yu, ching chun wu hui - "Lian Lian Fong Chen" dian ying yin yueh de gu shih 山風海雨·青春無悔——《戀戀風塵》電影音樂的故事 » (Vent de montagne, mer, pluie et jeunesse sans regret : l'histoire de la musique du film *Poussières Dans le Vent*), 20.07.2018, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20180718cul002/>

Même si le *Nouveau Cinéma taïwanais* a symboliquement pris fin par la « Déclaration du cinéma taïwanais » en 1987²⁰⁰, certains cinéastes néophytes influencés par ce courant ont malgré tout encore suivi ses esthétiques ou procédés scénaristiques. D'une part, concernant le regard porté sur l'urbanisme, le réalisateur Tsai Ming-liang, par exemple, a utilisé à son tour de longs plans-séquences en suivant les protagonistes alors qu'ils traversaient la capitale et dévoilé les confusions, les désirs et les absurdités propres au monde moderne. D'autre part, le réalisateur Chang Tso-chi a perpétué la conscience locale de Hou Hsiao-hsien et mis en scène la campagne. Prenons en guise d'illustration le film *Ah Chung* (忠仔, 1997) (Image 6) : même si son histoire se situe à Taïpeï, la caméra s'éloigne tout de même jusqu'à sa banlieue, la plaine de Guandu²⁰¹. Si les films de Hou Hsiao-hsien dépeignent la nostalgie vis-à-vis du monde rural, ceux de Chang Tso-chi représentent quant à eux davantage les métaphores de l'appartenance au rural et la rédemption des protagonistes dans la campagne²⁰².



Image 6. Le paysage dans le film *Ah Chung*²⁰³

¹⁹⁹ Source d'image, MIRROR MEDIA, « Yang De Chang dian ying “Yi Yi” wu tai jyu ban ming nian ke wang deng tai 楊德昌電影《一一》舞台劇版 明年可望登台 » (Le théâtre du film *Yi Yi* d'Edward Yang pourrait être sur scène l'année prochaine), 04.06.2019, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20190531insight008/>

²⁰⁰ SING Song-yong 孫松榮, *op. cit.*, p. 139.

²⁰¹ YEH Chih-wei 葉致微, « Dian ying pin tu, pin chu Taipei de jin si yu zuo you 電影拼圖，拼出台北的今昔與左右 » (Puzzle cinématographique : complétant le présent et le passé de Taipei), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 31, n° 2, 2013, p.52.

²⁰² CHEN Hsiao-yun 陳筱筠, « Taiwan New Cinema'S Lingering Effect and the Transition to the Post-New Cinema : on the Narrative Aesthetics of CHANG Tso-chi's Films », *FAAJ : Film Appreciation Academic Journal*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 166.

²⁰³ Source d'image, Taiwan Cinema Digital Restoration Projet, « 忠仔 Ah Chung », consulté le 27 juin 2022 :

d. Période contemporaine : de l'an 2000 jusqu'aujourd'hui

Le *Nouveau Cinéma taïwanais* s'est développé à une période importante dans le domaine esthétique et parce que les cinéastes taïwanais avaient le pouvoir d'affirmer eux-mêmes leur identité nationale et leur mémoire collective. Cependant, l'industrie du cinéma taïwanais connut un déclin à cause de trois raisons politico-économiques : la prédominance des films hongkongais doublés en chinois et importés à Taïwan, la concurrence avec les chaînes télévisées privées ne bénéficiant d'aucun contrôle politique efficace et l'annulation des quotas de films étrangers, en 2002.

Cependant, les documentaires qui représentent et montrent avec précision les paysages et les vies quotidiennes à Taïwan sont devenus un genre cinématographique qui parvenait à faire vibrer les spectateurs taïwanais, dans les années 2004 et 2005, parce que la plupart des longs métrages taïwanais des années 2000, dont les histoires banales, ne donnaient pas lieu à des interactions avec la réalité sociale et ne pouvaient pas susciter leur intérêt²⁰⁴. Citons en guise d'exemple de ce courant *Gift of Life* (生命, 2004) contenant des entretiens menés avec les survivants du séisme de 1999 à Chichi dans la zone sinistrée de Nanto ; *Let It Be* (無米樂, 2005) portant sur les paysans de Taïnan qui essaient de préserver leurs rizicultures en proie aux difficultés économiques et sociales ; et aussi *Jump! Boys* (翻滾吧！男孩, 2005) parlant des entraînements auxquels s'adonnent des écoliers d'une équipe de gymnastique.

En 2008, sort *Cape No. 7*, de Wei Te-sheng, qui diffère des films précédents susmentionnés. Il a, en effet, été filmé loin de la capitale, dans un petit village se situant très au sud de Taïwan, à Hengchun (Image 7 et 8). Après sa sortie, le tourisme dans cette région a été stimulé grâce à la présence dans ce film des paysages pittoresques du sud. Le succès de *Cape No. 7* a également encouragé les cinéastes à insérer dans leurs films des éléments locaux : les paysages, les dialectes et les cultures locales. Il en a été de même pour le film de Niu Chen-zer 鈕承澤, *Monga*, s'intéressant aux combats entre les gangsters locaux de Taïpei, ou pour celui de Yeh Nelson, *Night Market Hero*, relatant comment un groupe d'habitants locaux travaillant sur le marché de nuit traditionnel taïwanais a résisté aux collusions entre le gouvernement et les entreprises. Par ailleurs, afin de promouvoir le tourisme local et d'augmenter la visibilité de leurs villes par le biais de l'image, depuis 2003 les collectivités régionales subventionnent aussi les cinéastes afin qu'ils tournent sur leur territoire.

https://tcdp.tfi.org.tw/showmovie.asp?Y_NO=5&S_ID=56

²⁰⁴ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *Guo ying : 1992-2011 Taiwan dian ying zong lun 過影 — 1992-2011 台灣電影總論* (Vue d'ensemble du cinéma taïwanais : 1992-2011), Taïpei, Shu-Lin, 2012, p. 189.



Image 7. Le paysage de Hengchun (Film *Cape No. 7*)²⁰⁵



Image 8. Le paysage maritime de Hengchun (Film *Cape No. 7*)²⁰⁶

Dans ce contexte, les cinéastes sont davantage incités à créer des films se basant sur les mémoires collectives contemporaines et peinent moins à trouver des financements pour la

²⁰⁵ Source d'image, site officiel de *Cape No. 7*, consulté le 8 août 2022 : <https://cape7.pixnet.net/album/photo/91247111>

²⁰⁶ *Ibid.*

production. Les paysages locaux sont plus présents dans les films et le caractère hétérogène des différentes régions de Taïwan est davantage mis en valeur. De plus, les thèmes du cinéma taïwanais contemporain sont eux aussi plus variés et reliés aux cultures locales divergentes.

B. Les représentations des espaces et des paysages dans les films subventionnés après 2010

À travers les productions cinématographiques de propagande antérieures aux années 1980, les représentations de la campagne dans le *Nouveau Cinéma taïwanais* suscitent des émotions nostalgiques chez les spectateurs et les relient entre eux et à nouveau avec les identités des *lieux*. Cependant, du fait du développement de la modernisation, l'homogénéité des paysages urbains (les centres commerciaux ou les gratte-ciels) crée un *espace* détaché du *lieu*. La spécificité du *lieu* est éliminée dans le monde matériel ; les gens ne peuvent donc pas se sentir attachés à ce *lieu* ni éprouver à son égard une dépendance sentimentale²⁰⁷. Ce sentiment de *placelessness* est donc représenté dans les films taïwanais qui traitent plutôt de l'espace urbain au début du vingt-et-unième siècle. Les spectateurs ne pouvaient pas trouver leur identité territoriale dans ces films, et ils ressentaient en même temps la distance et la froideur de l'espace moderne en regardant ces œuvres, parce que le caractère superficiel de la modernité efface la profondeur et le lien avec la localité.

Cependant, grâce aux subventions territoriales et aux intentions des cinéastes contemporains, les images locales sont réapparues dans le cinéma actuel. Après avoir analysé les cinq films choisis, *Din Tao: le Chef du Défilé* (陣頭, 2012), *Zone Pro Site* (總舖師, 2013), *Lokah Laqi* (只要我長大, 2016), *The Great Buddha+* (大佛普拉斯, 2017) et *Father to Son* (范保德, 2018), l'on peut constater que le *placeness* des images de paysages dans ces films repose sur quatre caractéristiques : la présentation des habitants et pratiques sociales, des personnalités régionales, des particularités de la nature de l'île Taïwan, ainsi que la proposition d'une nouvelle métaphore des gares.

a. Habitants et pratiques sociales : expériences collectives des Taïwanais

Selon Patrice Noisette et Franck Vallérugo : « la ville est un objet, un lieu et un support privilégié d'images multiples, individuelles et collectives, intenses et externes. Elle appartient d'abord du temps, et à la mémoire humaine »²⁰⁸. En d'autres termes, une ville renferme des caractéristiques externes, comme la nature ou l'architecture, et enregistre, en même temps, le

²⁰⁷ CRESSWELL Tim, *op. cit.*, p. 73-74.

²⁰⁸ NOISSETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *op. cit.*, p. 145.

développement culturel et social des habitants. Suivant les réflexions susmentionnées par rapport aux paysages, de par les interactions entre les habitants et la nature, c'est dans ces paysages qu'est stockée la mémoire des activités culturelles. Certaines activités se poursuivent, tandis que d'autres deviennent des résidus du passé, même si les traces des mémoires collectives demeurent malgré tout dans les paysages²⁰⁹. De même, dans ces cinq films, sont également mis en lumière les espaces et paysages typiques, ainsi que les thèmes en rapport avec les expériences collectives locales. Ces espaces et paysages des films peuvent être classés dans deux catégories : les temples traditionnels liés aux croyances populaires et la culture gastronomique rurale, le buffet en plein air.

1. Temples traditionnels des croyances populaires

À Taïwan, la culture religieuse est fortement influencée par le taoïsme, le bouddhisme, et le confucianisme. Environ 93 % des habitants revendiquent ces croyances. Les temples traditionnels sont donc les principaux lieux d'expression de ces religions populaires et l'on en trouve presque dans toute l'île. Autrement dit, les activités dans les temples sont sans aucun doute des expériences collectives pour les Taïwanais, ce peu importe qu'ils soient croyants ou non, ils ne peuvent pas éviter ces endroits dans leurs vies quotidiennes. Cependant, ces espaces faisaient souvent défaut dans les anciens films de propagande ou portant sur la vie dans la métropole.

En fait, dans les films taïwanais, des scènes dans les temples sont souvent proposées. Mais la plupart du temps, ils font juste office de lieux de passage ou de décors de fond d'écran. Le récit du long métrage *Din Tao: le Chef du Défilé* est, pour sa part, fondé sur la culture des activités des temples, car ce film s'est inspiré du parcours d'un groupe d'art et de culture populaire à Taïchung : Chio Tian (九天). Il décrit, de plus, le cérémonial traditionnel taoïste. En raison de ce choix de scénario principal, les cérémonies ou les lieux au sein des temples sont souvent représentés avec des plans généraux ou des plans d'ensemble en images (images 9 et 10). De plus, le réalisateur a choisi de représenter une cérémonie taoïste en guise d'ouverture de son film et a utilisé un travelling horizontal évoluant vers la droite, afin de montrer le panorama, y compris le Temple Tong-Long (東港東隆宮), qui se situe au sud de Taïwan, ainsi que la collectivité de Pingtung, la performance de din tao et les spectateurs locaux.

²⁰⁹ CRANG Mike, *op. cit.*, p. 28.



Image 9. Cérémonie taoïste (Film *Din Tao*)



Image 10. Temple Donglong (Film *Din Tao*)

De fait, parmi les films taiwanais postérieurs à l'année 2000, *Din Tao : le Chef du Défilé* n'est pas le premier film à dépeindre les activités culturelles se déroulant dans des temples. Le long métrage déjà mentionné de Chang Tso-chi, *Ah Chung* et celui intitulé *Spin Kid* (電哪吒, 2011) ont déjà montré cette culture liée au temple. Ces deux films racontent certes des histoires différentes, mais dont le point commun est qu'elles présentent toutes les deux un jeune adulte participant au défilé du Din Tao confronté à un conflit familial. Cependant, pour ce qui est cette

fois des recettes du *Din Tao : le Chef du Défilé*, elles ont été de 31,7 milliards de NT\$²¹⁰, alors que le film *Ah Chung* n'a amassé qu'environ 1,6 million de NT\$ de recettes en 1997. Même si le film *Ah Chung* a été récompensé par plusieurs prix lors de festivals nationaux et internationaux²¹¹, ce film n'est toutefois pas parvenu à être projeté durant longtemps (seulement deux semaines environ) à cause du déclin du cinéma taïwanais, ainsi que de la prédominance des films hollywoodiens dans les salles de cinéma²¹². Quant à *Spin Kid*, ce film n'a réalisé une recette que d'environ 5 millions de NT\$ à sa sortie, et a aussi touché moins de spectateurs taïwanais que le film *Din Tao : le Chef du Défilé*²¹³.

De même, les espaces d'expression des religions populaires interviennent aussi plus ou moins dans les scénarios des films *Zone Pro Site* portant sur la culture gastronomique du buffet rural en plein air et *The Great Buddha+* qui parle de la vie des marginaux situés en bas de l'échelle socio-économique et de l'hypocrisie de la société taïwanaise. Nous pouvons citer à ce sujet le film *Zone Pro Site*, dans lequel le traiteur de la mère de la protagoniste se situe à côté du temple de la déesse Matsu à Taïnan²¹⁴ (voir l'image 11). Ainsi que l'a indiqué Henri Lefebvre : en France, la place du marché devant l'église représente un espace social où s'organise une vie collective, ainsi qu'un espace mental, symbolique qui est défini et organisé selon une pratique commerciale entre des gens venus vendre des biens et d'autres désireux de les acheter²¹⁵. Cette coutume existe également au sein de la société taïwanaise. Sur l'image 11, nous pouvons en effet voir le temple au fond de l'écran, des deux côtés duquel des traiteurs vendent des aliments. Il s'agit là de la vie

²¹⁰ NOWNews, « 2012 Taiwan piao fang da pan dian ! guo pian jiao chy nian an dan 2012 台灣票房大盤點！國片較去年黯淡 » (Inventaire pour les recettes des films taïwanais en 2012 ! Le résultat de cette année est moins bon que celui de l'année dernière), 28.12.2012, consulté le 23 juin 2022 : <https://web.archive.org/web/20180802131933/https://www.nownews.com/news/20121228/347722>

²¹¹ Ce film a été couronné par la distinction du meilleur metteur en scène au Festival international du film de Thessalonique, le prix spécial du Jury au festival international du film de Busan, à l'Asia-Pacific Film Festival et au Festival du film de Zhuhai, ainsi que par la distinction de la meilleure actrice dans un second rôle au Festival du Cheval d'Or en 1996.

²¹² TAIWAN PANORAMA, « “Jhong Zai” de sin shih, CHANG Tso-chi jhih dao 《忠仔》的心事，張作驥知道 » (Les souffrances d'*Ah Chung*, CHANG Tso-chi les comprend), 04.1997, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.taiwanpanorama.com.tw/Articles/Details?Guid=491d6816-fe27-42da-8f80-cfa878132eea>

Pour les détails de la distribution des films taïwanais, voir le quatrième chapitre, *Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine*.

²¹³ LIBERTY TIMES NET, « “Dian Nuo Jha” piao fang jia Lan Zheng-long luo bei tsih ching jhao pu guang 《電哪吒》票房佳 藍正龍裸背刺青照曝光 » (Les recettes de *Spin Kid* sont bonnes. Les photos des scènes de tatouage sur le dos nu de Lan Zheng-long ont été exposées), 15.11.2011, consulté le 23 juin 2022 : <https://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/567680>

²¹⁴ La déesse de la mer Matsu est très importante dans les provinces côtières du sud-est de la Chine ancienne. Étant donné qu'une grande partie des ancêtres des Taïwanais sont des immigrants venus de ces régions et que Taïwan a aussi une longue histoire maritime, cette croyance a été amenée par les premiers immigrants et s'est développée jusqu'à aujourd'hui à Taïwan.

²¹⁵ MONVOISIN Frédéric, *op. cit.*, 2013, p. 12.

quotidienne typique des ruraux taiwanais : le temple rassemble les vendeurs et crée un petit marché à côté. Quand les habitants se rendent au temple, ils discutent ensemble ou avec les vendeurs après avoir prié et construisent ainsi des mémoires collectives dans ce lieu.

De surcroît, le film *The Great Buddha+* (2017) utilise comme prétexte la construction d'une statue de Bouddha pour dévoiler les crimes, la corruption et l'hypocrisie qui marquent la vie et la religion à Taïwan de nos jours. Dans ce film, la figure de Bouddha est souvent exposée en plan général (voir l'image 12) et dans la scène finale, ce Bouddha est intégralement représenté pendant une cérémonie de dévotion bouddhiste (voir l'image 13). De plus, l'espace du temple taoïste est aussi mis en image au cours de la scène où le protagoniste, un éboueur qui ramasse les poubelles, a essayé de trouver une solution pour mettre fin à ses difficultés dans la vie (voir l'image 14).

Quant au film *Father to Son* (2018), son héros est un homme âgé de 60 ans. Après être tombé très malade, il a refusé tous les traitements médicaux. Accompagné de son fils, cet homme de 60 a entamé un voyage au Japon pour avoir des nouvelles de son père qui l'avait abandonné 50 ans plus tôt. Sur l'image 15, nous voyons une femme en train de prier dans le temple. Il s'agit de la femme du héros du film qui prie pour que la santé de son mari s'améliore.



Image 11. Les traiteurs à côté du temple de Matsu (Film Zone Pro Site)



Image 12. Construction du Bouddha (Film *The Great Buddha+*)



Image 13. Dévotion bouddhiste (Film *The Great Buddha+*)



Image 14. Temple taoïste (Film *The Great Buddha+*)



Image 15. Femme du protagoniste priant pour son mari (Film *Father to Son*)

En fait, ces quatre films mentionnés ont été subventionnés par les trois collectivités territoriales de Taïwan : Taïchung, Taïnan et Taoyuan. De plus, ces quatre films racontent aussi des histoires totalement différentes. Alors que les histoires des films *Din Tao : le Chef du Défilé* et *The Great Buddha+* sont fondées sur la culture et les événements organisés dans le temple, les deux autres films *Zone Pro Site* et *Father to Son* n'ont pas de lien direct avec les événements du temple. Cependant, les images des temples sont représentées dans ces quatre films, ce qui montre que les activités religieuses sont des expériences partagées par les Taïwanais, ainsi que les racines de la

vie quotidienne, raison pour laquelle les films contemporains les représentent.

2. Culture gastronomique rurale : le buffet en plein air

En plus des expressions des croyances populaires, le film *Zone Pro Site* a aussi mis en évidence une autre expérience collective de la vie à la campagne, à savoir le buffet en plein air, qui est une fête traditionnelle au sein de la société rurale depuis les années 1970. Lors des cérémonies de mariage ou religieuses, l'hôte utilise, en effet, un lieu situé à l'extérieur de son domicile pour organiser la fête et recrute un « zone pro site » (chef du buffet en plein air en dialecte hoklo) chargé de préparer le repas pour les invités. Le « zone pro site » est un métier nécessitant des années d'entraînement et une bonne faculté d'adaptation pour maintenir la fraîcheur des ingrédients selon la météo à l'extérieur. De surcroît, ce genre de fête nécessite de disposer d'un large espace extérieur. Les espaces sont de plus en plus réduits en raison de la modernisation et de nouvelles constructions sont créées pour organiser les fêtes à l'intérieur, les expériences collectives du buffet en plein air disparaissent ainsi petit à petit de nos jours.

Le film *Zone Pro Site* a choisi cette expérience collective pour thème de son scénario et représente les scènes de ce genre de fêtes en posant sur elles un nouveau regard nostalgique. Au début de ce film, le réalisateur se sert du souvenir d'enfance de la protagoniste pour dévoiler l'espace du buffet traditionnel en plein air où son père travaillait en tant que « zone pro site » (voir l'image 16). La caméra fixe en gros plan son père pour montrer son excellente technique pour attraper des mouches dans cette scène, mais en arrière-plan, nous pouvons constater que de nombreux ingrédients frais ont été disposés dans des grands récipients en fer que le « zone pro site » doit gérer pour la centaine d'invités. À la fin de ce film, d'après les scènes de la compétition du buffet en plein air, cet espace généralement rural est reproduit dans le Mémorial Chiang Kai-shek de la capitale et décoré avec des lampes à néon pour accentuer les effets visuels (voir l'image 17). Le buffet en plein air est certes une scène habituelle de la vie populaire en milieu rural, cependant, du fait qu'il tend à disparaître de nos jours, ce genre de scène devient un spectacle rare dans l'espace urbain et pour les jeunes.



Image 16. Espace du buffet en plein air (Film *Zone Pro Site*)



Image 17. Buffet en plein air au Mémorial Chiang Kai-shek (Film *Zone Pro Site*)

S'agissant de films appartenant au genre de la comédie, afin de mettre en valeur combien les plats du buffet sont délicieux et le professionnalisme des « zone pro site », l'équipe du film *Zone Pro Site* a utilisé des effets spéciaux, des lumières et les acteurs se sont adonnés à des performances exagérées pour rendre les plats encore plus magnifiques et la cuisine des chefs excellente. Cependant, toute l'importance de ce film réside dans le sujet qu'il aborde, parce qu'auparavant, ce métier n'avait jamais été traité en tant que récit principal dans les films taïwanais.

b. Personnalités régionales : « genres de vie »

Dans cette partie, nous parlerons des différentes personnalités régionales dans les films choisis. Étant donné que toute ville a été formée par différentes civilisations, a évolué, possède ses propres structures, différentes caractéristiques, chacune d'elle a en quelque sorte une identité propre, ou sa propre personnalité²¹⁶. De plus, selon les activités sociales des groupes ou des différentes ethnies de chaque région, les interactions entre la nature et le genre de vie adopté par les communautés engendrent des personnalités régionales hétérogènes. Par ailleurs, d'après le concept de phénoménologie, le sentiment de *placeness* peut être créé à travers le processus d'accumulation et d'intimité par le biais des interventions dans les demeures et des activités régulières²¹⁷. En outre, ce sentiment de *placeness* présente aussi différentes formes en fonction des différentes personnalités régionales, et ce encore plus dans les images.

Les matériaux de construction, les modèles et les diverses positions des bâtiments, reflètent le caractère multiethnique de Taïwan. Un exemple significatif est le film *Din Tao : le Chef du Défilé*, tourné au centre de Taïwan, dans lequel les architectures traditionnelles de *Sanheyuan* (三合院; sānhéyuàn) et les maisons construites en brique rouge sont largement exposées (images 18 et 19). Avant l'architecture moderne en acier et ciment, la brique rouge était, en effet, le principal matériau utilisé pour les logements à la campagne et l'architecture de *Sanheyuan*. De fait, à l'origine, ce type d'architecture destiné aux grandes familles plurigénérationnelles émane de la culture chinoise traditionnelle. Les chambres et salles sont construites sur trois côtés et l'espace situé au milieu, délimité par les trois façades des salles, sert à sécher le riz et les cultures. Sur ces images, nous pouvons voir les traces de la culture han héritée des ancêtres des immigrants chinois à Taïwan.

²¹⁶ NOISETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *op. cit.*, p. 29.

²¹⁷ YAN Zhong-xian 顏忠賢, *op. cit.*, p. 59.



Image 18. Maisons en brique rouge (Film *Din Tao*)



Image 19. Apparence de Sanheyuan au fond (Film *Din Tao*)

Par ailleurs, l'architecture représentée dans le film *Lokah Laqi* et concernant la vie aborigène à la montagne introduit un autre genre de vie, différent de celui de la culture han en plaine. Dans la scène où l'assistante sociale se rend chez le protagoniste, un enfant aborigène, afin d'y mener une enquête, la caméra bouge selon un travelling horizontal vers la gauche afin de présenter le panorama du logement de ce dernier (voir l'image 20). Sur cette image, nous pouvons voir que ce logement est très petit, et a un plafond très bas, simplement construit avec des tôles, des pierres et

en bois. Ensuite, au moment où les jeunes protagonistes passent entre les maisons, la scène dévoile aussi la maison en pierre de l'autre côté de la rue et la topographie montagnarde (voir l'image 21).



Image 20. Logement du jeune protagoniste (Film *Lokah Laqi*)



Image 21. Maison en pierre et topographie montagnarde (Film *Lokah Laqi*)

Dans ces scènes, les images présentent non seulement le genre de vie des aborigènes qui diverge de celui de la précédente ethnologie, mais elles dévoilent aussi la potentielle pauvreté dont

souffre secrètement la société aborigène.

Quant au film *Father to Son*, il insiste sur le genre de vie mené au sud de Taïwan, et se met également sur les traces du passé. Par exemple, en raison de la forme que revêtent les quartiers résidentiels classiques, mêlant zones d'habitation et commerces dans les villes du sud, la plupart des entrées des bâtiments sont fermées par des rideaux de fer (voir l'image 22). Par ailleurs, les principaux espaces dans ce film, donc l'hôtel et l'hôpital, affichent des styles architecturaux datés. Dans l'hôpital où le protagoniste se rend afin d'y réparer des tuyaux (voir l'image 23), l'agencement architectural et les portes en bois ont conservé l'ancien style japonais. De même, l'hôtel que possède l'ancienne maîtresse du protagoniste, est demeuré dans le style des années 1980 et n'a pas été affecté par la modernisation (images 24 et 25) .



Image 22. Rideaux de fer des bâtiments à droite



Image 23. Hôpital où le protagoniste se rend



Image 24. Apparence de l'hôtel en 2018



Image 25. Apparence de l'hôtel en 1987

Si l'on en croit les représentations des résidences de chaque région de Taïwan, ces images reflètent la diversité ethnique et culturelle et les différents niveaux de modernisation sur l'île. Même si nous pouvons aussi voir des personnalités régionales différentes dans les films du *Nouveau Cinéma taïwanais*, les paysages représentés dans ces films se concentrent plutôt dans le nord et le sud de Taïwan dans les années 1980 selon les origines de ces réalisateurs et les scénaristes. Dans les films analysés, les représentations des personnalités régionales sont plus hétérogènes. Par exemple, *Din Tao : le Chef du Défilé* et *Lokah Laqi* ont été tournés au centre de Taïwan. Surtout, est abordé un sujet qui d'ordinaire est très peu traité dans les films taïwanais, à savoir le style de vie des aborigènes dans le long métrage *Lokah Laqi*, dont la réalisatrice est d'origine aborigène. Un autre long métrage, sorti en 2015, intitulé *Wawa No Cidal* (太陽的孩子, 2015) co-réalisé par Cheng Yu-chieh, que nous avons déjà présenté, et *Lekal Sumi Cilangasan* 勒嘎·舒米, qui est aborigène, se penche lui aussi sur ce sujet de la vie des aborigènes. Ce film constitue une adaptation du documentaire *Wish of the Ocean Rice* (海稻米的願望, 2017), qui relatait l'histoire de la mère de Lekal Sumi Cilangasan, les efforts qu'elle avait réalisés afin de demander une subvention auprès du Service Forestier pour restaurer les canaux d'eau et les terres agricoles à Hualien. Étant donné que *Wawa No Cidal* n'a pas été financé par les collectivités territoriales, ce film n'a pas été choisi dans notre corpus d'étude.

En outre, *Father to Son* a été tourné à Chiayi. En plus de présenter l'ancien style architectural japonais et taïwanais, ce film s'intéresse aussi à la collectivité territoriale Chiayi, qui est rarement

présentée dans les films taïwanais²¹⁸. Ainsi, nous remarquons qu'à partir de l'année 2000, les films donnent à voir davantage de styles de vie hétérogènes du fait que telle est l'intention des cinéastes dans leurs créations, ainsi qu'en raison de l'encouragement des subventions territoriales en ce sens.

c. Particularité de la nature de l'île de Taïwan

Dans la catégorie de la recherche en paysages à l'écran, l'identité territoriale est intrinsèquement liée à l'identité nationale. Comme tout processus identitaire, l'identité territoriale s'avère complexe à historiciser, mais constitue une voie propice pour échapper au risque de relativisme culturel ou méthodologique parce qu'elle contient des perceptions tout à la fois objectives et subjectives²¹⁹. Cependant, dans l'évolution du cinéma taïwanais susmentionnée, le fait que les paysages naturels de l'île de Taïwan contiennent tout à la fois des montagnes et des mers confère au thème visuel une plus grande importance dans les représentations. De fait, aux yeux du pouvoir, les paysages taïwanais étaient souvent relayés au rang d'objets ou instrumentalisés par les propagandes politiques. Dans les films contemporains, le paysage demeure encore un sujet bien présent, mais les métaphores identitaires des paysages diffèrent de celles du passé de par leurs représentations et narrations contemporaines.

Premièrement, étant donné que Taïwan est une société basée sur l'agriculture, les rizières, les champs de légumes et les vergers sont des paysages agricoles souvent représentés dans les films. Ainsi, dans le film *Din Tao : le Chef du Défilé*, le réalisateur utilise des plans d'ensemble afin de délimiter l'espace où les protagonistes se situent, mais aussi pour présenter les rizières de la campagne au centre de Taïwan (images 26 et 27). De plus, à l'ouverture du film *Lokah Laqi* (2016), le jeune protagoniste et sa grand-mère sont pris en photo avec des choux dans la main devant leur champ de légumes pour promouvoir leurs choux (image 28), et le père de l'un de ces jeunes protagonistes est en train de travailler dans son verger de pêcheurs (image 29). Ces scènes concernant les représentations de l'agriculture divergent de celles présentes dans les films produits par les Japonais pendant la colonisation japonaise. À cette époque, les aborigènes étaient, en effet, toujours représentés comme des non-civilisés ou une main-d'œuvre destinée à l'Empire japonais. Dans le long métrage *Lokah Laqi*, nous constatons ce lien existant entre ces aborigènes et leur terre : ils font des efforts pour gagner leur vie avec les produits qu'ils cultivent. Cela reflète

²¹⁸ Voir « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

²¹⁹ WALTER François, *op. cit.*, p. 324.

aussi le genre de vie de l'aborigène montagnard.



Image 26. Paysage rural (Film *Din Tao*)



Image 27. Paysage rural chez le protagoniste (Film *Din Tao*)



Image 28. Photo de promotion de légumes (Film *Lokah Laqi*)



Image 29. Verger de pêchers (Film *Lokah Laqi*)

Deuxièmement, les paysages pittoresques de chaque collectivité territoriale sont eux aussi beaucoup représentés dans les films contemporains. Le film *Din Tao : le Chef du Défilé*, raconte le voyage à pied de ce groupe d'art et de culture populaire autour de Taïwan avec leur grande poupée, le dieu adolescent *Nezha*, nécessaire pour leur performance. La caméra s'éloigne de la ville au centre de Taïwan pour se rendre vers les autres collectivités locales, tandis que les

empreintes de leurs pas marquent les paysages maritimes ou montagnards autour de Taïwan (images 30 et 31). Ce voyage autour de Taïwan est fondé sur la réalité du groupe d'art et de culture populaire Chio Tian à Taïchung. En fait, le long métrage de fiction sorti en 2007, *Island Etude* (練習曲, 2007) a lui aussi représenté les paysages des différentes collectivités à travers l'histoire d'un étudiant malentendant qui voyage tout seul à bicyclette autour de Taïwan. Ce film a lui-même fait voyager les spectateurs taïwanais au fil du périple du héros et également suscité, après sa sortie, une nouvelle mode consistant à voyager en vélo autour de Taïwan. Le film *Island Etude*, qui n'a pas bénéficié de l'aide des collectivités territoriales (dont la plupart n'avaient même pas encore commencé à apporter la moindre subvention), dont le seul financement public dont il a pu bénéficier a émané du Ministère de la Culture du gouvernement central, et qui a éprouvé des difficultés à trouver des salles de cinéma pour être projeté au début, a obtenu, à la fin, des recettes s'élevant à environ 18,92 millions de NT\$²²⁰



Image 30. Paysage maritime (Film *Din Tao*)

²²⁰ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 140 ; WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 247. Pour les détails de la distribution de ce film, voir le quatrième chapitre, *Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine*.



Image 31. Paysage montagnard (Film *Din Tao*)

Pour ce qui est des paysages montagnards, ils ont eux aussi été filmés dans le cadre d'un récit relatant la vie d'un aborigène dans *Lokah Laqi*. Quant au film *The Great Buddha+*, l'endroit où le personnage habite se caractérise par un vaste paysage maritime au centre de Taïwan représenté par le travelling suivant les mouvements du personnage (image 32).



Image 32. Paysage maritime au centre (Film *The Great Buddha+*)

Différentes des anciennes créations contrôlées par les autorités, les représentations de paysages dans les films contemporains tendent à équilibrer les perspectives objectives et

subjectives entre les cinéastes et les spectateurs. Dans ces films, le lien entre la personne et le lieu est donc souligné par les interactions entre les protagonistes et les territoires. Grâce à la production du sentiment de *placeness*, l'identité territoriale est en même temps construite en appréciant ces films. De plus, nous pouvons observer l'existence d'un lien entre la région et les habitants et déterminer quelles sont les caractéristiques des divers habitants liés à leurs différentes régions.

d. S'éloigner de la dimension urbaine : nouvelle métaphore pour les trains dans les films contemporains

Selon Relph Edward, le sentiment de *placeness* est à la base de l'intervention entre les habitants et les lieux. Il indique que plus vous intervenez dans un lieu, et plus l'identité territoriale est forte²²¹. Pourtant, la modernisation élimine ce sentiment de *placeness* pour en faire un *placelessness*. Edward Relph considère par ailleurs que c'est la mobilité liée aux moyens de transport développés par la modernisation qui constitue la principale raison de cette évolution vers un sentiment de *placelessness*. Selon lui, l'autoroute, le chemin de fer et l'aéroport sont des lieux s'ajoutant forcément aux paysages. Ils sont les symboles du *placelessness* qui stimulent la mobilité de groupe des personnes et l'expansion de *placelessness*, tout en diluant le lien entre la personne et le lieu²²².

Dans les films taiwanais, le symbolisme des scènes du chemin de fer et des trains répond souvent au *placelessness* dont Edward Relph parle. Selon la recherche de Wafa Ghermani concernant les scènes de chemin de fer et de trains dans les films taiwanais au cours des années 1940 et 1990, le chemin de fer et les trains symbolisent, en effet, la technologie supérieure de l'Empire japonais, la modernisation, mais aussi la nostalgie. Par exemple, Wafa Ghermani explique que le train est tout d'abord un moyen d'affirmer une maîtrise du territoire sauvage et montagneux. De plus, le premier objectif du chemin de fer est de donner accès à des matières premières essentielles telles que le charbon, les bananes, le camphre et le sucre et de les transporter, afin de rendre la colonie rentable et de désenclaver les zones reculées. Cette métaphore du chemin de fer et du train est représentée dans le documentaire tourné pendant la colonisation japonaise, intitulé *Southward Expansion to Taiwan*²²³. Ensuite, l'auteur a expliqué

²²¹ CRESSWELL Tim, *op. cit.*, p. 74.

²²² *Ibid.*, p. 76.

²²³ GHERMANI Wafa, *op. cit.*, 2015, p. 145.

l'évolution de la métaphore du train dans les films taïwanais dans les années 1960, en particulier dans les films tournés en hoklo. Selon elle, nombre de films en hoklo se cristallisent autour d'un train ou d'une gare. Cependant, la métaphore du train n'a rien à voir avec le moyen de transport pour touristes bourgeois de l'époque coloniale, et devient le véhicule par lequel la tragédie arrive. Elle cite le cas des longs métrages, *Premier Train au Départ de Taipei* (台北發的早車, 1964), *Dernier Train au Départ de Kaohsiung* (高雄發的尾班車, 1963), *Une Gare que l'On ne Peut Oublier* (難忘的車站, 1965), dans lesquels, si l'on en croit son analyse, le train symbolise ce territoire en voie de modernisation alors que se vide la campagne et rapproche tout autant qu'il tient à distance deux réalités géographiques opposées²²⁴. Par la suite, dans les deux films de Hou Hsiao-hsien réalisés au cours des années 1980 et 1990, *Poussières Dans le Vent* (1986) et *Goodbye South, Goodbye* (1996), les scènes de trains sont représentées dans l'ouverture et se superposent à la nostalgie d'une époque révolue, disparue, à la succession de l'ouverture de ces deux films à dix ans d'intervalle de leurs sorties : de plans volés depuis le train qui va de Taipei à Shifen²²⁵.

Revenons au corpus des films contemporains. Dans ces films, plusieurs gares représentatives de la modernisation et de la mobilité sont également montrées. De fait, à la différence des significations d'Edward Relph, ces gares symbolisent l'éloignement vis-à-vis du monde urbain et le retour dans les villes natales. Par exemple, la gare de la capitale de Taipei est représentée au début des films *Din Tao : le Chef du Défilé* (2012) et *Zone Pro Site* (2013) (images 33 et 34). Toutefois, ces représentations de la gare de Taipei ne montrent plus l'arrivée des protagonistes venus poursuivre le rêve de Taipei fondé sur la modernisation, mais le départ de Taipei à cause, précisément, de leur échec à concrétiser leur rêve de Taipei. En fait, ces ouvertures de films ressemblent à celle de *Cape No. 7* dont le héros a brisé sa guitare électronique avant de quitter Taipei sur sa moto pour retourner dans sa ville natale située au sud de Taïwan, Hengchun²²⁶. Ainsi, ces films relatent comment les adultes originaires d'autres villes taïwanaises ont enfin décidé de quitter la capitale, après des années d'efforts vains pour y réaliser leurs rêves.

²²⁴ *Ibid.*, p. 176-177.

²²⁵ *Ibid.*, p. 178.

²²⁶ *Ibid.*, p. 220.



Image 33. Gare de Taïpei au fond (Film *Din Tao*)



Image 34. Protagoniste qui attend le train pour rentrer dans sa ville natale (Film *Zone Pro Site*)

Dans cette situation, la mobilité associée aux gares donne lieu à une nouvelle métaphore.

La mobilité n'incite plus les gens à quitter leur village pour se diriger vers la modernisation : l'endroit ou la capitale du *placelessness* qu'Edward Relph a évoqués. En revanche, dans ces films, la mobilité associée au train a plutôt ramené les protagonistes dans leurs villes natales où se trouvent leurs *placeness* et les a ainsi éloignés de l'univers urbain. De plus, ce genre de retour des protagonistes dans leur ville natale est loin de susciter une atmosphère nostalgique à son égard, mais constitue plutôt le début d'une nouvelle vie des personnages dans leur ville natale. Par

exemple, l'image 35 qui représente l'arrivée de l'héroïne dans sa ville natale Taïnan, contraste avec la noirceur de l'image 34 représentant la gare de Taïpei (au moment du départ du personnage, le soir), la couleur de la gare de l'image 35 est plus claire (l'arrivée dans la journée). De plus, le réalisateur a utilisé le plan d'ensemble afin de représenter les gares de Taïpei et de Taïnan. Cependant, l'image de la gare de Taïpei (image 34) est découpée dans l'image qui la représente par les lignes de l'architecture de la station, ce qui suscite une atmosphère oppressante. À contrario, dans l'image 35 de la gare de Taïnan, nous pouvons voir la profondeur du champ : nous voyons d'abord la protagoniste, puis l'espace de la sortie de la gare, et la voie et le train au fond de l'écran. Cette image offre une vision plus ouverte du paysage et de l'environnement et signifie également que l'avenir va davantage s'ouvrir pour la protagoniste.



Image 35. Gare de Taïnan se trouvant au sud de Taïwan (Film *Zone Pro Site*)

Ainsi, les ethnies et les paysages représentés dans les films contemporains, sont plus variés que dans les anciens films du fait qu'y sont proposées de plus en plus de représentations des espaces des différentes collectivités taïwanaises et divulguées les mémoires collectives de lieux. Étant donné que Taïwan est multiethnique et multiculturelle, ce genre de diversité témoigne, tout d'abord, du fait que les cinéastes contemporains prêtent attention à leurs mémoires collectives locales et aux liens existant entre eux et leurs territoires natals. Ensuite, ce genre de représentations indique aussi qu'il existe une mutation du pouvoir reposant sur l'image de l'autorité diffusée par les cinéastes qui permet de construire une réflexion sur l'identité nationale.

Autrement dit, les cinéastes contemporains ont le pouvoir de réfléchir et de représenter l'imaginaire des communautés sur cette île de Taïwan auxquelles ils adhèrent en s'affranchissant des anciennes identités nationales imaginaires japonaise et chinoise qui leur étaient auparavant imposées par les autorités. Enfin, grâce aux images des régions locales hétérogènes diffusées, les spectateurs non seulement peuvent être touchés par celles correspondant aux régions où ils vivent, mais ils reconnaissent aussi les autres régions, les cultures ou les autres ethnies locales d'ailleurs. Autrement dit, l'identité taïwanaise contemporaine peut être construite plus en profondeur, sur la base de l'identité territoriale puis plus macroscopiquement par le biais des images mosaïques de chaque région de l'île.

Conclusion du chapitre

Nous avons abordé globalement le cinéma taïwanais : son contexte politico-économique, ses thématiques et genres nouveaux dans les films contemporains, ainsi que ses nouvelles représentations de l'espace.

Concernant le contexte politico-économique du cinéma taïwanais, étant donné que l'île de Taïwan a été soumise durant plusieurs périodes à des pouvoirs exogènes et coloniaux, le cinéma taïwanais a été contrôlé par les colonisateurs, qui en ont fait un outil de propagande, ce en particulier pendant la colonisation japonaise et sous le régime totalitaire du Kuomintang jusqu'aux années 1980. Pendant la colonisation japonaise, le cinéma était contrôlé par les Japonais dont l'objectif était de montrer le prestige du Japon aux aborigènes, et ainsi de diffuser les résultats de la gestion politique du Japon à Taïwan au gouvernement et peuple japonais de la métropole. Par la suite, sous l'occupation du Kuomintang depuis 1949, le gouvernement du Kuomintang créa trois studios nationaux afin de contrôler les productions cinématographiques. Surtout, sous la pression de l'imposition du mandarin et de la politique des taxes des pellicules en couleur en faveur des films en mandarin, les films en hoklo ont commencé à disparaître pendant les années 1960, phénomène qui reflète également la disparition de la culture en hoklo du peuple dans les films.

Ce dialecte hoklo a enfin été représenté dans les films du *Nouveau Cinéma taïwanais*, dans les années 1980. Le *Nouveau Cinéma taïwanais* présente plusieurs caractéristiques importantes: l'utilisation des dialectes à Taïwan dans les films, l'histoire de certains sujets interdite par la Terreur Blanche, la remise en cause de l'identité imposée par le colonisateur japonais et le Kuomintang pour reconstruire l'*identité taïwanaise*. En particulier, l'esthétique du *Nouveau*

Cinéma taïwanais est fortement appréciée lors des festivals internationaux et a influencé les cinéastes taïwanais de la génération suivante. Cependant, c'est au moment où les films du *Nouveau Cinéma taïwanais* ont impressionné les spectateurs étrangers que l'industrie du cinéma taïwanais a été confrontée à un déclin sur son propre territoire.

Les raisons de ce déclin sont de trois types : une domination des films hongkongais et étrangers sur le marché national, la concurrence émanant des chaînes privées de télévision, ainsi que l'intégration verticale des entreprises américaines et la suppression des quotas de films étrangers en 2002. En raison de la concurrence des films hongkongais et étrangers, les films taïwanais ont éprouvé des difficultés à susciter l'intérêt des spectateurs nationaux. De plus, le piratage des films taïwanais devant être diffusés sur les chaînes privées de télévision a causé une grande perte de rentabilité des films pour les entrepreneurs cinématographiques taïwanais. En particulier, l'intégration verticale des entreprises américaines et la suppression des quotas de films étrangers en 2002 ont mis les cinéastes taïwanais dans l'embarras : dépourvus de toute protection politique, leurs films n'étaient ainsi plus assurés d'avoir l'opportunité d'être projetés dans des salles de cinéma parce que les entreprises américaines contrôlaient les canaux de programmation en salles. Ce cercle vicieux, se caractérisant par la domination des entreprises américaines pour les programmations et la faible fréquentation des spectateurs taïwanais des salles de cinéma, a fait que très peu des films taïwanais ont eu la chance de sortir dans des salles de cinéma.

Ensuite, le succès de *Cape No. 7* en 2008 a mis fin à cette période obscure pour le cinéma taïwanais et ramené les spectateurs nationaux dans les salles de cinéma pour y visionner des films taïwanais, et plus seulement les films hollywoodiens. En outre, le succès de *Cape No. 7* a suscité deux types de productions pour le cinéma taïwanais contemporain : d'une part, les productions des jeunes cinéastes influencées par le *Nouveau Cinéma taïwanais* qui essayeront de produire des films en utilisant leurs propres styles tout en faisant en même temps écho aux attentes des spectateurs et d'autre part, les productions commerciales fondées sur les goûts du grand public.

Concernant les productions des jeunes cinéastes influencées par le *Nouveau Cinéma taïwanais*, d'une part, « l'Histoire » de Taïwan intervient encore dans leurs récits, mais en étant racontée de façon différente. Par exemple, le réalisateur de *Cape No. 7*, Wei Te-sheng a montré son intérêt renouvelé pour « l'Histoire » taïwanaise, mais concernant une période plus lointaine, celle des colonisations japonaise et hollandaise, dans les films *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* et *KANO* qu'il a produits, ainsi que dans son projet de « Trilogie de Taïwan ». À la différence de la narration autobiographique des réalisateurs du *Nouveau Cinéma taïwanais*, les

productions de Wei Te-sheng traitent d'une histoire plus lointaine, d'un point de vue contemporain et à la *troisième personne* afin de porter un regard réflexif sur l'histoire taïwanaise. D'autre part, certains films de cette catégorie ont abandonné la narration de « l'Histoire » taïwanaise, ce même si certains moments historiques apparaissent dans ces longs métrages. Par exemple, dans *Orz Boyz!* et *Winds of September*, est traité le sujet des souffrances de la jeunesse des héros qui grandissent.

Quant aux productions commerciales fondées sur les goûts du grand public, nous pouvons également les classer dans deux catégories : les films appartenant à la comédie, et ceux d'horreur et de fantômes.

Pour ce qui est des comédies, nous pouvons constater en nous basant sur le style de la production de *Cape No. 7*, qu'ils présentent deux caractéristiques : le sujet des scénarios est simple et touche des spectateurs de tous les âges, surtout pour les seniors qui ne fréquentent pas souvent les salles de cinéma, d'autre part, la narration de ces films s'avère très simple et claire. Nous pouvons citer les longs métrages *Night Market Hero*, *David Loman*, *Twa-Tiu-Tiann*, ainsi que *Lion Dancing*.

Quant aux films d'horreur et de fantômes, leurs jeunes réalisateurs s'inspirent des croyances populaires et religieuses dans un contexte contemporain et créent une atmosphère de suspense et de mystères pour attirer les spectateurs ; ce qui est le cas de *The Bride* de Hsieh Lingo, des films *The Tag-Along*, *The Tag-Along 2* de Cheng Wei-hao et de *The Tag-Along : The Devil Fish*.

Enfin, nous avons évoqué les nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains. En ce qui concerne les représentations des films avant 2008, nous constatons que Taïwan et les Taïwanais figurent en tant que ressource alimentaire, minière et productive, ainsi que force de travail dans les films tournés pendant la période de la colonisation japonaise entre 1895 et 1945. Par la suite, au cours des années 1950 et 1970, les films du *réalisme sain* et ceux romanesques et commerciaux ont été produits pour la construction de *l'identité chinoise* par le Kuomintang. Même si les paysages de ces films sont plus variés que dans ceux de l'époque de la colonisation japonaise, sous le *réalisme sain* se dissimule toujours la propagande du Kuomintang, afin de promouvoir les projets nationaux d'infrastructure et d'industrialisation sous couvert de mettre en évidence la modernisation. Quant aux films commerciaux des histoires sentimentales adaptés des livres de Qiong Yao, les scènes d'intérieur y combinaient les contextes historiques, les cultures populaires et les allusions littéraires pour recréer une atmosphère évoquant le continent chinois. De fait, ces films ont créé des liens illusoire dans le temps et l'espace pour

souligner plus encore les sentiments nostalgiques et l'identité nationale chinoise.

Jusque dans les années 1980, nous observons deux espaces différents dans les films du *Nouveau Cinéma taïwanais* : « à l'extérieur de Taïpei / la campagne » et « Taïpei / l'univers urbain ». Les films de Hou Hsiao-hsien sont de bons exemples de la première catégorie et ceux d'Edward Yang le sont de la seconde. Les créations de Hou Hsiao-hsien se concentrent sur les villes rurales. Avec son esthétique de longs plans-séquences, les paysages de la montagne et de la mer des différentes collectivités de Taïwan sont représentés de façon réaliste à l'écran. Quant aux œuvres d'Edward Yang tournées, pour la plupart, dans la capitale, Taïpei, le paysage urbain en est la représentation principale, par exemple, les grands bâtiments, le trafic intense et les passagers pressés.

En ce qui concerne les films taïwanais qui ont suivi *Cape No. 7*, leurs images sont très liées à la notion d'identité des *lieux*, en raison des intentions des cinéastes contemporains pour leurs créations, ainsi que des soutiens financiers des collectivités territoriales. De plus, le *placeness* des images de paysages dans ces films peut être classifié selon quatre critères : habitants et pratiques sociales, personnalités régionales, particularité de la nature de l'île Taïwan, ainsi que nouvelle métaphore des gares. Dans la première catégorie, habitants et pratiques sociales, les images des temples traditionnels et la culture gastronomique rurale, le buffet en plein air, figurent dans les films *Din Tao : le Chef du Défilé*, *Zone Pro Site*, *The Great Buddha+* et *Father to Son*. Nous voyons donc que les sujets et les paysages ont été moins traités que dans les films taïwanais précédents.

Quant à la deuxième catégorie, celle des personnalités régionales, les films *Din Tao : le Chef du Défilé*, *Lokah Laqi* et *Father to Son* ont montré les genres de vie et les différentes architectures dans les diverses collectivités. Par exemple, les architectures traditionnelles de *Sanheyuan* pour les Hens et les maisons construites en brique rouge sont largement exposées dans le film *Din Tao*. Le film *Lokah Laqi* a montré les architectures en pierre et la topographie propre aux aborigènes dans la montagne au centre de Taïwan. Dans *Father to Son*, figurent les architectures traditionnelles et japonaises du sud de Taïwan.

Pour la troisième catégorie, c'est-à-dire la particularité de la nature de l'île Taïwan, les divers paysages sont amplement montrés dans le film *Din Tao*, fondé sur l'histoire d'un voyage autour de Taïwan. Dans le film *Lokah Laqi*, est mis en évidence le lien existant entre ces aborigènes et leur terre : ils font des efforts pour gagner leur vie avec les produits qu'ils ont cultivés, comme le montrent les images du jeune protagoniste et de sa grand-mère qui sont photographiés avec des choux dans la main devant leur champ de légumes et celle du père de l'un des jeunes protagonistes

qui est en train de travailler dans son verger de pêchers.

Dans la dernière catégorie, la nouvelle métaphore des gares, selon Relph Edward, la modernisation élimine ce sentiment de *placeness* pour devenir du *placelessness*, surtout avec le transport. Cependant, dans les films *Din Tao* et *Zone Pro Site*, la mobilité des gares est représentée par une nouvelle métaphore : éloigner l'urbain. Selon les histoires de ces deux films, la mobilité n'encourage plus les gens à quitter leur localité pour se diriger vers la modernisation : l'endroit ou la capitale du *placelessness*, selon le terme employé par Edward Relph. En revanche, la mobilité du train dans ces films représente plutôt le retour des protagonistes dans leurs villes natales où se trouve leur *placeness*.

Chapitre 2 Les collectivités territoriales et leurs politiques : fonctionnement des subventions territoriales

Nous avons exploré en détail l'évolution de l'industrie du cinéma taïwanais dans le chapitre précédent en examinant sa contextualisation politico-économique au niveau national et les éléments locaux présents dans les créations filmiques taïwanaises contemporaines. Dans cette partie, nous approfondirons notre étude des politiques au sein de chaque collectivité territoriale taïwanaise, des films qu'elles ont subventionnés et des effets économiques engendrés au niveau local. Premièrement, nous nous pencherons sur les décrets concernant les subventions locales des collectivités territoriales, puis sur les facteurs qui affectent la mise en œuvre de chaque politique locale. Et enfin, nous aborderons le sujet des concurrences potentielles entre ces autorités territoriales en ayant recours à la méthode du marketing urbain, et pour finir les résultats des subventions territoriales seront analysés.

2.1 Interventions des collectivités territoriales dans le cinéma taïwanais

Selon l'entretien mené avec Chen Ru-shou, juré des subventions territoriales taïwanaises, les politiques de subvention des collectivités territoriales taïwanaises suivent, depuis 2003, les pratiques des États-Unis, dans un but de marketing urbain :

(...) l'intervention publique traditionnelle existe déjà depuis plus de trente ans. Cette aide est distribuée par le Ministère de la Culture, qui représente le gouvernement central. Cependant, à cause du concept de marketing urbain, chaque collectivité territoriale a établi séparément sa propre commission d'attribution de subvention en espérant que cela inciterait les équipes de production à filmer dans leur région. Par exemple, les autorités de Taipei espèrent ainsi que les équipes de production tourneront leurs films à Taipei et promouvront en même temps cette ville.

Ce genre de pratique est très connu à l'étranger. Si on prend l'exemple des États-Unis, presque toutes les grandes villes possèdent une commission de ce

genre. C'est le cas de New York, Los Angeles et Chicago²²⁷.

En France, ce genre d'interventions des collectivités régionales dans les productions cinématographiques et audiovisuelles remonte au début des années 1980, dans le cadre des premiers contrats de plan État-Région (1984-1988), visant à inciter les collectivités à mener une politique cinématographique et audiovisuelle et à poser les bases d'un soutien public envers la production cinématographique et audiovisuelle régionale. Dès la fin des années 1980, le CNC a donc signé des conventions avec les départements et les régions. Dans un premier temps, les partenariats concernaient principalement les villes et les départements, mais à partir de 1993, le CNC fait de la coopération avec les régions l'axe prioritaire du développement de son action territoriale, par l'intermédiaire, notamment, des directions régionales des affaires culturelles (DRAC). Les fonds régionaux se sont développés dans les années 1990²²⁸, et en 2004 des conventions pluriannuelles tripartites entre l'État (DRAC), le CNC et les conseils régionaux ont été conclues afin d'inscrire ce partenariat dans la durée et d'en rendre les modalités d'application homogènes. Ces conventions sont structurées sur la base de fonds d'aide des collectivités consacrés à la production, visant à promouvoir l'écriture et le développement, ainsi que les projets destinés aux nouveaux médias, à contribuer à la production d'œuvres cinématographiques de courts et longs métrages, et d'autres audiovisuelles et à perfectionner l'accueil lors des tournages²²⁹.

La même année, le dispositif du CNC « 1 euro du CNC pour 2 euros des collectivités » a été mis en œuvre, afin de diversifier les sources de financement du secteur cinématographique et audiovisuel, de favoriser la relocalisation des tournages en région, d'y développer l'emploi et de structurer les filières professionnelles de l'audiovisuel et du cinéma²³⁰. Étant donné que ce dispositif a aussi pour but de limiter la délocalisation des tournages, les producteurs européens en bénéficient également dans le cadre de coproductions avec la France²³¹. Selon les statistiques du CNC, 40 collectivités territoriales ont passé une convention avec le CNC en 2015²³².

²²⁷ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

²²⁸ CNC, *Évaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région*, Paris, CNC, 2016, p. 10-11.

²²⁹ COUR DES COMPTES, *op. cit.*, p. 40 ; CNC, *op. cit.*, p. 12.

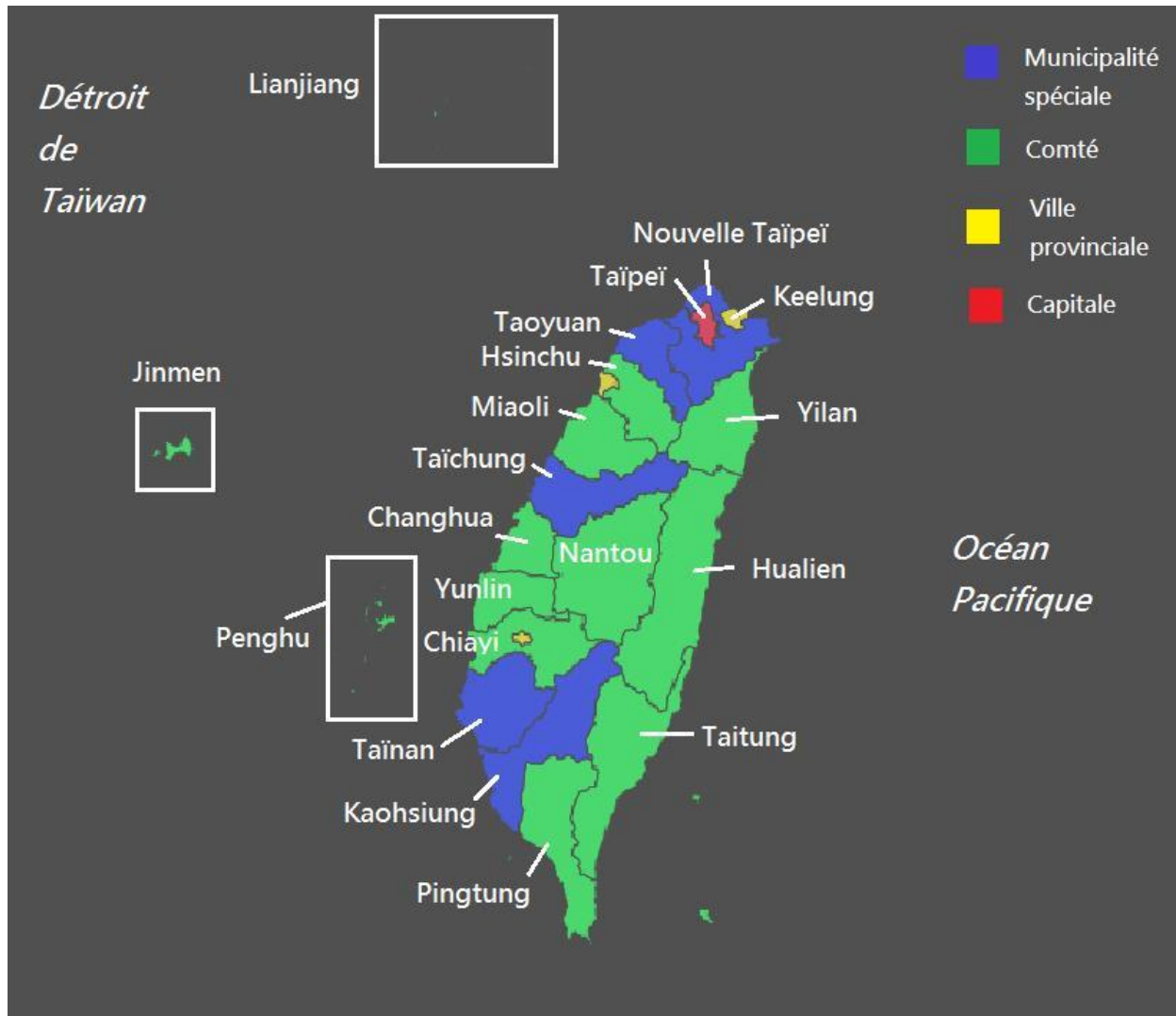
²³⁰ CNC, *op. cit.*, p. 5-12.

²³¹ *Ibid.*, p. 5 ; COUR DES COMPTES, *op. cit.*, p. 40 ; ROT Gwenaële, *op. cit.*, p. 41.

²³² 25 régions (toutes les régions de la métropole et trois d'outre-mer), 13 départements (Aude, Alpes-Maritimes, Charente, Charente-Maritime, Côtes d'Armor, Dordogne, Finistère, Haute-Savoie, Landes, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques, Seine-St-Denis, Vienne), l'Eurométropole de Strasbourg et la Ville de Paris. CNC, *op. cit.*, p. 5 et 7.

Cette section est consacrée au développement des subventions territoriales et à leur répartition géographique (voir la carte 1).

Carte 1. Les collectivités territoriales à Taïwan



**Fait par l'auteur*

Concernant la situation des aides territoriales à Taïwan, il convient de rappeler que ce territoire comporte vingt-deux collectivités territoriales²³³. Les différents niveaux administratifs des collectivités territoriales taïwanaises sont essentiellement au nombre de trois : la municipalité spéciale, le comté et la ville provinciale. Ces vingt-deux collectivités territoriales se composent de six municipalités spéciales (les villes de : Taïpei, Nouvelle Taïpei, Taoyuan, Taïchung, Taïnan,

²³³ Informations du site du Bureau du Président de la République de Chine (Taïwan), consulté le 31 mars 2020 : <https://www.president.gov.tw/Page/106>

et Kaohsiung), de treize comtés (Hsinchu, Miaoli, Changhua, Nantou, Yunlin, Chiayi, Pingtung, Yilan, Hualien, Taitung, Penghu, Jinmen, Lianjiang) et de trois villes provinciales (Keelung, Hsinchu, Chiayi).

La municipalité spéciale (直轄市) constitue la subdivision administrative de *premier* niveau et se compose de « districts » (區). Le « Local Government Act » de 2010 stipule que si la population dépasse 1,25 million d'habitants, il est alors considéré que la ville a des besoins particuliers pour son développement politique, économique et culturel, et qu'elle joue alors le rôle de métropole en associant les comtés et cités avoisinants²³⁴. Par ailleurs, d'après l'article 7 de l'Acte de « L'allocation financière du gouvernement central » (中央統籌分配稅款), 61,76 % du montant des impôts nationaux de Taïwan sont redistribués par le gouvernement central aux municipalités spéciales²³⁵.

Ensuite, les collectivités territoriales du niveau du comté (縣轄市 : à Taïwan, le comté ressemble au département français) et les villes provinciales (省轄市) sont classées dans les subdivisions administratives de niveau *secondaire*, mais se trouvent sous la direction du gouvernement central depuis 1998 (après que la *Province de Taïwan* 台灣省 a perdu cette prérogative). Cet échelon de subdivision administrative peut se voir attribuer des impôts nationaux par le gouvernement central : 24 % pour les comtés et 8,24 % pour les villes provinciales, selon l'article 7 de l'Acte de « L'allocation financière du gouvernement central »²³⁶. Le comté est constitué de villes et de villages. Hormis le conseil de comté, dans chaque comté, il y a une ville plus importante que les autres, qui est l'homonyme de ce comté et où se trouve le conseil municipal de ce territoire. Par exemple, dans le comté de Changhua, la ville la plus importante et dans laquelle se trouve le conseil municipal, est la ville de Changhua. Cette logique s'applique à tous les comtés de Taïwan.

²³⁴ Informations du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 3 mai 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=A0040003>

²³⁵ Informations du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 18 avril 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=G0320020> ; UP MEDIA, « Tou shu : wei he Taoyuan de tong chou fen pei shuei kuan shih jhong shih liou dou zuei di 投書：為何桃園的統籌分配稅款始終是六都最低 » (L'article déposé par le lecteur : pourquoi l'allocation financière du gouvernement central pour Taoyuan est toujours la plus faible parmi celles des six municipalités spéciales ?), 13.03.2022, consulté le 14 mai 2022 : https://www.upmedia.mg/news_info.php?Type=2&SerialNo=139750

²³⁶ Informations du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 18 avril 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=G0320020> ; UP MEDIA, « Tou shu : wei he Taoyuan de tong chou fen pei shuei kuan shih jhong shih liou dou zuei di 投書：為何桃園的統籌分配稅款始終是六都最低 » (L'article déposé par le lecteur : pourquoi l'allocation financière du gouvernement central pour Taoyuan est toujours la plus faible parmi celles des six municipalités spéciales ?), 13.03.2022, consulté le 14 mai 2022 : https://www.upmedia.mg/news_info.php?Type=2&SerialNo=139750

Considérons maintenant la méthode de dénomination des municipalités spéciales, qui étaient de même rang que le comté. Elles ont continué à conserver le titre de villes importantes et celui de comté leur a été retiré après avoir qu'elles furent élevées au niveau de municipalités spéciales. Par exemple, pour Taïchung, auparavant, nous pouvions distinguer un comté portant ce nom, une ville importante du même nom et d'autres villes ou villages dans cette collectivité territoriale. Ces villes et villages sont devenus les districts, qui ont tous gardé leur nom, mais l'ensemble de la collectivité territoriale (anciennement le comté) est désormais qualifié de ville de Taïchung.

A. Subventions territoriales des municipalités spéciales à Taïwan

Aujourd'hui, à Taïwan, les municipalités spéciales sont les villes de Taïpei, Nouvelle Taïpei, Taoyuan, Taïchung, Taïnan, et Kaohsiung. Hormis la ville de Taïpei (qui est devenue la capitale au moment de l'avènement du Kuomintang après son retrait du continent chinois en 1949) et celle de Kaohsiung (élevée au rang de municipalité spéciale en 1979), les quatre autres villes ont acquis le statut de municipalités spéciales en conformité avec le « Local Government Act » de 2010²³⁷ et 61,76 % du montant des impôts domestiques de Taïwan sont redistribués par le gouvernement central à ces six municipalités spéciales, d'après l'article 7 de l'Acte de « L'allocation financière du gouvernement central »²³⁸.

a. Kaohsiung (ayant fusionné avec son comté en 2010) :

La municipalité spéciale de Kaohsiung est la première collectivité territoriale à avoir exprimé son intention d'aider les cinéastes à tourner sur place. En 2003, la Mairie de Kaohsiung²³⁹ a offert sa première subvention de 10 millions de NT\$ destinée à la production du long métrage de Tsai Ming-liang *La Saveur de la Pastèque* (coproduit avec la France et sorti en 2005), et à sa participation aux festivals cinématographiques internationaux²⁴⁰. Cette subvention (intitulée en

²³⁷ Informations du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 3 mai 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=A0040003>

²³⁸ Informations tirées du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 18 avril 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=G0320020>

²³⁹ La ville de Kaohsiung est située au sud de Taïwan. En 2003, cette ville n'avait pas encore été intégrée à son comté, mais était néanmoins déjà une municipalité spéciale. Il s'agit d'une grande ville industrielle d'une importance à peine inférieure à celle de la capitale, Taïpei, ce tout particulièrement pendant la période de modernisation de Taïwan.

²⁴⁰ Ce film, sorti en France le 30 novembre 2005, a été récompensé du prix de la mise en scène en hommage à Jacques Demy, parrainé par la Ville de Nantes au Festival des 3 Continents en 2005, et une mention spéciale a été attribuée à Lee Kang-sheng 李康生 pour le rôle qu'il y a joué. Il a aussi été récompensé la même année par le prix de l'Ours d'Argent de la meilleure contribution artistique, le prix Alfred Bauer et le prix Fipresci à la Berlinade sous son nom anglais *The Wayward Cloud*. Ce film est ensuite sorti dans d'autres pays d'Europe, d'Asie, et d'Amérique du Sud. WANG Jie 王捷, *Analysis of Kaohsiung City Film Assistance Policies : City Marketing & Industrial*

chinois : 高雄市獎勵電影片製作者至高雄市取景實施要點 ; « Décret de la ville de Kaohsiung pour l'encouragement de la production cinématographique tournée localement ») est la plus originale et reconnue par les cinéastes. Selon les règles d'attribution de cette subvention, dont l'objectif est de promouvoir l'image de la ville de Kaohsiung et de la rendre visible sur la scène internationale à travers des œuvres audiovisuelles, la mairie peut offrir un montant maximal de 10 millions de NT\$ pour la production cinématographique. De plus, les membres du jury n'interviennent pas dans les choix des thèmes ou les scénarios, mais le contenu des productions doit néanmoins avoir une valeur positive ; et enfin, un quart au moins de la durée du film doit montrer les paysages de Kaohsiung²⁴¹. Par la suite, en 2004, Kaohsiung fonda sa propre commission de films (Kaohsiung Film Commission, KFC), afin de faciliter encore davantage le développement de l'industrie audiovisuelle²⁴².

En outre, à partir de l'année 2011, la mairie a répandu l'usage de cette subvention sous la forme d'un « soutien d'investissement ». Cela signifie que pour les productions audiovisuelles qui en font la demande, la Mairie de Kaohsiung investit à hauteur d'*un dixième du budget*. Une fois la production achevée, la mairie ne reçoit que le montant de sa subvention et ne peut en tirer aucun bénéfice ni profit. Une fois le remboursement du financement effectué, celui-ci est placé sur un compte bancaire spécialement dédié et destiné à être réinvesti spécifiquement dans ce même domaine²⁴³. Dans ce système, les règles de subvention ne régulent pas de façon stricte la durée de représentation des paysages locaux, mais il est important de noter le rôle de la ville dans le film : soit l'histoire est basée sur la ville, soit cette dernière est facilement identifiable dans le film.

En dehors des subventions pour la production, en 2008, la ville de Kaohsiung a aussi commencé à subventionner l'hébergement sur place des équipes de productions audiovisuelles

Development Theory Point of View, mémoire de master, dir. WHAN Rung-shueei 萬榮水, Chiayi, Nanhua University, 2012, p. 2.

²⁴¹ WANG Jie 王捷, *op. cit.*, p. 51-52 ; HONG Jian-lun 洪健倫, « Rang dian ying shen tou gao syong ren de sheng huo : SHIH Che tan “Kaohsiung Ren”, “Kaohsiung Pi” yu gao shih ying shih fa jhan lan tu 讓電影滲透高雄人的生活 : 史哲談「高雄人」、「高雄拍」與高市影視發展藍圖 » (Laissons les films pénétrer la vie des habitants à Kaohsiung : SHIH Che a parlé de « Kaohsiung Ren », de « Kaohsiung Pi » et du plan de développement du cinéma et de la télévision à Kaohsiung), 21.12.2016, consulté le 1^{er} avril 2020 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=646

²⁴² CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 207.

²⁴³ Ce projet de subvention s'intitule officiellement « Kaohsiung Ren » (高雄人) ; HONG Jian-lun 洪健倫, « Rang dian ying shen tou gao syong ren de sheng huo : SHIH Che tan “Kaohsiung Ren”, “Kaohsiung Pi” yu gao shih ying shih fa jhan lan tu 讓電影滲透高雄人的生活 : 史哲談「高雄人」、「高雄拍」與高市影視發展藍圖 » (Laissons les films pénétrer la vie des habitants à Kaohsiung : SHIH Che a parlé de « Kaohsiung Ren », de « Kaohsiung Pi » et du plan de développement du cinéma et de la télévision à Kaohsiung), 21.12.2016, consulté le 1^{er} avril 2020 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=646

(intitulé en chinois : 高雄市政府新聞處協助影視業者拍攝影片住宿補助要點 ; « Aide du Bureau d'information du gouvernement de la ville de Kaohsiung pour l'hébergement des équipes de tournage »). Le montant des subventions diffère selon la nature des productions audiovisuelles : soit un million de NT\$ pour les films et les téléfilms ; cinq millions de NT\$ pour les séries télévisées, et six cent mille NT\$ pour les documentaires et les publicités. Par la suite, en 2009, la mairie créa aussi un centre pour faciliter les collaborations pour les tournages à Kaohsiung (Filmmaking Assistance Center, Kaohsiung ; 高雄協拍中心)²⁴⁴, afin d'optimiser la coordination avec les services d'équipes audiovisuelles, en prenant par exemple en charge les renseignements pratiques, la recherche de lieux de tournage, la négociation avec les responsables de ces mêmes lieux de tournage et la mise à disposition d'espaces pour les équipements. Le film *No Puedo Vivir Sin Ti* (不能沒有你, 2009) fut le premier à avoir bénéficié tout à la fois des subventions pour la production et pour l'hébergement : en tout 1,5 million de NT\$ a, en effet, été accordé à la production et l'hébergement local pendant les trois semaines de tournage²⁴⁵. De plus, ce film a été récompensé des prix du meilleur long métrage, du meilleur réalisateur et du meilleur scénario original au Cheval d'Or de la même année.

Pour résumer, il existe actuellement deux types de subventions à Kaohsiung : l'une concerne la production audiovisuelle et l'autre l'hébergement local des équipes cinématographiques pendant les tournages. Selon l'ancien maire-adjoint de Kaohsiung Shih Che (史哲, en poste entre 2016 et 2018, et qui fut également directeur du Bureau de la Culture de Kaohsiung entre 2010 et 2016), hormis l'intention d'améliorer la visibilité de la ville, de promouvoir le tourisme local et de stimuler les autres industries locales grâce à la présence d'équipes audiovisuelles, la Mairie de Kaohsiung souhaite aller plus loin en promouvant également la transparence et l'industrialisation de l'industrie cinématographique²⁴⁶. De fait, ayant constaté le succès du film *No Puedo Vivir Sin Ti* qui a ensuite généré une hausse du tourisme local (porté par l'audimat élevé de la série télévisée *Noir et Blanc* 痞子英雄 en 2009, elle aussi subventionnée par Kaohsiung), les autres collectivités territoriales ont progressivement commencé à financer, à leur tour, cinéastes et

²⁴⁴ Selon l'introduction du site officiel de « Film Kaohsiung », consulté le 1^{er} avril 2020 : <https://tavis.tw/files/90-1000-76.php>; CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 207.

²⁴⁵ HUANG Shu-ling 黃淑鈴, « Place Placement : An Analysis of Local Governments' Film Tourism Policy in Taiwan », *Mass Communication Research*, vol. 126, 2016, p.3. ; CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 207.

²⁴⁶ HONG Jian-lun 洪健倫, « Rang dian ying shen tou gao syong ren de sheng huo : SHIH Che tan “Kaohsiung Ren”, “Kaohsiung Pi” yu gao shih ying shih fa jhan lan tu 讓電影滲透高雄人的生活 : 史哲談「高雄人」、「高雄拍」與高市影視發展藍圖 » (Laissons les films pénétrer la vie des habitants à Kaohsiung : SHIH Che a parlé de « Kaohsiung Ren », de « Kaohsiung Pi » et du plan de développement du cinéma et de la télévision à Kaohsiung), 21.12.2016, consulté le 1^{er} avril 2020 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=646

producteurs dans le cadre de tournages locaux à partir du début des années 2008²⁴⁷.

b. Taïpeï :

La municipalité spéciale de Taïpeï est la capitale de Taïwan, et la collectivité territoriale qui centralise environ 90 % des associations audiovisuelles taïwanaises²⁴⁸. À ce titre, chronologiquement, elle fut la deuxième municipalité spéciale, à avoir offert une subvention territoriale aux œuvres audiovisuelles.

C'est ainsi qu'en 2007, la municipalité spéciale de Taïpeï fonda la Commission des films afin de centraliser les processus administratifs pour les tournages se tenant à Taïpeï, et d'optimiser les détails des repérages, négociations et des autorisations de sites de tournage pour les cinéastes²⁴⁹. Au cours de l'année qui suivit cette mise en place, la municipalité spéciale de Taïpeï commença à subventionner les productions cinématographiques. Les méthodes de subvention peuvent être divisées en deux catégories : la première est une subvention destinée à un tournage à Taïpeï, dont le but précisé par la directrice de la Commission des Films de Taïpeï, Rao Zi-juan, est de « promouvoir en même temps l'économie, la culture et le tourisme local à travers la promotion des œuvres audiovisuelles, afin de créer un courant d'affaires et de renforcer la compétitivité (de notre ville) »²⁵⁰. Les projets éligibles comprennent ceux dont le tournage est prévu à Taïpeï ou dont l'histoire est en rapport avec cette ville. De plus, dans l'objectif de permettre aux cinéastes taïwanais de progresser en termes de technologies grâce aux échanges d'expériences pendant les coproductions, les projets qui emploient des techniciens ou des équipes cinématographiques de Taïpeï, ou qui finissent leur postproduction à Taïpeï sont eux aussi éligibles²⁵¹.

L'autre subvention, ayant elle aussi vu le jour en 2007, concerne, pour sa part, le financement indirect des productions : cette subvention s'intitule « Filmer Taïpeï » (拍台北) et est octroyée par le biais de trois prix, dont les montants sont, à ce jour, de 400.000 NT\$, 150.000 NT\$ et

²⁴⁷ HUANG Shu-ling 黃淑鈴, *op. cit.*, p. 3. ; HUANG Yun-chi 黃勻棋, *op. cit.*, p. 76. ; CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 207. ; CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 181 ; HSIANG Yi-fei 項貽斐, « Taiwan dian ying mai siang cheng shih sing siao guan jian nian 台灣電影邁向城市行銷關鍵年 » (L'année essentielle pour le cinéma taïwanais qui a commencé à mettre en œuvre son marketing urbain), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2010 *Taiwan Cinema Yearbook 2010*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2010, p. 65.

²⁴⁸ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan » ; LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

²⁴⁹ CHENG Yo-ning 鄭又寧, *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁰ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

²⁵¹ *Ibid.* En ce qui concerne les détails des soutiens des collectivités territoriales dans les coproductions, ils seront abordés dans le cinquième chapitre : *Position des collectivités territoriales : soutiens locaux et délocalisation de Taïwan dans les coproductions internationales.*

50.000 NT\$ pour les scénarios sélectionnés²⁵². Cette sélection fut introduite durant la même année que la subvention pour le tournage à Taïpei et partage le même objectif, dans la mesure où le scénario est considéré comme étant la base d'un film²⁵³. Sans contrainte de nationalité quant aux candidatures, cette sélection est ouverte à tout scénario écrit ou traduit en chinois traditionnel et ayant pour contexte la ville de Taïpei sous l'angle de l'histoire, de la culture ou du paysage. En outre, en plus du financement de scénarios, la Commission des Films de Taïpei « fait des efforts pour transformer les scénarios sélectionnés en vrais films »²⁵⁴.

(...) c'est une compétition pour tous les scénarios. Nous organisons cette compétition, qui s'intitule « Filmer Taïpei », tous les ans. Cette année (2016), nous entamons la 7^{ème} édition. Parmi les scénarios sélectionnés et déjà transformés en films, je peux citer : *When a Wolf Falls in Love with a Sheep* (南方小羊牧場, 2012) joué par Kai Ko 柯震東, et *Partners in Crime* (共犯, 2014), ainsi que deux autres films en cours de tournage. Le processus de production de ces deux derniers films avance un peu moins vite que prévu, mais nous faisons le maximum pour transformer ces scénarios en véritables films²⁵⁵.

Par ailleurs, au-delà de l'aide à la production en 2008, depuis l'année 2009, Taïpei propose également une aide financière à la promotion des films, après leur sortie, afin d'appuyer la promotion de Taïpei aussi bien au niveau national qu'à l'étranger. Les films subventionnés en priorité sont ceux financés par la Commission des Films de Taïpei, ceux récompensés par des prix importants au Festival de Taïpei, et les films nationaux ou étrangers tournés à Taïpei et qui contiennent au moins un tiers de paysages de Taïpei facilement reconnaissables²⁵⁶. Selon la directrice de la Commission des Films de Taïpei, Rao Zi-juan, l'un des exemples notoires de ce fonctionnement est le film *The Mad King of Taipei Town* (西城童話, 2017), qui fut intégralement tourné à Taïpei et à la promotion duquel la Commission des Films de Taïpei a collaboré, y

²⁵² Les règlements de la sélection en 2020 : <https://www.filmcommission.taipei/tw/MessageNotice/NewsDet/5569>

²⁵³ La Commission des Films de Taïpei, « Di shih jieh "Pai Taipei" dian ying jyu ben jheng syuan jiao liou cha huei yuan man luo mu 第十屆「拍台北」電影劇本徵選交流茶會圓滿落幕 » (Le pot convivial pour la 10^{ème} sélection de « filmer Taïpei » s'est terminé avec succès), 01.12.2018, consulté le 6 avril 2020 : <https://www.filmcommission.taipei/tw/MessageNotice/TaipeiDet/5360>

²⁵⁴ Les règlements de la sélection en 2019 : <https://www.filmcommission.taipei/event/filmingtaipei11/> ; RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

²⁵⁵ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

²⁵⁶ CHENG Yo-ning 鄭又寧, *op. cit.*, p. 27-28.

compris au Festival international du film de Busan et à Taïwan après sa sortie. De plus, ce soutien apporté à la promotion des films repose sur l'idée de construire une filière cinématographique complète :

Pour construire cette filière, il faut d'abord avoir un certain nombre de productions et ensuite une certaine qualité de création. Pour obtenir cette quantité de films et cette qualité, nous devons d'abord mettre en place une filière performante. Ainsi, nous aidons les cinéastes à produire leurs scénarios, mais nous les aidons aussi à promouvoir leurs films. Nous allons encore plus loin, puisque nous aidons les professionnels à participer aux festivals de films à l'étranger. Par exemple, nous avons tout fait pour promouvoir le film *The Mad King of Taipei Town* au Festival international du film de Busan en Corée du Sud et puis à Taïwan après sa sortie. Ce film a totalement été tourné à Ximending, à Taïpei, il a été joué par Lee Lee-zen 李李仁, Yang Kuei-mei 楊貴媚 et Kuo Shu-yau 郭書瑤²⁵⁷.

c. Taïchung (ayant fusionné avec son comté en 2010) :

Par la suite, Taïchung, la municipalité spéciale la plus moderne du centre de Taïwan, a poursuivi cette vague de subventions territoriales et, en 2009, a commencé à financer des productions locales en son propre nom. Ayant adopté une autre méthode que Kaohsiung et Taïpei, qui avaient mis en place des commissions de films pour gérer ces subventions, en 2016, la Mairie de Taïchung a contribué elle-même à hauteur de cinq millions de NT\$ à la création de la Fondation de développement du film de Taïchung (Taichung Film Development Foundation : 財團法人臺中影視發展基金會). Ayant été mandatée pour véhiculer une image de la ville de Taïchung spécifique, celle d'une ville amicale et ouverte à l'international pour les échanges et productions cinématographiques et télévisuelles, cette fondation offre des subventions et services de formation aux cinéastes. Elle prend aussi en charge, pour le compte de la ville, l'organisation des activités audiovisuelles et musicales, ainsi que la promotion auprès du grand public d'activités pédagogiques en lien avec l'audiovisuel et des échanges internationaux en rapport avec l'art²⁵⁸.

À l'instar des villes citées précédemment, les types de subventions allouées par cette

²⁵⁷ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

²⁵⁸ Descriptions et règlements sur le site officiel de la Fondation de développement du film de Taïchung, consulté le 8 avril 2020 : <http://tfd.f.cosmo-br.tw/about.php> ; http://tfd.f.cosmo-br.tw/info_content.php?id=75

municipalité spéciale révèlent leur objectif d'inciter les cinéastes à filmer à Taïchung, et encore davantage de stimuler l'industrie audiovisuelle locale et de promouvoir l'image de la ville au moyen de ses activités et créations. Selon l'entretien que nous avons mené en 2021 avec la directrice du secteur culturel à la Mairie de Taïchung, Lin Yi-jung, l'objectif des subventions de Taïchung repose sur la promotion des villes à travers les productions audiovisuelles. Au fil du temps, l'orientation de la politique de subventions a évolué. Actuellement, elle met plutôt l'accent sur le développement de l'industrie locale et sur les comportements des agents économiques, ainsi que les bénéfices externes obtenus par le biais de ces activités industrielles :

Il me semble que nous avons toujours des stéréotypes et que les « créations cinématographiques et audiovisuelles » sont forcément attachées à la « promotion touristique ». Ces stéréotypes sont liés à l'influence de la promotion touristique à travers les images cinématographiques et audiovisuelles en Corée du Sud, et au développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle à Taïwan plus récemment. De ce fait, quand nous parlons de la création cinématographique et audiovisuelle, nous pensons tout de suite aux « implantations de lieux » dans les œuvres audiovisuelles. Les « implantations de lieux » permettent de promouvoir « certains paysages particuliers dans certaines villes » à l'international, à travers les diffusions des images des œuvres audiovisuelles.

(...)

Je crois que la Mairie de Taïchung avait aussi cette même idée dès le début de l'élaboration de « la politique de subvention et d'assistance pour les tournages sur place ». Ainsi, l'article 1 de sa charte indique clairement que « cette politique est établie pour promouvoir l'image de la ville et stimuler le développement de l'industrie du tourisme culturel ».

Mes observations sur la mise en œuvre de la politique audiovisuelle et l'orientation actuelle de cette politique en général, me permettent de remarquer que « la promotion du tourisme » n'est plus le critère principal pour le soutien de cette industrie. L'orientation actuelle met plutôt l'accent sur « le développement de l'industrie locale » et sur « les comportements des agents économiques et les bénéfices externes obtenus par ces activités industrielles »²⁵⁹.

²⁵⁹ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

Quant aux détails concernant les subventions allouées par Taïchung aux cinéastes et aux équipes audiovisuelles, Lin Yi-jung a précisé qu'il en existait actuellement quatre types : le tournage sur place, l'hébergement pendant le tournage, la location de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » (中臺灣影視基地)²⁶⁰ et l'activité promotionnelle des œuvres audiovisuelles. En dehors de la subvention destinée au tournage sur place, distribuée deux fois par an, la Mairie de Taïchung attribue également des subventions selon trois autres critères, ce dès réception des demandes :

(...) les subventions de Taïchung sont attribuées aux professionnels sur la base de quatre critères principaux : le tournage sur place, l'hébergement pendant le tournage, la location de la « Base audiovisuelle dans le Centre de Taïwan » et la promotion des œuvres audiovisuelles. La subvention pour le tournage sur place ressemble au système de la subvention étatique (輔導金). La ville de Taïchung lance deux fois par an un appel à projets (un au premier semestre l'autre au second). Pour ce type de subvention, nous organisons une commission qui sélectionne les projets retenus au premier tour. Les œuvres sélectionnées lors du premier tour accèdent à la seconde sélection. Au cours de cette dernière, le jury déterminera les projets subventionnés et les montants des subventions allouées à chaque équipe retenue. En ce qui concerne la subvention basée sur les trois autres critères - l'hébergement pendant le tournage, la location de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et la promotion des œuvres audiovisuelles - nous examinons ces demandes au fil du temps. Dans le cadre du budget annuel, nous distribuons les allocations selon les normes de subventions établies précédemment et terminons le processus avant la période de clôture annuelle²⁶¹.

Quant à la durée des présentations des paysages de Taïchung, la règle précise qu'il faut qu'ils

²⁶⁰ Ce centre audiovisuel fut créé dans le territoire de Taïchung, District de Wufeng, par la Mairie de Taïchung. Ce centre fut inauguré en 2019. Il dispose de 12 machines pour créer les vagues qui apparaissaient à Shuinan au début de *L'odyssée de Pi* (2012) et la Mairie de Taïchung a construit un studio professionnel qui est équipé de trois studios de photographie, d'une piscine à vagues et d'un réservoir d'eau géant pour les équipes audiovisuelles. Voir « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung » pour les détails de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan ».

²⁶¹ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

soient montrés pendant plus d'un tiers de la durée des œuvres audiovisuelles²⁶². Le montant maximum des subventions pour le tournage sur place, s'élève pour l'instant à 10 millions de NT\$, au lieu de 3 millions de NT\$ au début. De plus, les réalisateurs primés, pour par exemple le meilleur long métrage, le meilleur metteur en scène ou ayant reçu l'un des autres prix individuels lors de grands festivals internationaux ne sont quant à eux pas soumis à la contrainte du montant maximum de 10 millions de NT\$:

Je n'étais pas très au courant des décisions de la subvention audiovisuelle au début de ma carrière, mais j'ai compris que la commission avait modifié un peu le montant de la subvention, en 2011. À l'origine, le montant était de 3 millions de NT\$ maximum par projet et il est ensuite passé à 10 millions de NT\$. De plus, les réalisateurs primés, par exemple, pour le meilleur long métrage ou le meilleur metteur en scène, ou qui reçoivent d'autres prix individuels de la part des grands festivals internationaux (principalement des Oscars, de Cannes, de la Berlinale et de Venise), ne sont pas soumis à cette contrainte d'un montant maximum de 10 millions NT\$²⁶³.

d. Nouvelle Taïpeï (ancien comté de Taïpeï, élevé au niveau de municipalité spéciale²⁶⁴ en 2010) :

Nouvelle Taïpeï est la municipalité spéciale la plus au nord de Taïwan et elle concentre aussi la population la plus importante de l'île. En outre, la capitale de Taïpeï est incluse dans son territoire. Étant donné que cette ville s'étend sur une grande superficie dans la région et se trouve près de Taïpeï, avant même la création de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » susmentionnée, les principaux studios de Taïwan tels que le Studio du Cinéma chinois à Beïtou (studio public ; 中國電影製片廠/北投製片廠) et le studio de l'entreprise de production des films d'Arrow (studio privé ; 阿榮片廠), s'installèrent dans cette collectivité territoriale. L'Institut des films et de l'audiovisuel taïwanais a quitté la capitale Taïpeï pour s'installer au sein de cette collectivité territoriale, en 2022.

²⁶² Les instructions officielles les plus récentes concernant la subvention en 2022, consulté le 29 mai 2022 : <https://lawsearch.taichung.gov.tw/GLRSout/LawContentHistory.aspx?hid=2846>

²⁶³ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

²⁶⁴ Dans ce comté, la ville de Taïpeï est la capitale et constitue une municipalité spéciale, par conséquent le comté de Taïpeï n'a pas fusionné avec sa capitale, la ville de Taïpeï, mais le reste du comté a été élevé au niveau de municipalité spéciale (organisation qui n'existe à Taïwan que pour ce comté). Étant donné que le nom de *ville* de Taïpeï était déjà utilisé par la capitale, cette région a adopté un nouveau nom, celui de *Nouvelle Taïpeï*.

De fait, avant même que la subvention locale audiovisuelle ait été mise en place, le village de Jiufen, situé dans cette collectivité territoriale, était connu pour l'exploitation de ses mines d'or durant la colonisation japonaise, ainsi que pour ses paysages pittoresques montagneux et marins. Pendant les années 1990, ce village est devenu une attraction touristique pour les cinéastes étrangers suite à la diffusion des films de Hou Hsiao-hsien qui y avaient été tournés - *Poussières Dans le Vent* et *La Cité des Douleurs*²⁶⁵. L'histoire de *Poussières Dans le Vent* (1986) est en effet basée sur la jeunesse de son scénariste originaire de ce village, Wu Nien-jen 吳念真²⁶⁶, qui est aussi une figure éminente des productions du *Nouveau Cinéma taïwanais*. À la suite de ce film, il a écrit d'autres scénarios fondés sur l'histoire de la ville et de l'exploitation de ses mines d'or pendant la colonisation japonaise, et portant sur son enfance dans ce village, comme *Hill of No Return* (無言的山丘, 1992) et *A Borrowed Life* (多桑, 1994). L'atmosphère de « nostalgie », de « tristesse » et de « mystère », qui est soulignée par le climat brumeux de Jiufen, a beaucoup attiré les touristes étrangers, surtout les Japonais, et est devenue la principale caractéristique de l'image des paysages véhiculée dans ces films, ainsi que de la façon dont le scénariste a conçu les narrations de ces derniers²⁶⁷.

Pour ce qui est de l'essor de la subvention audiovisuelle, la Mairie de Nouvelle Taïpeï a commencé à financer les créations audiovisuelles à partir de 2010 afin de favoriser le développement des industries audiovisuelles de la culture et de la création. Cependant, cette subvention ne subsistera telle quelle que jusqu'en 2014, avant de faire l'objet, en 2015, d'une transformation de sa nature. Elle est ainsi surtout devenue une subvention destinée aux productions cinématographiques des étudiants²⁶⁸. Jusqu'à sa réforme des soutiens financiers apportés aux assistances sur le tournage, la Mairie de Nouvelle Taïpeï a subventionné 12 longs

²⁶⁵ LI Ya-mei 李亞梅, « Zai jhe yi pian yi ying siang sing siao cheng shih de syuan siao bei hou 在這一片以影像行銷城市的喧囂背後 » (Derrière l'agitation de la promotion des villes à travers les créations audiovisuelles), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *op. cit.*, 2009, p. 42 ; HSIANG Yi-fei 項貽斐, *op. cit.*, 2010, p. 69.

²⁶⁶ C'est aussi l'un des scénaristes du film *La Cité des Douleurs*.

²⁶⁷ LIAO Mai-juan 廖美娟, *The Relationship between Movie and City Marketing - The Case of Kaohsiung City*, mémoire de master, dir. SHIEH Jeng-ying 謝政穎 et LIOU Yaw-hwa 劉曜華, Taichung, Feng Chia University, 2007, p. 38 ; JIAN Chyun-yu 簡群育, « Jiou Fen zai yueh yin mu ming chun Dong Jing ying yan 九份再躍銀幕明春東京映演 » (Le village de Jiufen est montré à nouveau à l'écran. Le film sortira à Tokyo au printemps de l'année prochaine), 17.10.2006, consulté le 2 avril 2021 : <https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/97562>. En raison de son attachement personnel pour cet endroit, l'ancien producteur de la chaîne télévisée japonaise NHK, HAYASHI MASAYUKI 林雅行 a réalisé deux documentaires consacrés à ce village, *Ecouter le vent—Taiwan, l'histoire de Jiufen* (風を聴く—台湾・九份物語, 2007) et *La pluie danse: Rémanence de Jinguashi* (雨絲飛舞—金瓜石殘照, 2010), et l'image de Jiufen a été à nouveau montrée au Japon suite à la sortie de ces deux documentaires.

²⁶⁸ Cultural Affairs Department, New Taipei City Government, « Sin Bei Shih jheng fu wun hua jyu 107 nian du tong ji nian bao 新北市政府文化局 107 年度統計年報 » (Rapport statistique annuel de l'année 2018), 02.08.2019, p.36, consulté le 12 avril 2020 : <https://reurl.cc/3D3yLl>

métrages pour des montants s'élevant de 1,5 million à 5 millions de NT\$.

Toutefois, cette intention qui animait cette municipalité, de promouvoir son image par le biais des œuvres audiovisuelles demeure, bien que le fonctionnement de la politique ait été revu et limité à la simple assistance apportée aux tournages locaux. En 2011, le centre d'assistance et du développement des films (New Taipei City Film Assist and Development Center, 新北市協助影視拍攝與發展中心) a vu le jour dans l'objectif d'intégrer les ressources administratives, de créer une base de données de sites pittoresques, de constituer une instance d'application et de coordination unique et d'accepter tous les types de demandes de coproduction. Autrement dit, au lieu de subventionner les cinéastes, la Mairie de Nouvelle Taïpeï propose désormais de les assister de façon plus concrète dans le cadre de leur tournage sur place ou lors des activités de promotion, pour créer un environnement agréable aux équipes et, *in fine*, augmenter la visibilité de la municipalité dans les créations audiovisuelles et ainsi stimuler l'économie locale²⁶⁹.

Dans les faits, les financements concernant les productions non-étudiantes n'ont pas totalement pris fin après la réforme de 2015. Les cinéastes peuvent encore essayer de postuler si besoin en demandant des aides pour les tournages locaux. Ainsi, la subvention de cette municipalité n'est pas proposée de manière régulière ou avec un montant prédéterminé. Plus précisément, le fonctionnement de la promotion de la municipalité de la Nouvelle Taïpeï dépend principalement de l'assistance apportée aux tournages locaux.

e. Taoyuan (ayant fusionné avec son comté en 2010) :

Évoquons désormais Taoyuan, située à seulement une demi-heure en TGV de la capitale, Taïpeï. Le principal aéroport international de Taïwan se situe dans cette ville, qui est aussi l'un des plus gros employeurs de travailleurs étrangers d'Asie du Sud-Est (outre des citoyens taïwanais appartenant à différentes ethnies, Taoyuan étant l'une des villes industrielles les plus importantes de Taïwan), engagés pour contribuer au développement de son industrie locale.

En 2013, cette ville a offert sa première subvention de 2 millions de NT\$ au long métrage *Live@Love* (活路：妒忌私家偵探社, 2014) et 300.000 NT\$ pour le court métrage *Under the Water* (溺境, 2014)²⁷⁰, afin d'encourager l'industrie audiovisuelle locale et de promouvoir les

²⁶⁹ Cultural Affairs Department, New Taipei City Government, « Sin Bei Shih jheng fu wun hua jyu 107 nian du tong ji nian bao 新北市政府文化局 107 年度統計年報 » (Rapport statistique annuel de l'année 2018), 02.08.2019, p. 37, consulté le 12 avril 2020 : <https://reurl.cc/3D3yLl>

²⁷⁰ Durant cette même année, la Mairie de Taoyuan a aussi subventionné deux autres longs métrages à hauteur de 5 millions de NT\$ et 2,3 millions de NT\$, mais ces deux films n'ont finalement pas été produits.

populations, la culture, l'histoire et l'environnement de Taoyuan²⁷¹. Par la suite, la sélection des bénéficiaires de cette subvention s'est faite régulièrement, c'est-à-dire une fois par an. Ce financement est ouvert aux entreprises et associations cinématographiques et télévisuelles taïwanaises et étrangères. Le règlement impose que la production de ces créations audiovisuelles soit achevée dans les douze mois suivant la signature du contrat, que leur contenu mette en valeur l'image de la ville et la dimension culturelle locale, et qu'elles aient un impact positif afin de promouvoir la ville. Les œuvres sont censées représenter des lieux identifiables de cette ville et plus du tiers de leur durée doit être consacrée à des paysages locaux. Pour chaque projet sélectionné, le montant maximal de la subvention est de trois millions de NT\$ (celui des candidatures déjà récompensées par le Ministre de la Culture pour permettre à ces films de participer aux principaux festivals internationaux n'est pas concerné par ce plafond)²⁷².

Toujours dans ce même objectif d'attirer les équipes audiovisuelles et de faciliter les tournages afin de promouvoir cette ville, le centre d'assistance et du développement des films de Taoyuan fut créé la même année que cette subvention²⁷³. Par la suite, en 2017, les droits de gestion de ce centre ont été délégués à la Fondation culturelle de la ville de Taoyuan²⁷⁴. Ses compétences s'étendent aux projets de longs et courts métrages, de séries et programmes télévisés, de documentaires, de vidéos musicales, de web-séries ainsi que de publicités²⁷⁵.

f. Taïnan (ayant fusionné avec son comté en 2010) :

Enfin, la dernière municipalité spéciale de cette catégorie est Taïnan, la plus ancienne ville de Taïwan, dont le développement fut lancé par les Hollandais quand, en 1624 (sous la dynastie

²⁷¹ UDN.com, « Taoyuan ying shih wun chuang bu jhu ming dan jie hiao! 4 bu you jih hao pian ru syuan! 桃園影視文創補助名單揭曉！4 部優質好片入選！ » (Annonce de la liste des subventions culturelles et créatives pour le cinéma et la télévision proposées par Taoyuan ! 4 films de bonne qualité ont été sélectionnés !), 30.08.2013, consulté le 12 avril 2020 : <http://blog.udn.com/yangmei320/8279544> ; Taoyuan City Council, *Taoyuan sian jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan sian yi huei di 17 jie di 7 tsih ding chi huei* 桃園縣政府文化局工作報告—桃園縣議會第 17 屆第 7 次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Bureau culturel du gouvernement du comté de Taoyuan 17^{ème} année 7^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2013, p. 30.

²⁷² Résumé selon les derniers règlements officiels de 2019 et de 2022 de cette subvention (桃園市政府文化局補助影視製作實施要點).

²⁷³ Taoyuan City Council, *Taoyuan sian jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan sian yi huei di 17 jie di 8 tsih ding chi huei* 桃園縣政府文化局工作報告—桃園縣議會第 17 屆第 8 次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Bureau culturel du gouvernement du comté de Taoyuan 17^{ème} année 8^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2013, p. 28.

²⁷⁴ Taoyuan City Council, *Taoyuan shih jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan shih yi huei di 1 jie di 6 tsih ding chi huei* 桃園市政府文化局工作報告—桃園市議會第 1 屆第 6 次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Conseil municipal de Taoyuan 1^{ème} année 6^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2017, p. 29.

²⁷⁵ Taoyuan City Council, *Taoyuan shih jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan shih yi huei di 2 jie di 2 tsih ding chi huei* 桃園市政府文化局工作報告—桃園市議會第 2 屆第 2 次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Conseil municipal de Taoyuan 2^{ème} année 2^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2019, p. 20.

Ming en Chine), ils s'installèrent dans cette ville et y instaurèrent un régime colonial, qui fut *le premier régime* mis en place à Taïwan²⁷⁶. La colonisation hollandaise a perduré jusqu'en 1662, année où le général chinois Koxinga²⁷⁷ les expulsa.

Par la suite, le centre politique et économique de Taïwan, qui a subi les différents autres régimes autoritaires qui se succédèrent, notamment ceux du Japon et du Kuomintang, s'est progressivement déplacé vers le nord de l'île. Même si, de nos jours, le centre politique ne se situe plus dans cette ville, elle demeure cependant toujours reconnue pour son important passé historique et son patrimoine remontant à l'époque hollandaise et à celle de Koxinga, qui alimentent le tourisme.

En 2012, un centre de soutien de l'audiovisuel, gérant les subventions et les aides pour la création audiovisuelle, fut créé par la Mairie de Taïnan²⁷⁸. En tant que municipalité spéciale, les subventions, destinées aux soutiens des cinéastes souhaitant y filmer et donc promouvoir la ville et augmenter sa visibilité, sont de deux types : les unes sont destinées à la production et les autres à l'hébergement.

L'attribution des subventions de production a lieu une fois par an et se fait au profit des équipes cinématographiques et télévisées, taïwanaises et étrangères. Leur montant est de six cent mille NT\$ à trois millions de NT\$ par projet, assujetti à un maximum de 50 % du coût total de la production du projet, pourcentage auquel elles ne sont toutefois pas tenues dans les cas suivants : les œuvres qui apportent une contribution majeure au marketing urbain de la ville ; ou lorsque le réalisateur dont le projet a été soumis, a été primé ou dans le cas de figure où ses œuvres précédentes avaient déjà été récompensées au cours de festivals internationaux importants²⁷⁹.

Par ailleurs, en ce qui concerne les exigences en termes de contenu des œuvres, les conditions ne sont pas aussi drastiques ni détaillées à Taïnan que dans les autres *municipalités spéciales*. Il est ainsi seulement exigé que le projet ait un effet positif sur la promotion de la ville et que son contenu ait un lien avec celle-ci²⁸⁰.

D'un autre côté, afin d'obtenir une subvention pour l'hébergement, il est nécessaire que des

²⁷⁶ Avant l'arrivée des Hollandais, les principaux habitants de Taïnan étaient des aborigènes de la tribu Siraya, et quelques immigrants Han.

²⁷⁷ Général important sous la dynastie chinoise Ming, aussi connu par son nom chinois, ZHENG Cheng-gong 鄭成功. Pendant les batailles durant la transition des Ming aux Qing (dirigés par les Mandchous), il s'est retiré jusqu'à Taïwan en 1661 afin de résister à l'attaque des Mandchous et de perpétuer le régime des Ming sur cette île jusqu'en 1683. C'est ainsi qu'il fonda *le premier régime de l'ethnie Han* à Taïwan.

²⁷⁸ Informations du centre de soutien de l'audiovisuel, consulté le 16 avril 2020 : <https://asc.tainan.gov.tw/index.php?modify=news&cid=1&id=310>

²⁷⁹ Résumé concernant cette subvention réalisée à partir des règlements officiels les plus récents datés de 2019 (臺南市政府補助影視業者拍片取景要點).

²⁸⁰ *Ibid.*

séquences de paysages locaux apparaissent à l'écran. Pour ce type de subvention, la Mairie de Taïnan finance jusqu'à six cent mille NT\$ les équipes audiovisuelles filmant à Taïnan. La réglementation est globalement la même que celle pour l'obtention d'une subvention de production, hormis l'obligation de montrer des paysages identifiables.

Afin de synthétiser les éléments de comparaison concernant les subventions des municipalités spéciales, nous avons dressé le tableau ci-dessous : (voir le tableau 6)

Tableau 6. Comparaison des subventions des municipalités spéciales à Taïwan

	Année du début de la subvention	Fréquence d'évaluation pour les demandes	Nature des subventions	Montant du financement pour chaque sélection
Kaohsiung	2003	Dès qu'une demande est formulée	Pour la production et l'hébergement	Un dixième du budget de chaque production (les détails des montants sont conservés pour les personnes officielles)
Taïpei	2008	2 fois par an	Pour le scénario, la production et la promotion après leurs sorties	1 million – 4 millions de NT\$
Taïchung	2009	2 fois par an	Pour la production, l'hébergement pendant le tournage, la location de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et la promotion des œuvres audiovisuelles.	1 million – 6 millions de NT\$
Nouvelle Taïpei	2010-2014	Dès qu'une demande est formulée	Pour la production (Subventions remplacées par les aides administratives depuis l'an 2015)	1,5 million – 3 millions de NT\$ (les détails des montants après l'an 2013 ne sont pas publiés)
Taoyaun	2013	1 fois par an	Pour la production	500 000 – 3 millions de NT\$
Taïnan	2012	1 fois par an	Pour la production et l'hébergement	600 000 – 3 millions de NT\$

**Informations résumées par l'auteurice*

B. Subventions territoriales offertes par les comtés et villes provinciales à Taïwan

Dans cette sous-partie, nous allons évoquer les subventions proposées par les subdivisions administratives de niveau *secondaire*, donc celles des comtés et des villes provinciales de Taïwan²⁸¹.

²⁸¹ Après le retrait de Chiang Kai-shek à Taïwan en 1949, le Kuomintang a perdu le contrôle de toute la Chine et n'a gardé sa main-mise que sur Taïwan ainsi que sur une petite partie de la province du Fujian. Durant cette période, Taïwan était encore considérée comme une province de la Chine selon le Sinocentrisme du Kuomintang. En 1996 s'est tenue la première élection présidentielle au suffrage universel direct, alors qu'auparavant, seuls les députés de

Taïwan compte, en plus de six municipalités spéciales, treize comtés qui sont respectivement Hsinchu, Miaoli, Changhua, Nantou, Yunlin, Chiayi, Pingtung, Yilan, Hualien, Taitung, Penghu, Jinmen, Lianjiang²⁸², ainsi que trois villes provinciales, à savoir Keelung, Hsinchu et Chiayi. Sur le plan de leur gestion financière, ces 13 comtés bénéficient de 24 % des impôts nationaux, par le biais du gouvernement central, et ces 3 villes provinciales de 8,24 % de ces derniers ; selon l'article 7 de l'Acte de « L'allocation financière du gouvernement central »²⁸³. Étant donné que le financement de ces collectivités territoriales s'avère beaucoup plus faible que dans les municipalités spéciales, leurs subventions destinées à l'audiovisuel sont relativement moins stables et moins régulières que celles de ces dernières. Telle est la situation globale qui caractérise ces subventions des subdivisions administratives de niveau *secondaire*.

Après avoir recueilli les documents officiels, des reportages de médias, investigués dans la recherche académique²⁸⁴ et compilé les réponses émanant de secteurs officiels des collectivités territoriales, il apparaît que les comtés et les villes provinciales attribuent en réalité ces subventions dans le seul but de promouvoir des villes, alors que l'objectif principal de certaines municipalités spéciales concerne, en revanche, le développement de l'industrie audiovisuelle locale aussi bien que l'obtention de récompenses. En ce qui concerne la fréquence des offres de subventions, nous pouvons remarquer que, même si chaque collectivité territoriale les propose, seuls les comtés de Hsinchu, de Changhua, et de Yilan continuent à financer des œuvres audiovisuelles, mais principalement pour les séries télévisées. Par ailleurs, dans le cas des comtés de Miaoli, Nantou, Taitung, Jinmen, Lianjiang et de la ville provinciale de Chiayi, ces subventions n'ont pu être offertes qu'une seule fois (pour certains longs métrages), car elles durent ensuite être suspendues en raison de difficultés financières. D'après leurs rapports financiers officiels, les comtés de Yunlin et de Hualien ne possèdent pas de règles régissant des subventions régulières, mais ont néanmoins déjà financé des longs métrages et des séries télévisées sous la forme de projets spéciaux. Enfin, hormis dans le cas du comté de Pingtung, qui

l'Assemblée nationale pouvaient exprimer leurs voix. LEE Teng-hui 李登輝, ancien membre et président du Kuomintang qui était originaire de Taïwan et avait grandi sous la colonisation japonaise, fut élu président. Il a collaboré avec le Yuan législatif pour modifier la Constitution de la République de Chine afin d'éliminer la gestion au niveau de la *province de Taïwan*, en 1998, à la suite de la Conférence Nationale entre les partis politiques et les représentants de la société civile concernant le futur développement de Taïwan. Au terme de son mandat présidentiel, en 2000, le nouveau président CHEN Shui-bian, du Parti Progressiste Démocrate, fut élu, mettant ainsi fin à un demi-siècle d'autorité du Kuomintang. En 2001, LEE Teng-hui fut expulsé du Kuomintang et accusé d'offense au Parti (selon ses règlements).

²⁸² Les comtés de Jinmen et de Lianjiang sont des archipels de la province du Fujian (福建省).

²⁸³ Informations du site officiel « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 18 avril, 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=G0320020>

²⁸⁴ HUANG Shu-ling 黃淑鈴, *op. cit.*, p.18-19 et p. 21-22.

n'a jamais offert de subvention, celles de la ville provinciale de Keelung et du comté de Chiayi furent suspendues, car leurs moyens financiers s'avéraient insuffisants. L'accent fut ensuite mis sur un soutien visant à faciliter les processus administratifs pour les équipes désireuses de faire des tournages sur place. Afin de mieux comprendre la situation globale, les principales caractéristiques des subventions des collectivités territoriales ont été listées dans le tableau 7.

Tableau 7. Comparaison des subventions proposées par les comtés et villes provinciales

Situation de subvention	Collectivité territoriale	Période de subvention	Nombre total d'œuvres audiovisuelles subventionnées
Subvention en continu	Comté de Hsinchu	2011 - aujourd'hui	1 film et autres œuvres audiovisuelles
	Comté de Changhua	2010 - aujourd'hui	3 films et autres œuvres audiovisuelles
	Comté de Yilan	2009 - aujourd'hui	Détails des œuvres audiovisuelles subventionnées réservés uniquement aux officiels
Subvention à deux reprises	Comté de Jinmen	2010 et 2014	3 films
Subvention à une seule reprise	Comté de Miaoli	2012	2 films
	Ville provinciale de Chiayi	2014	1 film
	Comté de Taitung	2012	1 film
	Comté de Lianjiang	2012	1 film
	Comté de Nantou	N/A	N/A
	Ville provinciale de Hsinchu	N/A	N/A
Subvention sous forme de projet spécial	Comté de Yunlin	2012 et 2013	3 films
	Comté de Hualien	N/A	N/A
Subvention suspendue	Ville provinciale de Keelung	N/A	N/A
	Comté de Chiayi	N/A	N/A
	Comté de Penghu	N/A	N/A
Aucune subvention proposée	Comté de Pingtung	N/A	Seulement soutien pour les processus administratifs locaux

**Fait par l'autrice²⁸⁵*

²⁸⁵ N/A : Aucune réponse du secteur officiel, ni d'information publique.

2.2 État de la mise en œuvre des politiques territoriales affectées par les allocations financières centrales et leurs orientations politiques

Pour faire suite aux présentations détaillées des politiques de subventions territoriales des différentes collectivités de Taïwan, nous allons, dans cette section, nous intéresser, de manière approfondie, aux résultats de leurs mises en œuvre. Nous nous pencherons ainsi sur les films subventionnés, les façons dont sont représentées différentes villes à travers les thèmes de ces films et les facteurs qui affectent la prolongation, l'arrêt ou la modification des politiques de subventions. Afin de mener à bien cette étude, nous nous appuierons sur les documents officiels publiés par les collectivités territoriales, comme les règles des politiques de subventions, les montants de celles locales proposés, les listes de créations audiovisuelles financées et les nouvelles les concernant, relatées dans les journaux.

Tout d'abord, il est intéressant de prendre en compte le taux des allocations financières émanant du gouvernement central, qui représentent 61,76 % du budget central pour les municipalités spéciales, 24 % pour les comtés et 8,24 % des allocations financières du gouvernement central pour les villes provinciales²⁸⁶. Entre ces trois niveaux de subdivisions administratives, les taux de redistribution des impôts au profit des créations audiovisuelles varient donc énormément. Autrement dit, en ce qui concerne la distribution financière de chaque collectivité territoriale consacrée au développement de projets cinématographiques locaux, les financements politiques dans les comtés et les villes provinciales sont remarquablement plus faibles qu'au sein des municipalités spéciales, en plus des difficultés associées aux démarches pour les obtenir. En partant de ce fait, il convient désormais de s'intéresser plus particulièrement à la mise en œuvre des politiques territoriales, en examinant tout d'abord la situation de la ville dont les investissements sont les plus importants jusqu'à nos jours, à savoir la capitale, Taïpei. 144 longs métrages ont été financés par cette ville entre les années 2008 et 2021, pour un montant de subventions total de 270,9 millions de NT\$. En fait, la municipalité spéciale de Taïpei est chronologiquement la deuxième collectivité territoriale à avoir distribué les subventions concernées, mais en tant que capitale, ses ressources sont beaucoup plus stables et abondantes

²⁸⁶ Informations du site officiel « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 18 avril 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=G0320020> ; UP MEDIA, « Tou shu : wei he Taoyuan de tong chou fen pei shuei kuan shih jhong shih liou dou zuei di 投書：為何桃園的統籌分配稅款始終是六都最低 » (L'article déposé par le lecteur : pourquoi l'allocation financière du gouvernement central pour Taoyuan est toujours la plus faible parmi celles des six municipalités spéciales ?), 13.03.2022, consulté le 14 mai 2022 : https://www.upmedia.mg/news_info.php?Type=2&SerialNo=139750

que dans les autres municipalités. Depuis le début de l'application de cette politique, la Mairie de Taïpeï distribue, en moyenne, vingt millions de NT\$ par an en deux phases pour les films sélectionnés et finance environ 10 films par an²⁸⁷.

En plus de l'objectif initial de marketing urbain (comme pour les autres collectivités territoriales), la directrice de la Commission des Films de Taïpeï, Rao Zi-juan, a précisé que le but de cette Commission est surtout d'encourager l'industrie filmique de Taïwan, en particulier, l'apprentissage des techniques et la formation des cinéastes nationaux, afin qu'ils puissent se positionner sur la scène internationale²⁸⁸. Nous pouvons ainsi noter qu'un certain nombre de coproductions internationales ont été financées par cette ville. D'autre part, la représentation de ses paysages locaux n'était pas strictement requise pour obtenir des subventions, puisque le souhait de la Commission des Films de Taïpeï était davantage que les équipes de tournage engagent des techniciens taïwanais pour leurs projets²⁸⁹ et que ces films coproduits sortent à l'international²⁹⁰. Ainsi, en accord avec les caractéristiques régionales particulières de Taïpeï, métropole internationale où se mêlent espaces traditionnels et modernes, et du fait de son ambition d'élargir les coproductions internationales, la plupart des films subventionnés visent particulièrement des représentations d'espaces urbains asiatiques modernes dans une atmosphère exotique. Quant aux sujets abordés dans les productions filmiques nationales financées se déroulant à Taïpeï, il s'agit surtout de thématiques sociales contemporaines²⁹¹, telles que la sous-culture, la situation des femmes « modernes » et celle de la jeunesse dans cet environnement urbain²⁹².

²⁸⁷ Voir CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou » et KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

²⁸⁸ Voir RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

²⁸⁹ *Ibid.* En ce qui concerne les subventions de Taïpeï pour les coproductions, elles seront abordées en détail dans le cinquième chapitre, intitulé *Position des collectivités territoriales : soutiens locaux et délocalisation de Taïwan dans les coproductions internationales*.

²⁹⁰ Voir l'entretien avec un fonctionnaire du Bureau culturel de la ville de Taïpeï, effectué par l'étudiante de master à Taïwan, LO Lih-yun. LO Lih-yun 羅立芸, *op. cit.*, mémoire de master, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpeï, National Chengchi University, 2011, p 183-184.

²⁹¹ Résumé par l'auteur d'après les commentaires d'évaluations entre 2008 et 2021. Par rapport aux autres analyses textuelles, en particulier concernant les films financés par la ville de Taïpeï, voir la thèse de CHEN Ying-Fen, *op. cit.*, et les mémoires de LO Lih-yun 羅立芸, *op. cit.* ; et de CHENG Yo-ning 鄭又寧, *op. cit.*

²⁹² Cette tendance des thèmes de créations transparaît dans l'autre subvention aux scénarios s'intitulant « Filmer Taïpeï ». Selon l'observation de la directrice de la Commission des Films de Taïpeï, les thèmes des scénarios proposés portent souvent sur des histoires modernes ou urbaines à cause des contraintes de sélection. Cependant, ce genre de subventions visant le marketing urbain ne contribue pas à promouvoir la diversité, ni à développer les compétences de créations cinématographiques parce que les scénaristes ou les cinéastes refrènt leur originalité pour se plier à l'exigence de présenter la ville selon la manière qu'on leur a spécifiée. Voir RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

Vient ensuite la ville de Taïchung, qui a financé 88 longs métrages pour un montant total de 268.013.570 NT\$²⁹³. Selon les rapports du Conseil municipal de Taïchung, l'entretien effectué par l'autre étude menée avec le secrétaire en chef du Bureau d'information de ville de Taïchung, Huang Quin, et les nouvelles officielles et non officielles concernées, le Bureau de l'information de Taïchung alloue trente millions de NT\$ par an afin de financer les tournages sur place, et là encore dans l'objectif de « promouvoir l'industrie audiovisuelle locale »²⁹⁴.

Cette ambition de développer l'industrie audiovisuelle locale et de promouvoir la ville à l'international s'est notamment illustrée en 2010, à travers une collaboration pour le long métrage hollywoodien d'Ang Lee 李安, *L'Odyssée de Pi* (sorti en 2012). Pour ce qui est du choix des lieux de tournage de ce film, à l'époque, les gouvernements australien, néo-zélandais et indien avaient invité Ang Lee à tourner dans leurs pays, mais ce dernier, après réflexion, avait finalement décidé de retourner à Taïwan pour le tournage. Dès l'annonce de cette nouvelle, le maire de Taïchung, qui était alors Jason Hu (Hu Chih-chiang 胡志強), a contacté en personne le réalisateur pour organiser une collaboration pour ce film. Dans les faits, cette collaboration n'a pas toujours été facile, car elle a été marquée, au début, par des difficultés relatives à la diffusion du budget pour les dépenses de l'équipe d'Ang Lee (notamment pour financer ses études de lieux à Taïchung), à cause de contraintes liées aux lois taïwanaises. De même, cette autorité locale n'était pas encore sûre que ce long métrage serait, finalement, bien tourné sur place. Heureusement, ce problème a été réglé grâce à une célébrité travaillant dans les médias, Sisy Chen Wen-hsien 陳文茜, qui a fait don (sous le nom de sa grand-mère) d'un million de NT\$ à la ville de Taïchung, pour la promotion de l'industrie audiovisuelle et afin de payer les billets de vols pour l'équipe d'Ang Lee²⁹⁵. En fin de compte, ce long métrage a été intégralement tourné à Taïchung, dans le studio créé par la ville à l'aéroport de Shuinan (水湳機場), où se trouve un réservoir d'eau géant de 70 mètres sur 30 mètres, de 2,5 mètres de profondeur, capable de contenir 6,4 millions de litres d'eau, qui peut reproduire la houle de l'océan, nécessaire pour

²⁹³ En dehors de longs métrages, Taïchung a subventionné également les documentaires, les courts métrages, les séries télévisées et les dessins animés.

²⁹⁴ D'après les ressources des rapports du conseil municipal de Taïchung entre 2011 et 2020, regroupées par l'autrice, LIN Yi-jung 林依融, *op. cit.*, p. 30 ; Taichung City Gouvernement, « Dian ying “Tsai Niao” chyü jing tai jhong sin wun jyu bao chang li ting 電影「菜鳥」取景台中 新聞局包場力挺 » (Le film *Maverick* a été tourné à Taïchung et le Bureau d'information de la collectivité a loué une salle de cinéma pour soutenir sa sortie), 19.11.2015, consulté le 17 avril 2021 : <https://www.taichung.gov.tw/970862/post> ; et CNA, « Jhong Shih Fu bu jhu guo pian pai she huo jin ma jiang 7 zuo jiang siang 中市府補助國片拍攝 獲金馬獎7座獎項 » (La municipalité spéciale de Taïchung a subventionné les productions cinématographiques nationales. Ces films ont été récompensés par 7 prix du Cheval d'Or), 23.11.2020, consulté le 17 avril 2021 : <https://www.cna.com.tw/news/aloc/202011220136.aspx>

²⁹⁵ LIN Yi-jung 林依融, *op. cit.*, p. 29-33.

certaines scènes de ce film. De plus, le gouvernement central et l'autorité de Taïchung ont distribué les subventions les plus élevées à ce jour pour des productions filmiques, aussi bien dans le cadre étatique que dans celui local : deux cent cinquante millions de NT\$ ont, en effet, été proposés par le gouvernement central et cinquante-neuf millions de NT\$ distribués par la ville de Taïchung²⁹⁶. Même si les paysages de Taïchung n'apparaissent pas dans *L'Odyssée de Pi*, cette ville a tout de même gagné en visibilité sur la scène internationale grâce à la sortie mondiale de ce film²⁹⁷ et à l'Oscar du meilleur réalisateur qu'a reçu Ang Lee. En outre, la Mairie de Taïchung a construit la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » (中臺灣影視基地) à Wufeng, en déplaçant le réservoir d'eau géant et la piscine à vagues créés pour l'équipe d'Ang Lee et collabore maintenant avec les universités pour offrir des cours de tournages au studio de ce centre²⁹⁸.

Après avoir finalisé le film *L'odyssée de Pi*, l'équipe d'Ang Lee a fait don du réservoir d'eau géant à la ville de Taïchung. Ce don a également stimulé le projet du Parc de promotion du film au centre de Taiwan. Ce projet comprend deux parties : la « Cité du cinéma du Centre de Taïwan » à Shuinan (水湳) et la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » à Wufeng (霧峰). L'objectif de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » s'est concentré sur les productions audiovisuelles. Nous y avons déplacé les 12 machines pour créer les vagues qui étaient à Shuinan au début pour *L'odyssée de Pi*. À Wufeng, nous avons construit un studio professionnel qui est équipé de trois studios de photographies, d'une piscine à vagues et d'un réservoir géant d'eau pour les équipes audiovisuelles²⁹⁹.

Les actions menées par la ville de Taïchung, avec, par exemple, les montants des subventions et des aides³⁰⁰ mises à disposition pour les équipes cinématographiques, ont donc constitué un

²⁹⁶ LIN Yi-jung 林依融, *op. cit.*, p. 34-35 ; et selon les informations concernant les subventions locales regroupées par l'autrice.

²⁹⁷ Le box-office de ce film est de 609 millions d'US dollars dans le monde entier (soit d'environ 508.092.539 euros).

²⁹⁸ Ce centre est dirigé par l'entreprise de Central Motion Picture (中影股份有限公司) et les cours de pratique sont pris en charge par les enseignants de l'Université d'Asie de Taïwan et de l'Université de technologie de Chaoyang. Voir le site officiel de la « Base audiovisuelle au centre de Taïwan » : <http://ctfs.movie.com.tw/>

²⁹⁹ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

³⁰⁰ Selon un entretien mené avec la réalisatrice HSIEH Pei-ju, après avoir obtenu la subvention de cette ville, l'expérience de tournage à Taïchung était agréable et constituait également une aide mutuelle pour une nouvelle réalisatrice indépendante et la Mairie de Taïchung. Voir « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

bénéfice réel dans le cadre de cette politique concernant le développement de l'industrie audiovisuelle locale. Par ailleurs, outre les facteurs politiques, les caractéristiques environnementales du lieu sont elles aussi d'autres éléments importants qui attirent de plus en plus de cinéastes, et les convainquent de postuler auprès de cette ville pour y tourner leurs films. La météo générale de la ville de Taïchung représente l'une de ces raisons. Elle n'est pas aussi humide et pluvieuse que le nord de Taïwan et ne subit pas la chaleur torride du sud, car il n'y pleut pas souvent, et le climat est plus tempéré (il y fait moins humide en hiver et moins chaud en été). Ce genre de climat facilite donc les tournages en extérieur pour les équipes de production³⁰¹. Ensuite, vient le facteur de la variété des paysages locaux, puisque cette ville se situe entre les montagnes et la mer et que de nouveaux projets de développements urbains sont en cours. Ce lieu offre donc des possibilités de thèmes de scénarios et de lieux de tournage plus divers et nouveaux que ceux de Taïpei. Ainsi, d'après l'entretien réalisé avec la réalisatrice du film *Heavy Craving* (大餓, 2019), financé par la ville de Taïchung, Hsieh Pei-ju, celle-ci, en dehors de réflexions autour de la limite du temps alloué pour les tournages subventionnés, nous a fait part du fait que les paysages des nouvelles constructions urbaines et des grandes rues de Taïchung lui ont donné une impression de nouveauté et de différence par rapport à ceux de la capitale, qui correspondaient également à l'atmosphère de son film³⁰². De plus, en raison de la géographie et de l'image régionale de cette ville, des histoires traitant des cultures locales et des paysages ruraux sont de plus en plus représentées dans les films subventionnés par cette ville, comme les vies ou les personnages d'aborigènes³⁰³, et les arts folkloriques traditionnels³⁰⁴. Enfin, un nouveau genre local de films d'horreur a émergé, eux aussi souvent tournés dans cette ville, et plus particulièrement dans les espaces où la nature est présente³⁰⁵.

³⁰¹ LIN Yi-jung 林依融, *op. cit.*, p. 32; Taichung Film Development Foundation, « 2018 shu jia guo pian piao fang guan jyun “Zong Sieh” syu ji 1/2 chy jing tai jhong 2018 暑假國片票房冠軍《粽邪》續集 1/2 取景台中 » (La moitié de la suite de *The Rope Curse*, le meilleur box-office des films nationaux en été 2018, a été tournée à Taïchung), 29.09.2019, consulté le 18 avril 2021 : https://www.tfdf.org.tw/activity_show.php?id=101

³⁰² Voir HSIEH Pei-ju, « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ». Les détails de la production de HSIEH Pei-ju, *Heavy Craving* (2019) et son expérience de la collecte de fonds et de la subvention de Taïchung, seront abordés dans le quatrième chapitre, *Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine*.

³⁰³ Comme les films *Lokah Laqi* (2016) et *Hidden Treasures in The Mountain* (2018).

³⁰⁴ Comme le film *Din Tao: le Chef du Défilé* (2012).

³⁰⁵ Par exemple, les films *The Tag-Along 2* (2017) et *The Rope Curse 2* (2020) qui n'étaient pas subventionnés par la ville de Taïchung, mais qui ont été tournés (pour la moitié des scènes) dans cette région grâce aux aides de tournages proposées par Taïchung, Taichung Film Development Foundation, « 2018 shu jia guo pian piao fang guan jyun “Zong Sieh” syu ji 1/2 chy jing tai jhong 2018 暑假國片票房冠軍《粽邪》續集 1/2 取景台中 » (La moitié de la suite de *The Rope Curse*, le meilleur box-office des films nationaux en été 2018, a été tournée à Taïchung), 29.09.2019, consulté le 19 avril 2021 : https://www.tfdf.org.tw/activity_show.php?id=101

En fait, la Mairie de Taïchung organise deux fois par an les sélections de subventions comme celle de Taïpei. En ce qui concerne la fréquence de la distribution de subventions de ces deux collectivités territoriales, Chen Ru-shou nous a expliqué que :

Pourquoi la ville de Taïpei propose-t-elle ces financements deux fois par an ?

Parce que la ville de Taïpei a essayé d'harmoniser ses pratiques avec l'écosystème de la production cinématographique pour la subventionner. Auparavant, il existait des soutiens une fois par an, mais c'étaient des collectivités territoriales plus inflexibles qui ne finançaient qu'une fois par an.

(...)

c'est un processus d'évolution de ces distributions des subventions. Dans la mesure où il y a moins d'équipes qui filment dans ces villes, elles ne voient pas l'utilité de réunir une Commission de subvention deux fois par an. Parlons des villes de Taïpei, de Taïchung ou de Kaohsiung, où les subventions sont distribuées au cours de deux sessions annuelles pour répondre à la fréquence des tournages. Si la fréquence des subventions passe à deux fois, c'est pour attirer davantage d'équipes cinématographiques qui filmeront chez elles. Dans le cas contraire, lorsque l'aide n'intervient qu'une fois par an, elle n'est pas en phase avec le processus de production cinématographique et certains cinéastes vont abandonner le tournage dans ces villes³⁰⁶.

Quant au mode de sélection des subventions de ces collectivités territoriales, prenons l'exemple des municipalités spéciales de Taïpei et de Taïchung. Selon leurs jurys, Chen Ru-shou (ancien membre du jury pour la subvention de Taïpei) et Kuo Li-shin (ancien membre du jury pour la subvention de Taïchung), la façon d'examiner les demandes est divisée en deux étapes : le premier tour de sélection est réalisé par le biais d'avis écrits et ensuite l'évaluation revêt la forme d'une présentation orale. Concernant la sélection des subventions de Taïpei, Chen Ru-shou a précisé quelle était leur façon d'examiner les demandes :

Pour le moment, nous avons deux processus de sélection. Si les demandes sont nombreuses, par exemple quatre-vingts ou quatre-vingt-dix demandes, nous

³⁰⁶ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

choisissons en deux tours : le premier tour est une sélection par avis écrit des membres du jury de la commission. Pour ces quatre-vingts ou quatre-vingt-dix demandes, nous négocions avec les fonctionnaires de la mairie ainsi : « Bon, nous allons sélectionner dix demandes parce que le montant de dix millions de NT\$ n'est pas élevé. ».

C'est exactement ce qui s'est passé en 2019. Cette année-là, nous avons constaté que nous ne disposions que d'une enveloppe de dix millions de NT\$. Au premier tour, nous avons sélectionné dix demandes et, au second, nous avons retenu les lauréats parmi ces dix projets.

C'est une sélection en deux étapes, la première étape est l'évaluation par avis écrits émanant de nous, les jurés, et la seconde étape est l'évaluation sur la base des présentations orales des équipes de production devant nous.

La sélection de l'intervention publique fonctionne de la même façon³⁰⁷.

En ce qui concerne la sélection des subventions de Taïchung, Kuo Li-shin a expliqué qu'elle était réalisée de façon similaire à celle de Taïpei. D'après Kuo Li-shin, à peu près un tiers du volume total des demandes avait été sélectionné pour passer l'évaluation de présentation orale à l'époque :

Le nombre de demandes de subventions à Taïchung en 2015 et 2017 était environ... 3 fois supérieur aux projets effectivement financés. Pour cette sélection, les membres du jury n'avaient pas reçu de consignes strictes pour faire leurs choix. Je pense qu'il y a environ une vingtaine de formulaires de demandes (y compris les scénarios) envoyés par le Bureau d'information de Taïchung. Le nombre de postulants peut varier d'une année à l'autre en fonction de la participation des cinéastes. Bref, chaque année, on décide de ne financer que 5 à 7 projets. Ainsi, le total des projets en compétition pour les subventions est à peu près 3 à 4 fois supérieur à celui des projets subventionnés.

Les membres du jury éliminent presque la moitié des demandes au cours de la première phase de sélection par la voie d'avis écrits par leurs soins. L'évaluation

³⁰⁷ *Ibid.*

de cette première étape est fondée sur une évaluation personnelle. Si un membre pense qu'il s'agit d'un bon projet pour la deuxième phase de présentations orales pour la sélection, il coche la mention "favorable pour le second tour". Il n'y a pas de limites aux réponses favorables pendant la première phase de sélection. Cela dépend des personnes qui constituent le jury.

(...)

Le nombre d'équipes qui participent à la présentation orale est d'environ la moitié de la totalité des demandes et parfois un peu moins. Supposons que nous ayons 20 demandes, nous devrions normalement avoir 8 à 10 équipes de production pour leurs présentations³⁰⁸.

Quant aux répartitions des subventions, selon CHEN Ru-shou, le montant des subventions pour un film est au maximum d'un « demi montant ». C'est-à-dire que le candidat recevra cinq millions de NT\$, même s'il a demandé dix millions pour le projet pour lequel il a postulé. En outre, pendant la réunion du jury, les responsables ou les officiels annoncent tout d'abord la somme de la subvention pour la sélection du moment et ensuite, ces jurés discutent de la répartition de ce montant entre les films sélectionnés après les présentations orales des équipes cinématographiques. Normalement, ces financements sont tous distribués et leurs sommes ne sont pas dépassées, mais il peut parfois arriver que les financements de la première phase n'aient pas tous été distribués si la qualité des projets proposés n'était pas vraiment jugée suffisante, et qu'ils soient laissés pour la seconde phase :

(...) pendant la réunion du jury, les responsables ou les représentants de la mairie annoncent : « OK, vous avez dix millions de NT\$, ou vous avez cinq millions de NT\$. ».

Ainsi, vous remarquez que le montant de la subvention est toujours un chiffre rond. Si ce n'est pas le cas, c'est parce qu'il reste de l'argent de la première session et qu'il est réattribué lors de la seconde session³⁰⁹.

Concernant la composition du jury, Lin Yi-jung a expliqué en ces termes le mode de subvention proposé par la ville de Taïchung :

³⁰⁸ KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

³⁰⁹ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

La commission du jury, se compose du responsable du Service, et de 9 professionnels recrutés à l'extérieur. Ces professionnels ont de l'expérience et connu des réussites dans le secteur cinématographique, ce sont des producteurs, des réalisateurs, des critiques de cinéma ou des chercheurs. La nomination des jurés se fait d'abord par le biais de la recommandation de plusieurs candidats, finalement c'est le maire qui a le dernier mot et valide la liste finale des membres du jury. Inutile de préciser que nous avons eu d'abord leur accord avant leur recrutement³¹⁰.

Quant aux critères des évaluations pour les subventions, la Commission des Films de Taïpei en a proposés cinq pour examiner les projets : l'originalité de ces derniers, les caractéristiques uniques de Taïpei qui y sont présentées, leur capacité à être promus à l'international et à introduire les financements internationaux dans le tournage à Taïpei, ainsi que la capacité d'exécution de ces projets et l'aboutissement de leur finalisation. Selon ces 5 critères d'évaluation, nous voyons que l'orientation de la subvention de Taïpei met l'accent sur les marchés internationaux. Selon Kuo Li-shin, qui est un ancien membre du jury des sélections pour les subventions de Taïchung, la Mairie de Taïchung n'avait pas établi de critères précis à l'époque où il participait aux sélections. Les membres du jury examinaient les demandes en suivant les mêmes critères qu'à Taïpei, à la différence que la Mairie de Taïchung ne prêtait pas autant d'attention aux marchés internationaux que celle de Taïpei :

(...) Quant à Taïchung, je ne me souviens pas s'ils ont indiqué de façon précise des critères d'évaluation, (...) Pourtant, peu importe qu'il existe une annonce ou des principes précis d'examen ou non. Les principes ne sont pas éloignés de ceux que vous avez notés. J'ai l'impression que c'est comme cela. C'est-à-dire qu'ils ont fait attention à « l'image de Taïchung » : il faut un certain pourcentage de passages de narration de Taïchung, comme par exemple, les paysages ou le recours à des endroits particuliers de cette ville pour les scènes de l'extérieur ou de l'intérieur dans les films, etc.

³¹⁰ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

Pour ce qui est de la capacité de promotion d'un projet à l'international, j'ai l'impression que la ville de Taïchung ne l'a pas soulignée autant que celle de Taïpei. Bien sûr qu'elle (la ville de Taïchung) espérait que ce serait mieux si ce projet subventionné était doté d'une capacité de promotion à l'international, elle pourrait au moins promouvoir son image à l'étranger.

Quant à l'introduction de financements internationaux (des projets taïwanais), je ne pense pas... je n'ai pas l'impression que la ville de Taïchung ait espéré particulièrement cette situation. C'est plutôt Taïpei qui souhaite une caractéristique internationale plus forte dans les projets.

Quant à la capacité d'exécution d'un projet et l'aboutissement de sa finalisation dans les délais, c'est une caractéristique primordiale dans les sélections de n'importe quelle ville. C'est pourquoi l'on se réfère aux résultats des anciens projets des candidats³¹¹.

Pour les critères d'évaluation des subventions de Taïchung, Lin Yi-jung, la directrice du secteur culturel à la Mairie de Taïchung, a confirmé que la Mairie de Taïchung n'a pas donné de consignes à la commission du jury. Seulement, en raison de la création de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », la Mairie de Taïchung a pris « l'usage de cette Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » pour critère afin d'évaluer les demandes :

En général, les membres professionnels du jury extérieurs à la mairie sont très compétents en matière de sélection. À Taïwan, tous les ans, d'excellentes œuvres (séries télé, longs métrages, courts métrages, animation, etc.) demandent des subventions au Ministère de la Culture (la subvention étatique) ou des subventions aux collectivités territoriales. Ces informations circulent souvent dans le domaine professionnel et les jurés professionnels en sont aussi informés. Ainsi, ces jurés professionnels ont une bonne connaissance des œuvres et de la capacité à produire des équipes qui demandent la subvention. Avant le second tour de la sélection, l'unité des affaires a fait parvenir le formulaire d'avis du premier tour de sélection. Ce formulaire d'avis rassemble les critères du budget de production/distribution, du projet du tournage sur place, du plan de promotion et du résumé du scénario. Dans

³¹¹ KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

notre démarche, nous n'avons pas donné de critères particuliers au jury pour effectuer la sélection, mais nous avons remarqué que l'évaluation des jurés était basée sur la qualité globale des projets. La qualité comprend l'originalité et l'intérêt des scénarios, l'esthétique et la cohésion des équipes : si les durées de tournage sont respectées ou si les devis sont raisonnables. Depuis ces deux dernières années, avec la construction de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », le recours à cette base fait désormais partie des critères imposés aux candidats. Ainsi, l'utilisation de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » est devenue un point d'évaluation pour le jury³¹².

Au troisième rang, vient la ville de Kaohsiung, la première à avoir lancé la subvention territoriale, qui est également la ville de prédilection des tournages pour les anciens tai-yu pian taïwanais connus : *Brother Liu and Brother Wang on the Roads in Taiwan* (王哥柳哥遊台灣, 1958) et *Hun Duan Si Zih Wan* (魂斷西子灣, 1959)³¹³. Dès la mise en place de la subvention, entre 2003 et 2021, 39 longs métrages³¹⁴ y ont été tournés et la ville a investi dans ces productions à hauteur d'un dixième de l'ensemble de son budget. Selon les entretiens parus dans les journaux, menés avec l'ancien directeur du Bureau de la Culture de Kaohsiung, Shih Che 史哲, qui a promu cette politique, outre la promotion de cette ville, le principal objectif de cette politique était de stimuler le développement de l'industrie cinématographique locale. De fait, selon lui, les tournages sur place ne sont pas toujours synonymes de marketing urbain à travers l'image. La raison de ce phénomène est qu'il s'avère désormais très difficile de faire augmenter la visibilité d'une ville à travers la production cinématographique, un même long métrage bénéficiant souvent de plusieurs subventions territoriales. Il prend pour exemple le film *KANO* dont l'intrigue a lieu dans la ville de Chiayi, mais dans lequel la scène du Stade Hanshin Koshien (甲子園) a été tournée dans un décor construit à Kaohsiung. Les spectateurs n'ont, bien sûr, pas remarqué ce changement de lieu au moment du visionnage³¹⁵. Cependant, dans son discours il ne

³¹² LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

³¹³ TANG Yu-ching 湯喻晴, *op. cit.*, p. 80.

³¹⁴ Selon la problématique de cette thèse, en dehors des longs métrages, les autres créations audiovisuelles ne sont pas prises en compte. La Mairie de cette ville a par ailleurs également investi dans des courts métrages ou des séries télévisées, par exemple, la réalisatrice de l'entretien effectué par l'autrice, HSIEH Pei-ju, a vu son dernier court métrage subventionné par Kaohsiung.

³¹⁵ Le problème des paysages méconnaissables s'est en effet également posé avec le premier film subventionné, *La Saveur de la Pastèque* (2005), réalisé par TSAI Ming-liang. Selon les entretiens menés avec le personnel de l'équipe de TSAI Ming Liang et le conseiller municipal de Kaohsiung, effectués par l'étudiant de master LIAO Mai-juan 廖

précise pas s'il est finalement pour ou contre les financements territoriaux, mais insiste plutôt sur le fait que la politique audiovisuelle de Kaohsiung est axée sur l'encouragement de créations originales et locales de *Taiwan* et le développement des films d'Art et Essai locaux, tout en suscitant aussi l'intérêt des spectateurs pour ce type de films³¹⁶.

Ce financement local initial a encouragé les cinéastes taïwanais³¹⁷, toutefois, en raison d'innovations au sein de l'institution et afin de stimuler la circulation des capitaux dans l'industrie filmique et de combiner les ressources locales à l'industrie du cinéma, cette subvention s'est transformée pour devenir, depuis 2007, un « soutien d'investissement » (投資型補助). Lors d'une rencontre professionnelle avec le producteur taïwanais Hsu Guo-lun³¹⁸, celui-ci a ainsi expliqué que la plupart des productions actuelles sont financées par les villes de Taïpei et de Kaohsiung, et que certaines de ses propres productions ont également bénéficié d'un investissement de la part de cette ville³¹⁹. Cependant, le principe de ce type de subvention qualifié de « soutien d'investissement », repose sur le remboursement à terme du montant total de l'investissement (soit un dixième du budget de production), ce qui fait tout de même réfléchir certains cinéastes quant à un éventuel dépôt de candidature auprès de cette ville. Nous pouvons citer en ce sens le cas de la réalisatrice Hsieh Pei-ju, qui, en tant que cinéaste indépendante, n'a pas essayé d'obtenir, pour son premier long métrage, l'investissement de Kaohsiung parce qu'elle n'était pas suffisamment confiante quant aux recettes du film et à sa capacité à rembourser cette subvention³²⁰. De plus, la productrice Li Ya-mei a elle aussi souligné deux faiblesses de ce

美娟, les paysages locaux de Kaohsiung étaient difficiles à identifier pour les spectateurs occidentaux, faute d'explications sur les origines des protagonistes et de sous-titres indiquant les noms de ces lieux. Pareillement, durant l'entretien mené avec le jury des subventions territoriales Kuo Li-shin, effectué par l'autrice, ce problème de lieux identifiables par les spectateurs étrangers a aussi été signalé. LIAO Mai-juan 廖美娟, *op. cit.*, p. 99-100 et voir KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

³¹⁶ WANG Guan-ren 王冠人, « Kaohsiung Shih Jheng Fu wun hua jyu chang SHIH Che de lan zih - tan ying shih chan yeh, jheng tse yu chuang zuo 高雄市政府文化局長史哲的籃子—談影視產業、政策與創作 » (Le panier de SHIH Che, le directeur du Ministère de la Culture de la municipalité spéciale de Kaohsiung - SHIH Che a parlé de l'industrie audiovisuelle, de la politique et de la création), 13.05.2015, consulté le 22 avril 2021 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1472

³¹⁷ LIAO Mai-juan 廖美娟, *op. cit.*, p. 97.

³¹⁸ Cette personne est aussi le producteur du film *KANO* (2014), qui a été mentionné par l'ancien directeur du Bureau de la Culture de Kaohsiung. Concernant le choix de tourner à Kaohsiung la scène du Stade Hanshin Koshien, il a expliqué, lors de sa rencontre professionnelle avec l'autrice, qu'il avait découlé du montant des subventions et de la météo. Pour ce qui est de l'analyse des choix des subventions territoriales et des lieux de tournages par les cinéastes taïwanais contemporains, l'autrice s'y attèlera dans le chapitre 4, intitulé *Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine*. Vous pouvez aussi voir « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun ».

³¹⁹ Voir « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun ».

³²⁰ Voir « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

nouveau fonctionnement : premièrement, le concept de cette nouvelle action de Kaohsiung était d'aider davantage de productions cinématographiques à travers cette circulation de capitaux, mais malheureusement, les films taïwanais demeurent encore difficilement rentables. Dans ce cas-là, ce système d'investissement n'atteint pas les résultats escomptés. Deuxièmement, étant donné que le processus administratif de ce nouveau système d'*investissement* est plus complexe que celui des *subventions (sans remboursement)* des autres villes, si les cinéastes ont le choix entre plusieurs financements (de villes différentes), les *subventions* seront normalement leurs premiers choix, parce qu'ils auront à gérer des processus administratifs moins compliqués au début ou en clôture de leurs productions. Pourtant, si le financement ne s'avère pas encore suffisant après avoir obtenu toutes les subventions des autres collectivités territoriales, les cinéastes vont tout de même demander la subvention de Kaohsiung pour leurs collectes de fonds, malgré la complexité de son processus administratif³²¹.

Nous pouvons donc déduire des ressources mentionnées ci-dessus que, du fait de la réforme des subventions à l'investissement à Kaohsiung, le processus administratif pour l'obtention d'un financement s'est complexifié, ce qui a eu pour conséquence que les cinéastes ont tendance à moins prendre en considération cette ville pour leurs projets et à favoriser, à l'inverse, les subventions d'autres villes³²². Ainsi, le nombre de films financés par la ville de Kaohsiung se limite à trente-neuf³²³, chiffre que dépassent les deux villes de Taïpei et Taïchung, même si la ville de Kaohsiung est pionnière en matière de subventions territoriales. Cependant, ce système innovant que constitue le « soutien d'investissement » n'a pas cessé de fonctionner suite à cette baisse des demandes et est donc toujours d'actualité. Pour l'instant, plusieurs cinéastes nationaux et internationaux continuent à bénéficier de cette politique et à tourner dans cette ville.

De ce fait, nous constatons que ces trois municipalités spéciales ont modifié leurs objectifs de politiques de subventions, qui sont ainsi passés de la promotion des villes au développement de l'industrie audiovisuelle locale. De plus, ces trois municipalités spéciales ont amélioré leurs politiques en suivant des orientations différentes. Par exemple, la municipalité spéciale de Taïpei met l'accent sur le potentiel de vente sur le marché international, ou d'introduction dans les financements internationaux, des longs métrages subventionnés. La municipalité spéciale de Taïchung encourage les candidats à utiliser les équipements de la « Base audiovisuelle dans le

³²¹ Voir « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

³²² *Ibid.*

³²³ L'investissement de Kaohsiung correspond à un dixième du coût de la production et les chiffres des montants ne sont pas rendus publics en raison des accords de confidentialité passés entre la Commission des Films de Kaohsiung et les équipes cinématographiques.

centre de Taïwan » et a inséré cet usage dans l'évaluation des demandes. Quant à la municipalité spéciale de Kaohsiung, elle a procédé à une réforme du système des soutiens pour faire tourner les financements dans la ville et stimuler ainsi l'industrie audiovisuelle locale.

En outre, toujours concernant l'état de la mise en œuvre de ces politiques, les trois autres municipalités spéciales ont subventionné le nombre de films suivant : vingt-deux films et 29,4 millions de NT\$ pour Taïnan³²⁴, douze films pour 33,2 millions de NT\$ dans le cas de la Nouvelle Taïpei (2010-2014) ; et enfin dans celui de Taoyuan, 46,2 millions de NT\$ pour vingt-trois films³²⁵.

En ce qui concerne les intentions politiques de ces trois villes, elles divergent plutôt de l'ambition de développer l'industrie audiovisuelle locale revendiquée par les trois municipalités mentionnées précédemment. Pour ce qui est de la ville de Taïnan, sa politique est en effet simplement basée sur le concept de marketing urbain afin de stimuler sa propre promotion ; quant à la ville de la Nouvelle Taïpei, dès sa réforme des subventions tournée vers les productions cinématographiques d'étudiants, en 2015, les aides pour les cinéastes s'en sont tenues à des assistances aux tournages sur place. Enfin pour la ville de Taoyuan, selon les rapports officiels des réunions du Conseil, l'objectif de ses subventions est de stimuler le développement de l'industrie audiovisuelle et de la culture créative, ainsi que le tourisme local et de faire la promotion de son histoire et de sa culture.

En ce qui concerne les résultats des comtés et des villes provinciales, d'après les informations et données fournies par les autorités officielles, le comté de Miaoli a octroyé sept millions de NT\$ à deux films, en l'espace d'une année ; le comté de Changhua et la ville provinciale de Chiayi ont chacun dépensé à hauteur de sept millions de NT\$ pour le financement de trois longs métrages. Ensuite, les chiffres montrent que les subventions proposées sont de l'ordre de 1,5 million de NT\$ pour le comté de Yunlin, pour trois films ; 1,4 million de NT\$ pour le comté de Hsinchu (un film) ; 8 millions de NT\$ pour celui de Lianjian (un film) et 42.641 de NT\$ pour

³²⁴ 10 autres créations audiovisuelles subventionnées par la ville de Taïnan sont des documentaires, des courts métrages, des dessins animés et des séries télévisées. LIBERTY TIMES NET, « Taïnan 8 nian bu jhu 28 bu pian 4 pian "jiang" bu wan 台南 8 年補助 28 部片 4 片「獎」不完 » (Taïnan a subventionné 28 films pendant 8 ans et 4 longs métrages ont été récompensés par plusieurs prix), 30.11.2020, consulté le 26 avril 2021 : <https://news.ltn.com.tw/news/life/paper/1415851>

³²⁵ 14 autres créations audiovisuelles subventionnées par la ville de Taoyuan sont des courts métrages, des séries télévisées et des courts métrages d'étudiants destinés à la télévision publique de Taïwan, selon les informations regroupées par l'auteurice.

le comté de Taitung pour un film (voir le tableau 8).

Tableau 8. Détails des subventions territoriales

Statut	Localité	Période de subvention	Nombre de films subventionnés	Montant total des subventions (New Taiwan dollar)
Municipalité spéciale	Taipei	2009-2021	144	270.900.000
	Taichung	2009-2021	88	268.013.570
	Kaohsiung	2003-2021	39	Non public
	Taoyuan	2013-2021	23	46.200.000
	Tainan	2012-2021	22	29.400.000
	Nouvelle Taipei	2010-2014	12	33.200.000
Comté	Miaoli	2012	2	7.000.000
	Changhua	2010, 2012 et 2018	3	7.000.000
	Yunlin	2012 et 2013	3	1.500.000
	Hsinchu	2011	1	1.400.000
	Lianjiang	2012	1	8.000.000
	Taitung	2012	1	42.641
	Jinmen	2010 et 2014	3	N/A
	Yilan	2009	N/A	Non public
	Nantou	N/A	N/A	N/A
	Hualien	N/A	N/A	N/A
	Chiayi	N/A	N/A	N/A
	Pingtung	N/A	N/A	N/A
	Penghu	N/A	N/A	N/A
Ville provinciale	Chiayi	2014	1	5.000.000
	Keelung	N/A	N/A	N/A
	Hsinchu	N/A	N/A	N/A

**Fait par l'autrice³²⁶*

Les chiffres susmentionnés, résumant les montants des subventions et des films financés par chaque ville, révèlent ainsi que les subventions allouées par les comtés et les villes provinciales sont beaucoup plus faibles que celles qui le sont par les municipalités spéciales et également que le nombre de films subventionnés et les montants des subventions sont irréguliers et bien moindres en comparaison de ceux des municipalités spéciales.

Ce type de différence peut être lié au montant des impôts redistribué et reçu par le gouvernement central. Étant donné qu'il existe une différence de trente-huit pour cent en ce qui concerne les allocations financières émanant du gouvernement central entre les municipalités spéciales (61,76 %), les comtés (24 %) et les villes provinciales (8,24 %), la durabilité des programmes de subvention est profondément affectée.

³²⁶ N/A : Ni réponse du secteur officiel, ni information publique.

Dans le rapport officiel du conseil de Chiayi, il était, en effet, précisé que, faute de financements politiques, cette ville provinciale ne pouvait proposer de subventions comparables à celles des autres villes municipales, et ne pouvait qu'offrir son assistance aux équipes audiovisuelles lors de tournages sur place, pour profiter de l'effet du marketing urbain, propice à promouvoir l'image et la visibilité de la ville³²⁷. Un exemple de cette situation est le film *Father to Son* (le corpus dans le premier chapitre), qui, bien qu'il ait été tourné dans le comté de Chiayi, n'a toutefois pas reçu de financement de la part de cette collectivité territoriale, en raison de la suspension de la subvention³²⁸. Pourtant, en 2021, cette ville provinciale a réinstauré une allocation budgétaire d'un montant de 1,8 million de NT\$³²⁹ pour les productions audiovisuelles dans l'intention de profiter ainsi d'un marketing urbain. En comparaison des budgets financiers des autres villes, cette somme est évidemment très modeste. De plus, selon les conditions indiquées lors de la demande de cette subvention, ce montant n'est pas garanti pour toutes les productions, mais dépend des allocations de la ville pour l'année, ce qui signifie que si le budget n'est pas suffisant pour les productions, la ville provinciale de Chiayi se réserve le droit d'offrir à la place son assistance aux tournages locaux.

Pourquoi la ville provinciale de Chiayi a-t-elle alors décidé de proposer à nouveau une subvention ?

L'hypothèse de l'autrice est que cette décision serait directement liée au succès d'un film sorti en 2020 et tourné à Chiayi, intitulé *My Missing Valentine* (消失的情人節, 2020)³³⁰.

³²⁷ Chiayi County Council, *Chiayi Sian yi huei di 18 jieh di 6 tsih ding chi da huei yi shih lu* 嘉義縣議會第18屆第6次定期大會議事錄 (Rapport de la réunion de la ville provinciale de Chiayi 18^{ème} année 6^{ème} séance), Chiayi, Chiayi County Council, 2017, p. 159.

³²⁸ MIRROR MEDIA, « Dao yan jiou shih ren sing ! Dao Chiayi pai pian jihh you jhe ge li you 導演就是任性！到嘉義拍片只有這個理由 » (Ce réalisateur est capricieux ! Il n'y a qu'une raison pour lui de tourner à Chiayi), 07.08.2018, consulté le 29 septembre 2021 : <https://today.line.me/tw/v2/article/rrekMj>

³²⁹ Ce chiffre est cité dans le document officiel d'examen du formulaire d'avis du budget général de la ville de Chiayi pour l'année (de Minguo) 110 (cas A-1) (110 年度嘉義市總預算審查意見表(甲一號案)) : Chiayi City Government, *110 nian du jia yi shih zong yu suan shen cha yi jian biao (jia yi hao an) 110 年度嘉義市總預算審查意見表 (甲一號案)* (Avis du budget général de la ville de Chiayi pour l'année (de Minguo) 110 (cas A-1)), Chiayi, Chiayi City Government, 2021, p. 3. De plus, ce montant de subvention n'est pas seulement offert pour les productions audiovisuelles, mais partagé en fonction de trois critères d'actions de promotion de la ville : le marketing urbain par le biais d'internet ou les autres nouvelles technologies ; les créations audiovisuelles ou les documentaires en coopération avec les chaînes de télévisions locales ; et les promotions audiovisuelles ainsi que les publicités.

³³⁰ Ce film a obtenu une recette de 32,12 millions de NT\$ et a été récompensé par les prix du meilleur réalisateur, du meilleur long métrage et du meilleur scénario original du Cheval d'Or en 2020 à Taïwan. MIRROR MEDIA, « Tseng shih dian ying jie tao bing CHEN Yu-hsun "Siao Shih De Ching Ren Jieh" huo zuei jia ying pian yu dao yan 曾是電影界逃兵 陳玉勳《消失的情人節》獲最佳影片與導演 » (Il avait quitté l'industrie cinématographique : CHEN

Selon les recherches de Tang Yu-ching, les bonnes recettes des films tournés sur place ne constituent pas pour autant la garantie d'un marketing urbain réussi, il faut ainsi également prendre en compte les caractéristiques des films. Prenons l'exemple de deux films subventionnés par la ville de Kaohsiung : *La Saveur de la Pastèque* et *Black & White Épisode 1 : The Dawn of Assault* (痞子英雄首部曲：全面開戰, 2012). Le film *La Saveur de la Pastèque* a généré des recettes d'un montant total de 20,24 millions de NT\$, ce qui le place, de ce point de vue, en deuxième position derrière le film *Black & White Épisode 1 : The Dawn of Assault*, dont le montant s'élève à 120 millions de NT\$. Toutefois, seuls 13,7 % des interviewés se sont accordés pour dire que le film *La Saveur de la Pastèque* pouvait leur insuffler l'envie de faire du tourisme dans cette ville, tandis que 66,2 % d'entre eux sont demeurés indifférents à l'idée de faire du tourisme local après avoir visionné ce film. En revanche, *Black & White Épisode 1 : The Dawn of Assault* inciterait davantage les interviewés à venir visiter cette ville (65,9 % des interviewés étaient d'accord pour dire que ce film leur donnait envie de visiter cette ville). D'après les analyses de cet auteur concernant les résultats de cette enquête, les facteurs les plus importants d'augmentation du tourisme local grâce au cinéma ne sont ni l'histoire ni les personnages des scénarios, ni encore la musique utilisée dans les créations audiovisuelles, mais bel et bien le spectre d'audiences touchées par ces créations audiovisuelles. Ainsi, même si le film *La Saveur de la Pastèque* a donné lieu à de bonnes critiques et de bonnes recettes, sa nature - Art et Essai - a restreint sa capacité à rassembler la masse des spectateurs et à les inviter à faire du tourisme local³³¹. De plus, l'ancien directeur du Bureau de la Culture de Kaohsiung, Shih Che, a également indiqué qu'investir dans des séries de télévision avec des vedettes serait nécessaire pour parvenir à réaliser le marketing urbain de cette ville³³².

Toutefois, est-ce que les bonnes recettes ou les bonnes critiques d'un film ne contribuent en rien à l'idée du marketing urbain pour promouvoir la ville ?

De fait, le facteur clé réside dans l'universalité des films et dans la propension de leurs

Yu-hsun a été récompensé par les prix du meilleur film et du meilleur réalisateur grâce à son film *My Missing Valentine*), 21.11.2020, consulté le 29 avril 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20201121ent018/>

³³¹ TANG Yu-ching 湯喻晴, *op. cit.*, p. 121-123.

³³² WANG Guan-ren 王冠人, « Kaohsiung Shih Jheng Fu wun hua jyu chang SHIH Che de lan zih - tan ying shih chan yeh, jheng tse yu chuang zuo 高雄市政府文化局長史哲的籃子—談影視產業、政策與創作 » (Le panier de SHIH Che, le directeur du Ministère de la Culture de la municipalité spéciale de Kaohsiung - SHIH Che a parlé de l'industrie audiovisuelle, de la politique et de la création), 13.05.2015, consulté le 29 avril 2021 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1472

histoires ou narrations à être appréciées par la majorité des spectateurs.

Évoquons à nouveau le film *Cape No. 7*, qui a été tourné dans le comté de Pingtung, seule collectivité territoriale de Taïwan qui offre son aide que pour les tournages locaux, et non des subventions. Bien que ce film n'ait pas été subventionné par cette collectivité, le succès de *Cape No. 7* a, malgré tout, entraîné une augmentation rapide du tourisme local³³³ : 520 000 touristes s'y sont en effet rendus en août 2008³³⁴, 3,46 millions pour toute l'année 2008 et après que les voyageurs venus de Chine continentale ont reçu l'autorisation d'y venir, le tourisme de passage a atteint 8,37 millions en 2014³³⁵. Revenons-en ainsi aux caractéristiques de *My Missing Valentine* et à son possible lien avec la subvention réhabilitée par la ville provinciale de Chiayi. Le réalisateur de ce film, Chen Yu-hsun est réputé pour son talent dans la réalisation de films comiques, et on lui doit aussi le film susmentionné (financé par la ville de Tainan, et qui a généré de très bonnes recettes et critiques), *Zone Pro Site*. Le film *My Missing Valentine* a hérité de ce précédent film son style de narration comique et a ainsi suscité l'intérêt des spectateurs. Aussi, les paysages représentés dans ce film ont engendré une discussion qui s'est propagée par le bouche-à-oreille. Peut-être est-ce donc en raison de ces phénomènes que la Mairie de Chiayi a pris conscience de l'effet des films sur la promotion de la ville, et a décidé suite à ce bon résultat de proposer cette subvention, afin d'inciter davantage d'équipes de production à tourner leurs projets dans cette ville, en misant ainsi sur l'idée du marketing urbain et a souhaité également que les autres longs métrages subventionnés puissent obtenir du succès en incitant à nouveau les touristes à venir sur place, comme pour le film *My Missing Valentine*.

En fait, Chen Ru-shou a expliqué que les choix en faveur des longs métrages subventionnés s'apparentent quelque peu à des paris pris par chacune des villes. Personne ne sait si les films subventionnés auront du succès après leurs sorties. Ainsi, l'essentiel des subventions territoriales consiste plutôt à encourager les nouvelles œuvres audiovisuelles :

C'est essentiellement de l'encouragement parce que c'est aussi un pari pour toutes les villes. On ne sait jamais si on a fait un bon pari, parce que l'alchimie qui

³³³ LI Ya-mei 李亞梅, *op. cit.*, p.41 et 43.

³³⁴ WU Su-chu 吳素菊, *op. cit.*, p. 10.

³³⁵ CM Media, « Hai Jiao Chi Hao shih jhou nian dai zou liao guan guang ren chao ... Ken Ding gai he chy he tsong 海角七號十周年 帶走了觀光人潮...墾丁該何去何從 » (Le 10^{ème} anniversaire de *Cape No. 7*. Le nombre de touristes a diminué au fil du temps. Comment le village de Kenting devrait-il aller ?), 22.08.2018, consulté le 2 juin 2022 : <https://www.cmmedia.com.tw/home/articles/11444>

s'opère est différente d'un film à l'autre. Par exemple, les paysages de Taoyuan ne peuvent être montrés que dans deux scènes du film subventionné par la ville. Si ce film subventionné par la ville de Taoyuan rencontre un grand succès, ces deux scènes permettront de mieux faire connaître la ville au niveau touristique et dans les médias³³⁶.

De même, Lin Yi-jung a exprimé un point de vue similaire à celui de Chen Ru-shou, mais elle a également précisé combien les succès ou les prix obtenus par les films subventionnés s'avéraient de première importance, car ils incitent à poursuivre la politique de subvention.

(Est-ce que les œuvres subventionnées qui sont récompensées par les prix pourront contribuer à maintenir la distribution de la subvention ?)

D'une certaine manière oui, parce que les prix sont les résultats les plus couramment rencontrés et les plus faciles à comprendre pour les conseillers municipaux et les citoyens, ainsi que l'expose la presse. Ce genre de sentiment direct pourra contribuer à faire perdurer la budgétisation de subventions. Mais comme je le disais tout à l'heure, le prix et le succès d'une création sont vraiment comme un jeu d'argent. La subvention ne garantit pas l'effet et le prix³³⁷.

De ce fait, nous pouvons induire que le succès et les distinctions³³⁸ obtenus lors de festivals par *My Missing Valentine* ont poussé cette ville provinciale de Chiayi à relancer les offres de subventions.

En vérité, de même que pour les fonctionnements des politiques de subventions régionales en France, les maires font intervenir plusieurs registres d'évaluation, en fonction des impacts politiques d'un tournage, qui relèvent de temporalités différentes d'après leurs appréciations des retombées économiques immédiates, ou à plus long terme, notamment en ce qui concerne le

³³⁶ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

³³⁷ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

³³⁸ Le long métrage *My Missing Valentine* a obtenu les titres du meilleur long métrage, du meilleur metteur en scène, du meilleur scénario original, des meilleurs effets visuels et du meilleur montage de film au festival du Cheval d'Or en 2020 ; et du meilleur long métrage, ainsi que du meilleur metteur en scène au festival de films de Taïpei en 2021. Au Festival du film d'Extrême-Orient (Far East Film Festival) en 2021, ce film a été récompensé par les prix « Crystal Mulberry Award » et « Black Dragon ». The Hollywood Reporter, « Far East Film Festival: Uchida Eiji's Trans Drama 'Midnight Swan' Wins Top Prize », 06.07.2021, consulté le 3 juin 2022 : <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/2021-far-east-film-festival-awards-winners-list-1234977887/>

tourisme³³⁹. À Taïwan, l'orientation politique et les difficultés financières sont des facteurs affectant de toute évidence la continuité de ces politiques de subvention, mais ils ne sont pas les seuls motifs d'annulation de cette politique publique : les bénéfices en termes de promotion de la ville, du tourisme local ou de stimulation de l'économie locale engendrés par les films subventionnés sont un autre facteur clé pour décider de sa continuité. Du fait des rapports obligatoires des collectivités territoriales rendus régulièrement au conseil³⁴⁰, et même si les bonnes recettes ne peuvent garantir la promotion de la ville, les performances en termes de recettes reflètent la qualité et la popularité d'un film à certains niveaux. Autrement dit, les recettes des productions audiovisuelles sont plus ou moins une référence pour examiner les effets de ces politiques. Ainsi, les subventions peuvent être facilement suspendues si les bénéfices ne sont pas rapidement à la hauteur des attentes des fonctionnaires.

De plus, en raison de l'imprévisibilité de l'industrie du cinéma, les risques de pertes de capitaux n'existent pas seulement pour les investisseurs privés, mais aussi pour l'État et les autorités locales³⁴¹, en particulier pour les collectivités territoriales non municipales. De cette manière, d'après les observations des jurys des subventions, les concepts d'« exécution de haute qualité », de « valeur marchande », de « potentiel de marketabilité »³⁴² et d'« image de la ville »³⁴³ sont soulignés lors des examens des dossiers de candidature. D'une part, ces genres de critères peuvent éviter une perte de temps et d'argent en empêchant le financement de projets à haut risque pour les collectivités territoriales ; d'autre part, si les films rencontrent un franc succès après leur sortie, les collectivités territoriales qui auront contribué à leur financement obtiendront des retombées aussi positives qu'elles l'avaient prévu lors de l'élaboration de ces politiques.

En somme, les différentes orientations des politiques pourront influencer sur la continuité de celles-ci, mais le facteur le plus important pour la poursuite de la mise en œuvre de ces politiques demeure principalement l'échelle des distributions des allocations de l'État dans les collectivités territoriales classées aux différents niveaux des subdivisions administratives. À ce titre, les collectivités territoriales qui ne sont pas capables de proposer des subventions peuvent encore malgré tout offrir leur aide aux tournages au sein de leurs villes, afin de toujours bénéficier d'une

³³⁹ ROT Gwenaële, *op. cit.*, p. 55.

³⁴⁰ Voir « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei » et « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

³⁴¹ Voir « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Voir « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

opportunité de marketing urbain pour leurs territoires.

Par ailleurs, étant donné qu'à Taïwan les politiques des subventions territoriales ne sont pas constituées de dispositifs de type « 1 euro du CNC pour 2 euros des collectivités » comme c'est le cas en France, la somme des subventions territoriales attribuées par les autorités locales taïwanaises n'a rien à voir avec celle de la France, qui dépasse, chaque année, le montant des interventions publiques³⁴⁴. D'après les chiffres, collectés jusqu'en 2013 par la chercheuse Huang Shu-ling et ceux recueillis par la suite par l'autrice jusqu'en 2019, la somme totale de l'ensemble des subventions territoriales taïwanaises (hormis la ville de Kaohsiung, dont les montants des financements ne sont pas publiés) a dépassé le montant des subventions étatiques en 2011 et 2012. Toujours d'après ces chiffres, après cette date, le montant des subventions territoriales taïwanaises s'est maintenu à approximativement plus d'une quarantaine de millions de NT\$ jusqu'à l'année 2021 (voir le tableau 9 concernant les montants des subventions territoriales et étatiques taïwanaises entre 2009 et 2021). Concernant les phénomènes constatés en 2011 et 2012, selon les informations récoltées, nous pouvons inférer qu'ils résultent de la réussite des subventions de la ville de Kaohsiung en 2009, qui a stimulé un accroissement rapide des investissements territoriaux des autres villes taïwanaises. Pourtant, à l'instar des analyses susmentionnées dans cette section, plusieurs facteurs influent eux aussi sur les échelles de financement des politiques budgétaires des villes et de l'orientation de leurs politiques, qui les contraignent à reconsidérer la poursuite de leurs politiques de subvention afin de s'adapter à leurs conditions financières et aux performances des investissements locaux précédents dans les créations audiovisuelles. En d'autres termes, et pour résumer, la situation des distributions des subventions par chaque ville a tendance à être pertinente et stable depuis 2013, après notamment l'enthousiasme suscité par le marketing urbain.

³⁴⁴ D'après le graphique N° 7 figurant dans l'ouvrage *Les soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires*, Paris, La Documentation Française, 2014, p. 41, la somme des financements des collectivités territoriales françaises dépasse la somme étatique du CNC et de la DRAC depuis 2001, phénomène qui s'est poursuivi jusqu'en 2012, année de la fin de la collecte des données pour cet ouvrage.

Tableau 9. Somme totale de toutes les subventions territoriales (hormis celles de la ville de Kaohsiung) et celles étatiques

Année	Somme totale des subventions territoriales (New Taiwan Dollar)	Somme totale des subventions étatiques (New Taiwan Dollar)
2009	29.000.000	198.500.000
2010	84.040.000	110.000.000
2011	126.590.000	79.000.000
2012	119.760.000	77.500.000
2013	65.680.000	113.000.000
2014	58.300.000	115.000.000
2015	46.600.000	192.000.000
2016	46.500.000	208.000.000
2017	40.500.000	275.950.000
2018	44.600.000	299.800.000
2019	49.800.000	310.000.000
2020	55.400.000	320.000.000
2021	59.200.000	300.500.000

Source : HUANG Shu-ling, 2016 ; chiffres collectés par l'auteurice

2.3 Concurrences entre les collectivités territoriales concernant leurs subventions

Ensuite, dans cette partie, nous parlerons des concurrences potentielles entre les collectivités territoriales et examinerons comment ces compétitions potentielles ont affecté les politiques de subvention. Selon Patrice Noisette et Franck Vallérugo, la légitimité de la compétitivité des territoires est affirmée dès les années 1950 par l'économiste et géographe américain Charles Tibout. Ce dernier a indiqué que les territoires locaux présentent des externalités géographiques qui introduisent une distorsion dans l'offre de bien public local. Une telle situation engendre une compétition des collectivités locales, afin d'attirer des ménages qui vont choisir leur consommation et leur lieu de résidence en fonction de leur utilité. De ce fait, la ville est replacée dans son environnement concurrentiel externe vis-à-vis des habitants, des entreprises porteuses de main-d'œuvre et d'investissements, ainsi que des touristes ou des étudiants désireux de s'implanter de façon permanente ou provisoire dans son territoire. En même temps, l'environnement concurrentiel est aussi interne vis-à-vis de tous les acteurs locaux publics et privés de l'habitant aux entreprises et à la collectivité locale elle-même, qui y demeurent et

contribuent à son développement³⁴⁵.

De plus, Patrice Noisette et Franck Vallérugo ont indiqué deux grands types d'objectifs pour le développement durable d'un territoire basé sur l'idée du marketing urbain : le premier est de fournir aux personnes et aux entreprises les infrastructures et les services les mieux adaptés à leurs besoins et à leurs attentes, de manière à favoriser leur développement au profit de celui du territoire ; et le second est de rendre le territoire désirable en premier lieu pour celles et ceux qui y vivent déjà et en tant que besoin pour les compétences, les organisations ou les visiteurs que l'on souhaite y attirer. Le dynamisme doit, en effet, être ancré dans le territoire, mais il a besoin aussi de se nourrir de nouveaux apports et surtout, le premier objectif doit être le levier et la condition du second objectif³⁴⁶.

De ce fait, la réputation des conditions externe et interne d'une ville est l'atout qui affecte sa capacité d'attraction et le nombre, ainsi que le type, de nouveaux résidents garantissant l'avenir des villes³⁴⁷ ; et elle joue également un rôle pour stimuler l'économie relative locale en fonction des caractéristiques et du statut socio-économique de leurs habitants (ou habitants potentiels à l'avenir). Ainsi, le fait que les villes dont la viabilité est moins forte ou l'image moins imposante - ce qui est plutôt le cas des comtés et des villes provinciales - soient montrées dans les films peut contribuer à embellir la perception que l'on a d'elles. Ainsi, alors que 900.000 euros avaient localement été investis par la région du Nord-Pas-de-Calais pour le film français *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008)³⁴⁸, après sa sortie, les stéréotypes associés au nord de la France, longtemps figés chez les Français, ont diminué grâce au succès de ce film³⁴⁹. Étant donné que la nature des récits des scénarios peut influencer l'image d'une ville, certaines mairies françaises refusent d'accueillir des tournages qui risquent de mettre en scène, sans nuance, la violence des quartiers

³⁴⁵ NOISSETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *op. cit.*, p. 13.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁴⁷ Les Taïwanais réalisent normalement deux fois des migrations essentielles leur vie durant : une première fois pour la poursuite de leurs études de licence et une seconde pour leur premier emploi une fois leurs études achevées. La plupart des Taïwanais s'installent de façon permanente dans la ville où ils travaillent, et non dans leur ville natale. Ainsi, la réputation et les atouts des villes sont devenus les principaux éléments pris en considération pour les emplois de longue durée. Par exemple, la ville provinciale de Hsinchu a attiré beaucoup de jeunes ingénieurs en tant que nouveaux résidents grâce à son parc scientifique créé en 1980, et de nombreux jeunes ont emménagé à Taïchung, ces dernières années, du fait de sa réputation en matière de développement économique et culturel.

³⁴⁸ MOUTTET Jean-Baptiste, « Bienvenue chez les Ch'tis : une promo béton... et des subventions », *L'Obs*, 02.11.2016, consulté le 29 avril 2020 : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20080301.RUE3322/bienvenue-chez-les-ch-tis-une-promo-beton-et-des-subventions.html>

³⁴⁹ FROMENTY Hélène, « Dix ans après la sortie de "Bienvenue chez les Ch'tis", quel bilan dans le Nord-Pas-de-Calais ? », *France Bleu*, 23.02.2018, consulté le 29 avril 2020 : <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/dix-ans-apres-la-sortie-de-bienvenue-chez-les-ch-tis-quel-bilan-dans-le-nord-pas-de-calais-1519242895>

ou tout du moins tentent de les éviter. Par exemple, le maire de Vélizy a lu les scénarios et évité tout tournage de film susceptible de dévaloriser sa ville, entre autres, ceux présentant des violences de rues, afin de conserver son image de ville attractive³⁵⁰. Parfois, en raison de l'histoire des villes, certaines se prêtent davantage que d'autres à l'accueil de scènes de violence. Par exemple, Marseille est une ville très prisée pour le tournage des films de gangsters³⁵¹. Cependant, il n'est pas toujours facile de tourner ce genre de films dans cette ville, parce qu'un tel sujet ne plaît tout de même pas trop à la mairie. De ce fait, les producteurs de ce genre de films doivent bien souvent insister pour obtenir l'autorisation d'y tourner. Tel ne fut pas le cas, en revanche, de films comme *Fast and Furious*, qui est déjà connu à l'international et fait partie des 100 films les plus vus de tous les temps. Face à un tel succès, les fonctionnaires ne pensent plus à la mauvaise image que le film peut véhiculer³⁵².

En fait, la plupart des subventions territoriales de Taïwan visent également à donner une image positive des villes. En dehors de l'exigence de la durée des présentations des paysages locaux dans les œuvres audiovisuelles subventionnées, la plupart des réglementations des subventions locales exigent également que les récits des scénarios soient positifs pour les villes concernées. De même, pour renforcer la réputation des villes, la politique de subvention et ses règlements engendreront des effets positifs s'ils fonctionnent bien. Ainsi, après avoir analysé les règlements de ces politiques, nous pouvons remarquer que les demandes émanant de réalisateurs déjà récompensés par des prix peuvent souvent aller au-delà des montants prédéterminés par les subventions en raison de la renommée qu'ils ont pu se faire au fil de leurs œuvres, et surtout de leur réputation à l'international.

En outre, nous avons analysé le cas des collectivités territoriales taïwanaises en partant du concept de la compétitivité des territoires. La promotion des grandes villes déjà réputées grâce à leurs développements socio-économiques locaux, par le biais des œuvres audiovisuelles peut être considérée comme une pratique ou un moyen permettant d'atteindre le second objectif déjà mentionné de développement durable d'un territoire basé sur l'idée du marketing urbain. Il s'agit en effet de rendre le territoire attractif en premier lieu pour celles et ceux qui y vivent déjà, ce qui est une nécessité pour les compétences, les organisations ou les visiteurs que l'on souhaite y attirer.

³⁵⁰ ROT Gwenaële, *op. cit.*, p. 46-48.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁵² *Ibid.*, p. 54-55.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le succès et la continuité de la politique de subvention audiovisuelle vont plus loin à certains égards du fait qu'ils enrichissent leurs réputations en permettant de faire prendre conscience de l'importance du développement diversifié, notamment dans le domaine culturel. Si l'on considère à présent les municipalités spéciales de Taïpeï et de Kaohsiung, la première, qui est la capitale de Taïwan, symbolise la puissance politique et centralise les ressources diverses ; et en fait, la suivante a la réputation d'être la ville industrielle la plus importante depuis la période de la colonisation japonaise³⁵³. Autrement dit, en dehors de la ville la plus puissante de Taïpeï, la collectivité territoriale de Kaohsiung a été classée, depuis longtemps, comme la deuxième ville la plus puissante de Taïwan³⁵⁴. Ainsi, d'après la fondation de la Commission des Films de Taïpeï et la distribution de l'investissement local de Taïpeï en 2010, après la réussite de la politique des subventions locales de Kaohsiung en 2009, nous pouvons constater que la concurrence potentielle entre ces deux villes - la première en tant que ville la plus puissante de Taïwan, et la seconde comme ayant été à l'origine de la subvention territoriale pour le cinéma taïwanais - s'est très vite développée³⁵⁵.

Cependant, le statut de la municipalité spéciale de Kaohsiung a été remis en cause à partir de 2017, ce qui se reflète aussi dans ses performances en termes d'octroi de subventions territoriales. Son concurrent est la municipalité spéciale de Taïchung, une ville importante et moderne située au centre de Taïwan. Durant ces dernières années, la municipalité spéciale de Taïchung a en effet beaucoup joué la carte du développement socio-économique, autour du commerce, des transports, et aussi dans le domaine de l'art et de la culture. Hormis ses subventions consacrées aux productions audiovisuelles, cette ville a également construit des musées d'art et la maison de l'Opéra, qui sont devenus de nouvelles attractions pour le tourisme. En 2017, cette ville a dépassé Kaohsiung, qui occupait depuis longtemps la deuxième place, et est devenue la deuxième plus grande ville³⁵⁶ dans le classement des villes à Taïwan.

³⁵³ WANG Yu-feng 王御風, « Gong yeh jhong jhen - Kaohsiung de gong yeh fa jhan 工業重鎮—高雄的工業發展 » (Une ville industrielle importante : le développement industriel à Kaohsiung), *Newsletter of Taiwan Studies*, vol. 66, 2012, p. 12-13.

³⁵⁴ LIBERTY TIMES NET, « Taiwan di er da cheng di wei kong bu bao Kaohsiung chu jhao wun jhu 台灣第二大城地位恐不保 高雄出招穩住 » (Le statut de deuxième plus grande ville de Taïwan n'est peut-être pas garanti. Kaohsiung a trouvé des moyens pour garder son statut), 20.07.2017, consulté le 1^{er} juin 2021 : <https://www.cna.com.tw/news/firstnews/201707200186.aspx>

³⁵⁵ HSIANG Yi-fei 項貽斐, *op. cit.*, 2010, p. 68 ; CHEN Ying-Fen, *op. cit.*, p. 47.

³⁵⁶ LIBERTY TIMES NET, « Ren kou chao yueh Kaohsiung Taïchung yueh chyuan guo di er da cheng 人口超越高雄 台中躍全國第二大城 » (Sa population ayant dépassé celle de Kaohsiung, Taïchung est devenue la deuxième plus grande ville du pays), 03.08.2017, consulté le 30 avril 2020 : <https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/1123985>

De fait, en ce qui concerne la mise en œuvre des subventions proposées par Taïchung, selon les propos tenus par la directrice du Service culturel à la Mairie de Taichung, Lin Yi-jung, dans son entretien, leur orientation actuelle consiste plutôt à créer une industrie audiovisuelle locale sur le long terme, ainsi qu'à organiser de façon judicieuse la centralisation des sociétés audiovisuelles à Taïpei :

(...) à travers la construction du studio et les assistances de notre subvention audiovisuelle, nous espérons que la filière audiovisuelle qui se situait d'abord au nord et ensuite au sud de l'île, se déplace à l'avenir au centre de Taïwan. Notre objectif est que les services liés à la filière et à la formation des techniciens restent dans notre ville.

Actuellement, la filière audiovisuelle est toujours regroupée dans le Nord, où la plupart des équipes audiovisuelles décident de filmer à Taïpei ou dans les villes proches comme Nouvelle Taïpei, Keelung et Taoyuan, malgré la nécessité de filmer dans certains endroits particuliers en dehors de Taïpei, ce pour des raisons budgétaires ou en fonction des disponibilités des acteurs. De notre côté, si nous souhaitons développer la filière audiovisuelle locale et inciter les équipes audiovisuelles à se déplacer du Nord au Sud de Taïwan pour leurs tournages, nous avons besoin d'offrir des subventions ou des services aux tournages sur place.

Hormis l'idée de promouvoir la ville, ou bien « les implantations des paysages locaux » comme les gens le disaient au tout début, l'objectif de stimuler la filière audiovisuelle à Taïchung, par le biais des subventions et des aides, permettra d'attirer des équipes de films à Taïchung ou incitera d'autres équipes à tourner à Taïchung spontanément.

De plus, ces équipes expliqueront à leurs collègues combien il est agréable de filmer dans notre ville. À mon avis, cet état des choses peut être compris comme une promotion de la ville dans une définition plus large : nous mettons en valeur la réputation de « Taïchung comme une ville propice aux tournages » grâce au bouche-à-oreille. J'imagine que la valeur de cette réputation sera plus grande et restera sur un plus long terme que l'idée de « stimuler le tourisme local à travers les œuvres audiovisuelles subventionnées ». Pour assurer sa pérennité, la politique de subvention doit être basée sur la création d'une industrie. De cette façon, nous pourrions installer des activités industrielles et stimuler plus longtemps les effets

économiques induits pendant les tournages (l'hébergement, les transports et la restauration alimentaire, etc.). Si l'on se place sur un plus long terme, au regard de la construction et du fonctionnement de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », nous espérons que davantage de secteurs professionnels et technologiques pourront s'enraciner à Taïchung : les techniciens pour les décors, les designers, les accessoiristes et les menuisiers qui sont pour l'instant regroupés au Nord de l'île. En même temps, nous espérons entraîner les professionnels locaux à travers la collaboration industrielle et académique, afin de développer globalement une industrie audiovisuelle qui appartienne vraiment à Taïchung³⁵⁷.

Pour ce qui est des conséquences des subventions octroyées par Taïchung, afin de promouvoir sa ville, Lin Yi-jung a précisé que le tourisme local n'a pas fortement augmenté grâce aux œuvres audiovisuelles financées du fait de l'hétérogénéité des genres de films pour lesquels la mairie a été sollicitée. De plus, étant donné qu'une production audiovisuelle est souvent financée en même temps par plusieurs collectivités différentes, les représentations des paysages locaux sont hybrides et parfois ceux de Taïchung ne sont pas très identifiables par les spectateurs et donc peu propices à contribuer à développer le tourisme local. En revanche, les tournages sur place ont constitué un apport économique direct en termes d'hébergement, de même que de dépenses alimentaires et de transports pour les équipes.

(...) à mon avis, en mettant l'accent sur la promotion de la ville à travers les implantations des décors locaux comme le jeu au casino, pourquoi ne pas gérer correctement l'environnement audiovisuel local et présenter la ville de Taïchung comme une ville propice au tournage ? Pour moi, c'est cela la véritable promotion de la ville. J'imagine comment Hollywood a pu devenir aux États-Unis un lieu de tournage très connu. Ce n'est pas parce qu'il possède des paysages super ou qu'il a implanté plein de paysages urbains (bien sûr que le Panneau Hollywood est très connu), mais c'est plutôt grâce à son environnement naturel géographique et ses ressources pour le développement audiovisuel, qui lui ont permis de centraliser l'industrie. (...)

³⁵⁷ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

Par le biais d'une explication supplémentaire de la situation de ces deux dernières années, suite aux entretiens non officiels avec les équipes subventionnées que nous avons effectués, ainsi que par la récolte des informations concernées en 2020, nous avons remarqué que les équipes ont engendré un taux d'occupation des hôtels de Taïchung qui a atteint 15.000 fois pendant leurs tournages sur place durant les six premiers mois de 2020. Quatre équipes ont créé ce résultat : trois séries télévisées et un long métrage avec une durée moyenne de tournage de 2 à 4 mois par équipe. Si nous calculons, en plus, les dépenses de nourriture, de transport et d'autres frais divers de ces équipes, ces conséquences économiques engendrées par les équipes pour leurs tournages sur le long terme sont elles aussi énormes et évidentes³⁵⁸.

De ce fait, dans les compétitions entre les collectivités territoriales, nous constatons que la politique de subventions de Taïchung a plutôt rendu cette municipalité spéciale *attractive* pour les équipes de cinéastes et a effectivement stimulé l'économie locale environnante grâce à ces tournages réalisés sur place. Quant à la promotion du tourisme local à travers les œuvres audiovisuelles, elle n'a pas très bien fonctionné, et quoi qu'il en soit, tel n'était pas non plus l'objectif principal de ces subventions.

Ainsi, pour ce qui est de l'idée du marketing urbain en vue de faire la promotion de la ville, nous observons deux conséquences engendrées par les subventions territoriales pour rendre une ville *attractive* : le premier aspect, est que les œuvres audiovisuelles subventionnées par certaines collectivités territoriales ayant eu du succès après leurs sorties ont donné aux spectateurs envie de visiter les villes dans lesquelles des scènes avaient été tournées et ont donc stimulé le tourisme local dans les villes concernées. En d'autres termes, les villes qui ont subventionné des films couronnés de succès une fois sortis sont devenues *attractives* pour les spectateurs. Le second aspect, est qu'il s'agit ainsi de villes également *attractives* pour les cinéastes. Selon les propos déjà mentionnés de Lin Yi-jung, la stabilité de la politique des subventions et les services proposés pour faciliter les tournages réalisés sur place peuvent inciter les cinéastes à tourner leurs films dans la ville de Taïchung. L'on n'observe pas seulement cette situation à Taïchung, mais aussi à Taïpei, qui subventionne nombre de films (voir le tableau 8 Détails des subventions territoriales)

³⁵⁸ *Ibid.*

À ce niveau, nous pouvons nous poser la question suivante : est-ce que les subventions territoriales et les présentations des paysages locaux ont rendu ces villes plus *attractives* ou plus *compétitives* vis-à-vis de leurs concurrentes appartenant aux mêmes collectivités territoriales ?

D'après les témoignages de Lin Yi-jung et les cas de Kaohsiung et Chiayi déjà évoqués dans cette section, nous pouvons classer les résultats et les effets de ces subventions territoriales selon deux axes. Dans le premier, les films qui ont du succès peuvent rendre une ville *attractive* pour les spectateurs et renforcer sa compétitivité dans le domaine touristique. La raison en est que les paysages locaux présentés dans ces films à succès seront devenus des attractions touristiques.

Les autorités de ces villes encouragent les équipes de films à tourner dans leur région, parce que, d'un côté, ces équipes vont dépenser de l'argent pendant leurs tournages et de l'autre, parce que ces œuvres cinématographiques vont inciter les spectateurs à aimer leurs villes. Et donc les gens auront envie de visiter ces villes et de faire du tourisme en suivant les trajets que les célébrités ont suivis pendant les tournages³⁵⁹.

Cependant, selon les observations déjà mentionnées de Lin Yi-jung et Chen Ru-shou, cette démarche consistant à créer des attractions touristiques dans les villes concernées à travers les œuvres audiovisuelles subventionnées est imprévisible, et sa réussite est incertaine puisqu'elle dépend des recettes qu'un film accumulera après sa sortie. Nous pouvons citer l'exemple du film *My Missing Valentine*, qui a été tourné à Chiayi sans avoir bénéficié du financement de ce comté. Le succès de ce film a amené des touristes à visiter les endroits où avaient été tournées les différentes scènes. Le comté de Chiayi a également lancé une subvention territoriale dans cette atmosphère chaleureuse du tourisme. Pourtant, personne ne peut garantir que le prochain film subventionné par Chiayi sera couronné du même succès et pourra donc renforcer le tourisme de ce comté. De même, en raison du budget public plus faible que détient Chiayi, rien ne peut garantir que cette subvention territoriale va forcément perdurer. De plus, Chiayi n'est pas le seul comté qui ne parvient pas à maintenir sa politique de subvention des œuvres audiovisuelles.

³⁵⁹ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

Vous pouvez aussi dire que ces collectivités territoriales assurent leur promotion tout en se concurrençant. Mais certaines villes ne sont pas très motivées par ce sujet, ou leurs budgets sont trop limités pour que quelque chose puisse être entrepris. Dans ces circonstances, les municipalités spéciales disposent de meilleures conditions budgétaires. On ne peut pas nier cette situation, étant donné que le développement économique de chaque ville varie en fonction des financements attribués par le gouvernement central à chaque collectivité territoriale³⁶⁰.

Dans le second axe, les subventions territoriales peuvent rendre une ville *attractive* pour les cinéastes, ce qui est précisément le cas de Taïchung que nous avons abordé. Cela a également montré qu'il existe un rapport important et direct entre les subventions et les cinéastes, pour ce qui est des conséquences de la promotion de l'image de ville et de l'incitation de l'économie concernée pendant le tournage sur place. La raison en est que la continuité des politiques de subvention détermine la fréquence des tournages sur place. Ces tournages déterminent également quels paysages des collectivités territoriales nous pourrions voir dans les œuvres audiovisuelles. Surtout, les tournages sur place peuvent constituer une manne économique pour différents secteurs, par exemple, pour ceux liés à l'hébergement, aux transports et à la nourriture destinée aux équipes audiovisuelles. Dans cet axe, les collectivités territoriales se concurrenceront en termes de visibilité de l'image de leur ville dans les œuvres audiovisuelles. En même temps, cette concurrence réside aussi dans le développement de l'industrie audiovisuelle locale dans les collectivités territoriales, en particulier dans les municipalités spéciales de Taïpei, Kaohsiung et Taïchung.

Il est possible de faire le constat suivant, par rapport aux trois autres municipalités spéciales, en ce qui concerne Nouvelle Taïpei, Taoyuan et Taïnan : la Nouvelle Taïpei n'offre son aide que pour les tournages sur place ; les Mairies de Taoyuan et de Taïnan distribuent régulièrement des subventions, mais du fait que ces deux municipalités disposent d'un budget plus faible, les demandes pour obtenir des subventions de Nouvelle Taïpei, Taoyuan et Taïnan, sont moins nombreuses que celles adressées à Taïpei et Taïchung. Ainsi, Nouvelle Taïpei, Taoyuan et Taïnan sont moins en mesure de concurrencer les trois autres municipalités.

³⁶⁰ *Ibid.*

Conclusion du chapitre

Après avoir analysé les documents officiels publiés par les collectivités territoriales, c'est-à-dire les règles de politique, les montants des subventions territoriales proposées, les listes des créations audiovisuelles financées et les nouvelles relatées dans les journaux, nous pouvons résumer et énumérer les observations et analyses selon trois axes : le contexte global concernant les subventions de toutes les collectivités territoriales ; l'état de la mise en œuvre des politiques territoriales affectées par les allocations financières centrales et leurs orientations politiques ; et la concurrence entre ces collectivités territoriales.

Tout d'abord, nous avons analysé en détail les subventions territoriales des six municipalités spéciales : l'établissement des politiques, la création des centres de films qui proposent leurs services pour faciliter les tournages sur place et les réformes de leurs subventions. Quant aux détails concernant les subventions des comtés et des villes provinciales, nous les avons abordés de façon globale, parce que les subventions des comtés et des villes provinciales ont distribué leurs soutiens financiers de façon moins régulière et représentant des montants moins importants que ceux des municipalités spéciales. La principale raison est liée aux distributions financières originales du gouvernement central : 61,76 % du montant des impôts nationaux de Taïwan sont redistribués par le gouvernement central aux municipalités spéciales, 24 % sont destinés aux comtés et 8,24 % aux villes provinciales.

Sur l'état de la mise en œuvre des politiques territoriales affectées par les allocations financières centrales et leurs orientations politiques, nous avons constaté que les subventions des municipalités spéciales sont beaucoup plus stables et importantes que celles des comtés et des villes provinciales. Leurs financements étant importants, les municipalités spéciales jouissent de plus de liberté et d'une plus grande capacité à s'engager dans le développement de l'audiovisuel local. De plus, dans cette partie, nous avons évoqué le cas du comté de Chiayi, qui n'a distribué que peu de subventions pour les œuvres audiovisuelles. Cependant, après le succès du film *My Missing Valentine*, tourné à Chiayi, qui a encouragé le tourisme dans ce comté, la Mairie de Chiayi a relancé les appels à subventions. L'objectif des subventions de Chiayi repose ainsi sur l'idée de promouvoir la ville et la mairie espère parvenir à stimuler le tourisme local grâce aux œuvres audiovisuelles. Par ailleurs, nous avons observé que le point clé pour stimuler le tourisme local à travers les œuvres audiovisuelles est le nombre de spectateurs touchés, et pas forcément la haute qualité esthétique des films. En considérant les exemples déjà mentionnés de *My Missing Valentine* tourné à Chiayi, *Black & White Épisode 1 : The Dawn of Assault* et *La Saveur de la Pastèque* tournés à Kaohsiung, nous avons constaté que ce dernier film, dont les qualités

esthétiques ont été reconnues au niveau international, a attiré moins de spectateurs taïwanais que les deux autres, puisqu'il s'agit d'un film d'art et d'essai. En revanche, le tourisme à Kaohsiung a beaucoup été promu grâce aux séries télévisuelles *Black & White Épisode 1 : The Dawn of Assault*. De même, le film *My Missing Valentine* a fortement stimulé le tourisme à Chiayi en raison de ses caractéristiques comiques qui touchent la plupart des spectateurs.

Enfin, nous avons utilisé la notion d'environnement concurrentiel dans le marketing urbain, afin d'analyser la concurrence potentielle entre les collectivités territoriales taïwanaises au niveau de leurs politiques de subvention. Cette concurrence se manifeste, en particulier, entre trois municipalités spéciales, à savoir Kaohsiung, Taïpeï et Taïchung. Leurs politiques respectives de subvention ont pour point de viser le même objectif de stimuler leurs industries audiovisuelles sur leurs territoires. Cependant, nous pouvons déjà remarquer la concurrence potentielle existant entre ces politiques. Par exemple, Taïpeï a lancé une politique similaire et créé la Commission de films de Taïpeï, après avoir vu la mise en œuvre de la politique de subvention de Kaohsiung. De même, pour subventionner les œuvres audiovisuelles, la Mairie de Taïchung souhaite devenir une ville favorable aux tournages sur place, ainsi de décentraliser environ 90 % des entreprises audiovisuelles se situant à Taïpeï. De ce fait, ces trois municipalités spéciales ont fait des efforts en termes de développement industriel audiovisuel sur leurs propres territoires. En même temps, ces efforts peuvent les rendre plus compétitives et donc les inciter à chercher à se concurrencer entre elles. Quant aux trois autres municipalités spéciales de Nouvelle Taïpeï, Taoyuan et Taïnan, elles entrent moins en compétition à cause des montants plus faibles des subventions qu'elles sont en mesure d'octroyer, surtout en raison de la faiblesse de leurs budgets publics. Nouvelle Taïpeï n'a pour sa part offert que des soutiens administratifs aux tournages sur place. Cependant, la mise en œuvre de politiques de subvention peut rendre une ville compétitive et attractive à certains niveaux.

Par exemple, nous pouvons classer une ville attractive en deux types : une ville attractive pour les spectateurs ou pour les cinéastes. La première catégorie est liée aux films dont le succès a rendu les villes concernées attractives pour les spectateurs et renforcé la compétitivité de ces dernières dans le domaine touristique. La raison en est que les présentations des paysages locaux dans ces films à succès en ont fait des attractions touristiques. Pourtant, l'effet engendré par ce type de fonctionnement des subventions s'avère imprévisible, parce qu'il est également impossible de prévoir les recettes des films subventionnés, après leurs sorties. Quant aux villes attractives pour les cinéastes, elles ont un impact important et direct sur les subventions et les

cinéastes eux-mêmes, pour promouvoir l'image de la ville et développer l'économie concernée pendant le tournage sur place. Nous avons cité le cas de Taïchung, mais cette situation est aussi vraie pour les municipalités spéciales de Taïpei et Kaohsiung qui ont mis l'accent sur le développement de l'industrie audiovisuelle locale. De plus, ces trois municipalités spéciales se concurrencent sur la visibilité de l'image de la ville dans les nombreuses œuvres audiovisuelles qu'elles ont subventionnées.

Chapitre 3 L'évolution des soutiens publics pour le cinéma taïwanais et leurs changements institutionnels

Après avoir abordé le contexte global du cinéma taïwanais contemporain, afin de l'expliquer, la situation des subventions publiques pour les productions cinématographiques, ainsi que le rôle joué par ces subventions à Taïwan, dans ce chapitre, nous allons, dans un premier temps, évoquer le contexte politico-économique des principales subventions destinées aux cinéastes, à savoir celles attribuées par le gouvernement central et celles des collectivités territoriales. Enfin, nous nous appuierons sur la réflexion menée par la recherche en nouvelle économie institutionnelle, portant sur les attributions des subventions pour mettre en lumière les changements institutionnels de ces subventions étatiques et territoriales et nous étudierons de même leur impact financier et les contraintes administratives qu'elles génèrent.

3.1 Principaux soutiens de l'État pour le cinéma taïwanais

Dès lors qu'il convient de parler de la nature du cinéma, nous nous retrouvons toujours confrontés à de nombreuses contradictions fondamentales. D'une part, il est considéré comme un produit commercial que nous mesurons en fonction de ses bénéfices selon la logique du marché. De l'autre, il s'agit d'un produit artistique et culturel lié à l'esthétique et aux représentations visuelles.

Selon le critique et chercheur chinois en cinéma Yin Hong 尹鴻, le cinéma est tout d'abord considéré comme un art pour les cinéastes et les critiques cinématographiques. C'est, en effet, un art qui présente les expériences, les sentiments et les préoccupations humains du monde et qui met en lumière l'originalité et l'esthétique. Bien qu'étant par nature un art, le cinéma n'en est pas moins, en même temps, une marchandise. En dépit de l'existence de quelques films expérimentaux, pionniers et indépendants, la plupart des films proposés au grand public demeurent toutefois des productions industrielles. Ainsi, les cinéastes doivent prendre conscience que le cinéma est une discipline artistique mise en œuvre par le biais de moyens industriels. Si un entrepreneur cinématographique vise à engranger des bénéfices grâce à ses films, et se sert donc de l'art afin de parvenir à son objectif, le cinéaste nourrira pour sa part une conception inverse. Dans son esprit, sa création a pour but de parvenir à une esthétique du cinéma et le

fonctionnement industriel constitue le moyen de réaliser son œuvre³⁶¹.

De ce fait, dans la logique du marché libéral, la plupart des productions cinématographiques sont considérées comme des marchandises en concurrence avec l'ensemble des films nationaux et étrangers. Cependant, face à la prédominance des films hollywoodiens et à sa puissante industrie, les films nationaux, en particulier ceux d'art et d'essai, qui ciblent des cinéphiles minoritaires, éprouvent bien des difficultés à lutter contre les films américains sur le marché national. En d'autres termes, ce type de déséquilibre entre la diffusion des films nationaux et celle des films hollywoodiens mettra en difficulté la transmission et le maintien de la culture nationale par le biais des films nationaux. Dans ce cas, la régulation du gouvernement joue un grand rôle afin de maintenir l'équilibre du fonctionnement du marché cinématographique national. Selon le chercheur en économie du cinéma Claude Forest, « l'intervention des pouvoirs publics en faveur d'une industrie est indissociablement liée à la conception de l'État et de son rôle. Elle se justifie essentiellement soit pour soutenir un secteur fragile en émergence, soit pour l'accompagner dans son déclin »³⁶². Plus avant dans ses recherches, cet auteur a précisé quelles étaient les trois orientations caractérisant les interventions publiques européennes dans le domaine cinématographique. La première orientation consiste à diminuer les inégalités d'accès (géographiques, sociales, etc.) ; la deuxième orientation vise à chercher à maintenir l'indépendance et le prestige du cinéma national vis-à-vis de celui étranger (pour certains pays dominants parmi les dominés) ; et la dernière fait en sorte de favoriser une création nationale libérée des impératifs de la standardisation³⁶³. De même, selon le chercheur Laurent Creton, les pouvoirs publics ont un rôle fondamental à jouer dans le secteur cinématographique pour garantir la stabilité à long terme des ressources, des règles du jeu et des conditions concurrentielles³⁶⁴.

Suite à ces recherches, le cinéma français a bénéficié, pendant de longues périodes, d'une politique publique ambitieuse et ainsi inspirée par des politiques de soutien et de régulation. Cette régulation ne portait pas seulement sur la filière cinématographique, mais aussi sur ses rapports avec les secteurs de la télévision et de la vidéo, et plus largement avec ceux des nouveaux médias de l'image et du son³⁶⁵. Par rapport aux soutiens du cinéma français, le Centre national du cinéma

³⁶¹ Yin Hong 尹鴻, « Shang pin bai wu jiao yu dian ying guan nian bian si 商品拜物教与电影观念辨析 » (Fétichisme de la marchandise et analyses du concept de films), *Film Art*, vol. 3, 1996, consulté le 29 juin 2022 : <http://rdbk1.yilib.cn:6251/Qk/Paper/45383>

³⁶² FOREST Claude, *op. cit.*, 2001, p. 59 ; FOREST Claude, *L'argent du cinéma : Introduction à l'économie du septième art*, Paris, Berlin, 2002, p. 203.

³⁶³ FOREST Claude, *op. cit.*, 2001, p. 60.

³⁶⁴ CRETON Laurent, *op. cit.*, 2014, p. 107.

³⁶⁵ *Ibid.*, 2014, p. 106.

et de l'image animée (CNC), créé par la loi de 1946, placé sous l'autorité du ministère chargé de la Culture, joue un grand rôle, et a connu de nombreux succès, pour équilibrer le développement de l'industrie du cinéma français³⁶⁶. Le CNC gère le soutien automatique à la production, à la distribution et à l'exploitation de trois manières : par le biais de l'incitation à l'activité, de la garantie financière et de la protection à l'égard du cinéma étranger. En outre, suite à la promulgation de la première loi d'aide, en 1948, un soutien automatique à la production a été mis en œuvre afin que les producteurs puissent obtenir un prélèvement obligatoire sur les recettes pour chaque nouveau film³⁶⁷. En parallèle, ce mécanisme est aussi destiné à faire croître la production nationale face au risque économique et culturel que représentent les films américains. Ce système a, plusieurs fois, été prorogé, puis réformé, notamment en 1992 et 2007, pour tenir compte des exigences de la réglementation européenne³⁶⁸. Cette aide automatique fonctionne grâce à la Taxe spéciale (TSA). Le fonctionnement de la TSA est généré par le film de référence précédemment produit. De plus, depuis 1987, le prix de cession des films aux chaînes de télévision est lui aussi pris en compte en tant qu'assiette de l'aide³⁶⁹. En retour, ce système d'épargne automatique, qui constitue l'essentiel de l'aide au cinéma du Compte de soutien, soutenu par la Taxe spéciale (TSA), consiste dans le prélèvement sur le prix du billet de cinéma, ainsi que la contribution des chaînes de télévision au prorata de leur chiffre d'affaires et des éditeurs de vidéo³⁷⁰. Quant à la régulation, elle sert de cadre au cinéma européen, en particulier au cinéma français. Pendant les négociations du GATT, puis de l'OMC, plusieurs pays européens, principalement la France, ont tenté de faire valoir des modalités d'échanges commerciaux qui permettraient de préserver leur intégrité culturelle et un secteur d'activité menacé, afin de protéger la diversité culturelle contre le cinéma hollywoodien³⁷¹. Ainsi, nous voyons là combien la hiérarchie des priorités du gouvernement en matière d'orientation des politiques pour l'industrie cinématographique s'avère importante.

Si l'on en croit le témoignage de la directrice de la Commission des Films de Taïpei, le système du soutien étatique est inspiré par celui de la France :

Nous nous sommes beaucoup inspirés du système français pour mettre en place

³⁶⁶ FOREST Claude, *op. cit.*, 2002, p. 203.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 204.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ CRETON Laurent, *op. cit.*, 2014, p. 109.

³⁷¹ *Ibid.*, 2014, p. 98.

nos subventions publiques cinématographiques, mais notre environnement ne ressemble pas beaucoup à celui de la France³⁷².

Quelle est la différence entre Taïwan et la France en termes de soutiens étatiques et comment les soutiens de l'État ont-ils évolué pour le cinéma taïwanais ?

Nous allons tout d'abord nous pencher sur le contexte et l'évolution de ce soutien étatique.

Le système de subvention de l'État de Taïwan (輔導金) fut introduit en 1989 par Liao Hsiang-hsiung 廖祥雄, alors directeur des services d'information du gouvernement. Il avait visité l'Europe, fin 1988, et s'était inspiré des échanges et discussions qu'il avait alors eus à propos des soutiens publics existants. En 1989, son objectif était d'encourager les productions cinématographiques ayant des caractéristiques culturelle et divertissante³⁷³. Il avait ainsi conseillé de créer la Commission des films sur le modèle de celles des pays européens et de lui accorder un budget de l'ordre de 7,5 millions à 10 millions de NT\$ tous les ans, pour promouvoir trois à cinq films nationaux intégrant des éléments culturels, proposant de bonnes histoires, ou d'une qualité suffisante pour participer aux grands festivals internationaux³⁷⁴.

À l'époque, le Yuan exécutif taïwanais (le parlement exécutif en charge de l'industrie du cinéma taïwanais à cette époque) mit en place, en collaboration avec la *Fondation pour le Développement du Film* (電影事業發展基金會), le *soutien à la production des films nationaux* (國片製作輔導金) géré par la *Fondation pour le Développement du Film*. À partir du 1^{er} juillet 1991, afin de répondre à la demande de l'Association commerciale des films de Taïpei (Taipei film trade association), le Yuan exécutif taïwanais a rendu cette *Fondation* aux entrepreneurs cinématographiques pour qu'ils puissent la diriger. En même temps, ce soutien étatique a été accordé au gouvernement taïwanais, afin qu'il gère lui-même son budget et le distribue³⁷⁵. En outre, cette subvention de l'État fut proposée afin de répondre aux mutations dans le contexte politique et économique de l'industrie du cinéma taïwanais de l'époque : après la levée de la loi martiale en 1987, Taïwan formalise son entrée dans l'économie de marché. Le cinéma perd sa fonction d'instrument de propagande au profit de la télévision qui peut toucher un plus large public. La production cinématographique peut donc davantage se concentrer sur la production

³⁷² RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

³⁷³ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, 2014, p. 139.

³⁷⁴ Government Information Office, *op. cit.*, 2002, p. 88-89.

³⁷⁵ *Ibid.*, 2002, p. 91 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 223.

artistique, le film d'auteur et le marché à l'international³⁷⁶.

Les canaux de distribution et le montant de la subvention étatique, ont été instaurés en fonction du contexte économique et politique du moment. À la différence du soutien automatique du CNC³⁷⁷, les interventions publiques pour les films taïwanais constituent des aides sélectives, étant donné que les cinéastes taïwanais qui cherchent à bénéficier de ce soutien financier pour leurs films doivent au préalable avoir été sélectionnés par les jurés désignés par le Bureau d'information (dont les affaires sont prises en charge par le Ministère de la Culture depuis 2012). Au tout début, son montant était de trente millions de NT\$: trois millions de NT\$ chacun pour dix longs métrages en 1989 ; au cours des années 1990 et 1991, ces subventions ont été de quarante millions de NT\$: soit dix millions de NT\$ pour le meilleur projet de long métrage et trois millions de NT\$ pour dix autres films. Étant donné que les cinéastes ont signalé que la somme de trois millions de NT\$ s'avérait insuffisante pour réaliser un film en format 35 mm, ce montant a été revu à la hausse pour atteindre cinquante millions de NT\$: soit dix millions de NT\$ par long métrage pour trois longs métrages, et quatre millions de NT\$ par long métrage pour cinq autres films, depuis 1992³⁷⁸. En raison des bons résultats obtenus par le cinéma taïwanais sur la scène internationale, le montant de ce soutien a doublé pour en venir à atteindre cent millions de NT\$ depuis 1996 : soit dix millions de NT\$ par long métrage pour trois longs métrages, et cinq millions de NT\$ par long métrage pour dix-sept autres films³⁷⁹.

Enfin, en 2001, ce montant a atteint quatre-vingt-un millions de NT\$, chiffre qui représentait la moitié du budget total du secteur cinématographique du Bureau d'information. Par la suite, en 2002, les catégories des subventions étatiques se sont ouvertes aux écritures des scénarios, aux productions et postproductions, aux pellicules et aux équipements numériques, aux exploitations dans les salles, aux promotions (nationales et internationales). Elles proposent même aujourd'hui des récompenses suite aux bons résultats des recettes, des aides aux participations aux festivals internationaux, ainsi que des bonifications sur les taux d'intérêt des prêts accordés selon certains critères³⁸⁰. En 2009, son montant total s'est élevé à environ quatre cent trente millions de NT\$³⁸¹. Avant 2013, le montant de cette subvention centrale oscillait entre soixante millions de NT\$ et 190 millions de NT\$ selon le nombre de films sélectionnés. Par la suite, il a dépassé cent millions

³⁷⁶ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 135.

³⁷⁷ FOREST Claude, *op. cit.*, 2001, p. 203.

³⁷⁸ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 140 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2002, p. 89.

³⁷⁹ Government Information Office, *op. cit.*, 2002, p. 89.

³⁸⁰ Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p. 36.

³⁸¹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 140.

de NT\$ par an, allant même jusqu'à atteindre deux cents millions de NT\$. Selon les chiffres les plus récents, pour l'année 2019, le gouvernement central a offert un montant de plus de trois cents millions de NT\$ pour financer les films taïwanais³⁸² (tableau 10).

Tableau 10. Subventions étatiques pour les longs métrages taïwanais 1989-2021

Année	Montant total des interventions publiques	Montants distribués pour les longs métrages sélectionnés
1989	30 millions de NT\$	3 millions de NT\$ *10 longs métrages
1990	40 millions de NT\$	10 millions de NT\$ *1 meilleur projet du long métrage 3 millions de NT\$ *10 longs métrages
1991	40 millions de NT\$	4 millions NT\$ *10 longs métrages
1992	50 millions de NT\$	10 millions de NT\$ *3 longs métrages
1993		4 millions de NT\$ *5 longs métrages
1994		
1995		
1996	Ces montants ne sont répertoriés ni sur le site officiel du Ministère de la Culture, ni dans les publications gouvernementales	4 longs métrages
1997		5 longs métrages
1998		15 longs métrages
1999		10 longs métrages
2000		4 longs métrages
2001		13 longs métrages
2002		10 longs métrages
2003		15 longs métrages
2004		1 long métrage (Le budget du soutien étatique pour l'année 2002 avait été suspendu par le Yuan législatif et la sélection de ce soutien avait donc été reportée jusqu'à la fin de cette année. En raison de ce retard, le nombre de longs métrages subventionnés avait fortement diminué)
2005		7 longs métrages
2006	N/A	
2007	59 millions de NT\$	11 longs métrages
2008	77,5 millions de NT\$	13 longs métrages
2009	198,5 millions de NT\$	33 longs métrages
2010	128 millions de NT\$	22 longs métrages / 9 téléfilms
2011	80 millions de NT\$	17 longs métrages / 1 téléfilm
2012	77,5 millions de NT\$	15 longs métrages
2013	130 millions de NT\$	17 longs métrages
2014	195 millions de NT\$	25 longs métrages
2015	192 millions de NT\$	17 longs métrages
2016	208 millions de NT\$	18 longs métrages
2017	275,95 millions de NT\$	28 longs métrages
2018	299,8 millions de NT\$	28 longs métrages

³⁸² Selon les chiffres du site officiel du Ministère de la Culture récoltés par l'auteurice.

2019	310 millions de NT\$	27 longs métrages
2020	320 millions de NT\$	32 longs métrages
2021	300,5 millions de NT\$	32 longs métrages (2 abstentions par 2 équipes qui ont obtenu leurs subventions)

* Informations regroupées par l'autrice³⁸³

Par ailleurs, pour ce qui est de l'évolution de l'objectif de ce soutien étatique, elle est la suivante : au tout début de l'année 1989, le gouvernement taïwanais a établi le système du soutien étatique afin d'inciter les cinéastes à tourner les films. De plus, étant donné que les candidats devaient déposer des projets complets (le scénario, la liste des acteurs, le planning du tournage, le devis et le plan de la promotion), donc monter des dossiers officiels, pour passer la sélection de la subvention étatique, le gouvernement taïwanais a également espéré que l'industrie cinématographique taïwanaise pourrait être institutionnalisée³⁸⁴. Ensuite, en 1990, l'objectif était « d'encourager le tournage des films nationaux ayant une valeur culturelle et une bonne histoire » ; l'année suivante, il s'agissait « d'encourager le tournage des films nationaux de haute qualité ». Entre 1992 et 2001, son but a été « d'encourager le tournage d'excellents films nationaux » et surtout en 1997, les sélections des subventions étatiques ont été catégorisées en deux types : une sélection pour les films d'art et d'essai et une autre pour les films commerciaux³⁸⁵. Entre 2002 et 2004, ce soutien a été distribué pour « stimuler le développement de l'industrie cinématographique et encourager le tournage des films (nationaux) »³⁸⁶, en accordant la priorité aux nouveaux réalisateurs³⁸⁷.

Au cours de cette période, le gouvernement taïwanais a lancé un projet politique s'intitulant « Le défi pour 2008 : le projet pour un développement national essentiel » (挑戰二〇〇八：國家發展重點計畫), afin de soutenir le développement de l'industrie cinématographique taïwanaise selon cinq aspects. Le premier était basé sur le critère de la créativité, le gouvernement allait soutenir, grâce à des budgets importants, les créations cinématographiques (y compris les dessins animés) dotées d'un potentiel suffisamment grand pour être vendues à l'international, afin

³⁸³ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 225 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p 36 ; les autres informations sont regroupées d'après les annonces du site officiel du Ministère de la Culture : https://www.bamid.gov.tw/awardlist_425_1.html?MainType=%e9%9b%bb%e5%bd%b1%e4%ba%8b%e6%a5%ad&SubType=%e9%95%b7%e7%89%87%e8%bc%94%e5%b0%8e%e9%87%91

³⁸⁴ Government Information Office, *Jhong hua min guo chi shih ba nian dian ying nian jian* 中華民國七十八年電影年鑑 (1989 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 1989, p. 191.

³⁸⁵ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 140.

³⁸⁶ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 224.

³⁸⁷ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 140-141.

d'attirer les équipes étrangères désireuses de tourner des films ou d'y réaliser leurs postproductions dans le but d'introduire les financements internationaux à Taïwan. Le deuxième aspect concerne les financements : le gouvernement souhaitait en effet créer un environnement qui intègre les éléments nécessaires pour bien rassembler les investissements destinés aux productions cinématographiques. Le troisième aspect insistait quant à lui sur le marché : à savoir que pour que les films taïwanais aient une visibilité sur le marché international, le gouvernement récompenserait et subventionnerait désormais les distributeurs étrangers qui les avaient distribués. Pour ce qui est du quatrième aspect, il concernait les équipements et les techniciens, car le gouvernement mettait l'accent sur la construction d'équipements pour les productions et exploitations numériques, ainsi que sur les formations destinées aux cinéastes, distributeurs et techniciens. Enfin, il s'agit de l'aspect de l'intégration globale pour l'industrie cinématographique : par exemple, le gouvernement envisageait de modifier la loi sur le cinéma, d'intégrer les industries dérivées du cinéma, de créer une plateforme et une base de données intersectorielle, afin de perfectionner l'intégration de l'industrie cinématographique taïwanaise³⁸⁸. Depuis 2005, ce soutien de l'État a été accordé à des réalisateurs ayant produit leur premier ou deuxième long métrage, ainsi qu'à des films qui mettaient en valeur les caractéristiques de Taïwan, en particulier son art et sa culture. Quant aux réalisateurs les plus expérimentés, le Bureau d'information de l'époque avait établi à leur profit un système de financements des investissements, afin de les aider à collecter des fonds. À partir de l'année 2007, l'objectif de cette subvention de l'État a consisté à financer stratégiquement les projets dont les budgets étaient compris entre trente et cent millions, afin de soutenir les films commerciaux compétitifs³⁸⁹.

Selon les règles en cours pour ce financement, la sélection se fait deux fois par an³⁹⁰. Auparavant, cette sélection était uniquement ouverte aux films, dont les producteurs, les réalisateurs et les protagonistes principaux étaient taïwanais³⁹¹. À partir de l'année 2007, toute candidature pour laquelle le nom de l'entreprise de production cinématographique est enregistré à Taïwan est valide. Ainsi, il existe moins de restriction concernant les nationalités du réalisateur et des protagonistes. Par exemple, pour avoir le droit de postuler, l'équipe doit être composée d'un

³⁸⁸ Government Information Office, *op. cit.*, 2004, p. 122.

³⁸⁹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 141 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2006, p. 107.

³⁹⁰ En avril et en septembre.

³⁹¹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 140.

réalisateur et de la moitié des protagonistes de nationalité taïwanaise³⁹². Quant à la façon plus récente d'évaluer les demandes, le jury de la subvention étatique est composé de sept jurés en moyenne, qui viennent des domaines professionnel, académique et culturel³⁹³. La productrice Li Ya-mei, jurée de la commission, nous a indiqué que la composition du jury est également plus variée du fait de l'impact sur le système industriel. Par exemple, durant l'année où elle a siégé dans le jury, dans sa composition, il y avait également un professionnel aborigène et un technicien des effets spéciaux, catégories de personnes qui étaient rarement choisies auparavant pour faire partie du jury³⁹⁴. De plus, selon un autre juré et critique de cinéma, Ryan Cheng (Cheng Ping-hung 鄭秉泓), le système du soutien étatique correspond à l'orientation de l'industrie, mais le genre et le thème des films ne s'avèrent pas essentiels pour l'évaluation. En revanche, ce sont l'originalité et les éléments taïwanais des scénarios qui comptent le plus. En fait, il est souvent possible de remplacer les acteurs, les scènes et les effets spéciaux qui avaient été prévus dans le projet initial en cours de tournage. Ainsi, les scénarios demeurent pour leur part toujours le noyau central du projet pour son évaluation³⁹⁵.

En outre, selon Chen Ru-shou, membre de cette commission, le système de points d'Eurimage appliqué également dans ce système de soutien, fonctionne plutôt d'une façon auxiliaire pour l'évaluation :

(...) ce type de système de comptage existe pour les aides publiques, mais c'est aussi un format d'évaluation des CV des postulants. Les postulants peuvent gagner des points supplémentaires s'ils ont connu, par le passé, de grands succès ou des réalisations d'un point de vue cinématographique. Cependant, je pense que les points n'ont encore qu'une valeur de référence pour l'évaluation, même si ce système de points a été appliqué dans les politiques de subventions. De la même façon, à mon avis, en Europe, les résultats par points sont aussi là pour la forme. En effet, le plus important reste la valeur qualitative des projets déposés.

³⁹² Selon les règlements du site officiel du Ministère de la Culture obtenus par l'auteurice.

³⁹³ Government Information Office, *op. cit.*, 2006, p. 195 ; Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2012, p. 302.

³⁹⁴ PUNCHLINE, « Bu shih jih gei chian? Fu Dao Jin zuo wei fu jih guo pian de yang fen 不是只給錢？輔導金作為扶植國片的養分 » (Le fonctionnement des subventions étatiques n'est pas seulement de donner l'argent ? Les subventions étatiques, en tant qu'aliment, soutiennent les films nationaux), 23.09.2020, consulté le 25 mars 2022 : <https://punchline.asia/archives/57360>

³⁹⁵ *Ibid.*

Nous ne pouvons pas dire de façon systématique qu'un film qui a eu trois points, parce qu'il a eu du succès par le passé, l'emportera. Il faut quand même que nous en revenions au projet initial pour voir si le film mérite d'être financé.

Ainsi, les points utilisés pour évaluer les résultats, par exemple quatre-vingt-dix points pour la première place, quatre-vingts points pour la deuxième, ne sont attribués que pour la forme. Ils servent plutôt de base pour les discussions internes au sein du jury³⁹⁶.

Enfin, d'après les données obtenues pour la période de 2007 à 2021, les films sélectionnés pouvaient obtenir un montant entre 1,5 million de NT\$ et 25 millions de NT\$ pour leurs productions. Le montant du soutien pour chaque projet est déterminé par les jurés selon les budgets de production des candidatures³⁹⁷. Dans le contexte économique actuel, la moyenne du coût d'une production cinématographique s'élève aujourd'hui à 30 millions de NT\$³⁹⁸. Pour un film standard, les coûts de production sont d'environ 50 millions de NT\$; et ils sont d'environ 80 millions de NT\$ à 100 millions de NT\$ pour un film important³⁹⁹. De fait, les subventions du gouvernement central ne couvrent généralement qu'une partie de la totalité des coûts de production.

Le montant de la subvention étatique a constitué un sujet polémique dès sa mise en œuvre. Dans les années 1990, les montants des subventions centrales étaient plutôt fixes pour tous les films, même si leurs genres et leurs budgets étaient différents. À l'époque, malgré la subvention de l'État pour un montant de 10 millions de NT\$, somme qui pouvait à peine couvrir les dépenses principales du tournage d'un film, les films obtenant des subventions étatiques de 4 ou 5 millions de NT\$ ne pouvaient pas attirer les investissements privés. Ainsi, à l'époque, plusieurs projets sélectionnés pour être financés par l'État ont tout de même dû être suspendus faute de financements en dehors de la subvention étatique⁴⁰⁰. Selon Chen Ru-shou avec lequel nous nous sommes entretenus, doté d'une expérience du juré dans les sélections du soutien étatique, pour ce

³⁹⁶ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

³⁹⁷ Selon les chiffres du site officiel du Ministère de la Culture résumés par l'autrice.

³⁹⁸ Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, mai 2018, p. 6.

³⁹⁹ VALKYRIA, « Dian ying sing siao ren tan guo pian ping jing : Taiwan guan jhong bu kan guo pian shih bu jheng de shih shih, guo pian da bu guo Hao Lai Wu, yeh da bu guo Zhong Guo 電影行銷人談國片瓶頸：台灣觀眾不看國片是不爭的事實，國片打不過好萊塢，也打不過中國 » (Les agents des promotions des films qui racontent les difficultés des films nationaux : c'est un fait incontestable que les spectateurs taiwanais ne visionnent pas les films nationaux. Les films nationaux n'arrivent pas à lutter contre ni les films hollywoodiens ni ceux de la Chine continentale), 2015.12.14, consulté le 8 mai 2020 : <https://www.thenewslens.com/article/32180>

⁴⁰⁰ Government Information Office, *Jhong hua min guo ba shih ba nian dian ying nian jian 中華民國八十八年電影年鑑* (1999 Taiwan Cinema Yearbook), Taipei, Government Information Office, 1999, p. 49.

qui est de la façon la plus récente de distribuer différents montants pour les films en demande de subvention, en principe, le montant de celle accordée s'élève à la moitié de celui demandé par les candidats :

(...) depuis l'origine de ces subventions, qu'elles soient étatiques ou territoriales, il existe un consensus qui consiste à n'accorder que la moitié de la subvention demandée. Il s'agit d'un accord tacite, non écrit, mais compris par les parties. C'est-à-dire que le candidat recevra un maximum de cinq millions de NT\$, ce même s'il a demandé dix millions pour son projet. Ainsi, c'est notre façon de faire comprendre aux cinéastes que toutes les subventions de production ne sont que partielles. Il leur appartient ensuite de faire les efforts nécessaires pour rechercher d'autres financements. C'est une question de principe, les candidats savent que les aides couvrent juste une partie de leurs budgets, sans possibilité de rallonge budgétaire⁴⁰¹.

En outre, le réalisateur Nelson Yeh (Yeh Tian-lun 葉天倫), qui fut également l'un des jurés de la subvention étatique, est parvenu à un consensus avec les autres jurés dans la sélection du soutien étatique en 2017, pour distribuer un montant de 12,95 millions de NT\$ au long métrage d'art et d'essai *Dear Tenant* (親愛的房客, 2020), dont le budget était de 3 millions de NT\$. À son avis, reposant sur ses expériences tout à la fois des demandes de subventions des réalisateurs et de la sélection opérée par le jury, le montant définitif pour les demandes de subventions représente environ 20 à 30 % du budget initialement proposé dans les projets. En même temps, il dépend aussi des répartitions des demandes entre films d'art et d'essai ou commerciaux. Par exemple, quand il a déposé une demande de subvention étatique pour son long métrage commercial *Night Market Hero*, dont le prix de revient était d'environ 40 millions de NT\$, il n'a reçu que 4 millions de NT\$ de subvention. De plus, la même année où lui et les autres jurés ont octroyé une aide au film *Dear Tenant*, un autre film commercial coûtant plus cher que ce dernier, *Bad Boy Symphony* (樂獄, 2019), a quant à lui reçu un financement moins élevé (de 7 millions de NT\$) que *Dear Tenant*⁴⁰².

⁴⁰¹ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

⁴⁰² TAIWAN MARCH, « Dao Guo Sha Long IV : Fu Dao Jin sing bu sing ? dian ying bu jhu jheng tse mian mian guan (jhong) - tsong dao yan dao ping shen ; zai tsong dao yan dao jih zuo ren 島國沙龍 IV : 輔導金行不行？電影補助政策面面觀 (中) — 從導演到評審；再從導演到製作人 » (Salon de l'île IV : Les subventions étatiques

Ainsi, nous voyons que l'objectif du soutien étatique met encore l'accent sur les valeurs culturelle et artistique du projet, ce qui confirme le point de vue de Kuo Li-shin, chercheur et juré de la sélection de la subvention territoriale :

D'une façon générale, les projets banals sont très commerciaux et possèdent assez de financements autres que ceux de l'État ; et ils peuvent être très facilement développés de façon commerciale. À mon avis, le Ministère de la Culture, le Bureau d'informations ou les collectivités territoriales devraient utiliser les impôts des contribuables pour subventionner des projets plus originaux, ou des projets porteurs de thématiques plus culturelles ou artistiques ; que ces projets aient des potentiels commerciaux ou non. Il faut surtout faire attention à la valeur artistique, et pas seulement à la valeur commerciale.⁴⁰³

De même, pour ce qui est des montants des subventions territoriales, Kuo Li-shin a lui aussi indiqué qu'ils s'avéraient insuffisants pour une production cinématographique. Selon lui, si les collectivités territoriales ont envie de soutenir les productions, il serait préférable que soit elles proposent des subventions avec des montants plus importants ; soit elles financent moins de productions que d'habitude en maintenant les montants actuels, afin que les équipes sélectionnées puissent recevoir un montant plus élevé pour leurs productions et aient moins peur de ne pas trouver de financements privés suffisants par la suite :

J'ai aussi un autre point de vue sur la politique des subventions, non seulement pour le cinéma, mais aussi pour d'autres interventions publiques diverses ou encore les financements indirects proposés par les fondations.

Ces institutions officielles ont tendance à distribuer des financements, jusqu'à un certain plafond, à de nombreux projets (sur la base de 1 à 1,5 million de NT\$. par projet). Évidemment tout le monde ne peut avoir qu'une certaine somme très limitée. La somme de 1 à 1,5 million de NT\$ est dérisoire par rapport au budget de la production d'un long métrage. Elle ne peut servir que symboliquement, en

ont-elles fonctionné ? Parlons de la politique des subventions pour le cinéma sous tous ses aspects (épisode 2) - l'aspect du réalisateur au juré et du réalisateur au producteur), 15.01.2021, consulté le 26 mars 2022 : <https://reurl.cc/Np7AR9>

⁴⁰³ KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

incluant les logos de « Filmer Kaohsiung » ou « Ville de Taïchung » dans les crédits.

À mon avis, si les financements prévus sont faibles, pourquoi ne pas subventionner seulement un ou deux projet(s) ; cela serait plus efficace. En réalité, quand des marques telles que « Kaohsiung Ren » (高雄人) ; « Filmer Kaohsiung », « Ville de Taïpeï », « Ministre de la Culture » ou « Ville de Taïchung », sont mentionnées dans les crédits des productions subventionnées, à la sortie de ces productions à l'écran, les hauts fonctionnaires peuvent « se vanter » auprès des Conseils des collectivités territoriales, de la présence de leurs logos, preuve des « bons » résultats de leurs réalisations politiques devant leurs élus.

Pour moi, la politique de création culturelle devrait financer généreusement toutes les initiatives, en augmentant tout d'abord les budgets de subventions. Je comprends bien sûr que les Bureaux d'information ou les ministères de la Culture des collectivités locales, mis à part Taïpeï, aient des budgets limités. Ces autorités locales continuent à proposer ce type de subventions malgré tout. La faiblesse des budgets d'interventions publiques à Taïwan est un véritable problème structurel, même si la situation s'est déjà améliorée par rapport à d'autres pays d'Asie du Sud-est. Ici plus qu'ailleurs, nous avons pas mal d'interventions publiques et des financements proposés par les secteurs semi-officiels tels que les fondations. Cependant, comme le montant des investissements reste faible, les réalisations ne sont pas faramineuses.

Imaginer que le plan et l'échelle d'une création cinématographique, les initiatives et les improvisations, soient limités par ce concept de budget mis à disposition sous la forme d'un financement à la façon du collage, c'est-à-dire, 2 ou 3 (millions) proposés par quelques administrations. Franchement, les cinéastes devraient encore hypothéquer un bien pour atteindre les 20 ou 30 millions de NT\$ d'un budget pour leurs productions (hormis ces subventions). Ce genre de notion ridicule de subventions, et de collage des politiques officielles, a poussé les collectivités territoriales à proposer des financements, même si leurs budgets politiques ne le leur permettent pas. De plus, ce type de situation oblige les cinéastes à s'adapter à ces politiques de subventions. Dans ces conditions, l'originalité de leurs scénarios était déjà donc encadrée et limitée précisément par

ces règlements qui consistent à promouvoir les villes. En d'autres termes, les cinéastes, en contrepartie de l'obtention d'un certain financement, sont obligés d'évoquer les qualités d'une ville⁴⁰⁴.

Toutefois, selon les professionnels interviewés, étant donné que les financements des productions cinématographiques sont encore difficiles à trouver actuellement, la subvention gouvernementale demeure toujours une source de financement importante pour les productions des cinéastes nationaux, qu'il s'agisse de jeunes réalisateurs ou de personnalités déjà connues⁴⁰⁵, d'un film d'art et d'essai ou commercial. De plus, du fait que la subvention du gouvernement central est généralement le premier financement que les cinéastes peuvent obtenir, elle devient aussi un atout pour trouver d'autres investisseurs potentiels : ces derniers gagneront en assurance et verront ainsi leur prise de risque sur les projets se réduire lors de la négociation commerciale⁴⁰⁶.

3.2 Nouveaux soutiens territoriaux pour le cinéma taïwanais

En plus de subventions offertes par le gouvernement central pour la production, un autre type d'assistance financière voit le jour et retient l'attention des cinéastes : celles offertes par les collectivités territoriales.

À Taïwan, il existe vingt-deux collectivités territoriales. Pour la première fois en 2003, la Mairie de Kaohsiung⁴⁰⁷ a subventionné un long métrage, *La Saveur de la Pastèque*, du réalisateur Tsai Ming-liang, et par la suite, le film *No Puedo Vivir Sin Ti*, ainsi que la série télévisée *Noir et Blanc*⁴⁰⁸. Selon le site officiel de ce soutien, s'intitulant « Kaohsiung Ren » (高雄人), l'idée de cette aide est de combiner « les financements pour les productions cinématographiques » et « les assistances pour le tournage sur place », afin de promouvoir l'image de la ville de Kaohsiung. Plus récemment, la mairie de Kaohsiung a introduit le concept de « cercle vertueux » en collaborant avec la Fondation culturelle et artistique Philharmonique de

⁴⁰⁴ KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

⁴⁰⁵ Voir « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan », « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

⁴⁰⁶ Voir « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei », « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou » et « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ». En ce qui concerne la façon actuelle de collecter les fonds pour les productions des cinéastes contemporains, elle sera abordée en profondeur dans le quatrième chapitre : *Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaines*.

⁴⁰⁷ La municipalité spéciale de Kaohsiung est située au sud de Taïwan, il s'agit d'une importante ville industrielle de l'île, en revanche, dans les autres domaines, son importance demeure moindre que celle de la capitale, Taïpei.

⁴⁰⁸ HUANG Shu-ling 黃淑鈴, *op. cit.*, p.3.

Kaohsiung (高雄市文化基金會, Kaohsiung Philharmonic Cultural & Arts Foundation) pour les financements des productions cinématographiques, afin de contribuer au développement du cinéma taïwanais. En même temps, ce soutien intègre également les autres ressources industrielles locales pour bien faire circuler les capitaux dans cette collectivité territoriale et stimuler le développement cinématographique dans l'économie locale⁴⁰⁹.

Six ans plus tard, le gouvernement central a procédé à l'amélioration de la loi sur le cinéma (電影法 ; The Motion Picture Act) en 2009, afin de mieux coordonner le travail des organismes du gouvernement central concernés, et d'assister les collectivités territoriales lors des tournages sur le plan local⁴¹⁰. Témoins aussi du succès des subventions offertes par la mairie de Kaohsiung, les autres collectivités territoriales commencent progressivement à financer les cinéastes et producteurs dans le cadre de tournages locaux : la ville de Taïpei, par exemple, subventionna en 2010 les films : *Monga*, qui raconte l'histoire du gangstérisme local, et *Au Revoir Taïpei* (2010), qui dépeint une histoire d'amour à Taïpei⁴¹¹; la Mairie de Taichung a offert une subvention, en 2012, pour le film *Din Tao : le Chef du Défilé*, qui s'inspire de l'histoire d'un groupe d'art et de culture populaires à Taichung, Chio Tian et montre aussi le cérémonial traditionnel taoïste. Depuis sa sortie, ce film a non seulement contribué à promouvoir avec succès la ville de Taichung et sa culture, mais a également connu un succès commercial réel puisque ses recettes se sont élevées à 400 millions de NT\$⁴¹². À partir de ce moment, presque toutes les collectivités territoriales taïwanaises ont commencé à offrir et certaines continuent à le faire, des subventions pour des tournages au niveau local. Autrement dit, depuis 2003, les subventions de ces collectivités territoriales, dont l'objectif est de promouvoir l'image des villes, deviennent de nouvelles sources de financement pour les producteurs. De plus, selon Chen Ru-shou, juré des subventions locales taïwanaises, les politiques de subvention des collectivités territoriales taïwanaises suivent depuis 2003 les pratiques des États-Unis, dans un but du marketing urbain⁴¹³.

⁴⁰⁹ Kaohsiung Film Archive, « Kaohsiung Ren : Kaohsiung Shih jheng fu wun hua jyu bu jhu dian ying jhih zuo 高雄人：高雄市政府文化局補助電影製作 » (Kaohsiung Ren, les subventions pour les productions cinématographiques proposées par le Ministère de la Culture de la ville de Kaohsiung), consulté le 30 mars 2022 : <https://kfa.kcg.gov.tw/khh/khhPeople>

⁴¹⁰ HUANG Shu-ling 黃淑鈴, *op. cit.*, p. 17 ; l'article 4 de la loi sur le cinéma, information du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 8 mai 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=P0040002>

⁴¹¹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 207.

⁴¹² HUANG Shu-ling 黃淑鈴, *op. cit.*, p. 76.

⁴¹³ Voir « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

Pour ce qui est des soutiens locaux en France mentionnés par Chen Ru-shou, selon la recherche menée par Gwenaële Rot sur le département de Dordogne qu'elle a étudié, « certaines régions et départements attendent du cinéma une valorisation de leur image et un moyen de promotion touristique : « l'objectif recherché par la mise en place du soutien à la production cinématographique et audiovisuelle en Dordogne est de : dynamiser le secteur économique lié aux tournages en Dordogne ; favoriser la création d'emplois qualifiés sur le territoire de la Dordogne : valoriser l'identité périgourdine dans les médias et au cinéma »⁴¹⁴.

Mais pour les soutiens territoriaux de la production à Taïwan, il convient de noter qu'il existe, dans ce pays, une différence fondamentale entre les subventions accordées par le gouvernement central et celles émanant des collectivités territoriales : pour des subventions d'État, les réalisateurs n'ont pas l'obligation de montrer les paysages locaux. À l'inverse, la présence de paysages locaux est l'un des prérequis des films subventionnés par les collectivités territoriales, ceci afin d'augmenter la visibilité de la collectivité qui les finance⁴¹⁵. En dehors du fait que les cinéastes se voient contraints de tourner sur place pour montrer les paysages locaux, ces représentations d'images diversifiées des collectivités territoriales ont également mis en lumière l'importance des nouvelles images dans les films taïwanais contemporains.

Comment pouvons-nous expliquer cette situation ?

Tout d'abord, il s'agit là de représentations homogènes des paysages urbains dans le cinéma taïwanais des années 1990/2000. Dans les faits, avant les mises en œuvre des subventions territoriales, en raison des restrictions budgétaires, de l'attitude des opérateurs cinématographiques, des thèmes des longs métrages et des réglementations de ces subventions pour les festivals internationaux, la plupart des films taïwanais ont été tournés dans les deux plus grandes villes de Taïwan, à savoir Taïpeï et Kaohsiung⁴¹⁶. Ainsi, pendant plus de dix ans (entre la fin des années 1990 et le début des années 2000), les images typiques du cinéma taïwanais étaient des paysages urbains sombres : les appartements minuscules, les rues humides et bondées, ainsi que les paysages urbains à la mode et lumineux avec des néons. Tels sont en effet le mode de vie,

⁴¹⁴ ROT Gwenaële, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹⁵ Les règles sont différentes en fonction des collectivités territoriales. Par exemple, pour accorder sa subvention la Mairie de Kaohsiung exige qu'au moins un quart de la durée du film soit occupé par des paysages locaux, alors que la Mairie de Taïchung en exige au moins un tiers. Il faut d'ailleurs savoir que la somme maximum de ces subventions est de 10 millions de NT\$.

⁴¹⁶ Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p. 25.

bien représenté dans ces films, de la plupart des Taïwanais et la vacuité dans les esprits des habitants des villes⁴¹⁷.

En fait, le processus de modernisation a engendré un éloignement entre la culture et l'espace local, en plus de susciter la « disparition du sens du lieu » (placelessness)⁴¹⁸. Selon l'ouvrage « Place and placelessness », du chercheur en géographie culturelle Edward Relph, les *lieux* sont des « centres significatifs de nos expériences immédiates du monde »⁴¹⁹. De plus, il a expliqué ce qu'était le concept de « l'intérieur existentiel » (existential insideness) d'un lieu pour expliquer son identité territoriale : « l'intérieur existentiel » d'un lieu signifie en effet qu'une personne se sent *dedans attachée* à un lieu, qui lui appartient et s'y s'identifie ; cela s'explique surtout par le fait que plus une personne s'identifie fortement à un territoire, et plus elle se sent en communion avec lui⁴²⁰. Cependant, le développement des médias, des mobilités et de la société de consommation a accéléré l'homogénéisation du monde et effacé les différences entre les lieux, ainsi que les sentiments d'attachement à ces derniers⁴²¹. À cause de la modernisation, dans les années 1990, les Taïwanais ont également vécu cette « disparition du sens du lieu » (placelessness) et se sont consolés de la perte de leurs *lieux* de référence en les évoquant avec « nostalgie »⁴²². Ce genre de paysages urbains est beaucoup représenté dans le cinéma taïwanais de l'époque (avant les subventions territoriales). Cependant, ce type de tournage a également été à l'origine d'une homogénéisation des films taïwanais et limité la diversification des visions ou des narrations⁴²³.

En outre, il s'avérait difficile de produire certains films qui nécessitaient des financements importants. À Taïwan, ce sont surtout les adolescents et étudiants qui fréquentent les salles de cinéma. La plupart d'entre eux consomment principalement les films hollywoodiens dotés de budgets importants et comportant des effets spéciaux. En raison de contraintes budgétaires, les producteurs et les cinéastes taïwanais éprouvent de grandes difficultés à produire des films fantastiques face à la concurrence des films hollywoodiens appartenant à cette catégorie. Cependant, en dehors des films populaires, il existe trois autres genres de films sur le marché taïwanais destinés à des petits groupes de spectateurs spécifiques, à savoir les films portant sur l'homosexualité, ceux pour les enfants et les films d'horreur. De plus, bien qu'il arrive que ces

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ YAN Zhong-xian 顏忠賢, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹⁹ RELPH Edward, *Place and placelessness*, London, Pion, 1979, p. 141.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁴²¹ CRESSWELL Tim, *op. cit.*, p. 73-74.

⁴²² YAN Zhong-xian 顏忠賢, *op. cit.*, p. 58.

⁴²³ Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p. 25.

trois genres de films soient produits avec de faibles budgets, ils sont toutefois d'assez bonne qualité⁴²⁴. Ainsi, il faut savoir que les producteurs de ce type de films ont pour ambition de toucher des marchés de niches spécifiques, entre autres, certains groupes à l'instar du mouvement LGBT. Du fait que le marché du cinéma est dominé par les productions filmographiques de Hollywood, en ciblant certains marchés de niches, les cinéastes taïwanais trouvent ainsi le moyen d'éviter d'être confrontés à la concurrence américaine et peuvent bénéficier d'une rentabilité minimale grâce à ces publics ciblés.

De ce fait, les restrictions des budgets qui limitent les choix des genres et des lieux de tournages ont eu, dans le cinéma taïwanais, des effets au cours des années 1990 et au début de l'année 2000, ont notamment conduit à développer une production surtout axée sur les longs métrages à petit budget portant souvent sur des intrigues sentimentales urbaines (essentiellement dans la capitale) ou sur l'homosexualité.

En 2008, la sortie du film *Cape No. 7* a brisé cette similitude entre les paysages urbains présentés. Selon Kuo Li-shin, chercheur s'intéressant aux documentaires taïwanais, *Cape No. 7* a fort bien assemblé les éléments locaux et commerciaux, en présentant les dialectes populaires, la plage provinciale, le groupe musical local, la rébellion des jeunes et les histoires d'amour exotiques taïwano-japonaises. Tous ces éléments ont donc touché les différentes catégories de spectateurs. De plus, le rythme rapide et la narration drôle de ce film ont également bien correspondu aux attentes des spectateurs taïwanais, qui étaient habitués à regarder les divertissements des émissions télévisées et les comédies hollywoodiennes⁴²⁵.

En fait, en tant que film commercial, *Cape No. 7* est difficile à comparer sur le plan de la valeur artistique aux films taïwanais d'art et d'essai, mais les représentations des paysages et les éléments provinciaux qui y figurent symbolisent toujours le moment crucial où les cinéastes taïwanais ont essayé de perdre l'habitude, propre aux films précédents, de présenter des paysages urbains. De plus, au fur et à mesure de la distribution des subventions des collectivités territoriales pour les productions cinématographiques, les représentations des paysages deviennent plus variées dans le cinéma taïwanais contemporain.

De surcroît, lors des entretiens professionnels menés, les interviewés ont tous mentionné que les cinéastes contemporains sollicitent tout à la fois des subventions nationales et territoriales. Par

⁴²⁴ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 36-37.

⁴²⁵ Taiwan Film & Audiovisual Institute, *op. cit.*, 2009, p. 54-55.

exemple, selon le producteur Hsu Guo-lun, la principale façon de collecter des fonds pour une production consiste à demander, tout d'abord, la subvention de l'État et ensuite à réfléchir aux possibilités de rechercher des subventions territoriales.

(...) la subvention étatique est un élément crucial parce que d'une certaine façon, ce sera la plus facile à obtenir. Ensuite, quand vous rechercherez les autres investissements, tout sera relativement plus rapide. De ce fait, je vous conseille de faire très attention aux dates de la sélection pour la subvention étatique, qui n'a lieu que deux fois par an.

L'autre possibilité est d'opter pour les subventions locales, offertes par chaque collectivité territoriale. Je pense que vous devriez maîtriser leurs fonctionnements, ou faire des recherches sur celles-ci, car elles sont assez nombreuses. Ces subventions existent à Taïpeï, à Taïchung et à Kaohsiung par exemple⁴²⁶.

D'ailleurs, la productrice Li Ya-mei a elle aussi mentionné cette manière de combiner les subventions étatiques et territoriales pour les productions.

Fondamentalement, quand le financement de la subvention étatique n'est pas suffisant, ils recherchent les subventions des collectivités territoriales. En effet, les deux sont souvent nécessaires pour la collecte de fonds. Plus l'ensemble du financement venant du secteur public est élevé, et moins les candidats devront solliciter les entreprises privées. La collecte de fonds est essentiellement gérée par le producteur, et non par le réalisateur. Ainsi, les créations n'en sont que peu affectées. Mais parfois, faute de financements pour la production, les cinéastes doivent envisager d'autres plans dont le changement de lieux de tournage et/ou le tournage de certaines scènes à Taïchung, Taoyuan ou Kaohsiung, villes qui accordent des subventions⁴²⁷.

Par rapport au nombre de films taiwanais subventionnés par le secteur gouvernemental étatique et local, selon les informations publiées sur les sites officiels des collectivités territoriales et dans la presse, il est possible d'affirmer qu'entre 2008 et 2021 (2008 étant l'année où la

⁴²⁶ HSU Guo-lun, « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun ».

⁴²⁷ LI Ya-Mai, « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

deuxième municipalité spéciale, Taïpei, a commencé à subventionner régulièrement les productions audiovisuelles), 479 longs métrages ont été subventionnés tout à la fois par l'État et les collectivités territoriales. Parmi ces 479 films, 149 productions ont été financées uniquement par les collectivités territoriales. En ce qui concerne les 330 autres, elles ont été subventionnées de deux façons : soit uniquement par l'État (205 longs métrages) ; soit par l'État et les collectivités territoriales (125 longs métrages). Quant aux productions financées en même temps par l'État et les collectivités territoriales, la combinaison de leurs subventions résidait plutôt dans le soutien étatique et une subvention territoriale (surtout la subvention de la municipalité spéciale, les subdivisions administratives du premier niveau à Taïwan, pour 91 longs métrages). Dans cette catégorie, la plupart des productions ont bénéficié d'une ou de deux subvention(s) territoriale(s). Il existe aussi les cas que certains films ont été subventionnés tout à la fois par l'État et par *quatre* collectivités territoriales.

Quant à la situation concernant les films subventionnés uniquement par les collectivités territoriales, la plupart des longs métrages ont été financés par une municipalité spéciale, mais un petit nombre d'entre eux l'ont été subventionné seulement par un comté de Taïwan (les subdivisions administratives de second niveau à Taïwan). De plus, les productions ayant obtenu des subventions territoriales ont été financées, en même temps, au maximum, par trois collectivités territoriales (voir le tableau 11).

Tableau 11. Les différentes combinaisons des subventions étatiques et territoriales (2009-2021)

Types de subventions	Quantité de subventions	Combinaisons des subventions
Subvention étatique uniquement	205 longs métrages	
Subventions étatiques et subventions territoriales	125 longs métrages	avec une seule subvention territoriale : 91 longs métrages
		avec deux subventions territoriales : 26 longs métrages
		avec trois subventions territoriales : 6 longs métrages
		avec quatre subventions territoriales : 2 longs métrages
Subventions territoriales uniquement	149 longs métrages	Une seule subvention territoriale : 128 longs métrages
		Deux subventions territoriales : 18 longs métrages
		Trois subventions territoriales : 3 longs métrages

** Informations regroupées par l'autrice*

Selon ce tableau, même si la plupart des films sont encore financés par l'État (sur 330 longs métrages : 205 uniquement financés par l'État, ainsi que 125 subventionnés par l'État et les collectivités territoriales), nous remarquons que les interventions des collectivités territoriales dans les productions cinématographiques représentent environ 57 % dans les films subventionnés (sur 274 longs métrages : 125 subventionnés par l'État et les collectivités territoriales, ainsi que 149 uniquement par les collectivités territoriales). Cela reflète le fait que les financements de ces collectivités territoriales ne sont pas de moindre importance que ceux du gouvernement central. De plus, cela représente également une évolution du pouvoir économique-politique entre l'État et les collectivités territoriales dans l'industrie cinématographique.

Ainsi, dans la prochaine section, en utilisant les concepts de changement institutionnel et de coût public dans ces politiques de la nouvelle économie institutionnelle, nous allons discuter en profondeur des changements institutionnels des subventions étatiques et territoriales, et aborder la relation de pouvoir existant entre l'État et les collectivités territoriales et les influences du coût public pour les mises en œuvre de ces politiques.

3.3 Changement institutionnel des subventions étatiques et position politique de Taïwan par rapport aux autres régimes internationaux avant l'OMC

Avant d'analyser le changement institutionnel et du coût public dans les politiques des soutiens taïwanais pour les productions cinématographiques, nous allons, tout d'abord, analyser ce que signifie « l'institution » dans les théories de la nouvelle économie institutionnelle. Selon Douglass North, l'un des chercheurs en nouvelle économie institutionnelle : « les institutions sont les règles dans une société, ou plus formellement, sont les contraintes conçues par l'homme qui forment les interactions humaines. Par conséquent, elles structurent les incitations aux échanges humains, qu'ils soient politiques, sociaux ou économiques »⁴²⁸. De plus, Douglass North a précisé que le changement institutionnel structure le chemin au fil de l'évolution des sociétés. Ainsi, le changement institutionnel constitue l'une des clés pour comprendre le changement historique⁴²⁹.

De ce fait, au regard de la nature des institutions, étant donné que celles-ci sont considérées

⁴²⁸ NORTH Douglass, *op. cit.*, 1990, p. 3.

⁴²⁹ *Ibid.*

comme des groupes organisés par des individus qui visent des objectifs communs, la firme, le marché et l'État peuvent tous être considérés comme des institutions. Ces trois institutions ont des objectifs différents. Premièrement, l'objectif commun aux firmes est de garantir les investissements commerciaux pour ces groupes et de maximiser leurs bénéfices d'échanges. Ensuite, en ce qui concerne l'objectif commun du marché, il s'agit d'augmenter les participations des firmes et d'élargir la dimension du marché. Enfin, l'objectif commun des États est d'offrir un certain nombre de biens publics en augmentant suffisamment les taxes pour atteindre ce but⁴³⁰.

De surcroît, en ce qui concerne les théories de la nouvelle économie institutionnelle, dans son ouvrage *The Economic Institutions of Capitalism*, Oliver Williamson précise que le coût de la transaction économique fait partie de la tradition de la recherche en nouvelle économie institutionnelle, notion de coût de la transaction économique qui est utilisée dans tous ses aspects dans l'étude de l'organisation économique⁴³¹. Le concept de coût de la transaction a été, en effet, proposé par Ronald Coase, en 1937. Dans son article « The problem of social cost » publié en 1960, Ronald Coase a indiqué que la recherche en économie néoclassique n'a pas pris en compte le facteur du coût de la transaction dans les arrangements institutionnels. La raison en est que la solution pour permettre une meilleure compétitivité sur le marché proposée par les chercheurs en économie néoclassique n'émerge que dans une situation de transactions sans frais⁴³².

Avant d'aborder le concept de coût de la transaction, Oliver Williamson a proposé cette définition du terme transaction : « une transaction se produit lorsqu'un bien ou un service est transféré à travers des interfaces des technologies séparables. Quand une étape de l'activité se termine, une autre commence »⁴³³. Ainsi, la transaction est une livraison des ressources qui se produit à l'intérieur des firmes ou du marché et ces transactions peuvent être considérées comme le résultat de la division du travail⁴³⁴.

D'après les concepts d'Eirik Furubotn et Rudolf Richter indiqués dans leur ouvrage, *Institutions and Economic Theory : The Contribution of the New Institutional Economics*, l'objectif de la recherche en économie institutionnelle ne porte pas seulement sur les échanges économiques, mais aussi sur les autres « actions sociales », qui, pour leur part, doivent construire, maintenir ou changer la relation sociale. En ce sens, l'échange économique est une action particulière dans les échanges sociaux. En d'autres termes, les actions sociales s'avèrent

⁴³⁰ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 316.

⁴³¹ WILLIAMSON Oliver, *The Economic Institutions of Capitalism*, New York, The Free Press, 1985, p. 16.

⁴³² NORTH Douglass, *op. cit.*, 1990, p. 15.

⁴³³ WILLIAMSON Oliver, *op. cit.*, 1985, p. 1.

⁴³⁴ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 53.

nécessaires pour former et maintenir le cadre institutionnel pour les activités économiques. Ces actions sociales, incluent des règles formelles ou informelles et des caractéristiques de mise en œuvre. Il faut réfléchir aux bénéfices entre les politiciens, les fonctionnaires et les groupes d'intérêt, ce en particulier dans les échanges politiques. En outre, il convient également de prêter attention aux négociations et aux arrangements en fonction des autorités publiques entre ces groupes. Il faut aussi revoir le style des décisions judiciaires et des actes administratifs de ces fonctionnaires⁴³⁵.

De ce fait, Oliver Williamson a pensé que trois caractéristiques importantes résident dans les échanges économiques et politiques : le premier point est le caractère incertain de ces transactions ; le deuxième la fréquence de celles-ci, quant au dernier point, il s'agit du niveau des investissements spécifiques à la transaction⁴³⁶. En fait, les chercheurs en économie néoclassique ont déjà remarqué que l'incertitude constitue un facteur crucial qui influence les échanges, mais ils ont rarement pris en compte les deux derniers facteurs, à savoir de la fréquence des transactions et du niveau des investissements spécifiques à celles-ci. Selon la recherche de la nouvelle économie institutionnelle, ces trois caractéristiques proposées par Oliver Williamson peuvent systématiquement influencer les actions économiques⁴³⁷.

Par rapport aux coûts des transactions, en dehors de ceux récurrents dans les actions, il existe également des coûts se produisant lors de la construction, du maintien et du changement de système institutionnel. En d'autres termes, les coûts des transactions non récurrents seront engendrés par les lois (la Constitution ou le droit civil) et contrats de travail. De plus, ces coûts des transactions peuvent être catégorisés en trois types : le coût de transaction sur le marché, celui sur les managements pour les firmes et le coût des transactions publiques lors du fonctionnement et de l'ajustement du système politique⁴³⁸.

Étant donné que l'objectif de ce chapitre est de discuter du fonctionnement et la relation de pouvoir entre les institutions publiques (l'État et les collectivités territoriales) à travers leurs mises en œuvre des politiques sur les subventions pour le cinéma taïwanais, le concept du coût de transactions publiques sera principalement abordé dans cette partie. Selon Margaret Levi, le coût des transactions publiques pour les biens publics concerne les coûts des informations entre la répartition des ressources, les citoyens et les agents de l'État, ainsi que ceux de mise en œuvre

⁴³⁵ *Ibid*, p. 54.

⁴³⁶ WILLIAMSON Oliver, « Transaction-Cost Economics : The Governance of Contractual Relations », *Journal of Law and Economics*, vol. 22, 1979, p. 239.

⁴³⁷ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 54.

⁴³⁸ *Ibid*, p. 55.

des politiques⁴³⁹. La notion de biens publics est un concept essentiel principal dans la recherche des politiques de l'État et des institutions.

En outre, autre point important souligné par les chercheurs en nouvelle économie institutionnelle, le fonctionnement des institutions est maintenu par le système du contrat. Dans l'ouvrage *The Economic Institutions of Capitalism*, Oliver Williamson a repris les observations d'Ian Roderick Macneil au sujet des lois des contrats classiques : l'objectif de tous les systèmes de contrats consiste à faciliter les échanges⁴⁴⁰. De même, dans le cas de la relation entre l'État et les citoyens, nous pouvons adopter cette définition pour le contrat à long terme entre l'État (une institution) et les citoyens pour bien répartir et gérer les propriétés publiques⁴⁴¹. De plus, par rapport aux différentes hypothèses de la recherche de l'économie néoclassique, qui postulent des décisions de manière totalement rationnelle, les chercheurs en nouvelle économie institutionnelle ont renversé ces hypothèses émises par l'économie néoclassique et indiqué que les chercheurs en nouvelle économie institutionnelle prenaient en compte la « rationalité limitée » dans le processus de la gouvernance des institutions.

Selon Douglass North, les hypothèses sur les comportements humains traditionnels (les décisions complètement rationnelles) ont empêché les économistes de traiter les sujets fondamentaux parce que les motivations des hommes s'avèrent plus complexes et leurs préférences moins stables que ce que les hypothèses avaient envisagé. Ainsi, ces modifications de ces hypothèses peuvent faire progresser la recherche en sciences sociales⁴⁴². Afin d'explorer l'insuffisance de l'approche du choix rationnel concernant les institutions, il faut prêter attention à ces deux aspects spécifiques aux comportements humains que sont les motivations et les décryptages de l'environnement. Les comportements humains sont plus compliqués que le fonctionnement des individus tel qu'il est indiqué dans les modèles des économistes. De plus, les êtres humains déchiffrent l'environnement par le processus des informations et à travers les constructions mentales préexistantes (les diverses façons dont les gens comprennent ce monde et dont ils résolvent les problèmes)⁴⁴³. Ce genre de système de cognition engendre une rationalité limitée lorsque les êtres humains mettent en œuvre leurs choix. En utilisant cette notion pour nos analyses, nous allons discuter, dans cette section, du fait que le gouvernement taïwanais a annulé

⁴³⁹ LEVI Margaret, *Of Rule and Revenue*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 27.

⁴⁴⁰ WILLIAMSON Oliver, *op. cit.*, 1985, p. 69.

⁴⁴¹ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 323.

⁴⁴² NORTH Douglass, *op. cit.*, 1990, p. 17.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 20.

la politique de protection du cinéma taïwanais sur le marché national, pour obtenir un siège à l'OMC.

De ce fait, l'objectif de l'existence des institutions est de réduire les incertitudes pendant les interactions humaines. Cependant, les incertitudes augmenteront en même temps du fait que ces interactions humaines renferment des informations incomplètes⁴⁴⁴. Ainsi, la rationalité limitée est une hypothèse cognitive liée au coût des transactions dans la recherche économique⁴⁴⁵. En d'autres termes, dans les actions économiques, surtout sur le marché ayant une grande complexité, les décisions prises reposent souvent sur la rationalité limitée du système cognitif de chacun, par rapport à une rationalité totale. Ainsi, quand les gens reçoivent les informations ou prennent des décisions, cela intègre la situation des biais cognitifs et cause les biais des jugements⁴⁴⁶. Par exemple, dans les investissements pour les productions cinématographiques, les investisseurs ont souvent pris leurs décisions financières dans un environnement marqué par une grande incertitude. De plus, du fait de la rationalité limitée qui a influencé les décisions, les investisseurs se sont vus contraints de réagir déraisonnablement pour les productions cinématographiques, par exemple, en investissant dans des productions seulement sur la base de leur intuition, en dépendant excessivement des vedettes pour les recettes, en se montrant trop optimistes face au marché ou en produisant des films similaires à des œuvres ayant obtenu de grands succès. De même, à cause d'idées préconçues, les décideurs des politiques publiques ont peut-être tendance à négliger d'établir les politiques les plus appropriées pour les soutiens cinématographiques⁴⁴⁷. Surtout, le processus politique stimule le changement institutionnel. En d'autres termes, les processus politiques et économiques sont inséparables et les politiques sont souvent contraintes par « l'économie formelle » et les règles politiques⁴⁴⁸.

Selon Douglass North, qui a inauguré le concept de changement institutionnel (l'institution innovante) dans la nouvelle économie institutionnelle, l'évolution des systèmes politiques du dirigeant autocratique au gouvernement démocratique peut généralement déboucher sur une gouvernance plus efficace. Dans un certain sens, le gouvernement démocratique donne plus de possibilités à la population pour accéder au processus des décisions politiques, permet d'éliminer la tendance d'un dirigeant à confisquer les richesses selon son caprice, ainsi que développer le contrat par le biais d'un tiers et donner lieu à une justice indépendante. Ce genre de

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴⁵ WILLIAMSON Oliver, *op. cit.*, 1985, p. 45.

⁴⁴⁶ LIU Li-hsing 劉立行, *op. cit.*, p. 54-55.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴⁸ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 27-28.

fonctionnement démocratique accroît l'efficacité d'une gouvernance. Cependant, l'efficacité politique n'est pas pour autant forcément synonyme d'efficacité du marché économique⁴⁴⁹. De la sorte, si les coûts de la transaction publique sont faibles et les acteurs politiques disposent de modèles précis pour guider les marchés publics, les droits de propriété reculeront efficacement. À l'inverse, si les coûts de la transaction sont élevés sur les marchés publics et que les décideurs ont des perceptions subjectives, sans droits des propriétés, cela n'induit pas pour autant de croissance économique. Dans ce cas-là, les incitations des institutions politiques ne permettront pas de créer des régulations économiques plus productives⁴⁵⁰.

Revenons-en maintenant à la situation des soutiens publics pour les productions cinématographiques taïwanaises, optique dans laquelle nous analyserons le changement institutionnel des soutiens de l'État, ainsi que le fonctionnement institutionnel de ces politiques. D'après le premier chapitre de cette thèse, concernant le développement du cinéma taïwanais, les anciennes politiques pour le cinéma taïwanais depuis la colonisation japonaise jusqu'aux années 1980, sont fortement intervenues dans les productions cinématographiques et ont pris le cinéma pour outil de propagande. Avant le *Nouveau Cinéma taïwanais* des années 1980, le marché national du cinéma taïwanais était contrôlé par des dirigeants autoritaires et ne fonctionnait pas fortement comme un marché libéral. En fait, à cette époque, le régime politique taïwanais n'était pas démocratique. Or, les institutions publiques recherchées par la nouvelle économie institutionnelle se sont positionnées dans des pays dotés d'un système constitutionnel démocratique. En d'autres termes, les citoyens délèguent le droit de la gouvernance à l'État et aux autres secteurs étatiques à travers les processus de vote. Ce genre de comportement démocratique crée un contrat entre les citoyens (les principaux intéressés) et le gouvernement (l'agent)⁴⁵¹. Précisons que le début du régime démocratie à Taïwan, remonte, selon nous, à l'année 1996, c'est-à-dire à la toute première élection présidentielle pour les Taïwanais. Mais en fait, la première distribution du soutien étatique pour le cinéma taïwanais a débuté avant l'élection présidentielle.

Au cours des années 1970 à 1980, le totalitarisme à Taïwan a commencé à s'effondrer à cause de facteurs exogènes et endogènes. En ce qui concerne les facteurs exogènes, il s'agissait de la

⁴⁴⁹ NORTH Douglass, *op. cit.*, 1990, p. 51.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵¹ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 495.

crise diplomatique et de la menace de la Chine. Quant à la crise diplomatique, Taïwan (sous le nom de « République de Chine ») a été contrainte de se retirer de l'ONU, en 1971. Très rapidement, 27 pays, notamment la Belgique, l'Iran, le Mexique, le Japon, ont interrompu leurs relations diplomatiques avec Taïwan pendant un an. Au cours de la même année, les États-Unis ont décidé de rendre l'Archipel des Ryukyu et les îles de Diaoyutai⁴⁵² au Japon. Cette déclaration politique a stimulé le mouvement Baodiao, visant à protéger l'île de Diaoyutai, organisé par les habitants de Hong Kong, Taïwan et de la Chine en raison de la géopolitique et la souveraineté des îles de Diaoyutai⁴⁵³. En ce qui concerne la menace de la Chine, Deng Xiaoping 鄧小平, l'ancien dirigeant suprême de la République populaire de Chine, a lancé la proposition « d'un pays, deux systèmes » pour traiter la souveraineté de Taïwan, en août 1981. Mais, très vite, en septembre de la même année, Ye Jianying 葉劍英, le Chef d'État de la République populaire de Chine, a proposé « Neuf Conseils » pour réaliser « le retour de Taïwan à la mère patrie et l'accomplissement de la réunification pacifique ». Ces actes de la Chine ont causé des tensions politiques des deux côtés du détroit (la Chine et Taïwan).

Concernant le facteur endogène, il s'agit de la répression de l'autorité centrale contre les membres du parti politique extérieur au Kuomintang (Tangwai, 黨外⁴⁵⁴) qui a provoqué un contrecoup social, surtout après l'incident du magazine Formosa (美麗島事件) en 1979, dont les manifestants revendiquant la démocratie et la liberté ont été condamnés à des peines de prison. Cette situation politique agitée a forcé le dirigeant de l'époque, Chiang Ching-kuo, à atténuer la gouvernance totalitaire afin d'obtenir un soutien international et de retrouver la stabilité sur le plan national. Les contraintes des productions cinématographiques se sont également libérées petit à petit dans cette atmosphère politique⁴⁵⁵.

Comme l'a indiqué Douglass North dans la préface de son ouvrage, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, « L'histoire compte. Ce n'est pas seulement parce que nous pouvons apprendre du passé, mais c'est aussi parce que le présent et le futur sont liés au passé à travers la continuité des institutions sociales. Les choix d'aujourd'hui et de demain sont formés par le passé. Et le passé peut seulement être rendu intelligible en tant que l'histoire de l'évolution

⁴⁵² Les îles de Diaoyutai se situent au nord-est de Taïwan et au sud-ouest d'Okinawa Honto en mer de Chine orientale. Étant donné que ces îles se situent entre Taïwan, la Chine et le Japon, ces trois territoires ont tous déclaré la souveraineté de ces îles.

⁴⁵³ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 180-181.

⁴⁵⁴ Le terme « Tangwai » représente des participants politiques extérieurs au Kuomintang avant la création du Parti démocrate progressiste.

⁴⁵⁵ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 255.

institutionnelle »⁴⁵⁶. De ce fait, dans les années 1980, l'histoire taïwanaise a enregistré le premier moment clé du changement institutionnel pour le cinéma taïwanais en raison de l'agitation politique des années 1970.

Tout d'abord, en 1978 Soong Chu-yu (James Soong, 宋楚瑜), le chef du Bureau d'information, a autorisé la présence, dans les films, des images du Drapeau de la République populaire de Chine et du portrait de Mao Ze-dong, ainsi que d'adaptations de « la littérature des cicatrices » (des traumatismes après la guerre) . Dans les années 1970, ces autorisations avaient en fait pour but de produire des films de propagande contre le communiste. Par rapport aux interdictions des images du Drapeau de la République populaire de Chine et du portrait de Mao Ze-dong dans les films précédents, ces autorisations symbolisent déjà des libérations rares pendant la période de la loi martiale. Par la suite, dans les années 1980, l'autorité centrale s'est progressivement libérée de certaines contraintes. En premier lieu, en 1982, le gouvernement a aboli la censure pour les scénarios avant les tournages et reporté cette dernière à la finalisation des productions. De plus, cette censure était effectuée par des personnes appartenant à différents domaines de la société. Ensuite, un an plus tard, le Yuan législatif taïwanais a adopté la loi sur le cinéma et défini le cinéma comme une industrie culturelle⁴⁵⁷. En même temps, le chef du Bureau d'information de l'époque, Soong Chu-yu, a également cherché les moyens de stimuler l'industrie du cinéma taïwanais. Par exemple, en 1979, il a élargi la cérémonie du festival du Cheval d'Or et invité l'actrice hollywoodienne Elizabeth Taylor à y participer, afin d'attirer l'attention des Taïwanais sur les films nationaux. De plus, en 1984, le chef du Bureau d'information a diminué le quota d'importation des films hollywoodiens pour freiner le monopole des films des huit majors, et ainsi garantir aux distributeurs taïwanais de distribuer des films américains indépendants. En même temps, Soong Chu-yu, le chef du Bureau d'information, a négocié avec les banques pour offrir des prêts de financement à faible taux d'intérêt aux producteurs⁴⁵⁸. Après la levée de la loi martiale, en 1987, la société taïwanaise a commencé à emprunter la voie de la Taïwanisation (le mouvement de localisation taïwanaise). Dans cette situation politique et sociale, le soutien de l'État a débuté en 1989 pour encourager les productions cinématographiques possédant des valeurs culturelles et divertissantes⁴⁵⁹. Nous constatons qu'au sein du mouvement du *Nouveau Cinéma taïwanais* de la même époque, les

⁴⁵⁶ NORTH Douglass, *op. cit.*, 1990, p. vii.

⁴⁵⁷ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1998, p. 257.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 258-259.

⁴⁵⁹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, 2014, p. 139.

cinéastes taïwanais ont enfin trouvé certaines libertés pour présenter authentiquement ce qu'ils avaient vécu et éprouvé dans l'ancienne société taïwanaise.

Selon les concepts de la nouvelle économie institutionnelle, la structure de la croyance qui intègre les religions, les mythes, les dogmes et les idéologies, est un facteur important pour les orientations des politiques. La raison en est que la structure de la croyance présente des explications communes pour les phénomènes en dehors des expériences immédiates des membres de la société. De ce fait, la structure de la croyance a réduit la divergence des modèles mentaux des individus dans la société et a constitué des perceptions unificatrices pouvant être transmises de génération en génération, en tant qu'héritages culturels communs. De plus, les structures des croyances sont transformées en structures sociales et économiques à travers les institutions régissant les règles formelles et les normes informelles des comportements, d'autant plus que la relation entre les modèles mentaux et les institutions est intime. D'un côté, les modèles mentaux sont les représentations internes que créent les systèmes cognitifs individuels pour interpréter l'environnement ; de l'autre, les institutions correspondent aux mécanismes externes (à l'esprit) que des individus créent pour structurer l'environnement et y mettre de l'ordre⁴⁶⁰. Autrement dit, une mutation institutionnelle se produit lors du changement du système de croyances⁴⁶¹. Ainsi, d'après les actions menées par l'autorité centrale et la mutation des politiques déjà mentionnées pour le cinéma taïwanais, nous pouvons remarquer le premier changement institutionnel du système étatique. En outre, ces politiques représentent une possibilité de changement du système cognitif de ces politiciens vis-à-vis du cinéma qui d'outil de propagande se transforme en intermédiaire culturel.

Pour ce qui est de l'évolution des soutiens étatiques, selon les détails récoltés concernant l'évolution des soutiens de l'État dans la première section de ce chapitre, l'objectif principal des soutiens étatiques se concentre sur l'encouragement au tournage de films nationaux de bonne qualité. À partir de l'année 2000, le gouvernement taïwanais a commencé à mettre l'accent sur le développement cinématographique national en ayant pour objectif de soutenir les écritures de scénarios, les productions et postproductions, de contribuer à l'achat de pellicules et d'équipements numériques, de soutenir les exploitations dans les salles, de créer des promotions (nationales et internationales), de distribuer des récompenses suite aux bons résultats des recettes,

⁴⁶⁰ NORTH Douglass, « Economic Performance Through Time », *American Economic Review*, vol. 84, n° 3, 1994, p. 362-363.

⁴⁶¹ LIU Li-hsing 劉立行, *op. cit.*, p. 58.

des aides pour les participations aux festivals internationaux, ainsi que des bonifications sur les taux d'intérêt des prêts accordés selon certains critères⁴⁶². De plus, le montant total de ces subventions étatiques était de moins de 100 millions de NT\$ (entre 30 millions et 77,5 millions de NT\$) avant 2009, mais à partir de cette date, ce montant a largement dépassé cette somme en passant de 100 millions de NT\$ à 300 millions de NT\$ actuels. D'après ces chiffres, nous constatons que certains changements institutionnels se sont opérés suite à ces modifications politiques.

Tout d'abord, il convient de choisir entre soutenir uniquement les films nationaux et stimuler l'ensemble de l'industrie cinématographique nationale. Selon Chen Ru-shou, un chercheur dans le domaine du cinéma taïwanais ayant été membre du jury pour l'obtention de subventions étatiques et territoriales, l'objectif initial des subventions de l'État était de maintenir les productions cinématographiques taïwanaises, mais pas forcément d'opérer une régulation du marché cinématographique national.

La raison de la mise en place des subventions étatiques était d'aider le cinéma taïwanais à une époque où il était comme une espèce en voie de disparition et avait besoin d'être protégé. Ainsi, nous avons utilisé les financements du gouvernement central pour maintenir la production de films nationaux. À cette époque-là, on ne comptait pas sur les films taïwanais soutenus par l'État pour qu'ils soient rentables sur le marché, mais plutôt à ce qu'ils intègrent des festivals à l'extérieur de Taïwan. Si ces films taïwanais apportaient de la renommée pour notre île sur la scène internationale, c'était suffisant⁴⁶³.

Pour mettre en œuvre une politique, il faut toujours engendrer des coûts publics, par exemple, les fonds destinés à la recherche des informations, ceux pour établir des décrets, d'autres pour impulser la politique et surveiller sa mise en œuvre⁴⁶⁴. De ce fait, nous émettons l'hypothèse que, d'après les montants des subventions étatiques, le coût public d'une politique visant à seulement maintenir les productions cinématographiques est moins important que celui d'une politique de régulation de l'équilibre du fonctionnement du marché national. La raison en est que, dans le cas où il vise seulement à maintenir les productions cinématographiques, le gouvernement central n'a

⁴⁶² Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p. 36.

⁴⁶³ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

⁴⁶⁴ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 60.

pas besoin d'investir plus de coût public pour créer et mettre en œuvre de nouvelles lois afin de régulariser l'équilibre du fonctionnement du marché national ou de garantir les projections de ces films subventionnés dans les salles de cinéma, en face de la concurrence des films hollywoodiens. En outre, Chen Ru-shou a également précisé qu'à l'époque, le modèle mental des décideurs des politiques consistait à maintenir, tout d'abord, la continuité des productions du cinéma taïwanais, afin qu'elles acquièrent une réputation internationale grâce à des films reconnus dans les festivals internationaux. En fait, les films du *Nouveau Cinéma taïwanais*, qui ont été fort appréciés dans les festivals internationaux, ont bien répondu aux attentes de cette politique du soutien de l'État et ainsi pu créer une image de Taïwan au niveau international.

Cependant, comme l'a souligné Douglass North, il n'y a aucune garantie que les croyances et les institutions qui évoluent avec le temps produisent une croissance économique⁴⁶⁵. Faute d'une volonté de maintenir le fonctionnement du marché national dans l'ancienne politique de subvention étatique, la réputation internationale des films taïwanais ne pouvait pas stabiliser le marché national déséquilibré face aux concurrences hollywoodiennes. En outre, il existe des cas où certaines transplantations de bons exemples institutionnels de l'étranger n'ont pas apporté de bons résultats économiques dans ces territoires⁴⁶⁶. Ce peut être le cas du soutien étatique de Taïwan. Selon le témoignage de la directrice de la Commission des Films de Taïpei déjà mentionné et les informations regroupées dans la première section de ce chapitre, le système de soutien étatique de Taïwan a été inspiré de celui de la France et de l'Europe. Pourtant, ce système n'a pas apporté les mêmes résultats que dans ce pays et sur ce continent, qui protège leurs films nationaux en maintenant le fonctionnement des marchés nationaux. En ce qui concerne ce résultat du fonctionnement de l'institution à Taïwan, il a été conditionné par deux causes. Tout d'abord, les modèles mentaux, les attentes de l'État et l'orientation de la politique pour le cinéma taïwanais étaient fondamentalement différents de ceux de la France et de l'Europe. Quant à l'objectif des politiques françaises et européennes pour soutenir le cinéma, celles-ci ont traité globalement les problèmes que leurs industries cinématographiques ont affrontés en vue de diminuer les inégalités d'accès, de maintenir l'indépendance et le prestige du cinéma national, confronté à des concurrences étrangères et de favoriser une création nationale délivrée des impératifs de la standardisation⁴⁶⁷. Quant aux politiques pour le cinéma taïwanais, au début,

⁴⁶⁵ NORTH Douglass, *op. cit.*, 1994, p. 363.

⁴⁶⁶ LIU Li-hsing 劉立行, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁶⁷ FOREST Claude, *op. cit.*, 2001, p. 60.

l'objectif était plutôt d'encourager les films nationaux de bonne qualité. De plus, les soutiens de l'État étaient sélectifs et le nombre des films subventionnés avant 2000 était en moyenne de dix films par an, parfois moins de cinq films⁴⁶⁸.

La seconde cause expliquant les différences par rapport aux autres régimes internationaux est la position politique faible de Taïwan pour protéger le cinéma taïwanais. La première élection présidentielle taïwanaise a eu lieu en 1996 et dès lors, Taïwan est entré dans un régime démocratique. Son système politique a officiellement correspondu à un modèle de contrat à long terme entre l'État (une institution) et les citoyens, inscrits dans la nouvelle économie institutionnelle⁴⁶⁹. Cependant, la position politique sur le plan international constitue toujours un point faible pour Taïwan depuis les années 1970 et la crise diplomatique. Il ne faut pas non plus oublier les difficultés rencontrées par le cinéma taïwanais face à la concurrence étrangère, en particulier celle, qui demeure puissante, des entreprises cinématographiques américaines et des films hollywoodiens. Comme nous l'avons déjà mentionné dans cette section, le gouvernement taïwanais, pendant les années 1980, a essayé de résister au monopole des films hollywoodiens en diminuant le quota d'importation de ces films sur le marché taïwanais.

Toutefois, cette résistance n'a pas duré longtemps, surtout du fait qu'en 2002, le gouvernement taïwanais a supprimé les décrets concernant « les quotas d'écran pour les films nationaux » et « la taxe des films étrangers pour soutenir les films taïwanais », afin d'obtenir un siège à l'OMC⁴⁷⁰. Durant la même année, le budget des subventions étatiques pour les longs métrages a été bloqué par le Yuan législatif⁴⁷¹. À cause de ces suppressions liées à des contingences politiques, le marché taïwanais n'a plus mis aucune limite à l'importation des films hollywoodiens, pas plus qu'il n'a rétabli la protection des films taïwanais⁴⁷².

Selon les notions de la nouvelle économie institutionnelle, les échanges politiques existent entre les différents régimes et les divers pays. Dans la relation de pouvoir et de concurrence diplomatique entre les régimes internationaux, les enjeux des intérêts et la rationalité limitée des décideurs influencent ces échanges politiques⁴⁷³. Nous pouvons dire que ces décisions politiques

⁴⁶⁸ Voir le tableau 10 dans la première section de ce chapitre pour les détails des subventions étatiques.

⁴⁶⁹ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 323.

⁴⁷⁰ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 172 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 23.

⁴⁷¹ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 225.

⁴⁷² En ce qui concerne les détails de la domination des films hollywoodiens sur le marché taïwanais, ils seront abordés dans le quatrième chapitre : *Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine*.

⁴⁷³ FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *op. cit.*, p. 504.

ont été conduites, à l'époque, par des décideurs autoritaires rationnellement limités, dans l'objectif d'échanger une protection publique pour le cinéma taïwanais contre une place légitime dans la relation diplomatique. Après avoir été forcé à abandonner son siège à l'ONU, et suite à la rupture de la relation diplomatique avec les autres pays depuis les années 1970, la position politique de Taïwan sur le plan des relations internationales s'est caractérisée par l'isolement. Ainsi, en 2002, bénéficiant d'un siège à l'OMC, qui est une organisation importante pour l'économie et le commerce international, pouvait permettre à Taïwan d'occuper à nouveau une place légitime sur la scène internationale et reconnue par les régimes nationaux. De plus, lors de la participation de Taïwan à l'OMC, Taïwan fonctionnait déjà sous un système constitutionnel démocratique. D'après le concept de la nouvelle économie institutionnelle, la relation entre les citoyens et l'État s'apparente à une relation d'agence. En d'autres termes, les citoyens (les parties) ont octroyé des droits aux officiers (les agents) à travers le processus du vote. De plus, il existe le sujet de la confiance des électeurs face aux candidats politiques, ainsi que des échanges politiques entre les groupes d'intérêts différents⁴⁷⁴. Ainsi, comme dans le cas des échanges économiques, les fonctionnaires élus doivent faire fonctionner l'institution (l'État) de la manière appropriée, afin de transformer leurs promesses en actions crédibles⁴⁷⁵. Selon le Conseil de l'agriculture appartenant au Yuan exécutif (le Parlement exécutif), il s'avère important d'avoir un siège à l'OMC, car cela permet, tout d'abord, de disposer d'un environnement économique et commercial international sécurisé et stable pour que les produits taïwanais puissent se vendre au niveau international à des prix plus justes, raisonnables et sécurisés. Ensuite, les allègements tarifaires entre les membres de l'OMC peuvent économiser le coût des productions. De plus, Taïwan pourra résoudre les conflits commerciaux par le biais du système de l'OMC et participer aux négociations commerciales multilatérales afin de garantir ses intérêts économiques et commerciaux. Enfin, en tant que membre de l'OMC, Taïwan pourrait améliorer son statut économique et commercial au niveau international, ainsi qu'exprimer sa position au sujet du statut économique et commercial international approprié à travers le forum de l'OMC⁴⁷⁶.

En fait, Chu Yen-ping (Kevin Chu, 朱延平), réalisateur taïwanais connu pour ses œuvres commerciales ayant obtenu de grands succès dans les années 1980, avait signalé, dans un article du journal « China Times », le problème potentiel de la domination des films hollywoodiens, si le

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 495.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 496.

⁴⁷⁶ Council of Agriculture, « Jia ru WTO nong yeh bu men yin ying duei tse da ke wun 加入 WTO 農業部門因應對策答客問 » (FAQ concernant les mesures prises par le Conseil de l'agriculture de Taïwan après l'entrée à l'OMC), 01.08.2002, consulté le 5 mai 2022 : <https://www.coa.gov.tw/ws.php?id=972>

gouvernement n'agissait pas pour protéger le cinéma taïwanais pendant les négociations avec l'OMC. Pourtant, le chef de la Division du cinéma du Bureau d'information a répondu que les suppressions des décrets privilégiant le cinéma taïwanais n'auraient pas de graves conséquences parce que la situation du cinéma taïwanais était déjà mauvaise⁴⁷⁷. De ce fait, nous observons quel était le niveau hiérarchique des sujets publics pour les fonctionnaires, à l'époque : pour privilégier l'économie de subsistance, cet échange politique, en supprimant la protection du cinéma taïwanais qui n'était pas rentable, dans l'immédiat, l'on préférait assurer un intérêt économique maximal aux citoyens à travers le système de l'OMC. En même temps, nous constatons le souhait du gouvernement taïwanais d'avoir à nouveau une place légitime au niveau international.

Cependant, ces décisions politiques ont engendré pour le cinéma taïwanais un grand déséquilibre sur le marché cinématographique national et, après 2002, les films taïwanais n'ont plus eu de place sur leur territoire. D'après les concepts de la nouvelle économie institutionnelle, les décisions institutionnelles sont influencées par les modèles mentaux (la hiérarchie des sujets publics) et une rationalité limitée. Selon l'évolution politique et celle des subventions de l'État avant l'entrée à l'OMC en 2002, le soutien étatique n'a duré que treize ans, et le système constitutionnel démocratique n'a fonctionné que pendant six ans. Avant cette période, les productions cinématographiques taïwanaises étaient contrôlées et censurées par le Parti du Kuomintang. Ainsi, nous pouvons affirmer que les décideurs pour la politique du cinéma de l'époque n'auraient pas eu la connaissance globale qui leur aurait permis de remarquer combien il était important de régulariser le marché libéral du cinéma, surtout en confrontant le choix délicat entre l'OMC et le cinéma taïwanais.

3.4 Changement institutionnel des subventions étatiques / territoriales et relation de pouvoir entre ces deux types de subventions après le siège à l'OMC

Dans la section précédente, nous avons analysé le changement institutionnel des soutiens de l'État et la relation de pouvoir avec les autres régimes internationaux jusqu'à sa participation à l'OMC. Dans cette dernière section du chapitre, nous allons continuer à nous intéresser au changement institutionnel de ces soutiens étatiques jusqu'à aujourd'hui. De plus, nous allons

⁴⁷⁷ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 175.

examiner l'évolution institutionnelle des soutiens territoriaux offerts après l'année 2003, ainsi que ses effets sur le fonctionnement entre les soutiens étatiques et territoriaux pour le cinéma taïwanais contemporain.

Les suppressions « des quotas d'écran pour les films nationaux » et « de la taxe sur les films étrangers pour soutenir les films taïwanais » pour avoir un siège à l'OMC, ont fait que le cinéma taïwanais n'avait plus aucune résistance par rapport aux films hollywoodiens sur le marché national, malgré les soutiens étatiques des productions cinématographiques. Tout d'abord, depuis 1994, les entreprises américaines se sont implantées à Taïwan, dans des salles multiplexes sous la forme de joint-venture, afin de répondre à l'importante demande de films hollywoodiens et de réaliser de gros profits⁴⁷⁸. Après la suppression « des quotas d'écran pour les films nationaux », ces multiplexes américains ont organisé des programmations uniquement en faveur des films hollywoodiens. Ensuite, en raison de cette suppression, les exploitants locaux ont eux aussi préféré programmer les films hollywoodiens pour avoir plus d'entrées. Quant aux films taïwanais, il était déjà difficile pour les cinéastes taïwanais de collecter des fonds. Même quand leurs productions étaient finalisées, sans la protection « des quotas d'écran pour les films nationaux », ces cinéastes ont toujours été confrontés à la difficulté de trouver des salles pour projeter leurs films. Dans les multiplexes américains, les programmations étaient sans nul doute réservées aux films hollywoodiens. En ce qui concernait les salles locales, faute de garantie de rentabilité des films taïwanais, leurs exploitants ont souvent refusé de programmer les films nationaux. Malgré tout, étant donné que le gouvernement central a proposé une subvention d'exploitation pour les salles qui projetaient les films nationaux « pendant sept jours et six séances par jour », certains exploitants ont programmé les films taïwanais afin de bénéficier de cette subvention. Cependant, dès la fin de ces sept jours, les films nationaux étaient souvent retirés de l'affiche à cause de leurs faibles recettes⁴⁷⁹.

Les soutiens étatiques ont continué à être distribués. Le gouvernement a intégré, pour la première fois dans sa politique, la direction du développement de l'industrie cinématographique nationale, selon les informations regroupées dans la première section de ce chapitre, au cours des années 2002 à 2004. L'orientation des soutiens de l'État a été modifiée pour « stimuler le développement de l'industrie cinématographique et encourager le tournage de films »⁴⁸⁰. Par la suite, les politiques concernant le cinéma taïwanais ont plutôt été dans cette direction dans le cadre d'un

⁴⁷⁸ LIU Shang-yun 劉尚均, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷⁹ Taiwan Film & Audiovisuel Institute, *op. cit.*, 2009, p. 64-65.

⁴⁸⁰ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 224.

projet politique plus complet concernant tous les aspects du développement industriel, par exemple, « Le défi pour 2008 : le projet pour un développement national essentiel ». En même temps, les montants des subventions étatiques ont commencé à s'élever, ainsi que le nombre de longs métrages subventionnés⁴⁸¹. De plus, afin d'élargir le marché taïwanais restreint, le gouvernement a réfléchi tout d'abord à l'intégration au marché de la Chine continentale : un « Grand projet de développement pour l'industrie cinématographique sur cinq ans » (電影產業五年旗艦計畫) au cours des années 2010 à 2014. Par la suite, le gouvernement taïwanais a également lancé certains projets pour les coproductions⁴⁸².

Selon Douglass North, les institutions évoluent, le plus souvent de manière incrémentielle. Lorsque les entrepreneurs politiques et économiques perçoivent de nouvelles opportunités ou réagissent à de nouvelles menaces, ils vont modifier les règlements formels, les normes informelles ou les moyens de les faire respecter⁴⁸³. Ici, nous constatons un autre changement institutionnel après l'entrée dans l'OMC concernant l'autorité centrale, selon deux aspects. Le premier est que les protections publiques qui existaient avant l'entrée dans l'OMC pour soutenir le cinéma taïwanais, n'ont jamais été reprises dans les politiques suivantes pour assurer les sorties des films taïwanais. Le second point est que le gouvernement taïwanais a plutôt essayé d'investir une plus grande part du coût public dans un cadre acceptable pour les budgets, afin de créer de nouveaux soutiens pour les productions cinématographiques nationales.

De surcroît, après la participation du gouvernement taïwanais à l'OMC, le système des subventions pour soutenir les productions filmiques a été élargi aux autorités territoriales. La première subvention territoriale a été offerte par la municipalité de la ville de Kaohsiung, en 2003. En fait, en ce qui concerne les distributions de subventions par les différentes collectivités territoriales, c'est à partir de l'année 2008 que les autres municipalités spéciales⁴⁸⁴ ont commencé à distribuer leurs premières subventions aux productions cinématographiques sur place. Cela s'explique, entre autres, par la modification de la loi sur le cinéma, en 2009. Dans cet article de loi, le gouvernement taïwanais a établi l'obligation d'assistance pour les collectivités territoriales lors des

⁴⁸¹ Voir le tableau 10 « Subventions étatiques pour les longs métrages taïwanais 1989-2021 » dans la première section de ce chapitre.

⁴⁸² En ce qui concerne les projets pour encourager les coproductions, ils seront abordés en détail dans le cinquième chapitre : *Position des collectivités territoriales : soutiens locaux et délocalisation de Taïwan dans les coproductions internationales*.

⁴⁸³ NORTH Douglass, *Le processus du développement économique*, Paris, Éditions d'Organisation, 2005, p. 25, traduit de l'ouvrage original *Understanding the Process of Economic Change*, New Jersey, Princeton University Press, 2005, 200 p., de l'anglais par Michel Le Séac'h.

⁴⁸⁴ Voir le deuxième chapitre, *Les collectivités territoriales et leurs politiques : fonctionnement des subventions territoriales*, pour les niveaux administratifs des collectivités territoriales taïwanaises.

tournages dans leurs villes, afin de mieux coordonner le travail des organismes du gouvernement central concernés⁴⁸⁵. L'autre raison est que ces collectivités territoriales ont essayé de promouvoir leurs territoires par le biais des œuvres audiovisuelles subventionnées par eux-mêmes. De ce fait, chaque collectivité territoriale a créé son propre fonctionnement institutionnel pour financer les œuvres audiovisuelles sélectionnées. En ce qui concerne ces fonctionnements, la durée du système institutionnel est différente selon ces collectivités territoriales et fonctionne grâce à la mise en œuvre des politiques de subventions. Pour l'instant, la durée du système de subventions est plus longue et la distribution de subvention plus stable, elle dure environ une dizaine d'années, surtout pour les subventions offertes dans les municipalités spéciales. Comme cela a été indiqué dans la deuxième section de ce chapitre, l'objectif incitatif de ces subventions territoriales est plutôt clair et simple, puisqu'il s'agit, pour ces collectivités, de promouvoir leurs villes grâce aux œuvres audiovisuelles tournées sur leurs territoires.

Cependant, en raison de la différence entre le budget public et l'orientation du développement local de chaque collectivité territoriale, le début et la durée des mises en œuvre de ces politiques divergent. Étant donné que les villes des municipalités spéciales disposent souvent de ressources publiques plus riches, elles ont la capacité à supporter le coût public permettant de renouveler et de poursuivre ces subventions.

À Taïwan, six villes sont classées parmi les municipalités spéciales : Taïpeï, Nouvelle Taïpeï, Taoyuan, Taïchung, Taïnan et Kaohsiung. Parmi elles, Kaohsiung est la première municipalité spéciale qui a distribué une subvention pour les productions cinématographiques. Pourtant, Taïpeï et Taïchung sont des villes spéciales qui offrent des subventions d'un montant plus élevé et de façon régulière.

Les suivantes sont les villes de Taoyuan et Taïnan, qui ont également financé régulièrement les productions audiovisuelles tournées chez elles, mais en moins grand nombre que celles de Taïpeï et Taïchung. Concernant la ville de Nouvelle Taïpeï, elle a offert sa première subvention aux productions audiovisuelles en 2010. Cependant, la nature de ce soutien a été transformée, puisqu'à partir de 2015, elle en est venue à financer uniquement les productions cinématographiques des étudiants⁴⁸⁶. Quant aux soutiens pour les cinéastes, les aides financières ont, dès lors, été remplacées

⁴⁸⁵ L'article 4 de la loi sur le cinéma, information du site officiel de « Laws and regulations database of the Republic of China », consulté le 8 mai 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=P0040002>

⁴⁸⁶ Cultural Affairs Department, New Taipei City Government, « Sin Bei Shih jheng fu wun hua jyu 107 nian du tong ji nian bao 新北市政府文化局 107 年度統計年報 » (Rapport statistique annuel de l'année 2018), 02.08.2019, p. 36, consulté le 12 avril 2020 : <https://reurl.cc/3D3yLl>

par les assistances au tournage sur place instaurées par le centre d'assistance et de développement des films.

En ce qui concerne les seize autres collectivités territoriales entrant dans la catégorie des subdivisions administratives de niveau *secondaire*, c'est-à-dire les comtés et villes provinciales de Taïwan, alors que le comté de Pingtung n'a jamais offert de soutien financier aux productions audiovisuelles, mais a plutôt proposé des assistances au tournage sur son territoire, les autres collectivités territoriales ont quant à elles plus ou moins financé les productions audiovisuelles tournées sur place. De plus, en raison du manque de ressources publiques émanant du gouvernement central à ce niveau administratif des collectivités territoriales, la façon de subventionner les productions audiovisuelles dépendait plutôt des arrivées de demandes et il n'était pas procédé à une sélection en continu pour financer les productions audiovisuelles. Surtout, certains comtés et villes provinciales ont suspendu leurs politiques de subventions faute de budget public. Ainsi, le fonctionnement institutionnel de ces collectivités territoriales ne montre pas beaucoup d'évolution cohérente ou longue de ces institutions. Cela s'explique par les raisons suivantes : d'un côté, la plupart des subventions territoriales ont commencé à exister vers 2008 et la durée de leurs mises en œuvre a été plus courte que celle des subventions étatiques ; d'un autre côté, la différence de budget public et l'orientation du développement local de chaque région ont affecté la mise en œuvre de ce type de subvention.

Ici, nous allons essayer de classer les fonctionnements institutionnels territoriaux en deux axes, selon l'orientation et la mise en œuvre de leurs politiques de subventions : celles qui mettent l'accent sur le développement de l'industrie audiovisuelle locale et celles qui s'efforcent pour leur part de promouvoir des villes à travers les productions audiovisuelles.

En ce qui concerne les premières, nous pouvons distinguer trois fonctionnements institutionnels : la subvention, le soutien d'investissement et l'assistance pour le tournage sur place.

Tout d'abord, par rapport au système de la subvention, nous pouvons citer les villes des municipalités spéciales de Taïpei et de Taïchung. Ces deux municipalités spéciales ont commencé à fournir des subventions en 2008 et 2009, et poursuivi ces aides financières pour les productions cinématographiques jusqu'à aujourd'hui. En ce qui concerne la fréquence de la sélection des œuvres audiovisuelles subventionnées, ces deux villes procèdent de la même façon pour organiser la sélection deux fois par an.

Ensuite, il s'agit du soutien d'investissement de la municipalité spéciale de Kaohsiung, qui a lancé sa première subvention en 2003, mais sa deuxième subvention pour la production

cinématographique date de 2009. Au tout début, le système de Kaohsiung a fonctionné comme celui des autres villes pour simplement subventionner les films, sans exiger de récompense après leur sortie. Cependant, à partir de 2011, selon ce qui est indiqué dans la deuxième section de ce chapitre, la mairie de Kaohsiung a introduit le concept du « cercle vertueux » en collaborant avec la Fondation culturelle et artistique Philharmonique de Kaohsiung, pour transformer cette subvention en « soutien d'investissement ». L'idée était d'intégrer les autres ressources industrielles locales pour bien faire circuler les capitaux dans cette collectivité territoriale et inciter l'économie locale à investir dans le développement cinématographique⁴⁸⁷.

En fait, le « soutien d'investissement » ne fonctionne pas comme la TSA, qui est une taxe prélevée sur le prix du billet de cinéma pour les productions cinématographiques, mais ressemble au concept de « l'épargne forcée » du fonctionnement de la TSA. Précisons ici le fonctionnement du « soutien d'investissement », à savoir que la Mairie de Kaohsiung investit à hauteur d'*un dixième du budget* dans les productions cinématographiques. Une fois la production achevée, la mairie ne reçoit que le montant de sa subvention, sans toucher aucun bénéfice ni profit. Une fois le remboursement du financement effectué, celui-ci est placé sur un compte bancaire qui y est spécialement consacré et est destiné à être réinvesti spécifiquement dans ce même domaine⁴⁸⁸. Le « soutien d'investissement » de Kaohsiung ne fonctionne pas exactement comme la TSA du CNC à la façon d'une taxe, mais l'idée commune aux deux fonctionnements est de permettre aux capitaux des films de circuler dans le domaine industriel pour les productions suivantes et de faire vivre cette industrie cinématographique.

Enfin, la ville de Nouvelle Taïpei est, pour l'instant, la seule municipalité spéciale à avoir suspendu les subventions pour les productions cinématographiques et à les avoir remplacées par l'assistance pour le tournage sur place. En 2011, la ville de Nouvelle Taïpei a établi le centre d'assistance et du développement des films pour intégrer les ressources administratives, créer une base de données de sites pittoresques, établir une instance d'application et de coordination unique et accepter tous les types de demandes de coproduction. En même temps, le personnel de ce centre aide

⁴⁸⁷ Kaohsiung Film Archive, « Kaohsiung Ren : Kaohsiung Shih jheng fu wun hua jyu bu jhu dian ying jih zuo 高雄人：高雄市政府文化局補助電影製作 » (Kaohsiung Ren, les subventions pour les productions cinématographiques proposées par le Ministère de la Culture de la ville de Kaohsiung), consulté le 30 mars 2022 : <https://kfa.kcg.gov.tw/khh/khhPeople>

⁴⁸⁸ Ce projet de subvention s'intitule officiellement « Kaohsiungien » (高雄人) ; HONG Jian-lun 洪健倫, « Rang dian ying shen tou gao syong ren de sheng huo : SHIH Che tan “Kaohsiung Ren”, “Kaohsiung Pi” yu gao shih ying shih fa jhan lan tu 讓電影滲透高雄人的生活：史哲談「高雄人」、「高雄拍」與高市影視發展藍圖 » (Laissons les films pénétrer la vie des habitants à Kaohsiung : SHIH Che a parlé de « Kaohsiung Ren », de « Kaohsiung Pi » et du plan de développement du cinéma et de la télévision à Kaohsiung), 21.12.2016, consulté le 1er avril 2020 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=646

également les cinéastes et les producteurs à promouvoir leurs productions. L'objectif de ces soutiens est de créer un environnement amical et d'attirer davantage de cinéastes pour tourner leurs œuvres sur place et présenter les histoires et les paysages de Nouvelle Taïpeï, et ainsi stimuler l'économie et l'industrie audiovisuelle dans cette ville⁴⁸⁹.

Dans cette catégorie, nous constatons encore l'existence de certains changements institutionnels selon les souhaits et les évaluations des décideurs politiques. Tout d'abord, l'idée de mettre l'accent sur le développement de l'industrie audiovisuelle locale est déjà le premier changement institutionnel concernant les subventions territoriales. Selon la directrice du secteur culturel de la Mairie de Taïchung, cette politique de subvention a été établie sur la base de la promotion de la ville. Cependant, avec l'évolution de cette politique, l'objectif de cette subvention s'est éloigné de son orientation initiale et l'accent a été mis sur « le développement de l'industrie locale » et sur « les comportements des agents économiques et les bénéfices externes obtenus par ces activités industrielles »⁴⁹⁰ :

Hormis l'idée de promouvoir la ville, ou bien « les implantations des paysages locaux » comme les gens le disaient au tout début, l'objectif de stimuler la filière audiovisuelle à Taïchung, par le biais des subventions et des aides, permettra d'attirer des équipes de films à Taïchung ou incitera d'autres équipes à tourner à Taïchung spontanément.

De plus, ces équipes expliqueront à leurs collègues combien il est agréable de filmer dans notre ville. À mon avis, cet état des choses peut être compris comme une promotion de la ville dans une définition plus large : nous mettons en valeur la réputation de « Taïchung comme une ville propice aux tournages » grâce au bouche-à-oreille. J'imagine que la valeur de cette réputation sera plus grande et restera sur un plus long terme que l'idée de « stimuler le tourisme local à travers les œuvres audiovisuelles subventionnées ». Pour assurer sa pérennité, la politique de subvention doit être basée sur la création d'une industrie. De cette façon, nous pourrions installer des activités industrielles et stimuler plus longtemps les effets économiques induits pendant les tournages (l'hébergement, les transports et la restauration alimentaire, etc.). Si l'on se place sur un plus long

⁴⁸⁹ Film Assist & Development Center, « Film Assist & Development Center : About us », consulté le 12 mai 2022 : <https://www.filmassist.ntpc.gov.tw/xmdoc/cont?xsmsid=0G279495499244210370>

⁴⁹⁰ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

terme, au regard de la construction et du fonctionnement de « La Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », nous espérons que davantage de secteurs professionnels et technologiques pourront s'enraciner à Taïchung : les techniciens pour les décors, les designers, les accessoiristes et les menuisiers qui sont pour l'instant regroupés au Nord de l'île. En même temps, nous espérons entraîner les professionnels locaux à travers la collaboration industrielle et académique, afin de développer globalement une industrie audiovisuelle qui appartienne vraiment à Taïchung⁴⁹¹.

D'autre part, la directrice de la Commission des Films de Taïpei et l'ancien maire de Kaohsiung partagent le même souhait d'instaurer cette politique à long terme pour développer une industrie cinématographique globale sur leurs territoires et encourager les cinéastes à produire des films⁴⁹². Ainsi, leurs politiques et les sélections des demandes sont moins concentrées sur l'idée de représenter les paysages locaux que sur l'originalité des scénarios.

Ensuite, il faut préciser le changement institutionnel de la forme de la subvention. Nous parlons surtout de la réforme du passage de la subvention au « soutien d'investissement », proposée par l'ancien maire de Kaohsiung, Shih Che. Pour l'instant, Kaohsiung est la seule municipalité spéciale qui fonctionne avec ce système pour faire circuler les capitaux dans l'industrie locale. Étant donné que ce soutien exige un remboursement après les sorties des films, le nombre de demandes est moindre que celui concernant les municipalités spéciales de Taïpei et de Taïchung. Quant à la ville de Nouvelle Taïpei, son changement institutionnel a consisté à modifier sa manière initiale de distribuer les subventions des productions cinématographiques en les consacrant uniquement aux étudiants. En économisant le coût politique, les aides financières concrètes ont été remplacées par une assistance pour le tournage sur place.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Voir « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan » ; WANG Guan-ren 王冠人, « Kaohsiung Shih Jheng Fu wun hua jyu chang SHIH Che de lan zih - tan ying shih chan yeh, jheng tse yu chuang zuo 高雄市政府文化局長史哲的籃子—談影視產業、政策與創作 » (Le panier de SHIH Che, le directeur du Ministère de la Culture de la municipalité spéciale de Kaohsiung - SHIH Che a parlé de l'industrie audiovisuelle, de la politique et de la création), 13.05.2015, consulté le 13 mai 2022 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1472 ; HONG Jian-lun 洪健倫, « Rang dian ying shen tou gao syong ren de sheng huo : SHIH Che tan “Kaohsiung Ren”, “Kaohsiung Pi” yu gao shih ying shih fa jhan lan tu 讓電影滲透高雄人的生活：史哲談「高雄人」、「高雄拍」與高市影視發展藍圖 » (Laissons les films pénétrer la vie des habitants à Kaohsiung : SHIH Che a parlé de « Kaohsiung Ren », de « Kaohsiung Pi » et du plan de développement du cinéma et de la télévision à Kaohsiung), 21.12.2016, consulté le 13 mai 2022 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=646

En ce qui concerne la deuxième catégorie du fonctionnement institutionnel, dont l'orientation politique consiste simplement à promouvoir des villes par le biais des productions audiovisuelles, nous pouvons citer deux types de fonctionnements institutionnels : la subvention et l'assistance au tournage sur place.

Dans cette catégorie, parmi les collectivités territoriales qui proposent des subventions pour les productions audiovisuelles, figurent deux municipalités spéciales : Taoyuan et Taïnan, ainsi que la plupart des comtés et des villes provinciales appartenant à des subdivisions administratives de niveau *secondaire*. En raison de leurs ressources publiques plus importantes, les municipalités spéciales de Taoyuan et de Taïnan subventionnent des productions audiovisuelles une fois par an. Cependant, le montant des subventions de ces deux municipalités spéciales est moins important que celui des trois autres municipalités spéciales. Quant aux comtés et villes provinciales qui ont distribué des subventions aux productions, leurs subventions sont beaucoup moins fréquentes et moins régulières que celles des municipalités spéciales. Selon le tableau 7 : « Comparaison des subventions proposées par les comtés et villes provinciales à Taïwan » dans le deuxième chapitre, le nombre de films subventionnés par les comtés et les villes provinciales est en tout de 1 à 3 films par an jusqu'à aujourd'hui. Certaines collectivités ont diffusé des appels, mais il n'y avait pas de projets y postulant ; et certaines collectivités ont suspendu leurs subventions faute de bénéficier de budgets des villes.

Quant au fonctionnement institutionnel de l'assistance au tournage sur place, le comté de Pingtung déjà mentionné n'a jamais offert de soutien financier aux productions audiovisuelles, mais a plutôt proposé des assistances aux tournages dans son comté.

De ce fait, selon le modèle mental (la façon de réfléchir) et le système de croyances des décideurs pour le développement des villes et de l'industrie culturelle, chaque ville a développé son propre fonctionnement institutionnel des subventions territoriales. De plus, étant donné que ce fonctionnement institutionnel des collectivités territoriales est considéré comme un contrat public entre les maires et leurs habitants qui correspond à celui entre l'État et les citoyens, il faut également réfléchir aux souhaits et attentes de leurs habitants lors de la mise en œuvre de ces politiques de subventions territoriales. Surtout, les négociations entre les mairies (les agents) et les habitants (les parties) s'avèrent inévitables pour poursuivre ces politiques qui nécessitent du temps pour être mises en place.

(...) je pense qu'à l'origine, le but de la subvention de Taïchung était probablement basé sur la promotion de la ville. Cet objectif a peut-être été créé

sous la pression des conseillers municipaux, qui voulaient satisfaire leurs électeurs. Au tout début, cette politique était fondée sur le point de vue des spectateurs. Par la suite, les mises en œuvre de cette politique ne ciblaient plus seulement les « implantations des paysages » dans les œuvres audiovisuelles, mais essayaient de créer un environnement complet et propice aux productions audiovisuelles, afin d'attirer de plus en plus de cinéastes ou de travailleurs dans le domaine audiovisuel à tourner spontanément leurs créations sur place⁴⁹³.

(...)

Mais lors des discussions du Conseil municipal, de nombreux conseillers municipaux pensent encore et toujours qu'une promotion de la ville aboutit à un succès s'il existe une saturation des paysages locaux dans les films subventionnés. Ce qu'ils ont demandé est que l'effet soit immédiat pour la promotion urbaine. De ce fait, nous rencontrons encore des doutes et des défis divers pendant la promotion et le développement de la filiale, et cela nous a demandé beaucoup d'efforts de notre part pour communiquer là-dessus. Mais franchement, si nous étions à la place des conseillers municipaux qui surveillent les effets du budget de la politique... (nous demanderions également les résultats concrets de cette politique). Pourtant, l'industrie artistique et culturelle a besoin de réaliser un travail sur le long terme pour répondre aux attentes de ces conseillers municipaux. Durant ces deux dernières années, grâce aux communications continues de la Mairie de Taïchung, de plus en plus de personnes ont pu connaître notre attitude pour soutenir le développement de la filiale locale, je pense que maintenant nous sommes confrontés à de moins en moins de doutes⁴⁹⁴.

Après avoir abordé les fonctionnements et les changements institutionnels des subventions territoriales, ici, nous nous posons la question de savoir *quelle relation de pouvoir entretiennent l'État et les collectivités territoriales en ce qui concerne leurs soutiens financiers pour les productions cinématographiques.*

Nous discuterons de cette question en deux points. Le premier est la relation de pouvoir plus directe entre ces deux types d'institutions puisque les budgets publics des collectivités

⁴⁹³ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

⁴⁹⁴ *Ibid.*

territoriales sont dirigés par le gouvernement central ; le second point concerne les rapports de collaborations entre l'État et les collectivités territoriales pour les productions cinématographiques contemporaines.

En ce qui concerne le premier point, les budgets publics des collectivités territoriales dirigés par le gouvernement central reflètent une hiérarchie des pouvoirs entre le gouvernement central et les collectivités territoriales. Nous avons évoqué le fait que le gouvernement a modifié la loi sur le cinéma pour aider les collectivités territoriales lors des tournages dans leurs villes. Ce décret concerne plutôt le cadre administratif dans lequel le Ministère de la Culture propose des soutiens administratifs aux collectivités territoriales pour établir leurs commissions audiovisuelles ou les secteurs concernés pour l'intégration des ressources locales. En ce qui concerne les soutiens financiers proposés par les autorités territoriales, ils dépendent de la situation des financements publics de chacune d'entre elles. Cependant, la grande différence des pourcentages de l'allocation financière du gouvernement central réside dans la situation financière des municipalités spéciales et des comtés / des villes provinciales. « L'allocation financière du gouvernement central » correspond à une partie des impôts reçus que le gouvernement taïwanais distribue tous les ans aux collectivités territoriales, afin de réguler leur situation financière locale. Cette « allocation financière du gouvernement central » se compose de 40 % de l'impôt de la taxe professionnelle, 10 % de l'impôt sur le revenu, dix pour cent de l'impôt de la taxe à la consommation et vingt pour cent de l'impôt sur la valeur foncière. Chaque année, le gouvernement central distribue 61,76 % de cette allocation financière aux municipalités spéciales, 24 % aux comtés et 8,24 % aux villes provinciales⁴⁹⁵.

En plus des idéologies différentes des décideurs concernant les politiques des collectivités territoriales, ce grand décalage de l'allocation financière du gouvernement central a essentiellement affecté le coût politique de chaque collectivité territoriale pour distribuer les subventions aux productions audiovisuelles. De surcroît, ce décalage de l'allocation financière du gouvernement central existe non seulement entre les subdivisions administratives de niveau différent, mais aussi parmi les municipalités spéciales catégorisées au même niveau sur le plan de la subdivision administrative. Selon l'administration du Trésor national du Ministère des Finances de Taïwan, en 2021, la municipalité spéciale de Taïpei a reçu la plus importante allocation financière, c'est-à-dire obtenu 25,66 millions de NT\$ de plus que celle de la

⁴⁹⁵ UP MEDIA, « Tou shu : wei he Taoyuan de tong chou fen pei shuei kuan shih jhong shih liou dou zuei di 投書：為何桃園的統籌分配稅款始終是六都最低 » (L'article déposé par le lecteur : pourquoi l'allocation financière du gouvernement central pour Taoyuan est toujours la plus faible parmi celles des six municipalités spéciales ?), 13.03.2022, consulté le 14 mai 2022 : https://www.upmedia.mg/news_info.php?Type=2&SerialNo=139750

municipalité spéciale de Taoyuan qui est celle qui a reçu le moins d’allocations financières (tableau 12).

Tableau 12. Les montants des distributions de l’allocation financière du gouvernement central aux collectivités territoriales en 2021

Status	Localité	Montant reçu de l’allocation financière du gouvernement (NT\$)
Municipalité spéciale	Taïpei	50.516.000.000
	Nouvelle Taïpei	38.810.000.000
	Kaohsiung	36.483.000.000
	Taïchung	32.377.000.000
	Taïnan	23.356.000.000
	Taoyuan	24.853.000.000
Comté	Changhua	11.194.000.000
	Pingtung	9.272.000.000
	Yunlin	8.108.000.000
	Nantou	6.687.000.000
	Chiayi	6.163.000.000
	Miaoli	6.028.000.000
	Hualien	5.105.000.000
	Hsinchu	4.906.000.000
	Yilan	4.621.000.000
	Taitung	4.532.000.000
	Penghu	2.384.000.000
	Jinmen	1.872.000.000
	Lianjiang	532.000.000
Ville provinciale	Hsinchu	5.423.000.000
	Keelung	4.583.000.000
	Chiayi	2.929.000.000

**Informations résumées par l’auteur*⁴⁹⁶

D’après ce tableau, nous remarquons que la municipalité spéciale de Nouvelle Taïpei, qui a reçu le deuxième montant le plus élevé de l’allocation financière du gouvernement central, n’offre que des assistances aux tournages sur place. Au contraire, la municipalité spéciale de Taïchuang, qui n’a reçu que la quatrième allocation financière centrale la plus élevée sur les six, distribue pourtant deux fois par an une subvention aux productions audiovisuelles, comme la

⁴⁹⁶ Ce document a été téléchargé sur le site officiel de l’administration du trésor national du Ministère des Finances de Taïwan : <https://www.nta.gov.tw/singlehtml/67?cntId=32a776975c2844ed842f634c6508f4b5>

capitale Taïpei. Quant aux deux dernières municipalités spéciales recevant le moins d'allocations financières centrales, elles organisent une sélection pour financer les productions audiovisuelles, une fois par an, comme celle déjà été signalé. De ce fait, nous constatons que la situation des fonctionnements institutionnels divers de chaque collectivité territoriale dépend des notions idéologiques des décideurs politiques par rapport au domaine cinématographique et de la condition des ressources publiques sur leurs territoires respectifs.

Le second point est celui des rapports de collaborations entre l'État et les collectivités territoriales pour les productions cinématographiques contemporaines. Même si les budgets publics des collectivités territoriales sont affectés par le gouvernement central, la mise en œuvre des politiques de subventions locales est décidée indépendamment par les autorités territoriales. Ainsi, le système des subventions étatiques et territoriales fonctionne indépendamment et sans exclusion. De ce fait, les cinéastes peuvent solliciter en même temps ces deux types de soutiens financiers.

Selon James Monaco, les facteurs technologique et économique déterminent la base de tout art. De plus, l'art est limité par certaines réalités de l'économie, en particulier le film, qui est considéré comme un art coûteux. Le facteur économique forme l'infrastructure du cinéma : la production, la distribution et la consommation. Cependant, ces facteurs économiques sont liés à un autre facteur primordial : celui politique qui domine les fonctionnements d'un art ou des œuvres d'art dans la société⁴⁹⁷.

En ce qui concerne la relation entre la politique et l'économie, pour les cinéastes taïwanais actuels, la subvention centrale revêt une importance capitale, si l'on en croit les propos tenus au cours des entretiens menés avec les professionnels⁴⁹⁸. De plus, les subventions territoriales compensent d'une certaine façon le manque de financement de certaines productions. D'un côté, pour les productions recevant les subventions centrales, les subventions locales peuvent venir combler le reste des besoins de financement. De l'autre, pour les productions ne bénéficiant pas des subventions centrales, les subventions locales peuvent contribuer à apporter une partie des fonds nécessaires. Même si leurs règles diffèrent, par exemple concernant l'obligation parfois plus stricte de montrer des paysages locaux dans le cas des subventions territoriales, mais non dans celui des

⁴⁹⁷ MONOCO James, *How to Read a Film : The World of Movies, Media, Multimedia : Language, History, Theory* (3^{ème} édition), New York, Oxford University Press, 2000, p. 31-33.

⁴⁹⁸ Ces trois personnes interviewées ont mentionné de manière unanime l'importance de la subvention centrale pour les cinéastes taïwanais. Voir « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan », « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun » et « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

subventions centrales, ces deux types de subventions ne s'excluent toutefois pas l'une l'autre dans la mesure où ces deux réglementations ne s'avèrent pas contradictoires. En outre, les cinéastes combinent habilement les subventions centrales et territoriales afin de ne pas compromettre l'intégrité du scénario dans la poursuite des financements⁴⁹⁹.

D'après le tableau 11, entre 2009 et 2021, environ 43 % des longs métrages ont été financés uniquement par les subventions étatiques ; 26 % tout à la fois par les subventions étatiques et celles territoriales, quant aux 31 % des longs métrages restants, ils n'ont été subventionnés que par les subventions territoriales. Les taux de subvention correspondant à ces trois modes de collectes de fonds pour les productions cinématographiques ne présentent pas d'écarts significatifs entre eux.

Ainsi, nous venons de répondre à la question posée précédemment au sujet des *soutiens financiers de l'État et des collectivités territoriales à l'égard des productions cinématographiques*.

Les collectivités territoriales étant un autre facteur politique émergeant dans le cadre de l'économie politique, ont maintenu un certain équilibre pour les systèmes institutionnels des subventions officielles et donné un autre choix de financement pour les productions cinématographiques. Selon les règlements des subventions étatiques et des collectivités territoriales, et en fonction des longs métrages financés par ces deux types de subventions, les systèmes du gouvernement central et des collectivités territoriales n'interfèrent pas l'un avec l'autre, même si un enjeu politique existe entre eux. De surcroît, du point de vue de la productrice Li Ya-mei, même si les objectifs des subventions centrales et régionales s'avèrent différents, ces deux subventions demeurent néanmoins globalement et foncièrement focalisées sur le développement du cinéma taïwanais :

(...) à mon avis, maintenant, le gouvernement central s'associe aux collectivités territoriales pour aider l'industrie audiovisuelle taïwanaise, pas uniquement le cinéma, mais la télé aussi. Le gouvernement central collabore désormais avec les collectivités territoriales. (...)

⁴⁹⁹ Voir « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun » et « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

(Leurs objectifs de subventionner les productions audiovisuelles ne sont) pas communs, mais communs tout de même. Par exemple, le gouvernement central s'occupe des politiques audiovisuelles, d'une façon globale. Quant aux collectivités territoriales, elles ont leurs propres objectifs, dont les représentations des paysages locaux, si cela ne nuit pas à la création et à la production cinématographique, je pense que cette situation est acceptable⁵⁰⁰.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le gouvernement central et les collectivités territoriales exercent leurs pouvoirs respectifs de manière peu conflictuelle, mais plutôt collaborative.

Conclusion du chapitre

Nous avons, tout d'abord, évoqué les évolutions des politiques de subventions étatiques, ainsi que celles des collectivités territoriales. Ensuite, nous avons essayé d'analyser les changements institutionnels des subventions étatiques et territoriales taïwanaises, en utilisant les notions de la nouvelle économie institutionnelle, c'est-à-dire les modèles mentaux, le système de croyances, la rationalité limitée et le coût public pour poursuivre ces politiques.

En premier lieu, nous avons constaté l'existence de changements institutionnels concernant les subventions de l'État à certains moments clés. Au tout début, pendant la colonisation japonaise et le totalitarisme du Kuomintang jusqu'aux années 1980, le cinéma taïwanais était considéré comme un outil de propagande. Par la suite, un premier changement institutionnel s'est produit dans le cadre de l'État pour le cinéma taïwanais. En raison de la crise diplomatique et des manifestations pour la démocratie et la liberté des Taïwanais, au cours des années 1970 et 1980, le totalitarisme à Taïwan a commencé à s'effondrer. De ce fait, les censures pour les films taïwanais ont petit à petit disparu. Par la suite, un premier ensemble de subventions étatiques a été distribué, en 1989. À ce moment-là, l'objectif de ces subventions a plutôt été de mettre l'accent sur les productions cinématographiques de bonne qualité. L'attention portée au développement de l'industrie cinématographique a été mentionnée, mais il ne s'agissait pas encore du principal objectif de ces subventions.

Depuis la première élection présidentielle, en 1996, Taïwan a connu le début d'un régime démocratique qui a mis fin à un demi-siècle d'autorité du Kuomintang au moment de la deuxième

⁵⁰⁰ « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

élection présidentielle, en 2000. Lorsque les Taïwanais ont accueilli la démocratie, dans les années 1990, l'industrie du cinéma a connu un déclin, qui s'est surtout accentué, en 2002, quand le gouvernement taïwanais a échangé sa protection du cinéma taïwanais pour obtenir un siège à l'OMC : le gouvernement taïwanais a ainsi supprimé, pendant les négociations, les décrets concernant « les quotas d'écran pour les films nationaux » et « la taxe des films étrangers pour soutenir les films taïwanais ». De ce fait, nous avons pu constater quel était le modèle mental (l'état d'esprit) des fonctionnaires du gouvernement, à l'époque ; ces décisions de suppressions des décrets ont été conduites par des décideurs autoritaires, peu enclins à faire la différence entre la valeur commerciale et celle culturelle, et désireux d'obtenir une position diplomatique parmi les régimes internationaux. En d'autres termes, le gouvernement taïwanais, se voyant forcé de quitter son siège à l'ONU dans les années 1970, a souhaité jouer à nouveau un rôle international à travers l'OMC.

Ces suppressions des quotas d'écran pour les films nationaux et de la taxe des films étrangers ont brisé l'équilibre du marché national pour le cinéma taïwanais. Sans la régulation publique, les films taïwanais ont rencontré des difficultés pour être produits et distribués. De ce fait, nous remarquons un autre changement institutionnel des soutiens de l'État. L'attention portée au développement de l'industrie cinématographique nationale a été globalement intégrée dans l'objectif des subventions, ainsi que de l'augmentation du montant des subventions étatiques. En même temps, le gouvernement taïwanais a successivement lancé de nouveaux projets pour soutenir les films taïwanais et élargir le marché à travers des coproductions. Toutefois, nous pouvons remarquer l'importance et l'intérêt supérieur de l'OMC. La raison en est que le gouvernement taïwanais s'est efforcé de fournir davantage d'investissements publics pour créer de nouveaux soutiens envers la production nationale, mais sans jamais négocier pour rétablir une protection juridique sur les quotas d'écran pour les films nationaux et sur la taxe des films étrangers.

Ensuite après 2003, ont eu lieu des changements institutionnels concernant les subventions territoriales. La mise en œuvre des subventions territoriales a été plus courte que celle des subventions étatiques. De plus, les fonctionnements institutionnels sont plus divers parce que chaque collectivité territoriale a sa propre façon de distribuer les subventions pour les productions audiovisuelles tournées sur place.

Dans ce cadre, nous observons les deux différents objectifs de ces subventions territoriales : l'un met l'accent sur le développement de l'industrie audiovisuelle locale et l'autre est davantage axé sur la promotion des villes à travers les productions audiovisuelles.

Quant à cet objectif concernant le développement de l'industrie audiovisuelle locale, nous pouvons distinguer trois types de fonctionnements institutionnels : le système de la subvention effectué par les municipalités spéciales de Taïpeï et Taïchung ; celui du soutien d'investissement utilisé par la municipalité spéciale de Kaohsiung et les assistances aux tournages proposées par la municipalité spéciale de Nouvelle Taïpeï. En fait, l'orientation des politiques de ces municipalités constitue le premier changement institutionnel pour les subventions, ce qui est dû au fait que la plupart des subventions territoriales ont été basées sur l'objectif de promouvoir des villes par le biais des productions audiovisuelles. Ainsi, selon les souhaits et les évaluations des décideurs politiques, cet objectif initial s'est élargi au fur et à mesure au cadre du développement de l'industrie audiovisuelle locale. De plus, il existe également des changements institutionnels dans leurs façons de proposer des soutiens. Par exemple, le soutien d'investissement offert par Kaohsiung et les assistances aux tournages proposées par Nouvelle Taïpeï ont découlé des changements institutionnels. Kaohsiung et Nouvelle Taïpeï sont, en effet, deux municipalités spéciales qui ont distribué des soutiens financiers comme les autres municipalités au tout début, mais qui, par la suite, ont préféré pour leur part utiliser le soutien d'investissement, dans le cas de Kaohsiung et les assistances aux tournages, dans celui de Nouvelle Taïpeï, pour remplacer les subventions.

Quant à l'objectif de promotion des villes par le biais des productions audiovisuelles, nous trouvons deux types de fonctionnements institutionnels : les subventions, ainsi que les assistances aux tournages sur place. En ce qui concerne le système des subventions, il est appliqué dans les deux municipalités spéciales de Taoyuan et de Taïnan, ainsi que dans la plupart des comtés et des villes provinciales. Dans cette catégorie, alors que les municipalités spéciales de Taoyuan et de Taïnan distribuent régulièrement une subvention une fois par an, les autres comtés et les villes provinciales proposent leurs soutiens financiers moins fréquemment et moins régulièrement, faute de budgets publics. Concernant les assistances aux tournages sur place, c'est le comté de Pintung qui propose ce soutien, mais jamais d'aides financières.

Enfin, selon ces évolutions et changements institutionnels des subventions étatiques et territoriales, nous avons analysé la relation du pouvoir entre l'État et les collectivités territoriales concernant leurs mises en œuvre des politiques de subventions. En fait, la différence des montants et fréquences des subventions entre les collectivités territoriales est fortement liée à « L'allocation financière du gouvernement central ». Tous les ans, le gouvernement central distribue cette allocation en trois pourcentages avec de grands décalages pour les collectivités territoriales : 61,76 % pour les municipalités spéciales, 24 % pour les comtés et 8,24 % pour les

villes provinciales. De ce fait, le gouvernement central influence, dans certains cas, les budgets des autorités territoriales pour distribuer les subventions. Cependant, la poursuite des politiques des subventions territoriales au cinéma dépend également des notions idéologiques des décideurs politiques. Par exemple, la municipalité spéciale de Nouvelle Taïpei, qui a reçu le deuxième montant (plus élevé sur les six) de l'allocation financière du gouvernement central, n'offre que les assistances aux tournages sur place. Au contraire, la municipalité spéciale de Taïchuang, bien que placée au quatrième rang pour cette allocation financière centrale, distribue toutefois régulièrement (deux fois par an) une subvention pour les productions audiovisuelles comme le fait la capitale Taïpei.

Même s'il existe une relation de pouvoir entre l'État et les collectivités territoriales concernant leurs subventions, pour les cinéastes, ces deux systèmes institutionnels de subventions partagent plutôt une relation collaborative. La raison en est que les systèmes du gouvernement central et des collectivités territoriales n'interfèrent pas l'un avec l'autre et les cinéastes peuvent solliciter, tout à la fois des subventions étatiques et d'autres auprès des collectivités territoriales, ou plusieurs subventions territoriales en même temps pour une seule production. De ce fait, même si les objectifs des subventions centrales et territoriales divergent, ces deux types de subventions demeurent néanmoins globalement et foncièrement focalisés sur le développement du cinéma taïwanais.

Chapitre 4 Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine

Au cours des chapitres précédents, nous avons évoqué le contexte global des interventions publiques dans l'environnement productif du cinéma taïwanais contemporain, l'évolution des aides (étatiques et locales) et leurs changements institutionnels, ainsi que les relations politico-économiques entre ces diverses interventions publiques et entre les régimes internationaux aujourd'hui. À partir de ce chapitre, pour répondre à la problématique de recherche, nous allons aborder la position des cinéastes taïwanais dans le contexte du cinéma taïwanais contemporain, afin d'analyser en profondeur la manière dont ils ont intégré leurs créations avec les interventions publiques, les aides locales et la distribution. À ce titre, ce chapitre se penchera tout d'abord sur le contexte cinématographique actuel des cinéastes taïwanais, et nous parlerons ensuite des sujets suivants et dans cet ordre : des productions filmiques, de la stratégie de collecte de fonds pour les créations, de la relation entre les subventions locales et les tournages et, pour finir, du modèle actuel de la distribution, de la promotion et de la programmation de ces productions une fois achevées.

4.1 Contexte des productions filmiques pour les cinéastes taïwanais après le Nouveau Cinéma taïwanais

Selon les entretiens menés avec des cinéastes, des producteurs et des distributeurs taïwanais dans l'ouvrage *On produit des films comme ça*, et les statistiques officielles concernant l'industrie du cinéma taïwanais, l'année 2001 fut la plus sombre pour le cinéma taïwanais, car elle fut marquée par la sortie de seulement 10 films taïwanais⁵⁰¹. Conscients de cette récession dans l'environnement des productions cinématographiques, certains cinéastes ont changé de métier et sont partis travailler ailleurs, ou ont commencé à travailler tout d'abord à la télévision, en tournant des séries télévisées, des publicités ou des clips musicaux. Tel est le cas, par exemple, du réalisateur Chen Yu-hsun, dont nous avons beaucoup mentionné les œuvres dans les chapitres précédents⁵⁰², ou de Niu Chen-zer, qui avait commencé sa carrière d'acteur dès l'enfance et avait

⁵⁰¹ Voir l'ouvrage de HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, 436 p. ; Government Information Office, *op. cit.*, 2002, p. 40.

⁵⁰² CHANG Wan-erh 張婉兒, « Hao siao de shih rang ta zih ran jiou hao, hai shih duo tan ren he gan ching ba » :

joué dans plusieurs films du *Nouveau Cinéma taïwanais*. À cause de la récession de l'industrie cinématographique, il ne parvenait en effet plus à obtenir d'opportunités de rôles dans des films, surtout après en avoir refusé un dans le film de Hou Hsiao-hsien *Un Temps pour Vivre, un Temps pour Mourir* (童年往事, 1985). En 2002, il a ouvert une association de productions, sous le nom de Honto production (紅豆製作有限公司), qui crée surtout des séries télévisées, des clips musicaux, des publicités et des films⁵⁰³. Quant à Chung Mong-hong, il avait suivi des études de cinéma après avoir obtenu sa licence d'ingénierie informatique. En raison de la récession du cinéma taïwanais au début de l'année 2000, il a tout d'abord commencé une carrière de réalisateur de publicités et s'est fait connaître grâce à ce métier. Sa première œuvre filmique est le documentaire *Doctor* (醫生, 2006). Par la suite, son premier long métrage *Parking* (停車, 2008) a été sélectionné dans « Un certain regard » au Festival de Cannes de la même année. Étant devenu célèbre grâce à ces deux créations à succès, ses œuvres suivantes ont été aussi nominées par les festivals nationaux et internationaux. Par exemple, au festival du Cheval d'Or à Taïwan, il fut récompensé par le prix du meilleur metteur en scène grâce à son film *The Fourth Portrait* (第四張畫, 2010), et sa réalisation *A Sun* (陽光普照, 2019) a été couronnée par le prix du meilleur long métrage, en 2019. De plus, son dernier long métrage *Pubu (The Falls)* (瀑布, 2021) a été sélectionné pour la compétition de l'Orizzonti au festival de Venise en 2021⁵⁰⁴. Nous pouvons également citer le réalisateur Hsiao Ya-chuan dont la dernière œuvre *Father to Son* a été abordée dans le premier chapitre de cette thèse, qui a expliqué que son salaire de réalisateur de publicités lui permet de pouvoir continuer petit à petit ses créations cinématographiques dans un environnement difficile pour les cinéastes⁵⁰⁵.

jhuan fang “Siao Shih De Ching Ren Jieh” dao yan CHEN Yu-hsun 好笑的事讓它自然就好，還是多談人和感情吧：專訪《消失的情人節》導演陳玉勳》(Laissons les choses drôles faire naturellement leur effet et faisons plus d'interactions avec les gens : entretien avec CHEN Yu-Hsun, le réalisateur de *My Missing Valentine*), 15.09.2020, consulté le 28 septembre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=745

⁵⁰³ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 343. Concernant sa société, Honto production, voir le site officiel : <http://www.hontoproduction.com>

⁵⁰⁴ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 254 ; Ai Er 艾爾, « Jin nian Taipei dian ying jie zuei han dong de guan ying ti yan ! “Yi Sheng” dao yan CHUNG Mong-hong du jia jhuan fang 今年台北電影節最撼動的觀影體驗！《醫生》導演鍾孟宏獨家專訪》(L'expérience la plus bouleversante pour le visionnage du film dans le Festival du film de Taïpei cette année ! Entretien exclusif mené avec CHUNG Mong-hong, le réalisateur de *Docteur*), 04.09.2006, consulté le 2 octobre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=82 ; TSENG Hsuan-chun 曾炫淳 et LIN Wen-chi 林文淇, « Chen yu, you wan er nong li de hua tsai : “Di Sih Jhang Hua” dao yan CHUNG Mong-hong jhuan fang 沈鬱、幽婉而濃麗的華彩：《第四張畫》導演鍾孟宏專訪》(L'éclat brillant morose, profond et gracieux : entretien avec CHUNG Mong-hong, le réalisateur de *The Fourth Portrait*), 08.10.2010, consulté le 2 octobre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=320

⁵⁰⁵ Crossing 換日線, « Taiwan dian ying tsong huei huang dao an dan, ta shen ching di ma liao yi sheng “Wang Ba Dan” - jhuan fang Taipei dian ying jiang zuei jia dao yan HSIAO Ya-chuan 台灣電影從輝煌到黯淡，他深情地罵

Depuis l'année 2004, grâce aux bons résultats des documentaires taïwanais qui ont séduit les spectateurs taïwanais, le nombre des films taïwanais a commencé à augmenter régulièrement tous les ans⁵⁰⁶, ce en particulier après la sortie du film *Cape No. 7* en 2008.

Cependant, pour ce qui est du résultat des films taïwanais sur le marché, jusqu'à l'année 2015, le marché du cinéma taïwanais connaissait encore un taux de perte de 95 % pour ses films à cause des facteurs endogènes liés à la structure de l'industrie cinématographique nationale. Par exemple, la plupart des cinéastes taïwanais n'ont pas réfléchi à l'intérêt des spectateurs pour les films qu'ils avaient produits et n'ont donc pas pu les cibler. À leur sens, les spectateurs représentent une masse informe. De plus, 95 % ou 99 % de réalisateurs ne comprennent pas vraiment le marché global du cinéma taïwanais, d'après les observations et les expériences professionnelles du distributeur taïwanais Wang Shi 王師⁵⁰⁷. Ensuite, en ce qui concerne la production et la distribution des films taïwanais, si l'on prend pour référence l'année 2008 de la sortie du film *Cape No. 7*, l'on constate qu'avant ce film, le budget moyen d'une production était de 10 millions de NT\$ par film et qu'un film taïwanais restait en moyenne à l'affiche durant 21 jours. Par la suite, après la sortie du film *Cape No. 7*, le budget de production s'est élevé à 30 à 100 millions de NT\$⁵⁰⁸ et, quant à la durée de diffusion de ces films en salles, les films taïwanais distribués par les distributeurs des majors d'Hollywood à Taïwan pouvaient être projetés pendant 70 jours en moyenne, alors que ceux distribués par les distributeurs nationaux ne demeuraient en moyenne que 26 jours en salle⁵⁰⁹.

Pourtant, la plupart des films taïwanais n'étaient pas rentables entre 2000 et 2007 avant la sortie du *Cape No. 7*. D'après les cinéastes, producteurs, scénaristes et critiques de cinéma interrogés, il s'agissait déjà là de très bons résultats si un film taïwanais avait gagné au box-office un million de NT\$ dans ce laps de temps⁵¹⁰. Autrement dit, beaucoup de films taïwanais ne

了一聲「王八蛋」——專訪台北電影獎最佳導演蕭雅全 » (En visionnant le cinéma taïwanais de l'Âge d'Or jusqu'à son déclin, il a lancé le mot "connard" en étant ému – entretien avec le meilleur réalisateur au Festival du film de Taïpei, HSIAO Ya-chuan), 15.08.2018, consulté le 2 novembre 2021 : <https://crossing.cw.com.tw/article/10443>

⁵⁰⁶ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁰⁷ Directeur général de l'entreprise de distribution taïwanaise, Activator Co., Ltd (牽猴子整合行銷股份有限公司); HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 407-408.

⁵⁰⁸ Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, mai 2018, p. 21.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 29. En ce qui concerne la distribution des films taïwanais sur place, elle sera évoquée en détail dans la quatrième section de ce chapitre : *Les modèles actuels de distribution du cinéma taïwanais contemporain : collaborations avec les majors américaines pour les programmations en multiplexes et la promotion des films.*

⁵¹⁰ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 195.

parvenaient pas à obtenir ce résultat après leur sortie, même si certains, postérieurs à *Cape No. 7*, pouvaient atteindre en moyenne malgré tout des recettes de 7 millions de NT\$ (certains longs métrages ont surtout réussi à engranger des recettes de plus de 100 millions de NT\$)⁵¹¹.

En général, la plupart des films taïwanais contemporains demeurent encore difficilement rentables, selon le distributeur Wang Shi, 95 % des films taïwanais contemporains sont encore déficitaires⁵¹². De l'avis du scénariste qui est aussi un écrivain connu à Taïwan, Hsiao Yeh (pseudonyme : 小野 ; nom réel : Li Yuan, 李遠), le succès du film *Cape No. 7* était très encourageant pour les cinéastes taïwanais et les investisseurs, réussite qui a toutefois aussi donné une fausse image et a laissé penser que tous les films taïwanais pouvaient être rentables après ce film⁵¹³. De plus, d'après l'entretien mené avec la productrice Li Ya-mei, concernant la potentielle rentabilité des films taïwanais pour les investisseurs, le processus des collectes de fonds demeure difficile de nos jours pour les cinéastes taïwanais. Même les très bons bénéfices obtenus par le réalisateur du film *Cape No. 7* Wei Te-sheng, ne lui ont pas permis de trouver d'investisseurs pour son film suivant, *Seediq Bale*, parce que le budget de ce dernier était trop élevé. Ceux-ci n'avaient en effet pas la certitude que ce film pourrait être rentable et ils ont donc refusé de le financer⁵¹⁴. De plus, selon le producteur de *Seediq Bale* Huang Zhi-ming 黃志明, certains investisseurs potentiels n'ont pas accepté de financer ce film parce que la Chine n'avait pas accepté de diffuser ce film, décision qui fermait de la sorte le marché chinois à cette œuvre. Ainsi, malgré la récompense de 160 millions de NT\$, offerte par l'ancien Bureau d'information du gouvernement, pour le succès de son film précédent, et le prêt bancaire de 100 millions de NT\$ souscrit au nom du réalisateur, l'équipe n'avait toutefois trouvé aucun investisseur pendant leur tournage. Finalement, la production de *Seediq Bale* a été finalisée grâce à des emprunts contractés auprès de proches et d'amis qui travaillent dans le domaine du « showbiz » : des chanteurs, réalisateurs et le patron de CMPC⁵¹⁵. La productrice Li Ya-mei a elle aussi constaté ce phénomène : « Si cela (le projet) n'est pas jugé rentable, même Wei Te-sheng aura du mal à trouver les financements. D'ailleurs, vous pouvez remarquer que pour finir *Seediq Bale*, Wei

⁵¹¹ Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, mai 2018, p. 15.

⁵¹² HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 407-408.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 229.

⁵¹⁴ Voir « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei »

⁵¹⁵ GE Da-wei 葛大維, « “Sai de ke · ba lai” de cheng gong jing yan — jhuan fang jhieh pian Huang Zhi-ming 《賽德克·巴萊》的成功經驗—專訪製片黃志明 » (L'expérience du succès de *Seediq Bale* : Entretien avec le producteur Huang Zhi-ming), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2012, p. 88-92.

Te-sheng a dû emprunter de l'argent »⁵¹⁶.

De même, un autre long métrage, *Monga*, qui est sorti un an plus tôt que *Seediq Bale* et a rapporté 260 millions de NT\$, a lui aussi rencontré les mêmes difficultés. Selon la productrice Lee Lieh 李烈 du film *Monga*, un investisseur avait promis, au tout début, d'investir 30 millions de NT\$ dans ce long métrage. Mais, dans un second temps, après avoir évalué les coûts de l'ensemble des éléments de production nécessaires pour ce film, cette productrice a estimé qu'en fait un budget d'au moins 50 millions de NT\$ serait nécessaire pour le réaliser et elle a essayé de négocier ce montant avec cet investisseur. La négociation a échoué, car ce film raconte l'histoire d'un gangster, il ne s'avère donc pas possible de le diffuser en Chine. Selon l'avis de cet investisseur, sans le marché chinois, son financement de 50 millions de NT\$ ne pourrait pas être rentable sur l'unique marché de Taïwan. Ainsi, cet investisseur a refusé cette proposition et n'a pas non plus déboursé les 30 millions de NT\$ qu'il avait promis d'investir dans ce film⁵¹⁷.

De ce fait, dans ce type d'environnement filmique non rentable et face aux refus récurrents des investisseurs, comment les cinéastes taïwanais ont-ils trouvé les financements pour produire leurs films ?

Ils sont principalement financés par les interventions publiques (nationales)⁵¹⁸ et, la plupart des cinéastes ont eux-mêmes produit leurs films grâce à des prêts contractés auprès des banques ou à l'aide apportée par leurs proches. Penchons-nous désormais sur le contexte des années 1980 qui a marqué le début du *Nouveau Cinéma taïwanais*. Prenons le cas du réalisateur Chen Kun-hou 陳坤厚. Du fait qu'il n'était pas parvenu à amasser un budget suffisant pour son film *Growing Up* (小畢的故事, 1983), ce réalisateur et Hou Hsiao-hsien, le scénariste de ce long métrage, ont hypothéqué leurs logements et se sont ainsi endettés à hauteur de 2 millions de NT\$ pour produire leur film. De même, pour la production d'Edward Yang, *Taipei Story* (青梅竹馬, 1985), le réalisateur Hou Hsiao-hsien, ami d'Edward Yang et acteur dans ce film a renoncé à

⁵¹⁶ LI Ya-mai, « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

⁵¹⁷ GE Da-wei 葛大維, « "Mong jia" de cheng gong jing yan — jhuan fang jhih pian LEE Lieh 《艋舺》的成功經驗—專訪製片李烈 » (L'expérience du succès de *Monga*, l'entretien avec la productrice LEE Lieh), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2011 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2011, p. 80.

⁵¹⁸ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 151.

l'achat d'un magasin, afin de financer ce film⁵¹⁹.

Est-ce que cette situation s'améliore actuellement ?

Selon les entretiens que nous avons menés lors de la rédaction de cette thèse et d'après les différents articles que nous avons lus dans les journaux, les cinéastes taïwanais ne sont pas encore sortis de cette mauvaise passe. La réalisatrice de *Heavy Craving*, a mentionné que son film avait été largement financé par sa famille⁵²⁰. Le réalisateur du film *Father to Son*, Hsiao Ya-chuan, a pour sa part lui aussi fait face à des difficultés pour trouver les financements pour ce film parce que le budget de ce long métrage était trop élevé, ainsi que les caractéristiques commerciales insuffisantes dans ce film pour attirer les investisseurs. À la fin, malgré le soutien de l'État et de la municipalité spéciale de Taoyuan, il a utilisé ses capitaux privés, ceux de son entreprise et de ses proches pour finaliser cette production⁵²¹. Ces deux cas susmentionnés ne constituent pas des exceptions au sein de l'environnement de la production du cinéma taïwanais contemporain, mais reflètent plutôt la situation globale de la production cinématographique taïwanaise. D'après les observations de la directrice de la Commission des Films de Taïpei Rao Zi-juan, peu importe que les réalisateurs soient connus ou indépendants, ils éprouvent, quoi qu'il en soit, toujours des difficultés à trouver des financements autres que ceux publics. Selon elle, « neuf réalisateurs sur dix n'ont pas assez de capitaux pour leurs productions »⁵²².

Par conséquent, selon le réalisateur Lin Shu-yu, dans ce type de contexte difficile, les cinéastes taïwanais se sont souvent aidés mutuellement, spontanément et bénévolement pour leurs productions. Les réalisateurs seniors apportaient leur aide aux jeunes réalisateurs et leur transmettaient ainsi leur héritage au sein du cinéma taïwanais⁵²³. Par exemple, Lin Shu-yu a

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁵²⁰ Voir « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ». Selon HSIEH Pei-ju et son article publié dans le journal concerné, sa famille a investi environ une dizaine de millions de NT\$ dans ce long métrage.

⁵²¹ HSIANG Yi-fei 項貽斐, « Yin wei 1.2 yi pong bi ren tong jhe jhong cheng jiou “Fan Bao De” 因為 1.2 億碰壁忍痛折衷成就《范保德》 » (La suspension de la collecte de fonds à cause du budget élevé de 120 millions de NT\$ pour le projet de *Father to Son*, Hsiao Ya-chuan a limité à contrecœur ce projet original de deux épisodes à un seul pour pouvoir enfin finaliser ce film), 07.08.2018, consulté le 29 septembre 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20180806insight002/> ; MIRROR MEDIA, « Dao yan jiou shih ren sing ! Dao Chiayi pai pian jhih you jhe ge li you 導演就是任性！到嘉義拍片只有這個理由 » (Ce réalisateur est capricieux ! Il n'y a qu'une raison pour lui de tourner à Chiayi), 07.08.2018, consulté le 29 septembre 2021 : <https://today.line.me/tw/v2/article/rrekMj>

⁵²² RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

⁵²³ Entretien effectué par SOAS University of London, « Thomas Lin Shu-yu Series : Director's Q&A | 2020 Taiwan Post New Wave Cinema Project », 00 :12 :42-00 :23 :35, 27.11.2020, consulté le 11 octobre 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=g7WMkOdk1VA&t=165s> ; Il s'avère que le réalisateur HOU Hsiao-hsien se

mentionné qu'il avait reçu les conseils des réalisateurs Hou Hsiao-hsien et Niu Chen-zer pour son film, *Winds of September*, et que ceux-ci ont de plus monté gratuitement son film. De même, le montage du film de Niu Chen-zer, *Paradise in Service* (軍中樂園, 2014), a été amélioré et mené à terme grâce à l'amitié d'un groupe de réalisateurs⁵²⁴.

Toutefois, même si l'assistance amicale entre les cinéastes taïwanais peut certes faciliter les productions, ces réalisateurs rencontrent malgré tout encore souvent des problèmes financiers après la sortie de leurs films. Surtout, ils se voient fréquemment contraints de prendre à leur charge le budget déficitaire si leurs films ne s'avèrent pas rentables après leur sortie. Prenons, par exemple, le cas de la réalisatrice Chou Mei-ling (Zero Chou, 周美玲), elle est connue pour ses longs métrages sur l'homosexualité⁵²⁵, cependant, en raison des recettes déficitaires de ses films, elle a souvent besoin de rembourser ses dettes après leur sortie, même si ces films sont récompensés par des prix lors de différents festivals. C'est pourquoi le tournage du film suivant est souvent retardé le temps qu'elle rembourse ses dettes⁵²⁶. Tel fut en particulier le cas pour son long métrage de 2012 intitulé *Ripples of Desire* (花漾, 2012), dont les gens avaient prévu qu'il serait très rentable, alors qu'en réalité, il lui a fait perdre entre 30 et 40 millions de NT\$ après sa sortie, échec qui l'a obligée à rembourser pour ce film un montant de 30 millions de NT\$ pendant 20 ans⁵²⁷.

En d'autres termes, dans la plupart des cas, lorsque les réalisateurs n'ont pas réussi à trouver des investisseurs privés, ils sont contraints de financer eux-mêmes leurs réalisations et prennent le grand risque de s'endetter. En revanche, en France, selon l'observation du producteur français d'origine taïwanaise Vincent Wang 王琮, 80 % des financements pour les jeunes réalisateurs, qui en sont à leurs premier ou deuxième longs métrages, émanent des soutiens du CNC et des collectivités régionales ; en dehors des 20 % de financements privés. Ces soutiens ne sont pas

montre assez chaleureux, et s'occupe donc souvent des autres spontanément sans mentionner aucunement les bénéficiaires. Voir l'ouvrage de HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 156.

⁵²⁴ Il s'agit des réalisateurs CHEN Yu-hsun, CHEN Kuo-fu, LIN Shu-yu et HOU Hsiao-hsien qui ont apporté leur aide et conseils pour le film *Paradise in Service*. Voir l'ouvrage de HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 345.

⁵²⁵ Ses longs métrages queers connus sont *Splendid Float* (豔光四射歌舞團, 2004), *Spider Lilies* (刺青, 2007) et *Drifting Flowers* (漂浪青春, 2008).

⁵²⁶ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 191-192.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 274-275. Lors de son entretien, KUO Li-shin a aussi mentionné que les cinéastes taïwanais ont souvent besoin d'hypothéquer un bien pour amasser le reste du montant de leurs budgets de production. Voir « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

forcément financiers, mais revêtent parfois la forme de collaborations technologiques avec les entreprises d'équipements ou de postproductions. En France, les jeunes réalisateurs n'ont pas besoin de prendre en charge la responsabilité de la rentabilité de leurs premières œuvres⁵²⁸.

4.2 Nouvelle stratégie de collecte de fonds pour les productions contemporaines : la combinaison des financements étatiques et locaux

Les cinéastes taïwanais rencontrent de grosses difficultés pour financer leurs productions. Dans cette section, nous allons donc aborder la stratégie actuelle de collectes de fonds pour les productions cinématographiques contemporaines, à partir de la création des subventions territoriales.

Avant l'apparition des aides locales en 2003, et surtout le succès du film *Cape No. 7* en 2008, les investisseurs ne souhaitaient pas financer les films taïwanais⁵²⁹. Souvent, le principal financement pour les productions filmiques taïwanaises était la subvention étatique⁵³⁰.

Il n'y a pas forcément que les jeunes réalisateurs qui ont vraiment besoin de fonds et qui demandent des subventions, des réalisateurs très connus candidatent aussi, parce que c'est encore difficile de réaliser un film à Taïwan. Si les réalisateurs devaient financer eux-mêmes la production, dans neuf cas sur dix ils n'en auraient pas les moyens.

La plupart des réalisateurs dépendent encore de la subvention nationale, notamment ceux qui produisent les films d'art et d'essai et les jeunes réalisateurs. Bien sûr que les entreprises privées ont financé a priori Wei Te-sheng, dont les recettes étaient garanties après la sortie de son film. Donc... les jeunes réalisateurs dépendent encore fortement de la subvention nationale⁵³¹.

⁵²⁸ MIRROR MEDIA, « Nian ching dao yan chou zih pai chang pian tiao jhan duo Fa Guo Jheng Fu ti gong 8 cheng zih jin jih chih chuang zuo 年輕導演籌資拍長片挑戰多 法國政府提供 8 成資金支持創作 » (En raison des difficultés de la collecte des fonds pour les longs métrages destinés aux jeunes réalisateurs, le gouvernement français offre des financements de l'ordre de 80 % des budgets des productions pour les soutenir), 02.01.2022, consulté le 3 juillet 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20211224insight009/>

⁵²⁹ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 260.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 151 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 215.

⁵³¹ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

Toutefois, il existe toujours une polémique autour de cette intervention publique parmi les cinéastes. D'une part, ce soutien apporté par l'État avait à l'origine pour objectif de protéger le cinéma taïwanais et de mettre l'accent sur les valeurs artistiques et culturelles en s'adressant aux grands festivals internationaux, et non au marché national. Ainsi, ces films aidés par l'État étaient souvent considérés comme des « films pour festival » et n'attiraient pas les spectateurs taïwanais.

À cette époque-là, on ne comptait pas sur les films taïwanais soutenus par l'État pour qu'ils soient rentables sur le marché, mais plutôt à ce qu'ils intègrent des festivals à l'extérieur de Taïwan. Si ces films taïwanais apportaient de la renommée pour notre île sur la scène internationale, c'était suffisant. C'est la raison pour laquelle ces films aidés par l'État étaient considérés comme des « films pour festival ». Ces longs métrages étaient récompensés dans les festivals internationaux, même s'ils ne plaisaient pas aux spectateurs taïwanais. Toutefois, c'était un processus nécessaire. En d'autres termes, c'était la voie obligée pour le cinéma en tant que culture et culture rare⁵³².

D'autre part, certains ont critiqué le fait que ce genre de soutien ne bénéficiait qu'aux films d'art et d'essai et ne prenait pas en compte les aides nécessaires pour les films commerciaux. Cette méthode de soutien orientait en effet les productions nationales dans une seule direction, celle des films d'art et d'essai. De ce fait, une telle attitude s'avérait contraignante pour le marché national des films taïwanais parce que ces films d'art et d'essai n'étaient pas du goût de tous les spectateurs et ne pouvaient même cibler qu'un petit groupe parmi eux⁵³³. De plus, les cinéastes se sont retrouvés dépendants et n'ont pas été incités à chercher d'autres sources de financements. En fin de compte, cette dépendance a indirectement entraîné le déclin du cinéma taïwanais. Li Ya-mei, a exprimé en ces termes son opinion par rapport à cette critique du soutien étatique :

(...) certaines personnes pensent que la subvention centrale a détruit le cinéma taïwanais ; certains ont même proposé de l'abolir. Mais, est-ce qu'on peut supporter la suppression de la subvention centrale ? Si cette subvention est supprimée, est-ce que vous pourrez supporter qu'il y ait plus de films taïwanais

⁵³² CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

⁵³³ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 223.

pendant 5 ans ou 6 ans, j'ose à peine dire 10 ans, pourrez-vous vraiment supporter cette situation ?

Donc, la suppression de la subvention centrale est une proposition très grave, nous ne pouvons pas en discuter à la hâte⁵³⁴.

Dans le contexte actuel des productions cinématographiques et à la lecture des entretiens effectués, nous constatons toujours que le soutien étatique s'avère nécessaire pour les cinéastes, surtout sur le marché taïwanais dominé par les films hollywoodiens⁵³⁵. De plus, dans ces entretiens, nous remarquons qu'une nouvelle stratégie de collecte de fonds pour les productions cinématographiques émerge : la combinaison des financements étatiques et locaux.

Fort de son expérience dans ce domaine, le producteur Hsu Guo-lun nous a expliqué concernant la collecte de fonds pour ses films que le soutien de l'État est souvent le premier financement proposant un montant intéressant et que les cinéastes peuvent, qui plus est, l'obtenir plus facilement que les financements privés. En général, cette aide étatique constitue souvent un atout pour trouver d'autres investisseurs par la suite. Ensuite, le producteur est amené à déposer des demandes de subventions auprès des villes en fonction des scénarios de ses projets, mais aussi des montants des subventions proposés par les différentes villes qu'il aura sollicitées.

(...) le sujet de la subvention étatique est inévitable. Cette subvention est le financement essentiel pour la plupart des films nationaux. Tout le monde dépend encore fortement de cette subvention. Parlons simplement de l'aspect du financement, lors du rendez-vous avec des investisseurs pour votre projet, ces investisseurs vous poseront d'abord cette question : « vous allez soumettre ce projet à la sélection des subventions étatiques ? ».

Normalement, l'investisseur lancera la négociation une fois que vous aurez obtenu la fameuse subvention étatique. Je pouvais imaginer l'importance des subventions étatiques pour les productions, mais après avoir moi-même géré ces négociations, j'ai enfin compris que les subventions étatiques étaient une étape cruciale du processus de collecte de fonds.

Le plus important n'est pas forcément la nature de la subvention étatique. C'est

⁵³⁴ LI Ya-mei, « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

⁵³⁵ Voir les entretiens se trouvant en annexe.

plutôt que la subvention étatique est souvent le premier financement qui permet de commencer les négociations avec des investisseurs privés. Le plus compliqué et le plus important est de trouver le premier financement. Lorsque vous arrivez avec un projet sans financement devant les investisseurs privés, ils auront l'air intéressés et vous diront que ce projet est faisable. Mais ils termineront l'entretien en disant : « Humm... on peut rester en contact. ». Avec cette réponse vague, la collecte de fonds du projet n'avance pas⁵³⁶.

Malgré tout, le montant de la subvention locale n'est pas le seul critère de choix, car il faut, en effet, aussi tenir compte des coûts des hébergements et du transport jusqu'à la ville potentiellement partenaire. Dans le cadre du budget contraint, le montant de la subvention obtenue doit être supérieur aux coûts induits par sa délocalisation. Dans les faits, à l'époque, donc en 2019, le modèle le plus fréquent de collecte des aides locales consistait à chercher à obtenir des subventions de la part des villes de Taïpei et de Kaohsiung, les plus généreuses de l'île.

(...) après avoir reçu la subvention locale, en tant que producteur, vous devez bien prendre en compte tous les éléments du budget. Les subventions locales sont surtout offertes par « Taïpei et Kaohsiung », tel est le cas pour *The Scoundrels* (狂徒, 2018) et *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead* (江湖無難事, 2019). Vous calculez ensuite le rapport qualité/prix. Combien de jours faut-il tourner à Kaohsiung pour utiliser au mieux cette subvention et comment organiser le reste du budget pour élargir les possibilités de tournage ? L'hébergement sur place ayant un coût, quelle proportion du budget doit être dépensée pour le tournage à Kaohsiung ? On a beaucoup discuté de la répartition du budget avant de filmer, c'est bien entendu nécessaire⁵³⁷.

La réalisatrice de *Heavy Craving*, Hsieh Pei-ju, suit globalement la même stratégie lorsqu'elle recherche des financements. Son plan idéal consiste à demander le soutien de l'État et puis celui des instances territoriales. Mais elle privilégie le soutien de l'État dont l'aide s'avère plus importante que celles des territoires. En 2016, sa première demande d'une aide de l'État n'avait pas abouti. L'année suivante, elle a déposé des dossiers, tout à la fois, aux niveaux

⁵³⁶ HSU Guo-lun, « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun ».

⁵³⁷ *Ibid.*

étatique et local et a tout d'abord obtenu un financement de la municipalité spéciale de Taïchung de 3 millions de NT\$, mais l'État a rejeté à nouveau son dossier. Pour elle, le premier facteur de sélection des villes réside repose sur le montant de la subvention allouée.

Étant donné que nous espérions recevoir la subvention d'État en guise de budget principal, le montant de la subvention territoriale de Taïchung, seule, était largement insuffisant. Ainsi... à cette époque, notre souhait idéal était d'abord que le film puisse être financé par la subvention d'État, et ensuite par les subventions des collectivités territoriales. Si cela avait été le cas, nous aurions déjà eu à peu près la moitié du budget et nous aurions pu chercher les fonds complémentaires. Mais, nous n'avons pas réussi la sélection de la commission des subventions d'État, et au contraire, nous avons d'abord obtenu la subvention de Taïchung⁵³⁸.

Après avoir collecté les réglementations des collectivités territoriales, elle a comparé les politiques mises en œuvre par ces territoires, étude qui lui a permis d'éliminer les municipalités spéciales de Taoyuan et de Kaohsiung. La première offre en effet une allocation plus faible et subventionne moins de réalisations⁵³⁹. Quant à la seconde, étant que, depuis sa réforme du « soutien d'investissement », elle exige un remboursement après les sorties des films qu'elle a subventionnés, Hsieh Pei-ju n'était pas sûre d'amasser des recettes suffisantes pour rembourser ensuite la somme prêtée. Par ailleurs, elle a choisi de ne pas déposer de demande de subvention à Taïpei, sa ville natale, pour des raisons de planning et de contraintes de temps pour finaliser son film. Enfin, suite à son troisième dépôt de dossier, l'État lui a accordé une subvention de 9 millions de NT\$ fin 2017, époque où elle a commencé à tourner.

La Commission des Films de Taïpei... j'ai oublié un peu le montant de leur subvention à cette époque... Nous avons une contrainte très pratique à prendre en considération : c'était la date butoir imposée par la commission de Taïpei pour terminer les tournages. J'ai l'impression qu'il nous aurait fallu quelques mois de plus après cette date pour finir la production si nous avions obtenu la subvention de Taïpei, alors que la Mairie de Taïchung nous avait donné un an pour filmer. En

⁵³⁸ HSIEH Pei-ju, « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

⁵³⁹ Voir également « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

plus du temps, les règlements de subvention de Taïchung nous étaient plus favorables.

(...)

je crois que les subventions dont les montants étaient les plus élevés à cette époque-là, étaient celles de Taïpei, de Taïchung et de Kaohsiung. Cependant, le financement de Kaohsiung appelé « Kaohsiung Ren » (高雄人), est plus un système d'investissement que de don d'argent, et nous avons une préférence pour les appels à subventions qui n'impliquaient pas de remboursement après la sortie du film⁵⁴⁰.

Nous observons dans ces cas que les cinéastes privilégient les financements publics. En plus de faciliter les négociations, le membre du juré de la commission d'octroi des subventions des collectivités territoriales, Chen Ru-shou, a mis en évidence un point important : d'un côté, plus le montant des financements publics (de l'État et au niveau local) est élevé et plus les investisseurs seront tenus d'aborder des financements complémentaires⁵⁴¹. De l'autre, selon la productrice Li Ya-mei, ces aides publiques évitent aux cinéastes de rechercher des financements privés⁵⁴². En outre, selon le témoignage de Chen Ru-shou : les cinéastes ou les producteurs, qui rencontrent toujours des difficultés financières, ont pris l'habitude de présenter leurs projets devant toutes les commissions de l'île. De ce fait, il lui est arrivé d'évaluer le même projet présenté devant différentes commissions. Évidemment, lesdits projets présentaient des variantes, car les cinéastes en effet devaient se conformer aux différentes réglementations des collectivités concernées, en nommant les lieux de tournages pour les scènes. Pour sa part, il jugeait les projets sur la base des critères imposés par la collectivité concernée. De plus, afin d'encourager les cinéastes à finaliser leurs projets, les membres du jury ne se montrent normalement pas trop stricts quand il s'agit de calculer le pourcentage des représentations des paysages locaux dans les films, et ils mettent plutôt l'accent, pour accorder la subvention, sur l'originalité des scénarios. Néanmoins, un projet filmique ne sera pas financé par toutes les autorités territoriales où il a été présenté, pour des raisons de cohérence des scénarios, mais aussi afin de tenir compte de la qualité des projets des autres candidats dans une même sélection.

⁵⁴⁰ HSIEH Pei-ju, « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

⁵⁴¹ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

⁵⁴² LI Ya-mei, « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

(...) cela crée une situation particulière, étant donné que les ressources pour les productions des films taïwanais sont assez limitées : auparavant, nous avions environ une trentaine de films par an, alors qu'aujourd'hui nous en avons une cinquantaine ou une soixantaine. La tendance des films produits récemment est à la hausse. Ainsi, les producteurs vont continuer à chercher des financements partout. Autrement dit, ils vont chercher d'abord la subvention étatique, puis ensuite les subventions territoriales dans l'ordre : ville de Taïpei, de Taoyuan, de Taïchung, de Taïnan et de Kaohsiung et les autres collectivités territoriales restantes.

(...)

ces équipes de films vont chercher des subventions de toutes les villes. De la même façon, les jurés peuvent être sollicités par les différentes villes, certains vont jusqu'à visiter lesdites villes pour valider les demandes. Ainsi, il est fort possible qu'un même groupe de jurés examine les mêmes dossiers de demandes de subventions présentés plusieurs fois. Par exemple, si je suis juré pour la sélection de Taïpei, j'évaluerai le projet sur la base du pourcentage de représentations de Taïpei proposées dans le scénario ; si je reçois à nouveau le même projet dans la sélection de Kaohsiung, je regarderai les possibilités de promouvoir la ville de Kaohsiung en tenant compte des critères imposés par la commission. J'évalue la même demande d'un point de vue différent, selon que je suis juré à Taïpei ou à Kaohsiung⁵⁴³.

Par rapport à cette situation, nous pouvons estimer que les cinéastes font probablement le « voyage » autour de Taïwan pour se mettre en quête de subventions territoriales, connaître la composition des jurys dans les sélections territoriales et vérifier la transparence du budget de la production, ainsi que les subventions distribuées, ce qui permet de maintenir un certain équilibre entre les jurés et les candidats. Il faut savoir que les jurés des commissions connaissent bien l'environnement productif actuel et savent combien les subventions publiques s'avèrent importantes pour les cinéastes. Le jury est toujours composé d'un groupe de professionnels, c'est-à-dire de réalisateurs, scénaristes et producteurs dont les œuvres ne sont pas présentées lors des commissions des subventions territoriales dans lesquelles ils siègent. Nous

⁵⁴³ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

trouvons aussi dans ces commissions des critiques de cinéma, des chercheurs en cinématographie et certains officiels de la ville concernée. Grâce aux connaissances et à l'expertise des professionnels du secteur, nous pouvons considérer que ces aides financières seront octroyées aux équipes talentueuses qui en ont le plus besoin.

Ses arguments (Li Ya-mei, la productrice) étaient souvent très pertinents parce qu'elle a beaucoup d'expérience professionnelle, et elle connaissait donc toutes les situations de tous les projets. Elle nous a donné plein de renseignements comme par exemple « tel projet était déjà financé par la ville de Taïpei ou tel autre a été déjà subventionné par telle ville... ».

À ce titre, nous étions très attentifs à ses remarques qui étaient évidemment très utiles parce que cela nous a permis de réfléchir de façon substantielle et pragmatique : devons-nous financer tel ou tel candidat ?⁵⁴⁴.

(...) la plupart des jurés sont des professionnels du secteur et ont une connaissance fine des coûts, il est assez facile d'avoir une idée plus juste des budgets réels. Ce qui est plus difficile à évaluer, ce sont les cachets des acteurs, parce que la plupart du temps, ils sont tenus secrets, mais pour les coûts afférents à la production, les frais pour les effets visuels et les tournages sur place, nous sommes en mesure de calculer les montants de façon rationnelle. J'ai l'impression que, ces dernières années, ce type d'inflation budgétaire est de moins en moins courant, à commencer par l'attribution des subventions étatiques. Auparavant, les candidats présentaient des devis exagérés à la commission des subventions. Mais, il existe désormais une transparence des coûts et tout le monde connaît les frais exacts des productions. Les gens n'osent donc plus dire n'importe quoi sur les coûts⁵⁴⁵.

De ce fait, nous voyons que le fonctionnement des subventions territoriales entre les cinéastes et les jurés donne lieu à une relation de surveillance et d'aides mutuelles, c'est-à-dire que les cinéastes demandent en toute transparence le montant d'aide qui leur semble pertinent pour leurs productions et les jurés, qui possèdent, pour leur part, des connaissances dans ce domaine, essaient quant à eux d'encourager les cinéastes à concrétiser leurs projets

⁵⁴⁴ KUO Li-Shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

⁵⁴⁵ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

cinématographiques et à résoudre au maximum les difficultés de financements auxquelles la plupart d'entre eux se trouvent confrontés.

4.3 Choix des cinéastes concernant les thématiques cinématographiques et les lieux de tournages en fonction des aides locales

Dans la section précédente, nous avons abordé le modèle actuel de recherche de financements par les cinéastes. Dans cette nouvelle partie, nous allons nous pencher sur la relation existant entre les subventions des territoires et les cinéastes, et discuter de la manière dont ces subventions affectent (ou non) leurs créations. Nous nous poserons ainsi la question de recherche suivante : *Ces subventions principales des territoires ont-elles influencé ou posé des limites à ces cinéastes dans le cadre de leurs scénarios ou tournages ?*

Afin d'analyser le point de vue des cinéastes, nous examinerons tout d'abord les conceptions de deux professionnels référents déjà mentionnés, à savoir du producteur Hsu Guo-lun et de la réalisatrice Hsieh Pei-ju. Hsu Guo-lun a précisé lors de son entretien que sa façon de rechercher des aides locales était plutôt basée sur les besoins des scénarios et non sur les montants des subventions territoriales. De plus, il a présenté son projet de long métrage *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead* pour expliquer sa pensée sur la création. Concernant les lieux de tournage pour ce film, il avait une vision différente de celle du réalisateur. Il a donc dû négocier avec ce dernier. Le réalisateur souhaitait en effet tourner ce film à Taïchung, mais Hsu Guo-lun a réussi à le convaincre de le faire à Kaohsiung. À son avis, l'atmosphère de Kaohsiung et les paysages du port correspondaient mieux au genre de ce film que ceux de Taïchung. Et finalement, ce film a été tourné et subventionné par la municipalité spéciale de Kaohsiung. Dans ce cas, selon Hsu Guo-lun, le choix des lieux était fondé sur la réflexion menée sur la création, et non sur la subvention.

(...) le réalisateur avait très envie de filmer à Taïchung, mais j'ai continué à lui conseiller d'aller à Kaohsiung. Ce n'était pas juste en raison des subventions là-bas, je lui avais aussi précisé que « l'ambiance de Kaohsiung correspondait au genre de votre film. » Je croyais vraiment que le tournage sur un quai de la ville

aiderait vraiment⁵⁴⁶.

Par ailleurs, pour ce qui est de la réalisatrice Hsieh Pei-ju, elle a précisé l'importance du montant de la subvention locale pour son film *Heavy Craving*, mais a tenu compte du fait que l'atmosphère de son film coïncide avec celle de la collectivité territoriale choisie. Par exemple, elle a abandonné l'idée de postuler à Taïpei parce que, d'un côté, son planning de tournage ne correspondait pas à la réglementation de cette subvention et de l'autre, elle a souhaité tourner son film en dehors de Taïpei. En tant qu'habitante de cette ville, elle a visionné plusieurs films tournés à Taïpei et a cherché des paysages différents. Elle s'est concentrée sur la ville de Taïchung dont les paysages ne ressemblaient pas à ceux de Taïpei. De plus, en raison du développement urbain à Taïchung, les bâtiments et les lieux sont plutôt innovants et formidables en termes de publicité. À son sens, cette atmosphère de ville faisait écho à celle présente en ouverture de son film.

(...) Cette ville m'a donné une impression de neutralité, peut-être parce qu'elle a de nouvelles constructions urbaines, c'est-à-dire une identification... en raison des nouvelles architectures et des grandes rues, je ne peux pas identifier cette ville tout de suite... Il faut dire qu'en tant qu'habitante de Taïpei, cet endroit (Taïchung) est nouveau pour moi. (...)

Il faut dire que c'est une ville différente de Taïpei et je pense qu'elle a une coloration très différente de celle de Taïpei. De plus, l'histoire dont j'ai parlé dans le film commence à un endroit plutôt commercial et par des images parfaites comme des publicités, et beaucoup de lieux nouvellement développés à Taïchung m'ont donné ce type de sentiment. Je pensais donc que c'était un bon endroit pour mon film⁵⁴⁷.

En résumé, dans ces deux exemples, nous voyons l'attention portée par ces professionnels à la création. De même, la productrice Li Ya-mei a mentionné l'importance des financements publics, mais a également souligné que les choix de subventions doivent être adaptés aux scénarios. Plus précisément, selon elle, les lieux de tournage ne sont pas normalement déterminés avant la finalisation des scénarios, mais souvent négociés entre le producteur et le réalisateur au

⁵⁴⁶ HSU Guo-lun, « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun ».

⁵⁴⁷ HSIEH Pei-ju, « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

cours du processus de collecte des fonds. Dans un premier temps, le producteur recherche les subventions locales et discute avec le réalisateur de la possibilité de tourner certaines scènes dans les villes qui offrent des financements. Le plus important est que ces tournages itinérants n'altèrent pas la cohérence du scénario, dimension qui, selon elle, sera privilégiée par le réalisateur au détriment de la subvention d'une ville mal adaptée à l'histoire du film, même si cette dernière se montre particulièrement généreuse.

(...) quand vous écrivez un scénario, vous ne pensez pas que le film devrait être tourné à Kaohsiung, Taïchung ou Taïpei. Les scénaristes ne pensent pas à ça à ce moment donné. Normalement, la recherche de financement et la définition du budget, n'interviennent qu'après la mise en forme du scénario. Et donc, en dehors des subventions centrales, nous allons solliciter les autres collectivités territoriales. À ce moment-là, le producteur et le réalisateur vont discuter des scènes, voir s'il est possible de déplacer certaines scènes à certains endroits sans entacher la fluidité du scénario. Ils vont sans doute faire cette évaluation.

Est-ce que nous allons filmer à un endroit particulier juste pour obtenir des millions de NT\$?

Non, ce n'est pas possible !

Mais si ce déplacement ne détruit pas la logique du scénario, même si on filme là-bas, pourquoi pas⁵⁴⁸ ?

De la même façon, nous nous apercevons, à la lecture de la presse taïwanaise, que nombre de cinéastes privilégient certes la création des scénarios, mais tout en recherchant malgré tout des appuis financiers en parallèle. Par exemple, le film *Zon Pro Site* du réalisateur Chen Yu-hsun, a été tourné à Taïnan, qui a investi 2 millions de NT\$ dans cette production. Par la suite, son long métrage *My Missing Valentine*, a quant à lui été filmé à Chiayi et Taïpei, et subventionné par cette dernière à hauteur de 2,4 millions de NT\$. Ces deux films ont connu un succès commercial au niveau national : les recettes de *Zon Pro Site* se sont en effet élevées à 310 millions de NT\$ et celles de *My Missing Valentine* ont atteint 332 millions de NT\$⁵⁴⁹. Concernant les choix des lieux de tournage, le réalisateur a expliqué qu'ils avaient déjà été déterminés lors de l'écriture des

⁵⁴⁸ LI Ya-mei, « Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei ».

⁵⁴⁹ Précisément ses recettes furent de 332.284.535 de NT\$. Ces données ont été enregistrées par l'Institut des films et des œuvres audiovisuelles de Taïwan : <https://www.tfi.org.tw/BoxOfficeBulletin/weekly>

scénarios, car ces endroits lui rappelaient ses expériences de vie et des émotions personnelles. Par exemple, son film *Zon Pro Site* est une comédie qui met en scène une culture traditionnelle de la cuisine taïwanaise, actuellement en voie de disparition : le banquet en plein air. Il s’agit là d’un sujet que Chen Yu-hsun a toujours eu envie de dépeindre dans sa réalisation. L’idée était de représenter « les émotions entre les êtres humains » et la notion « d’héritage ». Durant son enfance, dans les années 1950, alors que la société taïwanaise était pauvre, se rendre à ce type de banquet en plein air avec sa grand-mère était son activité préférée. L’atmosphère joyeuse et chaleureuse de cet événement en plein air est ancrée dans sa mémoire. L’objectif de son film était non seulement de transmettre de la joie aux spectateurs, mais aussi de rappeler la chaleur humaine qui régnait au sein de la société agricole de l’époque, contrairement à l’indifférence et la distance qui existent aujourd’hui entre les citoyens de la société moderne⁵⁵⁰.

De même, le choix des lieux pour son dernier film *My Missing Valentine* est très lié aux sentiments qu’il a éprouvés lors du tournage de son premier long métrage *Tropical Fish* (熱帶魚, 1995), qui a été tourné dans le village de Dongshi (東石鄉) situé dans le comté de Chiayi. Pour cette œuvre, à l’époque, il a tourné des images de l’affaissement géologique de ce village, paysage qui a suscité chez lui des émotions fortes. Lorsque le budget du scénario de *My Missing Valentine* a été bouclé, il est retourné à Dongshi pour effectuer des repérages et c’est ainsi qu’il a décidé de choisir ce village pour en faire celui natal du héros de l’histoire⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ ZHENG Shao-fan 鄭少凡, « CHEN Yu-hsun yong “Zong Pu Shih” ban yi jhuo er yi de liao li 陳玉勳用《總舖師》辦一桌二億的料理 » (CHEN Yu-hsun a utilisé *Zon pro site* pour faire un repas de 200 millions de NT\$), 05.11.2013, consulté le 25 juillet, 2022 : <https://www.watchinese.com/article/2013/9277> ; WORLD SCREEN, « Dao yan jhuan fang “Zong Pu Shih” dao yan CHEN Yu-hsun 《導演專訪》【總舖師】導演陳玉勳 » (Entretien avec le réalisateur de *Zone Pro Site*, CHEN Yu-hsun), 06.09.2013, consulté le 27 octobre 2021 : https://www.worldscreen.com.tw/goods.php?goods_id=3477 ; YOU Qian-hui 游千慧, « Siang tu, wu sia, ching chun, mo huan, sieh shih jyu : “Zong Pu Shih” – jhuan fang dao yan CHEN Yu-hsun 鄉土、武俠、青春、魔幻、寫實劇：《總舖師》— 專訪導演陳玉勳 » (La campagne, l’art martial, la jeunesse, la magie et le drame réaliste : Entretien avec le réalisateur de *Zone Pro Site*, CHEN Yu-hsun), 12.08.2013, consulté le 27 octobre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=473

⁵⁵¹ MIRROR MEDIA, « Dou dou jhuan jhuan 20 nian “Siao Shih De Ching Ren Jieh” chiao miao lian jieh “Re Dai Yu” 兜兜轉轉 20 年 《消失的情人節》巧妙連結《熱帶魚》 » (Le méandre des créations au cours de 20 ans, la connexion astucieuse entre *My Missing Valentine* et *Tropical Fish*), 17.09.2020, consulté le 28 octobre 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20200911insight015/> ; MIRROR MEDIA, « “Siao Shih De Ching Ren Jieh” jhao huei shih jing siao sheng CHEN Yu-hsun siao guei mo pai chu jing jheng li 《消失的情人節》找回市井笑聲 陳玉勳小規模拍出競爭力 » (*My Missing Valentine* a à nouveau suscité l’enthousiasme des spectateurs, CHEN Yu-hsun a montré sa capacité à concurrencer les autres réalisateurs à travers ce film malgré son petit budget), 20.09.2020, consulté le 28 octobre, 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20200911insight013/> ; Chinatimes News 中時新聞網, « “Siao Shih De Ching Ren Jieh” jia yi chyu jing WONG Jhang-liang bao chang jhih chih 《消失的情人節》嘉義取景 翁章梁包場支持 » (*My Missing Valentine* a été tourné à Chiayi et WONG Jhang-liang a loué une salle de cinéma pour soutenir sa sortie), 22.09.2020, consulté le 2 novembre 2021 : <https://www.chinatimes.com/realtimenews/20200922005625-260421?chdtv>

En fait, le comté de Chiayi n'est pas une autorité locale qui distribue régulièrement des subventions pour les créations audiovisuelles⁵⁵². Cependant, nous remarquons que certains cinéastes choisissent ce territoire pour leurs tournages, ce qui est, entre autres, le cas de Hsiao Ya-chuan pour son film *Father to Son*.

Le montant du budget de *Father to Son* a atteint environ 52 millions de NT\$ pour les tournages à Taïwan et au Japon. Ce film a bénéficié de plusieurs subventions : l'État lui a en effet apporté son soutien à hauteur de 15 millions de NT\$, la ville de Taoyuan a accordé une enveloppe de 2 millions de NT\$, mais le comté de Chiayi ne lui a, quant à lui, offert aucune subvention. Selon le réalisateur de ce film, afin de trouver un lieu pour en faire le logement et la quincaillerie du héros, Hsiao Ya-chuan a fait des repérages dans les collectivités territoriales de Nanto, de Changhua, de Yunlin et de Tainan. Et il a finalement décidé de filmer à Chiayi parce que l'atmosphère de ce comté et l'architecture locale étaient celles qui faisaient le mieux écho à son point de vue esthétique. L'architecture de la maison du héros était tout à fait traditionnelle et sa maison disposait, de plus, d'un patio atypique pour Chiayi. Le tournage a duré deux mois et les frais d'hébergements à Chiayi pour son équipe constituée de 80 personnes ont représenté une part importante de son budget⁵⁵³.

Concernant *Nina Wu* (灼人秘密, 2019), film de Midi Z (Zhao Te-Yin, 趙德胤) d'origine birmane et détenteur d'un titre de résident permanent à Taïwan, il a été projeté au Festival de Cannes pour la catégorie « Un certain regard ». Le budget de ce long métrage a atteint 60 millions de NT\$. Quant aux subventions dont a bénéficié le film, elles se répartissent de la façon suivante : 12 millions de NT\$ de la part du ministère de la Culture (le soutien de l'État) et 4 millions de NT\$ de la Mairie de Taïchung. En raison de ses origines, les longs métrages et les

⁵⁵² Pour d'autres détails concernant les subventions territoriales taïwanaises, voir le deuxième chapitre de cette thèse.

⁵⁵³ MIRROR MEDIA, « Dao yan jiou shih ren sing ! Dao Chiayi pai pian jih you jhe ge li you 導演就是任性！到嘉義拍片只有這個理由 » (Ce réalisateur est capricieux ! Il n'y a qu'une raison pour lui de tourner à Chiayi), 07.08.2018, consulté le 4 novembre 2021 : <https://today.line.me/tw/v2/article/rrekMj> ; BeautiMode, « Ming ding de chin ching, bi ran de su ming — “Fan Bao De” dao yan HSIAO Ya-chuan syuan jiao nei mu yu gu shih fa siang yi tshih gong kai 命定的親情，必然的宿命 — 《范保德》導演蕭雅全選角內幕與故事發想一次公開 » (Le lien familial du destin et le destin inévitable – le dévoilement de l'histoire de l'audition des acteurs et l'idée du récit du film de HSIAO Ya-chuan, *Father to Son*), 01.08.2018, consulté le 4 novembre 2021 : <https://www.beautimode.com/article/content/85452/> ; THE MEDIA GROUP, « Taipei dian ying jie jin jiang ken ding! “Fan Bao De” tan syun de shih fu chin, yeh shih zih ji de lun kuo 台北電影節金獎肯定！《范保德》探尋的是父親，也是自己的輪廓 » (L'affirmation du talent par les prix du Festival du Film de Taïpei, ce que le long métrage *Father to Son* a cherché est l'image du père, et aussi l'image de soi), 01.08.2018, consulté le 4 novembre 2021 :

<https://news.agentm.tw/16470/%E3%80%8A-%E8%8C%83%E4%BF%9D%E5%BE%B7-%E3%80%8B%E6%8E%A2%E5%B0%8B%E7%9A%84%E6%98%AF%E7%88%B6%E8%A6%AA%EF%BC%8C%E4%B9%9F%E6%98%AF%E8%87%AA%E5%B7%B1%E7%9A%84%E8%BC%AA%E5%BB%93/>

documentaires de Midi Z racontaient jusque-là des histoires birmanes tournées en Birmanie. *Nina Wu* est sa première réalisation véritablement taïwanaise, qui relate l'histoire de protagonistes taïwanais et dont le tournage a été exclusivement réalisé à Taïwan (dans les villes de Taïpeï et de Taïchung). Le choix de filmer à Taïchung n'était pas uniquement lié à la subvention qu'il a reçue de la ville, mais aussi à son attachement à cette dernière : Taïchung est en effet la première ville où il est arrivé à l'âge de 16 ans, c'est aussi là qu'il a terminé ses trois dernières années d'études en lycée professionnel⁵⁵⁴.

Par ailleurs, même s'il n'a pas obtenu de financement de la part de Taïpeï, l'ouverture du film se déroule dans la voie souterraine de l'une des lignes de métro de cette ville (Jingan, 景安站). Midi Z habite en effet tout près du marché (marché de Yongan, 永安市場), juste à côté de cette station de métro, et il y fait souvent les courses. De ce fait, il a filmé plusieurs séquences sur ce marché. Cependant, en raison de la longueur du film, ces scènes n'ont pas été intégrées dans le montage⁵⁵⁵, mais ces épisodes prouvent, s'il en était besoin, que ce metteur en scène n'a pas que des préoccupations d'ordre pécuniaire.

De même, examinons les motivations de Hsu Chen-chieh (Hsu Joseph Chen-chieh, 許丞傑), ce jeune réalisateur, auteur de *Little Big Women* (孤味, 2020). Ce film est son premier long métrage, il s'agit aussi de l'adaptation d'un court métrage qu'il avait réalisé lors de ses études à l'Université de New York en 2017⁵⁵⁶. Le budget de sa production taïwanaise était de l'ordre de 40 millions de NT\$, dont 11 millions de NT\$ ont été financés par l'État, et 1,8 million de NT\$ par la municipalité spéciale de Taïnan. Si l'on en croit le réalisateur, le choix de Taïnan n'était pas dû au hasard, car il s'agissait en effet de la ville d'origine de ses ancêtres, et qui plus est, l'héroïne du film est même sa propre grand-mère qui y a passé toute sa vie⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ Taichung City Gouvernement, « Ru wei kan cheng ying jhan “Jhuo Ren Mi Mi” tai jhong te ying sin wun jyu jhang chu si li ting 入圍坎城影展《灼人秘密》台中特映 新聞局長出席力挺 » (La projection spéciale du film *Nina Wu* qui a été sélectionné pour le Festival de Cannes a eu lieu à Taïchung. Le chef du Bureau d'information de Taïchung s'est présenté pour soutenir la sortie de ce film), 18.07.2019, consulté le 5 novembre 2021 : <https://www.taichung.gov.tw/1323666/post>

⁵⁵⁵ TAIWAN FILM FESTIVAL IN AUSTRALIA, « “Jhuo Ren Mi Mi” dao yan Midi Z Q&A 《灼人秘密》導演趙德胤 Q&A » (Q&A pour le réalisateur de *Nina Wu*, Midi Z), 11.11.2019, consulté le 16 novembre 2021 : <https://www.taiwanfilmfestival.org.au/post/midizqa>

⁵⁵⁶ BIOS Monthly, « Yong siao chih gan hua guo ji jyu zu, pai chu tai wan wei - jhuan fang “Gu Wei” dao yan HSU Chen-chieh, yan yuan CHEN Shu-fang 用小吃感化國際劇組，拍出台灣味 — 專訪《孤味》導演許承傑、演員陳淑芳 » (Amadouer l'équipe internationale avec la gastronomie taïwanaise et montrer le goût taïwanais dans le film – entretien avec le réalisateur de *Little Big Women*, HSU Chen-chieh et l'actrice de ce film, CHEN Shu-fang), 11.04.2017, consulté le 4 novembre 2021 : <https://www.biosmonthly.com/article/8740>

⁵⁵⁷ *Ibid.* ; THE REPORTER, « “Gu Wei” dao yan Hsu Chen-chieh : mei you yi ge ren ke yi jhen de jiao ling yi ge

Toutefois, il existe encore des cas où l'organisation des scènes est fondée sur la nécessité de tourner dans certains lieux pour satisfaire les villes ou les territoires qui ont accordé des subventions. Ainsi, parmi les œuvres de Lin Shu-yu, son premier long métrage, qui a hérité de l'esthétique du *Nouveau Cinéma taïwanais*, *Winds of September*, a été tourné dans le Comté de Hsinchu. La production de *Winds of September* a coûté environ 13 millions de NT\$, et malgré les 5 millions de NT\$ de subvention ayant émané de l'État, ce film ne bénéficia pas d'autres interventions publiques et le Comté de Hsinchu de l'époque ne proposait encore pas d'aide locale pour les œuvres audiovisuelles. Ainsi, le choix de ce territoire était lié à son idée créative parce que ce film a été inspiré par la jeunesse Lin Shu-yu qui voulait ainsi représenter l'atmosphère de sa région natale à l'écran⁵⁵⁸.

Cependant, quand il a réalisé son troisième long métrage *Zinnia Flower* (百日告別, 2015) avec un budget trois fois supérieur à celui de *Winds of September* (s'élevant environ à une trentaine de millions de NT\$), il lui a fallu choisir ses lieux de tournage selon les réglementations des commissions des subventions territoriales. *Zinnia Flower* a bénéficié de différentes subventions, à savoir d'environ 9 millions de NT\$ de la part de l'État (dont une subvention étatique de 6 millions de NT\$ et environ 3 millions de NT\$ de récompense pour les bonnes recettes récoltées par son film précédent *Starry Starry Night* en 2011)⁵⁵⁹, de 3,5 millions de NT\$ émanant de Taïpei, 3,3 millions de NT\$ de Taoyuan. La municipalité spéciale de Kaohsiung a elle aussi financièrement participé, mais le montant octroyé n'a pas été pas publié en raison de la politique de confidentialité de cette dernière. Enfin, la Mairie d'Okinawa, au Japon, a également apporté sa contribution financière. Du point de vue de la création, ce film est très lié à l'histoire personnelle du réalisateur, et a constitué pour lui une façon pour lui de faire le deuil de sa femme décédée. Cette œuvre l'a beaucoup aidé à avancer dans la vie et à réaliser de nouvelles créations. Du point de vue des financements, Lin Shu-yu a essayé d'adapter son scénario afin de tourner dans les territoires qui finançaient son long métrage. De cette façon, il exécutait ses tournages en

ren zen me fang sia 《孤味》導演許承傑：沒有一個人可以真的教另一個人怎麼放下 » (Le film *Little Big Women*, de Hsu Chen-chieh : Personne ne peut apprendre à l'autre à laisser tomber le passé) , 11.11.2020, consulté le 5 novembre 2021 :

<https://www.twreporter.org/a/2020-taipei-golden-horse-film-festival-joseph-chen-chieh-hsu-little-big-women>

⁵⁵⁸ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 249-250.

⁵⁵⁹ TSENG Jhih-yun 曾芷筠, « Fu chy sheng ming jhong bu neng cheng shou jhih chong Lin Shu-yu tan “Bai Rih Gao Bieh” 拂去生命中不能承受之重 林書宇談《百日告別》 » (Éliminer la souffrance insupportable dans la vie : Lin Shu-yu parle de son film *Zinnia Flower*), 19.09.2015, consulté le 4 décembre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=583

garantissant également les capitaux de ses autres investisseurs et mécènes et en limitant les risques.

(...) I mean, the *Zinnia Flower* came out one of my thoughts, it was something I needed to do to move on...if I wanted to make any more films, I needed to make *Zinnia Flower*. I had a very strong feeling that I had to do that. I didn't know what I wanted to do, or even if I wanted to do it and if I was able to go through it. So a lot of conscious choices when I was making that film...was may just to finish it basicly. I didn't care about how it gonna be perceived, I didn't care about where people gonna see it, what's it gonna look like, I just need to make it and I need to go through it, go through the process of making it...⁵⁶⁰

(...) so at the same time when I was making it, I was making also some compromises just knowing that is not going to be a film...it's not going to be a film very commercial. If I lose money for the financers, than I need to find ways to make them feel safe about their money, and I think that a lot of financing came from the sponsorship and fundings. We had the Taiwan film grant, we had the grants from the center cities, Kaohsiung city, they said that they wanna give me grant, so I change the scrip scene to the Kaoshiung. Taoyuan gave me some money, so I found a temple in Taoyuan. Okinawa was willing to sponsor us with the Okinawa shooting part, so we gave Okinawa co-producer credit...I was choosing a lot of these locations based on who is giving me the money to do this, whose gonna give me some grants that I don't have to pay back and I worked it that way...I mean I had this story because I had these locations, I was just fitting in left and right because that's where the money was coming from...⁵⁶¹

Le film *Kano*, produit par Hsu Guo-lun, est un autre cas typique illustrant la réflexion menée par un producteur pour obtenir un juste équilibre entre la stratégie d'investissement, et les lieux de tournage. Ce film raconte l'histoire d'un groupe de baseball de Chiayi à l'époque de la colonisation japonaise, constitué d'adolescents taiwanais (d'origine Han), d'aborigènes et de

⁵⁶⁰ LIN Shu-yu, entretien effectué par SOAS University of London, « Thomas Lin Shu-yu Series : Director's Q&A | 2020 Taiwan Post New Wave Cinema Project », 01 : 20 : 44-01 :19 :20, 27.11.2020, consulté le 11 octobre 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=g7WMkOdk1VA&t=165s>

⁵⁶¹ *Ibid.*, 01 : 21: 00-01 : 22: 48, 27.11.2020, consulté le 11 octobre 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=g7WMkOdk1VA&t=165s>

Japonais. Ces jeunes joueurs dirigés par un coach japonais ont gagné le championnat national et représenté Taïwan au Championnat national japonais de baseball des lycées (aka Summer Koshien), en 1931. Ce long métrage a été subventionné par le comté de Chiayi (5 millions de NT\$)⁵⁶², les municipalités spéciales de Taïchung (1 million de NT\$) et de Kaohsiung (le montant n'a pas été publié en raison de la politique de confidentialité appliquée par la ville). La scène la plus remarquable du film, le Championnat national de baseball des lycées au Japon, s'est déroulée à Kaohsiung dans un décor créé pour la circonstance et qui représentait le Stade japonais de Hanshin Koshien. Dans ce cas présent, Hsu Guo-lun a privilégié les villes qui lui avaient accordé les subventions les plus élevées. Ce film à gros budget avait déjà dépensé des sommes considérables, ce qui l'a contraint à construire des décors dans cette ville qui s'était montrée la plus généreuse.

Le montant des subventions des grandes villes est évidemment plus élevé et donc vous pouvez obtenir plus de moyens. En revanche, le montant des subventions des autres villes est relativement moins attrayant. De la sorte, si la ville de Yunlin vous invite à construire le décor du Stade Hanshin Koshien, ou si la ville de Miaoli vous y invite en même temps que celle de Kaohsiung, et que toutes vous proposent une subvention, quelle ville choisiriez-vous ?

(...)

il faut prendre en considération deux facteurs : l'un est la subvention, l'autre la météo. Selon moi, pour les projets à gros budgets, le principe de subvention n'est pas une priorité. Parce que de toute façon, la subvention ne couvrira pas la totalité du budget, de la même façon, la somme des subventions que vous aurez reçues ne vous permettra pas forcément de filmer deux jours supplémentaires. Le montant des budgets de chaque projet étant différent, je pense que les priorités doivent aussi être différentes. À mon avis, si le budget dépasse un certain niveau, par exemple au-delà de 100 millions de NT\$, tout le monde doit s'attacher à finir le tournage dans les temps impartis. Dans ce cas, les lieux de tournage ne seront pas la priorité. À ce moment-là, vous pouvez vous permettre de tourner ailleurs. Ainsi, mon évaluation des risques pour le tournage est simple : quand le budget

⁵⁶² Chiayi City Government, « « KANO » yu jia shih fu bu jhu chian yueh chong sian jia nong bang chiou jing shen 《KANO》與嘉市府補助簽約 重現嘉農棒球精神 » (L'équipe de *Kano* a signé le contrat de la subvention avec la Mairie de Chiayi et montré à nouveau l'esprit de l'équipe de baseball de Kano), 15.10.2012, consulté le 5 novembre 2021 : https://www.chiayi.gov.tw/News_Content.aspx?n=454&s=316425

est faible, il serait stressant de tourner en dehors de Taïpeï, mais il faut faire attention à la météo qui peut localement être mauvaise ; quand le budget est assez gros, c'est déjà stressant de filmer un jour supplémentaire, donc cela ne change rien si on filme à Kaohsiung. Je pense que c'est de façon instinctive (qu'on doit trouver un juste équilibre entre le tournage et les subventions territoriales)⁵⁶³.

En revanche, certains jurés des commissions des subventions territoriales estiment que les réglementations des subventions relatives à la représentation des paysages locaux peuvent plus ou moins limiter l'originalité des scénarios. Voici tout d'abord les observations de la directrice de la Commission des Films de Taïpeï, Rao Zi-juan, qui est membre du jury de la sélection de subventions de Taïpeï :

Il y a maintenant plus de huit ans que nous avons mis en œuvre cette politique et j'ai remarqué qu'au fil des années, le cinéma taïwanais est devenu de plus en plus superficiel. Certains auteurs ont été obligés de changer leurs scénarios pour satisfaire à la politique des subventions étatiques. Ces modifications de scénarios ont souvent été réalisées au détriment de la profondeur et de l'épaisseur culturelles qui sont essentielles dans une œuvre cinématographique. Le problème est que tout le monde s'empresse de satisfaire les exigences de l'administration pour obtenir un financement et l'on ne prend pas le temps de faire attention au sens profond. En fait, cette façon de fonctionner a provoqué une crise majeure⁵⁶⁴.
(...)

vous croyez que les subventions locales n'ont pas d'influence ? Bien sûr que si ! Cela peut d'ailleurs être un frein au développement international des films. D'abord, parce que, du fait des critères d'attribution des subventions, les œuvres manquent de diversité et les thèmes sont très limités. Ensuite, ces films à petits budgets sont restreints dans leurs conceptions à cause des subventions territoriales qui les contraignent à utiliser certains lieux de tournage. De ce fait, les œuvres perdent en compétitivité face à la concurrence internationale⁵⁶⁵.

⁵⁶³ HSU Guo-lun, « Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun ».

⁵⁶⁴ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

⁵⁶⁵ *Ibid.*

Selon elle, la réglementation relative à la promotion des villes par les subventions territoriales restreint l'originalité des scénarios des films en quête de subventions. En tant que jurée, elle tient, pour sa part, davantage compte de la qualité des scénarios que du pourcentage de représentation de Taïpei. Cependant, elle a constaté que les candidats implantent automatiquement « les sujets de Taïpei » dans leurs projets, afin de réussir la sélection. De ce fait, ils ont tendance à décrire Taïpei comme une ville moderne et internationale. Par conséquent, les scénarios relatent surtout des histoires contemporaines qui dépeignent la vie moderne. Et seul un petit nombre de films traitent de sujets en rapport avec le passé, par exemple, les histoires remontant aux premières années de « Minguo » (民國 ; l'an 1 de la République de Chine). Selon elle, il s'agit là d'un effet pervers de cette politique et ce n'est pas l'objectif recherché⁵⁶⁶.

De surcroît, Kuo Li-shin, qui est lui aussi membre du jury de la sélection des municipalités spéciales de Taïpei et de Taïchung, a un point de vue similaire à celui de Rao Zi-juan concernant le fonctionnement des subventions territoriales actuelles :

(...) ce type de situation oblige les cinéastes à s'adapter à ces politiques de subventions. Dans ces conditions, l'originalité de leurs scénarios était déjà donc encadrée et limitée précisément par ces règlements qui consistent à promouvoir les villes. En d'autres termes, les cinéastes, en contrepartie de l'obtention d'un certain financement, sont obligés d'évoquer les qualités d'une ville.

Toutefois, la « création » n'est pas censée avoir des liens avec « la ville », mais les cinéastes n'ont pas vraiment le choix... Comment feront-ils si les scènes d'un film se déroulent à l'étranger ?

Autrement dit, dans ce cas, les cinéastes ne recevront aucun financement (de Taïwan), mais obtiendront peut-être des aides plus importantes (de l'étranger). À mon avis, ces subventions (locales) ont limité « la création » à un certain niveau⁵⁶⁷.

De l'avis de ce juré, la nécessité de promouvoir la ville qui accorde une subvention limite la liberté de création et oriente les scénarios vers des thématiques similaires, par exemple, des histoires d'amour ou le thème des jeunes « branchés »⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

⁵⁶⁸ *Ibid.*

Pourtant, à l’opposé de cette théorie selon laquelle les subventions peuvent limiter l’esprit créatif, nous nous apercevons qu’en réalité, les réalisateurs sont mus par d’autres motivations. Les choix des lieux de tournages par ces professionnels sont plutôt fondés sur des réflexions concernant leurs créations : ils font souvent appel à leurs expériences et leurs émotions personnelles, s’attachent aussi à l’aspect esthétique des mises en scène. Nous constatons que les subventions territoriales influencent de façon modérée leurs pensées créatives. Ce n’est pas non plus le seul objectif pour répondre aux besoins de financement des films. Même si les producteurs s’attachent à la collecte de fonds, ils respectent cependant toujours les réflexions artistiques des réalisateurs. Bien sûr, dans certains cas, les cinéastes doivent faire des compromis entre subventions territoriales et création pour des raisons budgétaires.

4.4 Les modèles actuels de distribution du cinéma taïwanais contemporain : collaborations avec les majors d’Hollywood pour les programmations en multiplexes et la promotion des films

En dehors des difficultés associées au processus de collectes de fonds pour les productions, les cinéastes taïwanais se heurtent également à de nombreux obstacles lorsqu’il s’agit d’assurer la distribution de leurs films. Il leur incombe, en effet, de trouver les salles qui pourront les prendre en charge et d’assurer également la promotion de leurs œuvres. Ce problème est, en effet, étroitement lié à la domination des entreprises américaines sur le marché taïwanais. Ainsi, dans cette partie, nous évoquerons le processus législatif que les majors américaines ont utilisé, pour envahir le marché du cinéma taïwanais et les solutions proposées à partir de l’année 2000, par les cinéastes de l’île pour assurer la programmation de leurs films dans les salles de cinéma.

Afin d’illustrer la complexité de cette situation, nous pouvons citer le long métrage d’Edward Yang, *Taipei Story*, sorti en 1985, mentionné ci-dessus, qui a été subventionné grâce aux fonds personnels de Hou Hsiao-hsien. En dépit de cela, le film n’est resté à l’affiche que 4 jours à Taïpei, faute d’entrées⁵⁶⁹. Ce paradoxe est lié à la politique d’exploitation et à la situation de la

⁵⁶⁹ FTV 民視新聞網, « Siang jing li ba ma zou guo de “Taiwan chian yan jiao mu” ? 4 bu dian ying rang ni jih zuei jin mi 想經歷爸媽走過的「台灣錢淹腳目」? 4 部電影讓你紙醉金迷 » (Voulez-vous faire l’expérience de l’époque que vos parents ont vécue, où les espèces de New Taiwan Dollars étaient si énormes qu’elles montaient jusqu’à vos chevilles ? Voici quatre films qui vous ramènent sur les scènes de l’époque), 15.12.2020, consulté le 2 octobre 2021 : <https://www.ftvnews.com.tw/news/detail/2020C15W0108> ; HSU Ming-han 徐明瀚, « Wo men he chi sing yun : jieh yan 30 nian lai de Taiwan dian ying jih lu 我們何其幸運：解嚴 30 年來的台灣電影之路 » (Quelle chance nous avons : l’essor du cinéma taïwanais 30 ans, plus tard, après la levée de la loi martiale), 12.09.2017, consulté le 8 octobre 2021 : <https://www.fountain.org.tw/article/taiwan-movie-from-1987> ; Taiwan Film &

distribution à cette époque.

Penchons-nous à présent sur l'évolution de l'exploitation cinématographique à Taïwan. Depuis 1946, soit un an après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les grandes salles de cinéma ont signé des contrats à long terme avec les entreprises cinématographiques étrangères pour les projections. Les films américains étaient ceux qui dominaient et restaient à l'affiche. En 1954, le Yuan exécutif taïwanais (la Cour exécutive du gouvernement taïwanais) a adopté « Le règlement régissant l'approbation de l'importation de films étrangers » afin de contrôler les importations de ces types de films. Cette année-là, les quotas d'importation étaient de 349 films américains, 24 japonais, 43 films britanniques, 16 français et de 12 films issus d'autres pays. Les films américains dominaient donc le marché de l'importation. De plus, les distributeurs américains bénéficiaient de privilèges : par exemple, ils pouvaient importer leurs nouveaux films, à tout moment, y compris les films européens qu'ils diffusaient, tandis que les distributeurs locaux étaient quant à eux sanctionnés par l'administration des douanes qui était autorisée à empêcher la sortie de leurs films pendant 2 ou 3 ans. En outre, conformément à la réglementation de l'époque, les distributeurs nationaux ne pouvaient importer que 3 films européens et 2 américains, dans le même temps aucune limite n'était en revanche imposée aux distributeurs américains⁵⁷⁰.

Même si la réglementation était très favorable aux entreprises américaines, celles-ci ont essayé d'obtenir encore plus de privilèges par le biais diplomatique. Par exemple, en 1959, le vice-président de l'Association d'exportation des films américains s'est déplacé à Taïwan pour négocier des quotas de films américains importés, ainsi que les modalités de transferts des recettes vers les États-Unis avec différents ministres taïwanais. À la suite de cette visite, entre juin et juillet 1969, l'association a continué à envoyer son personnel à Taïwan pour mener les négociations en termes de politique d'importation⁵⁷¹.

En 1973, au vu de la domination du cinéma américain, les associations de défense du cinéma taïwanais ont proposé « Une méthode pour améliorer les quotas de films étrangers et un plan de soutien aux films nationaux » consistant à taxer à hauteur de 100.000 de NT\$ chaque film américain importé et destinée à soutenir le cinéma national. Mais les entreprises américaines ont refusé cette proposition ainsi que le paiement de la taxe. Dans ce contexte, en 1985, le Bureau

Audiovisul Institute, *op. cit.*, 2016, p. 103.

⁵⁷⁰ LIU Hsien-cheng 劉現成, *op. cit.*, p. 41-42 ; LIU Shang-yun 劉尚昀, *op. cit.*, p. 65 et 123.

⁵⁷¹ LIU Hsien-cheng 劉現成, *op. cit.*, p. 42.

d'information du gouvernement a réduit les quotas de 85 films américains à 50, en raison du nombre excessif de films étrangers importés pour les salles et des films non-américains qui l'étaient par les entreprises américaines. À l'époque, le marché taïwanais était le deuxième plus grand d'Asie pour les entreprises américaines, après le marché japonais. Les bénéfices représentaient 9 millions d'US dollars par an à Taïwan, c'est pourquoi l'Association d'exportation de films américains a porté le litige devant les instances internationales et s'est appuyée sur la Section 301 de la Loi sur le commerce datant de 1974 afin de demander le retrait des propositions susmentionnées. Le gouvernement taïwanais a été contraint de mettre fin aux quotas de films américains, ainsi qu'aux taxes sur les films américains importés⁵⁷².

Par ailleurs, dans les années 1990, la production des films taïwanais a beaucoup chuté et l'industrie cinématographique locale ne disposait plus d'une offre suffisante pour répondre à la demande des salles nationales. Certaines grandes salles de cinéma ont commencé à projeter des films hollywoodiens pendant que les petites salles se voyaient contraintes de se transformer en salles consacrées aux films « de second tour » (second-run movie) ou de fermer leurs portes⁵⁷³. À cause de ces facteurs endogènes et exogènes mentionnés ci-dessus, les programmes d'exploitation ont été progressivement inondés par les films américains. Tel fut surtout le cas en 2001, lorsque le Yuan législatif (la Cour législative), qui souhaitait obtenir un siège à l'OMC, a supprimé les décrets concernant « les quotas d'écran pour les films nationaux » et « la taxe des films étrangers pour soutenir les films taïwanais ». Ces suppressions affectaient non seulement l'environnement productif des réalisations nationales, mais aussi celui des exploitations⁵⁷⁴.

D'autre part, en 1964, le Bureau d'information du gouvernement a imposé des quotas d'écrans pour les films étrangers, à raison de 3 copies pour chaque film. Par la suite, en 1994, le nombre des quotas d'écran a continué à augmenter pour passer de 16 copies en janvier à 24 en octobre. En même temps, le nombre de salles de projection est passé de 6 à 9 salles dans les municipalités spéciales et de 4 à 6 salles dans les comtés, et les villes provinciales⁵⁷⁵. En 1995, le nombre de ces copies s'est élevé à 28 et celui des salles est passé de 9 à 11 dans les municipalités spéciales. L'année suivante, le décret de permis de 31 copies pour les films étrangers a été édicté. En 1997, le nombre de salles de projection pour chaque film étranger pouvait concerner jusqu'à 33 salles dans les municipalités spéciales et 18 dans les comtés et les villes provinciales. Après avoir obtenu officiellement un siège à l'OMC en janvier 2002 et supprimé les quotas d'écran, le

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ LIU Shang-yun 劉尚昀, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁷⁴ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 172 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 23.

⁵⁷⁵ Voir le chapitre 2 pour les explications concernant les catégories des villes de différents niveaux administratifs.

gouvernement a aussi abrogé les contraintes pour les films étrangers (58 copies, des projections dans 19 cinémas et 3 salles en même temps)⁵⁷⁶.

Lors de la mise en œuvre de cette suppression législative en 2002, les programmations des salles nationales étaient toutes dominées par les films hollywoodiens et les films taïwanais se sont retrouvés exclus de ces salles, il en était de même pour les films hongkongais⁵⁷⁷. Cette modification de la loi a encore aujourd'hui des répercussions sur l'industrie du cinéma et dans la mesure où l'intervention publique qui consistait à régulariser les quotas d'écran pour les films nationaux n'existe plus, les cinéastes taïwanais rencontrent souvent des difficultés à trouver une salle pour projeter leurs réalisations.

L'autre problème est la menace permanente que font peser les distributeurs des entreprises américaines sur les distributeurs taïwanais.

Dans les années 1990 et 2000, les films taïwanais étaient essentiellement distribués par des professionnels indépendants locaux, ou auto-distribués par les entreprises de production elles-mêmes, situation qui était à l'époque liée à la répartition des pouvoirs et des responsabilités entre les différents intervenants. Dès la fin du *Nouveau Cinéma taïwanais* dans les années 1990, la filière cinématographique nationale a progressivement décliné et le rôle des producteurs est devenu négligeable dans la mesure où ils ne parvenaient plus à collecter de fonds. De ce fait, les réalisateurs ont commencé à créer leurs propres associations pour produire leurs films⁵⁷⁸. Ainsi, outre la création et le tournage des films, les réalisateurs taïwanais ont aussi pris en charge la planification de la production, les collectes des fonds, et ils investissaient dans les films. En d'autres termes, les réalisateurs de l'époque étaient tout à la fois créateurs et dirigeants et avaient le pouvoir de décider de tous les détails de la production. Le rôle de producteur était assumé par les réalisateurs et celui du producteur lui-même se limitait à répondre aux besoins du réalisateur, quels qu'ils soient, ainsi qu'à l'assister pendant les tournages⁵⁷⁹.

Selon la logique de production des films d'auteur de l'époque, les réalisateurs consacraient la plupart de leurs budgets aux tournages et ne prévoyaient pas les frais d'agence des distributeurs

⁵⁷⁶ LIU Hsien-cheng 劉現成, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 172 et 175-176 ; CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁷⁸ LI Tian-duo 李天鐸 et LIOU Hsien-cheng 劉現成, *Dian ying jih pian ren yu chuang yi guan li 電影製片人與創意管理* (Le producteur et la gestion créative), Taïpeï, Government Information Office, 2009, p. 46.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

pour la distribution et la promotion, qui étaient, pour leur part, effectuées par des associations de production elles-mêmes réduites à la portion congrue⁵⁸⁰. Par ailleurs, entre 2001 et 2007, pour promouvoir les films autodistribués, les équipes cinématographiques faisaient la tournée des campus universitaires. Par exemple, en 2001, le réalisateur Tsai Ming-liang a lui-même promu son œuvre *Et Là-Bas, Quelle Heure Est-Il ?* auprès de la centaine d'universités taïwanaises, ceci pour développer un vivier de spectateurs parmi les étudiants. Jusqu'en 2005, même si son long métrage *La Saveur de la Pastèque* était pris en charge par l'une des majors américaines, 20th Century Fox, Tsai Ming-liang a lui-même continué sa promotion dans une quarantaine de campus⁵⁸¹. Pareillement, le réalisateur Lin Yu-hsien 林育賢 a lui-même promu son long métrage *Exit N° 6* (六號出口, 2007) auprès de la cinquantaine d'universités taïwanaises avant la sortie du film⁵⁸².

Les auto-distributions permettaient de faire des économies substantielles de frais d'agence. Cependant, faute de garantie de rentabilité des films autodistribués, les associations de production rencontraient des difficultés à être rémunérées par les salles de cinéma. En général, les recettes se répartissaient de la façon suivante : la première semaine 50 % pour l'exploitant et 50 % pour le réalisateur. La deuxième : 55 % pour l'exploitant et 45 % pour le réalisateur. De la troisième semaine à la fin, 60 % pour l'exploitant et 40 % pour le réalisateur. Outre cet inconvénient, les auto-distributeurse éprouvaient bien des difficultés à trouver des salles de cinéma qui les accueillent. Depuis 2002, année de suppression des décrets relatifs aux « quotas d'écran pour les films nationaux » et de « la taxe des films étrangers pour soutenir les films taïwanais », la distribution des films est contrôlée par les majors américaines qui supervisent la programmation de leurs multiplexes et des autres salles nationales. De ce fait, malgré leurs compétences professionnelles, les distributeurs nationaux rencontraient d'immenses difficultés à distribuer et à programmer les films qu'ils représentaient dans les salles. Il va sans dire que la situation des autodistributeurse, peu formés à cette fonction, s'avérait encore plus dramatique⁵⁸³.

Ainsi, la réalisatrice Chou Mei-ling, qui a auto-distribué⁵⁸⁴ son premier long métrage

⁵⁸⁰ Government Information Office, *op. cit.*, 2008, p. 112-113 ; Taiwan Film & Audiovisual Institute, *op. cit.*, 2009, p. 63 ; CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸¹ CHEN Jing-lin 陳靖霖, p. 135-137 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2006, p. 20.

⁵⁸² Government Information Office, *op. cit.*, 2008, p. 116.

⁵⁸³ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 137; KANG Min-ping 康敏平, LO Huei-wen 羅慧雯 et HSIEH Yu-yin 謝侑穎, « Capability Building of Local Film Distributors in Taiwan and Their Cooperation with Hollywood Majors », *Mass Communication Research*, vol. 113, 2012, p. 201.

⁵⁸⁴ Ce film est auto-distribué par son association, The 3rd Vision Films (三映電影文化事業有限公司).

Splendid Float (豔光四射歌舞團, 2004), s'est heurtée au refus catégorique des directeurs des cinémas nationaux qui ne souhaitaient pas le programmer parce qu'il avait pour thème une histoire d'homosexualité, marché de niche jugé peu rentable⁵⁸⁵. De même, le film de Lin Shu-yu, *Winds of September*, qui fut distribué par l'association nationale de distribution et de production ATOM (原子映象有限公司), n'a lui-même pu être projeté que dans trois cinémas et dans une salle⁵⁸⁶. Cet obstacle lié à l'exploitation des films taïwanais a enfin trouvé une solution lorsqu'en 2007, les professionnels taïwanais ont négocié avec les majors hollywoodiennes un nouveau modèle de distribution des films taïwanais.

Les majors américaines ont en effet co-fondé 4 filiales à Taïwan pour distribuer directement leurs films : Buena Vista (博偉, qui représente sa propre entreprise Disney et Sony Pictures qui prend également en charge de Columbia Pictures), UIP (co-fondé par Universal Pictures, Paramount Pictures et DreamWorks SKG), Warner Bros (華納) et 20th Century Studios (福斯, Twentieth Century Fox). Ces quatre filiales de Taïwan disposaient de plus de capitaux et de films que les distributeurs nationaux. Ces filiales assumaient plusieurs fonctions : elles devaient tout d'abord mettre en œuvre les instructions qu'elles recevaient de la part de leurs maisons-mères, notamment la programmation des films dans les salles, la promotion auprès de la presse et l'achat d'espaces publicitaires à Taïwan. Elles devaient également obtenir l'accord de leurs maisons-mères pour la distribution des films locaux⁵⁸⁷.

En fait, dès 1990, pour conforter leurs positions en Asie et générer des recettes en dehors des États-Unis, les majors hollywoodiennes représentaient et distribuaient déjà les films taïwanais. À l'époque, l'entreprise de Warner Bros avait créé la filiale Warner Asia pour investir dans les films sinophones et signé un contrat pour un projet de 10 longs métrages taïwanais. Le premier film taïwanais qui a bénéficié du financement de Warner Asia est *Super Citizen Ko* (超級大國民, 1994) de Wan Jen 萬仁. Il s'agissait pour l'entreprise américaine de financer la campagne de promotion et de distribution. Ensuite, Warner Asia a distribué le long métrage d'Edward Yang, *A Confucian Confusion* (獨立時代, 1994) sur le marché international. Toutefois, ce contrat a pris fin en 1995, dès la sortie du 3^{ème} film. Cette année-là, Warner Asia a investi, pour la première fois,

⁵⁸⁵ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁸⁷ KANG Min-ping 康敏平, LO Huei-wen 羅慧雯 et HSIEH Yu-yin 謝侑穎, *op. cit.*, p. 206-207.

dans la production d'un film taïwanais, *The Daughter-in-Law* (阿爸的情人, 1995)⁵⁸⁸, qui a essuyé un sérieux revers et des pertes financières importantes.

Alors que Warner Asia n'a pas pu continuer à mettre en œuvre son projet de distribuer 10 films taïwanais, 20th Century Studios (Twentieth Century Fox) a par la suite collaboré de façon épisodique à la distribution de films taïwanais. En 2005, par exemple, *The Moon Also Rises* (月光下我記得, 2005) de Lin Cheng-sheng, *La Saveur de la Pastèque* de Tsai Ming-liang et *Three Times* de Hou Hsiao-hsien, ont bénéficié de cette mesure. Mais, en raison des spécificités de ces films d'art et d'essai, les techniques de promotion des films commerciaux des majors américaines ne leur ont pas permis de gagner d'argent. À contrario, le sujet érotique de *La Saveur de la Pastèque* a, quant à lui, facilité la promotion et attiré de nombreux spectateurs, ce qui a permis au film de faire une recette de 20,24 millions de NT\$. Quant aux deux autres films, leurs recettes n'ont pas suffi à couvrir les frais de l'agence de distribution : environ 200.000 de NT\$ de recettes pour *The Moon Also Rises* et 4,52 millions pour *Three Times*⁵⁸⁹.

À la différence de 20th Century Studios (Twentieth Century Fox), qui se concentrait sur les œuvres des grands cinéastes d'art et d'essais taïwanais et ciblaient le marché international, Buena Vista avait, pour sa part, adopté une stratégie de distribution orientée vers le profit. Elle mettait en effet l'accent sur le potentiel de rentabilité des films, par exemple, de ceux coproduits avec des budgets importants ou des films coproduits panasiatiques susceptibles de toucher un public plus large. En 2000, Buena Vista a distribué le film sinophone *Tigre et Dragon* (臥虎藏龍, 2000) d'Ang Lee. Les recettes mondiales de ce film coproduit par la Chine, Hong Kong, Taïwan et les États-Unis se sont élevées à plus de 213 et demi millions (213.525.736) de dollars US (dont 1.259.614 pour le marché taïwanais)⁵⁹⁰. Par la suite, en 2002, Buena Vista a distribué *Double Vision*, un film taïwanais dont elle a financé une partie de la production (avec une contribution de la filiale de Columbia Pictures en Asie). L'histoire de ce film se situe à Taïwan et les rôles des héros sont joués par l'acteur américain, David Morse et l'acteur hongkongais Tony Leung Ka-fai 梁家輝⁵⁹¹. Grâce au financement de Columbia Pictures en Asie, le budget de ce film a atteint

⁵⁸⁸ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 137-138.

⁵⁸⁹ Government Information Office, *op. cit.*, 2006, p. 91-92 ; CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 138-139.

⁵⁹⁰ IMDB Pro, « Box office Mojo : Crouching Tiger, Hidden Dragon », consulté le 25 novembre 2021 : https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr3580187141/?ref_=bo_rl_su

⁵⁹¹ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 159.

environ 100 millions de NT\$ (soit dix fois plus que le budget moyen d'un film taïwanais à l'époque). Chen Kuo-fu 陳國富, réalisateur et coproducteur du film, a lui aussi contribué aux frais de promotion à hauteur de 17 millions de NT\$ (soit un budget de promotion supérieur de 2 millions de NT\$ à celui du deuxième opus du *Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours*, sorti la même année). De plus, la promotion de *Double Vision* au festival international du film de Busan a été réalisée par Buena Vista dans la pure tradition hollywoodienne. Ce genre de promotion est très éloignée de celle traditionnelle des distributeurs taïwanais⁵⁹². Enfin, ce film a obtenu une recette de 80 millions de NT\$ sur le marché taïwanais⁵⁹³. *Double Vision* est arrivé en 18^{ème} position sur la liste des 20 meilleures recettes à Taïwan. Il s'agissait aussi du seul film taïwanais (coproduit) de cette liste dominée par les films hollywoodiens (les 19 autres films étant, en effet, des films hollywoodiens distribués par les quatre filiales des majors américaines)⁵⁹⁴.

Après *Double Vision*, en 2005, Buena Vista a distribué un autre film d'épouvante taïwanais, *The Heirloom* (2005)⁵⁹⁵, qui raconte une histoire d'horreur typique concernant les malédictions et les secrets d'un ancien manoir. Ce long métrage est dans la même veine de production que *Double Vision*, qui convient au goût des spectateurs taïwanais. Grâce à la promotion faite par Buena Vista, cette œuvre a atteint 8.479.030 de NT\$ de recettes⁵⁹⁶, même s'il reste encore des points à améliorer dans ce film, entre autres la performance des acteurs et les développements de l'histoire pour les héros⁵⁹⁷. En outre, *The Heirloom* fut le deuxième long métrage taïwanais le mieux vendu en 2005, derrière *La Saveur de la Pastèque*, et avant *Three Times* de Hou Hsiao-hsien.

En 2006, Buena Vista a connu de nouveaux succès commerciaux sur le marché taïwanais, grâce aux films sinophones (de Chine continentale) qu'elle a distribués : *Fearless* (霍元甲, 2006), *Curse of the Golden Flower* (滿城盡帶黃金甲, 2006), *Riding Alone for Thousands of Miles* (千里走單騎, 2006). Ces trois films ont rapporté 129.502.537 de NT\$, soit 57,4 % des recettes totales (225.442.800 de NT\$) des 47 films sinophones distribués à Taïwan durant la même année,

⁵⁹² *Ibid.*, p. 159.

⁵⁹³ Taiwan Film & Audiovisual Institute, *op. cit.*, 2003, p. 51.

⁵⁹⁴ TAIWAN CINEMA 台灣電影網, « WANG Ching Hua : 2002 nian Taiwan dian ying shih chang 王清華 : 2002 年台灣電影市場 » (WANG Ching Hua : le marché du cinéma taïwanais en 2002), 20.06.2005, consulté le 26 novembre 2021 : <https://taiwancinema.bamid.gov.tw/Articles/PrintFrameContent?ContentUrl=7255>

⁵⁹⁵ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁹⁶ Government Information Office, *op. cit.*, 2006, p. 239.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

et ce sont *Fearless* et *Curse of the Golden Flower* qui ont obtenu les deux meilleurs résultats⁵⁹⁸. En fait, en plus de ces trois films sinophones produits durant cette même année, Buena Vista a co-distribué avec Serenity Entertainment International (山水國際娛樂股份有限公司), un distributeur taïwanais, le film taïwanais *Catch* (國土無雙, 2006). Ce long métrage est resté à l'affiche pendant 29 jours dans 12 salles et a rapporté 4.669.682 de NT\$ de recettes⁵⁹⁹. En comparaison des trois longs métrages sinophones (de Chine continentale) mentionnés ci-dessus, le résultat de *Catch* ne fut pas franchement merveilleux, mais il est arrivé en 3^{ème} position des meilleures recettes des films taïwanais à l'époque. Cependant, les recettes de *Catch* n'ont pas répondu aux attentes des investisseurs qui avaient consacré une part importante de leur budget de production à la promotion de ce film (plus de 10 millions de NT\$)⁶⁰⁰.

Toujours en 2006, 20th Century Studios (Twentieth Century Fox) a distribué le film *Silk* (2006), conformément à sa logique de vouloir diffuser des films d'horreur. Ce film s'avère intéressant parce qu'il a permis de voir comment les professionnels taïwanais ont su tirer les enseignements nécessaires de leurs collaborations à une coproduction internationale impliquant l'une des majors hollywoodiennes. Le réalisateur de ce film Su Chao-pin 蘇照彬 était aussi le scénariste de *Double Vision* et, de plus, plusieurs techniciens de *Silk* ont également participé à la production de *Double Vision*. Ce film n'a pas obtenu le succès auquel s'attendaient les investisseurs, le budget de production de *Silk* a atteint 200 millions de NT\$⁶⁰¹ (dont plus de 20 millions de NT\$ pour les effets spéciaux⁶⁰²), alors que les recettes se sont élevées à environ 22 millions de NT\$ (22.272.937)⁶⁰³. Mais l'essentiel de cette expérience pour l'industrie cinématographique taïwanaise est le transfert de technologie qui s'est avéré un succès⁶⁰⁴.

En résumant le cas des films distribués par les majors d'Hollywood, nous remarquons que la plupart est : soit des films d'art et d'essai de réalisateurs connus internationalement et destinés au marché international ; soit des films commerciaux, coproductions panasiatiques, surtout des films d'horreur, genre populaire en Asie et qui met en scène des acteurs célèbres. Même si *Catch* a réalisé une performance plutôt bonne, les frais d'agence n'ont toutefois pas permis d'atteindre la rentabilité attendue.

⁵⁹⁸ Government Information Office, *op. cit.*, 2007, p. 234-237.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 18 et 86.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁰² Government Information Office, *op. cit.*, 2006, p. 30.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 235.

⁶⁰⁴ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 222-223.

En 2007, Buena Vista a distribué le film sinophone d'Ang Lee coproduit avec les États-Unis, *Lust, Caution* (色·戒, 2007), qui a pour sa part été bénéficiaire. Durant la même année, pour la première fois, un film taïwanais doté d'un petit budget *Island Etude* est devenu rentable grâce à la programmation de la major Warner Bros sur le marché taïwanais, ce qui a constitué un modèle de succès dans le cadre de la distribution par les majors du cinéma⁶⁰⁵.

Island Etude de Chen Hwai-en 陳懷恩, qui est aussi le cameraman du film *La Cité des Douleurs* de Hou Hsiao-hsien, relate l'histoire d'un étudiant malentendant qui voyage à bicyclette autour de Taïwan pendant une semaine, avant la fin de ses études de licence. Le budget de ce film était d'environ 10 millions de NT\$ et les recettes se sont élevées à environ 18,92 millions de NT\$⁶⁰⁶. Au tout début, faute de budget pour sa distribution et sa promotion, Chen Hwai-en a décidé d'auto-distribuer son film sans faire la moindre promotion dans seulement 3 salles de cinéma. À l'époque, l'une des filiales des majors américaines, Warner Bros, qui n'avait jamais distribué de films taïwanais, a organisé gratuitement deux projections tests. *Island Etude* a bénéficié de cette opportunité et le directeur général de la filiale de Warner Bros, Shi Wei-ming 石偉銘 a beaucoup apprécié ce long métrage et a signé un accord de distribution avec le réalisateur⁶⁰⁷. L'importance de cette collaboration entre l'œuvre et Warner Bros a résidé dans le fait qu'*Island Etude* fut le premier film taïwanais pris en charge par l'une des majors américaines pour sa *programmation* dans les salles⁶⁰⁸. Cette collaboration s'avère exemplaire, dans la mesure où Warner Bros s'est engagé à diffuser 16 copies d'*Island Etude* dans les salles de cinéma de l'ensemble de l'île, y compris dans celle de Taïtung qui n'avait plus projeté de films nationaux depuis dix ans⁶⁰⁹. De son côté, le distributeur taïwanais a pris en charge la promotion et engagé

⁶⁰⁵ Government Information Office, *op. cit.*, 2008, p. 117.

⁶⁰⁶ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 140 ; WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 247.

⁶⁰⁷ LIANG Li-yue 梁瓊月, « Zih shen she ying shih chen huai en hua shen dian ying sin ke dao yan 資深攝影師陳懷恩 化身電影新科導演 » (CHEN Hwai-En, le caméraman expérimenté travaille actuellement en tant que nouveau réalisateur), 08.07.2007, consulté le 30 novembre 2021 : <http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=54704&ctNode=62> ; HUANG Ya-chi 黃亞琪, « Taiwan, wo ai ni - "chi" chu chian wan piao fang de "Lian Si Chyu" 台灣, 我愛你——「騎」出千萬票房的《練習曲》 » (Je t'aime, Taiwan – les recettes de 10 millions NT\$ « conduits » par *Island Etude*), 08.2007, consulté le 2 décembre 2021 : <https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=5f7392bb-a09f-435f-9f3c-65be2503b6d9>

⁶⁰⁸ KANG Min-ping 康敏平, LO Huei-wen 羅慧雯 et HSIEH Yu-yin 謝侑穎, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁰⁹ LIANG Li-yue 梁瓊月, « Zih shen she ying shih chen huai en hua shen dian ying sin ke dao yan 資深攝影師陳懷恩 化身電影新科導演 » (CHEN Hwai-En, le caméraman expérimenté travaille actuellement en tant que nouveau réalisateur), 08.07.2007, consulté le 30 novembre 2021 : <http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=54704&ctNode=62>

une équipe à cet effet⁶¹⁰. Grâce à cette collaboration, *Island Etude* a connu un record que les films taïwanais n'ont jamais égalé depuis : il est, en effet, resté à l'affiche pendant trois mois, alors qu'il n'y avait pas eu depuis dix ans un seul film taïwanais projeté en même temps dans les salles de toutes les collectivités territoriales de l'île⁶¹¹. Cette expérience a réussi à inciter les cinéastes taïwanais à rechercher des collaborations, afin de distribuer leurs films, avec les majors américaines, ils espèrent ainsi bénéficier de l'expertise de ces derniers en matière de promotion et de programmation et obtenir de la sorte de meilleurs résultats⁶¹².

Le succès de la distribution et de la promotion d'*Island Etude* a encouragé les cinéastes taïwanais à s'intéresser aussi de façon plus précise à la promotion et la distribution de leurs œuvres⁶¹³. Tel est le cas en particulier de *Cape No. 7*. Jusqu'ici, nous nous sommes surtout intéressés à l'histoire et aux paysages pittoresques de ce film, mais l'intervention de l'une des majors d'Hollywood pour la programmation et la promotion de *Cape No. 7* constitue un autre point essentiel qui a permis de maximiser l'effet du bouche-à-oreille.

Cape No. 7 a été distribué par Buena Vista, de la même façon qu'*Island Etude*, c'est-à-dire que Buena Vista a pris en charge les programmations dans les salles et que le distributeur national Good Day Films (穀得電影有限公司) s'est pour sa part occupé des détails de la promotion⁶¹⁴. Cette collaboration a différé des expériences précédentes, car Buena Vista a donné des conseils à l'équipe taïwanaise pour qu'elle améliore ses méthodes de promotion à l'occasion de réunions régulières⁶¹⁵. De plus, Buena Vista a réalisé environ 50 copies pour la sortie du film⁶¹⁶.

Selon les entretiens effectués par Chen Jing-lin dans son ouvrage *Taiwanese Film Industry's Development of Advantages in Globalization since 1946 to 2016*, le principal avantage de collaborer avec l'une des majors américaines est qu'une telle association permet d'obtenir de meilleures programmations et promotions dans les salles, par exemple, un nombre de séances programmées supérieur, de rester à l'affiche plus longtemps et d'obtenir un placement publicitaire dans les salles⁶¹⁷ (le tableau 13).

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.227.

⁶¹¹ Government Information Office, *op. cit.*, 2008, p. 89.

⁶¹² *Ibid.*, p. 117.

⁶¹³ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 141.

⁶¹⁴ Taiwan Film & Audiovisul Institute, *op. cit.*, 2009, p. 62.

⁶¹⁵ KANG Min-ping 康敏平, LO Huei-wen 羅慧雯 et HSIEH Yu-yin 謝侑穎, *op. cit.*, p. 227-228.

⁶¹⁶ WEN Tien-hsiang 聞天祥, « Hai Jiao Chi Hao gua "Tai" fong 海角七號颶「台」風 » (*Cape No. 7* a provoqué « un cyclone » de Taiwan), 08.10.2008, consulté le 30 novembre 2021 : <http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper81003/2.htm>

⁶¹⁷ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 141 et 144.

Tableau 13. Distribution des films taïwanais selon les distributeurs : majors américaines et nationales de 2017 à 2018

	Les distributeurs américains		Les distributeurs nationaux	
	2017	2018	2017	2018
Le nombre de films distribués	17	19	8	12
Leurs recettes (NT\$)	72.258.488	69.706.180	4.868.911	3.756.929
La durée à l’affiche (en jours)	67	70	29	26
Le nombre d’établissements de cinéma	69	67	16	15

Source : Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2018⁶¹⁸

D’après des recherches empiriques menées sur la performance des recettes des films, nous avons découvert que ceux projetés certains jours fériés ou pendant les vacances obtenaient plus d’entrées dans les salles. De ce fait, nous constatons que les distributeurs cherchent à organiser, autant que faire se peut, la sortie de leurs longs métrages durant ces périodes précises, stratégie qui leur permettra d’engranger plus de bénéfices⁶¹⁹. À Taïwan, les périodes les plus importantes de fréquentation des salles obscures sont : les vacances scolaires d’été (de fin juin au début du mois de septembre), et en particulier le mois de juillet. De même, les vacances du Nouvel An lunaire et solaire sont des périodes très favorables pour les entrées. De plus, les autres jours fériés comme les vacances de printemps (Qingming, terme solaire), la fête de la lune et certains jours fériés après celui de la fête nationale (le 10 octobre) sont aussi des jours qui voient accourir de nombreux spectateurs dans les salles⁶²⁰.

Grâce à l’agence des majors américaines, *Cape No. 7* a pu rester à l’affiche pendant les deux mois des vacances d’été⁶²¹. De plus, après la suppression législative des « quotas d’écran pour les films nationaux » en 2002, le gouvernement central a proposé une subvention d’exploitation pour les salles qui projettent les films nationaux « pendant sept jours et six séances par jour ». Ainsi,

⁶¹⁸ Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, mai 2018, p. 29

⁶¹⁹ TERRY Neil, BUTLER Michael et DE’ARMOND De’Arno, « The determinants of domestic box office performance in the motion picture industry », *Southwestern Economic Review*, vol. 32, n° 32, 2005, p. 139.

⁶²⁰ LU Fei-i 盧非易, *op. cit.*, 1997, p. 173-175.

⁶²¹ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 141.

les exploitants ont souvent programmé les films taïwanais pour bénéficier de cette subvention. Au bout de sept jours, si les recettes de ces films nationaux n'étaient pas bonnes, ils étaient retirés sur le champ de l'affiche⁶²². Pour en revenir au cas de *Cape No. 7*, les recettes de la première semaine n'ont atteint que 3 millions de NT\$. Normalement, avec ce résultat, ce film n'aurait pas dû continuer à être programmé deux semaines consécutives. Cependant, étant donné qu'il a été distribué par l'une des majors d'Hollywood, *Cape No. 7* est resté à l'affiche deux semaines supplémentaires, et c'est à ce moment-là que le bouche-à-oreille a enfin commencé à fonctionner⁶²³, car au cours de cette deuxième semaine, les recettes ont progressé de 121 % par rapport à la première semaine et lors de la troisième semaine, cette progression s'est poursuivie de sorte que c'est *Cape No. 7* qui a obtenu la meilleure audience dans les salles, et ce pendant les huit semaines suivantes⁶²⁴.

L'autre long métrage qui a bénéficié de la programmation de l'une des majors américaines est *Monga*. Pendant le processus de collecte de fonds, la productrice de ce film, Lee Lieh, a rendu visite au directeur général de Warner Bros, Shi Wei-ming, qui a distribué le film *Island Etude* mentionné ci-dessus. Ce directeur général a promis que si *Monga* parvenait à être produit dans les temps, Warner Bros pourrait mettre ce film à l'affiche dans les multiplexes à l'occasion des vacances du Nouvel An lunaire, en 2010⁶²⁵. En général, les majors américaines réservent toujours les vacances du Nouvel An lunaire à la sortie de leurs propres films. Avant la sortie de *Monga*, cela faisait une dizaine ou une vingtaine d'années qu'aucun film taïwanais n'avait été programmé pendant cette période de vacances⁶²⁶. Cette promesse du directeur général de Warner Bros a encouragé l'équipe de *Monga* à finaliser la production en temps voulu de façon à sortir le film pour les vacances du Nouvel An lunaire. En fin de compte, *Monga* a rapporté 260 millions de NT\$ (3.652.802 d'US dollars) de recettes, ce qui l'a positionné à la troisième place derrière *Inception* (2010) avec 5.370.400 d'US dollars et *Iron Man 2* (2010) avec 4.036.495 d'US dollars, sortis la même année sur le marché taïwanais⁶²⁷.

Étant donné que les directeurs de ces filiales des majors américaines sont des Taïwanais,

⁶²² Taiwan Film & Audiovisul Institute, *op. cit.*, 2009, p. 64-65.

⁶²³ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 142.

⁶²⁴ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 257.

⁶²⁵ GE Da-wei 葛大維, *op. cit.*, 2011, p. 79.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ Les recettes des films des majors américaines sont consultés sur le site IMDbpro Box Office Mojo : https://www.boxofficemojo.com/?ref_=bo_nb_tt_mojologo.

d'une certaine façon, ils ont essayé d'aider les cinéastes taïwanais pour la promotion et la programmation de leurs réalisations⁶²⁸, ce qui fut le cas d'*Island Etude* et de *Monga*. Souvent, les œuvres qui étaient promues et programmées par les majors d'Hollywood obtenaient de bons résultats. Nous pouvons ainsi citer les longs métrages *David Loman*, distribué par Warner Bros en 2013 qui a réalisé 430 millions de NT\$ de recettes, ou *Zon Pro Site* avec 310 millions de NT\$. De même, les recettes de *You Are the Apple of My Eye* (那些年・我們一起追的女孩, 2011), distribué par 20th Century Studios se sont élevées à 180 millions de NT\$ et *Din Tao : Leader of the Parade*, distribué par la même société, a atteint 105 millions de NT\$⁶²⁹. Ainsi, les collaborations avec des majors américaines constituent une nouvelle option pour les cinéastes taïwanais contemporains.

Ceci étant, force est de constater que tous les films taïwanais ne peuvent être pris en charge par les majors américaines. D'une part, en raison du pouvoir décisionnaire qui demeure entre les mains de maisons-mères, celles-ci assurent a priori la programmation des films américains. En outre, les majors du cinéma évaluent toujours le potentiel commercial du film proposé avant de donner leur accord. Ainsi le réalisateur Lin Jing-jie 林靖傑 a proposé aux majors américaines de distribuer son œuvre, *Elena* (愛琳娜, 2015). Un directeur général de l'une des filiales des majors américaines, qui avait beaucoup apprécié ce long métrage, a expliqué qu'il avait refusé de prendre en charge *Elena*, parce qu'il était extrêmement difficile de classer ce film dans une catégorie spécifique et cette situation nécessitait plus d'efforts de promotion que les films dont le genre était clairement défini. Le budget d'*Elena* s'est élevé à 50 millions de NT\$, mais ses recettes furent inférieures à 5 millions de NT\$ (à Taipei)⁶³⁰. En fait, la performance d'*Elena* était remarquable (plus d'un million de NT\$ de recettes à l'occasion de la première à Taipei) et le public s'est déplacé avec enthousiasme pour visionner ce film. Cependant, dès le cinquième jour de sa sortie, les séances d'*Elena* furent déprogrammées parce qu'il fallait laisser la place à *Jurassic World* (2015)⁶³¹.

⁶²⁸ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 146.

⁶²⁹ CHEN Wei-wei 陳葦薇, « Taiwan dian ying shih chang bei mei shang bang jia liao ma ? 台灣電影市場被美商綁架了嗎? » (Le marché du cinéma taïwanais a-t-il été kidnappé par les distributeurs des entreprises américaines ?), 18.10.2016, consulté le 3 décembre 2021 : <https://punchline.asia/archives/33640>

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ CHEN Yu-ying 陳昱穎, « "Ai Lin Nuo" piao fang po bai wan chang tsih kong bei kan 《愛琳娜》票房破百萬場次恐被砍 » (Les recettes d'*Elena* ont dépassé un million de NT\$, mais le nombre de séances a probablement diminué), 07.06.2015, consulté le 3 décembre 2021 : <https://www.anntw.com/articles/20150607-2F3W>

D'autre part, les frais d'agence facturés par les majors américaines pèsent très lourd dans le budget des cinéastes taiïwanais. Selon les informations réunies par Chen Jing-lin, les frais d'agences des majors américaines sont supérieurs de 300.000 de NT\$ à ceux des distributeurs nationaux, à savoir de 800.000 à 1 million de NT\$ pour les filiales des majors américaines et de 500.000 à 1 million de NT\$ pour les distributeurs nationaux⁶³². De ce fait, les cinéastes taiïwanais recherchent aussi parfois des subventions territoriales pour la distribution de leurs œuvres.

Selon Chen Ru-shou, membre du jury des subventions territoriales, il arrive que certains cinéastes postulent pour l'obtention de subventions territoriales alors que leurs productions sont pratiquement finalisées, et que dans ces cas de figure, les postulants cherchent à obtenir des aides matérielles complémentaires afin de promouvoir leurs films.

Cette situation existe également pour la sélection de subventions étatiques, un film avait même terminé sa production, mais il avait, malgré tout, lancé une demande de financement. (...)

En fait, si les productions sont finalisées pendant la période indiquée dans les appels aux subventions, les cinéastes ont toujours le droit de participer à ces sélections de subventions, peu importe que ces productions soient déjà commencées ou finalisées ou non. Par exemple, le film candidat doit être produit et fini telle année, si la production du film correspond à la période demandée, ce film peut solliciter un financement. Étant donné que la plupart des membres du jury travaillaient dans ce domaine professionnel, certains membres du jury savaient que certains films avaient déjà terminé leur production ou étaient en postproduction. La plupart des films étaient d'ailleurs en postproduction, certains films déjà distribués en salle, passaient même encore devant les commissions des subventions. (...)

Pourquoi ces films finalisés demandaient-ils encore des subventions s'ils avaient payé tous les frais de production ou de postproduction ?

Ces films terminés demandaient des financements « promotionnels »⁶³³.

Certaines collectivités territoriales, et en particulier les municipalités, ont pris conscience du

⁶³² CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 146. Selon lui, en raison du principe du secret commercial, la plupart des interviewés n'ont pas précisé les chiffres des frais d'agences avec lesquelles ils ont collaborés. Ainsi, le décalage entre les différents frais qu'il a évoqué est un chiffre approximatif et ne reflète pas forcément le contexte général.

⁶³³ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

problème financier lié au manque de capitaux pour la promotion. C'est dans cette optique qu'ils ont proposé des aides supplémentaires de façon à ce que les cinéastes puissent promouvoir leurs films subventionnés. Ainsi, au tout début de la mise en place de la subvention, la Mairie de Kaohsiung a proposé aux spectateurs des billets à moitié prix, à l'occasion de la sortie du film *Drifting Flowers* (漂浪青春, 2008), ce qui a permis une bonne rentabilité⁶³⁴. En outre, selon la directrice de la Commission des Films de Taipei Rao Zi-juan, hormis la promotion de la ville, l'objectif des subventions de Taipei proposées par la Commission est également de contribuer globalement au développement de la filière cinématographique. Ainsi, elles ont permis d'assister les cinéastes jusqu'à la dernière étape des films, c'est-à-dire, sa promotion.

(...) nous espérons que ces scénarios deviendront de vrais longs métrages. En d'autres termes, nous espérons construire une filière complète pour le cinéma taïwanais. Pour construire cette filière, il faut d'abord avoir un certain nombre de productions et ensuite une certaine qualité de création. Pour obtenir cette quantité de films et cette qualité, nous devons d'abord mettre en place une filière performante. Ainsi, nous aidons les cinéastes à produire leurs scénarios, mais nous les aidons aussi à promouvoir leurs films. Nous allons encore plus loin, puisque nous aidons les professionnels à participer aux festivals de films à l'étranger⁶³⁵.

De même, le Bureau d'information de la ville de Taichung a fait voter un décret concernant la « subvention de promotion du développement audiovisuel » (臺中市政府新聞局推動影視發展經費補助要點) qui permet d'offrir aux équipes audiovisuelles, un maximum de 100.000 NT\$ pour organiser des avant-premières, des projections spéciales, des promotions médiatiques ou louer des salles à l'occasion de la sortie de leurs films⁶³⁶. Certaines collectivités territoriales, qui disposent de budgets publics moindres, ont essayé d'organiser des avant-premières locales pour les productions qu'elles ont subventionnées. Tel est le cas par exemple de Nouvelle Taïpei et de Changhua.

⁶³⁴ LI Ya-mei, *op. cit.*, p. 43.

⁶³⁵ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

⁶³⁶ Le texte de ce décret a été publié sur le site officiel du Bureau d'information de la Mairie de Taichung : <https://www.news.taichung.gov.tw/14786/14864/14879/14882/14885/1225485/post>, consulté le 3 décembre 2021, le lien du texte en format PDF : <https://reurl.cc/dxZzR2>

Pourtant, il existe malgré tout d'importantes différences entre l'influence des collectivités territoriales et celle des majors du cinéma. D'une part, les majors américaines sont en mesure d'assurer une couverture promotionnelle à l'occasion de la sortie des films par le biais de leurs canaux de distribution sur l'ensemble des territoires, alors que les collectivités territoriales interviendront, pour leur part, essentiellement sur leurs zones d'influence, ce même si la subvention de Taïpeiï offre une promotion des films subventionnés dans les festivals internationaux.

D'autre part, les cinéastes taïwanais se retrouvent parfois confrontés à la lourdeur bureaucratique du processus de demande de subvention pour la promotion. Dans son entretien mené avec l'autrice de cette thèse, la réalisatrice Hsieh Pei-ju a déclaré qu'en raison du temps et de l'énergie nécessaires à la constitution du dossier, elle a décidé de ne pas postuler à la subvention de promotion des films proposée par la ville de Taïchung. Cependant, après la première de son film achevée dans un cinéma de la ville, la Fondation de développement du film de Taïchung (Taichung Film Development Foundation 財團法人臺中影視發展基金會) l'a invitée à une conférence au lycée local afin qu'elle partage ses expériences de tournage de son long métrage *Heavy Craving*, et promeuve ce film sur la fan-page officielle de la Fondation sur Facebook.

(...) la subvention de promotion de films, mais nous n'avons pas postulé pour cette subvention une fois la production terminée, parce que nous pensions que le dossier de demande de cette subvention nous prendrait trop d'énergie. Nous avons donc décidé d'abandonner cette subvention.

En outre, le règlement de la commission des subventions de production exige que les films financés par la Mairie de Taïchung effectuent la première ou la séance spéciale sur place et il fallait inviter les fonctionnaires et les autorités locales à y participer. Nous avons respecté cette règle et organisé la projection (...).

la Fondation nous a aussi assistés pour promouvoir notre film sur sa fan-page sur Facebook, y compris nos photos de scène et les nouvelles concernant le prix de festival que notre actrice principale avait reçu. J'ai ainsi été impressionnée par l'intérêt que cette fondation a manifesté pendant le tournage⁶³⁷.

⁶³⁷ HSIEH Pei-ju, « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

Par rapport à la distribution d'*Heavy Craving*, en tant que cinéaste indépendante, Hsieh Pei-ju n'a pas cherché à collaborer avec l'une des majors américaines, mais elle a préféré auto-distribuer son œuvre. Quant à la promotion, Hsieh Pei-ju a recruté une équipe nationale pour cette mission. Étant donné qu'*Heavy craving* n'a pas bénéficié du soutien des majors américaines, il a dû attendre un certain temps avant de pouvoir diffuser son film au moment le plus opportun. Finalement, ce film a atteint 10.546 d'entrées et fait environ 2 millions (2.347.236) de recettes sur le marché taïwanais⁶³⁸.

(...) Ce film a été distribué par notre entreprise de production, While Film LTD., mais nous avons collaboré avec une autre équipe de distribution, dont les collaborateurs sont aussi des amis que nous connaissions bien. Par exemple, l'un d'entre eux est Sun Tsung-han, il travaillait auparavant au sein de l'entreprise « Mirror Stage Filme » qui a produit pas mal de films indépendants et également distribué le film chinois *An Elephant Sitting Still* (大象席地而坐, 2019) et le documentaire taïwanais *Our Youth in Taiwan* (我們的青春在，台灣, 2019), etc. Étant donné que nous les connaissons bien et que leurs méthodes et la qualité de leur distribution me plaisent aussi, nous nous sommes dit : « Eh bien, collaborons ensemble ! »⁶³⁹.

De ce fait, afin de bénéficier d'une exploitation dans les salles, les cinéastes et leurs producteurs essayeront de trouver des distributeurs américains dans le but que leurs films soient programmés dans les multiplexes taïwanais, gérés pour l'essentiel par des sociétés américaines. De ce fait, les distributeurs américains évalueront également la rentabilité potentielle des films taïwanais pour offrir leur collaboration. Ainsi, tous les films taïwanais ne peuvent trouver de distributeurs américains ni avoir la chance d'obtenir une exploitation en salle. Conscientes de cela, les collectivités territoriales apportent parfois leur aide pour la promotion des films qu'elles subventionnent.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons globalement examiné l'enjeu des productions nationales pour

⁶³⁸ Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2020 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2020, p. 406.

⁶³⁹ HSIEH Pei-ju, « Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju ».

les cinéastes contemporains. En général, sur le marché taïwanais très contraint et dominé par les majors américaines, la collecte de fonds constitue toujours un sujet délicat pour les cinéastes. Pourtant, nous constatons également que ces créateurs ont essayé d'adopter la façon la plus appropriée de gérer les ressources existantes pour leurs réalisations. D'un côté, en ce qui concerne la collecte des fonds, ils ont élaboré une stratégie de recherche de financements étatiques et territoriaux. Concernant le choix des lieux de tournage, certains cinéastes ont bien sûr accepté des compromis en privilégiant certains lieux qui leur permettaient de répondre aux critères de la commission de subvention de certaines villes qui attribuaient précisément des financements avantageux. Il convient de noter que la plupart des cinéastes se montrent très respectueux du principe de créativité et considèrent cette équation financements / créations comme un véritable dilemme. La plupart des créations contemporaines que nous avons analysées dans ce chapitre sont tournées dans des lieux qui correspondent aux projets imaginés par les auteurs, qu'il s'agisse de lieux inspirés par des histoires personnelles ou de choix esthétiques déterminés à l'occasion de repérages. Les cinéastes considèrent souvent ces subventions territoriales comme un bonus. Le système des subventions accordées demeure globalement positif parce qu'il permet d'encourager l'originalité des cinéastes contemporains qui, en acceptant les aides financières des territoires, présentent Taïwan sous de multiples facettes aussi bien sur le plan des histoires, des coutumes et des traditions que des paysages locaux.

D'un autre côté, nous constatons que le cinéma taïwanais a acquis une maturité dans sa façon d'envisager la production cinématographique. Cette profession a, en effet, développé le concept de filière en prenant conscience de la nécessité d'intégrer dans le processus les aspects liés à la distribution, la promotion et la programmation. Jusqu'au début des années 2000, l'industrie cinématographique a fait face à de grosses difficultés financières, le réalisateur était ainsi presque l'investisseur unique et concentrait entre ses mains tous les pouvoirs, y compris celui de la création. Aujourd'hui, la plupart des réalisateurs endossent toujours le rôle d'investisseurs pour leurs réalisations, mais ils se sont enfin intéressés à l'aval de la production, c'est-à-dire, à la distribution, la promotion et la programmation. Les différentes étapes de fabrication d'un film à Taïwan ont été progressivement incorporées dans le processus en essayant de trouver un juste équilibre. De plus, face à la menace du cinéma hollywoodien, les cinéastes contemporains ont fait preuve d'inventivité pour faire projeter leurs films à l'écran : en collaborant avec les huit majors américaines pour la distribution et la programmation, en recrutant une équipe nationale professionnelle pour la distribution et la promotion, ou en demandant des subventions

territoriales pour les frais de promotion. Toutes ces bonnes pratiques mises en place pour assurer *in fine* la sortie des œuvres en salles reflètent la prise de conscience des cinéastes contemporains qui ont compris que leur rôle ne peut s'en tenir à la production proprement dite. Nous remarquons enfin que les jurés de commission des subventions adoptent un juste équilibre et tendent tous vers le même objectif, à savoir mettre en scène les créations devant les spectateurs.

Chapitre 5 Position des collectivités territoriales : soutiens locaux et délocalisation de Taïwan dans les coproductions internationales

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié plusieurs aspects du cinéma taïwanais, à savoir l'environnement contemporain, les soutiens de l'État et des collectivités territoriales, ainsi que les méthodes de production du cinéma taïwanais. Ces sujets concernent uniquement les situations des productions cinématographiques dans l'île de Taïwan. En fait, étant donné l'existence d'une tendance à la globalisation depuis les années 1990, ainsi que de contraintes en termes de budgets cinématographiques et sur le marché taïwanais, les coproductions constituent un autre sujet essentiel. Ainsi, dans ce dernier chapitre, nous allons sortir du cadre national pour les productions et discuter en profondeur du contexte international des coproductions qui sont de trois catégories : celles avec l'Occident, les panasiatiques et celles avec la Chine continentale. De plus, nous allons évoquer le rôle des collectivités territoriales dans ce processus de production, à savoir leurs subventions, leurs aides pour le tournage et les mesures qu'elles prennent lorsqu'elles se retrouvent confrontées à la délocalisation de leurs territoires dans ces longs métrages coproduits.

5.1 Le contexte des coproductions du cinéma taïwanais et les politiques de coproduction

Étant donné la faible place qu'occupe le cinéma taïwanais, les cinéastes taïwanais rencontrent toujours des difficultés pour trouver, tout à la fois, des financements et des techniciens expérimentés. De plus, les films taïwanais sont peu rentables, du fait que ceux qui ne s'adressent qu'au marché national le sont rarement. D'ailleurs, les longs métrages nationaux sont également difficiles à vendre au niveau international⁶⁴⁰, si ce n'est à des chaînes de télévision publiques à l'étranger. Voici quelles sont les observations au sujet des ventes des films taïwanais d'un juré intervenant dans les sélections de films ayant sollicité des subventions territoriales :

(...) un postulant avait estimé que les ventes sur le marché international offriraient une rentabilité de dix millions ou vingt millions de NT\$. Cela nous avait fait

⁶⁴⁰ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 267.

vraiment rire étant donné que le cinéma taïwanais n'avait aucun marché à l'international. Dans le meilleur des cas, les films étaient distribués par le biais de la chaîne télévisée publique ou des salles du cinéma d'art et d'essai à l'étranger. Ce genre d'estimation de rentabilité de dix millions ou vingt millions de NT\$ était complètement irréaliste, voire mensonger.

Ensuite, certains ont réalisé des estimations de rentabilité à hauteur de cent millions de NT\$ sur le marché domestique. C'était aussi comique parce que ce n'était pas possible d'être rentable à ce niveau, avec ces acteurs et les coûts de production. Nous avons vu trop de films avec des budgets similaires qui n'ont même pas gagné quatre ou trois millions de NT\$ après leur sortie à Taïwan⁶⁴¹.

Selon certains chercheurs, les coproductions internationales offrent des avantages, elles permettent par exemple d'obtenir des budgets élevés grâce à divers financements, donnent lieu à un partage des risques et des ressources créatives, enrichissent le marché, et suscitent ainsi des échanges⁶⁴². De ce fait, pour les cinéastes taïwanais confrontés aux contraintes de leur environnement productif, les coproductions représentent une façon d'augmenter leurs budgets et de recruter des techniciens expérimentés, en vue de réaliser de grandes productions contemporaines.

Les plus anciennes coproductions à Taïwan remontent aux années 1950. Il s'agissait de coproductions entre Taïwan et Hong Kong, qui avaient pour objectif de résister à la suprématie hollywoodienne. À l'époque, les interactions entre les cinéastes taïwanais et hongkongais étaient fréquentes et s'expliquaient, notamment, par la politique taïwanaise. En 1956, le gouvernement taïwanais a créé un comité pour aider l'industrie cinématographique dont l'objectif était de soutenir l'industrie du cinéma taïwanais, ainsi que les coproductions entre Hong Kong et Taïwan qui étaient tournées à Taïwan, à encourager les entreprises hongkongaises à créer des studios à Taïwan, et à récompenser les meilleurs films taïwanais. À cette époque, les films hongkongais étaient assimilés à des films nationaux. De plus, les entreprises hongkongaises qui produisaient leurs films à Taïwan n'avaient pas à payer d'impôt sur les pellicules, contrairement à celles

⁶⁴¹ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou » .

⁶⁴² WEI Ti 魏玠, « Co-producing Culture : Reflections on International Film Co-production in the Age of Globalization », *Mass Communication Research*, vol. 89, 2006, p. 129.

taïwanaises, ce qui encourageait ces dernières à collaborer avec les entreprises hongkongaises⁶⁴³. Cela a également incité les cinéastes hongkongais à tourner leurs films à Taïwan. Ensuite, chaque pays a pris à sa charge les droits de distribution⁶⁴⁴. En 1967, le réalisateur hongkongais King Hu 胡金銓 a tourné son long métrage *Dragon Gate Inn* (*Auberge de la Porte du Dragon* / 龍門客棧, 1967) à Taïwan. Ce film, qui appartient au genre de wu xia pian (武俠片), a connu un grand succès à Taïwan et à Hong Kong, et aussi sur les marchés japonais et coréen, succès qui a encouragé les coproductions de wu xia pian et de kung-fu pian (les films d'art martial), dans les années 1970⁶⁴⁵. Au cours des années 1960 et 1970, ce type de coproductions était largement distribué dans le Sud-Est asiatique pour les diasporas chinoises⁶⁴⁶. Grâce à ces coproductions qui se vendaient bien à l'extérieur de Taïwan, les années 1970 furent marquées par l'apogée du cinéma taïwanais à l'étranger : celles vendues à l'étranger rapportaient en effet deux fois plus que celles qui l'étaient à Taïwan⁶⁴⁷. Nous pouvons dire que ce marché du Sud asiatique fut le point de départ des exportations des films taïwanais à l'échelle du « marché panasiatique ».

Cependant, cette période glorieuse n'a pas perduré jusque dans les années 1980 à cause du recul national du cinéma taïwanais, en raison de l'abolition des quotas, de l'exploitation dans les salles des films étrangers, de la domination des films hongkongais et hollywoodiens, ainsi que des transferts des financements taïwanais à Hong Kong et des préférences des acteurs taïwanais pour Hong Kong⁶⁴⁸. En 2003, le gouvernement taïwanais a modifié la loi sur le cinéma et la définition du « film national » (國產電影). L'on considérait en effet, à l'origine, dans l'article 2, paragraphe 8, que pour parler de « film national » : la langue parlée dans le film devait être chinoise et de plus, (que) le film devait être produit par une entreprise dirigée par un citoyen de la République de Chine (中華民國) à Taïwan, et que le producteur, le scénariste, le réalisateur et les acteurs devaient eux aussi être taïwanais. Après modification (suppression du paragraphe 8 et ajout peu clair dans l'article 2, paragraphe 7), les distinctions entre les « films nationaux » (catégorisés dans les 7 paragraphes de l'article 2), ceux « domestiques » (本國電影) et les « films

⁶⁴³ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.106-107.

⁶⁴⁶ WEI Ti 魏玠, *op. cit.*, 2004, p. 75 ; WEI Ti 魏玠, « Constructing and deconstruction the “New Asian Cinema” », *Mass Communication Research*, vol. 104, 2010, p. 165.

⁶⁴⁷ WEI Ti 魏玠, *op. cit.*, 2004, p. 75-76.

⁶⁴⁸ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 215 ; CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 109. Voir le premier chapitre : *Le contexte politico-économique du cinéma taïwanais*.

étrangers » seraient à l'avenir établies par le biais d'annonces faites par l'autorité centrale⁶⁴⁹. Par la suite, le Bureau d'information du gouvernement⁶⁵⁰ a lancé les nouvelles normes de certifications des films nationaux. La nouvelle définition d'un « film national » comporte deux critères. Selon le premier, obligatoire, les producteurs doivent être taïwanais. Quant au second critère, le film doit satisfaire à l'une des trois conditions suivantes : tout d'abord, 50 % des rôles principaux (personnages principaux et rôles de soutien) doivent être endossés par des acteurs taïwanais ; de plus, un tiers des acteurs taïwanais doivent revêtir les rôles principaux (personnages principaux et rôles de soutien) et il faut qu'un tiers du tournage soit effectué à Taïwan. Les acteurs étrangers (de la même nationalité) ne peuvent jouer plus de la moitié des rôles principaux ; enfin, la dernière condition est que le nombre d'acteurs taïwanais et étrangers reste certes inchangé, mais que la postproduction doit obligatoirement avoir lieu à Taïwan. Le « film domestique », quant à lui, doit satisfaire à deux critères : tout d'abord, soit la plus grande partie du financement doit être taïwanaise, soit il convient que les financements étrangers soient inférieurs ou égaux à la participation taïwanaise, ensuite, les acteurs étrangers (de la même nationalité) ne peuvent tenir plus de la moitié des rôles principaux (personnages principaux et rôles de soutien)⁶⁵¹.

Si nous comparons cette nouvelle définition du « film national » à la précédente, selon laquelle tous les processus de la production étaient pris en charge uniquement par les Taïwanais, nous constatons que cette modification a beaucoup élargi les critères permettant d'obtenir la mention « film national ». Selon le Bureau d'information du gouvernement, le Yuan exécutif, l'objectif de cette amélioration était d'obtenir des financements internationaux et d'introduire de nouvelles technologies de coproduction. Afin d'attirer les coproductions, la définition du « film national » a été élargie afin que ces dernières puissent être considérées comme des films nationaux et bénéficier des mêmes avantages que les films taïwanais⁶⁵².

De plus, en 2009, le gouvernement central a lancé un autre projet pour les coproductions en ciblant particulièrement le marché sinophone, le « Grand projet de développement pour l'industrie cinématographique sur cinq ans » entre 2010 et 2014. L'objectif de ce projet était d'inciter les spectateurs taïwanais à consommer les films nationaux, ainsi que d'encourager les

⁶⁴⁹ WEI Ti 魏玟, *op. cit.*, 2006, p. 130.

⁶⁵⁰ Le Bureau d'information du gouvernement (de Yuan exécutif) a été supprimé en 2012 et les affaires traitées par ce Bureau le seraient dorénavant par le Ministère des Affaires étrangères et le Ministère de la Culture.

⁶⁵¹ Government Information Office, *op. cit.*, 2005, p. 217-218 ; WEI Ti 魏玟, *op. cit.*, 2006, p. 215.

⁶⁵² *Ibid.* ; WEI Ti 魏玟, *op. cit.*, 2006, p. 130.

cinéastes taïwanais à produire des œuvres compétitives sur le marché sinophone, en offrant ainsi des stratégies promotionnelles pour aider ces films à se faire une place dans le marché sinophone⁶⁵³. Le gouvernement taïwanais a planifié un budget de 6,44 milliards de NT\$ pour les productions cinématographiques pendant cinq ans, au cours desquels l'autorité centrale a subventionné, tous les ans, jusqu'à 10 longs métrages coproduits avec la Chine continentale⁶⁵⁴. En outre, le but de ce projet était que ces films subventionnés puissent être diffusés en Chine continentale et obtiennent une part de 6,9 % du marché. Afin de faciliter la distribution de ces films coproduits en Chine continentale, le gouvernement taïwanais proposa des financements et des négociations politiques. Après la signature de l'Accord-cadre de coopération économique entre la Chine et Taïwan (Cross-Straits Economic Cooperation Framework Agreement, ECFA) en 2010, les films coproduits des deux côtés du détroit purent bénéficier des avantages des films nationaux et être distribués en Chine après y avoir obtenu le visa de la censure. La Chine continentale exige que l'histoire et les personnages des coproductions soient liés aux deux côtés du détroit. Ensuite, il faut disposer de l'approbation de l'Administration nationale chinoise de la radio, du film et de la télévision pour pouvoir recruter des cinéastes en dehors de la Chine. Concernant la proportion du nombre d'acteurs pour les rôles principaux dans les films coproduits, il ne doit pas y avoir en tout moins d'un tiers d'acteurs chinois dans les films (mais les principaux cinéastes ne sont en réalité pas soumis à cette exigence). Enfin, les pellicules des films, les développements des copies et des postproductions peuvent être réalisés à Taïwan, sans exigences techniques particulières⁶⁵⁵.

La deuxième phase du « Grand projet de développement pour l'industrie cinématographique sur cinq ans » a commencé en 2015. Cependant, selon Madame la Ministre de la Culture de l'époque, Cheng Li-chiun 鄭麗君, ce projet n'avait pas réussi à résoudre à long terme les difficultés de l'industrie du cinéma taïwanais. C'est la raison pour laquelle ce projet a été modifié en 2016 et l'accent a cette fois été mis sur les subventions et les conditions des différents financements. En même temps, le Ministère de la Culture a organisé le « Bureau de la coopération professionnelle en investissement et financement pour les contenus culturels » (文化內容投融資專業協力辦公室), afin de renforcer le système de la subvention étatique et d'introduire des financements plus variés et davantage efficaces⁶⁵⁶. Par la suite, en 2019, ce

⁶⁵³ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 146.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 146 et 210.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁵⁶ Ministry of Culture of Taiwan, « Wun Hua Bu ji ji jian chyuan dian ying chan yeh fa jhan chih syu you hua piao

« Bureau de la coopération professionnelle en investissement et financement pour les contenus culturels » a été transformé en organisation « Taïwan Creative Content Agency » (TAICCA) pour servir d'intermédiaire entre le gouvernement, le monde civil et celui des professionnels, afin d'intégrer les diverses ressources pour l'industrie du contenu. Le Ministère de la Culture et le « Taïwan Creative Content Agency » ont lancé deux autres projets sur cinq ans dans le cadre du « Projet d'investissement dans le contenu culturel » et y ont investi 20 milliards de NT\$⁶⁵⁷. Leur objectif était de faciliter la production de nouvelles histoires, de promouvoir, de créer une image de marque spécifique à Taïwan et de développer des projets de coproduction internationaux⁶⁵⁸. Par ailleurs, en plus de fournir une subvention gratuite, le bureau « Taïwan Creative Content Agency » contribue également à aider les productions de qualité pour qu'elles fassent des bénéfices, afin de favoriser le fonctionnement de l'industrie audiovisuelle⁶⁵⁹.

En 2020, ce bureau a lancé un projet précis, le « Programme de cofinancement international de Taïwan » (Taiwan's International Co-funding Program) pour l'ensemble des coproductions de contenu culturel. Le « Taïwan Creative Content Agency » investira un montant de 30 % de son budget total (au maximum 300.000 US dollars) dans la production ou la promotion. Les coproductions qui sollicitent cette aide doivent obéir à deux critères établis par Taïwan, portant sur le contenu principal du film et le bénéfice commercial. Dans le cadre du contenu, le « Taïwan Creative Content Agency » a proposé trois options dont au moins une doit être validée par les candidats : il faut que l'équipe se compose de Taïwanais, que l'histoire soit liée à Taïwan et la langue parlée doit être l'une de celles du pays. La réglementation est la même pour les trois options dans le cadre du bénéfice commercial : les rôles principaux sont joués par des acteurs

fang tou ming hua ji jih 文化部積極健全電影產業發展 持續優化票房透明化機制 » (Le Ministère de la Culture a essayé activement d'inciter le développement de l'industrie cinématographique et continue à perfectionner la transparence du système statistique pour les box-offices), 13.04.2019, consulté le 18 janvier 2022 : https://www.moc.gov.tw/information_250_98318.html

⁶⁵⁷ PUNCHLINE, « Wun Tse Yuan hu lu li mai shen me yao ? chuang zao tai liou, zou chu guo ji, gai shan chan yeh, tou zhi yi jhu de 4 ge guan jian “tse lyueh” 文策院 葫蘆裡賣什麼藥？創造台流、走出國際、改善產業、投資挹注的 4 個關鍵「策略」 » (Qu'est-ce qu'il a préparé, le « Taïwan Creative Content Agency » ? 4 stratégies pour créer la tendance taïwanaise, vendre les créations culturelles à l'international, améliorer les industries culturelles nationales et investir dans les productions culturelles), 08.22.2019, consulté le 18 janvier 2022 : <https://punchline.asia/archives/55054>

⁶⁵⁸ Écran total, « Produire avec Taïwan », 25.08.2021, consulté le 17 janvier 2022 : <https://ecran-total.fr/2021/08/25/produire-avec-taiwan/>

⁶⁵⁹ PUNCHLINE, « Wun Tse Yuan hu lu li mai shen me yao ? chuang zao tai liou, zou chu guo ji, gai shan chan yeh, tou zhi yi jhu de 4 ge guan jian “tse lyueh” 文策院 葫蘆裡賣什麼藥？創造台流、走出國際、改善產業、投資挹注的 4 個關鍵「策略」 » (Qu'est-ce qu'il a préparé, le « Taïwan Creative Content Agency » ? 4 stratégies pour créer la tendance taïwanaise, vendre les créations culturelles à l'international, améliorer les industries culturelles nationales et investir dans les productions culturelles), 08.22.2019, consulté le 18 janvier 2022 : <https://punchline.asia/archives/55054>

taïwanais, le tournage et la postproduction ont lieu à Taïwan⁶⁶⁰.

D'après les théories de l'économie politique, derrière les coproductions se dissimulent des enjeux de pouvoir, surtout dans le cas de celles réalisées avec les entreprises hollywoodiennes qui ont profité de la main-d'œuvre et des subventions locales. Les majors d'Hollywood ont dû réduire leurs dépenses et partager stratégiquement les risques commerciaux avec les milieux cinématographiques étrangers. Les chercheurs en économie politique ont également créé la notion de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* (New International Division of Cultural Labour, NIDL) pour souligner la faible position de ces travailleurs non hollywoodiens dans les coproductions⁶⁶¹. Selon cette théorie, l'industrie du cinéma taïwanais et sa politique étant en position de faiblesse sur le marché national, il lui serait très facile d'intégrer *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* pour les coproductions.

Le chercheur taïwanais, Wei Ti 魏鈞, s'est, quant à lui, basé sur un autre aspect de la critique du globalisme, le système du marché global des films (global film market system), pour expliquer la situation du cinéma taïwanais et des films d'art et d'essai dans les coproductions. Il pense que le système global du comportement des spectateurs est modulable et correspond à des goûts différents. Il s'agit là d'une structure qui continue à évoluer en fonction de la diversification des goûts des spectateurs et, d'ailleurs, ce processus ne concerne pas simplement le marché des films commerciaux. Ce système souligne les interactions existant entre la globalisation et les cultures locales, la domination du pouvoir capitaliste international, ainsi que les conflits et les contradictions dans la relation du pouvoir avec les acteurs (financement international, financement local, appareil d'État et les cinéastes ou les organisations cinématographiques). Ainsi, le système du marché global des films est dirigé par la logique du capitalisme (basée sur les majors hollywoodiennes). En même temps, ce système continue à instaurer des niveaux différents de productions et de consommations en collaborant avec l'industrie cinématographique des autres pays. De ce fait, grâce aux coproductions ou aux financements étrangers, les films d'art et d'essai pourront éviter les contraintes de la logique commerciale, tout en se libérant de l'idéologie de leurs nations. Ces films d'art et d'essai trouveront des spectateurs cinéphiles dans ce marché global, ce pas forcément en ciblant les marchés des pays d'où ils sont originaires. De plus, ce genre de collaboration peut aider les cinéastes à réaliser des œuvres dotées d'une valeur artistique

⁶⁶⁰ Voir les détails sur le site officiel de TAICCA : <https://ticp.taicca.tw/en/>

⁶⁶¹ MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA John et MAXWELL Richard, *op. cit.*, 2001, p. 51-52. ; WEI Ti 魏鈞, *op. cit.*, 2004, p. 70.

ou culturelle⁶⁶².

Ainsi, depuis 2000, en s'appuyant sur cette notion, Wei Ti a établi qu'il existait quatre modèles différents de coproductions dans le cinéma taïwanais. La première catégorie est celle des coproductions d'un réalisateur particulier, financées par les majors américaines pour produire des œuvres ciblées sur le marché *international*, par exemple, le long métrage d'Ang Lee *Tigre et Dragon*, qui est le seul cas d'espèce. Le financement taïwanais de cette coproduction est faible et les techniciens et acteurs taïwanais sont peu nombreux. En ce qui concerne la deuxième catégorie, les majors américaines ont également financé les réalisateurs taïwanais, mais ces longs métrages étaient destinés au marché *asiatique*. Nous pouvons signaler les cas des longs métrages financés par l'entreprise Columbia Pictures, *Double Vision* et *20, 30, 40* (2004). Taïwan a davantage participé à ces coproductions, mais les entreprises américaines ont gardé le pouvoir décisionnel. Quant à la troisième catégorie, les réalisateurs taïwanais connus internationalement ont recherché et obtenu des financements étrangers pour produire leurs films d'art et d'essai tout en demeurant autonomes en termes de création. Leurs œuvres visent le marché international des films d'art et d'essai. Tel est le cas, par exemple, des réalisateurs Hou Hsiao-hsien, Edward Yang et Tsai Ming-liang. Dans le cas de la quatrième catégorie, les cinéastes ou les entreprises taïwanais recherchent la collaboration avec la Chine continentale, y compris en termes de financement, de main-d'œuvre et pour les lieux du tournage. Les marchés ciblés par ces productions sont ceux des deux côtés du détroit, ou uniquement le marché chinois continental⁶⁶³.

5.2 La situation actuelle et les interventions des collectivités territoriales dans les coproductions internationales

En fait, ces quatre catégories de coproductions déjà mentionnées ont coexisté jusqu'en 2005 et reflétaient la politique du gouvernement central. À cette époque, la Mairie de Kaohsiung était la seule autorité territoriale à offrir une subvention pour la production, elle a ainsi financé une partie du budget du long métrage de Tsai Ming-liang *La Saveur de la Pastèque*, en contrepartie de sa participation aux festivals cinématographiques internationaux. Cependant, à partir de l'année 2008, les collectivités territoriales ont successivement proposé des subventions pour les productions audiovisuelles, y compris les coproductions. Ainsi, dans ce dernier chapitre, hormis

⁶⁶² WEI Ti 魏玟, *op. cit.*, 2004, p. 70-73.

⁶⁶³ Government Information Office., *op. cit.*, 2005, p. 217-218 ; WEI Ti 魏玟, *op. cit.*, 2006, p. 131.

la politique du gouvernement central déjà mentionnée, qui encourage les coproductions afin de stimuler l'industrie du cinéma national, nous allons analyser en profondeur la situation des coproductions actuelles et le rôle des collectivités territoriales dans ce processus de coproduction.

Comment les collectivités territoriales sont-elles intervenues dans ce processus de coproductions et quelles influences ont-elles eues sur l'industrie du cinéma taïwanais et les représentations des paysages taïwanais dans les films coproduits ?

Par ailleurs, en ne nous basant plus sur la catégorisation effectuée par Wei Ti, nous essaierons, dans cette section, de distinguer trois catégories de coproductions contemporaines basées sur les diverses niches du marché : les coproductions d'art et d'essai et commerciales pour le marché international, celles panasiatiques destinées au marché de l'Asie de l'Est et celles réalisées avec la Chine continentale pour le marché sinophone.

A. Les coproductions d'art et d'essai et commerciales pour le marché international

Dans cette partie, nous allons nous intéresser, dans un premier temps, aux coproductions du cinéma taïwanais d'art et d'essai. Hormis les politiques centrales concernant les coproductions mentionnées dans la première section, le premier lien indirect de promotion du cinéma taïwanais sur la scène internationale est la subvention de l'État depuis 1989. L'objectif de cette dernière n'était pas tellement d'encourager les coproductions, mais plutôt de faire en sorte que les films taïwanais participent aux grands festivals internationaux dans lesquels ces longs métrages pourraient trouver des distributeurs ou investisseurs étrangers à l'avenir et obtenir des recettes à l'extérieur de Taïwan. De ce fait, la subvention de l'État a renforcé les coproductions des films taïwanais d'art et d'essai. De plus, ces longs métrages ont commencé à être moins dépendants du marché national et des capitaux nationaux⁶⁶⁴.

Selon la recherche menée par Wei Ti, les intermédiaires qui ont introduit les films taïwanais d'art et d'essai sur la scène internationale sont des moyennes entreprises cinématographiques européennes (surtout françaises) et japonaises. Les principaux réalisateurs de ce genre de coproductions sont Hou Hsiao-hsien et Edward Yang, dont les œuvres sont connues pour représenter l'esthétique du *Nouveau Cinéma taïwanais*, de même que celles de Tsai Ming-liang et

⁶⁶⁴ WEI Ti 魏均, *op. cit.*, 2004, p. 79.

Chang Tso-chi⁶⁶⁵. Plus récemment, Midi Z et Lau Kek-huat 廖克發 sont d'autres réalisateurs qui suivent ce modèle de coproduction.

Parmi les œuvres de Hou Hsiao-hsien, les longs métrages *Good Men, Good Women, Goodbye South, Goodbye, Les Fleurs de Shanghai* et *Café Lumière* (咖啡時光, 2003) ont été financés par l'entreprise japonaise Shochiku (Shochiku Films Ltd.)⁶⁶⁶. Concernant ses coproductions en Europe, il s'est associé aux entreprises françaises Orly Films et Paradis Films pour ses films *Millennium Mambo*⁶⁶⁷ et *Three Times*. Quant à son long métrage suivant, *Le Voyage du Ballon Rouge* (紅氣球, 2007)⁶⁶⁸, il fut coproduit avec Arte France Cinéma, Les Films du Lendemain et Margo Films. Un autre réalisateur du *Nouveau Cinéma taïwanais*, Edward Yang, a pour sa part été financé par les entreprises japonaises Omega Projet et Pony Canyon, en grande partie dans sa dernière création, *Yi Yi / A One and A Two* (2000)⁶⁶⁹.

Parmi les longs métrages de Tsai Ming-liang, *The Hole* (également intitulé *La Dernière Danse / 洞*, 1998) a été son premier film financé par la France. Par la suite, presque toutes ses œuvres ont été financées par des sociétés françaises, par exemple *Et Là-Bas, Quelle Heure Est-Il ?*⁶⁷⁰. Par la suite, en plus du financement principal émanant de France, les longs métrages de Tsai Ming-liang ont été coproduits en même temps par plusieurs pays européens. Par exemple, *I Don't Want to Sleep Alone* (黑眼圈, 2006) a été financé par la subvention étatique de Taïwan, mais aussi par la Malaisie, la France et l'Autriche⁶⁷¹. Ensuite, le long métrage *Visage* (臉, 2009) a été financé par Taïwan (Homegreen Films), la France (Arte France Cinéma et Musée du Louvre), les Pays-Bas (Circe Films) et la Belgique (Tarentula)⁶⁷². De même, deux entreprises françaises ont coproduit ses deux derniers films, JBA Production pour *Stray Dogs* (郊遊, 2013) et Arte France pour *Days* (日子, 2020), en les finançant.

Concernant les plus jeunes réalisateurs soutenus par des investisseurs internationaux, nous

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 61.

⁶⁶⁷ WEI Ti 魏鈞, *op. cit.*, 2004, p. 79.

⁶⁶⁸ VITALI Valentina, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶⁹ WEI Ti 魏鈞, *op. cit.*, 2004, p. 79.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ LIN Wen-chi 林文淇, « Tsong Taiwan “jin” dao Ma Lai Si Ya jhuan fang TSAI Ming-liang tan “Hei Yan Chyuan” 從台灣「禁」到馬來西亞 專訪蔡明亮談《黑眼圈》 » (L'interdiction de Taïwan jusqu'à la Malaisie : entretien avec TSAI Ming-liang pour son film *I Don't Want to Sleep Alone*), 23.02.2007, consulté le 22 janvier 2022 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=123

⁶⁷² Musée du Louvre, « Les films du Louvre », consulté le 22 janvier 2022 : <http://films.louvre.fr/les-films/le-louvre-imaginaire/films-dauteur/visage.html>

pouvons citer les œuvres de Chang Tso-chi, de Midi Z et de Lau Kek-huat. Quant au financement japonais, le long métrage de Chang Tso-chi, *The Best of Times* a été financé par la chaîne nationale de télévision du Japon, NHK⁶⁷³. En plus de Taïwan, la Birmanie, la France, l'Allemagne et la Thaïlande ont participé aux financements du film de Midi Z⁶⁷⁴ *Adieu Mandalay* (再見瓦城, 2017). Cette création a, en effet, été coproduite par le projet du CNC, Aide aux cinémas du monde (ACM). Ce soutien français constitue une aide sélective réservée à des projets de longs métrages de fiction, d'animation, ou de documentaire destinés à une première exploitation en salle. L'objectif de cette aide est d'associer des cinéastes et des professionnels du monde entier, en vue qu'ils coproduisent ensemble des œuvres qui contribueront à promouvoir la diversité culturelle⁶⁷⁵. De même, le long métrage de Lau Kek-huat, *Buoluomi* (菠蘿蜜, 2019) a été soutenu par le CNC, et plus précisément, par une aide du CNC (le prix de huit mille euros-CNC Cash Award) attribuée depuis 2012 lors du festival du Cheval d'Or à Taïwan, afin d'encourager un projet taïwanais pouvant aboutir à une production franco-taïwanaise⁶⁷⁶. Les soutiens du CNC mettent l'accent sur le potentiel des réalisateurs taïwanais, ainsi que sur la diversité culturelle. Le point commun entre Tsai Ming-liang, Midi Z et Lau Kek-huat est qu'ils sont tous trois originaires d'Asie du Sud-Est. Après leurs études en cinéma à Taïwan, ils sont restés dans l'île pour mener à bien leurs productions. Ainsi, alors que la plupart des œuvres de Tsai Ming-liang ont dépeint la société moderne de Taïpei telle qu'il les a perçues dans les années 1990, des éléments issus d'autres cultures figurent dans les créations de Midi Z et de Lau Kek-huat. Par exemple, *Adieu Mandalay* de Midi Z est certes un film taïwanais, mais il relate l'histoire d'un couple de jeunes Birmans sans papiers cherchant du travail en Thaïlande. Ces deux jeunes Birmans sont joués par des acteurs taïwanais. En outre, *Buoluomi*, de Lau Kek-huat, est inspiré par son histoire d'enfance en Malaisie et par sa trajectoire familiale pendant l'Insurrection communiste malaise dans les années 1950. Ainsi, dans le film *Buoluomi*, Lau Kek-huat a inséré un grand passage concernant cette guerre. À la différence des œuvres du *Nouveau Cinéma taïwanais*, qui dépeignent l'histoire, la société et l'identité taïwanaises, les films de ces deux jeunes réalisateurs introduisent une nostalgie nationale étrangère dans le cinéma taïwanais

⁶⁷³ WEI Ti 魏玠, *op. cit.*, 2004, p. 79.

⁶⁷⁴ Midi Z est né en Birmanie et est installé à Taïwan depuis l'âge de seize ans. À la différence des œuvres de Tsai Ming-liang, de nationalité malaisienne, qui dépeignent des histoires concernant Taïwan, celles de Midi Z concernent plutôt quant à elles des récits se rapportant à la Birmanie.

⁶⁷⁵ CNC, « Aide aux cinémas du monde », consulté le 23 janvier 2022 : https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/production/aide-aux-cinemas-du-monde_190862

⁶⁷⁶ Bureau Français de Taipei, « Remise du prix CNC à l'atelier de co-production FPP du Golden Horse », 06.12.2016, consulté le 23 janvier 2022 : <https://france-taipei.org/Remise-du-prix-CNC-en-cinema>

contemporain.

Grâce à ces financements, soutiens internationaux et marchés d'art et d'essai, ces réalisateurs bénéficient d'une grande autonomie pour leurs créations et se construisent une réputation sur la scène internationale. C'est souvent grâce à des nominations et des distinctions aux « grands festivals » (Cannes, Berlin et Venise) que ces réalisateurs reçoivent des investissements internationaux qui ont permis à ces réalisateurs de diminuer la dépendance du marché taïwanais et les ont contraints à produire des films commerciaux pour faire plaisir aux spectateurs taïwanais⁶⁷⁷. Cependant, l'autonomie des créateurs a également causé des pertes financières et une baisse du nombre de spectateurs taïwanais. Par exemple, l'entreprise japonaise (Shochiku Films Ltd.) a consacré l'importante somme de 100 millions de NT\$ au long métrage de Hou Hsiao-hsien, *Les Fleurs de Shanghai*, alors que le budget moyen des films précédents de Hou Hsiao-hsien oscillait entre 10 et 20 millions de NT\$. Le réalisateur de ce long métrage a reçu d'excellentes critiques internationales et son esthétique a été louée, mais cette création n'a pas eu autant d'échos sur le marché taïwanais⁶⁷⁸. La situation a été la même pour les réalisateurs que nous avons cités dans cette catégorie.

La valeur commerciale d'un film taïwanais n'est pas à la hauteur de sa valeur esthétique. Selon le point de vue du juré Kuo Li-shin, qui a participé à l'attribution des subventions des collectivités territoriales, la valeur esthétique et culturelle du cinéma taïwanais demeure importante sur le marché international.

Personnellement, je pense que la notion de valeur commerciale est discutable. Même si les films taïwanais ne peuvent pas être vendus sur le marché grand public, ces films peuvent probablement cibler un marché culturel plus réduit, par exemple, le système des télévisions publiques à l'étranger. Ainsi, « le Nouveau Cinéma taïwanais » s'est construit une image forte à l'international, mais ses valeurs culturelles sont également considérées comme un argument « vendeur » par des professionnels dont la mentalité reste très commerciale⁶⁷⁹.

Dans le domaine des coproductions d'art et d'essai, en dehors des soutiens du gouvernement central, les collectivités territoriales taïwanaises sont également intervenues dans les

⁶⁷⁷ WEI Ti 魏玠, *op. cit.*, 2004, p. 80.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ KUO Li-shin, « Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin ».

financements ou dans les aides administratives pour le tournage à Taïwan, afin de promouvoir les villes sur la scène internationale⁶⁸⁰. De ce fait, hormis la subvention de la Mairie de Kaohsiung pour *La Saveur de la Pastèque* de Tsai Ming-liang, film que nous avons beaucoup mentionné, la Mairie de Taïpei a aussi été très motivée pour participer à ces coproductions internationales. Surtout, selon les réglementations de Taïpei, l'un des critères d'attribution d'une subvention pour le tournage d'un film sur place consiste à évaluer les chances de réussite de ce projet au niveau international. Ainsi, dans les œuvres subventionnées par la ville de Taïpei, il existait déjà des films d'art et d'essai coproduits. Par exemple, la Commission des Films de Taïpei a attribué une subvention de 2 millions de NT\$ au long métrage de Tsai Ming-liang, *Visage*. En 2009, cette Commission a tout d'abord subventionné deux films taïwanais coproduits, *Miss Kicki* (霓虹心, 2009) coproduction entre Taïwan et la Norvège et *Au Revoir Taïpei* (一頁台北, 2010), produit par Wim Wenders. Par la suite, la Commission des Films de Taïpei a financé en partie le film *Taipei Factory* (台北工廠, 2013) et collaboré avec le Festival de Cannes à la « Quinzaine des Réalisateurs », afin de promouvoir les jeunes réalisateurs taïwanais sur la scène internationale, en 2013. Ce film est constitué de quatre histoires de quinze minutes qui ont toutes été tournées à Taïpei. Chacune d'elles a fait l'objet d'une collaboration entre un réalisateur taïwanais et un autre étranger : sud-coréen, français, chilien, iranien⁶⁸¹. L'année suivante, la Commission des Films de Taïpei a directement coproduit la suite, *Taipei Factory II* (台北工廠 II, 2014), avec l'entreprise audiovisuelle italienne RAI Cinéma. Cette fois-ci, ce film contient trois histoires de vingt minutes dont chacune a été réalisée par le réalisateur taïwanais en collaboration avec une actrice, ou un acteur, italiens. Ces deux films ont été projetés aux festivals de Cannes et de Venise, puis sont sortis à Taïwan et en Europe⁶⁸². Parmi les longs métrages subventionnés par la municipalité spéciale de Taïpei, quelques films demeurent sélectionnés en fonction de leurs capacités à se vendre sur le marché international, ou à attirer des capitaux internationaux à Taïpei pour faire vivre l'industrie audiovisuelle locale.

Quant à la Mairie de Kaohsiung, qui est la première collectivité territoriale à avoir offert une

⁶⁸⁰ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁸¹ POLLACCHI Elena, « Taiwan cinema at the Venice Film Festival », in CHIU Kuei-fen, RAWNSLEY Ming-yeh T. et RAWNSLEY Gary D. (dir.), *Taiwan Cinema : International Reception and Social Change*, London, Routledge, 2017, p. 46-47.

⁶⁸² POLLACCHI Elena, *op. cit.*, p 47-49; HONG Jian-lun 洪健倫, « Wei jhong sin sheng dai chiao kai guo ji wu tai de ji hui jhih men : jhuan fang “Taipei Gong Chang I, II” jian jhih YEH Ju-fen 為中新生代敲開國際舞台的機會之門：專訪《台北工廠 I、II》監製葉如芬 » (Ouvrons la porte de la scène internationale pour les jeunes générations de réalisateurs: entretien avec YEH Ju-fen, la productrice des longs métrages *Taipei Factory I et II*), 14.01.2015, consulté le 17 septembre 2019 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=549

subvention locale pour le cinéma, elle a participé aux coproductions à partir de l'année 2016. Par exemple, *The Receptionist* (接線員, 2017) a été coproduit par cette collectivité et les entreprises britanniques (British Film Company et Uncanny Films Ltd). Ce long métrage a été tourné tout à la fois à Kaohsiung et à Londres. De plus, la Mairie de Kaohsiung a coproduit avec le Japon le long métrage *Mr. Long* (龍先生, 2017)⁶⁸³, un film policier tourné par le réalisateur japonais Sabu (alias Hiroyuki Tanaka) et dont les premiers rôles sont interprétés par des acteurs taïwanais et japonais. Ce film a aussi été sélectionné pour l'Ours d'Or de Berlin, la même année. Par la suite, Kaohsiung a également financé le long métrage de Lau Kek-huat *Buoluomi* dont nous avons parlé.

Selon l'entretien mené avec la directrice du secteur culturel de la Mairie de Taïchung, il arrive souvent qu'un film soit financé par plusieurs collectivités territoriales.

(...) nombreuses œuvres sont en fait coproduites par plusieurs collectivités territoriales. Quand un film est récompensé par un prix, il est peut-être tourné dans plusieurs villes ou subventionné par plus d'une collectivité territoriale⁶⁸⁴.

Cette situation peut également se présenter dans le cas des coproductions. Cela a été le cas du long métrage *L'autre Continent* (我想要你記得, 2018), dont le budget était d'environ 1,2 million d'euros et qui a été coproduit par le CNC, l'Eurimages, le soutien de Strasbourg, des investissements privés et les financements taïwanais. En outre, Taiwan a pris en charge 40 % de cette production grâce au projet de l'Arc en ciel proposé par le Ministère de la Culture et aux subventions des municipalités spéciales de Kaohsiung et de Taïchung⁶⁸⁵. 40 % du film devait être tourné dans le sud et dans le centre de Taïwan⁶⁸⁶.

⁶⁸³ Funscreen, « Da zao ya tai gong rong dian ying shih chang, "gu shih" shih guan jian — 2017 ya tai jih pian ren nian hui ji yao 打造亞太共榮電影市場, 「故事」是關鍵— 2017 亞太製片人年會紀要 » (Créer le marché du cinéma commun d'Asie-Pacifique, « l'histoire » est la clé essentielle - Compte rendu de la réunion annuelle des producteurs d'Asie-Pacifique en 2017), 28.11.2017, consulté le 25 janvier 2022 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=1707

⁶⁸⁴ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

⁶⁸⁵ MIRROR MEDIA, « Yin ru Ou Zhou dian ying zhi jin yu tuan duei zhi shen jian jih Wang Tsong tui dong Taiwan tsan yu kua guo ge jih an 引入歐洲電影資金與團隊 資深監製王琮推動台灣參與跨國合製案 » (En introduisant les financements et les équipes européens, le producteur expérimenté Vincent WANG a poussé Taïwan à participer aux coproductions internationales), 29.12.2021, consulté le 25 janvier 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20211224insight003/>

⁶⁸⁶ SHENG Yi-hsin 沈怡昕 & HSIEH Chia-chin 謝佳錦, « Chong chi "Guo Pian" ding yi : "Wo Siang Yao Ni Ji De" jian jih Wang Tsong fang tan 重啟「國片」定義：《我想要你記得》監製王琮訪談 » (Nouvelle définition pour

L'autre Continent fut produit par Vincent Wang, qui est d'origine taïwanaise, mais de nationalité française. En tant que producteur en France, il est connu pour ses collaborations avec Tsai Ming-liang. Vincent Wang a contrôlé les détails des tournages des films de Tsai Ming-liang en France, depuis son long métrage *Et Là-Bas, Quelle Heure Est-Il*. En 2009, Vincent Wang a créé sa société de production à Paris « House on fire » et en même temps, une branche à Taïwan (光譜影像). Grâce à ces collaborations et à son parcours dans l'Hexagone, Vincent Wang a supervisé plusieurs coproductions pour le cinéma taïwanais. En dehors des films de Tsai Ming-liang et de *L'autre Continent*, plus récemment, il a produit un long métrage entre Taïwan (« House on fire » à Taïwan) et les Pays-Bas, *Dead & Beautiful* (詭祭, 2021). Le budget de *Dead & Beautiful* était d'environ 70 millions de NT\$ financés en grande partie par le Fonds Cinéma des Pays-Bas (Nederlands Filmfonds) et par l'Eurimages. En ce qui concerne les financements taïwanais, ils se sont répartis ainsi : le Ministère de la Culture a versé environ 9 millions de NT\$, la Mairie de Taïpei 5 millions, et celle de Kaohsiung, 3,5 millions de NT\$⁶⁸⁷.

De plus, la subvention de Taïpei pour la coproduction *Dead & Beautiful* correspond à une nouvelle politique d'attribution des subventions mise en place par Taïpei en 2018. Cette politique de subventions, qui s'intitule « le projet d'investissement dans les productions internationales audiovisuelles de la ville de Taïpei » (臺北市國際影視攝製投資計畫), concerne l'investissement destiné, tout particulièrement, aux productions internationales audiovisuelles. Pour le long métrage *Dead & Beautiful*, financé selon cette nouvelle politique, l'objectif a été, de même que dans l'ancien projet, d'encourager les professionnels à tourner sur place, mais, désormais, ce projet ne concerne que les œuvres coproduites. Ainsi, le projet doit être coproduit pour obtenir ces nouvelles subventions, d'autre part, ou l'histoire de cette production doit être liée à la ville de Taïpei, où il faut que 25 % du film soit tourné dans cette ville, ou y finaliser la postproduction du projet et enfin, il faut que l'équipe recrute des professionnels taïwanais dans la production⁶⁸⁸. Pour l'instant, la ville de Taïpei a financé en moyenne 3 à 5 longs métrages coproduits à partir de l'année 2018 et elle est aussi la seule collectivité territoriale à proposer une

le film « national » : le cas de *L'autre Continent* – entretien avec le producteur Vincent WANG), 21.11.2018, consulté le 17 septembre 2019 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1775.

⁶⁸⁷ MIRROR MEDIA, « Guo ji ge jih yi jhu wun hua huo shuei Wang Tsong tuo jhan tai wan dian ying duo yuan mian mao 國際合製挹注文化活水 王琮拓展台灣電影多元面貌 » (La co-production internationale qui a insufflé l'énergie culturelle, Vincent WANG a élargi la diversité des films taïwanais), 01.01.2022, consulté le 26 janvier 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20211224insight001/>

⁶⁸⁸ Les réglementations du projet d'investissement dans les productions internationales audiovisuelles de la ville de Taïpei sont citées par le site officiel de la Commission des Films de Taïpei : <https://www.filmcommission.taipei/en/Grant/Static/6717>

subvention régulière en particulier pour les coproductions (les pays ayant participé recouvrent l'Asie, l'Europe et les États-Unis)⁶⁸⁹ (tableau 14).

Tableau 14. Subventions des coproductions liées à un projet d'investissement dans les productions internationales audiovisuelles de la ville de Taïpei (hors séries télévisées)

Année de subvention	Titre du film	Montant de la subvention (NT\$)	Pays coproducteurs
2018	<i>Wet Season</i> (熱帶雨, 2019)	4,50 millions	Singapour
	<i>Have A Nice Trip</i> (旅途愉快, 2021)	6,5 millions	Japon
	<i>High Time</i> (ancien titre du projet). Film sorti : <i>Dead & Beautiful</i> (詭祭, 2021)	5 millions	Pays-Bas
	<i>Moneyboys</i> (金錢男孩, 2021)	4 millions	Autriche, France, et Belgique
2019	<i>Red Line</i> (速命道, en cours de tournage)	5 millions	Ces trois films sont certes taïwanais, mais ciblent les marchés nationaux et internationaux
	<i>Lovers</i> (越年, 2021)	5 millions	
	<i>GATAO - The Last Stray</i> (角頭－浪流連, 2021)	6,5 millions	
2020	<i>Terrorizers</i> (青春弒戀, 2021)	4 millions	Corée du Sud et Portugal
	<i>My Heavenly City</i> (我的天堂城市, sortie prévue en 2023)	3,5 millions	Singapour
	<i>Black Cattle</i> (黑之牛, en cours de tournage)	2 millions	États-Unis et Japon
	<i>Pierce</i> (刺心切骨, en cours de tournage)	2 millions	Singapour et Pologne
2021	<i>Be With Me</i> (車頂上的玄天上帝, sortie prévue en 2023)	4 millions	États-Unis
	<i>For The Country</i> (為了國家, sortie prévue en 2023)	3 millions	France
	<i>Snow in Midsummer</i> (五月雪, en cours de tournage)	3 millions	Malaisie
	<i>A Year of Cold</i> (en cours de tournage)	2,5 millions	Népal, France, Turquie et Norvège
	<i>Moving Bangladesh</i> (移動孟加拉, 2022)	2,5 millions	Bengale et France

*Informations rassemblées par l'autrice⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Les informations sont rassemblées par l'autrice selon le site officiel de la Commission des Films de Taïpei.

⁶⁹⁰ D'après le site officiel de la Commission des Films de Taïpei : <https://www.filmcommission.taipei/>

En outre, les longs métrages *For The Country* et *Pierce*, figurant dans cette liste, sont également financés par le « Taïwan Creative Content Agency » (secteur du gouvernement central) sous le « Projet d'investissement dans le contenu culturel », que nous avons abordé dans la première section. Les entreprises françaises ont financé précédemment les œuvres de Hou Hsiao-hsian et de Tsai Ming-liang de façon différente. Rachid Hami a effectué son tournage de *For The Country* à Taïwan, en France et au Maroc. C'est la première création filmique que la « Taïwan Creative Content Agency » a pris l'initiative de financer en tant que coproduction pour le marché international⁶⁹¹. En même temps, en dehors de ces deux longs métrages, la « Taïwan Creative Content Agency » a aussi pris en charge une partie du budget du long métrage *Tomorrow is a Long Time* (明天比昨天長久, 2022), coproduit entre Taïwan, Singapour, la France et le Portugal⁶⁹². Nous pouvons ajouter que *Pierce* et *Tomorrow is a Long Time* ont aussi été financés par la municipalité spéciale de Taoyuan respectivement à hauteur de 3 millions de NT\$ pour le premier et de 2 millions de NT\$ pour le second.

Jusqu'ici, nous avons parlé des interventions du secteur des collectivités territoriales et du gouvernement central dans les coproductions avec les cinéastes indépendants pour le marché international. Dans un second temps, nous allons aborder le thème des soutiens des autorités territoriales, pour ce même marché, en ce qui concerne les coproductions commerciales (surtout avec les entreprises hollywoodiennes).

Le premier long métrage commercial mondial, qui a été financé par les collectivités territoriales, est *L'Odyssée de Pi* d'Ang Lee. La Mairie de Taïchung a financé 59 millions de NT\$ pour sa production et même construit, à l'époque, un grand studio avec un réservoir d'eau géant uniquement pour le tournage de ce film⁶⁹³. Après sa sortie, ce film a engrangé des recettes à l'échelle mondiale de 609.016.565 d'US dollars⁶⁹⁴ et obtenu quatre distinctions aux Oscars :

⁶⁹¹ ChinaTimes News 中時新聞網, « Tai Fa he zhi ge jhih shou bu dian ying jin jyun guo ji 台法合資合製首部電影 進軍國際 » (Taïwan a financé sa première coproduction avec la France pour entrer sur la scène internationale), 13.12.2021, consulté le 27 janvier 2022 : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20211213000173-260204?chdtv>

⁶⁹² TAICCA, « “Ming Tian Bi Zuo Tian Chang Jiou” Sin, Fa, Pu he zhi ge jhih huo Wun Tse Yuan tou zhi sin jia po dao yan Yao Jhih-wei shou bu chang pian dai li ren jhu yan jin yu gao syong kai jing 《明天比昨天長久》新、法、葡合資合製 獲文策院投資 新加坡導演姚志衛首部長片戴立忍主演 今於高雄開鏡 » (*Tomorrow is a Long Time* coproduit avec Singapour, la France et le Portugal, a été financé par le « Taïwan Creative Content Agency ». Ce premier long métrage du réalisateur singapourien Yao Jhih-wei et joué par Leon DAI, a commencé son tournage aujourd'hui à Kaohsiung), 16.01.2022, consulté le 27 janvier 2022 : <https://taicca.tw/article/8d6d4cec>

⁶⁹³ Pour plus de détails sur la production de ce film à Taïchung, voir le deuxième chapitre : *Les collectivités territoriales et leurs politiques : fonctionnement des subventions territoriales*.

⁶⁹⁴ IMDB Pro, « Box office Mojo : Life of Pi », consulté le 28 janvier 2022 :

meilleur réalisateur, meilleure photographie, meilleure musique de film et meilleurs effets visuels⁶⁹⁵.

Par ailleurs, le concept de subventions territoriales et les centres d'aide à la réalisation des films pour faciliter les collaborations de tournages locaux jouent aussi un rôle intermédiaire dans le cadre des coproductions internationales. Ainsi, pour promouvoir les villes, ou même sans offrir de subventions, les collectivités territoriales proposent aussi des aides au tournage sur place aux cinéastes étrangers⁶⁹⁶. Par exemple, en 2012, la Commission des Films de Taïpeï a apporté son aide au tournage du film japonais *Shield of Straw*, en négociant avec la société de TGV à Taïwan pour permettre son tournage. Ces scènes au sein du TGV de Taïwan représentent, en fin de compte, un quart de la longueur du film⁶⁹⁷. Par la suite, en 2014, le Mairie de Taïpeï a soutenu le réalisateur français Luc Besson, afin qu'il puisse tourner sur place son film de science-fiction, *Lucy*. Non seulement les paysages de Taïpeï sont représentés dans ce film et des acteurs taïwanais y ont aussi joué, de plus, pour sa production, Luc Besson a amené à Taïwan 35 techniciens qui ont collaboré avec les équipes taïwanaises qui comprenaient jusqu'à 150 personnes, ainsi que plus de 600 figurants locaux⁶⁹⁸. À la fin, le long métrage *Lucy* a été mondialement distribué et a obtenu des recettes dans le monde entier s'élevant à 458.863.600 d'US dollars⁶⁹⁹.

En 2015, le réalisateur américain Martin Scorsese a tourné son long métrage *Silence* à Taïwan, adaptation du roman homonyme de l'écrivain japonais Shusaku Endo. Cette histoire se déroule au Japon, au XVII^{ème} siècle, et traite du thème des rapports entre l'humanité et la religion. En fait, l'ensemble de ce film a été tourné dans toute l'île de Taïwan : dans la collectivité territoriale de Hualien, celles de Nouvelle Taïpeï, de Taïpeï et à Taïchung, et le réservoir d'eau

https://www.boxofficemojo.com/title/tt0454876/?ref=bo_rl_ti

⁶⁹⁵ IMDB, « Life of Pi », consulté le 28 janvier 2022 : https://www.imdb.com/title/tt0454876/awards/?ref_=tt_awd

⁶⁹⁶ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p.179.

⁶⁹⁷ La Commission des Films de Taïpeï, « Du jia jhuan fang “Shih Yi Jhwei Sha Ling” hao hua jhen rong 獨家專訪《十億追殺令》豪華陣容 » (Entretien exclusif avec l'équipe de *Shield of Straw*), 14.11.2013, consulté le 21 mai 2020 : <https://www.filmcommission.tapei/tw/MessageNotice/NewsDet/3100> ; Asian Economy News Agency, « Jhu Song Dao Tsai Tsai Zih pai “Shih Yi Jhwei Sha Ling” Gao Tieh fen siang du jia hua mian 助松嶋菜子拍「十億追殺令」高鐵分享獨家畫面 » (Ayant aidé Matsushima Nanako pour le tournage de *Shield of Straw*, le bureau de TGV a partagé les photos exclusives pendant ce tournage), 01.11.2013, consulté le 21 mai 2020 : https://www.myaena.net/newspaper.php?nn_id=51&news_id=8010

⁶⁹⁸ TAIWAN PANORAMA, « Pai Taipei ! Pai chu you shan huan jing pai chu shih jieh ge jyu 拍台北！拍出友善環境 拍出世界格局 » (Filmer Taïpeï ! Créer l'environnement favorable pour les tournages et élargir les productions au niveau international), 06.2015, consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.taiwanpanorama.com/ja/Articles/Details?Guid=11984c96-e39f-4f42-b161-5bf73fa8d4bf&langId=1&CategoryId=8>

⁶⁹⁹ IMDB Pro, « Box office Mojo : Lucy », consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2872732/>

gérant (déjà construit pour *L'Odysée de Pi*) a été utilisé⁷⁰⁰. Ces collectivités territoriales ont fourni leurs assistances pendant le tournage. En outre, Martin Scorsese a amené 68 techniciens et organisé plusieurs équipes d'environ 350 personnes avec des professionnels taïwanais, ainsi que plus de 3.000 figurants⁷⁰¹.

Ainsi, dans cette partie, nous avons, tout d'abord, constaté l'autonomie du gouvernement central et des collectivités territoriales dans ces coproductions. Autrement dit, ces autorités centrales et locales ont commencé à participer activement aux coproductions dans le but de stimuler l'industrie du cinéma taïwanais et ainsi, de promouvoir leurs villes sur la scène internationale. Ensuite, nous avons pu également remarquer que l'image de Taïwan sur la scène internationale s'organise autour de deux axes. D'une part, de la façon la plupart du temps, ces collectivités territoriales ont financé les films d'art et d'essai pour les grands festivals. Quand ces films locaux obtiennent des distinctions dans les festivals de films internationaux, ils ont plus de chance ensuite d'être projetés au niveau international et d'avoir l'opportunité d'être distribués à l'étranger⁷⁰². D'autre part, les autorités locales ont soutenu des équipes de cinéastes internationaux afin de leur permettre de tourner leurs films sur place. Quand ces films commerciaux étaient distribués à l'échelle mondiale, les paysages locaux ou de nouvelles collaborations avec ces collectivités locales pouvaient aussi être montrés sur la scène internationale, ce qui faisait office de marketing urbain pour ces territoires. Du fait de leurs nationalités plurielles, les films coproduits possèdent déjà leurs propres distributeurs internationaux et sortent donc normalement directement sur le marché international après leurs productions à Taïwan, tout du moins en partie.

Nous pouvons mettre l'accent sur la façon dont ces autorités locales sont intervenues dans les coproductions commerciales. Hormis la Mairie de Taïchung qui a proposé un important montant

⁷⁰⁰ NOWNEWS, « Wun Hua Jyu bao chang yao min jhong gong tong sin shang “Chen Mo” 文化局包場 邀民眾共同欣賞「沈默」 » (Le Ministère de la Culture de Hualien a loué une salle de cinéma et invité les habitants à visionner ensemble le film *Silence*), 10.03.2017, consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.nownews.com/news/2436246>

⁷⁰¹ TAIWAN PANORAMA, « Pai Taipei ! Pai chu you shan huan jing pai chu shih jie ge jyu 拍台北！拍出友善環境 拍出世界格局 » (Filmer Taïpei ! Créer l'environnement favorable pour les tournages et élargir les productions au niveau international), 06.2015, consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.taiwanpanorama.com/ja/Articles/Details?Guid=11984c96-e39f-4f42-b161-5bf73fa8d4bf&langId=1&CategoryId=8>

⁷⁰² Par exemple, les films subventionnés par les collectivités territoriales déjà mentionnés, *Zone Pro Site*, *Lokah Laqi*, et *The Great Bouddha* + ont bénéficié de bonnes critiques et reçu des prix dans les festivals internationaux consacrés aux films asiatiques, notamment *The Great Bouddha* + nommé pour l'Oscar du meilleur film étranger en 2019. Cependant, ces sujets et les acteurs de ces films sont encore méconnus des spectateurs internationaux et ne bénéficient pas d'une distribution globale, étant donné qu'ils sont plutôt projetés dans les festivals internationaux.

de subvention au film *L'Odyssée de Pi*, les autres collectivités territoriales n'ont pour leur part offert que leur soutien (sans capital) sous la forme d'assistances pour le tournage sur place des coproductions commerciales déjà mentionnées. Dans cette situation, naît une relation de pouvoir entre ces équipes (hollywoodiennes) qui disposent d'importantes ressources et la position de Taïwan dans le processus de coproduction. Autrement dit, ces équipes (hollywoodiennes) bénéficient de plus d'autonomie (en termes de pouvoir décisionnaire) dans ces coproductions. Quant à ce sujet de la relation du pouvoir entre les équipes commerciales internationales et la position de Taïwan, nous allons nous y intéresser, dans la troisième section de ce chapitre intitulée : *Délocalisation et re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions internationales*.

B. Les coproductions panasiatiques pour le marché de l'Asie de l'Est

Dans cette partie, nous traitons de la nouvelle tendance des coproductions ciblant le marché de l'ensemble de l'Asie de l'Est, c'est-à-dire des coproductions « panasiatiques ». La notion de « panasianisme » est née au XIX^{ème} siècle afin de répondre à l'impérialisme de l'Occident. En 1904, l'esthète japonais Okakura Kakuzo a déclaré que « l'Asie est une » dans son livre *Les Idéaux de l'Orient* (1904), pendant la guerre russo-japonaise. Le sens de cette phrase était que l'Asie pouvait se réunir sous la direction du Japon pour résister à l'invasion de l'Occident. Le Japon a commencé sa modernisation à partir du XIX^{ème} siècle sous le mouvement d'occidentalisation (bunmei kaika), au début de l'ère Meiji. Cette modernisation a influencé les pays voisins⁷⁰³. À la fin des années 1930, le Japon a créé « La sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale », qui a constitué un nouvel ordre de l'Asie. Cependant, cet acte extrême de l'asianisme politique a satisfait l'ambition impérialiste du Japon et l'a poussé à occuper une position hégémonique⁷⁰⁴. Le fonctionnement de « La sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale » a cessé après les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki au cours de la Seconde Guerre mondiale⁷⁰⁵, événement qui a également engendré la fin de l'eurocentrisme⁷⁰⁶. Cette défaite a fait perdre au Japon une grande partie de son influence et s'est avérée néfaste pour son économie. À partir des années 1950, les studios japonais ont enfin été reconstruits et sont

⁷⁰³ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 87-88.

⁷⁰⁴ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *Popular Culture Co-Productions and Collaborations in East and Southeast Asia*, Queenstown, NUS Press, 2013, p. 73.

⁷⁰⁵ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 88 ; OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰⁶ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 73.

devenus de grandes entreprises intégrées verticalement⁷⁰⁷.

Les entreprises sinophones ont, par la suite, suivi ce modèle de fonctionnement. Avant la Grande Révolution culturelle (1966-1976), les sinophones et les diasporas en Chine ou en Asie du Sud-Est ont pu visionner les films dans leurs langues maternelles ou regarder l'opéra traditionnel. Par exemple, l'entreprise des Shaw Brothers et Cathay Studio (MP&GI : Motion Picture & General Investment Company Ltd ; 國際電影懋業有限公司) à Hong Kong ont produit des films destinés à ces spectateurs de la diaspora en Asie de l'Est et du Sud-Est⁷⁰⁸. Il s'agit de films de wu xia pian et de kung-fu pian coproduits avec Taïwan que nous avons évoqués dans la première section intitulée *Le contexte des coproductions du cinéma taïwanais et les politiques de coproduction*.

Ainsi, l'expression « l'Asie de l'Est » représente l'intégration régionale de l'économie. Avant le milieu des années 1980, « l'Asie de l'Est » était en effet considérée comme l'Asie du « Confucianisme » qui se composait de la Chine, de la Corée, du Japon et, par certains aspects, du Vietnam. Cependant, à partir des années 1980, cette expression « l'Asie de l'Est » a été redéfinie et élargie au-delà du Japon, de la Corée du Sud à la Chine, Taïwan, Hong Kong et à l'Asie du Sud-Est (y compris plus récemment à l'Inde). Takeshita Noboru, l'ancien Premier ministre du Japon, fut le premier politicien japonais à avoir utilisé cette expression à l'occasion d'un discours ministériel. Au cours des années 1990 et 1991, le Premier ministre malaisien Mahathir Mohamad a demandé à créer un groupe économique autour de l'Asie de l'Est. Par la suite, en 1993, la Banque mondiale a publié un reportage intitulé « East Asian Economic Miracle ». Aujourd'hui, l'intégration économique de l'Asie de l'Est est couverte par le Japon, la Corée du Sud, les régions côtières de la Chine, Taïwan, Hong Kong, l'Indonésie, la Malaisie, les Philippines, Singapour et la Thaïlande⁷⁰⁹. Cette intégration économique a élargi l'échelle du marché à l'ensemble des pays asiatiques et les coproductions panasiatiques sont devenues une nouvelle tendance et constituent une stratégie commerciale dans l'industrie audiovisuelle de l'Asie de l'Est⁷¹⁰.

En ce qui concerne les coproductions panasiatiques, les participants à ce type de stratégie commerciale incluent principalement la Chine, Hong Kong, le Japon, la Corée du Sud, l'Inde, et d'autres pays asiatiques. Ces films panasiatiques sont réalisés de plusieurs façons par le biais des interactions des cinéastes, des financements transnationaux, des coproductions (cela peut être

⁷⁰⁷ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 88.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

⁷⁰⁹ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 75.

⁷¹⁰ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 85-86.

effectué de façon non officielle ou par le biais d'un accord)⁷¹¹. En coproduisant, les différents agents s'engagent à diversifier leurs équipes de production de films et à unifier le marché du cinéma en Asie de l'Est, tout en bénéficiant d'investissements transnationaux et en partageant les risques. Ce genre de stratégie de coproduction et son marché potentiel asiatique plus élargi intéressent les professionnels et investisseurs asiatiques, ainsi que ceux de l'industrie hollywoodienne.

En outre, les coproductions réalisées avec les entreprises hollywoodiennes sont associées à la production de la notion de nouveau localisme (New Localism), en d'autres termes, à la production locale. Cette manière d'organiser la production intéresse les entreprises de production cinématographique indépendantes, ou transnationales (surtout les entreprises hollywoodiennes) qui ont créé des branches en Asie de l'Est, afin de produire des films *panasiatiques* ciblant les spectateurs des territoires asiatiques qui partagent un certain niveau de culture commune⁷¹². Autrement dit, la production locale (de nouveau localisme ; New Localism) s'adresse au goût des spectateurs dans ces régions spécifiques. De plus, les coproductions panasiatiques réalisées avec les entreprises hollywoodiennes ne concernent pas le concept de théorie du localisme, mais visent plutôt celui d'une production mondiale décentralisée, dont l'objectif est particulièrement tourné vers l'Asie. Afin d'élargir le nombre des spectateurs locaux, les coproductions panasiatiques sont tournées avec les éléments se rapportant à la culture commune de l'Asie, par exemple, les langues asiatiques, les scènes dans les régions asiatiques, les genres de films populaires dont les acteurs sont connus des spectateurs asiatiques⁷¹³. L'exemple le plus représentatif du concept de nouveau localisme (d'une production locale) pour le cinéma taïwanais est le long métrage *Double Vision*.

Dans le quatrième chapitre, nous avons évoqué la distribution et la promotion de *Double Vision*. Dans ce chapitre, nous traiterons du processus de coproduction de ce long métrage coproduit par Buena Vista et réalisé par le Taïwanais Chen Kuo-fu. Les rôles principaux de ce film sont tenus par des acteurs américains, taïwanais et hongkongais. Ce film a pour thème une enquête menée sur de mystérieux assassinats religieux perpétrés à Taïwan. Ce long métrage est souvent considéré comme la version taoïste de la création américaine *Seven* (1995) de David Fincher. En ce qui concerne les équipes de production, les techniciens venaient de Taïwan, Hong Kong, des États-Unis, ainsi que d'Australie et tous s'étaient retrouvés à Taïwan pour le

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁷¹² *Ibid.*, p. 38-39.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 42.

tournage⁷¹⁴. À la différence des films taïwanais d'art et d'essai déjà mentionnés pour le marché international, *Double Vision* est une coproduction basée sur le genre du film populaire à Taïwan : celui d'épouvante et d'horreur. Le tournage de *Double Vision* était programmé et distribué à la façon hollywoodienne grâce aux financements de la Columbia Pictures⁷¹⁵. Le réalisateur Chen Kuo-fu, en tant que producteur local de ce film, a utilisé différentes façons de promouvoir ce long métrage. Par exemple, dans les publicités ne figuraient que les noms anglais du réalisateur et des acteurs afin de véhiculer l'image d'un film hollywoodien, et non national. La raison en est que les spectateurs taïwanais ne consommaient que les films hollywoodiens, et non ceux taïwanais. De plus, Chen Kuo-fu n'a pas suivi la méthode traditionnellement utilisée pour faire la promotion des films taïwanais, qui consistait à dépenser 70 % du budget promotionnel pour les publicités. À contrario, la plus grande part du budget promotionnel lui a servi à créer un jeu sur Internet reposant sur l'histoire mystérieuse de ce film. Ce mode de jeu interactif a stimulé la curiosité des spectateurs nationaux, et les a ainsi poussés à se rendre dans les salles pour connaître la fin de ce film⁷¹⁶. Après sa sortie, *Double Vision* a atteint les recettes de 80 millions de NT\$ sur le marché taïwanais de l'époque⁷¹⁷.

Cependant, le succès de *Double Vision*, en tant que film commercial, faisait figure d'exception pour le cinéma taïwanais en 2002⁷¹⁸, parce que les films hollywoodiens dominaient encore le marché taïwanais. La réussite de *Double Vision* reflète le fait que les professionnels cinématographiques taïwanais sont capables de produire un film commercial exquis, sans signifier pour autant que l'environnement productif taïwanais leur permet de le faire avec un budget aussi important que celui de *Double Vision*⁷¹⁹. Cette coproduction n'a pas engendré tout de suite une amélioration de l'industrie du cinéma taïwanais, mais cette expérience professionnelle a entraîné les jeunes réalisateurs à avoir une vision plus ouverte et a permis de stimuler l'émergence d'idées plus variées qui auraient, plus tard, un impact positif sur le cinéma taïwanais. Par exemple, les cas de Wei Te-sheng et de Leon Dai, respectivement assistant du réalisateur et acteur dans ce film, illustrent bien ce processus⁷²⁰.

⁷¹⁴ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 164 ; DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 61.

⁷¹⁵ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 62.

⁷¹⁶ Taiwan Film & Audiovisual Institute, *op. cit.*, 2003, p. 51

⁷¹⁷ YANG Li-chou 楊力州, *op. cit.*, p. 190.

⁷¹⁸ HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *op. cit.*, p. 173.

⁷¹⁹ WEN Tien-hsiang 聞天祥, *op. cit.*, p. 165 ; YANG Li-chou 楊力州, *op. cit.*, p. 189.

⁷²⁰ YANG Li-chou 楊力州, *op. cit.*, p. 190-191.

Pour Wei Te-sheng, réalisateur de *Cape No. 7*, la réussite de ce film lui a permis de réaliser son ancien projet de long métrage qu'il rêvait, depuis fort longtemps, d'effectuer : *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow*, une épopée qui dépeint un épisode de l'histoire taïwanaise, la Révolte de Wushe (霧社事件), en 1930, menée par Mona Rudao, le chef de la tribu aborigène Seediq, afin de résister aux colonisateurs japonais. Cette attaque avait été dirigée contre les Japonais dans l'île de Taïwan où 134 Japonais ont perdu la vie. À la fin, les militaires japonais ont lancé des armes chimiques sur les populations seediqs pour réprimer cette attaque et ont ainsi massacré plus de 1000 personnes de ce peuple.

En ce qui concerne la coproduction panasiatique de ce long métrage, *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* fut produit par le réalisateur hongkongais John Woo, également connu dans l'industrie hollywoodienne pour son esthétique du genre des films de gangsters⁷²¹. Quant aux acteurs de ce film, tous les rôles sont interprétés authentiquement, selon leurs ethnies, par des acteurs professionnels ou non : les Aborigènes, les Taïwanais et les Japonais, de plus chacun s'exprime dans sa propre langue. En ce qui concerne les techniciens de l'équipe de ce long métrage, Wei Te-sheng a collaboré avec le réalisateur d'art japonais Yohei Taneda pour créer le village de Wushe au nord de Taïwan. Yohei Taneda est connu pour sa participation à la production du film de Quentin Tarantino *Kill Bill : Volume 1* (2003). Cette reconstruction du village pendant la colonisation japonaise a coûté 80 millions NT\$⁷²². Concernant les autres parties des équipes internationales pour ce film, la bande sonore a été composée par le musicien de Singapour, Ricky Ho et interprétée par The Studio Orchestra of Sydney. De plus, pour la postproduction de *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow*, les effets visuels ont été effectués par la société chinoise (水晶石影視傳媒科技有限公司)⁷²³.

À Taïwan, *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* a été sorti en deux épisodes (144 minutes pour le premier et 132 minutes pour le second) en 2011 et le montant total de ses recettes s'est élevé à 810 millions de NT\$. Grâce à la réputation internationale de John Woo, *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* avait plus de chance d'être promu sur la scène internationale⁷²⁴. Ainsi, la même année, ce film a été nommé lors des compétitions officielles de films et projeté au Festival de Venise, dans une version internationale de 154 minutes. *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* a été le premier film de Wei Te-sheng à lui valoir une renommée internationale, alors qu'il était

⁷²¹ LIN Ting-ying, *op. cit.*, p. 202.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*, p. 203.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 202.

jusqu'à présent inconnu des spectateurs occidentaux, même si le succès de *Cape No. 7* l'avait déjà rendu célèbre à Taïwan et dans les autres territoires asiatiques. Ainsi, *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* n'a pas généré autant de reconnaissance que les œuvres de Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang ou Midi Z, qui étaient des auteurs déjà connus sur la scène internationale⁷²⁵. Ce manque de reconnaissance était aussi dû à l'esthétique cinématographique de Wei Te-sheng. Contrairement à Hou Hsiao-hsien et à Tsai Ming-liang, qui étaient très appréciés pour leurs mises en scène et leurs plans-séquences, les techniques ou la narration cinématographique figurant dans le film *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* étaient assimilées à celles d'un film commercial rappelant le film de Mel Gibson, *Apocalypto* (2006)⁷²⁶. Ainsi, les caractéristiques esthétiques de *Seediq Bale* ne correspondaient pas au goût des spectateurs occidentaux des festivals. Cependant, la production de *Seediq Bale*, en tant que film commercial d'action épique, et son adaptation d'une histoire connue à Taïwan, ont permis aux spectateurs taïwanais et asiatiques d'apprécier ce film⁷²⁷.

En outre, la Corée du Sud est le premier pays à avoir lancé l'idée des productions panasiatiques afin d'institutionnaliser ce type des productions. Tout d'abord, la Corée du Sud a organisé le Festival international du film de Busan en tant que plate-forme destinée aux films asiatiques et aux productions panasiatiques. En 1998, le Festival international du film de Busan a créé le plan promotionnel de Busan (The Pusan Promotion Plan) pour construire un réseau entre les cinéastes asiatiques, les investisseurs, les producteurs et les distributeurs⁷²⁸. L'établissement du plan promotionnel de Busan (The Pusan Promotion Plan) a intéressé les cinéastes asiatiques, en particulier ceux de Taïwan et de Hong Kong qui ont subi les effets du rétrécissement des marchés dans leurs territoires. Par le biais de ce plan, ces cinéastes ont souhaité affronter les difficultés propres à leurs conditions, améliorer leur sort et trouver une meilleure stratégie pour les productions qui s'adressent à un marché plus élargi à l'ensemble de l'Asie. Le réalisateur Hou Hsiao-hsien a également affirmé : « We Asian filmmakers need to build up a network through The Pusan Promotion Plan so that we can collaborate on film productions »⁷²⁹.

En 2000, selon cette volonté de productions panasiatiques, les réalisateurs Chan Ho-sun 陳

⁷²⁵ VITALI Valentina, *op. cit.*, p. 27 ; POLLACCHI Elena, *op. cit.*, p. 44.

⁷²⁶ VITALI Valentina, *op. cit.*, p. 35-36.

⁷²⁷ POLLACCHI Elena, *op. cit.*, p. 44.

⁷²⁸ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 85-86 ; OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 60-61.

⁷²⁹ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 61.

可辛, Teddy Chen 陳德森 et Allan Fung 馮意清 ont établi une société de production spécialisée dans les longs métrages panasiatiques, Applause Pictures⁷³⁰. Les stratégies de productions de l'Applause Pictures se présentent selon deux axes : premièrement, elles ont financé les réalisateurs asiatiques capables de tourner des films d'art et d'essais et des films commerciaux, y compris les réalisateurs coréens, chinois et thaïlandais ; deuxièmement, elles ont renouvelé les genres des films et souhaité que leurs scénarios soient tous accessibles et puissent attirer les spectateurs asiatiques ou internationaux⁷³¹. Prenons l'exemple de leurs coproductions comme *One Fine Spring Day* (2001, coproduit par HK, KR et JP), *Jan Dara* (2001, coproduit par HK et TH), *The Eye* (2002 coproduit par HK et SG), *Three* (2002, coproduit par HK, KR et TH), *Three Extremes* (2004, coproduit par HK, KR et JP). Tous ces films ont été coproduits par les pays asiatiques, joués par leurs acteurs locaux (coréens, thaïlandais, singapouriens, chinois et hongkongais), tournés dans leurs territoires et leurs langues⁷³². Plus précisément, *One Fine Spring Day* est un film romantique coréen coproduit par l'entreprise coréenne Sidus, Applause Pictures et une entreprise japonaise dont le budget est de 1,5 million d'US dollars. L'atmosphère de ce film, interprété par des acteurs coréens, n'est pas sans évoquer celle des séries télévisées coréennes et s'adresse aux spectateurs coréens, japonais et sinophones. Quant à *Jan Dara*, il s'agit d'une coproduction entre Hong Kong et la Thaïlande, interprétée par des acteurs thaïlandais et hongkongais. Ce film est une adaptation du roman thaïlandais *The Story of Jan Dara* qui a pour thème des relations presque incestueuses au sein d'une famille. Afin de renforcer l'effet promotionnel, Applause Pictures a ajouté le passage de la nudité de l'héroïne (jouée par l'actrice hongkongaise Christy Chung) dans ce film. En Thaïlande, en raison du caractère érotique de *Jan Dara*, il a fallu supprimer plusieurs scènes pour satisfaire la censure lors de sa sortie. À Hong Kong, ce long métrage a été classé en catégorie trois (s'adressant uniquement aux personnes âgées de 18 ans et plus) et a attiré des spectateurs qui ne vont pas souvent au cinéma, en raison de son sujet tabou et sensuel⁷³³.

En ce qui concerne la production panasiatique commerciale, le plus grand succès de la société Applause Pictures, a été la série des films d'horreur *Three* et *Three Extremes*. *Three* a été coréalisé par trois réalisateurs thaïlandais, coréen et hongkongais, dont chacun possédait son propre style et a filmé une histoire d'horreur figurant dans ce long métrage. De même, *Three*

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 93-94.

⁷³² TEO Stephen, « Promise and Perhaps Love : Pan-Asian Production and the Hong Kong-China Interrelationship », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 9, n° 3, 2008, p. 344.

⁷³³ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 94.

Extremes a été coproduit par trois réalisateurs : japonais, coréen et hongkongais, et se compose de trois histoires différentes. L'objectif de ces deux coproductions panasiatiques était de partager le risque des investissements. En même temps, les marchés ont été trois fois élargis grâce aux trois pays d'origine des réalisateurs : les marchés thaïlandais, coréen et hongkongais pour la sortie de *Three* et ceux japonais, coréen et hongkongais pour la sortie de *Three Extremes*⁷³⁴. De plus, grâce au succès et aux bonnes critiques de ces films, le film d'horreur est devenu un genre important dans cette société de production⁷³⁵.

L'examen des modèles de coproductions panasiatiques que nous avons abordées, nous a permis de constater que le point commun de celles à valeur commerciale est qu'elles appartiennent au genre du film d'horreur, ce qui est le cas du long métrage *Double Vision*, que l'industrie hollywoodienne a financé et qui a pour support la même stratégie du genre du film que celle de la société Applause Pictures. En fait, le succès de *Double Vision* a stimulé des productions similaires de films panasiatiques réalisés par les Taïwanais, notamment *The Heirloom* et *Silk*⁷³⁶, même si les recettes de ces films n'ont pas atteint les montants attendus. Jusqu'en 2015, le genre du film d'horreur a été à nouveau tourné par les jeunes réalisateurs taïwanais et a suscité de bonnes critiques et d'excellentes recettes. Ainsi, pour l'instant, le genre des films d'horreur est produit de façon régulière par le cinéma taïwanais contemporain⁷³⁷. Nous pouvons citer les films d'horreur taïwanais mentionnés dans le premier chapitre, *The Bride*, *The Tag-Along*, et *The Tag-Along 2*, *The Tag-Along : The Devil Fish*, *The Rope Curse* et *The Rope Curse 2*.

Ces films sont des longs métrages nationaux dont les histoires se déroulent à Taïwan et qui sont interprétés par des acteurs taïwanais. Pourtant, les équipes du tournage avaient été composées à la façon panasiatique. Par exemple, *The Bride* a été produit par le japonais Takashige Ichise, qui est connu pour son autre production du film d'horreur japonais *Ringu* (1998). De plus, le son, le montage et la bande sonore ont été pris en charge par une équipe japonaise. De même, faute de techniciens d'effet sonore pour les films d'horreur, Cheng Wei-hao, le réalisateur de *The Tag-Along*, a collaboré avec l'équipe expérimentée thaïlandaise pour ce genre de films, Kantana Post Production, qui a créé le son des traces des pas et les bruits dans la

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 94-95.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 95 ; le site officiel d'Applause Pictures : <http://www.applause.com.tw/>

⁷³⁶ Voir le quatrième chapitre pour les détails de la distribution par les majors d'Hollywood pour ce long métrage.

⁷³⁷ Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2019 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2019, p. 22.

forêt⁷³⁸. Étant donné que ces films d'horreur racontent les mystères religieux et les légendes urbaines familiers de la culture asiatique, ils ont également été distribués en Asie du Sud-Est après leurs sorties⁷³⁹. Il convient de mentionner que *The Tag-Along 2* est, par la suite, sorti aux États-Unis et au Canada.

Par ailleurs, en raison du lieu originel des histoires figurant dans ces films d'horreur, les paysages locaux des villes du centre de Taïwan étaient très représentés dans ces longs métrages. Prenons l'exemple de la série des films *The Tag-Along* et *The Tag-Along 2*, dont l'histoire est basée sur une cérémonie du taoïsme qui a lieu uniquement à Changhua, une vieille ville du centre de Taïwan. Les paysages côtiers de Changhua sont représentés dans ces films. Quant à *The Bride*, les scènes concernant la coutume du mariage posthume avec sa promise ont été tournées dans des contrées archaïques, au sein d'une architecture ancienne propre au peuple de Han (Sanheyuan ; 三合院) de Changhua. De plus, la municipalité spéciale de Taïchung se situe à côté de la ville de Changhua qui possède des paysages naturels similaires. Grâce à la météo appropriée pour le tournage et aux services conséquents de la commune de Taïchung (la subvention et l'assistance administrative au tournage), les équipes de ces films d'horreur y ont également tourné ces longs métrages pour représenter les paysages marins ou ceux de la forêt, et ce par exemple, dans les trois films de *The Tag-Along* et *The Rope Curse 2*.

C. Les coproductions sinophones pour le marché de la Chine continentale

Après avoir étudié des coproductions panasiatiques, nous allons aborder maintenant le cas des coproductions avec la Chine continentale. En fait, l'importance du marché chinois continental incite la plus grande partie de l'industrie cinématographique à collaborer avec la Chine pour augmenter ses recettes à l'étranger. De plus, les coproductions avec la Chine forment également un premier modèle pour celles panasiatiques, nous pouvons citer par exemple, les coproductions panasiatiques *Seven Swords* (七劍, 2005), *The Promise* (無極, 2005) et *A Battle of Wits* (墨攻, 2006). Il s'agit de films coproduits par la Chine, Hong Kong, le Japon et la Corée du Sud, mais toutes les histoires y figurant concernent la culture chinoise : *Seven Swords* est une adaptation du roman chinois de *wuxia*. *The Promise* raconte une histoire fantastique se déroulant durant une

⁷³⁸ JIANG Jia-hua 江家華, « “Hong Yi Siao Nyu Hai” dao yan CHENG Wei-hao : wo wei shen me yao pai lei sing pian / kong bu pian ? 《紅衣小女孩》導演程偉豪：我為什麼要拍類型片／恐怖片？ » (CHENG Wei-hao, le réalisateur du long métrage *The Tag-Along* : « pourquoi ai-je produit ce film d'horreur ? »), 05.12.2015, consulté le 14 février 2022 : <https://theinitium.com/article/20151205-taiwan-movie-cheng-wei-hao/>

⁷³⁹ *Ibid.*

ancienne période chinoise non définie et l'histoire de *Battle of Wits* a lieu à l'époque des Royaumes combattants⁷⁴⁰. Quant à *Perhaps Love* (如果·愛, 2005), il s'agit d'un long métrage de fiction musicale coproduit entre la Chine et Hong Kong et réalisé par Chan Ho-sun, le dirigeant d'Applause Pictures. Dans l'objectif stratégique du marché panasiatique, *Perhaps Love* est joué par des acteurs chinois, hongkongais, taïwanais et coréens reconnus dans leurs pays⁷⁴¹. D'ailleurs, l'un des rôles principaux est interprété par Takeshi Kaneshiro 金城武, un acteur métis japonais taïwanais que ses performances dans les séries japonaises ont rendu célèbre. La sortie de *Perhaps Love* pouvait donc également toucher le marché japonais. Cependant, étant donné que toutes les histoires apparaissant dans ces films sont basées sur la Chine et que la langue qui y est parlée est le mandarin, nous constatons combien le marché chinois continental s'avère important. Étant donné que l'échelle du marché national à Taïwan est insuffisante, les collaborations avec la Chine sont régulièrement très recherchées par les producteurs taïwanais.

Pour l'instant, les producteurs qui coproduisent le plus fréquemment avec la Chine sont ceux de Hong Kong. Cette situation est fortement liée à l'Accord de rapprochement économique entre la Chine et Hong Kong (the Closer Economic Partnership Arrangement ; CEPA). Après la mise en œuvre de cet accord, en janvier 2004, de nombreuses coproductions entre la Chine et Hong Kong se sont développées. Le plus important est que cet accord a offert aux films hongkongais la possibilité d'être distribués plus facilement en Chine. Cet accord a diminué les contraintes figurant dans les réglementations des importations du Gouvernement de la Région administrative spéciale de Hong Kong par la République populaire de Chine, par exemple, concernant des films, des vidéos, des programmes télévisés et l'infrastructure cinématographique. De plus, l'objectif de cet accord de CEPA était de lever les interdictions à Hong Kong pour les productions audiovisuelles, les exploitations et les promotions⁷⁴². De fait, après avoir obtenu un siège, en 1999, à l'OMC, la Chine a autorisé l'importation de 20 films étrangers sur son territoire au lieu de 10. Avant l'accord du CEPA, les films hongkongais étaient considérés comme des films étrangers. Autrement dit, pour être diffusés en Chine continentale, les films hongkongais étaient obligés de se confronter à la domination des films hollywoodiens pour ces 20 places. Les films de Jackie Chan pour le Nouvel An chinois, qui ont eu peut-être plus de chance d'être distribués, à l'époque, font donc figure d'exception⁷⁴³. Grâce à cet accord, les films hongkongais coproduits

⁷⁴⁰ WEI Ti 魏环, *op. cit.*, 2010, p. 177-178.

⁷⁴¹ TEO Stephen, *op. cit.*, p. 352.

⁷⁴² DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 102.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 102-103.

avec les entreprises chinoises de production qui obtiennent l'approbation de l'Administration nationale chinoise de la radio, du film et de la télévision, peuvent être considérés comme des films nationaux chinois et leur distribution est garantie en Chine continentale⁷⁴⁴.

En outre, les films hongkongais ont également été libérés d'autres anciennes contraintes grâce à cet accord. Par exemple, le pourcentage de cinéastes et techniciens hongkongais dans les coproductions s'est élevé pour passer de 50 % à 70 %. Ensuite, les coproductions entre la Chine et Hong Kong ne doivent pas être obligatoirement tournées en Chine continentale et les histoires elles-mêmes ne sont plus forcément liées à la Chine, mais il faut tout de même encore qu'un tiers des acteurs soient chinois⁷⁴⁵. En ce qui concerne le ratio d'actionnariat pour les investisseurs hongkongais dans l'industrie audiovisuelle, les investisseurs hongkongais peuvent désormais posséder 90 % de l'actionnariat dans les salles de cinéma de la Chine continentale, au lieu de 50 % auparavant. Quant au ratio d'actionnariat des entreprises audiovisuelles en Chine, les investisseurs hongkongais peuvent y avoir jusqu'à 70 % d'actionnariat au lieu de 50 % jusque-là⁷⁴⁶. Ainsi, après l'application de cet accord, le nombre de coproductions sino-hongkongaises reste entre 20 et 30 chaque année. 31 films ont été coproduits en 2004 et 29 en 2005 et en 2006, parmi les 10 meilleurs films chinois, 7 ont été coproduits avec Hong Kong. En 2007, 50 films hongkongais ont été produits dont 22 longs métrages en collaboration avec la Chine⁷⁴⁷.

Taïwan ayant pour sa part souhaité résoudre les problèmes liés au caractère restreint de son marché national, les producteurs taïwanais et l'autorité centrale ont également essayé de coproduire avec la Chine continentale⁷⁴⁸. Dans la première section, intitulée *Le contexte des coproductions du cinéma taïwanais et les politiques de coproduction*, nous avons déjà évoqué les politiques proposées par le gouvernement taïwanais, afin de faciliter les coproductions avec la Chine. Tout d'abord, en 2003, le gouvernement taïwanais a modifié légalement la définition du « film national » pour encourager les coproductions. Même si cette politique ne s'adresse pas en particulier aux coproductions avec la Chine continentale, cette modification de la loi a également offert une opportunité à celles de toutes nationalités, y compris avec la Chine. Ensuite, en 2009, l'autorité centrale a modifié ses politiques, à l'instar du « Grand projet de développement pour

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 103 ; OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 119.

⁷⁴⁵ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 119.

⁷⁴⁶ DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *op. cit.*, 2008, p. 103.

⁷⁴⁷ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 120.

⁷⁴⁸ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 209.

l'industrie cinématographique sur cinq ans », en particulier vis-à-vis des coproductions avec la Chine, afin d'élargir le marché cinématographique sinophone en y intégrant les cinéastes et les investisseurs⁷⁴⁹.

Les coproductions entre Taïwan et la Chine ont progressivement augmenté depuis 2007 et certains longs métrages principalement dirigés par des Taïwanais ont obtenu de bonnes recettes en Chine continentale. Par exemple, *Secret* (不能說的秘密, 2007) a engrangé 36 millions de RMB (environ 4.996.562 euros⁷⁵⁰). Par la suite, *Kung Fu Dunk* (功夫灌籃, 2008) a atteint des recettes de 110 millions de RMB. *The Treasure Hunter* (刺陵, 2009) a obtenu 60 millions de RMB en Chine continentale⁷⁵¹. Cependant, si le montant total des recettes de *The Treasure Hunter* était de 364 millions de NT\$, son budget s'était toutefois élevé à 500 millions de NT\$, ainsi, à cause de son budget trop important de production, ce film n'a pas fait de bénéfice. En 2010, deux longs métrages coproduits entre Taïwan et la Chine ont également eu de bonnes recettes en Chine : 55 millions de RMB pour *Love in Disguise* (戀愛通告, 2010) et 160 millions pour *Just Call Me Nobody* (大笑江湖, 2010)⁷⁵².

Surtout, en 2010, la Chine et Taïwan ont été signés un « Accord-cadre de coopération économique entre la Chine et Taïwan » (Cross-Straits Economic Cooperation Framework Agreement, ECFA). Cet accord a libéré les contraintes des importations des films taïwanais en Chine et réciproquement. Selon cet accord de 2010, la Chine a autorisé la distribution des films taïwanais (produits par les Taïwanais ou pour eux dans lesquels les Taïwanais disposent de 50 % du droit d'auteur sur le film) en Chine continentale, après que la censure officielle chinoise les ait validés. Avant cet accord, la Chine importait 50 films étrangers par an et 20 places parmi ces films importés étaient réservées aux films hollywoodiens. Ainsi, les films taïwanais devaient être confrontés aux 30 autres films étrangers pour obtenir le droit d'être distribués en Chine continentale⁷⁵³. Une fois cet accord mis en œuvre, le nombre de films taïwanais ne fut plus limité par le quota d'importation des films étrangers en Chine. Du côté de Taïwan, le quota d'importation des films chinois était toujours de dix films par an⁷⁵⁴.

En 2013, cet accord ECFA a été modifié des deux côtés. De celui de Taïwan, le gouvernement

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁵⁰ 1 RMB correspond à environ 0,14 euro.

⁷⁵¹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 209.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ CHAO Cheng-yi 趙成儀, « A Political and Economic Analysis of Current Cross-Strait Film Co-Production », *Prospect & Exploration*, vol. 12, n° 7, 2014, p. 75.

⁷⁵⁴ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 275 ; CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 90.

taïwanais a augmenté l'importation de films chinois qui s'éleva désormais à 15 films par an. De plus, le gouvernement taïwanais a autorisé les Chinois à cofinancer les théâtres ou les salles de musique à Taïwan, mais le pourcentage des financements chinois doit être inférieur à 50 % du financement total. Du côté de la Chine, en ce qui concerne les coproductions sino-taïwanaises, après avoir obtenu l'approbation de l'Administration nationale chinoise de la radio, du film et de la télévision, leurs postproductions ou les impressions des pellicules pouvaient désormais être réalisées à Taïwan. Quant à la proportion des Chinois et Taïwanais dans ces films coproduits, un tiers de leurs acteurs doivent être chinois, mais le nombre des cinéastes et techniciens taïwanais n'est quant à lui pas limité. Ainsi, ces coproductions sino-taïwanaises peuvent bénéficier des mêmes avantages que les films nationaux chinois pour leurs distributions en Chine continentale⁷⁵⁵. De plus, la Chine a autorisé la diffusion des coproductions sino-taïwanaises tournées en dialectes locaux et non en chinois, après qu'elles aient été approuvées par la censure officielle chinoise. De même, en ce qui concerne les langues parlées dans les films taïwanais diffusés en Chine continentale, les dialectes peuvent être représentés authentiquement sans être doublés (sous-titrés en mandarin) si cela s'avère indispensable pour les récits. De surcroît, les versions en dialectes des films taïwanais ont désormais la possibilité d'être distribuées en Chine après la censure, mais ces films doivent être sous-titrés en mandarin et importés uniformément par l'entreprise Central Pictures Corporation (CMPC)⁷⁵⁶.

En raison de la mise en œuvre de ces politiques, le nombre de coproductions entre Taïwan et la Chine (en dehors des coproductions entre Taïwan et Hong Kong) a augmenté. Par exemple, cinq films sont sortis en 2009, huit en 2010, neuf en 2011, dix en 2012, douze en 2013, trois en 2014 et sept en 2015⁷⁵⁷ (tableau 15).

⁷⁵⁵ CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 90-91.

⁷⁵⁶ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 277.

⁷⁵⁷ Government Information Office, *op. cit.*, 2011, p.48 ; Government Information Office, *op. cit.*, 2012, p.18 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2013, p. 15 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2014, p.16 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2015, p.36 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2016, p.40 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2015 ying shih guang bo chan yeh chyuh shih yan jiu diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2015 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2015 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2017, p.46.

Tableau 15. La quantité de coproductions entre Taïwan et la Chine (en dehors des coproductions entre Taïwan et Hong Kong)

Année	Nombre de films	Titre des films
2009	5	<i>In Case of Love</i> (街角的小王子)
		<i>The Treasure Hunter</i> (刺陵)
		<i>Will you still love me</i> (你是否依然愛我)
		<i>Finding Shangrila</i> (這兒是香格里拉)
		<i>Empire of Silver</i> (白銀帝國)
2010	8	<i>Like a Dream</i> (如夢)
		<i>Just Call Me Nobody</i> (大笑江湖)
		<i>Reign of Assassins</i> (劍雨)
		<i>Love in Disguise</i> (戀愛通告)
		<i>Close to You</i> (近在咫尺)
		<i>The Fourth Portrait</i> (第四張畫)
		<i>Comedy Makes You Cry</i> (拍賣春天)
		<i>Love You 10.000 Years</i> (愛你一萬年)
2011	9	<i>Lovesick</i> (戀愛恐慌症)
		<i>Starry Starry night</i> (星空)
		<i>Once Upon a Time in Tibet</i> (那一年在西藏)
		<i>Mayday 3DNA</i> (五月天追夢)
		<i>Four Hands</i> (麵引子)
		<i>The Blue Cornflower</i> (藍色矢車菊)
		<i>Come for You</i> (為你而來)
		<i>Great Wall, My Love</i> (追愛)
		<i>Will You Still Love Me</i> (你是否依然愛我)
2012	10	<i>Snowfall in Taipei</i> (臺北飄雪)
		<i>Ripples of Desire</i> (花漾)
		<i>Come for You</i> (為你而來)
		<i>Great Wall, My Love</i> (追愛)
		<i>Joyful Reunion</i> (飲食男女—好遠又好近)
		<i>Love</i> (愛)
		<i>New Perfect Two</i> (新天生一對)
		<i>Bang Bang Formosa</i> (寶島大爆走)
		<i>Double Trouble</i> (寶島雙雄)
		<i>Black & White Episode 1: The Dawn of Assault</i> (痞子英雄首部曲：全面開戰)

2013	12	<i>Say Yes</i> (101 次求婚)
		<i>The Rooftop</i> (天台)
		<i>Love Story</i> (愛愛囧事)
		<i>Tiny Times 1</i> (小時代)
		<i>Tiny Times 2</i> (小時代:青木時代)
		<i>Saving Mother Robot</i> (瑪德 2 號)
		<i>A Moment of Love</i> (回到愛開始的地方)
		<i>The Stolen Years</i> (被偷走的那五年)
		<i>Love Distance</i> (愛別離)
		<i>Control</i> (控制)
		<i>Love Transplantation</i> (幸福快遞)
		<i>Rhythm of the Rain</i> (聽見下雨的聲音)
2014	3	<i>Black & White: The Dawn of Justice</i> (痞子英雄：黎明再起)
		<i>My Geeky Nerdy Buddies</i> (大宅們)
		<i>Girls</i> (閨蜜)
2015	7	<i>Twenties Once Again</i> (重返 20 歲)
		<i>The Last Women Standing</i> (剩者為王)
		<i>The Assassin</i> (聶隱娘)
		<i>Go Lala Go</i> (追婚日記)
		<i>All You Need Is Love</i> (落跑吧，愛情)
		<i>Where the Wind Settles</i> (風中家族)
		<i>The Wonderful Wedding</i> (大囍臨門)
2016	4	<i>Never Said Goodbye</i> (謊言西西里)
		<i>At Café 6</i> (六弄咖啡館)
		<i>22nd Catch</i> (22 個男人)
		<i>Min & Max</i> (最萌身高差)
2017	2	<i>The Village of No Return</i> (健忘村)
		<i>Didi's Dream</i> (吃吃的愛)
2018	3	<i>The M Riders Finding Pangu</i> (萌學園：尋找盤古)
		<i>Graduation Trip</i> (畢業旅行笑翻天)
		<i>How to Train Our Dragon</i> (有五個姊姊的我就注定要單身了啊!)

**Informations rassemblées par l'autrice*

Par la suite, en 2018, la Chine a proposé ses « 31 mesures pour favoriser Taïwan » (惠台 31 條) afin d'encourager les entreprises taïwanaises et les Taïwanais à investir, travailler et faire des études en Chine continentale. Quatre de ces mesures étaient en faveur de l'industrie audiovisuelle

taïwanaise. Premièrement, les frais de dossiers pour les coproductions chinoises-taïwanaises furent annulés. Deuxièmement, la durée du processus administratif de la censure pour les séries télévisées coproduites interdétroit (entre Taïwan et la Chine) fut raccourcie. Troisièmement, il n'existait désormais plus de limitations concernant le pourcentage de Taïwanais pouvant participer aux coproductions audiovisuelles interdétroit (entre Taïwan et la Chine). Enfin, la vente des œuvres audiovisuelles taïwanaises en Chine continentale n'était plus limitée par un quota⁷⁵⁸. Par le biais de ces politiques, nous constatons que le gouvernement chinois a essayé d'attirer les cinéastes taïwanais et d'accueillir les œuvres audiovisuelles taïwanaises en Chine.

Cependant, les collaborations entre Taïwan et la Chine n'ont pas rencontré le succès escompté sur ces deux territoires, ce pour deux raisons : la censure chinoise et la différence culturelle. Tout d'abord, une partie des films taïwanais ne sont pas parvenus à sortir en Chine à cause de la censure. Par exemple, le long métrage *Monga*, qui a rapporté 260 millions de NT\$ de recettes à Taïwan, n'a pas été autorisé à sortir du fait qu'il s'agissait d'une histoire de gangsters⁷⁵⁹. De même, un autre film taïwanais, *Zone Pro Site*, qui a obtenu des recettes de 310 millions de NT\$ à Taïwan, n'est pas sorti en Chine parce qu'il portait sur la compétition « nationale » de cuisine au Mémorial de Chiang Kai-shek à Taïpei⁷⁶⁰. La censure ne concernait pas seulement les films taïwanais importés en Chine, mais aussi les projets de coproductions. L'accord du CEPA a débuté avec la coproduction chinoise-hongkongaise et en même temps, les cinéastes hongkongais furent le premier groupe de personnes ayant fait face à la contrainte de la censure pour correspondre aux standards chinois. Par exemple, il fallait réduire l'influence de la culture occidentale dans les coproductions, afin de protéger la culture traditionnelle de Confucius⁷⁶¹.

Les cinéastes taïwanais se sont eux aussi retrouvés dans la même situation. Prenons l'exemple

⁷⁵⁸ GONG Ji-wei 龔繼衛, « Da Lu duei tai sin tsuo shih duei tai wan ying shih jheng tse de ying siang 大陸對臺新措施對臺灣影視政策的影響 » (L'influence des nouvelles mesures proposées par la Chine continentale sur les politiques audiovisuelles à Taïwan), 04.05.2018, consulté le 23 septembre 2018 : <https://www.npf.org.tw/2/18612> ; MAI Jo-yu 麥若愚, « Huei tai tsuo shih you li ying shih chan yeh ? Jing jheng li yu jheng jhih jheng chyueh tsai shih ying dao li 惠台措施有利影視產業？競爭力與政治正確才是硬道理 » (« 31 mesures pour favoriser Taïwan » est favorable à l'industrie audiovisuelle taïwanaise ? La capacité de concurrence et une politique optimale comptent), 07.03.2018, consulté le 19 février 2022 : <https://opinion.udn.com/opinion/story/6664/3017368> ; LI Zheng-liang 李政亮, « Huei tai tsuo shih duei ying shih chan yeh geng kai fang ? - liang an da yin mu li de jheng jhih jing ji syueh 惠台措施對影視產業更開放？——兩岸大銀幕裡的政治經濟學 » (Les « 31 mesures pour favoriser Taïwan » sont-elles une plus grande ouverture pour l'industrie audiovisuelle taïwanaise ? La politico-économie à l'écran des deux côtés du détroit), 13.03.2018, consulté le 19 février 2022 : <https://opinion.udn.com/opinion/story/11655/3027916>

⁷⁵⁹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 211 ; CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁶⁰ Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2015 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2015, p. 19.

⁷⁶¹ OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 123-126.

du long métrage *Black & White Episode I : The Dawn of Assault* ; l'entreprise cinématographique chinoise était d'accord pour financer 60 % de son budget une fois que le scénario aurait été accepté par la censure. Cependant, avant même que son scénario soit examiné par cette dernière, l'entreprise cinématographique chinoise a demandé à ce qu'il soit modifié. Par exemple, l'entreprise cinématographique chinoise a refusé le rôle du gangster originaire de Corée du Nord dans le scénario original, parce que la Chine entretenait de bonnes relations diplomatiques avec la Corée du Nord. De plus, afin de renforcer le lien avec la Chine dans le scénario, les scénaristes taïwanais avaient pensé ajouter un passage dans lequel des policiers chinois apportaient leur contribution dans l'enquête concernant le crime. Cependant, cette idée fut elle aussi rejetée par l'entreprise cinématographique chinoise en raison de la complexité de la censure, car, si le récit aurait certes introduit l'intervention de la policière chinoise, le scénario devait cependant tout d'abord passer par la censure du Ministère de la Sécurité publique chinoise avant d'être examiné par l'Administration nationale chinoise de la radio, du film et de la télévision⁷⁶². Ainsi, afin de toucher le grand public et d'éviter les sujets ou les termes sensibles, la plupart des coproductions sino-taïwanaises sont des films d'amour romantique et de la comédie.

Un autre phénomène touchait les principales coproductions sino-taïwanaises. Ces coproductions ciblaient en effet encore principalement le marché chinois⁷⁶³, alors que la plupart de celles s'adressant surtout aux spectateurs chinois n'intéressaient pas les Taïwanais⁷⁶⁴, car il existe une différence culturelle interdétroit (entre Taïwan et la Chine). Par exemple, deux coproductions réalisées par des Chinois, *If You Are Not the One* (非誠勿擾, 2008) et *Sophie's Revenge* (非常完美, 2009) ont rapporté des recettes importantes en Chine continentale, mais ils n'ont toutefois pas obtenu un aussi bon résultat à Taïwan. *If You Are Not the One* a rapporté au marché chinois environ 1,7 milliard de NT\$ de recettes, mais n'a engrangé que 1,36 million de NT\$ de recettes à Taïwan. De plus, celles de *Sophie's Revenge* en Chine ont été de 500 millions de NT\$, mais ses recettes de la première semaine à Taïwan n'ont représenté que 60.000 de NT\$⁷⁶⁵. Les coproductions *CZ12: Chinese Zodiac* (十二生肖, 2012), *Tiny Times* (小時代, 2013), *Young Detective Dee: Rise of the Sea Dragon* (狄仁傑之神都龍王, 2013), *Switch* (天機：富春山居圖, 2013), *Badges of Fury* (不二神探, 2013) et *Blind Detective* (盲探, 2013) se sont retrouvées dans des situations similaires.

⁷⁶² CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁶³ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p. 213-214.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 95.

Ce phénomène se reflète également dans les films taïwanais sortis en Chine continentale. Étant donné que le cinéma taïwanais et le cinéma chinois se cachent encore tous les deux derrière des barrières culturelles, les recettes des films taïwanais vendus en Chine sont médiocres⁷⁶⁶, surtout celles des films taïwanais qui montrent des cultures locales et des éléments taïwanais représentatifs, et qui ont connu un grand succès à Taïwan, comme *Night Market Hero*, *David Loman*, *Twa-Tiu-Tiann*, voire *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow*⁷⁶⁷. C'est ainsi que, lors de l'entretien mené avec la directrice de la Commission des Films de Taïpei, celle-ci a expliqué la complexité de la vente des films taïwanais contemporains en Chine continentale, car ils représentent les cultures locales.

C'est une manipulation très dangereuse. Bien sûr que nous espérons promouvoir notre culture locale, mais qu'est-ce que la culture locale ? Ce thème « Culture locale » est déjà une notion ambiguë. Peut-être que nous pensons que c'est notre culture locale, mais les gens (étrangers) trouveront que ce sont des cultures trop locales pour les comprendre. L'exemple le plus simple est le film *David Loman*. Est-ce un film local ?

C'est un film assez local qui reprend des blagues concernant les actualités récentes et la culture locale à Taïwan (mais cela a été difficile de promouvoir ce film à l'internationale)

(...)

Ce problème existe aussi même en Chine. Il y a beaucoup de cas comme cela en Chine, par exemple, l'année dernière ou l'année d'avant, deux films sont sortis en même temps en Chine, l'un était *Sacrifice* (趙氏孤兒, 2010) et l'autre, je ne me souviens plus du titre, mais c'était une coproduction sino-taïwanaise, avec le réalisateur Chu Yen-ping (taïwanais), et l'acteur Xiao Shen-yang.

Ces deux films sont sortis en même temps, le film de Xiao Shen-yang a eu de très bonnes recettes au nord du Yangzi Jiang. En revanche, le film *Sacrifice* n'a réussi que dans le sud. Même en Chine, les spécificités culturelles sont très marquées d'une province à l'autre. Comme je l'ai dit, la culture locale, la définition de « la

⁷⁶⁶ Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2015, p. 28.

⁷⁶⁷ ZHUO Bo-tang 卓伯棠 (dir.), *Chinese film Finance, Market and Management*, Hong Kong, Cosmos Books, 2016, p. 339-340 ; CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 213-214 ; CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 96-97.

culture locale » est elle-même très paradoxale⁷⁶⁸.

Bien sûr, il existait également des coproductions sino-taïwanaises qui avaient du succès auprès des spectateurs aussi bien taïwanais que chinois, mais il s'agissait uniquement de longs métrages qui n'étaient centrés que sur des histoires romanesques et qui, du fait qu'ils ne se rapportaient pas aux sujets locaux, pouvaient réussir à faire sauter la barrière culturelle interdétroit⁷⁶⁹. Tel fut le cas, par exemple, des longs métrages *You Are The Apple of My Eyes* et *The Stolen Years* (被偷走的那五年, 2013)⁷⁷⁰.

Par ailleurs, les subventions des collectivités territoriales taïwanaises dans les coproductions sino-taïwanaises, sont neutres par rapport aux projets proposés. Ainsi, les municipalités spéciales de Taïpei, Taïchung, Taïnan et Kaohsiung ont déjà financé une partie de certaines coproductions sino-taïwanaises. Cependant, étant donné qu'afin de pouvoir bénéficier des aides territoriales taïwanaises, les films devaient représenter des paysages locaux ou des histoires locales, les subventions territoriales taïwanaises ne seraient pas recherchées principalement par les équipes de coproductions sino-taïwanaises, qui s'adressaient principalement aux spectateurs chinois.

(...) en effet, si les professionnels veulent se concentrer sur le marché chinois, leurs choix des lieux de tournage et la sélection des scènes seront favorables à la Chine. Dans ce cas-là, il sera difficile de satisfaire leurs demandes, et de rester en conformité avec les règlements des commissions de subventions des collectivités territoriales. Cela n'est pas vraiment lié à des problèmes idéologiques... Bien sûr, je ne nie pas qu'il s'agisse aussi d'une question d'idéologie, mais regardons simplement les problèmes pour percevoir une subvention. Si le projet est totalement orienté vers le marché chinois et laisse tomber le marché taïwanais, ce film n'a aucun besoin de recevoir nos subventions⁷⁷¹.

En fin de compte, une telle situation reflète encore les limites des coproductions entre Taïwan et la Chine, dues non seulement à la barrière culturelle, mais aussi et surtout, au facteur

⁷⁶⁸ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

⁷⁶⁹ CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *op. cit.*, p. 213.

⁷⁷⁰ CHAO Cheng-yi 趙成儀, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁷¹ CHEN Ru-shou, « Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou ».

politique et à la censure qui demeurent des problèmes permanents et présentent des risques pour les cinéastes taïwanais⁷⁷². Cette situation a été aggravée par la tension existant entre les deux côtés du détroit depuis 2016⁷⁷³. Pour ces différentes raisons, le nombre de coproductions entre la Chine et Taïwan a récemment diminué : quatre longs métrages en 2016, deux en 2017 et trois en 2018⁷⁷⁴ (tableau 15).

5.3 Délocalisation et re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions internationales

Dans les sections précédentes, nous avons traité les sujets concernant les politiques et les différents types actuels de coproductions pour le cinéma taïwanais. En raison des réglementations des politiques de l'autorité centrale et des collectivités territoriales taïwanaises, les histoires ou les paysages de Taïwan sont plus ou moins représentés dans les longs métrages coproduits. Cependant, il existe des coproductions tournées à Taïwan, mais dans lesquelles ne figure aucune trace taïwanaise. Ainsi, dans cette section, nous allons discuter des « délocalisations » et « re-territorialisations » dans les coproductions tournées dans l'île de Taïwan, qui ne montrent pas d'éléments caractéristiques de Taïwan. Ainsi, c'est le film japonais *Shield of Straw* et les films hollywoodiens *L'Odyssée de Pi* d'Ang Lee et *Silence* de Martin Scorsese que nous nous proposons d'étudier dans cette section.

De fait, le processus de « délocalisation » pour le tournage de films étrangers ne s'avère pas étonnant et s'explique souvent, principalement, par un souci d'économie. Cette « délocalisation » concerne, la plupart du temps, des productions hollywoodiennes. Selon les analyses de l'économie néo-classique, l'industrie hollywoodienne a connu son grand succès historique grâce à la culture flexible de cette entreprise et à son système économique ouvert et créatif. Ce genre de modèle d'association explique pourquoi l'industrie hollywoodienne a pu s'adapter rapidement aux changements économiques et sociaux à différentes périodes⁷⁷⁵. Après la Seconde Guerre mondiale, les producteurs hollywoodiens ont commencé à tourner leurs œuvres audiovisuelles en

⁷⁷² HSU Le-mei 徐樂眉, *Century of Taiwan Movie Industry (2nd edition)*, Nouvelle Taïpeï, Yang-Chih, 2015, p. 258.

⁷⁷³ Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2018, p. 49.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.58 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, 2018, p.61 ; Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *op. cit.*, mai 2018, p. 63.

⁷⁷⁵ ACHESON Keith et MAULE Christopher, *op. cit.*, p. 271-272.

dehors des États-Unis, afin de diminuer leurs dépenses et de partager les risques commerciaux des productions. En d'autres termes, les entrepreneurs hollywoodiens recrutent des professionnels locaux à l'extérieur des États-Unis possédant le même niveau technique, mais pour un salaire moindre⁷⁷⁶. Ces techniciens étrangers connaissent bien le fonctionnement des productions hollywoodiennes et l'anglais. Les liens commerciaux, les taux de change entre les US dollars et les monnaies étrangères ne leur sont pas étrangers et renforcent l'efficacité des productions hollywoodiennes⁷⁷⁷. En ce qui concerne ce phénomène, des chercheurs en économie politique tels que Miller Toby, Govil Nitin, Mcmurria John et Maxwell Richard, ont critiqué la division du travail et l'exploitation violente interne au sein de l'industrie hollywoodienne, pour signaler des points ignorés par les analystes de l'économie néo-classique qui s'enthousiasmaient pour le flux global de ce capital dans le marché libéral⁷⁷⁸. Selon ces chercheurs en économie politique, les films hollywoodiens tournés en dehors des États-Unis ont engendré deux phénomènes ; le premier est *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* (New International Division of Cultural Labour, NICL) pour les techniciens à l'extérieur des États-Unis et le second est la « délocalisation » des paysages pendant le tournage et leur « re-territorialisation » lors des représentations des films.

Le concept de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* est basé sur la théorie de la globalisation. C'est la puissance du capital de l'industrie hollywoodienne qui a permis, à travers le contrôle de *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel*, aux entrepreneurs hollywoodiens d'utiliser la main-d'œuvre internationale dans le domaine cinématographique pour travailler à leurs productions⁷⁷⁹. Cette « délocalisation » et cette « re-territorialisation » des paysages locaux dans les pays où les réalisateurs hollywoodiens tournent leurs films, a fait que ces derniers ont perdu leur culture et leurs histoires originales, tout en étant transformés en espaces *vides*, pour s'adapter aux procédures de « re-territorialisation »⁷⁸⁰.

En fait, ces deux phénomènes de tournages ailleurs ont également concerné des productions françaises. En France, la « délocalisation » du tournage pour des films français remonte aux années 1990. Les raisons de ces « délocalisations » sont liées à de multiples facteurs, à savoir au travail, à la finance et à la quête de nouvelles opportunités. En 1995, les coproductions majoritaires françaises ont effectué cent vingt semaines de tournage en France contre deux cent

⁷⁷⁶ MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA John et MAXWELL Richard, *op. cit.*, 2001, p. 63-64.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 48-52.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

trente-sept à l'étranger. Environ 40 % de ces productions majoritaires font réaliser leurs travaux de laboratoire et de postproduction à l'étranger. De plus, le salaire mensuel brut moyen (environ 35 dollars selon les zones de prédilection) est bien inférieur à celui moyen en Europe occidentale, qui devient l'enjeu à court terme de la délocalisation, surtout vers l'Europe centrale (Prague, Budapest, etc.), l'Asie est elle aussi considérée comme « attractive » pour des opérateurs étrangers, ainsi que l'Irlande ou le Portugal⁷⁸¹.

Depuis les années 2000, environ 30 % des films français sont coproduits⁷⁸². Par ailleurs, c'est dans les pays d'Europe centrale et les autres susmentionnés que ces coproductions sont tournées. Par exemple, *La Môme* (2007) et *Faubourg 36* (2008) ont été tournés à Prague, quant au film *Les Visiteurs 3 : La Révolution* (2016), il l'a été à Namur. L'Irlande et Malte ont été les lieux de tournage du long métrage *Astérix et Obélix : Au Service de Sa Majesté* (2012). Plus tard, le long métrage *HHhH* (2017) a été tourné en Hongrie. De plus, ce processus a suscité les revendications de Luc Besson qui menaçait de tourner *Valérian et la Cité des Mille Planètes* (2017) en Hongrie s'il n'obtenait pas de nouveaux crédits d'impôt⁷⁸³. Selon le témoignage du producteur Stéphane Guénin, dans l'ouvrage « L'internationalisation des productions : cinématographiques et audiovisuelles », il existe deux types de coproductions en France. L'un consiste à coproduire avec les pays où les longs métrages devraient être tournés et l'autre, à collaborer avec un producteur exécutif local afin de récupérer le crédit d'impôt. C'est pour cette même raison que, pour le film *Valérian et la Cité des Mille Planètes*, il y a eu une dérive consistant à annoncer des montants très élevés, alors que l'argent collecté ne serait pas forcément consacré au film. Les films à petit budget sont souvent contraints de passer par le tournage de délocalisation. Les coproductions peuvent réaliser des économies de budget et tourner leurs films en toute légalité en dehors de France⁷⁸⁴.

Quant aux coproductions avec Taïwan, en raison de son marché national rétréci et de son environnement productif, cet endroit est devenu *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* qui offre une main-d'œuvre bon marché aux coproductions. Par exemple, l'équipe cinématographique taïwanaise a participé de façon minoritaire au tournage du long métrage *Tigre et Dragon*⁷⁸⁵. Au fil du temps, l'intervention des cinéastes taïwanais a augmenté dans les coproductions, à l'instar de *Double Vision* qui a beaucoup permis aux cinéastes taïwanais

⁷⁸¹ FEIGELSON Kristian, *op. cit.*, 2000, p. 141-144.

⁷⁸² OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *op. cit.*, p. 117.

⁷⁸³ ROT Gwenaële, *op. cit.*, p. 25-26.

⁷⁸⁴ FOREST Claude (dir.), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 198.

⁷⁸⁵ CHEN Jing-lin 陳靖霖, *op. cit.*, p.127.

de participer à la production principale. De plus, selon les politiques de l'autorité centrale et des collectivités territoriales mentionnées dans la première section, nous avons constaté comment fonctionne l'initiative de ces autorités administratives, soit en vue de développer l'industrie audiovisuelle nationale ou territoriale, soit pour promouvoir les villes. Selon les réglementations de ces politiques, les histoires et les paysages taïwanais seront obligatoirement représentés dans ces coproductions. Cependant, la plupart des longs métrages coproduits, tels que *L'Odyssée de Pi* d'Ang Lee et surtout *Silence* de Martin Scorsese, ne représentent pas les paysages de Taïwan, qui ont été délocalisés et re-territorialisés, comme s'il s'agissait là de paysages du Japon au XVII^{ème} siècle. De même, la municipalité spéciale de Taïpei a aidé l'équipe japonaise du film *Shield of Straw* à délocaliser, en vue de son tournage, le train à grande vitesse de Taïpei pour en faire le TGV japonais (Shinkansen).

Ainsi, nous nous posons la question de savoir si

Taïwan est toujours dans la situation de la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel pour les coproductions. Ou voyons-nous une autre relation de pouvoir ou d'autonomie de ces autorités territoriales émerger dans le processus des coproductions ?

Nous nous intéresserons, tout d'abord, au film d'Ang Lee, *L'Odyssée de Pi*, dont le détail des distributions des subventions étatiques et locales est précisé dans le troisième chapitre. Le gouvernement taïwanais a financé 250 millions de NT\$ et la ville de Taïchung a déboursé 59 millions de NT\$ pour ce long métrage. De plus, la Mairie de Taïchung a construit un réservoir d'eau géant de 70 sur 30 mètres et 2,5 mètres de profondeur, pouvant contenir 6,4 millions de litres d'eau, pour reproduire la houle de l'océan dans les scènes de ce film.

Normalement, les représentations des paysages locaux sont obligatoires selon les réglementations des subventions territoriales. Cependant, étant donné que *L'Odyssée de Pi* raconte l'histoire d'un adolescent indien qui s'est retrouvé à la dérive dans l'Océan Pacifique à cause d'un naufrage, la plupart des scènes de ce long métrage ont été filmées en studio et dans ce réservoir géant de Taïchung. Par la suite, ces scènes ont été complétées par des effets spéciaux pour montrer les paysages de l'Océan Pacifique. Ainsi, nous ne voyons aucune trace de Taïchung ni de Taïwan dans ce film. La municipalité spéciale de Taïchung a donc été délocalisée pendant le tournage. À cause de cette délocalisation, la Mairie de Taïchung a été critiquée à l'occasion de la réunion du Conseil Municipal, car elle avait dépensé le budget public et son marketing urbain s'était avéré inefficace. Face à cette critique, la directrice du secteur culturel de la Mairie de

Taïchung a exprimé son point de vue concernant la subvention de Taïchung, dans l'entretien effectué par l'autrice :

Je crois que la Mairie de Taïchung avait aussi cette même idée dès le début de l'élaboration de « la politique de subvention et d'assistance pour les tournages sur place ». Ainsi, l'article 1 de sa charte indique clairement que « cette politique est établie pour promouvoir l'image de la ville et stimuler le développement de l'industrie du tourisme culturel ».

Mes observations sur la mise en œuvre de la politique audiovisuelle et l'orientation actuelle de cette politique en général, me permettent de remarquer que « la promotion du tourisme » n'est plus le critère principal pour le soutien de cette industrie. L'orientation actuelle met plutôt l'accent sur « le développement de l'industrie locale » et sur « les comportements des agents économiques et les bénéfices externes obtenus par ces activités industrielles ».

Je pense qu'on a pu noter cette tendance dès 2012 avec *L'odyssée de Pi* de Lee Ang. À l'époque, avant la sortie de ce film, les conseillers municipaux de Taïchung nous ont interrogés et ont voulu savoir pourquoi nous avons laissé l'équipe du film construire ce bassin géant tout à fait inutile avec cette grosse subvention que nous avons accordée. Ensuite, pendant la promotion de ce film et à l'occasion de sa sortie, certains conseillers municipaux nous ont à nouveau interrogés pour savoir pourquoi le film n'offrait aucune image de Taïchung, malgré l'important soutien financier de la part de la mairie. Ces questions nous ont permis de constater que les conseillers municipaux ou les citoyens, quels qu'ils soient, pensent que la subvention territoriale pour les œuvres audiovisuelles doit toujours être liée à la représentation des paysages locaux.

Par la suite, la position des conseillers municipaux a été défendue sur les réseaux sociaux. Les internautes ont fait remarquer que l'histoire de *L'odyssée de Pi* concerne un naufrage. Est-ce qu'on devrait demander au tigre de prendre un « gâteau du soleil » (太陽餅, gâteau qui est la spécialité de Taïchung) dans sa gueule dans le film ? Ou ce film devrait-il représenter « le pavillon Huxin » (湖心亭, monument de Taïchung) au milieu de l'Océan Pacifique et ce pour promouvoir Taïchung ?

En fait, Lee Ang, le réalisateur, a remercié la ville de Taïchung pour son soutien à travers son intervention à la cérémonie des Oscars lorsqu'il a reçu le prix du meilleur metteur en scène. Ses remerciements furent sans doute la meilleure promotion et la plus inestimable pour notre ville⁷⁸⁶.

Selon ces témoignages, nous pouvons reprendre les arguments du deuxième chapitre concernant les politiques et le fonctionnement des subventions territoriales. L'objectif initial des subventions territoriales est souvent fondé sur la notion de marketing urbain, car il vise à faire la promotion de la ville pour stimuler l'économie locale. En fait, la mise en œuvre et les résultats de ces politiques ont permis à certaines collectivités territoriales d'obtenir davantage de ressources publiques (normalement des municipalités spéciales). Elles ont élargi cet objectif en mettant l'accent sur le développement de l'industrie audiovisuelle locale, à l'instar des municipalités spéciales de Taïchung (où travaille l'interviewée), Taïpei et Kaohsiung. Cependant, le concept de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* et celui de délocalisation mentionné par les chercheurs en économie politique concernant les coproductions, mettent en évidence l'affaiblissement du pouvoir dans les pays possédant les économies les plus faibles. Les pays les moins puissants ont de la sorte été exploités par les plus riches.

Ainsi, est-ce que le tournage de *L'odyssée de Pi*, n'a eu aucun impact positif pour la municipalité spéciale de Taïchung ?

Selon les informations rassemblées et l'entretien mené avec la directrice du secteur culturel de la Mairie de Taïchung, cette dernière a créé une « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » en réaménageant un studio professionnel avec 3 studios de photographies et les équipements que l'équipe de *L'odyssée de Pi* lui a fournis, c'est-à-dire une piscine à vagues et un réservoir d'eau géant et 12 machines pour créer des vagues, destinés à des équipes audiovisuelles qui en auraient besoin. De plus, afin d'augmenter l'utilisation de La « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », Taïchung également a offert une subvention pour le loyer de cette base audiovisuelle et collaboré avec l'Université de technologie de Chaoyang et celle d'Asie afin de donner des formations sur les technologies cinématographiques et de former à l'avenir des professionnels.

⁷⁸⁶ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

Après avoir finalisé le film *L'odyssée de Pi*, l'équipe d'Ang Lee a fait don du réservoir d'eau géant à la ville de Taïchung. Ce don a également stimulé le projet du Parc de promotion du film au centre de Taïwan. Ce projet comprend deux parties : « La Cité du cinéma du Centre de Taïwan » à Shuinan (水湳) et la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » à Wufeng (霧峰). L'objectif de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » s'est concentré sur les productions audiovisuelles. Nous y avons déplacé les 12 machines pour créer les vagues qui étaient à Shuinan au début pour *L'odyssée de Pi*. À Wufeng, nous avons construit un studio professionnel qui est équipé de trois studios de photographies, d'une piscine à vagues et d'un réservoir géant d'eau pour les équipes audiovisuelles.

(...)

afin de mettre en parallèle la construction et le fonctionnement du projet de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », en plus du respect de l'originalité, les œuvres audiovisuelles devaient représenter des paysages identifiables de Taïchung. Ce nouveau critère d'utilisation de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » permettait de subventionner les scénaristes qui ont accepté d'utiliser cette base. De ce fait, on comprend que l'idée de la politique de la subvention de Taïchung souligne non seulement les représentations locales, mais encourage aussi à « filmer à Taïchung »

(...)

Par ailleurs, l'objectif final de la Mairie et des acteurs de cette base est de former les techniciens locaux sur la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan ». Ce processus s'inscrit dans le cadre de la coopération industrie-université entre les départements audiovisuels et les offres de formations. La coopération industrie-université, a déjà donné lieu à la signature d'un contrat de coopération entre l'un des acteurs de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et l'Université de technologie de Chaoyang ainsi qu'avec l'Université d'Asie⁷⁸⁷.

De ce fait, nous voyons que la collectivité territoriale de Taïchung s'est adaptée grâce aux

⁷⁸⁷ LIN Yi-jung, « Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung ».

équipements laissés par l'équipe de *L'odyssée de Pi* et a essayé de créer plus d'opportunités pour son industrie audiovisuelle locale en profitant de cette occasion, même si les paysages de Taïchung ont été délocalisés dans ce film.

Venons-en, à présent, à l'étude du long métrage *Silence* de Martin Scorsese, film qui relate la persécution des missionnaires catholiques européens au Japon, au XVII^{ème} siècle. Cette histoire japonaise se déroule à Nagasaki, mais, en réalité, ce film a été complètement tourné à Taïwan, où l'équipe de Martin Scorsese a passé environ 8 mois, dans les collectivités territoriales de Hualien, de Nouvelle Taïpei, de Taïpei et à Taïchung où elle a utilisé le réservoir d'eau géant⁷⁸⁸. Cette équipe comprenait 750 travailleurs et acteurs, parmi lesquels plus de 350 locaux et plus de 3000 figurants taïwanais déguisés en Japonais⁷⁸⁹.

Selon les articles de la presse taïwanaise, c'est grâce aux conseils d'Ang Lee et de Luc Besson qu'a été prise la décision de tourner *L'odyssée de Pi* et *Lucy* à Taïwan. Ainsi, Luc Besson a mentionné que les cinéastes et les techniciens taïwanais étaient des professionnels capables de communiquer en anglais, et il a signalé que la grande variété des cultures locales et des paysages de Taïwan permettait de varier les scènes. Il a également indiqué que, du fait que *Lucy* avait été tourné à Taïwan, son budget avait été environ d'un tiers moins cher⁷⁹⁰. Après avoir fait les repérages dans plusieurs pays, Martin Scorsese a choisi Taïwan pour le tournage de *Silence*. Le producteur de ce film, Irwin Winkler, dans un entretien à « The Hollywood Reporter », a déclaré qu'il avait été tourné à Taïwan en raison du coût très faible de la main-d'œuvre dans ce pays.

Frankly, budget. It was very, very expensive, and it was budgeted, because it takes place in 1670 in Japan. We got lucky and found out about Taipei, and in and around Taipei and Taiwan, we found great, great locations. The prices were very cheap, and we were able to make it for a price. And all the actors, Liam Neeson,

⁷⁸⁸ NOWNEWS, « Wun Hua Jyu bao chang yao min jhong gong tong sin shang “Chen Mo” 文化局包場 邀民眾共同欣賞「沈默」 » (Le Ministère de la Culture de Hualien a loué une salle de cinéma et invité les habitants à visionner ensemble le film *Silence*), 10.03.2017, consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.nownews.com/news/2436246>

⁷⁸⁹ TAIWAN PEOPLE NEWS, « “Chen Mo” wei bao dao de mei fa sheng ming dao Ma Ding Shih Ke Si Sih zan “Taiwan mei de you gu shih sing” 《沈默》為寶島的美發聲 名導馬丁史柯西斯讚「台灣美的有故事性」 » (*Silence* a montré la beauté de Taïwan. Martin Scorsese, le célèbre réalisateur a fait l'éloge de ces histoires qui présentent la beauté de Taïwan), 18.01.2017, consulté le 27 février 2022 : <https://www.peoplemedia.tw/news/f199fe22-218d-4c74-9e9f-cd738e7efeed>

⁷⁹⁰ MIRROR MEDIA, « Lai tai za 4 yi chu le li an hai you ta jhe yang tui jian tai wan 來台砸4億 除了李安還有他這樣推薦台灣 » (La dépense de 400 millions de NT\$ à Taïwan, en dehors d'Ang LEE, il a lui aussi recommandé de tourner les films à Taïwan), 16.02.2017, consulté le 27 février 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20170216ent002/>

Adam Driver, everybody worked for scale. Marty worked for scale, I worked for under scale. We gave back money⁷⁹¹.

Cet article a engendré une discussion et des critiques dans l'île de Taïwan⁷⁹² et il reflète le fait que la situation de ce territoire correspond à *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* définie par certains chercheurs en économie politique. En revanche, le régisseur taïwanais, Chang Yi-te 張一德, qui a collaboré à ce film (et également aux films *L'Odyssée de Pi*, *Lucy* et *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow*) a exprimé un point de vue différent. Étant donné que le relief de Taïwan ressemble à celui du Japon, il était faisable de transformer les paysages taïwanais en ceux du Japon pour les besoins des scènes. De plus, étant donné que ce film montrait la persécution dont avaient été victimes des missionnaires catholiques au Japon, il aurait pu causer une aversion de la société japonaise, ce qui aurait engendré bien des difficultés pour collecter des fonds. De plus, le salaire des cinéastes taïwanais est beaucoup moins élevé que celui des cinéastes japonais. Ainsi, selon lui, il était raisonnable que l'équipe hollywoodienne ait décidé de tourner à Taïwan⁷⁹³. De surcroît, le plus important est que les coproductions auxquelles il a collaboré lui ont permis de pratiquer dans des situations réelles pour différentes échelles de production. Étant donné qu'il n'existe pas de division du travail comme dans l'industrie hollywoodienne pour les cinéastes et les techniciens taïwanais, ils peuvent apprendre les différentes façons de pratiquer en collaborant en tant qu'assistants des coproductions. De plus, du fait que ces coproductions sont dotées de budgets importants, il est possible de pratiquer de traiter le travail, selon les niveaux différents du budget, et ainsi de découvrir diverses solutions⁷⁹⁴.

Par ailleurs, les collectivités territoriales où le tournage de *Silence* a eu lieu, ont apporté leur

⁷⁹¹ The Hollywood Reporter, « Irwin Winkler Says 'Creed' Sequel in the Works, Slams Warner Bros. Over 'Goodfellas' Accounting », 02.03.2016, consulté le 27 février 2022 : <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/irwin-winkler-says-creed-sequel-872207/>

⁷⁹² Crossing 換日線, « Ching bieh zai duei chao chang gong shih "Chen Mo" - hao lai wu da dao lai tai pai pian, kan shang de shih shen me ? 請別再對超長工時《沉默》——好萊塢大導來台拍片，看上的是什麼？ » (Arrêtez de rester *Silence* pour le travail des heures supplémentaires – Le réalisateur hollywoodien connu a choisi de tourner son film à Taïwan, mais qu'est-ce qu'il voulait vraiment ?), 19.04.2016, consulté le 27 février 2022 : <https://crossing.cw.com.tw/article/6343>

⁷⁹³ HONG Jian-lun 洪健倫 et Cheng Ching-wen 鄭景雯, « Shih jie h jing yan zou jin lai, Taiwan fong mao zou chu chyu : tan "Lu Si" yu "Chen Mo" chang jing gong zuo 世界經驗走進來，台灣風貌走出去：談《露西》與《沉默》場景工作 » (Laissons les expériences internationales entrer et faisons sortir l'image de Taïwan à l'international : parlons des expériences professionnelles de *Lucy* et *Silence*), 03.11.2019, consulté le 27 février 2022 : <https://www.cna.com.tw/culture/article/20191103w003>

⁷⁹⁴ *Ibid.*

aide en fournissant du personnel, ce qui a été, par exemple, le cas du comté de Hualien, d'une municipalité spéciale de Nouvelle Taïpeï, de la capitale Taïpeï. De plus, la municipalité spéciale de Taïpeï a également subventionné ce film. La directrice du Bureau des affaires culturelles du comté de Hualien s'est exprimée au sujet de la délocalisation des collectivités territoriales dans ce film, en disant que le lieu du tournage de *Silence* à Hualien est le site touristique le plus connu de Hualien, le long de la côte de Huting (牛山呼庭海域). Selon elle, l'assistance pour le tournage a constitué la meilleure façon de promouvoir la culture de Hualien et de stimuler l'économie locale. Après la sortie de *Silence*, le Bureau des affaires culturelles du comté de Hualien a organisé une projection spéciale pour les représentants municipaux et les habitants qui avaient participé à ce film⁷⁹⁵. De même, selon la directrice de la Commission des Films de Taïpeï, l'objectif le plus important de la subvention est de stimuler l'industrie cinématographique locale et de former, par le biais de ces coproductions, les cinéastes nationaux à des techniques nécessaires pour l'avenir. Elle a précisé que les représentations des paysages locaux n'étaient pas une priorité, ce même si elles étaient inscrites dans une réglementation concernant la subvention.

En réalité, j'ai exprimé mon souhait d'améliorer ce système. C'est-à-dire que les films subventionnés par les collectivités territoriales ne seraient plus obligés d'être tournés sur place, ni de représenter des paysages locaux. Au moins nous, la Commission des Films de Taïpeï, avons eu envie de changer les choses. Autrement dit, nous pensons que la cohérence et la qualité des scénarios doivent être la priorité. Le film ne doit pas nécessairement montrer des paysages de Taïpeï sous prétexte que c'est subventionné par nous. Nous ne sommes pas stricts non plus pour les coproductions subventionnées par nous. Si l'on prend l'exemple de *Silence*, ce film de Martin Scorsese a été tourné à Taïpeï et il a été en partie subventionné par nous, pourtant ce film raconte une histoire qui se passe au Japon au XVII^{ème} siècle.

(...)

Pour ce film, l'équipe a créé des décors japonais à Taïwan et embauché des techniciens taïwanais. Le but de la Commission des Films de Taïpeï est de stimuler l'industrie cinématographique taiwanaise. En ce qui concerne « la

⁷⁹⁵ NOWNEWS, « Wun Hua Jyu bao chang yao min jhong gong tong sin shang “Chen Mo” 文化局包場 邀民眾共同欣賞「沈默」 » (Le Ministère de la Culture de Hualien a loué une salle de cinéma et invité les habitants à visionner ensemble le film *Silence*), 10.03.2017, consulté le 28 février 2022 : <https://www.nownews.com/news/2436246>

stimulation de l'industrie », notre premier souhait est que les employés du secteur puissent gagner leur vie. En d'autres termes, si les producteurs tournent leurs films dans notre ville et recrutent nos employés, ils sont déjà éligibles à notre sélection de subventions⁷⁹⁶.

L'idée était d'encourager les cinéastes nationaux à participer à un tournage étranger, c'est d'ailleurs ce qui s'est passé, en 2012, à l'occasion du tournage du film japonais, *Shield of Straw* sorti en 2013⁷⁹⁷. La Commission des Films de Taïpei a négocié avec la société de TGV de Taïwan pour permettre son tournage. Ces scènes au sein du TGV représentent, finalement, un quart de la longueur du film⁷⁹⁸.

(...) Nous avons aussi contribué au film japonais *Shield of Straw*, dans lequel l'actrice Nanako Matsushima jouait une policière chargée d'escorter un assassin à Tokyo. Les scènes de courses poursuites entre les personnages ont été tournées dans le TGV à Taïwan.

J'ai encouragé nos collègues à apprendre les techniques de tournage concernant ce genre de scène. Ainsi, nos techniciens ont maintenant de l'expérience et nous n'aurons plus besoin de recruter des techniciens hongkongais pour tourner d'autres scènes de ce genre ultérieurement⁷⁹⁹.

De surcroît, même si les paysages de Taïwan ne sont pas représentés authentiquement dans le

⁷⁹⁶ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

⁷⁹⁷ Ce film a été réalisé par Takashi Miike 三池崇史, un réalisateur japonais connu pour ses films où se mêlent des éléments de comédie, de violence et d'horreur. Les protagonistes principaux ont été joués par des acteurs et actrices japonais connus en Asie, par exemple, Nanako Matsushima 松嶋菜菜子, Takao Osawa 大澤隆夫 et Tatsuya Fujiwara 藤原竜也. Ce film a été sélectionné pour la compétition du prix de la Palme d'Or au Festival de Cannes en 2013.

⁷⁹⁸ Ces scènes de TGV à Taïwan dans ce film illustrent la chasse entre les policiers et un assassin qui constitue un passage important du scénario. L'entreprise de Shinkansen (le système de TGV en service au Japon) a refusé, au début, son tournage pour des raisons de sécurité, ainsi l'équipe de ce film a cherché et négocié la possibilité de tourner à Taïwan. Ces scènes sont centrées sur les voitures du train et sur les arrêts de Taïnan et de Zuoying (District de Kaohsiung). La Commission des Films de Taïpei, « Du jia jhuan fang "Shih Yi Jhuei Sha Ling" hao hua jhen rong 獨家專訪《十億追殺令》豪華陣容 » (Entretien exclusif avec l'équipe de *Shield of Straw*), 14.11.2013, consulté le 21 mai 2020 : <https://www.filmcommission.taipei/tw/MessageNotice/NewsDet/3100> ; Asian Economy News Agency, « Jhu Song Dao Tsai Tsai Zih pai "Shih Yi Jhuei Sha Ling" Gao Tieh fen siang du jia hua mian 助松嶋菜菜子拍「十億追殺令」高鐵分享獨家畫面 » (Ayant aidé Matsushima Nanako pour le tournage de *Shield of Straw*, le bureau de TGV a partagé les photos exclusives pendant ce tournage), 01.11.2013, consulté le 21 mai 2020 : https://www.myaena.net/newspaper.php?nn_id=51&news_id=8010

⁷⁹⁹ RAO Zi-juan, « Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan ».

long métrage *Silence* et montrés de façon délocalisée et re-territorialisée, le tournage de ce film à Taïwan a malgré tout rapporté plus de 400 millions de NT\$ aux cinéastes, aux techniciens et à la main-d'œuvre taïwanaise. De fait, l'on pourrait dire que ce genre d'échanges d'expériences professionnelles et de capitaux a en quelque sorte stimulé le développement de l'économie de l'industrie audiovisuelle taïwanaise⁸⁰⁰. Il est vrai que l'utilisation d'une main-d'œuvre bon marché taïwanaise, dans les coproductions commerciales internationales, a placé Taïwan dans une situation reflétant *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel*. Cependant, les mesures prises par le gouvernement central et les autorités territoriales, ainsi que l'attitude des cinéastes taïwanais ont mis en valeur l'importance du dynamisme positif au sein de l'industrie du cinéma taïwanais.

Conclusion du chapitre

Pour conclure, tout d'abord, nous constatons que l'évolution des politiques du gouvernement central et des collectivités territoriales reflète l'augmentation de l'autonomie de ces autorités administratives pour les coproductions. Ces autorités taïwanaises ont changé d'attitude, elles se montraient, tout d'abord, passives, et attendaient les demandes de coproductions, puis sont devenues positives, car elles effectuaient une recherche active de collaborations et de promotion de la culture et des paysages taïwanais sur la scène internationale, bien que le niveau administratif des collectivités territoriales ait affecté leurs participations aux coproductions, afin d'appliquer leurs politiques de subventions.

Ensuite, en ce qui concerne les modèles de coproductions du cinéma taïwanais, nous remarquons que les pays coproducteurs sont particulièrement variés. En raison de cette grande diversité de pays, les villes et les cinéastes taïwanais seront davantage reconnus sur la scène internationale et ils pourront ainsi bénéficier de plus d'opportunités de coproductions. De plus, en dehors du modèle traditionnel des longs métrages d'art et d'essai coproduits avec la France, d'autres pays européens, ainsi que le Japon, le gouvernement central et les autorités territoriales ont commencé à mettre l'accent sur la valeur commerciale des coproductions, à l'instar des longs métrages panasiatiques. Quant aux coproductions avec la Chine, l'important marché important

⁸⁰⁰ TAIWAN PANORAMA, « Pai Taipei ! Pai chu you shan huan jing pai chu shih jie ge jyu 拍台北！拍出友善環境 拍出世界格局 » (Filmer Taïpei ! Créer l'environnement favorable pour les tournages et élargir les productions au niveau international), 06.2015, consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.taiwanpanorama.com/ja/Articles/Details?Guid=11984c96-e39f-4f42-b161-5bf73fa8d4bf&langId=1&CategoryId=8>

était attractif et le gouvernement taïwanais a relancé une politique de coproduction particulière avec la Chine, afin d'obtenir des recettes du marché chinois par le biais de ces dernières. Cependant, cette stratégie politique n'a pas duré à cause de la censure chinoise et de la différence culturelle entre les spectateurs chinois et ceux taïwanais. Afin de bénéficier des recettes du marché chinois, ces coproductions sont souvent réalisées pour intéresser les spectateurs chinois, mais perdent le marché taïwanais qui s'avère beaucoup moins rentable, d'autant plus que les relations politiques entre ces deux territoires sont souvent aléatoires, ce qui gêne la faisabilité des coproductions.

Enfin, parlons de la délocalisation et de la re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions commerciales, au vu des frais des tournages et du faible coût de la main-d'œuvre à Taïwan. Lorsque des équipes internationales tournent à Taïwan, c'est forcément avec l'arrière-pensée de *la nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel*.

Pour résumer les objectifs des subventions territoriales, nous pouvons remarquer que les collectivités ne sont plus aussi passives qu'au début de la période de coproduction et laissent les grandes entreprises étrangères s'intégrer dans leurs financements ou aides sans remboursement. Elles ont, par ailleurs, profité des équipements qui avaient servi aux coproductions, afin de faciliter de futurs tournages ou des formations. Par exemple, la Mairie de Taïchung a largement subventionné la construction d'équipements relatifs aux tournages de la coproduction du film d'Ang Lee, *L'Odyssée de Pi*. Afin d'amortir ses subventions, elle a continué à utiliser ces équipements, et les a introduits dans la politique de sa subvention audiovisuelle afin d'encourager les cinéastes taïwanais ou étrangers à les réutiliser aussi bien pour des tournages que des formations pratiques. De plus, les collectivités territoriales ont commencé à mettre l'accent sur le transfert de technologies cinématographiques. À leurs débuts, les coproductions à Taïwan étaient critiquées du fait de l'absence de transfert aux cinéastes taïwanais de technologies cinématographiques importées par les équipes étrangères et qui n'ont pas été bénéfiques à l'industrie du cinéma taïwanais par la suite. Ce point a été pris en compte par la directrice de la Commission des Films de Taïpei qui a modifié sa politique de subventions pour les coproductions, dans l'intention de permettre aux techniciens taïwanais de se familiariser avec les nouvelles techniques.

De surcroît, l'État joue souvent le rôle d'acteur principal dans les recherches politico-économiques d'analyses des relations de pouvoirs entre les différents pays participant aux collaborations internationales. Cependant, dans cette vague de coproductions, qui ont

bénéficié de l'aide des collectivités territoriales taïwanaises, nous observons que ces dernières sont devenues de nouveaux acteurs au même niveau que le gouvernement central taïwanais dans la relation de pouvoir face aux équipes cinématographiques étrangères. Plus précisément, la représentation actuelle de Taïwan sur la scène internationale, est constituée par un ensemble d'images variées propres à des régions différentes et par leurs participations et financiers dans chaque coproduction.

Conclusion générale

Le cinéma taïwanais est connu au niveau international depuis les années 1980 grâce à la réputation qu'avait acquise le *Nouveau Cinéma taïwanais* lors des festivals internationaux, ainsi qu'en raison de la recherche qu'ont menée les films de ce mouvement au sujet de l'esthétique et l'identité taïwanaise. Cependant, parallèlement à la situation du cinéma taïwanais dans l'île, son industrie a connu, entre les années 1990 et l'année 2000, un déclin, engendré par des facteurs économiques et politiques et durant lequel très peu de films taïwanais ont été produits. Bien que les réalisateurs du *Nouveau Cinéma taïwanais*, tels que Hou Hsiao-hsien et d'Edward Yang, ainsi que ceux qui, comme Tsai Ming-liang, ont été influencés par ce mouvement, aient continué à tourner des films appréciés par les spectateurs occidentaux, la gloire de ces réalisateurs n'a pas trouvé d'écho auprès de ceux taïwanais. Enfin en 2008, le succès de *Cape No. 7* a suscité à nouveau l'intérêt des spectateurs taïwanais qui ont recommencé à se rendre au cinéma pour y visionner les films nationaux, ce fut donc le début de l'ère *Post-Cape* pour les productions taïwanaises. En même temps, les collectivités territoriales ont commencé à subventionner les productions audiovisuelles et incité les réalisateurs à présenter davantage les caractéristiques locales des différentes collectivités territoriales dans les films taïwanais. Dans le domaine académique, *Cape No. 7* est devenu le nouveau corpus pour les recherches. Les sujets de discussion se sont éloignés de ceux de l'esthétique du *Nouveau Cinéma taïwanais*, mais la plupart des recherches se concentraient encore sur l'identité taïwanaise.

Étant donné que seul un petit nombre de recherches avait porté jusque-là sur les sujets de l'économie du cinéma taïwanais contemporain et des subventions des collectivités locales, cette thèse a pris pour point de départ les subventions publiques, tout particulièrement celles accordées par les collectivités territoriales aux productions cinématographiques, pour s'intéresser, dans un premier temps, à la transformation de la structure politique et économique de l'industrie du cinéma taïwanais dans le cadre de l'économie politique, ainsi qu'à la relation de pouvoir entre quatre facteurs : l'État / le gouvernement central, les collectivités territoriales, le cinéaste et le marché. Dans un second temps, cette thèse a porté sur l'influence des subventions territoriales sur les productions cinématographiques taïwanaises contemporaines. Nous avons abordé, en premier lieu, les effets de l'exigence des représentations de paysages et d'histoires locales dans les contrats de financements territoriaux, qui incombent aux créations filmiques taïwanaises contemporaines. Ensuite, nous avons évoqué le rôle des collectivités territoriales taïwanaises dans

la situation des coproductions internationales actuelles.

Selon cette logique, nous nous sommes posé les questions de recherches selon deux axes. Tout d'abord, nous nous sommes penchés sur la structure industrielle de l'économie politique et interrogée sur les transformations de la structure industrielle du cinéma contemporain, l'évolution institutionnelle des subventions étatiques et territoriales, ainsi que les enjeux de pouvoir entre le gouvernement central et les collectivités locales pour soutenir les productions cinématographiques. Ensuite, dans le second axe, il s'est agi d'examiner l'évolution des créations cinématographiques contemporaines avec les subventions publiques, surtout celles des collectivités locales. Dans cet axe, nous nous sommes posé des questions concernant les images montrées dans les films subventionnés par les collectivités territoriales, les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de la distribution pour les cinéastes, ainsi que les effets des financements ou des aides accordés par les collectivités territoriales dans les coproductions internationales et nous avons examiné les nouvelles images de Taïwan figurant dans ces coproductions.

Afin de répondre à ces questions de recherches, cette thèse a été divisée en cinq chapitres ; dans le premier, a été dépeint le panorama de l'environnement productif de l'industrie du cinéma taïwanais depuis l'année 2000. Ensuite, les deuxième et troisième chapitres ont été consacrés à la structure politico-économique de l'industrie du cinéma taïwanais ; dans le deuxième, nous avons évoqué le début des subventions territoriales et les décrets de chacune des collectivités territoriales et leurs effets après leurs mises en œuvre ; et dans le troisième chapitre, nous avons discuté de l'évolution de l'intervention publique étatique et locale, des changements institutionnels de ces deux types de subventions publiques, ainsi que de la relation existant entre les subventions territoriales et celle centrale.

Puis, les influences des subventions locales sur les créations cinématographiques contemporaines ont été évoquées dans les deux chapitres suivants ; dans le quatrième, nous nous sommes penchés sur les méthodes actuelles utilisées par les cinéastes contemporains pour combiner des subventions centrales et locales afin de compléter le financement de leurs productions, leurs nouvelles intentions pour le scénario et les modèles de distribution et de production cinématographique contemporaines ; enfin, dans le cinquième chapitre, nous avons examiné les coproductions réalisées avec l'Occident, l'Asie et la Chine, afin d'analyser le rôle de ces autorités locales dans la situation de coproduction entre les collectivités territoriales et les équipes cinématographiques internationales.

Dans le premier chapitre, en ce qui concerne les transformations de la structure politico-économique de l'industrie du cinéma taïwanais contemporain, nous avons abordé globalement le contexte politico-économique, les thématiques / genres nouveaux, ainsi que leurs nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains.

Nous avons traité le contexte politico-économique du cinéma taïwanais, en tant qu'outil de propagande à partir de la colonisation japonaise jusqu'aux années 1980, sous le régime totalitaire du Kuomintang. À la fin des années 1980, l'apparition du *Nouveau Cinéma taïwanais* a brisé les censures autoritaires et présenté plusieurs caractéristiques importantes, notamment, l'utilisation des dialectes à Taïwan dans les films, l'histoire de certains sujets interdits par la Terreur Blanche, la remise en cause de l'identité imposée par le colonisateur japonais et le Kuomintang pour reconstruire l'*identité taïwanaise*. Cependant, à la même époque, l'industrie du cinéma taïwanais s'est retrouvée confrontée au déclin.

Nous avons expliqué que ce déclin du cinéma taïwanais depuis les années 1990 avait trois causes : une domination des films hongkongais et étrangers sur le marché national, la concurrence découlant des chaînes privées de télévision, ainsi que l'intégration verticale des entreprises américaines et la suppression des quotas de films étrangers en 2002. C'est surtout l'intégration verticale des entreprises américaines et la suppression des quotas de films étrangers en 2002 qui ont mis les cinéastes taïwanais en difficulté, car, du fait que leurs films étaient dépourvus de toute protection politique, ils n'étaient ainsi plus assurés qu'ils seraient projetés dans des salles de cinéma parce que les entreprises américaines contrôlaient les canaux de programmation dans celles-ci.

En 2008, le succès de *Cape No. 7* a mis fin à cette période obscure pour le cinéma taïwanais et fait revenir les spectateurs nationaux dans les salles de cinéma pour y visionner des films taïwanais. De plus, le succès de *Cape No. 7* a ouvert la voie à deux types de productions pour le cinéma taïwanais contemporain : d'une part, les productions des jeunes cinéastes influencés par le *Nouveau Cinéma taïwanais* qui essayeront de produire des films en utilisant leurs propres styles tout en faisant en même temps écho aux attentes des spectateurs et, de l'autre, les productions commerciales fondées sur les goûts du grand public.

En ce qui concerne les productions des jeunes cinéastes influencés par le *Nouveau Cinéma taïwanais*, « l'Histoire » de Taïwan intervient encore dans leurs récits, mais y est racontée de façon différente. Le réalisateur de *Cape No. 7* Wei Te-sheng a montré son intérêt renouvelé pour « l'Histoire » taïwanaise, mais concernant une période plus lointaine, celle des colonisations japonaise et hollandaise. Surtout, il a traité ces histoires d'un point de vue contemporain et à la

troisième personne afin de porter un regard réflexif sur l'histoire taïwanaise, attitude qui différencie son récit de la narration autobiographique des réalisateurs du *Nouveau Cinéma taïwanais*. Nous avons cité les films *Seediq Bale : Warriors of the Rainbow* et *KANO* qu'il a produits, ainsi que son projet de « Trilogie de Taïwan ». Quant aux productions commerciales reposant sur les goûts du grand public, nous pouvons également les classer dans deux catégories : les films appartenant au genre de la comédie et ceux d'horreur et de fantômes.

Enfin, nous avons évoqué les nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains. En ce qui concerne les représentations des films avant 2008, nous avons constaté que Taïwan et les Taïwanais y figurent en tant que ressource alimentaire, minière et productive, ainsi que force de travail dans les films tournés pendant la période de la colonisation japonaise, entre 1895 et 1945. Par la suite, au cours des années 1950 et 1970, les films du *réalisme sain* et ceux romanesques et commerciaux ont été produits en vue de la construction de *l'identité chinoise* par le Kuomintang. Nous avons observé la présence, jusque dans les années 1980, de deux types d'espaces dans les films du *Nouveau Cinéma taïwanais* : « à l'extérieur de Taïpei / la campagne » et « Taïpei / l'univers urbain ». Les films de Hou Hsiao-hsien sont de bons exemples de la première catégorie et ceux d'Edward Yang le sont de la seconde.

Les images des films taïwanais qui ont suivi *Cape No. 7* sont très liées à la notion d'identité des *lieux*, en raison des intentions des cinéastes contemporains pour leurs créations, ainsi que des soutiens financiers des collectivités territoriales. De plus, le *placeness* des images de paysages dans ces films peut être classifié selon quatre critères : habitants et pratiques sociales, personnalités régionales, particularité de la nature de l'île Taïwan, ainsi que nouvelle métaphore des gares.

Nous nous sommes intéressés dans le deuxième chapitre, aux nouvelles subventions pour le cinéma taïwanais depuis 2003, à celles menées par les collectivités territoriales. Dans ce chapitre, les détails de l'évolution des subventions territoriale sont abordés et les notions de marketing urbain de Patrice Noisette et Franck Vallérugo, sont utilisées pour les analyses des orientations de ces politiques et la concurrence entre ces autorités territoriales elles-mêmes.

Tout d'abord, nous avons analysé en détail les caractéristiques des subventions territoriales des six municipalités spéciales, c'est-à-dire l'établissement de leurs politiques, la création de centres de films qui proposent leurs services pour faciliter les tournages sur place et les réformes de leurs subventions. En ce qui concerne les subventions des comtés et des villes provinciales, nous les avons abordées de façon globale, parce que ceux-ci ont distribué leurs soutiens financiers de façon moins régulière et leurs montants étaient moins importants que ceux des

municipalités spéciales. Cette différence d'attitude est liée aux distributions financières émanant du gouvernement central : 61,76 % du montant des impôts nationaux de Taïwan sont redistribués par le gouvernement central aux municipalités spéciales, alors que seulement 24 % sont destinés aux comtés et 8,24 % aux villes provinciales.

En ce qui concerne la situation de la mise en œuvre des politiques territoriales bénéficiant d'allocations financières centrales et de leurs orientations politiques, nous avons remarqué que les subventions des municipalités spéciales s'avèrent beaucoup plus stables et importantes que celles des comtés et des villes provinciales. Grâce aux financements importants qu'elles reçoivent, les municipalités spéciales jouissent de davantage de liberté et d'une plus grande capacité à s'engager dans le développement de l'audiovisuel local. De plus, le cas spécifique du comté de Chiayi a été évoqué, en particulier, dans cette partie. Du fait qu'il s'agit du comté bénéficiant du budget le moins important émanant de la ville, Chiayi a distribué peu de subventions aux œuvres audiovisuelles. Cependant, après le succès du film *My Missing Valentine*, tourné à Chiayi, qui a encouragé le tourisme dans ce comté, la mairie de Chiayi a relancé les appels à subventions. Ainsi, nous en avons induit que la Mairie de Chiayi espère parvenir à stimuler le tourisme local grâce aux œuvres audiovisuelles, en raison du succès du film *My Missing Valentine*.

En fait, nous avons constaté que le facteur qui permet de stimuler le tourisme local par le biais des œuvres audiovisuelles est le nombre de spectateurs touchés, et pas forcément la haute qualité esthétique des films. Ainsi, *La Saveur de la Pastèque*, tourné à Kaohsiung et dont les qualités esthétiques ont été reconnues au niveau international, a attiré moins de spectateurs taïwanais, puisqu'il s'agit d'un film d'art et d'essai. En revanche, le tourisme à Kaohsiung a été beaucoup promu grâce aux séries télévisuelles *Black & White Épisode 1 : The Dawn of Assault*. De même, le film *My Missing Valentine* a fortement stimulé le tourisme à Chiayi en raison de ses caractéristiques comiques qui touchent la plupart des spectateurs.

Finalement, nous avons utilisé la notion d'environnement concurrentiel dans le marketing urbain, afin d'analyser la concurrence potentielle existant entre les collectivités territoriales au niveau de leurs politiques de subvention. Cette concurrence se manifeste, en particulier, entre trois municipalités spéciales, à savoir Kaohsiung, Taïpeï et Taïchung. Taïpeï a lancé une politique similaire et créé la Commission de films de Taïpeï, après avoir constaté la mise en œuvre de la politique de subvention de Kaohsiung. De même, pour subventionner les œuvres audiovisuelles, la Mairie de Taïchung souhaite devenir une ville qui favorise les tournages sur place, ainsi de décentraliser environ 90 % des entreprises audiovisuelles se situant à Taïpeï. De ce fait, ces trois municipalités spéciales ont fait des efforts en termes de développement industriel audiovisuel sur

leurs propres territoires. En même temps, ces efforts peuvent les rendre plus compétitives et donc les inciter à chercher à se concurrencer mutuellement. Quant aux trois autres municipalités spéciales de Nouvelle Taïpeï, Taoyuan et Taïnan, elles entrent moins en compétition à cause des montants plus faibles des subventions qu'elles sont en mesure d'octroyer, surtout en raison de la faiblesse de leurs budgets publics. Cependant, la mise en œuvre de politiques de subvention ou d'assistance peut rendre une ville compétitive et attractive à certains niveaux pour les cinéastes. La raison en est que ces subventions ou assistances peuvent faciliter le travail des cinéastes qui souhaitent tourner leurs films sur place.

Ainsi, nous pouvons classer une ville attractive dans deux catégories : elle peut en effet l'être pour les spectateurs ou pour les cinéastes. La première catégorie est liée aux films dont le succès a rendu les villes concernées attractives pour les spectateurs et renforcé la compétitivité de ces dernières dans le domaine touristique. La raison en est que les présentations des paysages locaux dans ces films à succès en ont fait des attractions touristiques. Quant aux villes attractives pour les cinéastes, nous avons cité le cas de Kaohsiung, Taïpeï et Taïchung qui proposent régulièrement des subventions. Ces subventions et leurs assistances administratives apportées lors des tournages sur place peuvent amener les cinéastes à s'y intéresser et y tourner leurs créations.

Dans le troisième chapitre, qui porte sur la structure politico-économique de l'industrie du cinéma taïwanais, nous avons évoqué l'évolution des politiques de subventions étatiques et territoriales. Ensuite, nous avons utilisé les notions de la nouvelle économie institutionnelle, créées par Ronald Coase, Douglass North et Oliver Williamson, pour analyser les changements institutionnels des politiques de subventions étatiques et territoriales.

Tout d'abord, les changements institutionnels concernant les subventions de l'État sont intervenus à certains moments clés. Pendant la colonisation japonaise et le totalitarisme du Kuomintang jusqu'aux années 1980, le cinéma taïwanais était considéré comme un outil de propagande. Le premier changement institutionnel, dans le cadre de l'État, concernant le cinéma taïwanais, s'est produit au cours des années 1970 et 1980, en raison de la crise diplomatique et des manifestations des Taïwanais pour la démocratie et la liberté. À l'époque, à Taïwan, le totalitarisme a commencé à s'effondrer à cause de cette crise diplomatique. De ce fait, les censures touchant les films taïwanais ont petit à petit disparu et en 1989, un premier ensemble de subventions étatiques a été distribué. L'objectif de ces subventions n'était plus de traiter le

cinéma en guise d'outil de propagande, mais plutôt de mettre l'accent sur les productions cinématographiques de bonne qualité. L'attention portée au développement de l'industrie cinématographique a été mentionnée, mais il ne s'agissait pas encore du principal objectif de ces subventions.

Par la suite, dans les années 1990, lorsque les Taïwanais ont accueilli la démocratie, l'industrie du cinéma a connu un déclin. C'est surtout en 2002 que sa situation s'est dégradée, lorsque le gouvernement taïwanais a cessé de protéger le cinéma taïwanais en vue d'obtenir un siège à l'OMC : le gouvernement taïwanais a ainsi supprimé, pendant les négociations, les décrets concernant « les quotas d'écran pour les films nationaux » et « la taxe des films étrangers pour soutenir les films taïwanais ». De ce fait, nous avons pu constater quel était le modèle mental (l'état d'esprit) des fonctionnaires du gouvernement, à l'époque ; ces décisions de suppressions des décrets ont été conduites par des décideurs autoritaires, peu enclins à faire la différence entre la valeur commerciale et celle culturelle, et désireux d'obtenir une position diplomatique au sein des régimes internationaux. En d'autres termes, le gouvernement taïwanais, se voyant contraint de quitter son siège à l'ONU dans les années 1970, a souhaité jouer à nouveau un rôle international par le biais de l'OMC.

Ces suppressions des quotas d'écran pour les films nationaux et de la taxe des films étrangers ont brisé l'équilibre du marché national pour le cinéma taïwanais : les films taïwanais ont rencontré des difficultés pour être produits et distribués. À ce moment-là, est survenu un autre changement institutionnel des soutiens de l'État. L'attention portée au développement de l'industrie cinématographique nationale a été globalement intégrée dans l'objectif des subventions, ainsi que de l'augmentation du montant de ces dernières. En même temps, le gouvernement taïwanais a successivement lancé de nouveaux projets pour soutenir les films taïwanais et élargir le marché à travers des coproductions. Cependant, nous pouvons remarquer l'importance et l'intérêt supérieur de l'OMC. La raison en est que le gouvernement taïwanais s'est efforcé de fournir davantage d'investissements publics pour créer de nouveaux soutiens envers la production nationale, mais sans toutefois jamais négocier pour rétablir une protection juridique sur les quotas d'écran pour les films nationaux et sur la taxe des films étrangers.

Ensuite, nous avons examiné les changements institutionnels concernant les subventions territoriales survenues après 2003. La mise en œuvre des subventions territoriales a été plus courte que celle des subventions étatiques. De plus, les fonctionnements institutionnels sont plus divers parce que chaque collectivité territoriale a sa propre façon de distribuer les subventions aux productions audiovisuelles tournées sur place.

Dans ce cadre, nous avons observé les deux différents objectifs de ces subventions territoriales : l'un met l'accent sur le développement de l'industrie audiovisuelle locale et l'autre est davantage axé sur la promotion des villes à travers les productions audiovisuelles.

Quant à cet objectif concernant le développement de l'industrie audiovisuelle locale, nous avons distingué trois types de fonctionnements institutionnels : le système de la subvention effectué par les municipalités spéciales de Taïpeï et Taïchung ; celui du soutien d'investissement utilisé par la municipalité spéciale de Kaohsiung et les assistances aux tournages proposées par la municipalité spéciale de Nouvelle Taïpeï. Il se trouve que l'orientation des politiques de ces municipalités a constitué le premier changement institutionnel pour les subventions, ce qui est dû au fait que la plupart des subventions territoriales ont été basées sur l'objectif de promouvoir des villes par le biais des productions audiovisuelles. Ainsi, selon les souhaits et les évaluations des décideurs politiques, cet objectif initial s'est au fur et à mesure élargi au cadre du développement de l'industrie audiovisuelle locale. En outre, il a également existé des changements institutionnels dans leurs façons de proposer des soutiens. Par exemple, les deux municipalités spéciales de Kaohsiung et de Nouvelle Taïpeï ont distribué des soutiens financiers comme les autres municipalités, au tout début, mais, par la suite, ont préféré, pour leur part, utiliser le soutien d'investissement, dans le cas de Kaohsiung et les assistances aux tournages, dans celui de Nouvelle Taïpeï, pour remplacer les subventions. Ainsi, ces réformes des subventions reflètent les changements institutionnels concernant les soutiens de Kaohsiung et de Nouvelle Taïpeï.

Quant à l'objectif de promotion des villes par le biais des productions audiovisuelles, il existe deux types de fonctionnements institutionnels : les subventions et les assistances aux tournages sur place. En ce qui concerne le système des subventions, il est appliqué dans les deux municipalités spéciales de Taoyuan et de Taïnan, ainsi que dans la plupart des comtés et des villes provinciales. Dans cette catégorie, alors que les municipalités spéciales de Taoyuan et de Taïnan distribuent régulièrement une subvention une fois par an, les autres comtés et les villes provinciales proposent pour leur part leurs soutiens financiers moins fréquemment et moins régulièrement, faute de budgets publics. Concernant les assistances aux tournages sur place, c'est le comté de Pingtung qui offre ce type de soutien, mais jamais d'aides financières.

Enfin, sur la base de ces évolutions et changements institutionnels des subventions étatiques et territoriales, nous avons analysé la relation de pouvoir entre l'État et les collectivités territoriales concernant leurs mises en œuvre des politiques de subventions. En fait, la différence des montants et de la fréquence des subventions entre les collectivités territoriales est fortement liée à « L'allocation financière du gouvernement central », qui la leur distribue avec de grands

décalages, ce qui influence, dans certains cas, les budgets que les autorités territoriales réservent à la distribution des subventions. Cependant, la poursuite des politiques de subventions territoriales au cinéma dépend également des notions idéologiques des décideurs politiques. Par exemple, la municipalité spéciale de Nouvelle Taïpeï, qui a reçu le deuxième montant le plus élevé sur les six de l'allocation financière du gouvernement central, n'offre que des assistances aux tournages sur place. Au contraire, la municipalité spéciale de Taïchuang, bien que placée au quatrième rang pour cette allocation financière centrale, distribue toutefois régulièrement (deux fois par an) une subvention pour les productions audiovisuelles, comme le fait la capitale Taïpeï.

Cependant, ces deux systèmes institutionnels de subventions partagent plutôt une relation collaborative pour les cinéastes, même s'il existe une relation de pouvoir entre l'État et les collectivités territoriales concernant leurs subventions. La raison en est que les systèmes du gouvernement central et des collectivités territoriales n'interfèrent pas l'un avec l'autre et que les cinéastes peuvent solliciter, soit tout à la fois des subventions étatiques et d'autres auprès des collectivités territoriales, soit plusieurs subventions territoriales en même temps pour une seule production. De ce fait, même si les objectifs des subventions centrales et territoriales divergent, ces deux types de subventions demeurent néanmoins globalement et foncièrement focalisés sur le développement du cinéma taïwanais.

Ensuite, nous avons examiné le second axe des questions de recherches, c'est-à-dire l'évolution des créations cinématographiques contemporaines avec les subventions publiques, surtout celles des collectivités locales. Ainsi, dans le quatrième chapitre, après avoir globalement examiné l'enjeu des productions nationales pour les cinéastes contemporains, nous avons constaté que ces créateurs, qui se sont retrouvés confrontés aux contraintes du marché taïwanais et à la domination des films américains, ont essayé d'adopter la façon la plus appropriée de gérer les ressources existantes pour leurs réalisations.

D'une part, pour ce qui est de la collecte des fonds, ils ont élaboré une stratégie de recherche de financements étatiques et territoriaux. Quant au choix des lieux de tournage, certains cinéastes ont accepté des compromis en privilégiant des lieux qui leur permettaient de répondre aux critères de la commission de subvention de certaines villes qui attribuaient précisément des financements avantageux. Cependant, il convient de noter que la plupart des cinéastes se montrent très respectueux du principe de créativité et considèrent cette équation financements / créations comme un véritable dilemme. La plupart des créations contemporaines que nous avons analysées ont été tournées dans des endroits qui correspondaient aux projets imaginés par les auteurs, c'est-à-dire dans des lieux inspirés par des histoires personnelles ou des choix

esthétiques déterminés à l'occasion de repérages. De fait, le système des subventions accordées demeure globalement positif parce qu'il permet d'encourager l'originalité des cinéastes contemporains qui, en acceptant les aides financières des territoires, présentent Taïwan sous de multiples facettes, c'est-à-dire aussi bien les histoires, les coutumes, les traditions du pays que les paysages locaux.

D'autre part, nous avons observé que le cinéma taïwanais a acquis une certaine maturité dans sa façon d'envisager la production cinématographique. Les cinéastes ont pris conscience de la nécessité d'intégrer dans leur processus de création les aspects liés à la distribution, la promotion et la programmation. En fait, jusqu'au début des années 2000, l'industrie cinématographique a fait face à de grosses difficultés financières, le réalisateur était ainsi presque l'unique investisseur et concentrait entre ses mains tous les pouvoirs, y compris celui de la création. Aujourd'hui, la plupart des réalisateurs endossent toujours le rôle d'investisseurs, mais ils se sont enfin intéressés à l'aval de la production : à la distribution, la promotion et la programmation. Les différentes étapes de fabrication d'un film à Taïwan ont été progressivement incorporées dans le processus dans une tentative de trouver un juste équilibre. De surcroît, face à la programmation, qui a toujours accordé la priorité aux films hollywoodiens dans les multiplexes, les cinéastes contemporains ont fait preuve d'inventivité pour faire projeter leurs films à l'écran, en collaborant avec les majors américaines pour la distribution et la programmation. Quant à la distribution et la promotion, les cinéastes ont essayé de recruter une équipe nationale professionnelle pour distribuer ou promouvoir leurs films, ou de demander des subventions territoriales pour les frais de promotion. Toutes ces bonnes pratiques mises en place pour assurer la sortie des œuvres en salles reflètent la prise de conscience des cinéastes contemporains qui ont compris que leur rôle ne peut s'en tenir uniquement à la production.

Enfin, dans le cinquième et dernier chapitre, nous avons abandonné le cadre national, celui des productions, et abordé celui international des coproductions. En premier lieu, nous avons observé l'augmentation de l'autonomie des politiques menées par le gouvernement central et par les collectivités territoriales, pour les coproductions. Ces autorités administratives sont passées d'attitudes passives, en attendant les demandes de coproductions, en positives, par le biais d'une recherche active de collaborations et de promotion de la culture et des paysages taïwanais sur la scène internationale. De même, les collectivités territoriales ont affecté leurs participations aux coproductions pour appliquer leurs politiques de subventions.

En deuxième lieu, une plus grande diversité de pays offre des modèles de coproductions au

cinéma taïwanais, grâce auxquels les villes et les cinéastes taïwanais seront davantage reconnus sur la scène internationale et ils bénéficieront de davantage d'opportunités de réaliser des coproductions. De plus, à la différence du modèle traditionnel des longs métrages d'art et d'essai coproduits avec la France, le Japon et les autres pays européens, les autorités centrale et territoriales ont pris en compte la valeur commerciale des coproductions, comme c'est le cas des longs métrages panasiatiques. Alors que les coproductions sino-taïwanaises représentent le marché le plus important, le gouvernement taïwanais a relancé une politique les concernant, afin d'obtenir des recettes émanant du marché chinois. Cependant, cette politique n'a pas duré et n'a pas atteint pleinement ses objectifs, à cause de la censure chinoise et de la différence culturelle entre les spectateurs chinois et taïwanais. La raison en est que ces coproductions sont souvent réalisées en vue d'intéresser les spectateurs chinois, afin de bénéficier des recettes du marché chinois en ignorant le marché taïwanais qui s'avère beaucoup moins rentable. En outre, les relations politiques sont aussi souvent aléatoires entre ces deux territoires, ce qui entrave leur réalisation.

En dernier lieu, nous avons évoqué la délocalisation et la re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions commerciales. Au vu des moindres frais des tournages et du faible coût de la main-d'œuvre à Taïwan, nous avons induit qu'il existe une arrière-pensée de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* de la part des équipes internationales lorsqu'elles y effectuent leurs tournages. Toutefois, nous pouvons aussi remarquer que les collectivités, en autorisant les grandes entreprises étrangères à s'intégrer dans leurs financements ou aides sans remboursement, ne sont pas autant passives qu'on pourrait le croire. Elles ont, par ailleurs, profité des équipements qui avaient servi à celles-ci, afin de faciliter de futurs tournages ou des formations. De plus, le transfert de technologies cinématographiques par le biais des coproductions a été pris en compte dans la politique des subventions.

L'État joue souvent le rôle d'acteur principal dans les recherches politico-économiques analysant les relations de pouvoirs entre les différents pays participant aux collaborations internationales. Cependant, comme nous l'avons remarqué, cette vague de coproductions, qui bénéficie de l'aide des collectivités territoriales taïwanaises, est apparue en tant qu'autre acteur au même titre que le gouvernement central taïwanais dans leur relation de pouvoir face aux équipes cinématographiques étrangères. En d'autres termes, la représentation actuelle de Taïwan sur la scène internationale est constituée par un ensemble d'images variées propres à des régions différentes, qui se distinguent par la diversité des financements et de l'assistance qu'elles peuvent accorder aux coproductions.

Selon nos observations sur le cinéma taïwanais contemporain, nous avons pu constater que dans un contexte encore complexe pour la production de films, les décideurs des politiques de subventions et les jeunes cinéastes ont fait preuve d'une grande maturité, en essayant de s'adapter aux conditions politico-économiques en vue de résoudre les difficultés rencontrées. Quant aux politiques des subventions, nous avons mis en évidence les réformes des subventions étatiques et territoriales pour les productions nationales et internationales. En ce qui concerne les cinéastes taïwanais, nous avons constaté qu'ils ont développé de nouvelles stratégies pour la collecte de fonds, la programmation et la promotion. Par ailleurs, nous avons remarqué la diversité des genres représentés dans les films taïwanais.

En fait, cette grande diversité des genres de films contemporains pourrait constituer un nouveau sujet de recherche. Par exemple, les jeunes cinéastes ont continué à produire les films d'horreur et les films romantiques qui ont obtenu de bonnes recettes. Tel est le cas de *The Bridge Curse* (女鬼橋, 2020) et d'*Incantation* (咒, 2022), qui sont sortis à la fin de la rédaction de cette thèse. De surcroît, un autre type de films d'horreur est apparu après 2020 dans le cinéma taïwanais, celui centré sur le Zombie (walking dead), nous pouvons citer dans cette catégorie les films de *Get The Hell Out* (逃出立法院, 2020) et de *The Sadness* (哭悲, sorti en 2021 à Taïwan et en 2022 en France). Pour ce qui est des films romantiques, nous pouvons citer par exemple, *Your Name Engraved Herein* (刻在你心裡的名字, 2020), *Do You Love Me As I Love You* (可不可以剛好你也喜歡我, 2020) et surtout *i Weir Do* (怪胎, 2020) qui a été tourné avec un iPhone. Ces différents genres de films n'ont pas pu être abordés dans cette thèse, mais pourraient l'être dans une nouvelle recherche sur les différents genres de films et la nouvelle technologie au tournage pour le cinéma taïwanais.

En outre, un autre sujet potentiel est celui de la nouvelle plate-forme OTT (offre proposée en dehors du fournisseur d'accès à Internet) pour la diffusion des œuvres audiovisuelles, entre autres, Netflix et Catchplay, etc. Pour l'instant, les films taïwanais peuvent être diffusés sur les plates-formes d'OTT. Ce genre de canaux a permis aux films taïwanais d'être distribués au niveau international et de toucher des spectateurs du monde entier, de façon différente de celle liée à leur participation aux festivals internationaux, distribués par le biais de la chaîne télévisée publique ou des salles du cinéma d'art et d'essai à l'étranger auparavant. Ainsi, cette nouvelle façon de diffuser les films taïwanais peut donner une nouvelle orientation à la réflexion sur la relation entre les films taïwanais et le marché international.

Annexes

Annexe 1 : Protocole de l'entretien avec les cinéastes qui ont pu obtenir des subventions centrales et locales

Le processus de collecte de fonds et les choix des aides locales :

- a. Quel était le processus de collecte de fonds pour votre film et comment a-t-elle été réalisée à l'échelle de votre équipe de tournage ?
- b. Comment choisissez-vous parmi les différentes aides proposées par les collectivités territoriales et comment se déroule ce processus (pour les demandes acceptées et rejetées) ? Quel pourcentage du fonds total de la production a été couvert par cette/ces subvention(s) territoriale(s) ?
- c. L'obtention de l'intervention publique et de l'aide locale ont-elles facilité la négociation avec les entreprises privées pour le financement ? Ou le directeur de l'entreprise vous a-t-il précisé qu'il espérait que votre film soit tout d'abord financé par l'État ou par les collectivités territoriales avant d'entamer avec vous une discussion de collaboration pour sa future production ?

Les réglementations des aides locales et le contexte du tournage sur place :

- d. Le tournage de votre film a-t-il commencé après l'obtention d'aides de l'État ou de collectivités territoriales ? Ou a-t-il été tourné en même temps que la collecte de fonds ?
- e. Est-ce que vous avez changé ou modifié les récits ou des scènes du scénario à cause de certaines réglementations d'aides locales concernant les représentations de paysages locaux ou l'image d'une ville ? Ou ces demandes vous ont-elles conduit à modifier vos choix de plans, et à en venir par exemple, à passer du gros plan à celui d'ensemble afin de montrer les paysages d'une ville ?
- f. Quand vous avez tourné votre film sur place, est-ce que l'interaction entre vous et la collectivité régionale concernant les aides de tournages fut bonne ? Ou avez-vous rencontré certaines difficultés techniques pendant votre tournage sur place, par exemple, vous n'arriviez pas à trouver d'équipement ou de technicien concerné dans la ville de la subvention ?

La promotion du film et l'évaluation finale des aides locales après les tournages :

- g. Est-ce que le maire de la ville qui vous a financé vous a aidé à promouvoir votre film sur place, ou ailleurs, après sa sortie, afin de promouvoir en même temps sa région ?
- h. Après avoir fini la production de votre film, est-ce que le processus d'évaluation finale au sein des jurys de la subvention régionale et de demande du dernier paiement de production a bien fonctionné ? Avez-vous pris en compte l'opinion des membres des jurys pour modifier certaines scènes ?
- i. Selon votre / vos expérience(s) de tournage et de collecte de fonds, que pensez-vous des politiques actuelles d'aides locales ? Quels aspects sont à modifier ou à renforcer à votre avis, par exemple, l'examen de documents est-il trop complexe ou les demandes de représentations des paysages locaux s'avèrent-elles trop contraignantes ?

Annexe 2 : Protocole de l'entretien pour les jurés dans les commissions de sélections des subventions locales

L'examen des demandes :

- a. Comment en êtes-vous venu à devenir juré pour l'aide territoriale de cette ville ?
- b. Avez-vous examiné les subventions régionales d'autres villes parce que, hormis dans le cas des villes de Taïpeï et de Taïchung, les listes des jurys d'autres villes ne sont pas publiées complètement sur leurs sites officiels ?
- c. Quelles sont vos impressions concernant la quantité des demandes quand vous étiez juré des subventions régionales ? Combien de projets deviez-vous choisir parmi ces demandes pour leur offrir des subventions ?

La collaboration avec la commission du film local ou avec la collectivité territoriale

- d. (pour les jurys de la subvention de la ville de Taïpeï) les subventions doivent respecter 5 principes, qui sont publiés sur les listes des projets sélectionnés : elles doivent être destinées aux projets originaux, proposer une représentation unique de l'image de Taïpeï, posséder un potentiel de promotion au niveau international, être en mesure d'apporter des financements internationaux pour les tournages à Taïpeï et l'exécution pour la production. En dehors de ces 5 principes, est-ce que vous vous rappelez d'autres points sur lesquels le jury aurait porté son attention durant l'évaluation ?
Si vous avez aussi été juré au sein d'autres villes, quels principes y étaient appliqués ?
- e. Avez-vous été contraint de prendre des décisions difficiles en termes de projet à financer ?
Par exemple, le scénario était bon, mais il ne contenait pas assez d'images ou n'était pas assez en lien avec la ville qui accordait le financement.
Comment avez-vous pris en compte cette question quand vous avez reçu ce genre de demandes ? Leur avez-vous accordé la subvention en raison de la qualité du scénario ?

L'évaluation de l'ensemble des demandes :

- f. Quels sont votre point de vue ou vos observations concernant la quantité ou la qualité des projets ayant postulé lors de vos expériences en tant que juré ?
- g. Avez-vous remarqué des projets ou des scénarios peu raisonnables parce qu'ils manifestaient l'intention d'obtenir une subvention en implantant des scènes de ville ? Si oui,

représentaient-ils une grande part des projets examinés ?

L'Opinion par rapport aux politiques actuelles des aides locales :

- h. Quelles réflexions pouvez-vous partager concernant l'influence actuelle des subventions des collectivités territoriales sur la création cinématographique taïwanaise promue ?

Ces politiques constituent-elles, à votre avis, une aide substantielle pour les productions de films taïwanais contemporains ?

Selon vous, y a-t-il des aspects à modifier ou à renforcer dans ces politiques d'aides locales actuelles ?

Annexe 3 : Protocole de l'entretien pour les responsables des collectivités territoriales ou des commissions sur les films

Le processus d'élaboration et de maintien des politiques de subventions :

- a. Quel est le but initial de cette subvention locale ? S'agit-il uniquement de marketing urbain ou vise-t-il d'autres objectifs, comme celui d'attirer, à l'avenir, de potentiels habitants ? Existe-t-il un lien avec la tendance selon laquelle les maires des autres villes accordaient des financements aux œuvres audiovisuelles pour promouvoir leurs régions, à l'époque ?
- b. Concernant la continuité de cette subvention, est-ce que vous avez rencontré des difficultés budgétaires concernant sa mise en œuvre ?

L'examen des demandes :

- c. Comment choisissez-vous les jurés pour la commission de la sélection ? Quels sont vos principes d'examen ? Est-ce qu'il y a certains paysages ou endroits dont vous souhaitez qu'ils puissent être montrés, ou non, par les cinéastes ?
- d. Combien de films sont examinés chaque année en moyenne ? Remarquez-vous une augmentation ou une diminution des demandes ?
- e. Est-ce que les œuvres subventionnées qui sont récompensées par les prix pourront contribuer à maintenir la distribution de la subvention ?

La qualité des films financés :

- f. Avez-vous été confronté à des films terminés ne correspondant en réalité pas à votre souhait, par exemple, concernant les représentations des paysages ou la durée de ces dernières ?
- g. Après leurs sorties, les films ont-ils augmenté la visibilité de la ville ou l'économie locale, par exemple, le tourisme ?

L'aide après les tournages de films subventionnés

- h. Contribuerez-vous à la promotion des films financés sur place, ou ailleurs, après les tournages, afin de promouvoir votre région ?

Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan 饒紫娟

Fonction de l'interviewée : Directrice de la Commission des Films de Taïpei ; membre du jury de la commission d'octroi des subventions de Taïpei

Date : le 21 juillet 2016 à 14h

Lieu : Bureau de la directrice de la Commission des Films de Taïpei à Taïwan
(Entretien traduit du chinois de Taïwan par l'autrice)

Rao : Nous nous sommes beaucoup inspirés du système français pour mettre en place nos subventions publiques cinématographiques, mais notre environnement ne ressemble pas beaucoup à celui de la France. Actuellement, certaines personnes pensent que nous devrions nous inspirer du système britannique, ceci parce que la relation entre Taïwan et la Chine ressemble à celle entre les États-Unis et le Royaume-Uni. En fait, j'ai toujours refusé ce type de discours parce que le lien entre le Royaume-Uni et les États-Unis est très amical. En revanche, entre la Chine et nous...la relation est très différente, même si nous parlons la même langue.

Autrice : Vous avez parlé des scénarios actuels qui ont été modifiés pour être tournés dans les collectivités territoriales et ainsi solliciter des subventions de ces collectivités territoriales. Ça rend souvent certains passages de l'histoire un peu bizarres. Dans ce contexte, ma question est la suivante: « *Avez-vous remarqué si certains cinéastes actuels ont ajouté des scènes non nécessaires ou sans cohérence avec le scénario, seulement pour obtenir des subventions territoriales ? Trouvez-vous que ce type de cas est fréquent ? Ou ce phénomène reste-t-il assez rare ?* »

Rao : Ce type de situation existe toujours. Je me souviens d'un film... *Bang Bang Formosa* (寶島大爆走, 2012) qui avait cette particularité. En réalité, j'ai exprimé mon souhait d'améliorer ce système. C'est-à-dire que les films subventionnés par les collectivités territoriales ne seraient plus obligés d'être tournés sur place, ni de représenter des paysages locaux. Au moins nous, la Commission des Films de Taïpei, avons eu envie de changer les choses. Autrement dit, nous pensons que la cohérence et la qualité des scénarios doivent être la priorité. Le film ne doit pas nécessairement montrer des paysages de Taïpei sous prétexte que c'est subventionné par nous. Nous ne sommes pas stricts non plus pour les coproductions subventionnées par nous. Si l'on

prend l'exemple de *Silence*, ce film de Martin Scorsese a été tourné à Taïpeï et il a été en partie subventionné par nous, pourtant ce film raconte une histoire qui se passe au Japon au XVII^{ème} siècle.

Autrice : Cela veut dire que le film *Silence* a été tourné à Taïwan et qu'on a utilisé des décors japonais ?

Rao : Pour ce film, l'équipe a créé des décors japonais à Taïwan et embauché des techniciens taïwanais. Le but de la Commission des Films de Taïpeï est de stimuler l'industrie cinématographique taïwanaise. En ce qui concerne « la stimulation de l'industrie », notre premier souhait est que les employés du secteur puissent gagner leur vie. En d'autres termes, si les producteurs tournent leurs films dans notre ville et recrutent nos employés, ils sont déjà éligibles à notre sélection de subventions.

L'attribution des subventions de la ville de Taïpeï ne suit pas la même logique que celle des subventions de l'État. Le gouvernement central, quant à lui, demande que le réalisateur soit Taïwanais ; alors que nous, à Taïpeï, notre priorité est de former l'ensemble des techniciens de l'industrie cinématographique aux nouvelles expériences professionnelles et technologiques. De la sorte, si une équipe cinématographique étrangère collabore avec nos entreprises de production taïwanaises, ou recrute un certain pourcentage de notre personnel dans la production, nous lui offrirons des remises commerciales pour cette coproduction. De ce fait, nous acquérons une expertise dans ce domaine et devenons plus compétitifs. En effet, le cinéma n'est pas une œuvre individuelle, mais un projet collectif. Mon but est que toutes les équipes taïwanaises du secteur deviennent compétitives.

La Chine fonctionne de la même façon aujourd'hui. Mais, lorsqu'elle a coproduit le film *The Mummy : Tomb of the Dragon Emperor* en 2008, les employés chinois travaillaient uniquement au transport des accessoires. Malgré cela, leurs noms étaient présentés dans les crédits, notamment dans les crédits hollywoodiens. Nous avons nous aussi besoin de ce genre d'expérience, en tout cas pour le moment. J'espère qu'un jour nos cinéastes seront capables « de cuisiner et de recevoir les invités dans le salon » (expression sinophone). En d'autres termes, nous (cinéastes taïwanais) ne tournerons plus que des films à petits budgets, mais nous pourrons aussi tourner des scènes de poursuites de voitures, de combats et d'explosions qui exigent beaucoup plus de technique. Pour l'instant, nos cinéastes sont capables de réaliser ce genre de

tournages parce qu'ils ont déjà collaboré à pas mal de grands films, comme *Lucy* de Luc Besson en 2014, ainsi que deux ou trois autres films. Tel est le cas du film de Jackie Chan, dans lequel des scènes de courses poursuites et de cascades de voitures ont été tournées en août. Nous avons aussi contribué au film japonais *Shield of Straw*, dans lequel l'actrice Nanako Matsushima jouait une policière chargée d'escorter un assassin à Tokyo. Les scènes de courses poursuites entre les personnages ont été tournées dans le TGV à Taïwan.

J'ai encouragé nos collègues à apprendre les techniques de tournage concernant ce genre de scène. Ainsi, nos techniciens ont maintenant de l'expérience et nous n'aurons plus besoin de recruter des techniciens hongkongais pour tourner d'autres scènes de ce genre ultérieurement.

Autrice : Donc le but de la Commission des Films de Taïpei est plutôt de former les personnels de l'industrie cinématographique pour qu'ensuite ils puissent travailler sur la scène internationale ?

Rao : Pour l'instant, oui, c'est cela. C'est pourquoi nous organisons des compétitions de scénarios chaque année. Si le participant est récompensé par notre grand prix, il n'aura pas à s'inquiéter pour la production de son scénario, parce que nous l'aiderons certainement à transformer son scénario en film.

Autrice : Est-ce que cette compétition est ouverte à tous les scénarios ?

Rao : Oui, c'est une compétition pour tous les scénarios. Nous organisons cette compétition, qui s'intitule « Filmer Taïpei », tous les ans. Cette année (2016), nous entamons la 7^{ème} édition. Parmi les scénarios sélectionnés et déjà transformés en films, je peux citer : *When a Wolf Falls in Love with a Sheep* (南方小羊牧場, 2012) joué par Kai Ko 柯震東, et *Partners in Crime* (共犯, 2014), ainsi que deux autres films en cours de tournage. Le processus de production de ces deux derniers films avance un peu moins vite que prévu, mais nous faisons le maximum pour transformer ces scénarios en véritables films. Bref, nous espérons que ces scénarios deviendront de vrais longs métrages. En d'autres termes, nous espérons construire une filière complète pour le cinéma taïwanais. Pour construire cette filière, il faut d'abord avoir un certain nombre de productions et ensuite une certaine qualité de création. Pour obtenir cette quantité de films et cette qualité, nous devons d'abord mettre en place une filière performante. Ainsi, nous aidons les cinéastes à

produire leurs scénarios, mais nous les aidons aussi à promouvoir leurs films. Nous allons encore plus loin, puisque nous aidons les professionnels à participer aux festivals de films à l'étranger. Par exemple, nous avons tout fait pour promouvoir le film *The Mad King of Taipei Town* au Festival international du film de Busan en Corée du Sud et puis à Taïwan après sa sortie. Ce film a totalement été tourné à Ximending, à Taïpei, il a été joué par Lee Lee-zen 李李仁, Yang Kuei-mei 楊貴媚 et Kuo Shu-yau 郭書瑤.

En fait, à l'origine, le but de la Commission de Taïpei était de promouvoir notre ville. La philosophie de cette Commission était très claire : « promouvoir en même temps l'économie, la culture et le tourisme local à travers la promotion des œuvres audiovisuelles, afin de créer un courant d'affaires et de renforcer la compétitivité (de notre ville). »

Ceci étant, je pense que même si le scénario est sublime, il n'est pas obligatoire de présenter des paysages de Taïpei. Cette réflexion est motivée par mon expérience personnelle dans ce domaine. Il y a maintenant plus de huit ans que nous avons mis en œuvre cette politique et j'ai remarqué qu'au fil des années, le cinéma taïwanais est devenu de plus en plus superficiel. Certains auteurs ont été obligés de changer leurs scénarios pour satisfaire à la politique des subventions étatiques. Ces modifications de scénarios ont souvent été réalisées au détriment de la profondeur et de l'épaisseur culturelles qui sont essentielles dans une œuvre cinématographique. Le problème est que tout le monde s'empresse de satisfaire les exigences de l'administration pour obtenir un financement et l'on ne prend pas le temps de faire attention au sens profond. En fait, cette façon de fonctionner a provoqué une crise majeure.

Autrice : Ce que vous évoquez est aussi lié à ma prochaine question. Selon vous : « *Est-ce que certains cinéastes adaptent leurs scénarios aux règles des politiques des subventions parce que ce sera ainsi moins compliqué pour eux de candidater et d'obtenir un financement ?* ».

Rao : Je le dis tout simplement. Lorsque nous essayons de construire notre propre législation en copiant celle d'un autre pays, nous ignorons souvent que le pays à l'origine de cette législation dispose d'un contexte social, géographique et politique complètement différent du nôtre. Même si Taïwan est un « pays », et chaque collectivité territoriale dispose de sa propre politique en matière de subvention, il faut garder à l'esprit que l'île est petite et que la population n'est que de 23 millions d'habitants, ce qui équivaut à un quartier de Shanghai. Cette comparaison permet de mettre en perspective notre situation, alors qu'en France, chaque région propose ses propres

subventions, comme c'est le cas de la région PACA. Mais la France peut se permettre ce dispositif parce que ses régions sont assez grandes pour disposer de leurs propres systèmes de subvention indépendants, tandis que chez nous, il faut seulement une demi-heure pour aller de Taïpei à Taoyuan et moins d'une heure pour arriver à Hsinchu en train. Ce système de subventions qui s'accumulent (État et territoire) est plutôt un gaspillage d'argent public.

J'ai eu une réunion avec l'un des vice-présidents de Taïpei la semaine dernière. Il me disait que tout le monde lui avait demandé de créer un studio dans sa propre ville. En 2010, j'ai été la première à demander au maire de Taïpei de l'époque, Hau Lung-pin, de proposer au gouvernement central de transformer le Studio du Cinéma chinois à Beïou (qui appartenait au Ministère de la Défense, 北投製片廠) en studio public. Cela pouvait résoudre tout d'abord le problème du tournage en ville. Nous avons 2,71 millions d'habitants à Taïpei, mais la surface de la ville ne représente qu'un septième de la Nouvelle Taïpei⁸⁰¹. De plus, la densité de la population de Taïpei est la plus forte de l'île de Taïwan. De ce fait, lorsqu'il y avait des tournages en ville, il fallait arrêter la circulation dans les rues. Vous imaginez les embouteillages ces jours-là. Le record est détenu par le tournage du film *At Café 6* ? Nous avons dû arrêter la circulation dans douze rues. C'était une situation épouvantable. Imaginez le nombre de réunions de négociations pour fermer des rues à Taïpei, en particulier les rues à sens unique...

Pour vous montrer combien le nombre de personnes impliquées peut être élevé, je rappellerai une petite anecdote : lors des avant-premières des films, nous avons l'occasion de remercier officiellement nos partenaires et les professionnels qui nous ont aidés. À deux occasions, je me suis retrouvée avec une liste de trois pages de partenaires à remercier. Cet exemple montre la complexité de la situation. J'ai commencé à travailler ici en 2008. Dès 2009, j'ai signalé à mon patron que la situation était anormale et en 2010, le maire de Taïpei, HAU Lung-pin, a compris la gravité du problème et il a négocié avec le Ministère de la Défense, qui a enfin vendu son Studio à la ville de Taïpei.

Après avoir acheté ce studio, nous avons pensé que cela marcherait facilement et que nous pourrions bientôt atteindre le stade de l'industrialisation. Mais finalement... je n'en ai aucune idée... peut-être que chacun a eu son propre point de vue, et certains estimaient qu'il fallait

⁸⁰¹ La Nouvelle Taipei est l'ancien comté de Taipei, qui est devenu une municipalité spéciale en 2010 selon le « Local Government Act ». Cette ville possède une population de 3,9 millions d'habitants et des besoins particuliers en termes de développement politique, économique, culturel et dans sa métropole. Selon le critère géographique, la ville de Taipei se situe dans ce territoire.

confier la gestion à une entreprise privée. Vous savez que cette industrie (du cinéma) n'est pas encore (mature)... C'est comme le bébé qui ne sait pas encore marcher et à qui vous demandez de courir... Ou comme des entreprises privées qui *courent* pour devenir des leaders mondiaux. Les investisseurs privés fonctionnent avec une logique de profits, ce qui risquerait de nuire au développement de ce secteur. Je n'ai pas dit qu'il ne fallait pas rechercher la rentabilité financière, mais pour le moment, nous n'en sommes pas là. Pour l'instant, j'estime que nous ne sommes pas encore prêts à laisser le privé gérer ce studio.

Lorsque l'heure du BOT (Build–operate–transfer) aura sonné, bien sûr que le processus de BOT accélérera son développement ; mais tant que cette industrie n'est pas prête à être dirigée par des entreprises privées, le processus du BOT peut précisément ralentir les capacités de cette activité. Je pense que nous devons bien réfléchir à la question avant de nous lancer. Mais revenons-en à votre question : « *Est-ce que chaque collectivité territoriale doit proposer sa propre subvention ou sa propre commission du film ?* ».

C'est vraiment un sujet très discutable.

À mon avis, ce n'est pas vraiment nécessaire. À Taïwan, il suffit qu'il y ait au maximum quatre commissions des films : au nord, au centre, au sud et à l'est. Quant aux studios dans chaque collectivité territoriale, je pense qu'ils ne sont pas nécessaires non plus. À Taïpei, il existe déjà le Studio du Cinéma chinois à Beïou. Ce studio devrait d'ailleurs se concentrer sur le développement de tournages à effets visuels parce que 90 % de l'industrie audiovisuelle se situe à Taïpei. Si vous pensez qu'il faut en créer aussi à Taoyuan, à Taïchung ou à Hsinchu... Ce n'est vraiment pas nécessaire. Je pense qu'il suffit d'en créer dans les grandes collectivités territoriales du nord, du centre et du sud. Je sais qu'actuellement, à Hualien (l'est de Taïwan), CHIU Fu-sheng (Président de Taiwan Land Development Corporation) est en train de construire un studio privé, et qu'à Taïnan, certaines personnes réfléchissent au même projet. Humm... il y a déjà assez de studios comme ça...

À mon avis, Taïwan ne peut maintenir que... trois studios. De plus, ces trois studios doivent déterminer leur spécialité (ce qui n'est pas encore fait). Je pense d'ailleurs que le gouvernement central devra fortement conseiller leurs représentants pour mener à bien cette réflexion. Si nous prenons le cas de la ville de Kaohsiung, cette ville possède le plus grand territoire (à l'ouest), mais son représentant devra aussi faire preuve de fermeté pour promouvoir le développement du studio. En fait, il serait approprié que la ville de Kaohsiung dispose de son propre studio. Cependant, il faudrait d'abord créer un environnement favorable. Premièrement, Kaohsiung

connaît une pollution atmosphérique très élevée. Si vous regardez le film *Black & White 2 : The Dawn of Justice*, vous verrez une scène de courses poursuites de voitures sur l'autoroute durant 15 minutes, malheureusement l'image est recouverte d'un épais brouillard gris : l'autoroute est gris foncé et le ciel est gris clair. C'est presque un film en noir et blanc. Les caractéristiques de cette ville ne sont pas du tout représentées. C'est... un fait, je suis originaire de cette ville et donc je sais bien que le ciel est très beau en juillet et août, malheureusement il fait très chaud à ce moment-là.

Nous pourrions aussi construire un studio à Taïchung. Je pense justement que c'est très dommage que cette ville n'ait pas continué son développement audiovisuel après le film *L'Odysée de Pi* et utilisé le réservoir d'eau⁸⁰² de l'aéroport de Shuinan qui a été construit pour ce film. Taïwan est une île entourée par la mer, et pourtant, nos films et les recherches marines ne sont pas mis en valeur...

Autrice : En fait, j'ai participé récemment à une conférence organisée par l'Union des cinéastes de documentaires de Taïpei. Ils ont invité le critique Ryan Cheng, le réalisateur Tsao Jui-yuan et le producteur Huang Mao-chang pour discuter des subventions locales. Ces intervenants ont eu des points de vue semblables aux vôtres. Ils pensent aussi que les contraintes de subventions locales sont nombreuses et qu'en fin de compte, les demandeurs insèrent certaines scènes juste pour obtenir des subventions locales. Pour eux, ces règles doivent encore être revues et corrigées. Par ailleurs, j'ai remarqué que certains réalisateurs connus, comme : Wei Te-sheng, Chen Yu-hsun ou Tsai Yue-xun, ont créé des œuvres financées aussi par les collectivités territoriales. En effet, la qualité de leurs films est reconnue par les professionnels et les spectateurs. Autrement dit, ces réalisateurs ont peut-être la capacité à mieux adapter leurs scénarios aux règles des subventions territoriales sans perdre en cohérence. Alors, ma question est la suivante : « *En tant que membre du jury dans la sélection des subventions de Taïpei, comment appréciez-vous les qualités de ces scénarios ? Quant aux parcours des candidats à ces subventions, sont-ils plutôt des réalisateurs connus ou de jeunes réalisateurs qui ont vraiment besoin d'apports financiers ?* »

Rao : Parlez-vous des subventions étatiques ?

⁸⁰² Quant aux scènes du naufrage dans ce film, l'équipe d'Ang LEE, avec le soutien de la ville de Taïchung, a créé un réservoir géant de 70 mètres sur 30, capable de contenir 6,4 millions de litres d'eau à l'aéroport de Shuinan, qui peut reproduire la houle de l'océan. Les scènes spectaculaires concernant la mer agitée ont été filmées dans ce réservoir d'eau et post-produites avec des effets spéciaux.

Autrice : Oui, et aussi des subventions territoriale.

Rao : Il n'y a pas forcément que les jeunes réalisateurs qui ont vraiment besoin de fonds et qui demandent des subventions, des réalisateurs très connus candidatent aussi, parce que c'est encore difficile de réaliser un film à Taïwan. Si les réalisateurs devaient financer eux-mêmes la production, dans neuf cas sur dix ils n'en auraient pas les moyens.

La plupart des réalisateurs dépendent encore de la subvention nationale, notamment ceux qui produisent les films d'art et d'essai et les jeunes réalisateurs. Bien sûr que les entreprises privées ont financé a priori Wei Te-sheng, dont les recettes étaient garanties après la sortie de son film. Donc... les jeunes réalisateurs dépendent encore fortement de la subvention nationale.

Cependant, je pense que le mode de financement de la subvention nationale doit s'améliorer au fil du temps. Autrement dit, elle ne doit pas subventionner de façon rigide en proposant un montant fixe pour les jeunes réalisateurs. Je pense qu'il faut diversifier son mode de financement. Par exemple, nous pourrions proposer *la promotion coopérative* : soit le film est récompensé par un prix et nous l'aidons pour la promotion après sa sortie ; soit le film est tourné dans notre ville et nous l'aidons aussi pour la promotion.

Bref, nous devrions utiliser diverses occasions pour soutenir les productions de films. Par exemple, même si je ne suis pas un réalisateur d'art et d'essai qui a la chance d'être récompensé à l'international, mon œuvre commerciale pourrait aussi être financée par des subventions.

Autrice : Comme vous l'avez mentionné tout à l'heure, il existe une subvention territoriale à Taïpei... J'aimerais savoir quels sont les principaux thèmes des candidats ?

Rao : « Filmer Taïpei », c'est le titre de notre sélection. En fait, nous n'avons pas mis trop de contraintes pour cette sélection concernant les scénarios. Même si nous sommes très souples par rapport à l'intitulé, beaucoup de candidats ont déjà automatiquement... prévu des images de Taïpei. Tout le monde sait que c'est une subvention pour promouvoir Taïpei, et donc ils ont automatiquement inséré certains éléments...

En fait, d'après mes propres observations, il existe toujours un problème avec cette subvention : les scénarios que nous avons reçus concernent toujours des fictions contemporaines et des histoires métropolitaines parce que le titre de la subvention est « Filmer Taïpei ». Il semble que les candidats pensent qu'il n'est pas possible de déposer un scénario traitant de l'histoire des

premières années de « Minguo » (民國 ; l'an I de la République de la Chine)⁸⁰³. Je ne dis pas qu'il n'existe aucun scénario concernant cette période, mais ils sont très rares. Prenons l'exemple de la sélection de l'année dernière. Nous avons décidé de subventionner un scénario, mais avant d'avoir pris cette décision, comme je faisais partie du jury, les autres jurés m'ont demandé : « Est-ce que vous voulez promouvoir Taïpei ? Si vous voulez subventionner un film pour *promouvoir Taïpei*, peut-être que ce scénario n'est pas éligible... ».

Autrice : Parce que ce scénario ne concernait pas Taïpei ?

Rao : Parce qu'il concerne un vampire...

Autrice : Un vampire ?

Rao : Oui... mais à la fin je leur ai dit : « Laissez-tomber cette promotion de la ville. Si c'est un bon scénario, nous le financerons. ».

Autrice : Donc... c'est parce que c'est un film taïwanais ... ?

Rao : Oui, c'est le scénario d'un film taïwanais qui a été sélectionné. La suite est intéressante. L'équipe de ce scénario a changé le titre du film, pour le titre *Le vampire à Taïpei*.

Autrice : Ce titre a été changé avant de participer à la sélection ou après avoir été récompensé ?

Rao : Ainsi, vous croyez que les subventions locales n'ont pas d'influence ? Bien sûr que si ! Cela peut d'ailleurs être un frein au développement international des films. D'abord, parce que, du fait des critères d'attribution des subventions, les œuvres manquent de diversité et les thèmes sont très limités. Ensuite, ces films à petits budgets sont restreints dans leurs conceptions à cause des subventions territoriales qui les contraignent à utiliser certains lieux de tournage. De ce fait, les œuvres perdent en compétitivité face à la concurrence internationale. Au moment où nous avons proposé cette subvention, nous n'avions pas prévu que cela influencerait ces différents aspects. C'est pourquoi j'ai dit tout à l'heure que nous pourrions peut-être changer notre mode de

⁸⁰³ C'est un calendrier des ères largement utilisé dans les discours et les documents officiels à Taïwan depuis 1912 (premier anniversaire de la naissance de la République de la Chine).

financement, je voudrais proposer une subvention qui ne se limite pas aux paysages locaux. Nous devrions mettre l'accent sur la coopération entre Taïpei et les cinéastes, et ainsi promouvoir leurs œuvres. Dans cet esprit, nous pourrions subventionner soit les films tournés à Taïpei; soit ceux qui ont obtenu des subventions nationales ou sont récompensés par les festivals de films, comme le festival de Taïpei.

Autrice : J'aimerais aussi poser une autre question : *pour promouvoir les films taïwanais à l'international, pensez-vous que la culture locale taïwanaise est un élément exotique qui attire les spectateurs étrangers ?*

Rao : C'est une manipulation très dangereuse. Bien sûr que nous espérons promouvoir notre culture locale, mais qu'est-ce que la culture locale ? Ce thème « Culture locale » est déjà une notion ambiguë. Peut-être que nous pensons que c'est notre culture locale, mais les gens (étrangers) trouveront que ce sont des cultures *trop* locales pour les comprendre. L'exemple le plus simple est le film *David Loman*. Est-ce un film local ?

C'est un film assez local qui reprend des blagues concernant les actualités récentes et la culture locale à Taïwan.

Autrice : Donc cela a été difficile de le promouvoir à l'international ?

Rao : Bien sûr, ça a été difficile, bien sûr !

Autrice : C'est-à-dire qu'il n'y a que les Taïwanais qui peuvent comprendre l'humour de l'argot local ?

Rao : Tout à fait. Ce problème existe aussi même en Chine. Il y a beaucoup de cas comme cela en Chine, par exemple, l'année dernière ou l'année d'avant, deux films sont sortis en même temps en Chine, l'un était *Sacrifice* (趙氏孤兒, 2010) et l'autre, je ne me souviens plus du titre, mais c'était une coproduction sino-taïwanaise, avec le réalisateur Chu Yen-ping (taïwanais), et l'acteur Xiao Shen-yang.

Ces deux films sont sortis en même temps, le film de Xiao Shen-yang a eu de très bonnes recettes au nord du Yangzi Jiang. En revanche, le film *Sacrifice* n'a réussi que dans le sud. Même en

Chine, les spécificités culturelles sont très marquées d'une province à l'autre. Comme je l'ai dit, la culture locale, la définition de « la culture locale » est elle-même très paradoxale.

Autrice : En fait, selon mes observations, l'apparition de scènes concernant les cultures locales sert plutôt de comparaison avec l'ultra modernisation des villes d'aujourd'hui. Autrefois, les représentations des villes dans les créations audiovisuelles étaient les paysages urbains, aujourd'hui il y a plus en plus d'images locales qui nous permettent d'apprécier les différents endroits ou de satisfaire notre nostalgie de l'ancien temps. À mon avis, Taïpei étant la capitale qui rassemble de nombreux travailleurs et des étudiants originaires des provinces, ces gens sont désormais à la recherche de leurs origines et de leur identité, mais aussi de l'identité de leurs villes natales, comme moi.

Pour répondre à cette demande, j'ai remarqué que les films taïwanais sortis récemment ont tendance à promouvoir ces cultures locales. Les scénarios traitent de plus en plus de la vie provinciale, ce qui permet d'attirer les spectateurs au cinéma. Moi, je suis originaire de Changhua, j'ai constaté que ce genre de films locaux était très apprécié par les spectateurs du centre et du sud de l'île.

Rao : Vous avez raison. C'est vraiment un autre point de vue pour ces films... peut-être que tout le monde est en train de chercher une nouvelle réalité pour les films taïwanais contemporains.

Fin de l'entretien.

Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun 徐國倫

Fonction de l'interviewé : Producteur taïwanais

Date : le 3 août 2019 à 15h-17h30

Cadre : Rencontre professionnelle autour du thème des pratiques élémentaires de la production cinématographique

Lieu : SMAJO studio (No. 33, Ln. 279, Sec. 1, Fuxing S. Rd., Da'an Dist., Taipei City 106, Taiwan)

(L'intervenant a autorisé l'autrice à traduire l'entretien dans le cadre de sa thèse)

(La conférence a duré deux heures environ et plusieurs aspects ont été abordés, mais ici ne figurent que les extraits liés aux subventions)

Hsu : ... Nous avons remarqué qu'il était trop difficile de trouver les fonds nécessaires pour notre dernier film, *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead* (2019). Nous sommes alors retournés aux fondamentaux dans notre réflexion. Vous vous confrontez évidemment à ce que l'investisseur veut, mais comment allez-vous le convaincre ? Pourquoi investit-il dans votre film ? C'est une question qui a mené à de longs débats...

Je vous propose quelques conseils, ainsi que mon expérience durant cette période où je cherchais des fonds pour ce film. Parce qu'on a passé environ... un an et demi, un an et demi juste à chercher des fonds. Pendant cette année et demie, on n'a fait que des allers-retours entre dépôt de projet et demandes de financement.

Premièrement, avez-vous des idées d'histoires à raconter ? L'histoire que vous proposez maintenant vous plaît-elle ou non ?

La raison pour laquelle je pose cette question est que je trouve qu'aujourd'hui... il y a de plus en plus de films, pas comme auparavant, où il fallait attendre l'occasion de travailler sur un projet qui vous plaise vraiment et dont l'histoire serait appréciée par le public. Par exemple, j'aime bien les films d'humour noir, mais parfois, c'étaient juste des projets différents qui venaient à vous, on vous disait : « J'ai une histoire, voulez-vous qu'on travaille ensemble ? ». Ensuite,

vous vous posez la question de savoir si vous l'acceptez ou non. Si vous acceptez cette proposition, il faut commencer à collecter des fonds et à s'occuper de ce projet. Par la suite, vous devez raconter le scénario de ce projet devant les investisseurs pour les convaincre.

Aimez-vous vraiment le récit du scénario que vous racontez maintenant ?

Je pense que tout le monde doit se poser cette question avant d'accepter un projet. En fait, il m'est arrivé de rencontrer ce problème pour un projet, dont le scénario ne me plaisait pas. D'ailleurs, j'ai remarqué qu'en présentant le synopsis, je n'ai même pas pu me convaincre. Et si on n'aime pas le récit, je pense que l'interlocuteur s'en aperçoit. Dans ce cas-là, l'on n'obtient pas de fonds parce que le charme n'existe pas dans le synopsis, ni pour nous, ni pour les investisseurs.

Ensuite, si vous aimez vraiment le scénario que vous avez reçu, il faut garder à l'esprit qu'il y a peu d'investisseurs privés réguliers dans ce secteur et que chaque investisseur a sa propre image de marque et ses préférences. Il faut donc comprendre ce qui les intéresse. Ceci étant, je pense que cette logique s'applique à n'importe quel métier : vous chercherez d'abord les financeurs puis les collaborateurs. Vous devez bien comprendre qui est le responsable dans cette entreprise et s'il est sincèrement intéressé par votre scénario.

Sinon, on est content d'avoir trouvé un investisseur et on décide de collaborer, mais les problèmes apparaissent au cours de la collaboration. Par exemple, pendant la collaboration, l'investisseur vous dit : « Ce point-là ne me convient pas, je pensais le changer. Vous le changeriez ? Si vous ne le faites pas, je retirerai l'investissement ! ».

Comment faire alors ?

On entend souvent ce genre de témoignage. Ainsi, je trouve que c'est très important que l'investisseur soit aussi d'accord avec votre scénario et de s'assurer que vous avez tous les deux la même conception du travail, ce qui permettra d'éviter tout malentendu. Par exemple, vous avez envie de faire un film d'humour noir pur et dur, mais finalement votre investisseur exige des éléments hyper romantiques parce qu'il a envie de produire une histoire d'amour. Bien entendu, ces collaborations sont vouées à l'échec. Je me suis moi-même retrouvé confronté à ce genre de situation, il n'y a pas très longtemps.

Par ailleurs, le sujet de la subvention étatique est inévitable. Cette subvention est le financement essentiel pour la plupart des films nationaux. Tout le monde dépend encore fortement de cette

subvention. Parlons simplement de l'aspect du financement, lors du rendez-vous avec des investisseurs pour votre projet, ces investisseurs vous poseront d'abord cette question : « vous allez soumettre ce projet à la sélection des subventions étatiques ? ».

Normalement, l'investisseur lancera la négociation une fois que vous aurez obtenu la fameuse subvention étatique. Je pouvais imaginer l'importance des subventions étatiques pour les productions, mais après avoir moi-même géré ces négociations, j'ai enfin compris que les subventions étatiques étaient une étape cruciale du processus de collecte de fonds.

Le plus important n'est pas forcément la nature de la subvention étatique. C'est plutôt que la subvention étatique est souvent le premier financement qui permet de commencer les négociations avec des investisseurs privés. Le plus compliqué et le plus important est de trouver le premier financement. Lorsque vous arrivez avec un projet sans financement devant les investisseurs privés, ils auront l'air intéressés et vous diront que ce projet est faisable. Mais ils termineront l'entretien en disant : « Humm... on peut rester en contact. ». Avec cette réponse vague, la collecte de fonds du projet n'avance pas.

J'ai fait face à cette situation à l'occasion de mon dernier projet. Pendant cette année et demie, nous vivions d'espoir, mais rien n'avancait. Ainsi, la subvention étatique est un élément crucial parce que d'une certaine façon, ce sera la plus facile à obtenir. Ensuite, quand vous rechercherez les autres investissements, tout sera relativement plus rapide. De ce fait, je vous conseille de faire très attention aux dates de la sélection pour la subvention étatique, qui n'a lieu que deux fois par an.

L'autre possibilité est d'opter pour les subventions locales, offertes par chaque collectivité territoriale. Je pense que vous devriez maîtriser leurs fonctionnements, ou faire des recherches sur celles-ci, car elles sont assez nombreuses. Ces subventions existent à Taïpei, à Taïchung et à Kaohsiung par exemple.

Comment comprenez-vous les règles de ces subventions locales ? Savez-vous que désormais la mairie de Kaohsiung ne subventionne plus, mais investit ? Et quelles sont ses nouvelles règles ? Est-ce que cela correspond à votre projet ?

Le plus important est-il de savoir si cette subvention locale correspond à votre projet ? Combien en recevez-vous normalement ? Avez-vous vraiment bénéficié d'une aide substantielle pour votre projet après cette obtention ?

Je pense que chaque projet se doit d'être réfléchi, parce que le thème sur lequel vous êtes en train d'écrire va vous diriger là où il faut. À mon avis, ce n'est pas la peine de créer certaines scènes

juste pour obtenir une subvention locale. Mais, bien sûr, si cela ne dérange pas la cohérence du scénario, vous pouvez quand même y réfléchir, cela vaut le coup d'y réfléchir parce que cela peut être une source de financement supplémentaire. Vous pourriez penser que c'est mieux d'avoir plus de financements pour que tout le monde puisse avoir plus de liberté pour finaliser de façon satisfaisante son projet. En fait, il faut évaluer les avantages de ces subventions territoriales en fonction de plusieurs critères.

Prenons un exemple pratique : la mairie de Kaohsiung a beaucoup subventionné mes projets, et ce à plusieurs reprises. Par exemple, le film *The Scoundrels* (2018) a bénéficié d'une subvention de Kaohsiung. Ce fut la même chose pour *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead*. Pour ce dernier film, le réalisateur avait très envie de filmer à Taïchung, mais j'ai continué à lui conseiller d'aller à Kaohsiung. Ce n'était pas juste en raison des subventions là-bas, je lui avais aussi précisé que « l'ambiance de Kaohsiung correspondait au genre de votre film. » Je croyais vraiment que le tournage sur un quai de la ville aiderait vraiment.

Ensuite, après avoir reçu la subvention locale, en tant que producteur, vous devez bien prendre en compte tous les éléments du budget. Les subventions locales sont surtout offertes par « Taïpei et Kaohsiung », tel est le cas pour *The Scoundrels* (狂徒, 2018) et *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead* (江湖無難事, 2019). Vous calculez ensuite le rapport qualité / prix. Combien de jours faut-il tourner à Kaohsiung pour utiliser au mieux cette subvention et comment organiser le reste du budget pour élargir les possibilités de tournage ? L'hébergement sur place ayant un coût, quelle proportion du budget doit être dépensée pour le tournage à Kaohsiung ? On a beaucoup discuté de la répartition du budget avant de filmer, c'est bien entendu nécessaire.

Le montant de la subvention de Kaohsiung est de 4 millions de NT\$. C'est le maximum qu'on a pu obtenir. Donc, quel est le coût d'une journée de tournage à Kaohsiung ? Par conséquent, combien de jours peut-on tourner là-bas ? Quelle part du budget réservez-vous à Kaohsiung ?

Je pense que c'est une question très pratique qu'il est nécessaire de se poser avant le tournage. Évidemment, cela change beaucoup de choses si on décide d'une journée supplémentaire de tournage dans une ville. Regardez mon film *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead*, cette question était très présente : nous avons des scènes à Taïpei, à Kaohsiung, ou encore au Japon.

Enfin, combien de jours pouvais-je tourner au Japon ? Quelles scènes allaient devoir être tournées au Japon, lesquelles à Kaohsiung et lesquelles à Taïpei ? Vous devez les arranger plus pertinemment parce que cela est désormais lié au budget.

Et... j'espère que ce processus peut petit à petit se généraliser. Ce processus généralisé est... ici, ce dont je parle n'est pas lié au genre du film, c'est plutôt un modèle économique qui devient une référence, à moins qu'il existe une scène très spécifique.

Pour être plus précis, les réalisateurs me posent souvent cette question : « Je vous ai déposé un scénario. C'est un film d'horreur, combien de jours faut-il consacrer au tournage ? ». Normalement, mes collègues sont aussi là pour répondre à cette question. Ensuite, il est possible qu'ils disent « j'ai 30 millions. ». Auquel cas je leur répondrais : « Cette somme vous permet probablement un tournage sur 30 jours. ».

Voilà, c'est une référence approximative calculée d'après mes anciens projets. J'ai remarqué que mes calculs étaient assez fiables. Pour mon projet de 35 millions, j'ai fini le tournage en 35 jours. J'avais un autre projet initialement de 45 millions, mais que j'ai fini en 52 jours. À la fin, le coût total pour ce projet-là était environ de 51 ou 52 millions. Ainsi se dessine une hypothèse. Je l'ai partagée avec de nombreux amis producteurs parce que je savais qu'on pouvait la prendre comme base réaliste. Donc, on part du principe qu'on ne peut pas retenir d'élément particulier qui grève largement le budget. Par exemple, si nous engageons Andy Lau Tak-wah (劉德華, le célèbre acteur asiatique), il faudrait revoir le budget à la hausse et nous dépasserions largement l'enveloppe dont nous disposons. Autre exemple, le budget du décor du film *The Outsiders* (鬥魚, 2018) était très élevé parce que nous avons créé une scène sophistiquée comme un clip musical. De plus, pour le tournage, nous avons rénové un village de garnison, ce qui a coûté entre 5 et 6 millions. Ce film ne peut donc pas être pris comme référence. La référence générale dont je vous parle est pour moi le film *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead*. Pour ce film, on a utilisé un budget adapté à 35 jours de tournage au Japon et il a fini par coûter la somme de 35 millions. De même, le film *The Scoundrels* a été filmé en 45 jours. Son budget... j'ai tout calculé à la fin du tournage et la somme dépensée était d'environ 45 millions, ou un petit peu plus.

Ainsi, on arrive toujours à la même moyenne qui devient une référence. Je pense qu'un jour, vous aurez aussi de nombreuses occasions de faire des prévisions budgétaires et vous devez vous y entraîner. Petit à petit, vous mettrez au point votre propre logique. Et... je ne sais pas, moi, j'aime bien faire ce genre de prévisions budgétaires. Je ne sais pas si vous les trouvez pénibles. Moi, je trouve ça intéressant.

Ensuite, en quoi consiste la fonction d'un assistant-réalisateur ? Son travail est de transformer le scénario en tableurs pour les besoins du réalisateur. Je pense que les producteurs font des scripts matriciels pour répondre à nos besoins. J'aime bien la notion de processus, qui me permet d'utiliser ma propre façon de découper et de lire le scénario. C'est juste que les idées sont chiffrées et que je les interprète avec ma propre grille de lecture. Selon moi, la compréhension du scénario passe par ce processus de découpage.

Pour un projet normal, disons, avec un budget de 30 à 50 millions... Je dis souvent que j'ai besoin d'une semaine tranquille pour établir les différentes rubriques budgétaires, je dois m'immerger dans les calculs et procéder à une répartition. C'est aussi une forme de création pour moi. Pour ce genre de processus créatif, il n'y a que vous-même qui comprenez vos pensées. Les autres n'arrivent pas à imiter vos répartitions même s'ils les ont vues. Ils vont vous demander pourquoi vous faites ce genre de répartitions après les avoir vues. C'est pourquoi je trouve que c'est un processus créatif. Ce sera une tout autre histoire si le projet est plus compliqué.

Ma collaboration à la programmation du projet « Trilogie de Taïwan », du réalisateur Wei Te-sheng, est un travail de longue haleine... puisque c'est un projet de l'ordre de milliards de dollars NT\$. D'ailleurs, je n'ai pas encore fini les calculs liés à ce projet parce que je ne sais pas comment m'y prendre... il y a encore beaucoup de travail à faire. Le tournage doit s'effectuer sur un an et demi, il devrait commencer en 2020 et en ce qui me concerne, je collabore à ce projet depuis 2018. Autrement dit, j'ai commencé à m'investir l'année dernière. C'est un nouveau défi, le plus important que je n'aie jamais connu. Par exemple, il faut calculer le salaire de l'assistant-réalisateur, mais je ne sais pas combien de mois ou combien d'années il faut compter pour ce poste... je n'ai jamais fait cela. Les répartitions budgétaires de ce projet doivent être calculées en fonction du nombre de mois. Ce genre de calcul n'est pas facile à élaborer. Je pense que c'est un défi d'un tout autre niveau.

Comment en suis-je arrivé là ? Quand je me suis occupé du film *KANO*, tout le monde m'a demandé : « Eh, tu prendras le projet de la trilogie de Taïwan si le réalisateur Wei te le demande ? ». J'ai alors secoué la tête et répondu : « Je vais y réfléchir. » Cependant, quand il m'a vraiment demandé de travailler avec lui, j'ai quand même hésité 3 secondes, puis j'ai dit : « Faisons-le ! ». Voilà comment ça s'est fait...

Vous allez vite remarquer une chose. Le jugement que vous avez au moment de la fin du tournage n'est pas très objectif parce que vous êtes encore dans la douleur du tournage. Vous vous dites : « C'était trop difficile de tourner comme ça ! Ça prend trop de temps ! » parce qu'il y a

trop de choses qui se sont passées pendant le processus. Vous regardez alors en arrière, au tout début, quand vous vous demandiez « Aimez-vous produire un film ? ». Personnellement, j'aime produire des films. Et auriez-vous eu d'autres occasions de participer à un tel projet ? Non. Donc voilà, je l'ai pris. Mon raisonnement était très court, et aussi très naïf et simple, je voulais relever ce défi que je ne rencontrerais probablement nulle part ailleurs.

Un peu comme mon travail sur le film *52 Hz I Love You* (52赫茲我愛你, 2017), le résultat n'était pas très bon, mais j'ai quand même vu ce que j'en ai obtenu. J'ai beaucoup apprécié le processus de création de ce film. À mon avis, il n'y a pas trop d'occasions de produire un film comme celui-là. Ce n'est pas un film de cabaret, le réalisateur Wei parle toujours « de film musical », nous avons pris pour référence le film musical *Les Misérables* (2012) pour produire notre *52 Hz I Love You*. Selon moi, du point de vue de la production, j'ai vraiment apprécié de travailler sur ce thème. Il faut dire que le film musical n'est pas un genre populaire en Asie, les projets de films musicaux sont donc rares. Et je ne savais pas quand une autre occasion de réaliser un tel film se présenterait. Donc... pour en revenir à ce que je disais au départ, il faut trouver le point qui vous interpelle. Quel est-il ? Et pourquoi voulez-vous le faire ?

Si vous le trouvez, je pense qu'il vous portera jusqu'à la fin.

(Questions et réponses liées aux subventions territoriales)

Autrice : Les recherches que j'ai faites portent sur les subventions territoriales, dont vous avez parlé tout à l'heure. Selon moi, les subventions territoriales sont un autre type d'aide pour compléter le financement des productions, mais elles ont tout de même des contraintes. Selon vous, est-ce que vous envisagez la subvention territoriale en dernier choix à cause de ses contraintes ?

Par ailleurs, concernant la composition des subventions de *KANO*, j'ai remarqué que ce film était subventionné par plusieurs collectivités territoriales. Je voudrais savoir comment vous en êtes venu à cette composition... Est-ce parce que le coût était trop important et vous deviez vous rabattre sur les collectivités territoriales ? Ou est-ce que ce sont ces collectivités territoriales qui vous ont invité à tourner chez elles grâce à la réputation du réalisateur Wei et de ce film ?

Et est-ce que ces subventions territoriales vous ont limité pour le tournage ? Par exemple, étiez-vous obligé de filmer certains endroits ?

Hsu : Les règles sont, dans l'ensemble, plutôt claires. C'est-à-dire que quand leurs règlements ont été fixés, je ne me souviens pas d'avoir vu beaucoup de différences entre elles : elles ont toutes demandé un certain pourcentage de représentations du paysage local. En prenant *The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead* pour exemple, nous avons aussi réfléchi à la manière de candidater pour les subventions locales après son tournage, parce que la somme obtenue était insuffisante. Cependant, nous n'avions pas filmé à Taïpei et nous ne pouvions donc pas leur demander. Les scènes de ce film étaient plutôt à Keelung. Et pas de scène à Taïpei, eh bien... pas de subventions de Taïpei.

Revenons-en à *KANO*. Pour répondre à votre question sur les collectivités territoriales qui nous ont contactés pour le tournage, je dirais que les scènes de *KANO* couvraient presque l'ensemble de l'ouest de Taïwan. Un point crucial à négocier pour nous a été le choix de la ville de tournage, qui en fin de compte a été Kaohsiung. Nous avons bien réfléchi à l'endroit où tourner la scène du Stade Hanshin Koshien, c'était une scène importante pour nous.

Parlons maintenant d'analyse de situation et de budget. Le montant des subventions des grandes villes est évidemment plus élevé et donc vous pouvez obtenir plus de moyens. En revanche, le montant des subventions des autres villes est relativement moins attrayant. De la sorte, si la ville de Yunlin vous invite à construire le décor du Stade Hanshin Koshien, ou si la ville de Miaoli vous y invite en même temps que celle de Kaohsiung, et que toutes vous proposent une subvention, quelle ville choisiriez-vous ?

Dans ce cas de figure, il faut prendre en considération deux facteurs : l'un est la subvention, l'autre la météo. Selon moi, pour les projets à gros budgets, le principe de subvention n'est pas une priorité. Parce que de toute façon, la subvention ne couvrira pas la totalité du budget, de la même façon, la somme des subventions que vous aurez reçues ne vous permettra pas forcément de filmer deux jours supplémentaires. Le montant des budgets de chaque projet étant différent, je pense que les priorités doivent aussi être différentes. À mon avis, si le budget dépasse un certain niveau, par exemple au-delà de 100 millions de NT\$, tout le monde doit s'attacher à finir le tournage dans les temps impartis. Dans ce cas, les lieux de tournage ne seront pas la priorité. À ce moment-là, vous pouvez vous permettre de tourner ailleurs. Ainsi, mon évaluation des risques pour le tournage est simple : quand le budget est faible, il serait stressant de tourner en dehors de Taïpei, mais il faut faire attention à la météo qui peut localement être mauvaise ; quand le budget est assez gros, c'est déjà stressant de filmer un jour supplémentaire, donc cela ne change rien si on filme à Kaohsiung. Je pense que c'est de façon instinctive (qu'on doit trouver un juste équilibre entre le tournage et les subventions territoriales).

Pour en revenir au cas de *KANO*, vous avez remarqué qu'il a été subventionné par plusieurs collectivités territoriales, parce qu'on a vraiment tourné ce film dans plusieurs villes de Taïwan.

Fin de l'intervention

Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei 李亞梅

Fonction de l'interviewée : Productrice taïwanaise et membre du jury des subventions territoriales

Date : le 22 août 2019

Lieu : Spot Café Lumière (No. 1, Sec. 1, Bade Rd., Zhongzheng Dist., Taipei City 100, Taiwan)
(Entretien traduit du chinois de Taïwan)

Autrice : Est-ce que les subventions territoriales ont beaucoup aidé les cinéastes ? Nous savons que les cinéastes candidatent surtout pour obtenir des subventions étatiques, mais demandent-ils aussi des subventions territoriales ?

Li : Fondamentalement, quand le financement de la subvention étatique n'est pas suffisant, ils recherchent les subventions des collectivités territoriales. En effet, les deux sont souvent nécessaires pour la collecte de fonds. Plus l'ensemble du financement venant du secteur public est élevé, et moins les candidats devront solliciter les entreprises privées. La collecte de fonds est essentiellement gérée par le producteur, et non par le réalisateur. Ainsi, les créations n'en sont que peu affectées. Mais parfois, faute de financements pour la production, les cinéastes doivent envisager d'autres plans dont le changement de lieux de tournage et/ou le tournage de certaines scènes à Taïchung, Taoyuan ou Kaohsiung, villes qui accordent des subventions.

Autrice : Donc les producteurs recherchent quand même plusieurs subventions territoriales ?

Li : Non, ils prennent d'abord en compte la cohérence du scénario. Autrement dit, si cela ne dérange pas que certaines scènes du scénario soient déplacées dans ces villes (subventionnées), ils vont filmer là-bas. Cependant, si ces scènes ne peuvent pas être filmées dans ces villes-là, ils ne chercheront pas à obtenir de subventions de ces villes.

Autrice : Est-ce que la demande de subventions (étatique et territoriales) est devenue une procédure standard pour les cinéastes ?

Li : Bien sûr, tout le monde va demander ces subventions (étatiques et territoriales). C'est

difficile de dire si c'est une procédure standard parce qu'on va absolument demander ces subventions, lorsque les financements ne sont pas suffisants.

Autrice : Pensez-vous que le montant des subventions des collectivités territoriales est suffisant pour les productions actuelles ?

Li : Je dirais que c'est mieux d'avoir le maximum de subventions.

Autrice : Vous étiez aussi juré lors des sélections de subventions territoriales. On m'a dit que certains passages de scénarios pouvaient être créés spécifiquement pour récupérer des subventions territoriales et que les scénarios contiendraient des incohérences.

Li : Ce dont vous parlez concerne le développement des scénarios ?

Parce que *le meilleur scénario* (nom de sélection des subventions étatiques) est le scénario déjà écrit, donc vous parlez du développement du scénario, n'est-ce pas ?

Alors, il existe deux situations pour le développement d'un scénario. Soit la société de production souhaite transformer ce scénario en film et elle recherche donc des financements pour cette production. Si elle peut obtenir des subventions (territoriales), pourquoi pas ?

Soit le scénariste écrit pour son propre intérêt et ne collabore pas encore avec une société de production. En même temps, le scénariste a quand même besoin d'un financement pour pouvoir se permettre de se concentrer sur l'écriture sans risquer d'avoir de problèmes financiers. De ce fait, il est difficile de distinguer si un scénario est écrit en visant certaines subventions bien précises ou si le scénariste espère juste obtenir un financement qui lui permettra de continuer son écriture.

Étant donné que tout le scénario est créé pour être filmé, personne ne va créer un scénario juste pour recevoir des centaines de milliers de NT\$ de financement. De même, un scénario ne sert à rien s'il ne peut être finalement adapté au cinéma.

Autrice : Comment trouvez-vous la qualité des films ces dernières années (2013-2016) ?

Li : Dans ces années-là, tout le monde pensait que les films taiwanais pourraient être rentables grâce au succès de *Cape No. 7*. Ainsi, le budget des films devenait de plus en plus gros parce que tout le monde en avait bien profité. Cependant, les films à budgets importants perdent plus

facilement de l'argent s'ils ne trouvent pas de débouchés sur le marché étranger. Par la suite, les professionnels ayant perdu de l'argent sont devenus plus prudents. Ainsi, les budgets des projets de ces dernières années étaient plus faibles.

Autrement dit, la tendance actuelle est plus propice aux films à petits budgets qu'aux films à budgets importants. C'est la conséquence du fonctionnement sur le marché. Donc, on ne peut pas dire qu'il y a une chute de qualité. On peut seulement dire que le niveau du budget des projets a été affecté. Ainsi, il y a moins de films coûteux et plus de films à budgets faibles. En ce qui concerne la quantité de longs métrages, elle n'a pas diminué. Selon les résultats des subventions centrales, la quantité est plutôt stable chaque année, et le montant des subventions étatiques augmente toujours. En général, je ne dirais pas qu'il y a une chute de la qualité et de la quantité. Je dirais qu'en raison de la taille du marché, il y a moins de films à gros budgets et plus de films abordables. Cependant, la situation s'est beaucoup améliorée cette année, par exemple, *Detention* (返校, 2019) est une production à gros budget, c'est la même chose pour *We Are Champions* (下半場, 2019), *The 9th Precinct* (第九分局, 2019).

Autrice : Pourriez-vous me dire quelles sont les réactions des spectateurs devant les films taïwanais ? Je pensais qu'il était possible que les gens soient attirés par les thèmes locaux. Selon vous, est-ce que, ces dernières années, les thèmes locaux ont attiré le public au cinéma ?

Li : Dans les années 2000, bien sûr oui, pendant la période de *Cape No. 7*. Les recettes des films taïwanais étaient très bonnes. C'est parce qu'on avait des thèmes originaux, qu'on parlait d'« intimité culturelle ». Taïwan avait ses propres sujets et ils étaient également très proches des spectateurs taïwanais. De plus, ces sujets étaient assez uniques parce que l'industrie hollywoodienne n'arrivait pas à produire de films similaires. Il est vrai que cette spécialité attirait et élargissait le spectre des spectateurs taïwanais de base pour les films taïwanais. Cependant, quelques années plus tard, cette tendance a diminué parce qu'il n'y a pas eu d'innovation. En même temps, la vision des spectateurs s'élargit aussi, surtout après l'apparition de la plate-forme OTT (offre hors du fournisseur d'accès à Internet). Cette plate-forme peut vous connecter rapidement aux œuvres du monde entier. Donc, quand il n'y a pas d'innovation dans le cinéma taïwanais, les spectateurs pensent que voir un film taïwanais équivaut à les avoir tous vus. Ils arrêtent de consommer des films taïwanais au cinéma. Ainsi, vous vous apercevez qu'au cours de ces années, ce genre, on disait les « films locaux », a vu ses recettes chuter et n'a pas atteint les

prévisions. Le problème principal est lié au manque d'innovation.

Autrice : J'ai également fait des recherches sur la composition du financement de WEI Te-sheng (réalisateur de *Cape No. 7*). Est-ce que vous pensez que ses grands financements sont des exemples exceptionnels dans l'industrie cinématographique taïwanaise ?

Étant donné que son *Cape No. 7* a eu un grand succès et qu'il a souvent eu des idées uniques, il pourrait peut-être intéresser un grand nombre d'investisseurs pour ses créations...

Li : Non, pas du tout. Vous savez qu'il a eu beaucoup de mal à réunir les fonds pour son film *Seediq Bale*. Lorsque le budget de production est trop élevé, les investisseurs évaluent aussi le niveau du budget de production qui est proposé et décident si c'est rentable.

Si cela n'est pas jugé rentable, même *WEI Te-sheng* aura du mal à trouver des financements... D'ailleurs, vous pouvez remarquer que pour finir son film *Seediq Bale*, WEI Te-sheng a dû emprunter de l'argent. En revanche, prenons le film *52 Hz I Love You* : le budget de production était plus petit, environ 80 millions, tout le monde s'est précipité pour investir, en pensant que WEI Te-sheng avait enfin un projet plus abordable. Les investisseurs pensaient que ce film avait un fort potentiel de rentabilité, donc tout le monde s'est précipité pour investir. Ainsi, ça n'a pas de lien avec la réputation de WEI Te-sheng lui-même. Selon moi, les investisseurs vont évaluer si l'équation « WEI Te-sheng + le coût » est rentable ou non. En gros, à Taïwan, toutes les collectes de fonds pour les films sont difficiles.

Autrice : D'après certains entretiens que j'ai menés avec des professionnels, j'ai entendu dire que la subvention de Kaohsiung s'était transformée en investissement, changement qui a affecté les producteurs puisque désormais ils doivent rembourser les sommes prêtées par leurs productions. Trouvez-vous que ce changement a vraiment affecté les demandes ?

Li : La ville de Kaohsiung espérait évidemment récompenser ou subventionner certaines productions cinématographiques et laisser ce système d'investissement fonctionner comme un cash-flow. C'est-à-dire que l'argent donné pourrait revenir plus tard, donc il pourrait y avoir plus d'argent pour aider les films suivants. C'était leur objectif à l'origine de ce changement. Pourtant, la plupart des films sont encore difficilement rentables après leurs sorties. Ainsi, ce changement du système de subvention de l'investissement n'a pas atteint les effets escomptés. C'est mon premier point.

D'autre part, si je me place du point de vue d'une société de production de films, j'ai obtenu des subventions d'autres collectivités territoriales pour 3, 4 ou 5 millions à égalité avec le montant de Kaohsiung, mais les règles de ces subventions (hors Kaohsiung) me permettent de récupérer de l'argent dès les dépôts des factures. Alors qu'est-ce que je fais de la subvention de Kaohsiung ? Actuellement Kaohsiung ne fait pas que subventionner, mais investit. Autrement dit, vous devez donner tous les documents, par exemple les devis financiers. Donc, pour beaucoup de sociétés de production de films, si elles ne peuvent obtenir qu'une seule subvention, elles vont évidemment se tourner vers la subvention la plus facile à gérer, parce que cela permet d'éviter beaucoup de tâches administratives jusqu'à la clôture des comptes. Si, après avoir obtenu toutes les subventions des autres collectivités territoriales, le financement est encore insuffisant, elles iront quand même candidater pour la subvention de Kaohsiung. Elles n'abandonnent pas leurs demandes malgré la complexité, parce que c'est aussi un moyen de récupérer des millions de NT\$. Oui, beaucoup de producteurs l'ont demandé. Par exemple, le film *Detention* avec un si gros budget, a dû demander à Taïpei, Taïchung, mais aussi Kaohsiung. Ce n'est pas envisageable d'abandonner les demandes (à Kaohsiung).

Autrice : J'aimerais savoir si ces subventions aident concrètement ou non le cinéma taïwanais et si oui leur importance.

Li : Bien sûr que ça aide, parce qu'on dit souvent que le marché cinématographique de Taïwan est trop petit, et que cela génère des difficultés de rentabilité pour le cinéma taïwanais. Quand un film n'est pas rentable, évidemment qu'il est difficile de trouver des investisseurs.

Quand vous avez des problèmes de financement, vous cherchez de l'aide auprès du secteur public. Et comme la subvention étatique n'est toujours pas suffisante, les collectivités territoriales proposent volontiers leurs subventions.

Autrice : Pour les subventions locales, c'est sûr qu'il y aura des obligations de représentation des paysages locaux. Mais comme vous l'avez expliqué l'autre jour, certaines règles ne sont pas forcément appliquées de façon très stricte.

Li : Les règles de chaque collectivité territoriale sont différentes. Par exemple, celles de Taoyuan sont moins strictes. Par contre, certaines collectivités territoriales précisent les durées des représentations et les lieux à filmer. Bien sûr qu'on peut comprendre ces règles parce que ce sont

des collectivités territoriales, et non le gouvernement central. Ainsi, elles doivent présenter ces subventions dans le rapport au conseil municipal : « nous avons subventionné tels films, que disent les critiques sur ces films après leurs sorties ? ». Donc bien sûr qu'ils insistent sur les représentations des paysages locaux, parce que c'est dans leur intérêt.

Autrice : Mais vous ne pensez pas que cela devient répétitif et diminue l'innovation dans les scénarios ? Parce que certains paysages typiques deviennent souvent obligatoires ou plus faciles à être représentés ?

Li : Non, je pense que cela est lié à l'originalité du scénario parce que quand vous écrivez un scénario, vous ne pensez pas que le film devrait être tourné à Kaohsiung, Taïchung ou Taïpei. Les scénaristes ne pensent pas à ça à ce moment donné. Normalement, la recherche de financement et la définition du budget, n'interviennent qu'après la mise en forme du scénario. Et donc, en dehors des subventions centrales, nous allons solliciter les autres collectivités territoriales. À ce moment-là, le producteur et le réalisateur vont discuter des scènes, voir s'il est possible de déplacer certaines scènes à certains endroits sans entacher la fluidité du scénario. Ils vont sans doute faire cette évaluation.

Est-ce que nous allons filmer à un endroit particulier juste pour obtenir des millions de NT\$?

Non, ce n'est pas possible !

Mais si ce déplacement ne détruit pas la logique du scénario, même si on filme là-bas, pourquoi pas ?

Donc, à mon avis, maintenant, le gouvernement central s'associe aux collectivités territoriales pour aider l'industrie audiovisuelle taïwanaise, pas uniquement le cinéma, mais la télé aussi. Le gouvernement central collabore désormais avec les collectivités territoriales.

Autrice : Donc, vous pensez qu'il existe une collaboration entre le gouvernement central et les régions ? Mais leurs objectifs ne sont pas communs.

Li : Pas communs, mais communs tout de même. Par exemple, le gouvernement central s'occupe des politiques audiovisuelles, d'une façon globale. Quant aux collectivités territoriales, elles ont leurs propres objectifs, dont les représentations des paysages locaux, si cela ne nuit pas à la création et à la production cinématographique, je pense que cette situation est acceptable. Bien sûr, certaines personnes pensent que la subvention centrale a détruit le cinéma taïwanais ; certains

ont même proposé de l'abolir. Mais, est-ce qu'on peut supporter la suppression de la subvention centrale ? Si cette subvention est supprimée, est-ce que vous pourrez supporter qu'il y ait plus de films taïwanais pendant 5 ans ou 6 ans, j'ose à peine dire 10 ans, pourrez-vous vraiment supporter cette situation ?

Donc, la suppression de la subvention centrale est une proposition très grave, nous ne pouvons pas en discuter à la hâte.

Autrice : Par contre, cela m'amène à une question à propos de l'intervention du financement de la Chine. Je ne savais pas que vous aviez des projets avec des financements chinois.

Li : Vous ne pouvez pas parler d'*intervention* des financements chinois. Ce mot, *intervention*, n'est pas correct. Ce sont juste des investissements chinois. Autrement dit, si vous souhaitez réaliser un film, à l'occasion de votre collecte de fonds, vous ne vous gênez pas pour aller chercher l'argent là où il se trouve. S'il s'agit d'un apport d'argent uniquement, cela ne pose pas de problème. Il faut bien faire attention à l'équilibre financier et que cet investissement ne change pas les idées originales du film.

Aujourd'hui, si le financement de la Chine est un peu plus élevé, il vous faut faire ressortir un aspect chinois. Parfois, vous ne pouvez pas prévoir quand ce film sera fini. Mais quand cet imprévu devient incontrôlable, on peut se demander s'il faut garder ce financement (de la Chine). Par exemple, pour le film *The Village of No Return* (健忘村, 2017), un investisseur chinois s'était présenté, ainsi que des productrices taïwanaises, comme Lee Lieh et Yeh Ju-feng 葉如芬. Ces productrices espéraient que les investisseurs taïwanais auraient le dernier mot. Dans cette optique, elles ont collecté des fonds taïwanais, de telle sorte que le montant était devenu supérieur au financement de la Chine, pour conserver la main sur le film. Donc je pensais que c'était une réflexion commerciale.

Si vous pouvez obtenir un investissement, pourquoi pas ?

En revanche, si son poids est trop fort et que cela va affecter le sens même du scénario, vous devrez peut-être remettre en cause ce financement. Si ça ne pose pas de problème, pourquoi pas, surtout que vous gagnerez le marché chinois...

Donc, je pense que c'est juste une réflexion commerciale. Je n'utilise pas le mot *intervention*, parce qu'il s'agit d'une question de financement du cinéma.

Fin de l'entretien.

Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou 陳儒修

Fonction de l'interviewé : Membre du Jury d'octroi **des subventions territoriales** ; Enseignant-chercheur et spécialiste du cinéma taïwanais à l'Université Nationale Cheng chi de Taïwan

Date : le 13 octobre 2020, 16h30-17h25 à Taïwan / 10h30-11h25 à Paris

Technique de communication : Entretien oral par le biais de l'application Line

(Entretien traduit du chinois de Taïwan par l'autrice)

Chen : Lorsque l'on examine les œuvres candidates à des subventions, qu'il s'agisse de celles des collectivités territoriales ou de celle du gouvernement central organisé par le Ministère de la Culture, on constate qu'elles ont toutes un point commun : les commissions examinent des scénarios ou des projets de films, c'est-à-dire des œuvres avant qu'elles soient produites. En revanche, les œuvres examinées une fois leurs productions terminées sont plutôt des courts métrages pour le Prix Récolte d'Or 金穗獎, et aussi des œuvres qui ne concernent pas trop le marché directement.

Concernant les œuvres du Prix Récolte d'Or, qui n'ont pas de lien direct avec le marché, nous pouvons regarder les films terminés pour les examiner. De plus, dans les festivals du cinéma, comme par exemple les prix du Cheval d'Or ou les prix du Festival de Taïpei, nous évaluons bien sûr les créations finies au cours de ces compétitions.

À la différence de ce dernier cas, les jurés examinent uniquement les projets de films et les scénarios des candidats. Après avoir passé la première sélection (sur dossier), les candidats se présentent physiquement devant la commission. Les jurés leur accorderont une subvention si leurs présentations arrivent à les convaincre.

Par ailleurs, depuis l'origine de ces subventions, qu'elles soient étatiques ou territoriales, il existe un consensus qui consiste à n'accorder que la moitié de la subvention demandée. Il s'agit d'un accord tacite, non écrit, mais compris par les parties. C'est-à-dire que le candidat recevra un maximum de cinq millions de NT\$, ce même s'il a demandé dix millions pour son projet. Ainsi, c'est notre façon de faire comprendre aux cinéastes que toutes les subventions de production ne sont que partielles. Il leur appartient ensuite de faire les efforts nécessaires pour rechercher d'autres financements. C'est une question de principe, les candidats savent que les aides couvrent juste une partie de leurs budgets, sans possibilité de rallonge budgétaire.

Et pourquoi donc ce type de subvention existe-t-il ?

En fait, cela reflète l'évolution, ces dix dernières années, de l'intervention publique traditionnelle vers les subventions des collectivités territoriales, dans le contexte du marketing urbain.

Autrement dit, l'intervention publique traditionnelle existe déjà depuis plus de trente ans. Cette aide est distribuée par le Ministère de la Culture, qui représente le gouvernement central. Cependant, à cause du concept de marketing urbain, chaque collectivité territoriale a établi séparément sa propre commission d'attribution de subvention en espérant que cela inciterait les équipes de production à filmer dans leur région. Par exemple, les autorités de Taïpeï espèrent ainsi que les équipes de production tourneront leurs films à Taïpeï et promouvront en même temps cette ville.

Ce genre de pratique est très connu à l'étranger. Si l'on prend l'exemple des États-Unis, presque toutes les grandes villes possèdent une commission de ce genre. C'est le cas de New York, Los Angeles et Chicago. Les autorités de ces villes encouragent les équipes de films à tourner dans leur région, parce que, d'un côté, ces équipes vont dépenser de l'argent pendant leurs tournages et de l'autre, parce que ces œuvres cinématographiques vont inciter les spectateurs à aimer leurs villes. Et donc les gens auront envie de visiter ces villes et de faire du tourisme en suivant les trajets que les célébrités ont suivis pendant les tournages.

Ce type de fonctionnement du marketing urbain employé par les collectivités territoriales taïwanaises consiste plutôt à suivre la pratique des États-Unis. Bien sûr, ce concept existe de façon similaire en Europe, par exemple à Paris, le maire encourage aussi les équipes cinématographiques à filmer dans sa ville.

Dans le cas de Taïpeï, c'est la Commission des Films de Taïpeï qui met en place les subventions. Ces dernières se répartissent en deux catégories : l'une s'appelle « Filmer Taïpeï » pour postuler, il suffit de présenter le scénario. C'est aussi la sélection la plus fondamentale. L'autre est une subvention pour la production cinématographique qui nécessite d'étudier le scénario et le projet du film.

Cependant, cela crée une situation particulière, étant donné que les ressources pour les productions des films taïwanais sont assez limitées : auparavant, nous avions environ une trentaine de films par an, alors qu'aujourd'hui nous en avons une cinquantaine ou une soixantaine. La tendance des films produits récemment est à la hausse. Ainsi, les producteurs vont continuer à chercher des financements partout. Autrement dit, ils vont chercher d'abord la subvention étatique, puis ensuite les subventions territoriales dans l'ordre : ville de Taïpeï, de Taoyuan, de Taïchung, de Taïnan et de Kaohsiung et les autres collectivités territoriales restantes.

Pourtant, cette situation est devenue un peu paradoxale, puisque les films financés par les collectivités territoriales devraient être tournés à hauteur de 80, voire 100 % dans les villes concernées. Cela permettrait de montrer dans les films, les paysages locaux, le patrimoine, les architectures iconiques, ou les lieux touristiques.

Mais, comme chaque ville propose aujourd'hui une subvention aux cinéastes dans cet esprit de marketing urbain, la situation s'est, à mon avis, un peu détériorée. Étant donné que les cinéastes obtiennent des subventions de plusieurs villes, il est évident qu'ils ne peuvent plus filmer la totalité de l'œuvre dans un seul lieu. Désormais il est admis qu'avec une subvention attribuée, on tournera 10 %, 20 % ou 30 % des scènes dans une même ville. Ces pourcentages sont définis par chaque collectivité territoriale.

Bien sûr, dans le cas de films financés par les villes, les paysages locaux ne peuvent pas être considérés uniquement comme un arrière-plan, par exemple, juste une scène de promenade des protagonistes. En d'autres termes, les scénarios des films subventionnés doivent avoir un lien avec la ville. C'est là le point paradoxal. Ainsi, quand nous, jurés, examinons ces demandes, nous ne pouvons pas calculer de façon précise combien de scènes ou combien d'images seront tournées à Taïpei. En revanche, nous pourrions apprécier si ces scénarios ou projets reflètent les « traits » de Taïpei, ou ceux de Taoyaun, de Taïchung. Si c'est le cas, nous accorderons la subvention.

Comme je le disais tout à l'heure, ces équipes de films vont chercher des subventions de toutes les villes. De la même façon, les jurés peuvent être sollicités par les différentes villes, certains vont jusqu'à visiter lesdites villes pour valider les demandes. Ainsi, il est fort possible qu'un même groupe de jurés examine les mêmes dossiers de demandes de subventions présentés plusieurs fois. Par exemple, si je suis juré pour la sélection de Taïpei, j'évaluerai le projet sur la base du pourcentage de représentations de Taïpei proposées dans le scénario ; si je reçois à nouveau le même projet dans la sélection de Kaohsiung, je regarderai les possibilités de promouvoir la ville de Kaohsiung en tenant compte des critères imposés par la commission. J'évalue la même demande d'un point de vue différent, selon que je suis juré à Taïpei ou à Kaohsiung.

Étant donné que la production de film taïwanais est limitée et que certains jurés sont membres de plusieurs commissions, une demande peut obtenir une subvention dans certaines villes et être retoquée dans d'autres.

Autrice : C'est-à-dire que si vous évaluiez une demande à Taïpei, vous donneriez une subvention parce que c'est une production donnant plus de caractère à Taïpei, mais si vous considérez à nouveau cette demande à Taoyuan, vous ne donneriez pas le financement de la ville de Taoyuan ?

Chen : Ce n'est pas un problème de voir le même projet dans plusieurs villes. Si je suis juré à Taïpei, je regarde ce projet sous l'angle de la représentation du caractère de Taïpei. Si je suis juré à Taoyuan, j'examine le scénario sous l'angle de la représentation du caractère de Taoyuan. Dans ce cas, je compare le projet en fonction du cahier des charges dans ces deux villes. Lorsque je verrai le projet pour une deuxième fois (Taoyuan et après Taïpei), j'évaluerai si ce projet souligne vraiment le caractère de Taoyuan, ou si cette ville est juste un lieu de passage dans le scénario. Je n'accorderai pas la subvention de Taoyuan si cette ville est seulement un endroit de passage ou est l'un des éléments du décor dans le récit de ce projet.

Autrice : Pourriez-vous dire si ce genre de situation est très fréquente, de l'ordre de 90 % à 100 % des cas ?

Chen : Non, c'est très difficile de préciser le pourcentage. Par exemple, je peux dire que le montant des subventions de Taoyuan n'est pas très élevé. Le montant des subventions de Taoyuan est moins important qu'à Taïpei, parce que les financements publics sont plus élevés à Taïpei. Ainsi, les montants des subventions de Taïpei peuvent atteindre cinq millions de NT\$ ou dix millions de NT\$ comme je le disais précédemment. En vérité, les candidats n'obtiendront pas autant de financement que les annonces le disent. Regardons la situation à Taoyuan, leurs financements sont relativement plus faibles. Les montants sont plutôt de l'ordre d'un million de NT\$ ou de cinq cent mille NT\$. En tant que membres du jury de sélection des subventions, nous prenons la position « d'encourager » les productions cinématographiques, parce que tout le monde manque de fonds. De plus, tous espèrent obtenir des interventions publiques susceptibles de devenir leurs « premiers ponts d'or ». Il est vrai que la première subvention publique ouvre des portes. La subvention publique donne des garanties de production et elle crée des conditions favorables à la négociation de financements supplémentaires auprès d'investisseurs privés. C'est aussi une convention dans le domaine cinématographique. C'est-à-dire que lorsqu'un cinéaste demande un financement à une entreprise privée, les responsables de cette entreprise chercheront à savoir si le cinéaste a déjà obtenu un financement de l'État ou d'une ville et de quelle ville. En d'autres termes, les cinéastes auront moins de mal à finir leurs tournages avec des

subventions publiques et la rentabilité sera davantage possible. Donc, les équipes de production sont obligées de faire passer leurs projets devant les commissions de subventions de plusieurs villes, quelles qu'elles soient, pour demander de l'argent.

Et nous, les jurés, nous partons du principe qu'il faut encourager les cinéastes. Si nous rencontrons le même scénario ou projet à Taoyuan, nous leur donnerons les subventions, même si l'impact promotionnel de cette ville dans ce projet n'est pas très évident, ou si cette ville n'apparaît que de façon transitoire dans ce projet.

Autrice : Donc c'est fondamentalement de l'encouragement ?

Chen : C'est essentiellement de l'encouragement parce que c'est aussi un pari pour toutes les villes. On ne sait jamais si on a fait un bon pari, parce que l'alchimie qui s'opère est différente d'un film à l'autre. Par exemple, les paysages de Taoyuan ne peuvent être montrés que dans deux scènes du film subventionné par la ville. Si ce film subventionné par la ville de Taoyuan rencontre un grand succès, ces deux scènes permettront de mieux faire connaître la ville au niveau touristique et dans les médias.

Ainsi, parfois, ce n'est pas le nombre de scènes montrant la ville dans les films qui pose problème. C'est en fin de compte plutôt l'influence de la représentation des villes.

Tout ce que je disais est pour vous faire comprendre d'abord la situation globale concernant les subventions territoriales. Taïwan est très petit et tout le monde souhaite développer la notion de marketing urbain pour gagner de l'argent. Aussi, comme Taïwan est très petit, il semble que l'on peut capitaliser sur ce type de politique. Par exemple, le film *My Missing Valentine* qui est maintenant en salle, a été filmé à Taïpei, mais aussi dans le village de Dongshi à Chiayi. À mon avis, ce film a quitté Taïpei pour être filmé à Chiayi parce que cette collectivité territoriale lui a proposé une subvention. Sinon, ce film aurait pu être tourné n'importe où en dehors de Taïpei.

Bref, si le récit du scénario peut convaincre les jurés, et les jurés évaluent la demande en fonction des critères établis par la collectivité locale, et l'intention d'encouragement, les membres du jury vont décider s'ils donneront le financement à cette demande. C'est mon premier point.

Le deuxième point auquel vous devez faire attention, est que les cinéastes soumettent leurs œuvres à toutes les commissions territoriales, en vue d'obtenir des subventions de chaque ville. La plupart du temps, ces œuvres sont plutôt des productions « Hit'nRun ». Si je prends le cas des films que j'ai examinés en 2010 et 2019 dans le cadre des commissions de subvention où je siégeais, la plupart étaient au stade de la préproduction, mais d'autres allaient bientôt finir leurs

tournages et commencer en postproduction au moment de leurs demandes. En fait, je ne me souviens pas d'avoir examiné des films qui étaient toujours au stade de projet. Il me semble qu'ils avaient tous commencé la production. Cette situation existe également pour la sélection de subventions étatiques, un film avait même terminé sa production, mais il avait, malgré tout, lancé une demande de financement.

En fait, si les productions sont finalisées pendant la période indiquée dans les appels aux subventions, les cinéastes ont toujours le droit de participer à ces sélections de subventions, peu importe que ces productions soient déjà commencées ou finalisées ou non. Par exemple, le film candidat doit être produit et fini telle année, si la production du film correspond à la période demandée, ce film peut solliciter un financement. Étant donné que la plupart des membres du jury travaillaient dans ce domaine professionnel, certains membres du jury savaient que certains films avaient déjà terminé leur production ou étaient en postproduction. La plupart des films étaient d'ailleurs en postproduction, certains films déjà distribués en salle, passaient même encore devant les commissions des subventions.

Comme je vous le disais tout à l'heure, il n'y a que le Prix de « Harvest d'Or » qui examine les films ayant fini leurs tournages. Alors pourquoi ces films finalisés demandaient-ils encore des subventions s'ils avaient payé tous les frais de production ou de postproduction ?

Ces films terminés demandaient des financements « promotionnels ».

Ainsi, il faut être conscient que les films présentés en sélection sont pratiquement tous en phase de production. Bien sûr, on trouve parfois des films encore au stade du scénario, mais c'est extrêmement rare.

Je prends comme exemple le film *i Weir Do*. Ce film a été tourné avec un iPhone. Quand ce film a été présenté devant les membres du jury de la Commission, le réalisateur a montré directement un extrait pilote, en utilisant cet extrait, ce réalisateur voulait convaincre les jurés que les images d'iPhone pouvaient être transformées au format 35 mm ou au format Digital Cinema Package (DCP) pour être projetées sur grand écran. C'est sur cette base que nous lui avons accordé une subvention.

Vous voyez que les cinéastes utilisent ce genre de méthode pour obtenir les financements des villes.

Je vais en premier aborder avec vous le contexte global. Vous pourrez poser d'autres questions si vous voulez en savoir plus et je vous répondrai.

Autrice : J'aimerais connaître le pourcentage de films finalement subventionnés, ou plutôt le nombre de films financés par rapport aux demandes reçues.

Comme vous dites que les commissions sont là pour encourager la production cinématographique, les demandes reçues sont-elles toutes acceptées ?

Chen : Non, les réponses à ces questions nous ramènent à la question du secteur public ou aux subventions territoriales qui disposent d'une enveloppe budgétaire annuelle. Ainsi, à Taïpeï, les autorités informent les membres du jury du montant annuel de la subvention dont dispose la Commission. Elle précise par ailleurs que ces aides seront distribuées à l'occasion de deux sessions.

Pourquoi la ville de Taïpeï propose-t-elle ces financements deux fois par an ?

Parce que la ville de Taïpeï a essayé d'harmoniser ses pratiques avec l'écosystème de la production cinématographique pour la subventionner. Auparavant, il existait des soutiens une fois par an, mais c'étaient des collectivités territoriales plus inflexibles qui ne finançaient qu'une fois par an.

Autrice : J'ai remarqué que, contrairement aux villes de Taïpeï et de Taïchung, les autres collectivités territoriales ne financent les productions qu'une fois par an...

Chen : Oui, c'est un processus d'évolution de ces distributions des subventions. Dans la mesure où il y a moins d'équipes qui filment dans ces villes, elles ne voient pas l'utilité de réunir une Commission de subvention deux fois par an. Parlons des villes de Taïpeï, de Taïchung ou de Kaohsiung, où les subventions sont distribuées au cours de deux sessions annuelles pour répondre à la fréquence des tournages. Si la fréquence des subventions passe à deux fois, c'est pour attirer davantage d'équipes cinématographiques qui filmeront chez elles. Dans le cas contraire, lorsque l'aide n'intervient qu'une fois par an, elle n'est pas en phase avec le processus de production cinématographique et certains cinéastes vont abandonner le tournage dans ces villes.

De toute façon, peu importe que ces subventions soient distribuées une fois ou deux fois par an, le problème le plus important est que toutes les collectivités territoriales ont des contraintes pour les montants de leurs subventions.

Elles doivent toutes bien calculer le montant des subventions distribuées. Par exemple, la ville de Taïpeï peut offrir vingt millions de NT\$ par an pour des productions audiovisuelles. En principe, c'est dix millions de NT\$ respectivement pour la première et la deuxième phase. Il est possible

que les dix millions de NT\$ de la première phase ne soient pas tous dépensés et que le montant non dépensé soit conservé jusqu'à la deuxième phase. En général, le quota de la première phase n'est pas dépassé, et nous, le jury, tenons beaucoup au montant de la première phase : soit nous déboursions les dix millions de NT\$ en une seule fois, soit nous gardons un petit peu de budget pour la deuxième phase, si la qualité des projets inscrits n'était vraiment pas au rendez-vous.

Ainsi, pendant la réunion du jury, les responsables ou les représentants de la mairie annoncent : « OK, vous avez dix millions de NT\$, ou vous avez cinq millions de NT\$. ».

Ainsi, vous remarquez que le montant de la subvention est toujours un chiffre rond. Si ce n'est pas le cas, c'est parce qu'il reste de l'argent de la première session et qu'il est réattribué lors de la seconde session. Par ailleurs, ce chiffre entier représente les quotas de cette année-là, et il est également connu de tous dans l'industrie.

De fait, dans l'industrie cinématographique taiwanaise, les jurés d'une commission de subvention de l'année N seront probablement candidats à une subvention pour l'année N+1. Tel est le cas en particulier des professionnels du secteur. Seuls les chercheurs en cinéma ou les critiques cinématographiques, qui ne sont pas directement impliqués dans la production de films, ne se retrouveront pas dans cette situation.

Cependant, si les responsables invitent un producteur à être membre du jury de la sélection, c'est très possible que ce producteur soit dans le jury cette année et, l'année suivante, le candidat pour une subvention.

Tout le monde connaît ces règles du jeu.

Donc, pour répondre à votre question : « Comment ai-je été invité à être membre d'un jury de commission d'octroi de subventions pour les productions cinématographiques ? »,

Je dirais que les responsables souhaitent de la « diversité » dans la composition du jury, et invitent donc des chercheurs, des critiques, et des cinéastes ayant de véritables expériences professionnelles. Tant que ces professionnels ne sollicitent pas eux-mêmes des subventions pour leurs créations auprès de la même commission, ils pourront faire partie du jury. À l'inverse, si ces professionnels déposent une demande de subvention auprès de la commission, ils ne pourront pas être membres de ce jury, puisqu'il est impossible d'être juge et partie.

Dans ce cas-là, les responsables des commissions rechercheront d'autres jurés parmi les professionnels du secteur. Ensuite, ces responsables indiqueront le montant de l'enveloppe budgétaire mise à la disposition de la commission, nous pourrons alors passer à la sélection des présentations orales des films sélectionnés.

Pour le moment, nous avons deux processus de sélection. Si les demandes sont nombreuses, par

exemple quatre-vingts ou quatre-vingt-dix demandes, nous choisissons en deux tours : le premier tour est une sélection par avis écrit des membres du jury de la commission. Pour ces quatre-vingts ou quatre-vingt-dix demandes, nous négocions avec les fonctionnaires de la mairie ainsi : « Bon, nous allons sélectionner dix demandes parce que le montant de dix millions de NT\$ n'est pas élevé. ».

C'est exactement ce qui s'est passé en 2019. Cette année-là, nous avons constaté que nous ne disposions que d'une enveloppe de dix millions de NT\$. Au premier tour, nous avons sélectionné dix demandes et, au second, nous avons retenu les lauréats parmi ces dix projets.

C'est une sélection en deux étapes, la première étape est l'évaluation par avis écrits émanant de nous, les jurés, et la seconde étape est l'évaluation sur la base des présentations orales des équipes de production devant nous.

La sélection de l'intervention publique fonctionne de la même façon.

Vous savez, même si le volume de la production cinématographique annuelle n'est pas très important à Taiwan, nous recevons quand même chaque année deux à trois cents scénarios rédigés par des cinéastes qui sollicitent des demandes de subvention étatiques pour le meilleur scénario. Parmi ces scénarios, on peut estimer que 80 % à 100 % des scénaristes chercheront des sociétés cinématographiques en vue de collaborations ou d'opportunités pour concrétiser leurs idées et en faire des films : trouver un réalisateur, des acteurs et des investisseurs, etc.

De ce fait, parfois les collectivités territoriales les plus riches, en particulier la ville de Taïpeï ou celle de Taïchung, attirent davantage de projets. Ces villes ont dû mettre en place une sélection des projets en deux temps : nous procédons à l'examen des projets et des scénarios écrits au premier tour et nous décidons des dossiers qui feront l'objet d'une présentation orale en fonction du budget du moment. Dans un second temps, nous sélectionnons les projets à financer sur la base des présentations orales, et nous utilisons normalement un ordre de classement pour décider des différents montants qui seront attribués. Par exemple, nous donnerons un peu plus d'argent pour la première place, un peu moins pour la deuxième place et encore un peu moins pour la troisième, jusqu'à ce que tout l'argent soit totalement distribué.

Autrice : Donc vous, jurés, prenez aussi en compte la répartition des fonds attribués ?

Chen : Oui, c'est le Ministère de la Culture de la collectivité territoriale qui nous donne le montant total, par exemple, dix millions de NT\$ ou vingt millions de NT\$, et ensuite nous calculons les différentes allocations que nous pouvons attribuer en fonction de ce montant.

Évidemment, lors de l'examen des projets nous connaissons aussi les prévisions budgétaires des candidats, ce qui nous sert de référence. Nous avons à notre disposition tous les chiffres, ces montants des prévisions peuvent bien sûr être gonflés, c'est à nous de faire une décote. Ensuite, nous faisons une décote selon les demandes de budget.

Autrice : Donc, la partie relative à la demande de subventions peut-elle aussi être gonflée ?

Chen : Tout le monde gonfle son budget. Mais dans la mesure où la plupart des jurés sont des professionnels du secteur et ont une connaissance fine des coûts, il est assez facile d'avoir une idée plus juste des budgets réels. Ce qui est plus difficile à évaluer, ce sont les cachets des acteurs, parce que la plupart du temps, ils sont tenus secrets, mais pour les coûts afférents à la production, les frais pour les effets visuels et les tournages sur place, nous sommes en mesure de calculer les montants de façon rationnelle. J'ai l'impression que, ces dernières années, ce type d'inflation budgétaire est de moins en moins courant, à commencer par l'attribution des subventions étatiques. Auparavant, les candidats présentaient des devis exagérés à la commission des subventions. Mais, il existe désormais une transparence des coûts et tout le monde connaît les frais exacts des productions. Les gens n'osent donc plus dire n'importe quoi sur les coûts.

Autrice : J'aimerais savoir si c'est le responsable de la Commission des Films de Taïpei qui vous a invité à être juré dans la sélection ou bien un fonctionnaire de la mairie de Taïpei.

CHEN : C'est le personnel de la Commission de Films de Taïpei. Nous pouvons dire que chaque ville a besoin d'intermédiaires pour ne pas se compromettre. C'est-à-dire qu'en théorie, les fonctionnaires ne doivent pas intervenir dans ces commissions, sinon ils peuvent être accusés de trafic d'influence. Autrement dit, si les fonctionnaires financent l'entreprise A après une sélection à laquelle les entreprises A et B ont toutes deux participé, l'entreprise B aura le droit d'accuser ces fonctionnaires du chef d'accusation de « trafic d'influence ». Ainsi, les villes ont établi des Commissions de Films, comme la Commission de Films de Taïpei à Taïpei ou le « Kaohsiung Ren » à Kaohsiung. De fait, « Kaohsiung Ren » est désormais déjà une entreprise de cinéma ou une association.

Dans ce cas-là, pour éviter cette difficulté, les maires des villes créent des associations parapubliques et délèguent le fonctionnement des commissions à des professionnels du secteur. De plus, ces associations chargées de l'attribution des subventions sont elles-mêmes surveillées

par les Conseils Municipaux. Il n'est donc pas vraiment possible de rencontrer des problèmes de fraude ou de corruption.

Dans certaines sélections, les maires des villes concernées désignent parfois leurs fonctionnaires comme membres d'un jury. Il n'y a donc pas uniquement des cinéastes dans la composition du jury.

Autrice : J'aimerais aussi savoir si le montant total des subventions distribuées aux équipes choisies est un montant définitif. Ou bien examinez-vous à nouveau leurs films à la fin de la production ?

Chen : Non, c'est là aussi le problème le plus délicat, depuis que les subventions étatiques ont été mises en place. Je vous disais que nous n'examinions que les projets de films et les scénarios. La raison en est que le box-office ou les prix attribués lors des festivals de films ne suffisent pas à démontrer les vrais résultats d'un film, et nous devons subventionner les films d'art et d'essai pour les encourager. Nous pensions auparavant que le cinéma taïwanais était une espèce en voie de disparition, c'était pourquoi nous devions le subventionner et le protéger. Mais maintenant, le marché du cinéma taïwanais est en plein essor et il est plus compliqué de déterminer si ces films doivent prendre eux-mêmes en charge leur succès commercial après leurs sorties.

Auparavant, on reprochait aux subventions étatiques de constituer des dépenses payées par les contribuables parce que ces subventions finançaient des films d'art et d'essai que les spectateurs taïwanais n'allaient pas voir. À vrai dire, ces investissements des collectivités territoriales représentaient aussi un risque pour elles-mêmes, parce qu'elles sont sous la tutelle des Conseils municipaux. Ceux en charge de ces politiques craignent aussi d'investir dans des films qui n'auront pas de succès commercial ou qui n'attireront pas de spectateurs. C'est pourquoi désormais les règles de subventions du gouvernement central ou des collectivités territoriales mettent en avant l'« exécution de haute qualité » et la « valeur marchande ». Parfois, ces politiques soulignent aussi le « potentiel de marketing ».

Nous ferons aussi attention à ces principes et chercherons à vérifier que les projets déposés ne sont pas trop extravagants.

Compte tenu des coûts évoqués précédemment, on peut dire que le candidat qui estime à 100 millions de NT\$ les coûts globaux de sa production, aura besoin d'au moins cinquante millions à quatre-vingts millions de NT\$ pour la promotion du film à sa sortie. Autrement dit, ce projet coûtera presque deux cents millions de NT\$. Si le porteur de ce projet à deux cents millions de

NT\$ ne m'a demandé que deux millions de NT\$ de subvention, il me semble qu'il y a un risque en matière de stratégie commerciale. De même, si ce candidat demande dix millions de NT\$ de subvention, ce sera toujours un risque pour moi, même si la mairie concernée peut probablement avancer ce montant. La raison est qu'il sera impossible pour un film à deux cents millions de NT\$ de rentrer dans ses frais à Taïwan.

Ainsi, lorsque nous procédons à l'évaluation d'un projet, nous devons examiner toute une série de paramètres : la faisabilité de la réalisation, de l'exécution, de l'achèvement, si le scénario a du sens, mais aussi sa performance commerciale après sa sortie. Nous devons réfléchir à tous ces facteurs lors de l'évaluation des demandes.

Aussi, nous demandons clairement aux candidats : « Comment pensez-vous rentabiliser votre budget de production ? ».

C'est la raison pour laquelle je disais que c'est aussi un risque pour les collectivités territoriales qui apportent des subventions. Étant donné que les responsables sont sous la tutelle des Conseils municipaux, ces responsables espèrent éviter de financer des films de mauvaise qualité de sorte qu'ils ne se retrouveront pas par la suite sous le feu de la critique.

Autrice : Vous est-il arrivé de rencontrer des films subventionnés terminés et, malgré tout, non conformes au projet initial ?

Chen : Oui, cela arrive parce que le scénario s'adapte sans doute à la réalité du processus de tournage, par exemple en fonction des impératifs des acteurs ou de l'histoire. Dans ce cas-là, nous examinons aussi les films terminés. Ceci dit, pour ce qui est de l'examen des films terminés, parfois, c'est juste pour la forme. Nous visionnons ces films, uniquement pour nous assurer que leur qualité est satisfaisante et que les paysages de Taïpeï sont en effet bien représentés dans ces films. Normalement, au bout du compte, nous ne refusons pas les films terminés.

Par ailleurs, s'agissant du financement des villes, sur des fonds publics, les versements se déroulent en trois temps : les cinéastes reçoivent une première enveloppe lors de la sélection du projet par la commission, le deuxième versement intervient à la moitié du tournage et le troisième sera déboursé après acceptation des jurés. Dans ce cas-là, nous pouvons suspendre le troisième paiement de la subvention jusqu'au dernier moment.

Mais ce genre de situation est réellement arrivé par le passé. Dans le cadre des subventions étatiques et locales, les jurés n'ont pas accepté certaines créations financées. De manière générale, pour résoudre cette situation, soit les équipes sélectionnées remboursent les subventions reçues,

soit elles acceptent la sanction qu'il leur soit interdit de formuler une nouvelle demande pour leur projet suivant dans un délai de deux ans ou de quelques années. Nous avons des règles de ce genre.

Autrice : Est-ce que vous connaissez la proportion de films ainsi refusés à la fin ? Ou est-ce plutôt des exceptions ?

Chen : C'est peu, je n'ai pas les chiffres exacts. En principe, les cinéastes font leur maximum pour compléter leurs projets selon les coûts de production annoncés. De plus, à notre époque, c'est aussi difficile de faire des films vraiment mauvais ou n'importe quoi parce que même les cinéastes eux-mêmes ne supportent pas de voir des navets. Personne n'osera prendre la responsabilité d'approuver ce genre de mauvaises créations. Ainsi, ce que le secteur public pourra faire c'est suspendre le troisième et dernier paiement de la subvention.

Ou encore, c'est la maison de production qui n'arrive pas à finaliser le projet à la fin, et le contrat est donc rompu. Dans ce cas-là, l'entreprise doit rembourser tous les financements qu'elle a reçus, ou trouver une autre manière de régler. Il y aura une solution de toute façon.

Dans ce cas, si cette maison de production a rompu un contrat ou si elle a fait n'importe quoi après avoir obtenu ces aides, elle court un risque à l'avenir, le risque de ne plus pouvoir solliciter de subventions, comme ce cercle est très petit, tout le monde sera au courant.

Autrice : Donc tout le monde va réagir en interne de telle façon que chacun va un peu ériger des barrières contre les autres ?

Chen : Oui, c'est de la surveillance interne, et tout le monde garde l'équilibre pour que ça fonctionne. C'est très délicat pour les cinéastes ou les maisons de production si on a connaissance de leurs mauvais comportements parce qu'ils n'auront plus aucune chance à l'avenir.

Autrice : En fait, mon sujet de thèse consiste à analyser la transformation des relations entre le pouvoir politique et la création cinématographique du point de vue des subventions territoriales sur la base des théories d'économie politique.

Chen : Dans ce cas, à mon avis, vous devrez examiner chaque année les thèmes des films subventionnés. Prenons les subventions de Taïpeï comme référence, vous examinez d'abord les

thèmes des films financés et allez les comparer avec leurs contenus. Autrement dit, vous devriez retourner d'abord à l'historique de l'intervention du secteur public.

La raison de la mise en place des subventions étatiques était d'aider le cinéma taïwanais à une époque où il était comme une espèce en voie de disparition et avait besoin d'être protégé. Ainsi, nous avons utilisé les financements du gouvernement central pour maintenir la production de films nationaux. À cette époque-là, on ne comptait pas sur les films taïwanais soutenus par l'État pour qu'ils soient rentables sur le marché, mais plutôt à ce qu'ils intègrent des festivals à l'extérieur de Taïwan. Si ces films taïwanais apportaient de la renommée pour notre île sur la scène internationale, c'était suffisant. C'est la raison pour laquelle ces films aidés par l'État étaient considérés comme des « films pour festival ». Ces longs métrages étaient récompensés dans les festivals internationaux, même s'ils ne plaisaient pas aux spectateurs taïwanais. Toutefois, c'était un processus nécessaire. En d'autres termes, c'était la voie obligée pour le cinéma en tant que culture et culture rare.

Pourtant, cette situation a progressivement changé au fil des ans. La raison de cette transformation est le virage que le cinéma taïwanais a pris au cours des années quatre-vingt-dix et au début du vingt-et-unième siècle. Le cinéma taïwanais ne s'adresse plus seulement aux festivals, parce que les jeunes réalisateurs ont commencé à prendre conscience que s'engager auprès des spectateurs domestiques est ce qu'il y a de plus important.

Le moment clé commence sans doute avec le film *Cape No. 7* en 2008. À partir de ce moment-là, la priorité doit être donnée aux spectateurs locaux, et c'est pourquoi les films doivent raconter des histoires de Taïwan, nos histoires. Les festivals passent au second plan.

Donc, avec cette logique, l'idée des subventions a elle aussi changé, que ce soient les aides étatiques ou territoriales. Ces responsables ont commencé à noter ce contexte et fait de leur mieux pour que les spectateurs taïwanais puissent voir leurs propres films et apprécier cette terre, à travers le marketing urbain.

Ainsi, vous devriez analyser les textes et voir quelles valeurs culturelles sont représentées dans les films subventionnés. Ensuite, vous pourriez comparer ces valeurs culturelles aux œuvres financées précédemment en ciblant les festivals internationaux et voir les différences entre les deux.

Autrice : J'ai remarqué qu'il y a beaucoup de films financés à la fois par Taïchung, Taïpei, Kaohsiung et Taoyuan, comme *Forever Love* (阿嬾的夢中情人, 2013). Il a été subventionné par

au moins quatre ou cinq collectivités territoriales. Cependant, l'un de mes arguments de thèse est de montrer que les cinéastes font usage de la représentation des cultures locales pour attirer les spectateurs et promouvoir leurs films.

Chen : Dans ce cadre-là, les cultures locales, ou la culture locale de Taïwan, sont devenues un concept très ambigu. D'un côté, toutes les villes exigent des équipes choisies qu'elles montrent dans les films subventionnés le caractère de leurs villes, mais de l'autre, comme le marché du cinéma à Taïwan est très étroit, ces films sont obligés de chercher des fonds dans beaucoup de villes. Dans ce cas, ces films ne peuvent que montrer un ensemble de représentations de Taïwan. Si ces différentes images de Taïwan sont visibles, cette « Image de Taïwan » montrée dans les films est suffisante.

Autrice : En fait, au tout début, ma problématique de recherche tournait autour du fait que ces films subventionnés pouvaient montrer les cultures locales uniques à chaque collectivité territoriale et construire un tout pour Taïwan comme si c'était une mosaïque de toutes les collectivités territoriales.

Chen : Cette argumentation que vous avez mentionnée possède deux sens à la fois : d'un côté, vous voulez souligner « les caractères locaux » ; de l'autre, vous souhaitez mettre l'accent sur « l'image d'ensemble de Taïwan ». Ces deux aspects ne sont pas en opposition. En considérant les longs métrages de ces dernières années, par exemple *The Fourth Portrait* de Chung Mong-hong et *My Missing Valentine*, nous pouvons remarquer que ces réalisateurs montrent un Taïwan que les spectateurs n'ont jamais vu, en particulier ceux du milieu urbain.

Pourquoi ? Parce que ces réalisateurs ont tourné dans différents endroits, par exemple à Changhua, Chiayi et Miaoli. Ce sont des lieux qui ne nous sont pas vraiment familiers et ces paysages locaux apportent un certain « exotisme » qui nous a agréablement surpris.

Par exemple, juste au moment du tournage dans le village Dongshi à Chiayi, il y a eu tout à coup une inondation. Montrer ce petit village, à cet instant précis, lui a donné ce « caractère local ». À vrai dire, c'est un village ignoré du gouvernement central, et ne bénéficiant d'aucune aide et donc, en très mauvais état. Néanmoins, ce type de paysages a acquis cette image exotique et ce caractère local. Les autorités territoriales se sont emparées de l'occasion pour promouvoir et faire visiter ce village par le biais du film. Les autorités étaient même bien contentes de gagner de l'argent par ce biais-là.

Autrice : Mais après avoir compilé des informations et des documents, j'ai remarqué que seules les municipalités spéciales pouvaient offrir davantage de financements, par exemple Chiayi. J'avais posé la question des subventions au réalisateur Hsiao Ya-chuan au cours du ciné-débat autour de son dernier long métrage *Father to Son*. Il m'avait répondu que la mairie de Chiayi n'avait pas financé son film durant le tournage réalisé sur place. Je pense que ce contexte peut inverser ma problématique concernant la macro-économie politique : comment les montants des budgets distribués par le gouvernement central affectent-ils la mise en œuvre des politiques de subvention dans chaque collectivité territoriale ? Il est en effet possible que certaines petites villes souhaitent faire leur propre promotion, mais ce n'est pas possible parce qu'elles n'ont pas les budgets pour ces politiques du fait des très faibles sommes qui leur sont allouées par l'État.

Chen : Vous pouvez aussi dire que ces collectivités territoriales assurent leur promotion tout en se concurrençant. Mais certaines villes ne sont pas très motivées par ce sujet, ou leurs budgets sont trop limités pour que quelque chose puisse être entrepris. Dans ces circonstances, les municipalités spéciales disposent de meilleures conditions budgétaires. On ne peut pas nier cette situation, étant donné que le développement économique de chaque ville varie en fonction des financements attribués par le gouvernement central à chaque collectivité territoriale.

Ce que vous venez d'aborder concerne plutôt le cadre de l'économie politique, mais revenons-en à ce que je souhaitais développer tout à l'heure en rapport avec les représentations de « l'image de Taïwan », ses particularités, le caractère « local » des localités et les variations au sein de ces « images locales ».

Vous devriez encore porter votre attention sur chaque film. Par exemple *Forever Love* qui a été subventionné par cinq villes. Est-ce que ces cinq villes ont toutes été pleinement représentées dans ce film ?

Pas vraiment.

Donc, si vous voulez analyser ce sujet de manière plus détaillée, il faut retourner aux textes afin d'examiner comment les villes sont représentées dans la structure narrative de ces films.

Autrice : Est-ce que vous avez été seulement membre du jury de Taïpei ? Ou avez-vous participé à des comités de sélection d'autres villes ?

Chen : J'ai aussi été membre du jury de Taïchung, également de celui de Nouvelle Taïpeï même si celui-ci m'a moins marqué. Cependant, comme je le disais, toutes les approches sont similaires, seuls les montants de subventions diffèrent. Les films, les projets, la composition des jurys étaient partout identiques. On retrouvait partout les mêmes groupes de personnes.

Autrice : J'ai une question plutôt technique, est-ce que vous avez utilisé « l'échelle de cent points »⁸⁰⁴ pour l'évaluation des propositions ?

Chen : L'échelle de cent points est plutôt juste un format, parce que c'est une manière très mécanique d'évaluer les projets. La qualité des films est très difficile à juger sur la seule base de points. Là où nous avons vraiment donné des points pour le résultat, c'était plutôt à l'issue d'un consensus au sein du jury.

Autrice : Donc cela ne ressemble pas au système de points d'Eurimages ?

Chen : Effectivement, ce type de système de comptage existe pour les aides publiques, mais c'est aussi un format d'évaluation des CV des postulants. Les postulants peuvent gagner des points supplémentaires s'ils ont connu, par le passé, de grands succès ou des réalisations d'un point de vue cinématographique. Cependant, je pense que les points n'ont encore qu'une valeur de référence pour l'évaluation, même si ce système de points a été appliqué dans les politiques de subventions. De la même façon, à mon avis, en Europe, les résultats par points sont aussi là pour la forme. En effet, le plus important reste la valeur qualitative des projets déposés.

Nous ne pouvons pas dire de façon systématique qu'un film qui a eu trois points, parce qu'il a eu du succès par le passé, l'emportera. Il faut quand même que nous en revenions au projet initial pour voir si le film mérite d'être financé.

Ainsi, les points utilisés pour évaluer les résultats, par exemple quatre-vingt-dix points pour la première place, quatre-vingts points pour la deuxième, ne sont attribués que pour la forme. Ils servent plutôt de base pour les discussions internes au sein du jury. Si nous avons l'assurance qu'un film pourrait contribuer à la promotion d'une ville et prédire sa valeur marchande, nous lui donnerions la subvention.

⁸⁰⁴ Échelle de notation utilisée à Taiwan.

Si l'on compare les films sélectionnés en 2010 et 2019, lorsque je faisais partie du jury, on constate que la performance des films est très différente. Par ailleurs, on remarque que la promotion de ces films a beaucoup évolué de 2010 à 2019.

Par exemple, en 2010 c'était vraiment le tout début des subventions locales, et toutes ces commissions d'attribution étaient dans une phase exploratoire (de découverte et d'adaptation). C'était la première ou la deuxième fois que la ville de Taïpei offrait ce type de subvention, et tout le monde essayait donc de fixer des règles et de définir une stratégie. Honnêtement, l'objectif de promotion de la ville n'avait pas été vraiment mis en avant parce que l'industrie cinématographique nationale était très faible, tous les professionnels manquaient de financement pour assurer leurs productions. Le but était d'assister les cinéastes avec ces fonds. Donc nous donnions des subventions aux films si nous le pouvions. Tant que le projet n'était pas trop mauvais, nous le financions.

Néanmoins, jusqu'en 2019 le cinéma taïwanais a évolué d'un cinéma d'auteur à celui de films de producteurs. Les films de producteurs mettent en avant le rôle des producteurs, ainsi que la promotion et la distribution des films après leurs sorties. En d'autres termes, nous portons beaucoup d'attention au potentiel et aux images montrées dans les films. Maintenant, les équipes de production peuvent elles-mêmes évaluer le marché de façon plus précise, alors qu'autrefois, les évaluations du marché n'étaient pas rationnelles. Ainsi, un postulant avait estimé que les ventes sur le marché international offriraient une rentabilité de dix millions ou vingt millions de NT\$. Cela nous avait fait vraiment rire étant donné que le cinéma taïwanais n'avait aucun marché à l'international. Dans le meilleur des cas, les films étaient distribués par le biais de la chaîne télévisée publique ou des salles du cinéma d'art et d'essai à l'étranger. Ce genre d'estimation de rentabilité de dix millions ou vingt millions de NT\$ était complètement irréaliste, voire mensonger.

Ensuite, certains ont réalisé des estimations de rentabilité à hauteur de cent millions de NT\$ sur le marché domestique. C'était aussi comique parce que ce n'était pas possible d'être rentable à ce niveau, avec ces acteurs et les coûts de production. Nous avons vu trop de films avec des budgets similaires qui n'ont même pas gagné quatre ou trois millions de NT\$ après leur sortie à Taïwan.

Voilà le bluff et les absurdités qu'on voulait nous faire croire. Ce n'était plus le cas en 2010 et on ne rencontre plus ce genre d'anecdote en 2019. Les budgets des longs métrages qui passent en salle maintenant sont très précis, c'est le cas de *i Weir Do*, *Your Name Engraved Herein* et *Do You Love Me As I Love You*. Ces professionnels ont bien compris le potentiel de rentabilité et les goûts du marché. Ces films font donc maintenant de bonnes recettes.

En tant que jurés de Commissions de subventions territoriales, nous avons commencé à faire davantage attention aux représentations de la ville dans les films qui postulent. Néanmoins, c'est une évolution sur plusieurs années.

Autrice : Vous pensez donc que ces subventions ont eu un impact par le passé, mais que l'essor de l'industrie du cinéma taïwanais a plus progressé aujourd'hui, comme le montre, par exemple, l'émergence des films de producteur ?

Chen : Je dois dire que, de nos jours, le système des producteurs et le système du marketing des films dans l'industrie cinématographique taïwanaise sont très complets, mais nous manquons encore de financements. Même s'il y a beaucoup d'entreprises privées aujourd'hui, elles n'osent pas investir dans les films à cause des risques élevés et de l'imprévisibilité des productions cinématographiques. Dans ce cas-là, les cinéastes dépendent encore des interventions étatiques et des subventions locales. Elles constituent leurs premiers « ponts d'or » et leurs premiers atouts pour convaincre les entreprises privées d'investir dans leurs productions. Les cinéastes font toujours appel à ces aides publiques.

Prenons, par exemple, ces films de 2019 : *i Weir Do*, *Your Name Engraved Herein* et *Do You Love Me As I Love You*, ils ont été réalisés avec de petits budgets parce que ces films n'ont pas trop dépensé en postproduction, hormis le film *i Weir Do*. Cependant, *i Weir Do* a fait une demande de seulement cinq millions de NT\$ pour un budget total de quinze millions de NT\$. Ce sont de petits budgets. Ces professionnels sont désormais devenus prudents parce que, d'un côté, ils comprennent bien que les films aux postproductions coûteuses ne seront pas rentables sur le marché domestique, et de l'autre, ils n'obtiendront pas beaucoup de fonds dans le cadre d'interventions publiques. Ainsi, leurs demandes de montants de subventions demeurent modestes.

Autrice : J'aimerais aussi savoir si ces cinéastes se sont concentrés sur le marché taïwanais quand vous avez examiné leurs projets. Est-ce qu'ils ont mentionné les ventes sur le marché international ou sur le marché chinois en particulier ?

Chen : Non.

Autrice : Donc ils se sont concentrés sur le marché national ?

Chen : À l'origine, les aides publiques étaient destinées à aider les films d'art et d'essai dans les festivals internationaux. Elles ont évolué pour répondre à des objectifs plus marchands et destinés, en particulier, au marché domestique. Cette transformation des aides publiques ressemble au processus de la croix d'or (Golden Cross, représentation d'analyse technique pour mesurer la rentabilité). Et les subventions des collectivités territoriales mises en place ultérieurement se sont tournées vers le marketing urbain. La tendance était de faire porter son attention sur le marché domestique. Ces collectivités territoriales ne s'intéressent donc plus aux festivals internationaux.

Autrice : J'ai abordé ce sujet parce que j'ai remarqué que certains producteurs s'intéressent au marché chinois, mais selon mes informations, ces films co-produits entre la Chine et Taïwan n'ont pas vraiment fait recette à Taïwan.

Chen : Oui, en effet, si les professionnels veulent se concentrer sur le marché chinois, leurs choix des lieux de tournage et la sélection des scènes seront favorables à la Chine. Dans ce cas-là, il sera difficile de satisfaire leurs demandes, et de rester en conformité avec les règlements des commissions de subventions des collectivités territoriales. Cela n'est pas vraiment lié à des problèmes idéologiques... Bien sûr, je ne nie pas qu'il s'agisse aussi d'une question d'idéologie, mais regardons simplement les problèmes pour percevoir une subvention. Si le projet est totalement orienté vers le marché chinois et laisse tomber le marché taïwanais, ce film n'a aucun besoin de recevoir nos subventions.

Autrice : Je répète ce que vous avez dit : il s'agit d'une sélection publique, non anonyme, et les équipes feront face aux jurés...

Chen : Oui, c'est exact, en fait, ces candidats sont parfois assez malins. Dès qu'ils voient la composition du jury, ils comprennent tout de suite si la décision leur est favorable ou non.

Autrice : Les postulants découvrent-ils la composition du jury le jour même de leur présentation ?

Chen : Oui, tout à fait, la ville de Taïpeï publie toutes ces informations, y compris la composition du jury, le jour de la tenue de la Commission. En principe, toutes les villes publient ces

informations, parce qu'il n'y a rien de secret. Les projets sont présentés lors d'une réunion publique, il ne peut ainsi pas y avoir de dessous de table, il n'y a pas non plus de juré qui favorise un candidat. Je ne pense pas que cela existe. Comme je le disais tout à l'heure, ce monde est tout petit. Si vous étiez membre du jury pour la sélection et que vous refusiez ma demande, je ferais la même chose la prochaine fois que vous postuleriez et que je serais membre du jury, je refuserais votre demande. Si tout le monde faisait comme cela, les sélections ne pourraient plus continuer. Donc ce n'est pas trop grave.

Fin de l'entretien.

Annexe 8 : Entretien avec HsIEH Pei-ju 謝沛如

Fonction de l'interviewée : Réalisatrice du film *Heavy Craving* subventionné par la ville de Taïchung

Date : le 23 octobre 2020, 16h-16h50 à Taïwan / 10h-10H50 à Paris

Technique de communication : Entretien oral par le biais de l'application FB Messenger
(Entretien traduit du chinois de Taïwan par l'autrice)

Autrice : Pourriez-vous me parler du processus de collecte de fonds pour votre dernier film *Heavy Craving* ? Quelle était la situation ?

Hsieh : C'était un peu particulier parce que ce film était mon premier long métrage. C'est un film que j'ai réalisé en collaboration avec ma productrice exécutive, Wang Jing 王婧. Nous étions déjà camarades lors de nos études à l'université de Columbia, elle était de la promotion suivante. Elle est originaire de Shenzhen et vit à Pékin maintenant. Au départ, je lui ai montré le scénario et nous pensions présenter ce scénario au festival des films de Taïpei ou à certains ateliers lors de festivals internationaux. Après en avoir discuté, nous avons eu l'impression que nous pouvions continuer et aller plus loin. Elle a donc dressé une liste des autres ateliers pour films indépendants qu'il fallait essayer. Nous avons donc commencé par cela. Lorsque notre scénario a été sélectionné par le « Script Station » à la Berlinale, nous nous sommes dites : « Oh, il semblerait que nous pouvons vraiment continuer à développer la suite de ce scénario. ».

Grâce à cet encouragement, nous avons commencé à chercher des financements.

Nous avons d'abord essayé de trouver des investissements pour des films indépendants et en même temps, nous avons postulé à la sélection de la Commission des subventions en vue d'un financement public. Nous avons dû présenter notre projet trois fois devant cette commission et à la troisième fois, nous avons enfin obtenu la subvention d'État ; quant à la subvention de Taïchung... il me semble que c'était durant l'année de « Minguo » 106⁸⁰⁵ ...

Autrice : Selon mon document, vous êtes dans la liste des bénéficiaires de la première phase de subvention de Taïchung en 2017...

⁸⁰⁵ « Minguo » (民國 ; l'an de la République de la Chine). C'est un calendrier d'ère largement utilisé dans les discours et les documents officiels à Taïwan depuis 1912 (première année de l'établissement de la République de la Chine).

Hsieh : Donc c'était l'année (de « Minguo ») 106 et nous avons commencé à postuler pour la subvention d'État à peu près durant la seconde moitié de cette année-là (de « Minguo ») 105, mais nous ne l'avons pas obtenue cette fois-là. Par la suite, nous avons renouvelé notre demande de subvention d'État au cours de la première moitié de l'année (de « Minguo ») 106, et en même temps nous avons postulé pour la subvention de Taïchung.

Étant donné que nous espérions recevoir la subvention d'État en guise de budget principal, le montant de la subvention territoriale de Taïchung, seule, était largement insuffisant. Ainsi... à cette époque, notre souhait idéal était d'abord que le film puisse être financé par la subvention d'État, et ensuite par les subventions des collectivités territoriales. Si cela avait été le cas, nous aurions déjà eu à peu près la moitié du budget et nous aurions pu chercher les fonds complémentaires. Mais, nous n'avons pas réussi la sélection de la commission des subventions d'État, et au contraire, nous avons d'abord obtenu la subvention de Taïchung.

Quant à la subvention de Taïchung, le règlement stipulait que nous devions achever la production du film en un an. Nous avons donc une pression sur le temps pour les tournages. En d'autres termes, nous devions commencer la production le plus vite possible après avoir obtenu le financement de trois millions de NT\$, de la part de Taïchung, nous nous sommes dit : « Ah... si nous n'avons que le financement de la collectivité territoriale de Taïchung, sans la subvention étatique, comment allons-nous pouvoir commencer ? ».

Nous avons aussi réfléchi à la manière de réduire une grande partie du budget et d'utiliser cette seule subvention de Taïchung, en ayant recours à nos propres moyens pour finaliser ce film.

Par chance, la troisième fois, nous avons enfin réussi l'examen de la subvention étatique, et avons complété le reste du budget avec nos propres moyens. Nous n'avons pas collaboré avec d'autres entreprises. Je suis toujours un peu gênée lorsque je parle de cela : en fait, ma famille m'a beaucoup aidée en apportant le financement manquant.

Autrice : Justement, j'ai trouvé un article disant que votre famille vous a financé environ à hauteur d'une dizaine de millions de NT\$...

Hsieh : Oui, c'est à peu près cela. Ma famille m'a beaucoup aidée depuis le début de mes études en cinéma jusqu'à mon premier long métrage.

Autrice : Pourquoi avez-vous seulement demandé la subvention de Taïchung ? Vous avez dit que vous veniez de Taïpei, mais pourquoi n'avez-vous pas essayé la sélection de Taïpei organisée par la Commission des Films de Taïpei ?

Hsieh : La Commission des Films de Taïpei... j'ai oublié un peu le montant de leur subvention à cette époque... Nous avons une contrainte très pratique à prendre en considération : c'était la date butoir imposée par la commission de Taïpei pour terminer les tournages. J'ai l'impression qu'il nous aurait fallu quelques mois de plus après cette date pour finir la production si nous avions obtenu la subvention de Taïpei, alors que la mairie de Taïchung nous avait donné un an pour filmer. En plus du temps, les règlements de subvention de Taïchung nous étaient plus favorables. Enfin, il y avait une raison personnelle : j'avais envie de paysages un peu différents parce que j'avais déjà regardé plein de films de Taïpei.

En fait, je ne suis pas familière avec la ville de Taïchung, mais cela me faisait plaisir de l'étudier... Cette ville m'a donné une impression de neutralité, peut-être parce qu'elle a de nouvelles constructions urbaines, c'est-à-dire une identification... en raison des nouvelles architectures et des grandes rues, je ne peux pas identifier cette ville tout de suite... Il faut dire qu'en tant qu'habitante de Taïpei, cet endroit (Taïchung) est nouveau pour moi.

Autrice : Par : « vous ne pouvez pas identifier cette ville... », voulez-vous dire que « vous pouvez remarquer que c'est une ville différente de Taïpei, mais vous ne pouvez pas identifier dans quelle collectivité territoriale de Taïwan elle se trouve » ?

Hsieh : Oui... mais ce n'est pas tout à fait comme ce que vous avez dit non plus... parce que... nous avons aussi filmé beaucoup de bâtiments identiques à Taïchung. Il faut dire que c'est une ville différente de Taïpei et je pense qu'elle a une coloration très différente de celle de Taïpei. De plus, l'histoire dont j'ai parlé dans le film commence à un endroit plutôt commercial et par des images parfaites comme des publicités, et beaucoup de lieux nouvellement développés à Taïchung m'ont donné ce type de sentiment. Je pensais donc que c'était un bon endroit pour mon film.

Autrice : Avant d'avoir postulé à la subvention de Taïchung, aviez-vous déjà des idées influencées par certaines nouvelles ou vidéos concernant cette ville ? Ou vous connaissiez cette ville uniquement de nom ?

Hsieh : Je connaissais cette ville seulement de nom, et de plus... je crois que les subventions dont les montants étaient les plus élevés à cette époque-là, étaient celles de Taïpei, de Taïchung et de Kaohsiung. Cependant, le financement de Kaohsiung appelé « Kaohsiung Ren », est plus un système d'investissement que de don d'argent, et nous avons une préférence pour les appels à subventions qui n'impliquaient pas de remboursement après la sortie du film.

En ce qui concerne la subvention de Taoyuan, comme nous avons comparé les méthodes et les montants de subvention au fil des années, il me semblait que le montant de la subvention de Taoyuan n'était pas très élevé. Effectivement, nous avons aussi fait ce genre de recherche : vérifier les montants des subventions et aussi à quels types de films les subventions annuelles étaient attribuées.

Autrice : Vous avez cherché les informations sur ces détails de subventions vous-mêmes, et comparé entre chaque collectivité territoriale ?

Hsieh : Oui, nous avons vérifié un peu les règlements des commissions de subventions de chaque collectivité territoriale.

Autrice : J'aimerais vous poser une autre question pour l'instant. Je sais que vous avez un producteur et j'aimerais aussi comprendre votre stratégie pour compléter les financements du film. Pendant le processus de récolte des fonds, est-ce que vous avez réfléchi ensemble à la manière de trouver des financements avec ce producteur ?

Hsieh : Oui, nous en avons discuté ensemble et nous étions d'accord pour récupérer d'abord les subventions d'État et territoriales afin de constituer notre principal apport financier. Étant donné que c'était notre premier long métrage, nous espérions que notre propre entreprise de production⁸⁰⁶ réussirait les sélections des commissions de subventions. Dans ce cas-là, nous n'aurions pas eu besoin de dépendre des investissements d'autres entreprises si nous avions eu envie de chercher des collaborations avec d'autres investisseurs, parce que nous aurions déjà eu un financement principal du secteur public. C'était notre idée initiale.

⁸⁰⁶ While Film LTD. (一响電影有限公司), dont le responsable est cette interviewée HSEIH Pei-Ju.

Autrice : Et votre entreprise de production a été créée pour les besoins de ce long métrage ? Ou aviez-vous déjà l'idée de créer une entreprise de production avant ce film ?

Hsieh : Non, mon entreprise a été créée pour ce film, et par la suite, nous avons mené nos autres projets sous le nom de cette société. Par exemple, après ce film, j'ai tourné un autre court métrage qui a été subventionné par « Kaohsiung Pai » (高雄拍)⁸⁰⁷, et pour ce nouveau film, c'est mon entreprise de production qui a sollicité la subvention auprès de la commission de Kaohsiung.

Autrice : Donc vous n'avez utilisé que les subventions d'État et de Taïchung, ainsi que les financements de votre famille, et vous n'avez collaboré avec aucune autre entreprise privée ?

Hsieh : Oui, c'est exact. Il m'est apparu que nous avions sans doute déjà passé pas mal de temps à rechercher un financement public et nous avions aussi une limite de temps pour réaliser ce film. De plus, ma famille avait fait savoir qu'elle pouvait contribuer financièrement, nous pensions donc consacrer le temps restant au travail de production. En fait, nous avons essayé de négocier des coopérations, mais j'avoue que nous n'étions pas très motivés pour ce type de négociations, parce que nous voulions nous concentrer sur le scénario et les sélections de subventions. Ainsi, nous étions pressés de commencer les tournages dès l'obtention des subventions, d'autant plus que la mairie de Taïchung avait, elle aussi, déjà fixé une date butoir pour la fin de la production.

Autrice : Par contre, à moins que je ne me trompe, ce film a été tourné APRÈS l'obtention de la subvention de Taïchung ?

Hsieh : Oui, c'était après l'obtention de la subvention de Taïchung et de la subvention d'État. La récompense de Taïchung était une étape très importante qui nous a encouragés et nous nous sommes dits : « Oh, il faut vraiment se mettre au travail maintenant. ». Nous avons déjà envisagé d'abandonner la production de ce long métrage parce que nous n'avions pas encore réussi la sélection des subventions d'État. Suite à cela, nous avons réfléchi à la manière d'utiliser un budget plus faible afin de finaliser ce film avec cette seule subvention territoriale. Heureusement, nous avons bénéficié des subventions d'État ultérieurement et le budget est devenu plus facile à organiser.

⁸⁰⁷ Une subvention de la ville de Kaohsiung pour les courts métrages.

Autrice : Je comprends mieux le financement de ce film après vos explications. J'aimerais également connaître un peu les détails de votre scénario, comme vous avez dit que vous aviez envie de chercher des paysages différents de ceux de Taïpei... Est-ce que les arrangements des protagonistes et des scènes dans ce film ont été décidés avant ou après la subvention de Taïchung ?

Hsieh : Le jeu des protagonistes avait été décidé assez tôt, mais les scènes ont vraiment été fixées après l'obtention de la subvention de Taïchung et nous avons commencé à réfléchir aux endroits de Taïchung les plus appropriés pour le scénario.

À ce moment-là, nous avons discuté de savoir si nous devions tourner à Taïchung pour l'ensemble du film, ou juste partiellement. Après avoir bien calculé, la façon la plus économique était de filmer seulement les scènes en extérieur à Taïchung et de tourner les autres scènes en intérieur à Taïpei. Avec ce type de tournage, notre budget pouvait tout couvrir.

Autrice : J'ai écouté votre autre entretien oral et vous avez dit que la durée de tournage de ce film avait été d'un mois. Est-ce que vous vous souvenez encore de combien de temps il vous restait à Taïchung pour les tournages ?

Hsieh : Je dirais une semaine.

Autrice : Une semaine pour tourner tous les paysages nécessaires là-bas ?

Hsieh : Oui, la clinique de chirurgie esthétique était aussi filmée là-bas, l'espace où Ah-Juan (l'actrice principale) a fait la consultation, y compris le boulevard d'évaluation de vie (du musée national des sciences naturelles).

Autrice : Donc c'est dans une vraie clinique de chirurgie esthétique, que vous aviez construit les décors ?

Hsieh : Oui, c'est une vraie clinique de chirurgie esthétique avec laquelle nous avons négocié une collaboration.

Autrice : Est-ce que vous avez eu besoin de vous adapter pour les choix des emplacements ou des angles de la caméra pendant les tournages, afin de représenter les paysages de façon plus évidente ?

Par exemple, vous avez décidé d'utiliser des gros plans dans certaines scènes au tout début, mais vous étiez obligée de passer à des plans moyens ou à des plans d'ensemble pour montrer les paysages ?

Hsieh : Pour cette partie, ça allait. En fait, les règles imposées par la commission des subventions de Taïchung ne sont pas trop contraignantes. Il suffisait de faire apparaître dans le film un certain pourcentage de paysages de Taïchung. Par ailleurs, je sais que certains films financés par Taïchung avaient filmé juste quelques minutes, c'est-à-dire beaucoup moins de paysages locaux que notre film. Nous avons beaucoup filmé les paysages de Taïchung dans le film, mais nous n'avons pas fait exprès de tourner à certains endroits seulement pour représenter ces lieux. Je ne me suis pas sentie forcée de choisir ces lieux. De plus, beaucoup d'endroits de Taïchung étaient nouveaux pour moi, j'étais donc plutôt ravie de filmer. Par contre, mon caméraman est originaire de Taïchung, et lui connaissait bien les lieux.

Autrice : Il connaît bien le patrimoine local alors...

Hsieh : Oui, par exemple lors de la sortie culturelle des écoliers, il m'a expliqué que c'était un endroit où il allait quand il était petit. Nous avons aussi essayé de filmer dans les lieux touristiques comme « le village de l'arc-en-ciel » (彩虹村), mais nous pensions que le musée national des sciences naturelles était plus approprié aux besoins de notre film.

Autrice : Je me suis dit : « Mais c'est le musée national des sciences naturelles, non ? » en visionnant ce film. C'est vraiment une destination pour une sortie culturelle d'écoliers quand on est enfant !

Hsieh : Ah bon ! Étant donné que je ne suis pas familière avec cette ville, je ne connais pas très bien tout cela. Mais, c'est vrai que certaines personnes, dont des gens originaires de Taïchung, après l'avoir visionné, ont dit : « La ville de Taïchung était vraiment bien implantée dans ce film parce que presque tous les sites patrimoniaux emblématiques y étaient représentés. ».

Autrice : Oui, nous (spectateurs taïwanais à Paris) aussi. Nous avons aussi vérifié si c'était le Théâtre National de Taïchung qui était montré dans le film, après l'avoir visionné pendant le festival du cinéma taïwanais à Paris.

Hsieh : Oui, nous avons beaucoup filmé et implanté ces paysages locaux dans le film.

Autrice : Mais cela n'a pas été fait exprès, j'imagine ?

Hsieh : Non, pas du tout, parce que si nous prenons le cas de New York, par exemple, nous pouvons voir cette ville représentée fréquemment et de façon continue dans de nombreux films, je ne pense pas que c'est une mauvaise chose de montrer un grand nombre d'éléments architecturaux identifiables dans un film. Quand je faisais mes études à New York, j'étais toujours contente de passer par les endroits vus dans les films et je pensais : « Wow, je marche dans telles scènes de tels films ! ». Ainsi, à mon avis, c'est une chose très agréable de filmer et montrer la personnalité de cette ville.

Par ailleurs, « cerise sur le gâteau », le jour où nous avons tourné au Théâtre National de Taïchung, la comédie musicale « Hedwig and the Angry Inch » en version coréenne était à l'affiche, et nous avons donc filmé son affiche par hasard. Étant donné que personnellement j'aime bien cette comédie musicale et que le sujet de cette œuvre concerne le « cross-dressing », cette situation m'a paru bien en harmonie avec le petit garçon de mon film qui avait toujours rêvé de s'habiller en fille.

Autrice : Je suis curieuse : est-ce que les scènes de la chambre d'Ah Juan ont elles aussi été filmées à Taïchung ?

Hsieh : Non, les scènes de la chambre d'Ah Juan ont été tournées à Taïpei. Presque toutes les scènes en intérieur ont été filmées à Taïpei, comme le centre après l'école, la maison d'Ah Juan et l'endroit où l'acteur Hsieh Tsu-wu (qui joue le coach de fitness dans le film) travaille dans le film. Franchement, la plupart de ces scènes ont été encore tournées à Taïpei, à mon avis, disons à peu près les deux tiers.

Autrice : Les deux tiers des scènes à Taïpei ?

Hsieh : Oui, la part du film tourné à Taïchung est d'environ vingt minutes.

Autrice : J'ai cru que c'était plus de la moitié des scènes filmées à Taïchung..., mais c'est vrai que je n'arrive pas à identifier où se trouvent les scènes internes.

J'ai encore une autre question : est-ce que vous avez demandé à la Fondation du développement du film de Taïchung des aides à l'occasion des tournages ? Ou avez-vous tout réglé vous-même ?

Hsieh : Normalement la Fondation de développement du film de Taïchung traite les demandes d'aides, mais comme ce n'était pas moi qui m'occupais de cela, je ne suis pas sûre de cette partie... À ma connaissance, la Fondation de développement du film de Taïchung aide à la recherche de logements pour les équipes et à la sélection des lieux de tournage comme le musée national des sciences naturelles ; cette Fondation aide aussi dans les négociations avec les services publics à Taïchung si besoin. Le personnel de cette Fondation nous a aussi rendu visite pendant nos tournages.

Autrice : Et vous avez invité toute l'équipe de Taïpei à descendre au centre de Taïwan et n'avez pas recruté les professionnels de Taïchung ?

Par ailleurs, la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » n'était pas encore inaugurée pendant vos tournages, n'est-ce pas ?

Hsieh : Les tournages ont eu lieu en 2018, je ne suis pas familière avec la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », je ne pense pas que nous l'ayons utilisée.

Autrice : Donc concernant l'équipe, c'était seulement vos collègues de Taïpei qui sont descendus ensemble pour les tournages locaux pendant une semaine et retournés à Taïpei pour les autres scènes ?

Hsieh : Oui. Pour ce qui était des professionnels locaux, nous n'avons recruté que des figurants locaux.

Autrice : J'ai lu que vous êtes allée au Lycée de Feng-Yuan à Taïchung afin de partager les expériences de ce film après sa sortie. J'aimerais savoir si la Mairie de Taïchung vous a aidés

pour la première de ce film ou pour les promotions du film ?

Je sais que la mairie de Taïchung propose une autre subvention concernant la promotion de films.

Hsieh : Oui, il s'agit de la subvention de promotion de films, mais nous n'avons pas postulé pour cette subvention une fois la production terminée, parce que nous pensons que le dossier de demande de cette subvention nous prendrait trop d'énergie. Nous avons donc décidé d'abandonner cette subvention.

En outre, le règlement de la commission des subventions de production exige que les films financés par la mairie de Taïchung effectuent la première ou la séance spéciale sur place et il fallait inviter les fonctionnaires et les autorités locales à y participer. Nous avons respecté cette règle et organisé la projection.

Autrice : Mais concernant la première ou la séance spéciale, c'était la mairie de Taïchung qui s'en occupait ou c'était vous qui deviez prendre en charge les contacts avec les gens concernés ?

Hsieh : C'était à nous de prendre contact avec les personnes concernées et notre équipe de distribution et de promotion a aidé à louer la salle de cinéma. De plus, la Fondation de développement du film de Taïchung nous a aidés à organiser la conférence au Lycée de Feng-Yuan dont vous avez parlé. C'est la Fondation du développement du film de Taïchung qui a négocié les détails de cette conférence et nous a invités à partager nos expériences de ce film.

Autrice : Est-ce que cette conférence est aussi prévue dans le règlement de la commission des subventions et étiez-vous obligée de la faire dans la ville ?

Hsieh : Non, ça, c'est plutôt une invitation. Cette conférence n'était pas demandée par le règlement et c'est le personnel de la Fondation qui nous l'a proposé, si nous en avions envie et si nous étions disponibles. Par ailleurs, la Fondation nous a aussi assistés pour promouvoir notre film sur sa fan-page sur Facebook, y compris nos photos de scène et les nouvelles concernant le prix de festival que notre actrice principale avait reçu. J'ai ainsi été impressionnée par l'intérêt que cette fondation a manifesté pendant le tournage.

Autrice : Il ne me reste que quelques questions pour l'instant, en fait, j'aimerais connaître le processus mis en œuvre pour la fin du film, la façon dont ce film a été distribué. Est-ce que vous

avez cherché des coopérations avec les distributeurs américains à Taïwan pour vous aider lors de la sortie dans les salles de cinéma ?

Hsieh : Nous avons vraiment géré tout ce film nous-mêmes. Peut-être parce que ce film est notre premier long métrage, nous l'avons traité un peu... à vrai dire, peut-être nous nous sommes sentis un peu en manque de sécurité et avons envie que les détails puissent être achevés lors des différentes étapes que nous pouvions contrôler. Ainsi, nous nous sentions plus libres. Autrement dit, nous pouvions mettre nos idées en commun et les mettre en œuvre ensemble, en équipe.

Ce film a été distribué par notre entreprise de production, While Film LTD., mais nous avons collaboré avec une autre équipe de distribution, dont les collaborateurs sont aussi des amis que nous connaissions bien. Par exemple, l'un d'entre eux est Sun Tsung-han, il travaillait auparavant au sein de l'entreprise « Mirror Stage Filme » qui a produit pas mal de films indépendants et également distribué le film chinois *An Elephant Sitting Still* (大象席地而坐, 2019) et le documentaire taïwanais *Our Youth in Taiwan* (我們的青春在, 台灣, 2019), etc. Étant donné que nous les connaissons bien et que leurs méthodes et la qualité de leur distribution me plaisent aussi, nous nous sommes dit : « Eh bien, collaborons ensemble ! ».

À mon avis, cette façon de travailler nous a permis de maîtriser toutes les étapes de production d'un film. Je comprends un peu tous les processus depuis la préproduction jusqu'à la distribution maintenant, et je crois que ces expériences me seront utiles pour l'avenir.

Par ailleurs, je me sentais assez à l'aise pour coopérer avec la mairie de Taïchung. Par exemple, le film devait être achevé dans un délai d'un an conformément aux règlements, mais si l'on n'était pas vraiment arrivé à terminer ce film à la date demandée, le personnel de la mairie nous aurait aidés à prolonger la durée autorisée ou aurait négocié avec nous afin de trouver la bonne solution.

Autrice : Oui, en fait j'ai remarqué que votre film avait été financé en 2017, mais que sa sortie en salle a eu lieu en 2019. Avez-vous prolongé une fois la durée de production pendant les tournages en 2018 ?

Hsieh : Oui, nous avons demandé une prolongation de production une fois. En fait, le contrat stipulait que la durée de production pouvait être prolongée une fois. Ils ont juste été très gentils de nous rappeler que le délai imparti arrivait à échéance et ils nous ont demandé si nous avions besoin d'un délai supplémentaire.

Autrice : J'aimerais en savoir plus sur cette prolongation... Vous n'arriviez pas à finir le film dans les temps impartis, était-ce parce que vous aviez rencontré certaines difficultés pendant les tournages ?

Hsieh : J'essaie de me rappeler ce qui s'est passé à l'époque. Nous avons fini les tournages à l'été 2018 et par la suite, nous avons commencé la postproduction et puis postulé aux festivals. Notre stratégie de festival a été de commencer par la Berlinale et de faire un tour aux autres festivals, et nous avons donc pu observer les réactions de la part des festivals avant de sortir, afin de nous adapter à la meilleure façon de sortir le film. Nous avons directement organisé la première au festival des films de Taïpei et avons commencé à négocier la date de sortie avec les salles de cinéma. Bien sûr il fallait attendre les programmes pour la sortie, et comme il n'y avait pas de pandémie à cette époque, plein de films attendaient leurs sorties en même temps que nous. Étant donné que c'est un film indépendant, nous espérions quand même avoir le meilleur créneau pour la sortie de ce film.

Autrice : Selon vous, vous avez passé beaucoup de temps pour les demandes de subventions et les tournages ? Est-ce que vous avez bien reçu la dernière phase du financement après avoir déposé le film terminé pour l'examen ?

Hsieh : Oui, en fait d'après mon expérience, j'ai l'impression que l'attribution de ce type de subvention est accordée sans problème s'il n'y a pas de grande différence entre le scénario déposé et le film produit.

Autrice : D'accord. Avez-vous des idées ou des suggestions pour les politiques de subventions actuelles comme celle de Taïchung, de Taïpei ou de Kaohsiung ? Quelles parties doivent être améliorées ou renforcées ?

Ou sur quelles parties avez-vous l'impression d'avoir perdu trop d'énergie ?

Hsieh : Je n'ai pas vraiment de suggestion à ce niveau pour l'instant, mais je ne pense pas qu'il y ait de problème majeur.

Autrice : Donc c'est-à-dire que vous comprenez et acceptez tous les détails de leurs processus administratifs ?

J'ai remarqué que vous avez eu besoin de déposer énormément de documents pour finaliser le dossier et recevoir la subvention.

Hsieh : Oui, je me suis chargée personnellement de faire le rapport de fin de production, et de remplir les fiches descriptives des lieux de tournage. Il y avait effectivement quelques tâches administratives. Cependant, je pense que c'est un petit travail que j'ai dû faire parce que la mairie de cette ville a subventionné mon long métrage. Je ne considère pas que le processus était trop lourd.

Autrice : Par contre, vous avez mentionné que la subvention de Kaohsiung a modifié sa méthode d'investissement. C'est-à-dire que vous devez rembourser ultérieurement le financement que vous avez reçu ?

Hsieh : Oui, ils demandent des remboursements, mais il semble que la ville de Taïchung a aussi créé ce type d'investissement récemment. Je ne suis pas sûre qu'il existe à présent d'autres genres de subventions à Kaohsiung. C'est vrai que nous avons abandonné l'idée de demander à Kaohsiung à cause du remboursement après la sortie, car nous n'étions pas assurés de faire des bénéfices avec ce film, c'est la raison pour laquelle nous n'avons pas envisagé la subvention de Kaohsiung, à cette époque.

Autrice : J'ai une dernière question concernant l'utilisation de la caméra... Comment avez-vous filmé le boulevard d'évaluation de vie (du musée national des sciences naturelles) avec l'angle en plongée ? Avez-vous utilisé certaines machines ?

Hsieh : Là c'était tourné avec un drone, et c'était pareil pour les scènes du Théâtre National de Taïchung. En fait, nous avons utilisé deux ou trois fois le drone afin de filmer les paysages en plans plongés, parce que notre film est plutôt un film indépendant qui dépeint l'histoire des gens ordinaires dans la ville, mais nous voulions quand même présenter une vision d'un monde plus grand ; il y a donc plusieurs scènes avec des plans plongés afin de montrer une vision plus vaste. Fondamentalement, c'était une collaboration qui a bénéficié à la mairie de Taïchung et à moi, à mon avis. Étant donné que nous sommes une équipe indépendante qui n'a pas trop de ressources

pour promouvoir notre film non commercial, la ville nous a aidés à promouvoir le film sur sa fan-page Facebook ; en retour, c'est un film qui montre leur ville. Je pense que ça a été une expérience très utile pour nous tous.

Fin de l'entretien.

Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin 郭力昕

Fonction de l'interviewé : Membre du Jury d'octroi des subventions territoriales en 2015 et 2017 ; enseignant-chercheur et spécialiste des documentaires taïwanais à l'Université Nationale Chengchi de Taïwan

Date : le 3 novembre 2020, 21h30-22h30 à Taïwan / 14h30-15h30 à Paris

Technique de communication : Entretien oral par le biais de l'application WhatsApp

(L'interviewé a répondu aux questions, à son rythme, en suivant l'ordre du plan d'enquête que l'autrice lui avait envoyé à l'avance. Pendant l'entretien, l'autrice a rajouté d'autres questions lorsque c'était nécessaire)

(Entretien traduit du chinois de Taïwan par l'autrice)

Kuo : Pourquoi ai-je été invité pour être membre du jury des subventions de production cinématographique du Bureau des affaires culturelles de la municipalité de Taïpei ?

Je ne sais pas, j'ai été très surpris qu'on vienne me chercher pour assumer cette responsabilité.

Autrice : Est-ce que vous avez été invité par quelques membres de la Commission des Films de Taïpei ?

Kuo : Oui, c'était la Commission des Films de Taïpei qui m'a invité pour la sélection de cette ville et celle de Taïchung. C'est le fonctionnaire du Bureau d'information de Taïchung qui me l'a demandé.

Autrice : Donc c'était le fonctionnaire du Bureau d'information de Taïchung qui vous a invité et non celui de la Fondation de développement du film de cette ville ?

Kuo : Je me demande s'il existe une commission des films à Taïchung... Je n'en suis pas sûr. Jusqu'à présent, c'est toujours le directeur du Bureau d'information de Taïchung qui m'a invité à être membre du jury, et c'est aussi lui qui a participé aux réunions (de sélections d'attribution des subventions à Taïchung). Parfois, le maire de Taïchung assistait à la réunion de sélection, mais c'était généralement le directeur du Bureau d'information de Taïchung qui y participait. Étant

donné qu'il y a parfois des subventions à octroyer à des documentaires, c'est peut-être la raison pour laquelle j'étais invité comme membre du jury. Yang Li-chou 楊力州 (documentariste taïwanais) figurait aussi dans le groupe des membres du jury. Bien sûr que ses expériences professionnelles de documentariste peuvent aussi aider à l'évaluation pour l'attribution des subventions.

À Taïchung, j'ai déjà participé à la sélection pendant le mandat du maire Lin Chia-lung 林佳龍⁸⁰⁸ ... Je ne m'en souviens plus, il y a environ deux ou trois ans... Après la passation de pouvoir (du Parti Démocrate Progressiste au Parti du Kuomintang), ma participation en tant que membre du jury s'est arrêtée. Peut-être qu'on pensait que je faisais partie de la liste du Parti Vert (Parti démocrate progressiste)⁸⁰⁹ ... j'imagine... peut-être qu'ils pensaient que j'étais membre de ce parti, et mon nom a donc été supprimé de la liste.

Le nombre de demandes de subventions à Taïchung en 2015 et 2017 était environ... 3 fois supérieur aux projets effectivement financés. Pour cette sélection, les membres du jury n'avaient pas reçu de consignes strictes pour faire leurs choix. Je pense qu'il y a environ une vingtaine de formulaires de demandes (y compris les scénarios) envoyés par le Bureau d'information de Taïchung. Le nombre de postulants peut varier d'une année à l'autre en fonction de la participation des cinéastes. Bref, chaque année, on décide de ne financer que 5 à 7 projets. Ainsi, le total des projets en compétition pour les subventions est à peu près 3 à 4 fois supérieur à celui des projets subventionnés.

Les membres du jury éliminent presque la moitié des demandes au cours de la première phase de sélection par la voie d'avis écrits par leurs soins. L'évaluation de cette première étape est fondée sur une évaluation personnelle. Si un membre pense qu'il s'agit d'un bon projet pour la deuxième phase de présentations orales pour la sélection, il coche la mention "favorable pour le second tour". Il n'y a pas de limites aux réponses favorables pendant la première phase de sélection. Cela dépend des personnes qui constituent le jury.

Personnellement, je n'ai pas souvent coché la case "favorable pour le second tour" et ce pour une raison assez subjective en matière de création. Pour moi, il y a en effet plein de demandes banales, pourquoi devrait-on les subventionner ?

D'une façon générale, les projets banals sont très commerciaux et possèdent assez de financements autres que ceux de l'État ; et ils peuvent être très facilement développés de façon

⁸⁰⁸ Membre du Parti démocrate progressiste.

⁸⁰⁹ À Taïwan, le Parti démocrate progressiste est également qualifié de « le Vert » et le Parti du Kuomintang de « Parti Bleu ».

commerciale. À mon avis, le Ministère de la Culture, le Bureau d'informations ou les collectivités territoriales devraient utiliser les impôts des contribuables pour subventionner des projets plus originaux, ou des projets porteurs de thématiques plus culturelles ou artistiques ; que ces projets aient des potentiels commerciaux ou non. Il faut surtout faire attention à la valeur artistique, et pas seulement à la valeur commerciale. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas coché beaucoup de projets pour la sélection durant la phase des présentations orales. Cependant, quand je suis arrivé sur les lieux de sélection des présentations orales, ou quand j'ai reçu les résultats de la première étape, la sélection ayant été faite par d'autres membres du jury, j'ai remarqué qu'il y avait quand même pas mal de projets, que je n'avais pas choisis, qui ont réussi à passer à la seconde étape de sélection.

Le nombre d'équipes qui participent à la présentation orale est d'environ la moitié de la totalité des demandes et parfois un peu moins. Supposons que nous ayons 20 demandes, nous devrions normalement avoir 8 à 10 équipes de production pour leurs présentations.

Autrice : Concernant la sélection des avis écrits, vous aviez seulement besoin de cocher la « réponse favorable » ou la « réponse défavorable » (pour la seconde étape) ? Vous n'aviez pas besoin de laisser de commentaires ?

Kuo : Exactement, nous n'avions que les options « favorable » ou « défavorable » au premier tour. Il semble que les responsables de l'organisation comptent le nombre d'avis favorables et défavorables de tous les membres du jury pour chaque demande afin de déterminer ceux qui ont le droit de passer à la deuxième phase orale. Il se pourrait qu'il existe une réglementation, émanant du Bureau d'information, à propos du nombre d'avis positifs ou négatifs pour passer à la phase suivante..., mais je ne sais pas combien d'avis favorables sont nécessaires. Cela doit probablement correspondre à la moitié du nombre des membres du jury.

En tout cas, la première évaluation était un peu moins stricte et on essayait de laisser plus de possibilités aux équipes de production pour défendre leurs projets lors de leurs présentations orales.

Autrice : J'aimerais connaître les critères d'évaluation des présentations orales : qui permet de décider quel projet sera subventionné ? Étant donné que la Commission des films (de Taïpei) a donné 5 critères très précis aux membres du jury pour la sélection des projets définitifs (ces 5 critères sont aussi publiés sur leur site officiel), je ne sais pas si le Bureau d'informations de

Taïchung vous a donné les mêmes critères, ou si on (la ville de Taïpei et de Taïchung) vous a indiqué d'autres principes (qui ne sont pas publiés sur les sites officiels).

Kuo : Je me demande si la Commission des films (de Taïpei) a mentionné spécifiquement d'autres critères d'évaluation, en plus des 5... Je ne pense pas ! Ce sont seulement ces 5 critères.

Autrice : Donc c'est bien d'après ces 5 principes qu'ils ont publié (sur le site) ?

Kuo : Oui.

Autrice : Et concernant (les principes d'évaluation de) Taïchung ?

Kuo : Quant à Taïchung, je ne me souviens pas s'ils ont indiqué de façon précise des critères d'évaluation, mais nous, les membres, normalement... peut-être qu'ils nous ont donné des consignes... peut-être que non... je ne m'en souviens pas.

Pourtant, peu importe qu'il existe une annonce ou des principes précis d'examen ou non. Les principes ne sont pas éloignés de ceux que vous avez notés. J'ai l'impression que c'est comme cela. C'est-à-dire qu'ils ont fait attention à « l'image de Taïchung » : il faut un certain pourcentage de passages de narration de Taïchung, comme par exemple, les paysages ou le recours à des endroits particuliers de cette ville pour les scènes de l'extérieur ou de l'intérieur dans les films, etc.

Pour ce qui est de la capacité de promotion d'un projet à l'international, j'ai l'impression que la ville de Taïchung ne l'a pas soulignée autant que celle de Taïpei. Bien sûr qu'elle (la ville de Taïchung) espérait que ce serait mieux si ce projet subventionné était doté d'une capacité de promotion à l'international, elle pourrait au moins promouvoir son image à l'étranger.

Quant à l'introduction de financements internationaux (des projets taïwanais), je ne pense pas... je n'ai pas l'impression que la ville de Taïchung ait espéré particulièrement cette situation. C'est plutôt Taïpei qui souhaite une caractéristique internationale plus forte dans les projets.

Quant à la capacité d'exécution d'un projet et l'aboutissement de sa finalisation dans les délais, c'est une caractéristique primordiale dans les sélections de n'importe quelle ville. C'est pourquoi l'on se réfère aux résultats des anciens projets des candidats.

Autrice : J'aimerais en savoir plus concernant « l'image des villes ». Comment avez-vous évalué ce concept ? Était-ce en examinant les scènes de leurs scénarios ? Ou bien, les explications dans les projets ?

Autrement dit, en ce qui concerne le concept plus abstrait « d'image », ou « de valeurs culturelles », comment avez-vous évalué cela ?

Kuo : Concernant « l'image de Taïpei », « l'image de Taïchung » et « la valeur culturelle », je ne pense pas qu'il y ait un lien nécessaire entre ces trois termes. Mon expérience la plus impressionnante et plus récente est le cas de Taïchung. Il y a deux ans. (pour l'évaluation,) les équipes de production allaient préciser les lieux de tournage à Taïchung dans leurs projets de demandes. Dans leurs projets, il y avait les diagrammes schématiques et les photos de repérages « scoutings » sur place, afin de préciser les endroits de tournages : par exemple, tournages dans quels villages militaires, à l'aéroport, dans un grand magasin...etc. Oui, étant donné que ces scénarios étaient assez complets (pour la demande de subvention), les indications des lieux de tournages dans la ville étaient très précises (pour nous faire comprendre les lieux des tournages dans la ville où l'on a passé la sélection).

Autrice : C'est-à-dire qu'ils ont affirmé très clairement et très précisément : « nous allons tourner dans ces endroits indiqués » ?

Kuo : Oui, bien sûr que nous ne pouvons pas savoir si le pourcentage de représentations de la ville sera exactement celui que l'équipe de production a indiqué après la finalisation de ses tournages, mais ce n'est pas possible qu'il n'y ait aucune représentation de la ville à la fin. Si c'était le cas, leur film n'allait pas correspondre au contrat avec la ville. Ainsi, ils ont besoin de tourner dans les lieux qu'ils ont annoncés dans leur demande. Seulement, il est possible que les représentations des lieux ne correspondent pas à 100 % comme ils l'avaient promis dans le projet de production, parce que le scénario s'adapterait parfois aux tournages sur place.

Cependant, ce cas normalement n'arrive pas, comme ils ont déjà précisé les multiples tournages dans un village ou dans les rues à Taïchung, il n'est pas possible qu'à la fin ces endroits ne soient pas du tout représentés. Normalement, ce cas n'arrive pas parce que le scénario est déjà écrit. Quant à la question, en tant que jury à Taïpei...

Autrice : Ou dans vos observations en tant que membre du jury à Taïchung...

Kuo : Nous avons subventionné des projets grâce à l'originalité des scénarios ?

Oui, nous allions réfléchir à les financer si cela avait vraiment été des scénarios avec une (certaine) originalité, mais il fallait quand même dans leurs films les paysages locaux demandés par les collectivités territoriales. Si c'était vraiment un scénario original, mais aucune représentation de paysages locaux de la ville... (ce qui ne correspondait normalement pas aux réglementations des subventions territoriales). Étant donné que les fonctionnaires des collectivités territoriales doivent être interrogés par les conseils des Conseils de villes concernant l'objectif de ces subventions : promouvoir leurs villes, les équipes de production seront obligées de représenter la ville à laquelle ils vont demander de l'argent. La situation est souvent comme cela.

Autrice : Vous n'avez jamais rencontré de scénarios qui étaient vraiment difficiles à évaluer ? Ou bien avez-vous eu des avis différents de ceux d'autres membres du jury ?

Kuo : Oh, oui, les avis différents entre les membres du jury sont très fréquents. Comme je le disais, je trouvais que certains scénarios étaient vraiment... Prenons l'exemple du film *The Tag-Along* (qui a été financé par la ville de Taïchung) , je ne comprends pas (pourquoi on devait le subventionner)... parce que ce type de film aurait sûrement eu de bonnes recettes après sa sortie. Dans ce cas-là, l'équipe de ce film aurait pu trouver des financements ailleurs et j'étais sûr qu'ils allaient d'ailleurs trouver des investisseurs au final.

Cependant, (lors de la sélection durant laquelle l'équipe de ce film a fait la présentation orale) nous avions des membres du jury qui travaillaient dans le domaine de la production ou de la promotion, et qui ont pensé « Nous devons aider ce film à se réaliser, et ce film sortira en salles, il aura de bonnes recettes, ainsi nous l'aurons subventionné et favorisé sa sortie. ».

Ce n'est pas ma façon de voir la valeur du cinéma (ou de subventionner les films), mais je sais que je ne pouvais pas (convaincre les autres membres du jury)... Parfois j'ai mentionné un peu (lors de la réunion) que les financements ne manqueraient pas pour ce type de film (commercial), était-il nécessaire qu'il entre dans (nos quotas de subventions)... parce que les subventions ne sont pas importantes, que cela soit celles du Ministère de la Culture ou celles du Bureau d'information, les financements proposés ne sont pas élevés parce qu'ils ne distribuent pas (tous les impôts)...

Chaque année nous n'avons que... Prenons, par exemple, la ville de Taïchung : cette ville a

proposé seulement 10 ou 15 millions de NT\$ cette année. Ensuite, ce montant devait être réparti entre 4 films. Dans ce cas-là, tout le monde (les équipes de ces 4 films) ne peut qu'obtenir un montant faible. Pour le budget de production d'un film, nous ne pouvons pas faire grand-chose avec un montant de 2 ou 3 millions de NT\$. Ça ne va pas beaucoup aider à finaliser les productions.

Nous pouvons aussi dire que la subvention de 2 ou 3 millions de NT\$ a seulement comblé un petit trou du budget du film *The Tag Along*. Cependant, pour un long métrage ou un documentaire produit par les équipes indépendantes, ce montant de financement aurait été d'une grande aide.

J'ai parfois exprimé ce point de vue pendant les réunions. Si les équipes indépendantes ne déposent pas beaucoup de demandes contrairement aux films commerciaux, dont les équipes ont fait des demandes cette année-là, ou... par exemple, le long métrage *Alifu : the Prince/ss* (阿莉芙, 2017) qui est un film dont tout le monde juge que c'est un bon film, et qui traite des aborigènes et de la valeur culturelle. Nous, les jurés, avons obtenu un consensus, et nous étions tous persuadés qu'il allait être subventionné.

Quant aux autres demandes, pendant la sélection, je n'ai pas trop fait de commentaires, surtout parce que ces subventions de l'année devaient toutes être distribuées. De la sorte, s'il n'y avait eu que les scénarios ou les projets de films commerciaux pendant la sélection, cela n'aurait rien changé. De toute façon, les financements étaient distribués, et donc bien sûr la sélection favorisait les projets qui possédaient le taux le plus élevé de réussite.

Autrice : En fait, quand j'ai vu le film *The Tag-Along* dans la liste de ceux qui ont été subventionnés (de Taïpei), j'ai réfléchi un peu à « l'image de Taïpei » dans ce film, mais je ne l'ai pas trop vue, à vrai dire, quand j'ai visionné ce film, à l'époque. Autrement dit, j'ai remarqué que la majeure partie de ce film avait été tourné à Taïchung. De plus, selon les informations que j'ai récoltées, ce film a été subventionné par la ville de Taïchung un an avant d'obtenir aussi un financement de Taïpei. Vous avez mentionné ce film par hasard, sinon ce sujet aurait été ma question supplémentaire « quelle est votre opinion concernant ce film ? » parce qu'il a l'air exceptionnel pour l'image de Taïpei...

Kuo : Oui, par rapport à ce sujet, je l'évoquerai tout à l'heure... à la fin... En fait, la question sur laquelle j'ai le plus de choses à dire est votre dernière question (dans le protocole d'entretien que vous m'avez envoyé).

Autrice : Oui, la question concernant (votre opinion sur) la politique ?

Kuo : Oui, mais je regarde d'abord les questions (avant la dernière), l'évaluation globale pour les projets... absurdités (des scénarios)... les dépôts de dossiers systématiques dans toutes les villes... Oui, cette situation existe : ils demandent toujours d'abord à Taïpei, et ensuite à Taïchung et à Kaohsiung. C'est donc souvent leur stratégie : demander des petits financements à chaque collectivité territoriale.

Autrice : Avez-vous examiné le même projet dans différentes villes ?

Kuo : Ah, bien sûr que non ! C'est parce que je n'étais pas membre du jury dans deux villes différentes la même année. Pourtant, dans le document de demande, les équipes de production ont précisé les subventions attribuées par les autres collectivités territoriales. Si ça n'était pas précisé, certains jurés travaillant dans les mêmes domaines étaient au courant des conditions d'attribution et ont dit : « cette équipe a déjà reçu le financement de « Kaohsiung Pi » ! ». Dans ce cas-là, lorsque ces jurés avaient des informations de ce genre, ils les ont partagées avec les autres jurés, ce qui a facilité nos décisions finales concernant les équipes et la répartition des subventions pour chaque équipe. Certains d'entre eux (les candidats et les jurés) se connaissent très bien parce qu'ils travaillent dans le même domaine et ils étaient donc au courant. Je les écoutais seulement parce que j'étais totalement en dehors de leur domaine professionnel.

Enfin, il n'est pas fréquent que les équipes fassent des demandes récurrentes dans la même ville, ce n'est pas fréquent.

Autrice : Qu'est-ce qui vous a le moins satisfait : le manque d'originalité des scénarios ou bien leur incohérence ?

Kuo : Oui, le principe est plutôt basé sur le film, peu importe qu'il s'agisse de scénarios ou de longs métrages, y compris de documentaires, il y avait aussi des parties (dont je n'étais pas satisfait). Cela ne veut pas dire que je suis d'accord pour subventionner n'importe quel documentaire. Même si je suis plus familier avec la recherche des documentaires, mes commentaires n'étaient pas toujours favorables (pour ces demandes de documentaires). Par exemple, le documentaire *Ode to Time* (四十年, 2016), je pense que ce documentaire n'a pas

d'intérêt parce qu'il présente une activité organisée par une association. Or cette activité est très commerciale.

J'ai visionné quelques séquences de ce documentaire, je ne pouvais pas voir les points de vue culturels et historiques de cet événement. Bien sûr la production de ce documentaire n'est pas mauvaise parce que c'est la réalisation de Hou Chi-jan 侯季然. Pourtant...il n'ajoute pas grand-chose... il me semble que ces chanteurs et leurs chansons folk du campus, sont déjà assez connus.

Bien sûr que j'ai des idées subjectives sur les documentaires. À mon avis, l'événement d'*Ode to Time* est devenu si commercial... ce n'est pas parce que le mot « commercial » me pose problème, mais... cette activité est réutilisée tous les cinquante ans pour profiter des bénéfices commerciaux et sans aucune réflexion sur ce sujet des chansons folk du campus ou sur les pratiques de ces chansons, ou sur la relation entre ces chansons et le peuple, ou sur le contexte du style de consommation des étudiants et des intellectuels de l'époque, parce que ce genre de consommation n'a aucun lien avec la réalité de la société. Les chansons folk du monde entier ont été transmises depuis longtemps (nous pouvons nous demander) quel est leur lien avec la réalité. Il n'y a que les chansons folk à Taïwan sont devenues « les chansons folk au campus » et l'esprit initial des chansons folk a disparu ensuite. Ce genre de point de vue n'est pas représenté dans ce documentaire non plus... donc c'est un exemple pour expliquer que tous les documentaires ne sont pas bons. Je n'ai pas voté pour *Ode to Time*, mais ce projet a quand même réussi à passer au second tour de sélection et a obtenu une subvention.

Autrice : J'aimerais connaître la situation d'un autre documentaire dans la même sélection, *Le Moulin* (日曜日式散步者, 2015). Ce documentaire avait été mis sur la liste d'attente pour le financement ?

Kuo : Oui, je ne me souviens pas trop... pourquoi ce documentaire était sur la liste d'attente. Finalement, j'étais un peu surpris qu'il ait été sur la liste d'attente, quand j'ai vu le document que vous m'avez envoyé. Bien sûr que c'est un documentaire avec une production sérieuse, mais pourquoi il n'était pas financé... je ne sais pas si les jurés préféreraient plutôt financer d'abord les longs métrages ou d'autres choses... je n'ai vraiment pas d'avis sur ce sujet.

Autrice : Je ne me rends pas compte si les projets de production sur les listes d'attente, auront

une chance d'être financés...

Par ailleurs, dans quelles conditions ces équipes de listes d'attente pourraient remplacer celles qui ont déjà obtenu des financements ?

Kuo : Très peu de chance. Personne ne va demander des financements et ensuite les refuser une fois obtenus... Pour les équipes de production, l'idéal est d'obtenir le maximum de subventions publiques. Réflexion faite, il me semble qu'une fois, une équipe s'est désistée après avoir obtenu un financement... Cette situation peut arriver dans un seul cas : le changement du planning de production. Il se pourrait qu'un financeur du projet ait souhaité remettre cette production à plus tard (deux ans), par ailleurs quand une équipe reçoit le financement officiel, les conditions du contrat signé avec la collectivité territoriale précisent la date limite de production. Si cette production ne peut être réalisée à la date prévue, elle doit être abandonnée. Autrement, il n'y a vraiment pas d'autres opportunités pour les équipes sur les listes d'attente.

Pour finir, j'ai mon point de vue personnel concernant cette politique de subventions territoriales. C'est une très bonne politique lorsque les collectivités territoriales ont envie de financer des productions audiovisuelles et tiennent aux créations filmiques taïwanaises. Cependant, je me demande pourquoi ils ont basé cette politique sur la notion de marketing urbain. Pour moi, c'est une conception totalement aberrante.

À mon avis, si les collectivités territoriales proposent des subventions, c'est dans l'unique objectif de promouvoir la production cinématographique taïwanaise. Selon moi, ces collectivités locales devraient permettre des réductions de loyer des lieux spécifiques de tournages, ainsi que des assistances au transport des équipes de production durant la réalisation de leurs films dans la ville. Ces réductions ou assistances peuvent déjà être considérées comme un atout attrayant pour les équipes qui filment sur place. Cependant, cette notion de marketing me gêne énormément, car elle réduit l'image de la production cinématographique à des vidéos de promotion touristique commandées par l'office du tourisme.

Ce type de concept est très matérialiste. En effet, si les cinéastes ont obtenu des subventions, ils sont obligés d'intégrer dans leurs films des passages que les investisseurs exigent. Je ne comprends pas trop d'où vient cette logique des Taïwanais qui consiste à dire, « comme je vous ai soutenu financièrement, vous devez en contrepartie me satisfaire dans votre création ». Le problème est que de nombreuses villes ont subventionné la même production cinématographique, le tournage est ainsi réalisé un peu partout, ce qui donne un produit final hybride.

Comment pourrions-nous promouvoir « La Culture » en la finançant de cette façon ?

Un modèle et un concept de donnant-donnant, d'intérêts et de profits mutuels. Je ne comprends pas du tout cela. À mon avis, à part les subventions, les collectivités territoriales pourront créer un environnement amical pour les productions audiovisuelles avec uniquement des aides sous la forme d'une assistance pendant les tournages, sans l'idée du marketing urbain.

Ces dernières années, combien d'endroits dans une ville ont été promus à travers ces productions cinématographiques ?

Tous les réalisateurs ont filmé les mêmes endroits réputés, ce qui donne des résultats répétitifs, comme par exemple, « la Tour 101 » de Taïpei, qui a été représentée à chaque tournage. Je la trouve ridicule dans les productions filmiques. L'objectif de cette ville est d'espérer que les films qu'elle finance pourraient être promus à l'international, mais est-ce qu'on la trouve attrayante ?

Autrement dit, est-ce que cette ville a des caractéristiques uniques ?

Souvent, c'est la nourriture, n'est-ce pas ?

La gastronomie taïwanaise est la particularité principale de Taïwan. Les étrangers l'apprécient particulièrement sur place. Le Bureau du Tourisme de Taïwan a souvent produit plusieurs vidéos la concernant. Par ailleurs, la chaleur humaine, l'hospitalité et l'excellente qualité d'accueil des Taïwanais sont un autre sujet souvent représenté dans les vidéos de promotion du tourisme. En tant que ville sans caractéristiques très identifiables, qu'est-ce qu'on peut promouvoir ?

Les promoteurs des villes peuvent jouer sur des termes tels que « l'image de Taïpei », « l'image de Taïchung » ou « l'image de Kaohsiung ». Prenons le cas de la ville de Kaohsiung, ses monuments les plus connus par ses habitants, ne sont pas ceux connus à l'échelle internationale. En visionnant ces films de promotion, les spectateurs internationaux, pourront-ils remarquer ces monuments de cette ville et tout de suite les reconnaître ?

Pour un étranger à cette ville, est-ce que dans ces films, « les intertitres » sont-ils suffisants pour promouvoir des endroits tels que « le marché de nuit de Liuhe » entre autres ?

Je suis totalement contre le fait que les collectivités territoriales subventionnent des œuvres audiovisuelles en échange de quelques images urbaines d'une ville donnée.

Cela me paraît saugrenu !

J'ai aussi un autre point de vue sur la politique des subventions, non seulement pour le cinéma, mais aussi pour d'autres interventions publiques diverses ou encore les financements indirects proposés par les fondations.

Ces institutions officielles ont tendance à distribuer des financements, jusqu'à un certain plafond, à de nombreux projets (sur la base de 1 à 1,5 million de NT\$. par projet). Évidemment tout le monde ne peut avoir qu'une certaine somme très limitée. La somme de 1 à 1,5 million de NT\$ est

dérisoire par rapport au budget de la production d'un long métrage. Elle ne peut servir que symboliquement, en incluant les logos de « Filmer Kaohsiung » ou « Ville de Taïchung » dans les crédits.

À mon avis, si les financements prévus sont faibles, pourquoi ne pas subventionner seulement un ou deux projet(s) ; cela serait plus efficace. En réalité, quand des marques telles que « Kaohsiung Ren » ; « Kaohsiung Pi », « Ville de Taïpei », « Ministère de la Culture » ou « Ville de Taïchung », sont mentionnées dans les crédits des productions subventionnées, à la sortie de ces productions à l'écran, les hauts fonctionnaires peuvent « se vanter » auprès des Conseils des collectivités territoriales, de la présence de leurs logos, preuve des « bons » résultats de leurs réalisations politiques devant leurs élus.

Pour moi, la politique de création culturelle devrait financer généreusement toutes les initiatives, en augmentant tout d'abord les budgets de subventions. Je comprends bien sûr que les Bureaux d'information ou les ministères de la Culture des collectivités locales, mis à part Taïpei, aient des budgets limités. Ces autorités locales continuent à proposer ce type de subventions malgré tout. La faiblesse des budgets d'interventions publiques à Taïwan est un véritable problème structurel, même si la situation s'est déjà améliorée par rapport à d'autres pays d'Asie du Sud-est. Ici plus qu'ailleurs, nous avons pas mal d'interventions publiques et des financements proposés par les secteurs semi-officiels tels que les fondations. Cependant, comme le montant des investissements reste faible, les réalisations ne sont pas faramineuses.

Imaginer que le plan et l'échelle d'une création cinématographique, les initiatives et les improvisations, soient limités par ce concept de budget mis à disposition sous la forme d'un financement à la façon du collage, c'est-à-dire, 2 ou 3 (millions) proposés par quelques administrations. Franchement, les cinéastes devraient encore hypothéquer un bien pour atteindre les 20 ou 30 millions de NT\$ d'un budget pour leurs productions (hormis ces subventions). Ce genre de notion ridicule de subventions, et de collage des politiques officielles, a poussé les collectivités territoriales à proposer des financements, même si leurs budgets politiques ne le leur permettent pas. De plus, ce type de situation oblige les cinéastes à s'adapter à ces politiques de subventions. Dans ces conditions, l'originalité de leurs scénarios était déjà donc encadrée et limitée précisément par ces règlements qui consistent à promouvoir les villes. En d'autres termes, les cinéastes, en contrepartie de l'obtention d'un certain financement, sont obligés d'évoquer les qualités d'une ville.

Toutefois, la « création » n'est pas censée avoir des liens avec « la ville », mais les cinéastes n'ont pas vraiment le choix... comment feront-ils si les scènes d'un film se déroulent à

l'étranger ?

Autrement dit, dans ce cas, les cinéastes ne recevront aucun financement (de Taïwan), mais obtiendront peut-être des aides plus importantes (de l'étranger). À mon avis, ces subventions (locales) ont limité « la création » à un certain niveau.

Autrice : En fait, ce que vous évoquez est lié à ma question précédente : d'après vos expériences de membre du jury depuis des années, pensez-vous que ces financements sont un frein à la création des cinéastes taïwanais ?

Kuo : Je trouve que cela perturbe beaucoup l'originalité des créations, car les subventions ont conduit la notion de production dans une même direction et la « créativité » est partout la même.

Autrice : Pour les scénarios, les histoires se ressemblent beaucoup aussi ?

Kuo : Hum... il y a un certain degré de similitude. Toutes les histoires sont basées sur certains modèles ou certaines thématiques : ce sont soit des histoires de jeunes, soit des films d'horreur. Ce type d'histoires doit avoir une similarité... ce qui n'est probablement pas le cas des films d'horreur. Bref, ce sont souvent des histoires d'amour ou des histoires de jeunes « branchés ». Bien sûr, ce type d'histoires peut avoir lieu dans un espace bien défini pour leurs conceptions de constructions des scènes. Toutefois, ces scènes se déroulent aussi selon certains prototypes, parce qu'il est difficile pour les cinéastes de mettre en scène librement (à cause des contraintes des subventions locales). Pourtant, le concept des longs métrages de fictions est de laisser une large place à l'imagination et à la diversité des choix. Vous voyez le genre de contraintes qu'on rencontre...

Autrice : Que pensez-vous des scénarios des histoires taïwanaises stimulés par ces subventions locales ?

Par exemple, le film *Where the Wind Settles* que vous avez examiné.

Vous est-il arrivé de remarquer qu'un film, une fois sa production terminée, est intéressant, que vous l'ayez évalué en tant que membre du jury ou non ?

Kuo : Bon, je n'ai pas de commentaires à faire sur ce point, parce que certains projets ont été subventionnés malgré ma désapprobation. Par ailleurs, je n'ai pas visionné tous les films

subventionnés, après leurs sorties. Entre autres, je n'ai pas visionné le film *Where the Wind Settles*, mais en ce qui concerne le budget de ce film, j'ai l'impression qu'il était presque complet quand son équipe a postulé auprès de la commission des subventions de Taïchung.

Autrice : Donc l'équipe de ce film a aussi demandé un financement dont elle aurait pu se passer ?

Kuo : Oui, si cette équipe n'avait pas obtenu sa subvention, son planning de tournages n'aurait pas du tout été perturbé. De plus, c'était un projet en cours de tournage. Si cette équipe pouvait obtenir 2, 3 ou 4 millions de cette ville, c'était mieux, mais ce montant du financement n'a représenté qu'une petite partie de son budget. La production de ce film était beaucoup plus coûteuse.

Autrice : Vous avez presque répondu à toutes mes questions.

Kuo : D'accord, mais il y a un point que je voulais souligner, je crois, en fait, que les autres experts que vous interviewez vous donneront des réponses plus pertinentes sur la relation de cause à effet ou sur l'orientation de vos questions de recherches, comme par exemple, Yeh Ju-fen ou Li Ya-mei (productrices taïwanaises)...

Autrice : En fait, j'ai déjà effectué un entretien avec Li Ya-mei. Ses points de vue sont totalement différents des vôtres.

Kuo : Oui, je le sais, puisque nous étions souvent membres du même jury pour la sélection des films candidats aux subventions à Taïchung. Ses arguments étaient souvent très pertinents parce qu'elle a beaucoup d'expérience professionnelle, et elle connaissait donc toutes les situations de tous les projets. Elle nous a donné plein de renseignements comme par exemple « tel projet était déjà financé par la ville de Taïpei ou tel autre a été déjà subventionné par telle ville... ».

À ce titre, nous étions très attentifs à ses remarques qui étaient évidemment très utiles parce que cela nous a permis de réfléchir de façon substantielle et pragmatique : devons-nous financer tel ou tel candidat ? Cependant, sur le plan financier, ses points de vue et les miens sont... je sais, complètement différents.

Autrice : En vous entendant évoquer les opinions des membres des jurys, j'ai une question simple : Est-ce que l'opinion des professionnels a plus de poids au sein du jury ?

Je sais que les membres des jurys devraient être sélectionnés parmi les professionnels des différents domaines de l'industrie du cinéma, mais est-ce que ces règles sont respectées ou bien ce sont des membres très influents qui ont le dernier mot ?

Kuo : Les opinions des professionnels étaient plus influentes parce qu'ils se basent, pour leurs évaluations, sur les 5 critères fondamentaux de jugement d'un projet proposés par la Commission des Films de Taïpei. Il y est précisé tous les détails concernant l'accomplissement et l'aboutissement d'un projet afin de parvenir à sa possible vente à l'international par la suite. Ils pensent que les films ne pourront être vendus à l'international que si le contenu est intéressant. Alors que, selon moi, il existe aussi un mythe dans cette logique. En d'autres termes, ils pensent que l'aspect commercial du contenu d'un film est prépondérant pour sa commercialisation à l'international. Il se basent sur la forte influence des films hollywoodiens qui n'ont que des caractéristiques commerciales. Voilà pourquoi ils peuvent être exportés. Ainsi, si nous pouvons produire des films plus proches des valeurs hollywoodiennes et de la tendance générale, nous pourrions créer un visionnement universel parce que ces histoires sont en général jugées très intéressantes.

Personnellement, je pense que la notion de valeur commerciale est discutable. Même si les films taïwanais ne peuvent pas être vendus sur le marché grand public, ces films peuvent probablement cibler un marché culturel plus réduit, par exemple, le système des télévisions publiques à l'étranger. Ainsi, « le Nouveau Cinéma taïwanais » s'est construit une image forte à l'international, mais ses valeurs culturelles sont également considérées comme un argument « vendeur » par des professionnels dont la mentalité reste très commerciale. Et lorsque les commissions de films ou les officiels de la Culture appartiennent aux collectivités territoriales, qui n'ont pas de critères propres, ils se laissent donc influencer par des opinions basées sur des aspirations commerciales.

Autrice : Donc ces collectivités territoriales n'ont pas besoin de trop intervenir pour souligner le marketing urbain, puisque ces professionnels membres du jury ont presque tous le même avis ?

Kuo : Oui, le principe est que la commission des films appartient au Ministère de la Culture... dans lequel le membre le plus influent de la Commission des Films de Taïpei, n'est autre que

l'ancien chef du cinéma du Bureau d'informations. Il a, par la suite, travaillé à la Commission de films de Taïpeï, sans avoir de compétences particulières en matière de cinéma. Pour lui, le cinéma, c'est Hollywood et les Oscars, c'est le but qu'il veut atteindre et c'est donc la voix qu'il porte quand il siège à la Commission des Films de Taïpeï.

Cette logique a gangréné la culture audiovisuelle dans ce territoire pendant des décennies. L'ensemble du Bureau d'information, secteur du cinéma, distributeurs, les huit Majors et enfin les actualités des spectacles ont constitué les « écosystèmes » : c'est cette pensée qui domine l'imagination (commerciale) du cinéma taïwanais.

(Même si Le Nouveau Cinéma taïwanais est réputé,) nous ne pouvons occulter ses problèmes. En revanche, il a créé sa propre identité lors du déclin du cinéma taïwanais pendant les années 80/90. Ainsi, les cinéastes taïwanais qui peuvent faire carrière à l'international et voir leur film faire carrière à l'international doivent souvent se montrer très créatifs, et créer un style filmique qui leur sera propre, ils devront aussi réaliser leur film avec un petit budget. C'est ce genre de films qui donne une image de Taïwan à l'international et promeut Taïwan en même temps que la « culture ». En revanche, Ang Lee (李安, metteur en scène taïwanais très connu à Hollywood), est une exception très particulière du fait qu'il a été formé au modèle hollywoodien. Il y a aussi le cas de TSAI Ming-liang. Bien que je n'aime pas trop ses réalisations, c'est quelqu'un qui a osé prendre un chemin différent de ceux empruntés par ses confrères afin de se placer sur un plan international, on peut enfin mentionner Hou Hsiao-hsien.

Fin de l'entretien.

Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung 林依融

Fonction de l'interviewée : Directrice du Service culturel de la Mairie de Taïchung

Date : le 11 août 2021

Technique de communication : Entretien écrit via email

Autrice : J'ai bien compris que l'objectif principal de la politique de subvention est la promotion de la ville, le développement de l'industrie locale du cinéma et de l'audiovisuel, elle doit aussi créer un environnement favorable aux tournages. Mais avez-vous d'autres attentes, par exemple, de stimuler d'autres industries locales (l'industrie du transport, de l'hébergement, et des restaurants, dont les équipes cinématographiques ont besoin), ou d'attirer des élites diverses et des habitants à fort potentiel pour l'avenir ?

Lin : Il me semble que nous avons toujours des stéréotypes et que les « créations cinématographiques et audiovisuelles » sont forcément attachées à la « promotion touristique ». Ces stéréotypes sont liés à l'influence de la promotion touristique à travers les images cinématographiques et audiovisuelles en Corée du Sud, et au développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle à Taïwan plus récemment. De ce fait, quand nous parlons de la création cinématographique et audiovisuelle, nous pensons tout de suite aux « implantations de lieux » dans les œuvres audiovisuelles. Les « implantations de lieux » permettent de promouvoir « certains paysages particuliers dans certaines villes » à l'international, à travers les diffusions des images des œuvres audiovisuelles. Par la suite, ces images attirantes pour les touristes mondiaux permettent de faire croître l'économie locale grâce à ces visiteurs internationaux.

Je crois que la Mairie de Taïchung avait aussi cette même idée dès le début de l'élaboration de « la politique de subvention et d'assistance pour les tournages sur place ». Ainsi, l'article 1 de sa charte indique clairement que « cette politique est établie pour promouvoir l'image de la ville et stimuler le développement de l'industrie du tourisme culturel ».

Mes observations sur la mise en œuvre de la politique audiovisuelle et l'orientation actuelle de cette politique en général, me permettent de remarquer que « la promotion du tourisme » n'est plus le critère principal pour le soutien de cette industrie. L'orientation actuelle met plutôt l'accent sur « le développement de l'industrie locale » et sur « les comportements des agents économiques et les bénéfices externes obtenus par ces activités industrielles ».

Je pense qu'on a pu noter cette tendance dès 2012 avec *L'odyssée de Pi* d'Ang Lee. À l'époque, avant la sortie de ce film, les conseillers municipaux de Taïchung nous ont interrogés et ont voulu savoir pourquoi nous avons laissé l'équipe du film construire ce bassin géant tout à fait inutile avec cette grosse subvention que nous avons accordée. Ensuite, pendant la promotion de ce film et à l'occasion de sa sortie, certains conseillers municipaux nous ont à nouveau interrogés pour savoir pourquoi le film n'offrait aucune image de Taïchung, malgré l'important soutien financier de la part de la mairie. Ces questions nous ont permis de constater que les conseillers municipaux ou les citoyens, quels qu'ils soient, pensent que la subvention territoriale pour les œuvres audiovisuelles doit toujours être liée à la représentation des paysages locaux.

Par la suite, la position des conseillers municipaux a été défendue sur les réseaux sociaux. Les internautes ont fait remarquer que l'histoire de *L'odyssée de Pi* concerne un naufrage. Est-ce qu'on devrait demander au tigre de prendre un « gâteau du soleil » (太陽餅, gâteau qui est la spécialité de Taïchung) dans sa gueule dans le film ? Ou ce film devrait-il représenter « le pavillon Huxin » (湖心亭, monument de Taïchung) au milieu de l'Océan Pacifique et ce pour promouvoir Taïchung ?

En fait, Ang Lee, le réalisateur, a remercié la ville de Taïchung pour son soutien à travers son intervention à la cérémonie des Oscars lorsqu'il a reçu le prix du meilleur metteur en scène. Ses remerciements furent sans doute la meilleure promotion et la plus inestimable pour notre ville.

Ainsi, je pense qu'à l'origine, le but de la subvention de Taïchung était probablement basé sur la promotion de la ville. Cet objectif a peut-être été créé sous la pression des conseillers municipaux, qui voulaient satisfaire leurs électeurs. Au tout début, cette politique était fondée sur le point de vue des spectateurs. Par la suite, les mises en œuvre de cette politique ne ciblaient plus seulement les « implantations des paysages » dans les œuvres audiovisuelles, mais essayaient de créer un environnement complet et propice aux productions audiovisuelles, afin d'attirer de plus en plus de cinéastes ou de travailleurs dans le domaine audiovisuel à tourner spontanément leurs créations sur place.

Après avoir finalisé le film *L'odyssée de Pi*, l'équipe d'Ang Lee a fait don du réservoir d'eau géant à la ville de Taïchung. Ce don a également stimulé le projet du Parc de promotion du film au centre de Taïwan. Ce projet comprend deux parties : la « Cité du cinéma du Centre de Taïwan » à Shuinan (水湳) et la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » à Wufeng (霧峰). L'objectif de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » s'est concentré sur les productions audiovisuelles. Nous y avons déplacé les 12 machines pour créer les vagues qui étaient à Shuinan au début pour *L'odyssée de Pi*. À Wufeng, nous avons construit un studio

professionnel qui est équipé de trois studios de photographies, d'une piscine à vagues et d'un réservoir géant d'eau pour les équipes audiovisuelles.

En fait, après l'aménagement de ce studio, la politique audiovisuelle de Taïchung s'est éloignée petit à petit de l'idée des « implantations des paysages locaux » dans les œuvres audiovisuelles, même si les « implantations des paysages locaux » sont toujours présentes à certains niveaux au cours des négociations de cette politique de subvention. Cependant, à travers la construction du studio et les assistances de notre subvention audiovisuelle, nous espérons que la filière audiovisuelle qui se situait d'abord au nord et ensuite au sud de l'île, se déplace à l'avenir au centre de Taïwan. Notre objectif est que les services liés à la filière et à la formation des techniciens restent dans notre ville.

Actuellement, la filière audiovisuelle est toujours regroupée dans le Nord, où la plupart des équipes audiovisuelles décident de filmer à Taïpei ou dans les villes proches comme Nouvelle Taïpei, Keelung et Taoyuan, malgré la nécessité de filmer dans certains endroits particuliers en dehors de Taïpei, ce pour des raisons budgétaires ou en fonction des disponibilités des acteurs. De notre côté, si nous souhaitons développer la filière audiovisuelle locale et inciter les équipes audiovisuelles à se déplacer du Nord au Sud de Taïwan pour leurs tournages, nous avons besoin d'offrir des subventions ou des services aux tournages sur place.

Hormis l'idée de promouvoir la ville, ou bien « les implantations des paysages locaux » comme les gens le disaient au tout début, l'objectif de stimuler la filière audiovisuelle à Taïchung, par le biais des subventions et des aides, permettra d'attirer des équipes de films à Taïchung ou incitera d'autres équipes à tourner à Taïchung spontanément.

De plus, ces équipes expliqueront à leurs collègues combien il est agréable de filmer dans notre ville. À mon avis, cet état des choses peut être compris comme une promotion de la ville dans une définition plus large : nous mettons en valeur la réputation de « Taïchung comme une ville propice aux tournages » grâce au bouche-à-oreille. J'imagine que la valeur de cette réputation sera plus grande et restera sur un plus long terme que l'idée de « stimuler le tourisme local à travers les œuvres audiovisuelles subventionnées ». Pour assurer sa pérennité, la politique de subvention doit être basée sur la création d'une industrie. De cette façon, nous pourrions installer des activités industrielles et stimuler plus longtemps les effets économiques induits pendant les tournages (l'hébergement, les transports et la restauration alimentaire, etc.). Si l'on se place sur un plus long terme, au regard de la construction et du fonctionnement de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », nous espérons que davantage de secteurs professionnels et technologiques pourront s'enraciner à Taïchung : les techniciens pour les décors, les designers,

les accessoiristes et les menuisiers qui sont pour l'instant regroupés au Nord de l'île. En même temps, nous espérons entraîner les professionnels locaux à travers la collaboration industrielle et académique, afin de développer globalement une industrie audiovisuelle qui appartienne vraiment à Taïchung.

Autrice : Est-ce que l'élaboration de cette politique était inspirée ou influencée par les politiques des subventions culturelles de l'État ou d'autres collectivités territoriales ?

Lin : En fait, je ne sais pas vraiment si l'élaboration de cette politique était inspirée, ou influencée, par les politiques des subventions culturelles de l'État ou d'autres collectivités territoriales. Mais je pense qu'en général, les politiques des subventions audiovisuelles des collectivités territoriales de l'ensemble de Taïwan sont actuellement semblables. Les subventions audiovisuelles locales ont débuté à Taïpei ou à Kaohsiung. Taïchung a aussi mis en œuvre cette politique après avoir créé « la Fondation du développement du film de Taïchung », en 2009. L'esprit des subventions audiovisuelles des collectivités territoriales a suivi le système de la subvention étatique pour les longs métrages, dirigé par le Ministre de la Culture. Seulement, étant donné que les budgets politiques de chaque collectivité territoriale sont surveillés par leurs Conseils municipaux, ces politiques locales doivent nécessairement s'adapter à leurs situations ou à leurs besoins, en réglementant, par exemple, la question des représentations des paysages locaux.

Autrice : Est-ce qu'il y a eu des adaptations ou des modifications de la politique depuis votre prise de fonction ?

Lin : Je n'étais pas très au courant des décisions de la subvention audiovisuelle au début de ma carrière, mais j'ai compris que la commission avait modifié un peu le montant de la subvention, en 2011. À l'origine, le montant était de 3 millions de NT\$ maximum par projet et il est ensuite passé à 10 millions de NT\$. De plus, les réalisateurs primés, par exemple, pour le meilleur long métrage ou le meilleur metteur en scène, ou qui reçoivent d'autres prix individuels de la part des grands festivals internationaux (principalement des Oscars, de Cannes, de la Berlinale et de Venise), ne sont pas soumis à cette contrainte d'un montant maximum de 10 millions NT\$. Par la suite, afin de mettre en parallèle la construction et le fonctionnement du projet de la « Base

audiovisuelle dans le centre de Taïwan », en plus du respect de l'originalité, les œuvres audiovisuelles devaient représenter des paysages identifiables de Taïchung. Ce nouveau critère d'utilisation de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » permettait de subventionner les scénaristes qui ont accepté d'utiliser cette base. De ce fait, on comprend que l'idée de la politique de la subvention de Taïchung souligne non seulement les représentations locales, mais encourage aussi à « filmer à Taïchung ».

Par ailleurs, les subventions de Taïchung sont attribuées aux professionnels sur la base de quatre critères principaux : le tournage sur place, l'hébergement pendant le tournage, la location de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et la promotion des œuvres audiovisuelles. La subvention pour le tournage sur place ressemble au système de la subvention étatique. La ville de Taïchung lance deux fois par an un appel à projets (un au premier semestre l'autre au second). Pour ce type de subvention, nous organisons une commission qui sélectionne les projets retenus au premier tour. Les œuvres sélectionnées lors du premier tour accèdent à la seconde sélection. Au cours de cette dernière, le jury déterminera les projets subventionnés et les montants des subventions allouées à chaque équipe retenue. En ce qui concerne la subvention basée sur les trois autres critères - l'hébergement pendant le tournage, la location de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et la promotion des œuvres audiovisuelles - nous examinons ces demandes au fil du temps. Dans le cadre du budget annuel, nous distribuons les allocations selon les normes de subventions établies précédemment et terminons le processus avant la période de clôture annuelle.

Autrice : Avez-vous eu des difficultés à mettre en œuvre cette politique, avez-vous rencontré des difficultés budgétaires ou opéré des changements liés à des contraintes de politique locale ?

Lin : Jusqu'ici, le budget de la subvention de Taïchung s'est maintenu autour de 30 millions de NT\$ annuels. Grâce à ce budget stable et à la continuité de l'appel à projets tous les ans, la ville de Taïchung est devenue une collectivité territoriale importante pour les équipes nationales cinématographiques et pour les demandes de subventions. Mais, en 2016, le Conseil municipal a coupé le budget, le montant global de la subvention a diminué, ce qui a engendré une baisse du nombre d'équipes subventionnées chaque année. En fait, la politique de subvention a toujours demandé du temps et une mise en œuvre pour vraiment que l'on puisse juger de l'effet de cette politique, alors que les élus locaux et aussi la presse demandent toujours des effets immédiats. De ce fait, la politique de subvention de Taïchung a continué pendant environ 10 ans, mais même

récemment, nous avons encore rencontré des personnes qui doutaient du bien-fondé de cette politique.

En réalité, selon les professionnels et les experts du secteur que nous avons interrogés, c'est grâce à cette subvention continue et sur le long terme, que la ville de Taïchung a vraiment stimulé les envies des équipes de tourner leurs projets sur place. Les statistiques montrent aussi que le nombre de projets d'assistance aux tournages à Taïchung augmente tous les ans. Nous pouvons également prendre en compte ces phénomènes comme les effets de la subvention. Ainsi, même s'il y a encore certains doutes, la Mairie de Taïchung a toujours le soutien du Conseil municipal qui nous octroie un budget stable au fil des années.

Par ailleurs, la Mairie de Taïchung a ajouté le nouveau critère de la location de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » dans la politique de subvention, en 2010, pour assurer son taux de remplissage dès sa construction de ce centre. À travers ce nouveau critère, nous avons aussi pu encourager de plus en plus d'équipes à utiliser cette base pour la construction des scènes ou des équipements aquatiques.

Autrice : Quels sont les critères de choix du jury de la commission pour sélectionner les projets des postulants ? Est-ce que des fonctionnaires du secteur (de la Culture de la Mairie de Taïchung) participent à la sélection ?

Lin : La commission du jury, se compose du responsable du Service, et de 9 professionnels recrutés à l'extérieur. Ces professionnels ont de l'expérience et connu des réussites dans le secteur cinématographique, ce sont des producteurs, des réalisateurs, des critiques de cinéma ou des chercheurs. La nomination des jurés se fait d'abord par le biais de la recommandation de plusieurs candidats, finalement c'est le maire qui a le dernier mot et valide la liste finale des membres du jury. Inutile de préciser que nous avons eu d'abord leur accord avant leur recrutement.

Concernant la sélection des projets, nous avons demandé aux membres du jury extérieurs à la municipalité d'effectuer la première sélection. Les projets qui étaient votés par plus de la moitié des membres du jury étaient présentés à la réunion de « la Fondation de développement du film de Taïchung » (qui est également le second tour de la sélection) pour l'attribution des subventions. Lors de la réunion de « la Fondation du développement du film de Taïchung », même si les officiels prennent part au vote, l'approbation finale des projets choisis est discutée et orientée par l'ensemble des membres du jury et incluent les personnes extérieures. Le rôle des

officiels dans cette réunion est de soutenir la commission par leurs ressources administratives et par l'organisation des réunions. Pour le résultat de la sélection, la Mairie de Taïchung respecte toujours la décision des professionnels qui siègent à la commission-

Autrice : Pour le processus de sélection, est-ce que votre division a proposé des critères aux membres du jury, par exemple, la faisabilité du tournage, le potentiel de vente nationale et internationale du projet, ou l'originalité du scénario ?

Lin : En général, les membres professionnels du jury extérieurs à la mairie sont très compétents en matière de sélection. À Taïwan, tous les ans, d'excellentes œuvres (séries télé, longs métrages, courts métrages, animation, etc.) demandent des subventions au Ministère de la Culture (la subvention étatique) ou des subventions aux collectivités territoriales. Ces informations circulent souvent dans le domaine professionnel et les jurés professionnels en sont aussi informés. Ainsi, ces jurés professionnels ont une bonne connaissance des œuvres et de la capacité à produire des équipes qui demandent la subvention. Avant le second tour de la sélection, l'unité des affaires a fait parvenir le formulaire d'avis du premier tour de sélection. Ce formulaire d'avis rassemble les critères du budget de production/distribution, du projet du tournage sur place, du plan de promotion et du résumé du scénario. Dans notre démarche, nous n'avons pas donné de critères particuliers au jury pour effectuer la sélection, mais nous avons remarqué que l'évaluation des jurés était basée sur la qualité globale des projets. La qualité comprend l'originalité et l'intérêt des scénarios, l'esthétique et la cohésion des équipes : si les durées de tournage sont respectées ou si les devis sont raisonnables. Depuis ces deux dernières années, avec la construction de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », le recours à cette base fait désormais partie des critères imposés aux candidats. Ainsi, l'utilisation de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » est devenue un point d'évaluation pour le jury.

Autrice : Combien de demandes en moyenne recevez-vous par session depuis la mise en œuvre de cette politique ? Est-ce que le nombre des demandes a augmenté ou baissé suite à des événements particuliers ? Par exemple, les longs métrages subventionnés par votre ville, et récompensés par les prix du Cheval d'Or ou qui ont eu de bons chiffres d'affaires, ont-ils fait augmenter les demandes ?

Lin : Le nombre de demandes par an n'est pas constant, mais au cours de ces dernières années, nous avons reçu en moyenne 15 à 20 demandes par session. Franchement, à Taïwan, les équipes vont où se trouve l'argent. Une œuvre subventionnée par votre ville peut obtenir des prix, sans que cela fasse de votre territoire une terre bénie des Dieux. D'abord, parce que de nombreuses œuvres sont en fait coproduites par plusieurs collectivités territoriales. Quand un film est récompensé par un prix, il est peut-être tourné dans plusieurs villes ou subventionné par plus d'une collectivité territoriale. Ainsi, il n'y a aucun lien entre le nombre des demandes et les prix ou les recettes. Ensuite, quand un film est récompensé par un prix, il faut compter sur le travail de l'équipe. Sauf si les collectivités territoriales ont investi un montant important dans le financement, ou offert énormément d'aides administratives, le Ministère de la Culture est toujours le plus grand investisseur pour les équipes. De ce fait, il n'y a que peu de chance que les équipes remercient les collectivités territoriales, sauf si dans le contrat de promotion signé avec les collectivités territoriales, les équipes ont précisé qu'il fallait introduire des remerciements pour les villes qui les ont financées. Sinon, ce qu'une collectivité territoriale peut faire est plus ou moins ce que le gouvernement de l'État fait de son côté. Enfin, à moins que le montant de la subvention d'une collectivité territoriale soit particulièrement élevé, par exemple de l'ordre de 100 millions de NT\$, les équipes vont solliciter des subventions dans certaines villes parce que les films qu'elles ont subventionnés ont obtenu des prix. Selon cette logique, une subvention stable peut bien attirer des équipes audiovisuelles. Au moins, avant de lancer un projet, les équipes vont penser à la ville de Taïchung parce que cette ville distribue une subvention chaque année. Donc, les équipes mettront les paysages de Taïchung dans le projet pour demander une subvention de cette ville, si besoin.

Autrice : Est-ce que vous avez rencontré des cas qui n'ont pas correspondu aux réglementations, aux attentes ou qui ont entraîné des polémiques, par exemple, sur la durée des représentations des paysages locaux qui n'ont pas correspondu à la réglementation ou des lieux représentés qui étaient inappropriés ?

Lin : Pour l'instant, nous n'avons pas encore rencontré de cas qui n'ont pas respecté les réglementations. De plus, dans un cadre pratique, en raison de l'originalité de la création, nous ne mettons pas de censure sur le contenu. Ainsi, nous respectons toujours les créations des équipes. Cependant, il nous est vraiment arrivé que certaines équipes aient proposé plein de lieux locaux pour leurs tournages, mais que la représentation de ces lieux était réduite une fois leurs

productions terminées. En raison des principes de la création et de la cohérence de l'œuvre, normalement nous ne critiquons pas les équipes. Le point important pour nous est que les œuvres soient complètes. En effet, la Mairie évite toujours que le pouvoir administratif intervienne trop dans la création. Mais, dans tous les cas, selon le contrat, les équipes doivent quand même respecter la réglementation, lors du tournage à Taïchung.

Autrice : À votre avis, cette politique de subvention a-t-elle contribué à la promotion d'une image positive de la ville ? Est-ce que cette réunion a été critiquée ou a-t-on demandé à faire des modifications, pendant l'entretien, au Conseil municipal ?

Lin : Je pense toujours que nous pouvons appréhender le terme « promotion de ville » sous plusieurs aspects. Outre la notion générale « d'implantations des paysages locaux » (face aux spectateurs), la ville de Taïchung doit mettre l'accent sur l'aspect « de créer une ville propice au tournage » (pour les cinéastes), si cette ville a vraiment envie de développer la filière audiovisuelle locale, mais de ne pas suivre seulement la mode (les implantations des paysages locaux). De ce fait, si nous ne parlons que de stimulation du tourisme local à travers « les implantations des paysages locaux » dans les œuvres audiovisuelles subventionnées, je ne vois pas trop le lien entre « la promotion de la ville » et « les œuvres audiovisuelles subventionnées ». La raison principale est que les catégories des œuvres audiovisuelles sont très variées et que ces créations ont été tournées dans plusieurs collectivités territoriales en même temps. Il n'est pas facile qu'un film tourné dans une seule ville ou qui représente un seul monument puisse stimuler une grande discussion et c'est aussi une question de chance, à vrai dire. Franchement, personne ne peut garantir le succès d'un film, même pas les producteurs très expérimentés. Comment pouvons-nous prévoir la stimulation du tourisme local si nous ne pouvons même pas assurer le succès des films que nous subventionnons ?

Ainsi, à mon avis, en mettant l'accent sur la promotion de la ville à travers les implantations des décors locaux comme le jeu au casino, pourquoi ne pas gérer correctement l'environnement audiovisuel local et présenter la ville de Taïchung comme une ville propice au tournage ? Pour moi, c'est cela la véritable promotion de la ville. J'imagine comment Hollywood a pu devenir aux États-Unis un lieu de tournage très connu. Ce n'est pas parce qu'il possède des paysages super ou qu'il a implanté plein de paysages urbains (bien sûr que le Panneau Hollywood est très connu), mais c'est plutôt grâce à son environnement naturel géographique et ses ressources pour le développement audiovisuel, qui lui ont permis de centraliser l'industrie.

Mais lors des discussions du Conseil municipal, de nombreux conseillers municipaux pensent encore et toujours qu'une promotion de la ville aboutit à un succès s'il existe une saturation des paysages locaux dans les films subventionnés. Ce qu'ils ont demandé est que l'effet soit immédiat pour la promotion urbaine. De ce fait, nous rencontrons encore des doutes et des défis divers pendant la promotion et le développement de la filiale, et cela nous a demandé beaucoup d'efforts de notre part pour communiquer là-dessus. Mais franchement, si nous étions à la place des conseillers municipaux qui surveillent les effets du budget de la politique... (nous demanderions également les résultats concrets de cette politique). Pourtant, l'industrie artistique et culturelle a besoin de réaliser un travail sur le long terme pour répondre aux attentes de ces conseillers municipaux. Durant ces deux dernières années, grâce aux communications continues de la Mairie de Taïchung, de plus en plus de personnes ont pu connaître notre attitude pour soutenir le développement de la filiale locale, je pense que maintenant nous sommes confrontés à de moins en moins de doutes.

Par le biais d'une explication supplémentaire de la situation de ces deux dernières années, suite aux entretiens non officiels avec les équipes subventionnées que nous avons effectués, ainsi que par la récolte des informations concernées en 2020, nous avons remarqué que les équipes ont engendré un taux d'occupation des hôtels de Taïchung qui a atteint 15.000 fois pendant leurs tournages sur place durant les six premiers mois de 2020. Quatre équipes ont créé ce résultat : trois séries télévisées et un long métrage avec une durée moyenne de tournage de 2 à 4 mois par équipe. Si nous calculons, en plus, les dépenses de nourriture, de transport et d'autres frais divers de ces équipes, ces conséquences économiques engendrées par les équipes pour leurs tournages sur le long terme sont elles aussi énormes et évidentes.

Autrice : Est-ce que les œuvres subventionnées qui sont récompensées par les prix pourront contribuer à maintenir la distribution de la subvention ?

Lin : D'une certaine manière oui, parce que les prix sont les résultats les plus couramment rencontrés et les plus faciles à comprendre pour les conseillers municipaux et les citoyens, ainsi que l'expose la presse. Ce genre de sentiment direct pourra contribuer à faire perdurer la budgétisation de subventions. Mais comme je le disais tout à l'heure, le prix et le succès d'une création sont vraiment comme un jeu d'argent. La subvention ne garantit pas l'effet et le prix.

Autrice : Concernant la politique actuelle, est-ce que votre secteur a prévu de la modifier ou de

l'optimiser, dans certaines parties ? Ou y a-t-il des cinéastes ou des professionnels concernés qui vous ont conseillé des retours sur cette politique ?

Lin : Oui, en fait, notre politique s'est adaptée, en 2020, pour correspondre à la construction de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et en même temps, nous avons standardisé la subvention des catégories de tournages sur place.

Tout d'abord, concernant le loyer de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan », nous avons cette base, à laquelle a été ajoutée une subvention pour cet usage. Si les équipes tournent leurs œuvres plus longtemps, le montant de la subvention sera plus élevé. L'idée de ce nouvel article (décret) de la subvention est d'encourager les professionnels à bien profiter de cette base pour leurs tournages parce que la ville de Taïchung souhaite aussi que cette base puisse être bien mise à profit.

Ensuite, concernant la subvention pour l'hébergement, nous n'avons pas établi de normes pour cette catégorie auparavant. Cela a posé un problème puisque les équipes ne pouvaient pas prévoir le montant potentiel de la subvention s'ils voulaient demander l'allocation d'hébergement pour leurs tournages sur place. Cela a également augmenté l'incertitude de leurs tournages à Taïchung parce que les équipes doivent faire les devis des budgets avant les tournages. Ainsi, les équipes ont besoin de connaître les frais supplémentaires pour tourner en dehors de Taïpei ou les montants exacts de la subvention des collectivités territoriales, pour leur permettre de calculer les dépenses de leur budget. Au cours de ces dernières années, nous avons souvent reçu des conseils, notamment à partir des expériences de tournages des équipes dans les autres villes. Par exemple, dans certaines collectivités territoriales, leur calcul pour la subvention d'hébergement est fait en fonction du nombre de personnes des équipes, avec un certain montant pour une personne. Nous avons adapté spécifiquement cette façon de calculer, et l'avons intégrée aux subventions précédentes distribuées par la ville de Taïchung. Nous avons établi la norme de subvention par « la fréquentation » : le montant de subvention pour l'hébergement est de 350 NT\$ parfois. À l'avenir, nous allons continuer à rester à la disposition du secteur professionnel pour connaître son retour et modifier éventuellement notre politique.

Finalement, il s'agit de la subvention pour la promotion des créations. Auparavant, la subvention pour les activités promotionnelles a mis l'accent sur les premières, les projets spécifiques ou les festivals, etc. À partir de 2020, nous y avons ajouté les catégories des formations audiovisuelles professionnelles et des conférences dans l'objectif de nos subventions. L'idée est de faire un effort pour entraîner des prospects professionnels locaux à utiliser la « Base audiovisuelle dans le

centre de Taïwan » et pour intégrer ces nouvelles formations dans son activité.

Autrice : Pour la dernière question, j'aimerais connaître la situation actuelle de l'usage de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » pour les équipes et les formations de pratiques offertes par l'Université de technologie de Chaoyang.

Lin : La « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » a fonctionné dès la fin 2019, l'opérateur de cette base, Central Motion Picture, a activement cherché des projets d'investissements nationaux et internationaux. Malheureusement, la pandémie de Covid-19 en 2020, a provoqué la suspension des grands projets internationaux déjà conclus, seuls les grands projets nationaux ont continué. Pour l'instant, voici quelques exemples de tournages qui se sont déroulés dans cette base : un long métrage, *Wo Sin Wo Sing* (我心我行, en cours de tournage), réalisé par YAO Hung-i 姚宏易, primé pour la meilleure photographie par le Cheval d'Or, un film si-fi *Abyssal Spider* (海, 2020), la web-série *2049* (2021) et la série télévisée du réalisateur Tsai Yueh-hsun, *-197* (零下一九七, 2022). Il y aura aussi le long métrage de Hong Zih-syuan 洪子烜, *96 minutes* (96分鐘, en cours de tournage), etc. une fois que la pandémie sera contrôlée. Nous espérons que le taux d'utilisation global de cette base augmentera et que de plus en plus d'équipes nationales et internationales utiliseront cette base.

Par ailleurs, l'objectif final de la Mairie et des acteurs de cette base est de former les techniciens locaux sur la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan ». Ce processus s'inscrit dans le cadre de la coopération industrie-université entre les départements audiovisuels et les offres de formations. La coopération industrie-université, a déjà donné lieu à la signature d'un contrat de coopération entre l'un des acteurs de la « Base audiovisuelle dans le centre de Taïwan » et l'Université de technologie de Chaoyang ainsi qu'avec l'Université d'Asie. Les enseignants professionnels de ces deux universités ont offert des formations technologiques et des ateliers : par exemple, une formation de base pour le « logiciel Da Vinci Resolve pour le minuteur de couleur », des formations de base et avancées pour l'enregistrement en live et une formation pour la préparation avant le tournage, etc. Quant à l'entraînement pour les professionnels, nous avons collaboré avec les écoles locales afin d'organiser un centre d'expérience d'animation pour les enfants. L'idée de cette activité est de développer les connaissances concernant l'industrie audiovisuelle dès l'enfance. De plus, nous avons également offert des formations de base et professionnelles pour les adultes : notamment, le centre de création des microfilms, celui de la

production audiovisuelle et un atelier de formation des enseignants. Nous espérons que les participants, à travers ces formations pratiques, pourront appréhender rapidement des situations préliminaires au tournage et connaître la vraie scène de tournage.

Fin de l'entretien.

Filmographie

Longs métrages cités :

- 20, 30, 40*, CHANG Sylvia Ai-chia 張艾嘉, Taïwan et Hong Kong (Coproduction), 2004.
- 22nd Catch / 22 個男人*, LIU Kuag-hui 柳廣輝, Chine et Taïwan (Coproduction), 2016.
- 52 Hz I Love You / 52 赫茲我愛你*, WEI Te-sheng 魏德聖, Taïwan, 2017.
- 96 minutes / 96 分鐘*, Hong Zih-syuan 洪子烜, Taïwan, en cours de tournage.
- A Battle of Wits / 墨攻*, CHEUNG Jacob 張之亮, Chine, Hong Kong, Taïwan, Japon et Corée du Sud (Coproduction), 2006.
- A Borrowed Life / 多桑*, WU Nien-jen 吳念真, Taïwan, 1994.
- A Confucian Confusion / 獨立時代*, YANG Edward 楊德昌, Taïwan, 1994.
- A Moment of Love / 回到愛開始的地方*, LIN Gavin 林孝謙, Chine et Taïwan (Coproduction), 2013.
- A Sun / 陽光普照*, CHUNG Mong-hong 鍾孟宏, Taïwan, 2019.
- A Year of Cold*, Min Bahadur Bham, Taïwan, Népal, France, Turquie et Norvège (Coproduction), en cours de tournage.
- Abyssal Spider / 海霧*, CHIE Joe 錢人豪, Taïwan, 2020.
- Adieu Mandalay / 再見瓦城*, Midi Z 趙德胤, Allemagne, France, Birmanie et Taïwan (Coproduction), 2017.
- Ah Chung / 忠仔*, CHANG Tso-chi 張作驥, Taïwan, 1997.
- Alifu : the Prince/ss / 阿莉芙*, WANG Yu-lin 王育麟, Taïwan, 2017.
- All You Need Is Love / 落跑吧，愛情*, JEN Hsien-chi 任賢齊 et LO An-te 羅安得, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2015.
- An Elephant Sitting Still / 大象席地而坐*, HU Bo 胡波, Chine, 2018.
- Apocalypto*, GIBSON Mel, États-Unis, 2006.
- Astérix et Obélix : Au Service de Sa Majesté*, TIRARD Laurent, France, Italie, Espagne et Hongrie (Coproduction), 2012.
- At Café 6 / 六弄咖啡館*, Hiyawu 吳子雲 (藤井樹), Chine et Taïwan (Coproduction), 2016.
- Au Revoir Taïpei / 一頁台北*, CHEN Arvin 陳駿霖, Taïwan et Allemagne (Coproduction), 2010.
- Bad Boy Symphony / 樂獄*, SUN Chi-ming 孫啟明, Taïwan, 2019.
- Badges of Fury / 不二神探*, WONG Tsz-ming 王子鳴, Chine et Hong Kong (Coproduction),

2013.

Bang Bang Formosa / 寶島大爆走, LO An-te 羅安得, Chine et Taïwan (Coproduction), 2012.

Be With Me / 車頂上的玄天上帝, HWARNG Wern-ying 黃文英, Taïwan et États-Unis (Coproduction), 2023 (Année de sortie prévue).

Beautiful Duckling / 養鴨人家, LEE Hsing 李行, Taïwan, 1965.

Betelnut Beauty / 愛你愛我, LIN Cheng-sheng 林正盛, Taïwan, 2001.

Bienvenue Chez les Ch'tis, BOON Dany, France, 2008.

Black & White Episode 1: The Dawn of Assault / 痞子英雄首部曲：全面開戰, TSAI Yue-xun 蔡岳勳, Chine et Taïwan (Coproduction), 2012.

Black & White: The Dawn of Justice / 痞子英雄：黎明再起, TSAI Yue-xun 蔡岳勳, Chine et Taïwan (Coproduction), 2014.

Black Cattle / 黑之牛, Tetsuichiro Tsuta, Taïwan, États-Unis et Japon (Coproduction), en cours de tournage.

Blind Detective / 盲探, TO Johnnie Kei-fung 杜琪峯, Chine et Hong Kong (Coproduction), 2013.

Brave Bleu : la Légende de Formose en 1895 / 1895, HUNG Chih-yu 洪智育, Taïwan, 2008.

Brother Liu and Brother Wang on the Roads in Taiwan / 王哥柳哥遊台灣, Lee Hsing 李行, CHANG Fang-sia 張方霞 et TIEN Feng 田豐 (co-réalisés), Taïwan, 1958.

Buoluomi / 菠蘿蜜, LAU Kek-huat 廖克發, France et Taïwan (Coproduction), 2019.

Café Lumière / 珈琲時光, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Japon et Taïwan (Coproduction), 2003.

Cape No. 7 / 海角七號, WEI Te-sheng 魏德聖, Taïwan, 2008.

Catch / 國士無雙, CHEN Yin-jung 陳映蓉, Taïwan, 2006.

Close to You / 近在咫尺, CHENG Hsiao-tse 程孝澤, Chine et Taïwan (Coproduction), 2010.

Come For You / 為你而來, WANG Chien-shuen 王建順 et LI Chia-fang 李佳芳, Chine et Taïwan (Coproduction), 2012.

Comedy Makes You Cry / 拍賣春天, WU Zong-de 伍宗德, Chine et Taïwan (Coproduction), 2010.

Control / 控制, BI Kenneth 畢國智, Chine, Hongk Kong et Taïwan (Coproduction), 2013.

Curse of the Golden Flower / 滿城盡帶黃金甲, ZHANG Yimou 張藝謀, Chine, 2006.

CZ12: Chinese Zodiac / 十二生肖, CHAN Jackie 成龍, Chine et Hong Kong (Coproduction),

2012.

David Loman / 大尾鱸鰻, CHIU Li-kwan 邱瓊寬, Taïwan, 2013.

Days / 日子, TSAI Ming-liang 蔡明亮, France et Taïwan (Coproduction), 2020.

Dead & Beautiful / 詭祭, VERBEEK David, Pays-Bas et Taïwan (Coproduction), 2021.

Dear Tenant / 親愛的房客, CHENG Yu-chieh 鄭有傑, Taïwan, 2020.

Dernier Train au Départ de Kaohsiung / 高雄發的尾班車, LIANG Zhe-fu 梁哲夫, Taïwan, 1963.

Detention / 返校, HSU John 徐漢強, Taïwan, 2019.

Didi's Dream / 吃吃的愛, TSAI Kevin 蔡康永, Chine et Taïwan (Coproduction), 2017.

Din Tao: le Chef du Défilé / 陣頭, FUNG Kai 馮凱, Taïwan, 2012.

Do You Love Me As I Love You / 可不可以剛好你也喜歡我, JIAN Syueh-bin 簡學彬, Taïwan, 2020.

Doctor / 醫生, CHUNG Mong-hong 鍾孟宏, Taïwan, 2006.

Double Trouble / 寶島雙雄, CHANG Hsun-wei 張訓璋, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2012.

Double Vision / 雙瞳, CHEN Kuo-fu 陳國富, États-Unis et Taïwan (Coproduction), 2002.

Dragon Gate Inn (Auberge de la Porte du Dragon) / 龍門客棧, HU King 胡金銓, Taïwan et Hong Kong (Coproduction), 1967.

Drifting Flowers / 漂浪青春, CHOU Zero Mei-ling 周美玲, Taïwan, 2008.

Elena / 愛琳娜, Lin Jing-jie 林靖傑, Taïwan, 2015.

Empire of Silver / 白銀帝國, YAO Shu-hua 姚樹華, Chine et Taïwan (Coproduction), 2009.

Et Là-Bas, Quelle Heure Est-Il ? / 你那邊幾點?, TSAI Ming-liang 蔡明亮, France et Taïwan (Coproduction), 2001.

Exit N° 6 / 六號出口, LIN Yu-hsien 林育賢, Taïwan, 2007.

Father to Son / 范保德, HSIAO Ya-chuan 蕭雅全, Taïwan, 2018.

Faubourg 36, BARRATIER Christophe, France, Allemagne et République tchèque (Coproduction), 2008.

Fearless / 霍元甲, YU Ronny 于仁泰, Chine et Hong Kong (Coproduction), 2006.

Finding Shangrila / 這兒是香格里拉, DING Nai-cheng 丁乃箏, Chine et Taïwan (Coproduction), 2009.

For The Country, HAMI Rachid, France et Taïwan (Coproduction), 2023 (Année de sortie prévue).

Forever Love / 阿嬤的夢中情人, Kitamura Toyoharu 北村豐晴 et SHIAO Li-shiou 蕭力修, Taïwan, 2013.

Four Hands / 麵引子, LEE You-ning 李祐寧, Chine et Taïwan (Coproduction), 2011.

Gatao - The Last Stray / 角頭－浪流連, JIANG Ray 姜瑞智, Taïwan, 2021.

Get The Hell Out / 逃出立法院, WANG Yi-fan 王逸帆, Taïwan, 2020.

*GF*BF / 女朋友男朋友*, YANG Ya-zhe 楊雅喆, Taïwan, 2012.

Girls / 閨蜜, WONG Barbara 黃真真, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2014.

Go Lala Go / 追婚日記, CHIEN Andrew 安竹間, Chine et Taïwan (Coproduction), 2015.

Good Men, Good Women / 好男好女, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1995.

Goodbye South, Goodbye / 南國再見，南國, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1996.

Graduation Trip / 畢業旅行笑翻天, CHANG Yi 張毅 et HU Sheng-ya 胡聖亞, Chine et Taïwan (Coproduction), 2018.

Great Wall, My Love / 追愛, LIU Yi-ming 劉怡明, Chine et Taïwan (Coproduction), 2011.

Growing Up / 小畢的故事, CHEN Kun-hou 陳坤厚, Taïwan, 1983.

Have A Nice Trip / 旅途愉快, TSAI Maisy 蔡美詩, Taïwan et Japon (Coproduction), en cours de production.

Heavy Craving / 大餓, HSIEH Pei-ju 謝沛如, Taïwan, 2019.

HHhH, JIMENEZ Cédric, France, 2017.

Hidden Treasures in The Mounta / 山的那一邊, WANG Dao-nan 王道南, Taïwan, 2018.

Hill of No Return / 無言的山丘, WANG Toon 王童, Taïwan, 1992.

How to Train Our Dragon / 有五個姊姊的我就注定要單身了啊！, SU Shaun 蘇文聖, Chine et Taïwan (Coproduction), 2018.

Hun Duan Si Zih Wan / 魂斷西子灣, SUN Sia 孫俠, Taïwan, 1959.

I Don't Want to Sleep Alone / 黑眼圈, TSAI Ming-liang 蔡明亮, Autrice, France et Taïwan (Coproduction), 2006.

i Weir Do / 怪胎, LIAO Ming-yi 廖明毅, Taïwan, 2020.

If You Are Not the One / 非誠勿擾, FENG Xiao-gang 馮小剛, Chine, 2008.

In Case of Love / 街角的小王子, LIN Gavin 林孝謙, Chine et Taïwan (Coproduction), 2009.

Incantation / 咒, KO Meng-jung 柯孟融, Taïwan, 2022.

Inception, NOLAN Christopher, États-Unis et Royaume-Uni (Coproductio), 2010.

Iron Man 2, JON Favreau, États-Unis, 2010.

Island Etude / 練習曲, CHEN Hwai-en 陳懷恩, Taïwan, 2007.

Jan Dara / 晚孃, Nonzee Nimibutr, Hong Kong et Thaïlande (Coproductio), 2001.

Joyful Reunion / 飲食男女—好遠又好近, TSAO Jui-yuan 曹瑞原, Chine et Taïwan (Coproductio), 2012.

Jump! Boys / 翻滾吧！男孩, LIN Yu-hsien 林育賢, Taïwan, 2005.

Jurassic World, TREVORROW Colin, États-Unis, 2015.

Just Call Me Nobody / 大笑江湖, CHU Yen-ping 朱延平, Chine et Taïwan (Coproductio), 2010.

KANO, Umin Boya 馬志翔, Taïwan, 2014.

Kill Bill : Volume 1, TARANTINO Quentin, États-Unis, 2003.

Kung Fu Dunk / 功夫灌籃, CHU Yen-ping 朱延平, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproductio), 2008.

L'autre Continent / 我想要你記得, COGITORE Romain, France et Taïwan (Coproductio), 2018.

La Cité des Douleurs / 悲情城市, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1989.

La Cloche de Sayon / 沙鴛之鐘, Hiroshi Shimizu 清水宏, Japon, 1943.

La Môme, DAHAN Olivier, France, Royaume-Uni et République tchèque (Coproductio), 2007.

La Saveur de la Pastèque / 天邊一朵雲, TSAI Ming-liang 蔡明亮, France et Taïwan (Coproductio), 2005

L'arrivée d'Un Train en Gare de la Ciotat, LUMIÈRE Louis, France, 1896.

Le Grand Bouddha + / 大佛普拉斯, HUANG Xin-yiao 黃信堯, Taïwan, 2017.

Le Maître de Marionnettes / 戲夢人生, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1993.

Le Voyage du Ballon Rouge / 紅氣球, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, France et Taïwan (Coproductio), 2007.

Les Fleurs de Shanghai / 海上花, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1998.

Les Misérables, HOOPER Thomas, États-Unis, 2012.

Les Visiteurs 3 : La Révolution, POIRÉ Jean-Marie, France, Belgique et République tchèque (Coproductio), 2016.

Like a Dream / 如夢, LAW Clara 羅卓瑤, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproductio), 2010.

Lion Dancing / 鐵獅玉玲瓏, PENG Chia-chia 澎恰恰, Taïwan, 2014.

Little Big Women / 孤味, HSU Joseph Chen-chieh, 許丞傑, Taïwan, 2020.

Live@Love / 活路：妒忌私家偵探社, CHANG Shih 張世, Taïwan, 2014.

L'Odyssée de Pi / 少年Pi的奇幻漂流, LEE Ang 李安, États-Unis, Royaume-Uni, Taïwan et Canada (Coproductio), 2012.

Lokah Laqi / 只要我長大, Laha Mebow 陳潔瑤, Taïwan, 2016.

Love / 愛, NIU Chen-zer 鈕承澤, Chine et Taïwan (Coproductio), 2012.

Love Distance / 愛別離, WU Lin 吳林, Chine et Taïwan (Coproductio), 2013.

Love in Disguise / 戀愛通告, WANG Lee-hom 王力宏, Chine et Taïwan (Coproductio), 2010.

Love Story / 愛愛囧事, KUAN David 關爾, Chine et Taïwan (Coproductio), 2013.

Love Transplantation / 幸福快遞, WENG Ching-ting 翁靖廷, Chine et Taïwan (Coproductio), 2013.

Love You 10.000 Years / 愛你一萬年, Kitamura Toyoharu 北村豐晴, Chine, Japon et Taïwan (Coproductio), 2010.

Lovers / 越年, GUO Jhen-di 郭珍弟, Taïwan et Japon (Coproductio), 2021.

Lovesick / 戀愛恐慌症, JO Rocky 龍毅, Chine et Taïwan (Coproductio), 2011.

Lucy, BESSON Luc, France, Allemagne, Taïwan, Canada, États-Unis et Royaume-Uni (Coproductio), 2014.

Lust, Caution / 色·戒, LEE Ang 李安, États-Unis, Taïwan, Chine et Hong Kong (Coproductio), 2007.

Mayday 3DNA / 五月天追夢3DNA, KUNG Wen-yen 孔玟燕, Chine et Taïwan (Coproductio), 2011.

Millennium Mambo / 千禧曼波, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 2001.

Min & Max / 最萌身高差, LIN Sheng-guo 林勝國, Chine et Taïwan (Coproductio), 2016.

Miss Kicki / 霓虹心, LIU Håkon 劉漢威, Taïwan et Norvège (Coproductio), 2009.

Moneyboys / 金錢男孩, YI C.B., Autriche, Belgique, France et Taïwan (Coproductio), 2021.

Monga / 艋舺, NIU Chen-zer 鈕承澤, Taïwan, 2010.

Moving Bangladesh / 移動孟加拉, Nuhash Humayun, Bengale, France et Taïwan (Coproductio), 2022.

Mr. Long / 龍先生, Sabu, Taïwan, Japon et Hong Kong (Coproducton), 2017.

My Geeky Nerdy Buddies / 大宅們, CHU Yen-ping 朱延平, Chine et Taïwan (Coproducton), 2014.

My Heavenly City / 我的天堂城市, YU Sen-i 俞聖儀, Taïwan et Singapour (Coproducton), 2023 (Année de sortie prévue).

My Missing Valentine / 消失的情人節, CHEN Yu-hsun 陳玉勳, Taïwan, 2020.

Never Said Goodbye / 謊言西西里, LIN Yu-hsien 林育賢, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproducton), 2016.

New Perfect Two / 新天生一對, CHU Yen-ping 朱延平, Chine et Taïwan (Coproducton), 2012.

Night Market Hero / 雞排英雄, YEH Nelson 葉天倫, Taïwan, 2011.

Nina Wu / 灼人秘密, Midi Z 趙德胤, Taïwan, 2019.

No Puedo Vivir Sin Ti / 不能沒有你, DAI Leon 戴立忍, Taïwan, 2009.

Once Upon a Time in Tibet / 那一年在西藏, DAI Wei 戴瑋, Chine et Taïwan (Coproducton), 2011.

One Fine Spring Day, HO Hur Jin, Hong Kong, Corée du Sud et Japon (Coproducton), 2001.

Orz, Boyz! / 冏男孩, YANG Ya-zhe 楊雅喆, Taïwan, 2008.

Our Neighbor / 街頭巷尾, LEE Hsing 李行, Taïwan, 1963.

Our Times / 我的少女時代, CHEN Yu-shan 陳玉珊, Taïwan, 2015.

Our Youth in Taiwan / 我們的青春，在台灣, FU Yue 傅榆, Taïwan, 2019.

Oyster Girl / 蚵女, LEE Hsing 李行, Taïwan, 1963.

Paradise in Service / 軍中樂園, NIU Chen-zer 鈕承澤, Taïwan, 2014.

Parking / 停車, CHUNG Mong-hong 鍾孟宏, Taïwan, 2008.

Partners in Crime / 共犯, CHANG Jung-chi 張榮吉, Taïwan, 2014.

Perhaps Love / 如果·愛, CHAN Ho-sun 陳可辛, Chine et Hong Kong (Coproducton), 2005.

Pierce / 刺心切骨, LIU Huei-ling 劉慧伶, Singapour et Taïwan (Coproducton), en cours de production.

Poussières Dans le Vent / 戀戀風塵, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1986.

Premier Train au Départ de Taipei / 台北發的早車, LIANG Zhe-fu 梁哲夫, Taïwan, 1964.

Pubu (The Falls) / 瀑布, CHUNG Mong-hong 鍾孟宏, Taïwan, 2021.

Red Line / 速命道, CHIU Li-kwan 邱瓌寬, Taïwan, en cours de tournage.

Reign of Assassins / 劍雨, SU Chao-pin 蘇照彬, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2010.

Rhythm of the Rain / 聽見下雨的聲音, FANG Vincent 方文山, Chine et Taïwan (Coproduction), 2013.

Riding Alone for Thousands of Miles / 千里走單騎, ZHANG Yimou 張藝謀 et Yasuo Furuhata 降旗康男, Chine, 2006.

Ringu, Hideo Nakata, Japon, 1998.

Ripples of Desire / 花漾, CHOU Zero Mei-ling 周美玲, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2012.

Sacrifice / 趙氏孤兒, CHEN Kaige 陳凱歌, Chine, 2010.

Saving Mother Robot / 瑪德 2 號, CHU Chia-lin 朱家麟, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2013.

Say Yes / 101 次求婚, CHEN Leste 陳正道, Chine, Japon et Taïwan (Coproduction), 2013.

Secret / 不能說的秘密, CHOU Jay 周杰倫, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2007.

Seediq Bale : Warriors of the Rainbow / 賽德克·巴萊, WEI Te-sheng 魏德聖, Taïwan, 2011.

Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours, Jackson Peter, États-Unis et Nouvelle-Zélande (Coproduction), 2002.

Seven Swords / 七劍, TSUI Hark 徐克, Chine et Hong Kong (Coproduction), 2005.

Seven, FINCHER David, États-Unis, 1995.

Shield of Straw, Miike Takashi, Japon, 2013.

Silence / 沉默, SCORSESE Martin, États-Unis, Mexique et Taïwan (Coproduction), 2016.

Silk / 詭絲, SU Chao-pin 蘇照彬, Taïwan, 2006.

Snow in Midsummer / 五月雪, CHONG Keat Aun 張吉安, Taïwan et Malaisie (Coproduction), en cours de tournage.

Snowfall in Taipei / 臺北飄雪, HUO Jian-qi 霍建起, Chine Hong Kong, Japon et Taïwan (Coproduction), 2012.

Sophie's Revenge / 非常完美, JIN Eva 金依萌, Chine, 2009.

Southward Expansion to Taiwan / 南進台灣, Japon, 1940

Spin Kid / 電哪吒, LI Yun-jieh 李運傑, Taïwan, 2011.

Splendid Float / 豔光四射歌舞團, CHOU Zero Mei-ling 周美玲, Taïwan, 2004.

Starry Starry Night / 星空, LIN Shu-yu 林書宇, Chine et Taïwan (Coproduction), 2011.

Stray Dogs / 郊遊, TSAI Ming-liang 蔡明亮, France et Taïwan (Coproduction), 2013.

Super Citizen Ko / 超級大國民, WAN Jen 萬仁, Taïwan, 1994.

Switch / 天機：富春山居圖, SUN Jian-jyun 孫健君, Chine, 2013.

Taipei Factory / 台北工廠, KHAT Alireza, CHANG Jung-chi 張榮吉, CHEN Sing-ing 陳芯宜, CIFUENTES Luis, Midi Z 趙德胤, SHEN Ko-shang 沈可尚, YUN Jéro, PREISS Joana, France et Taïwan (Coproduction), 2013.

Taipei Factory II / 台北工廠 II, CHO Li 卓立, HOU Chi-jan 侯季然, HSIEH Chun-yi 謝駿毅, Italie et Taïwan (Coproduction), 2014.

Taipei Story / 青梅竹馬, YANG Edward 楊德昌, Taïwan, 1985.

Terrorizers / 青春弒戀, HO Wi-ding 何蔚庭, Taïwan, Corée du Sud et Portugal (Coproduction), 2021.

The 9th Precinct / 第九分局, WANG Ding-lin 王鼎霖, Taïwan, 2019.

The Assassin / 聶隱娘, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Chine, Taïwan et Hong Kong (Coproduction), 2015.

The Best of Times / 美麗時光, CHANG Tso-chi 張作驥, Taïwan et Japon (Coproduction), 2002.

The Blue Cornflower / 藍色矢車菊, CHEN Ming-chang 陳銘章, Chine et Taïwan (Coproduction), 2011.

The Bold, the Corrupt, and the Beautiful / 血觀音, YANG Ya-zhe 楊雅喆, Taïwan, 2017.

The Bride / 屍憶, HSIEH Lingo 謝庭菡, Taïwan, 2015.

The Bridge Curse / 女鬼橋, SI Yueh-long 奚岳隆, Taïwan, 2020.

The Daughter-in-Law / 阿爸的情人, WANG Sian-chih 王獻箎, Taïwan, 1995.

The Eye / 見鬼, PANG Oxide 彭順 et PANG Danny 彭發 (PANG brothers 彭氏兄弟), Hong Kong et Singapour (Coproduction), 2002.

The Fourth Portrait / 第四張畫, CHUNG Mong-hong 鍾孟宏, Chine et Taïwan (Coproduction), 2010.

The Gangs, the Oscars, and the Walking Dead / 江湖無難事, KAO Pin-chuan 高炳權, Taïwan, 2019.

The Heirloom / 宅變, CHEN Leste 陳正道, Taïwan, 2005.

The Hole (La Dernière Danse) / 洞, TSAI Ming-liang 蔡明亮, France et Taïwan (Coproduction),

1998.

The Last Women Standing / 剩者為王, Lolo 落落, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2015.

The M Riders Finding Pangu / 萌學園：尋找盤古, LI Chuan-feng 李權峰, Chine et Taïwan (Coproduction), 2018.

The Mad King of Taipei Town / 西城童話, YEH Nelson 葉天倫, Taïwan, 2017.

The Moon Also Rises / 月光下我記得, LIN Cheng-sheng 林正盛, Taïwan, 2005.

The Mummy : Tomb of the Dragon Emperor, COHEN Rob, États-Unis, 2008.

The Outsiders / 鬥魚, KE Han-chen 柯翰辰 et HU Ning-yuan 胡寧遠, Taïwan, 2018.

The Promise / 無極, CHEN Kaige 陳凱歌, Chine et États-Unis (Coproduction), 2005.

The Receptionist / 接線員, LU Jenny 盧謹明, Taïwan et Royaume-Uni (Coproduction), 2017.

The Rooftop / 天台, CHOU Jay 周杰倫, Chine, Hong Kong et Taïwan (Coproduction), 2013.

The Rope Curse / 粽邪, LIAO Shih-han 廖士涵, Taïwan, 2018.

The Sadness / 哭悲, JABBAZ Rob 賈宥廷, Taïwan, sorti à Taïwan en 2021 et en 2022 en France

The Spanish-American War, EDISON Thomas, États-Unis, 1898.

The Stolen Years / 被偷走的那五年, WONG Barbara 黃真真, Chine et Taïwan (Coproduction), 2013.

The Tag-Along / 紅衣小女孩, CHENG Wei-hao 程偉豪, Taïwan, 2015.

The Tag-Along 2 / 紅衣小女孩 2, CHENG Wei-hao 程偉豪, Taïwan, 2017.

The Tag-Along : The Devil Fish / 人面魚：紅衣小女孩外傳, CHUANG David 莊綸維, Taïwan, 2018.

The Treasure Hunter / 刺陵, CHU Yen-ping 朱延平, Chine et Taïwan (Coproduction), 2009.

The Village of No Return / 健忘村, CHEN Yu-hsun 陳玉勳, Chine et Taïwan (Coproduction), 2017.

The Wonderful Wedding / 大囍臨門, HUANG Chao-liang 黃朝亮, Chine et Taïwan (Coproduction), 2015.

Three / 三更, CHAN Ho-sun 陳可辛, KIM Jee-Woon et Nonzee Nimibutr, Hong Kong, Corée du Sud et Thaïlande (Coproduction), 2002.

Three Extremes / 三更2, CHAN Fruit 陳果, PARK Chan-wook et Miike Takash, Hong Kong,

Corée du Sud et Japon (Coproductioin), 2004.

Three Times / 最好的時光, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, France et Taïwan (Coproductioin), 2005.

Tigre et Dragon / 臥虎藏龍, LEE Ang 李安, Chine, États-Unis, Hong Kong et Taïwan (Coproductioin), 2000.

Tiny Times 1 / 小時代, KUO Ching-ming 郭敬明, Chine et Taïwan (Coproductioin), 2013.

Tiny Times 2 / 小時代:青木時代, KUO Ching-ming 郭敬明, Chine et Taïwan (Coproductioin), 2013.

Tomorrow is a Long Time / 明天比昨天長久, YAO Jih-wei 姚志衛, Taïwan et Singapour (Coproductioin), 2022.

Tropical Fish / 熱帶魚, CHEN Yu-hsun 陳玉勳, Taïwan, 1995.

Twa-Tiu-Tiann / 大稻埕, YEH Nelson 葉天倫, Taïwan, 2014.

Twenties Once Again / 重返20歲, KO Danny 高林豹 et HSU Huei-kang 徐惠康, Chine, Corée, Hong Kong et Taïwan (Coproductioin), 2015.

Un Temps pour Vivre, un Temps pour Mourir / 童年往事, HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, Taïwan, 1985.

Une Gare que l'On ne Peut Oublier / 難忘的車站, XIN Qi 辛奇, Taïwan, 1965.

Valérian et la Cité des Mille Planètes, BESSON Luc, France, 2017.

Visage / 臉, TSAI Ming-liang 蔡明亮, Belgique, France, Pays-Bas et Taïwan (Coproductioin), 2009.

Wawa No Cidal / 太陽的孩子, Lekal Sumi Cilangasan 勒嘎·舒米 et CHENG Yu-chieh 鄭有傑, Taïwan, 2015.

Wet Season / 熱帶雨, CHEN Anthony 陳哲藝, Singapour et Taïwan (Coproductioin), 2019.

When a Wolf Falls in Love with a Sheep / 南方小羊牧場, HOU Chi-jan 侯季然, Taïwan, 2016.

Where the Wind Settles / 風中家族, WANG Toon 王童, Chine et Taïwan (Coproductioin), 2015.

White Lies, Black Lies / 失控謊言, LOU Yi-an 樓一安, Taïwan, 2016.

Will You Still Love Me / 你是否依然愛我, YEH Hung-wei 葉鴻偉, Chine et Taïwan (Coproductioin), 2011.

Winds of September / 九降風, LIN Shu-yu 林書宇, Taïwan, 2008.

Wo Sin Wo Sing / 我心我行, YAO Hung-i 姚宏易, Taïwan, en cours de tournage.

YiYi (A One and a Two) / 一一, YANG Edward 楊德昌, Taïwan, 2000.

You Are the Apple of My Eye / 那些年・我們一起追的女孩, KO Giddens 柯景騰, Taïwan, 2011.

Your Name Engraved Herein / 刻在你心裡的名字, LIOU Guang-huei 柳廣輝, Taïwan, 2020.

Young Detective Dee: Rise of the Sea Dragon / 狄仁傑之神都龍王, TSUI Hark 徐克, Chine et Hong Kong (Coproduction), 2013.

Zinnia Flower / 百日告別, LIN Shu-yu 林書宇, Taïwan et Japon (Coproduction), 2015.

Zone Pro Site / 總舖師, CHEN Yu-hsun 陳玉勳, Taïwan, 2013.

Documentaires cités :

Gift of Life / 生命, WU Yi-feng 吳乙峰, Taïwan, 2004.

Le Moulin / 日曜日式散步者, HUANG Ya-li 黃亞歷, Taïwan, 2015.

Let It Be / 無米樂, YAN Lan-chiuan 顏蘭權 et JUANG Yi-tzeng 莊益增, Taïwan, 2005.

Ode to Time / 四十年, HOU Chi-jan 侯季然, Taïwan, 2016.

Wish of the Ocean Rice / 海稻米的願望, Lekal Sumi Cilangasan 勒嘎·舒米, Taïwan, 2017.

Court métrage cité :

Under the Water / 溺境, KO Chen-nien 柯貞年, Taïwan, 2014

Séries télévisées / web-série citées :

-197 / 零下一九七, TSAI Yue-xun 蔡岳勳, Taïwan, 2022.

2049, HSU Li-da 許立達 et ZHU Jian-qing 朱建青, Taïwan, 2021.

Noir et Blanc / 痞子英雄, TSAI Yue-xun 蔡岳勳, Taïwan, 2009.

Bibliographie

Ouvrages consacrés au cinéma taïwanais

686, « Di fang de du li shih dai : chong sin ning shih di fang de tai wan dian ying 地方的獨立時代：重新凝視地方的臺灣電影 » (La période indépendante du local: le cinéma taïwanais qui regarde le local de nouveau), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 159, 2014, p. 101-104.

ANDERSON John, *Edward Yang : a Modern Master of Film's Poetry and Motion*, Champaign, University of Illinois Press, 2005, 144 p.

BERRY Chris et LU Fei-i (dir.), *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2006, 195 p.

CHANG Bi-yu et LIN Pei-yin (dir.), *Positioning Taiwan in a Global Context: Being and Becoming*, London, Routledge, 2019, 247 p.

CHANG Tao-Ping, *La question des langues dans les films taïwanais*, thèse de doctorat, dir. CHION Michel, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012, 384 p.

CHAO Cheng-yi 趙成儀, « A Political and Economic Analysis of Current Cross-Strait Film Co-Production », *Prospect & Exploration*, vol. 12, n° 7, 2014, p. 74-99.

CHEN Hsiao-yun 陳筱筠, « Taiwan New Cinema's Lingering Effect and the Transition to the Post-New Cinema: on the Narrative Aesthetics of CHANG Tso-chi's Films », *FAAJ : Film Appreciation Academic Journal*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 157-169.

CHEN Ling-Hui, *Le cinéma à Taïwan*, thèse de doctorat, dir. BARRAT Jacques, Paris, Paris 2, 1997, 523 p.

CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *Taiwan xin dian ying di li shi wen hua jing yan 台灣新電影的歷史文化經驗* (Les expériences historiques et culturelles dans le Nouveau Cinéma taïwanais), traduit de l'anglais par LUO Po-cheng 羅頗誠, Taïpeï, Wanxiang, 1993, 194 p.

CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, « André Bazin from the Lens of Taiwan Cinema », *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 137, 2010, p. 137-156.

CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, *Through a Screen, Darkly: Reflections on One Hundred Years of Taiwan Cinema*, Taïpeï, Shu-Lin, 2013, 211 p.

CHEN Szu-yun 陳思勻, *Analysis on Taiwanese Film Industry Competitive Strategies*, mémoire de master, dir. WU Isabelle 吳珮慈, Taïpeï, National Taiwan University of Arts, 2010, 113 p.

CHEN Wan-Shin, « Les transformations de l'industrie taïwanaise : l'enjeu d'une création cinématographique locale après 2000 », dans FEIGELSON Kristian et GHERMANI Wafa (dir.), *Théorème 33 : Les industries des images en Asie de l'Est*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, p. 191-202.

CHEN Yi-yin 陳羿吟, *A Study on The Relationships between Film Reports and Taiwan's Films' Box Office in Taiwan's E-newspaper*, mémoire de master, dir. LIU Li-hsing 劉立行, Taïpei, National Taiwan Normal University, 2014, 86 p.

CHENG Ryan 鄭秉泓, « He suei pian yu shu min dian ying 賀歲片與庶民電影 » (Les films pour les vacances du Nouvel An chinois et les films de la comédie pour le grand public), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 158, 2014, p. 118-120.

CHENG Ryan 鄭秉泓, *Taiwan cinema in Transition: in Search of True Taiwan Spirit*, Taïpei, Shu-Lin, 2018, 419 p.

CHIU Kuei-fen 邱貴芬, *Regarding Taiwan: The New Taiwan Documentary*, Taïpei, National Taiwan University Press, 2016, 279 p.

CHIU Kuei-fen 邱貴芬 et Liao Chao-yang 廖朝陽 (dir.), *Chung Wai Literary Quarterly: WEI Te-sheng and the "Not Yet" of Taiwan Cinema*, Taïpei, National Taiwan University Press, 2016, 232 p.

CHIU Kuei-fen, RAWNSLEY Ming-yeh T. et RAWNSLEY Fary D. (dir.), *Taiwan Cinema : International Reception and Social Change*, New York, Routledge, 2017, 232 P.

DAVIS Darrell William et CHEN Ru-shou Robert (dir.), *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*, New York, Routledge, 2007, 236 p.

DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *Taiwan Film Directors: Treasure Island*, Taïpei, Shu-Lin, 2016, 335 p., traduit de l'ouvrage original, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, New York, Columbia University Press, 2005, 312 p. de l'anglais par TSENG Chih-yun 曾芷筠.

FIANT Antony et VASSE David (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien : espaces, temps, sons*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 196 p.

FRODON Jean-Michel (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 2005, 240 p.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma d'Edward Yang*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010, 222 p.

GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, thèse de doctorat, dir. FEIGELSON Kristian, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015, 517 p.

GHERMANI Wafa, « Le cinéma taïwanais: repenser la marginalité comme centralité », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 29-41.

HONG Guo-juin, « Historiography of Absence: Taiwan Cinema before New Cinema 1982 », *Journal of Chinese cinemas*, vol. 4, n° 1, 2010, p. 5-14.

HONG Guo-juin, *Taiwan Cinema: a Contested Nation on Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, 229 p.

HSIAO Chu-chen 蕭菊貞, *Wo men jhe yang pai dian ying 我們這樣拍電影* (On produit des films comme ça), Taïpeï, Locus Publishing, 2016, 436 p.

HSU Le-mei 徐樂眉, *Century of Taiwan Movie Industry (2nd edition)*, Nouvelle Taïpeï, Yang-Chih, 2015, 338 p.

HUANG Jen 黃仁, *Dian ying yu zheng zhi xuan chuan 電影與政治宣傳* (Le cinéma et la propagande politique), Taïpeï, Wanxiang, 1994, 441 p.

HUANG Jen 黃仁, *Bei ching tai yu pian 悲情台語片* (Les tai-yu pien des douleurs), Taïpeï, Wanxiang, 1994, 528 p.

HUANG Jen 黃仁 (dir.), *Xin Taiwan dian ying : Tai yu dian ying wen hua de yan bian yu chuang xin 新台灣電影：台語電影文化的演變與創新* (Nouveaux films taïwanais : l'évolution et l'innovation de la culture des films taïwanais en hoklo), Taïpeï, The Commercial Press, 2013, 348 p.

HUANG Shi-xian 黃詩嫻, *Reconfiguring Taipei: The Representation of Taipei in Taiwan Cinema (2008-2017)*, thèse de doctorat, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpeï, Fu Jen Catholic University, 2018, 219 p.

HUANG Yun-chi 黃勻棋, *A Study on Taiwan's Film Production and Marketing Phenomena and Reproduction Problematic in the 21st Century (2000-2015)*, thèse de doctorat, dir. CHI Lung-zin 齊隆王, Taïpeï, Shih Hsin University, 2015, 288 p.

KANG Min-ping 康敏平, LO Huei-wen 羅慧雯 et HSIEH Yu-yin 謝侑穎, « Capability Building of Local Film Distributors in Taiwan and Their Cooperation with Hollywood Majors », *Mass Communication Research*, vol. 113, 2012, p. 199-238.

KOLATTE Matthieu, *Le cinéma taïwanais. Son histoire, ses réalisateurs et leurs films*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2019, 243 p.

LEE Tian-duo 李天鐸, *Taiwanese Cinema, Society and History*, Taïpeï, Asiapac Books,

1997, 269 p.

LI Lu-feng 李律鋒, *The Historical Images of Chung-Hua Road, Taipei City, 1960s-1990s: Chung-Hua Commercial Complex, Nanjichang Resettlement Housing and Mainlanders Group*, thèse de doctorat, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpeï, National Chengchi University, 2014, 331 p.

LIANG Liang 梁良, « “Hou hai jiao shih dai” de Taiwan nian ching dao yan chuang zuo 「後海角時代」的臺灣年輕導演創作 » (Les créations des jeunes réalisateurs taïwanais de l'ère de Post-Cape), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 153, 2012, p. 65-74.

LIANG Liang 梁良, « 2015 nian Taiwan jhong wai dian ying shih chang ji piao fang fen si 2015 年台灣中外電影市場及票房分析 » (Analyse du marché et des recettes des films nationaux et étrangers à Taïwan en 2015), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2016 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2016, p.38-49.

LIN Hsien-ju 林嫻如, *Jiou ling nian dai jheng jing bian chian jhong de Taiwan dian ying gong yeh 九〇年代政經變遷中的台灣電影工業* (L'industrie du cinéma taïwanais dans les changements de l'économie politique dans les années 90), mémoire de master, dir. LEE Tain-dow 李天鐸, Taïpeï, Chinese Culture University, 2002, 197 p.

LIN Ting-ying, « Charting the Transnational within the National : the Case of Contemporary Taiwan Popular Cinema », in CHANG Bi-yu et LIN Pei-yin (dir.), *Positioning Taiwan in a Global Context : Being and Becoming*, London, Routledge, 2019, p. 196-210.

LIU Hsien-cheng 劉現成, « Mei guo ji chi dian ying yeh jie ru Taiwan dian ying shih chang de li shih fen si 美國及其電影業介入台灣電影市場的歷史分析 » (Analyses historiques concernant les États-Unis et les interventions de son industrie cinématographique sur le marché du cinéma taïwanais), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 130, 2007, p. 40-46.

LU Chih-fang 盧智芳, *Taiwan's Film Industry-Now and the Future*, mémoire de master, dir. KU Lin-lin 谷玲玲 et LIN Ho-lin 林鶴玲, Taïpeï, National Taiwan University, 1997, 68 p.

LU Fei-i 盧非易, « A Survey of Taiwan Film Exhibition Industry », *Journal of Audio-visual Media and Technologies*, vol. 9, 1997, p. 167-191.

LU Fei-i 盧非易, *Taiwan dian ying: jheng jhih, jing ji, mei syueh (1949-1994) 台灣電影：政治、經濟、美學 (1949-1994)* (Le cinéma taïwanais: la politique, l'économie, l'esthétique (1949-1994)), Taïpeï, Yuan-Liou, 1998, 480 p.

MAMIE Misawa 三澤真美惠, *Zai 「 di guo 」 yu 「 zu guo 」 de jia fong jian : rih jhih shih chi tai wan dian ying ren de jiao she yu kua jing* 在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境 (Entre l'empire et la patrie : les négociations et les transfrontières pour les cinéastes taiwanais sous l'occupation japonaise), Taïpei, National Taiwan University Press, 2012, 405 p., traduit du japonais par LI Wen-ching 李文卿 et HSU Shih-chia 許時嘉.

MON Ya-feng, *Film Production and Consumption in Contemporary Taiwan : Cinema as a Sensory Circuit*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, 214 p.

NERI Corrado et GOMLEY Kirstie (dir.), *Taiwan cinéma: le cinéma taiwanais*, Lyon, Asiexpo Édition, 2009, 256 p.

NERI Corrado, *Rétro Taiwan : le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, Paris, L'Asiathèque, 2016, 370 p.

PENG Hsiao-yen 彭小妍, « “Hai jiao chi hao” : yi wai de cheng gong ? huei gu Taiwan sin dian ying 《海角七號》：意外的成功？回顧台灣新電影 » (Cape No. 7 : un succès inattendu ? La rétrospective du Nouveau Cinéma taïwanais), *FAAJ : Film Appreciation Academic Journal*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 124-136.

POLLACCHI Elena, « Taiwan cinema at the Venice Film Festival », in CHIU Kuei-fen, RAWNSLEY Ming-yeh T. et RAWNSLEY Gary D. (dir.), *Taiwan Cinema : International Reception and Social Change*, London, Routledge, 2017, p. 39-52.

SHIH Wei-Chu, *Le spectre de l'histoire : une généalogie du corps médiumnique dans le cinéma taïwanais*, thèse de doctorat, dir. VANCHERI Luc, Lyon, l'Université Lumière Lyon 2, 2016, 400 p.

SING Song-yong 孫松榮, « The Telepathy in Downgrading History : On the Fluid Imagind of Taiwan's “Post-New Cinema” », *FAAJ : Film Appreciation Academic Journal*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 137-156.

SU Chih-heng 蘇致亨, *Once Upon a Time in Hollywood Taiwan*, Taïpei, Spring Hill, 2020, 463 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *Tai yu pian shih dai 台語片時代* (L'ère des films de tai-yu pien), Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2001, 388 p.

TANG Albert Wei-min 唐維敏, *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, dir. LIU Joyce Chi-hui 劉紀蕙, Taïpei, Fu Jen Catholic University, 2009, 267 p.

UDDEN James, *No Man an Island : the Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, 244 p.

VITALI Valentina, « Variables of Transnational Authorship », in CHIU Kuei-fen, RAWNSLEY Ming-yeh T. et RAWNSLEY Gary D. (dir.), *Taiwan Cinema : International Reception and Social Change*, London, Routledge, 2017, p 25-38.

WANG Chun-chi 王君琦 (dir.), *Taiwanese-Language Cinema*, Taïpei, Linking, 2017, 504 p.

WANG Yu-feng 王御風, « Gong yeh jhong jhen - Kaohsiung de gong yeh fa jhan 工業重鎮—高雄的工業發展 » (Une ville industrielle importante: le développement industriel à Kaohsiung), *Newsletter of Taiwan Studies*, vol. 66, 2012, p. 12-13.

WEI Ti 魏鈞, *The Taiwan Film Industry (1989 - 1993): A Political Economic Perspective*, mémoire de master, dir. FENG Chien-san 馮建三, Taïpei, National Chengchi University, 1994, 181 p.

WEI Ti 魏鈞, « From Local to Global : A Critique of the Globalization of Taiwan Cinema », *Taiwan : a Radical Quarterly in Social Studies*, vol. 56, 2004, p. 65-92.

WEI Ti 魏鈞, « Co-producing Culture : Reflections on International Film Co-production in the Age of Globalization », *Mass Communication Research*, vol. 89, 2006, p. 127-164.

WEI Ti 魏鈞, « Constructing and deconstruction the “New Asian Cinema” », *Mass Communication Research*, vol. 104, 2010, p. 161-194.

WEN Tien-hsiang 聞天祥, *Guo ying: 1992-2011 Taiwan dian ying zong lun 過影—1992-2011 台灣電影總論* (Vue d'ensemble du cinéma taiwanais : 1992-2011), Taïpei, Shu-Lin, 2012, 359 p.

WU Su-chu 吳素菊, *The Study on Residents' Perception of Impact Caused by Movie Tourism, Attitudes and Desirable type of Tourism Development - A Case of Hengchun Pingtung*, mémoire de master, dir. CHIANG Yu-jen 江昱仁, Taïnan, Southern Taiwan University of Science and Technology, 2009, 125 p.

YANG Li-chou 楊力州, *Wo men de na shih tsih ke : hua yu dian ying wu ling nian liou jin suei yueh 我們的那時此刻：華語電影五〇年流金歲月* (Nos moments: L'année d'or des films sinophones durant cinquante années), Taïpei, Magazine 30, 2016, 286 p.

YEH Chih-wei 葉致微, « Dian ying pin tu, pin chu Taipei de jin si yu zuo you 電影拼圖, 拼出台北的今昔與左右 » (Puzzle cinématographique: complétant le présent et le passé de Taïpei), *Fa Film Appreciation Journal*, vol. 31, n° 2, 2013, p.51-55.

YEH Lung-yen 葉龍彥, *Rih jih shih chi Taiwan dian ying shih 日治時期臺灣電影史* (L'histoire du cinéma taïwanais à la période de l'occupation japonaise), Taïpei, Yushan, 1998, 344 p.

YEH Lung-yen 葉龍彥, *Chun hua mong lu : jheng zong tai yu dian ying sing shuai lu 春花夢露：正宗台語電影興衰錄* (Chuen Hua Mon Lu : l'essor et la chute des films taïwanais en tai-yu authentiques), Taïpei, Boyoung, 1999, 325 p.

YEH Lung-yen 葉龍彥, *Tu jieh Taiwan dian ying shih : 1895-2017 nian 圖解台灣電影史：1895-2017年* (L'histoire graphique du film taïwanais : 1895-2017), Taïchung, Morning Star, 2017, 304 p.

YIP June 葉蓁, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Taïpei, Shu-Lin, 2010, 352 p., traduit de l'ouvrage original, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2004, 368 p., de l'anglais par HUANG Wan-yu 黃宛瑜.

YU Shih-hsien 游士賢, *Taiwan dian ying chan yeh sheng tsun tse lyueh 2004~2006 — tsong han guo dian ying shih chang jie si tai wan sian kuang 台灣電影產業生存策略 2004~2006—從韓國電影市場解析台灣現況* (Les stratégies de survie pour l'industrie du cinéma taïwanais au cours des années 2004-2006 : les analyses de l'industrie du cinéma taïwanais en comparaison du marché des films de Corée du Sud), mémoire de master, dir. WEN Wei-ren 溫偉任, Taïpei, National Chengchi University, 2004, 91 p.

Ouvrages consacrés au cinéma d'Asie

BERRY Chris et FARQUHAR Mary, *China on Screen: Cinema and Nation*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2006, 336 p.

BITTINGER Nathalie (dir.), *Les cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, 317 p.

CHIANG Ling-ching 江凌青 et LIN Chien-kuang 林建光 (dir.), *New Space, New Subjectivity: the Contemporary View of Chinese Cinema Studies*, Taïpei, Shu-Lin, 2015, 309 p.

COPPOLA Antoine, *Esthétique du cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong Kong, Taiwan*, thèse de doctorat, dir. TARANGER Marie-Claude, Marseille, Aix-Marseille 1, 2001, 570 p.

COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique : Chine Corée Japon Hong-Kong Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004, 488 p.

DAVIS Darrell William et YEH Emilie Yueh-yu, *East Asian Screen Industries*, London, British Film Institute, 2008, 208 p.

DAVIS Darrell William 戴樂為 et YEH Emilie Yueh-yu 葉月瑜, *East Asian Screen Industries*, Taïpeï, Shu-Lin, 2011, 322 p., traduit de l'ouvrage original, *East Asian Screen Industries*, London, British Film Institute, 2008, 208 p. de l'anglais par HUANG Hui-min 黃慧敏.

DELAMBRE Raymond, *Ombres électriques : les cinémas chinois*, Paris, Éditions du Cerf, 2008, 372 p.

GERNET Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1972, 765 p.

LEPERLIER Henry, *Multilinguisme, identité et cinéma du monde sinophone : nationalisme, colonialisme et orientalisme*, thèse de doctorat, dir. LEE Gregory B., Lyon, Lyon 3, 2015, 253 p.

MONVOISIN Frédéric, *Pour une approche géopolitique du cinéma en Asie (Hong Kong, Corée du Sud, Japon, Taiwan) : la fin du cinéma asiatique ?*, thèse de doctorat, dir. DUBOIS Philippe, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, 460 p.

MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie : Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taiwan : analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 296 p.

NERI Corrado, *Âges inquiets : cinéma chinois : une représentation de la jeunesse*, Paris, Tigre de Papier, 2009, 534 p.

OTMAGZIN Nissim et BEN-ARI Eyal (dir.), *Popular Culture Co-Productions and Collaborations in East and Southeast Asia*, Queenstown, NUS Press, 2013, 276 p.

REYNAUD Bérénice, *Nouvelle Chines nouveaux cinémas*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1999, 319 p.

SHEN Claire Hsiu-chen, *L'encre et l'écran : À la recherche de la stylistique cinématographique chinoise, Hou Hsiao-hsien et Zhang Yimou*, Taïpeï, Institut Ricci de Taipei, 2002, 124 p.

TEO Stephen, « Promise and Perhaps Love: Pan-Asian Production and the Hong Kong-China Interrelationship », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 9, n° 3, 2008, p. 341-358.

YEH Yueh-yu 葉月瑜 (dir.), *Rethinking Chinese Film Industry: New Histories New Methods*, Pékin, Peking University Press, 2011, 450 p.

Ouvrages consacrés à l'économie du cinéma

BONVOISIN Florence, « Évolution contemporaine du préfinancement des films de cinéma par les chaînes de télévision en France (2010-2015) », dans FOREST Claude (dir.), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 131-150.

CHANG Shih-chen 張時健, *The History of Commoditization of Motion Picture and Profit Rate: The Case of Hollywood*, thèse de doctorat, dir. FENG Chien-san 馮建三, Taïpeï, National Chengchi University, 2012, 163 p.

CHEN Jing-lin 陳靖霖, *Taiwanese Film Industry's Development of Advantages in Globalization since 1946 to 2016*, Taïpeï, Yeh Yeh Book Gallery, 2017, 277 p.

CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997, 254 p.

CRETON Laurent (dir.), *Cinéma & (in)dépendance : une économie politique*, Paris, Université de Paris 3, 1998, 188 p.

CRETON Laurent (dir.), *Le cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 2000, 200 p.

CRETON Laurent, *Économie du cinéma: perspectives stratégiques (5^{ème} édition)*, Paris, Armand Colin, 2014, 295 p.

CRETON Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches (5^{ème} édition)*, Paris, Armand Colin, 2016, 160 p.

FEIGELSON Kristian, « Les enjeux de la délocalisation », dans CRETON Laurent (dir.), *Le cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 2000, p. 141-152.

FEIGELSON Kristian, *La fabrique filmique : métiers et professions*, Paris, Armand Colin, 2011, 256 p.

FOREST Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe : l'improbable industrie*, Paris, CNRS Édition, 2001, 374 p.

FOREST Claude, *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Paris, Berlin, 2002, 240 p.

FOREST Claude, *Quel film voir ? Pour une socio-économie de la demande de cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, 420 p.

FOREST Claude, *L'industrie du cinéma en France : de la pellicule au pixel*, Paris, La Documentation française, 2013, 184 p.

FOREST Claude (dir.), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, 292 p.

GE Da-wei 葛大維, « “Mong jia” de cheng gong jing yan — jhuan fang jhieh pian LEE Lieh 《艋舺》的成功經驗—專訪製片李烈 » (L'expérience du succès de *Monga*, l'entretien avec la productrice LEE Lieh), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2011 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2011, p. 78-87.

GE Da-wei 葛大維, « “Sai de ke · ba lai” de cheng gong jing yan — jhuan fang jhieh pian Huang Zhi-ming 《賽德克·巴萊》的成功經驗—專訪製片黃志明 » (L'expérience du succès de *Seediq Bale* : Entretien avec le producteur Huang Zhi-ming), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2012, p. 86-101.

GUBACK Thomas H., « Derrière les ombres de l'écran : Le cinéma américain en tant qu'industrie », *Pour une sociologie du cinéma*, vol. 8, n° 1, 1979, p. 5-24.

HSIANG Yi-fei 項貽斐, « “Sai de ke · ba lai” de cheng gong jing yan — jhuan fang dao yan WEI Te-sheng 《賽德克·巴萊》的成功經驗—專訪導演魏德聖 » (L'expérience du succès de *Seediq Bale* : Entretien avec le réalisateur Wei Te-sheng), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2012, p. 80-85.

LERICHE Frédéric, *La puissance des États-Unis : du local au global, approche géographique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, 243 p.

LI Tian-duo 李天鐸 et LIOU Hsien-cheng 劉現成, *Dian ying jhieh pian ren yu chuang yi guan li 電影製片人與創意管理* (Le producteur et la gestion créative), Taïpeï, Government Information Office, 2009, 318 p.

LIM Yu-kyeong 林有慶, « The Transformation of Korean Film Financing and Film Production », *Mass Communication Research*, vol. 91, 2007, p. 1-34.

TENG Chieh-hsin 鄧傑心, *A Study of the Space-Meaning in Chinese Horror Film*, mémoire de master, dir. Jian Guang-ming 簡光明, Pingtung, National Pingtung University, 2012, 104 p.

TERRY Neil, BUTLER Michael et DE'ARMOND De'Arno, « The determinants of domestic box office performance in the motion picture industry », *Southwestern Economic Review*, vol. 32, n° 32, 2005, p. 138-148.

ROUSSELIERE Damien, « Cinéma et diversité culturelle : le cinéma indépendant face à la mondialisation des industries culturelles », *Horizons Philosophiques*, vol. 15, n° 2, 2005, p. 101-123.

ZHUO Bo-tang 卓伯棠 (dir.), *Chinese Film Finance, Market and Management*, Hong Kong, Cosmos Books, 2016, 470 p.

Ouvrages consacrés aux politiques du cinéma

CABANNES Xavier, *Le financement public de la production cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2006, 177 p.

CHEN Huei-ying 陳慧瑛, *A Study of the Guidance Fund for Domestically Produced Films*, mémoire de master, dir. SHU Jen-hei 徐仁輝, Taïpei, Shih Hsin University, 1997, 97 p.

CHEN Pao-chen 陳葆蓁, *Cultural Economy in New Zealand's Film Policy : Contradictions and Compromises*, mémoire de master, dir. LIN Li-hyun 林麗雲, Taïpei, Fu Jen Catholic University, 2008, 136 p.

CHEN Qing-san 陳清三, *Wo guo dian ying jian cha jheng tse jhih jhih sing yan jiou 我國電影檢查政策之執行研究* (Recherche sur la mise en œuvre de la politique de censures aux films à Taïwan), mémoire de master, dir. XIE Fu-sheng 謝復生, Taïchung, National Chung Hsing University, 1991, 91 p.

CHEN Yu-cheng 程予誠 (dir.), *Dian ying jheng tse : guo jia jing jheng ruan shih li tsong Beijing kan Taipei 電影政策：國家競爭軟實力 從北京看臺北* (Politique cinématographique, soft power compétitif national, voir Taïpei de Pékin), Taïpei, Wu-Nan, 2014, 302 p.

CHIEN Chang-shyang 簡張翔, *A Study on the Film Industry Financing Regulations and Policies in Taiwan*, mémoire de master, dir. CHANG Ruey-hsing 張瑞星, Taïnan, Southern Taiwan University of Science and Technology, 2013, 105 p.

CHIEN Ching-wen 簡靜雯, *The Trend Analysis of Government Film Policy on Taiwan & Mainland China*, mémoire de master, dir. CHEN Yu-cheng 程予誠, Taïpei, Fu Jen Catholic University, 2013, 160 p.

CHOU Yi-ming 周逸民, *State, Movie and Enterprise : A Study of Government Intervention on Cinema Market to Shed a Light on Taiwan*, mémoire de master, dir. YAO Jen-to 姚人多, Hsinchu, National Tsing Hua University, 2010, 143 p.

CNC, *Évaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région*, Paris, CNC, 2016, 78 p.

CORTEN Olivier et DUBUISSON François (dir.), *Du droit international au cinéma*, Paris, Éditions A. PEDONE, 2015, 398 p.

COUR DES COMPTES, *Les soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires*, Paris, La Documentation Française, 2014, 280 p.

FARCHY Joëlle & SAGOT-GUVAUROUX Dominique, *Économie des politiques culturelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 183 p.

FENG Chien-san 馮建三, « Jhen sing dian ying gong yeh fang an — ou jhou lian mong yu fa guo, ying guo de ti an 振興電影工業方案—歐洲聯盟與法國、英國的提案 » (Les programmes pour promouvoir l'industrie du cinéma : les propositions de l'UE, de la France et du Royaume-Uni), *Contemporary Monthly*, vol. 102, 1994, p. 12-20.

JÄ CKEL Anne, « The Inter / Nationalism of French Film Policy », *Modern & Contemporary France*, vol. 15, n° 1, 2007, p. 21-36.

KAMINA Pascal, *Droit du cinéma (2ème édition)*, Paris, LexisNexis, 2014, 535 p.

LIN Cheng-yi 林承毅, *A Study on the Taiwan Film Industry Enhancing Regulations and Policies*, mémoire de master, dir. CHEN Chun-shan 陳春山, Taïpeï, National Taipei University, 2015, 105 p.

LIN Shu-ling 林淑玲, *Ge guo dian ying jheng tse chu tan wo guo dian ying shih yeh fu dao tsuo shih jhih yan jiou 各國電影政策初探我國電影事業輔導措施之研究* (Recherche sur les politiques nationales des films des pays), mémoire de master, dir. WEI Kuang-cheng 韋光正, Taïpeï, Chinese Culture University, 1991, 130 p.

LIU Li-hsing 劉立行, *National Film Institution : On the Theory and Practice of Polity, Economics, Culture and Industry*, Taïpeï, Cheng Chung, 2009, 496 p.

LIU Shang-yun 劉尚昫, *The Cooperation by Triple Alliance : the Study of Taiwan Film Policy and Industry Development Process*, mémoire de master, dir. CHEN Ping-hung 陳炳宏, Taïpeï, National Taiwan Normal University, 2007, 215 p.

TSAO Hsiu-wei 曹修偉, *Research on Cultural and Creative Industries policies in Republic of China- A Case Study in Movies*, mémoire de master, dir. WANG Kao-cheng 王高成, Taïpeï, Tamkang University, 2015, 235 p.

WANG Weng-fang 王文芳, *Cinema for All : Envisioning Film Exhibition Policy for Cinema-going Practice of Cultural Citizens in Taiwan*, mémoire de master dir. TANG Shih-che 唐士哲, Chiayi, National Chung Cheng University, 2009, 128 p.

XIE Dai-min 謝岱珉, *A Study on Effects of The Concept of Cultural Diversity on Film Industry Subsidies*, mémoire de master, dir. CHEN Yaw-shyang 陳耀祥, Taïpeï, National Taipei University, 2016, 203 p.

Ouvrages consacrés aux théories de l'économie politique et de la nouvelle économie institutionnelle

ACHESON Keith et MAULE Christopher, « Understanding Hollywood's Organization and Continuing Success », *Journal of cultural economics*, vol. 18, n° 4, 1994, p. 271-300.

COASE Ronald, « The nature of the firm », *Economica*, vol. 4, 1937, p. 386-405.

COASE Ronald, « The problem of social cost », *Journal of Law and Economics*, vol. 3, 1960, p.1-44.

FURUBOTN Eirik et RICHTER Rudolf, *Institutions and Economic Theory: The Contribution of the New Institutional Economics (2nd edition)*, Taïpeï, Wu-Nan, 2009, 728 p., traduit de l'ouvrage original, *Institutions and Economic Theory: The Contribution of the New Institutional Economics (2nd edition)*, Michigan, University of Michigan press, 2005, 672 p., par YAN Ai-jing 顏愛靜.

LEVI Margaret, *Of Rule and Revenue*, Berkeley, University of California Press, 1988, 264 p.

MOSCO Vincent, *The Political Economy of Communication : Rethinking and Renewal*, London, Sage, 1996, 307 p.

MOSCO Vincent, *The Political Economy of Communication : Rethinking and Renewal*, Taïpeï, Wu-Nan, 1998, 453 p., traduit de l'ouvrage original *The Political Economy of Communication : Rethinking and Renewal*, London, Sage, 1996, 307 p., de l'anglais par FENG Chien-san 馮建三 et CHENG Chung-ming 程宗明.

MOSCO Vincent, *The Political Economy of Communication (2nd edition)*, London, Sage, 2009, 268 p.

MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA John et MAXWELL Richard, *Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2001, 279 p.

MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA, John et MAXWELL Richard, *Global Hollywood*, Taïpei, Chuliu, 2003, 446 p., traduit de l'ouvrage original *Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2001, 279 p., de l'anglais par FENG Chien-san 馮建三.

NORTH Douglass, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, New York, Cambridge University Press, 1990, 152 p.

NORTH Douglass, « Economic Performance Through Time », *American Economic Review*, vol. 84, n° 3, 1994, p. 359-368.

NORTH Douglass, *Le processus du développement économique*, Paris, Éditions d'Organisation, 2005, 238 p., traduit de l'ouvrage original *Understanding the Process of Economic Change*, New Jersey, Princeton University Press, 2005, 200 p., de l'anglais par Michel Le Séac'h.

OSTROM Elinor, *Governing The Commons : The Evolution of Institutions for Collective Action*, New York, Cambridge University Press, 1990, 298 p.

OSTROM Elinor, *Institutional Incentives and Sustainable Development : Infrastructure Policies in Perspective*, Boulder, Westview Press, 1993, 288 p.

OSTROM Elinor et AHN Toh-Kyeong (dir.), *Foundations of Social Capital*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2003, 640 p.

OSTROM Elinor, *Understanding Institutional Diversity*, 2005, New Jersey : Princeton University Press, 355 p.

OSTROM Elinor, « Institutional Rational Choice : An Assessment of the Institutional Analysis and Development Framework », dans SABATIER Paul (dir.), *Theories of the Policy Process 2nd ed*, Nashville, Westview Publishing, 2007, p. 21-64.

STANILAND Martin, *What is Political Economy? A Study of Social Theory and Underdevelopment*, London, Yale University Press, 1985, 229 p.

WANG Ming-shen 汪銘生 et TSENG Yu-hsiang 曾玉祥, « Elinor Ostrom gong min jhih li guan jhih yan jiou : yi BOT wei li 公民治理觀之研究 : 以 BOT 為例 » (Recherche sur le point de vue d'Elinor Ostrom sur la gouvernance citoyenne : prenant le BOT comme exemple), *Humanities and Social Sciences Newsletter Quarterly*, vol. 15, n° 2, 2014, p. 85-96.

WANG Ying-hsun 王盈勳, « For a New Institutional Economics of Communications », *The Chinese Journal of Communication and Society*, vol. 12, 2010, p. 55-77.

WANG Ying-hsun 王盈勛, *Chuan bo sin jih du jing ji syueh : chuan bo shih, jheng tse, guan li yu chan yeh zu jih* 傳播新制度經濟學：傳播史、政策、管理與產業組織 (Les théories de la nouvelle économie institutionnelle : l'histoire de la communication, la politique, la gestion et l'organisation industrielle), Taïpeï, Wu-Nan, 2014, 129 p.

WILLIAMSON Oliver, « Transaction-Cost Economics : The Governance of Contractual Relations », *Journal of Law and Economics*, vol. 22, 1979, p. 233-261.

WILLIAMSON Oliver, *The Economic Institutions of Capitalism*, New York, The Free Press, 1985, 450 p.

Ouvrages consacrés aux théories du marketing urbain

CASTELLS Manuel, *Sociologie de l'espace industriel*, Paris Anthropos, 1975, 228 p.

CHAN Peng-yi 詹芃儀, *The Research of City-marketing Strategy for Taipei : by the Audio-visual STP Analysis Framework*, mémoire de master, dir. CHIOU Chang-tay 丘昌泰, Taïpeï, National Taipei University, 2011, 185 p.

CHEN Ying-Fen, *Contemporary Pan-Chinese Cinematic Urbanism in Taiwan and Hong Kong*, thèse de doctorat, dir. CRAWFORD Margaret, California, University of California, Berkeley, 2019, 142 p.

CHENG Ryan 鄭秉泓, « Chian tan gao syong sian shih “cheng shih sing siao” siang guan ying shih jheng tse 淺談高雄縣市「城市行銷」相關影視政策 » (Une brève discussion sur les politiques cinématographiques et télévisuelles liées au concept de « marketing urbain » dans la ville de Kaohsiung), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2010 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2010, p.70-75.

CHENG Yo-ning 鄭又寧, *Shaping the Image of Taipei City from City Promotion Film*, mémoire de master, dir. HUANG Hai-ming 黃海鳴, Taïpeï, National Taipei University of Education, 2013, 164 p.

HSIANG Yi-fei 項貽斐, « Taiwan dian ying mai siang cheng shih sing siao guan jian nian 台灣電影邁向城市行銷關鍵年 » (L'année essentielle pour le cinéma taïwanais qui a commencé à mettre en œuvre son marketing urbain), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2010 Taiwan Cinema Yearbook 2010*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2010, p. 65-69.

HUANG Shu-ling 黃淑鈴, « Place Placement : An Analysis of Local Governments' Film Tourism Policy in Taiwan », *Mass Communication Research*, vol. 126, 2016, p.1-46.

KOTLER Philip, *Marketing Places : Attracting Investment, Industry, and Tourism to Cities, States, and Nations*, New York, Free Press, 2002, 402 p.

KOTLER Philip, HAMLIN Michael, REIN Irving et HAIDER Donald, *Marketing Places : Attracting Investment, Industry and Tourism to Cities, States and Nation*, New York, The Free, 1993, 320 p.

KOTLER Philip, HAMLIN Michael, REIN Irving et HAIDER Donald, *Marketing Asian Places : Attracting Investment, Industry and Tourism to Cities, States and Nations*, New York, Wiley, 2002, 443 p.

LI Jia-ying 李家瑩, *A Study of Cinema and City Brand Marketing : The Case of Taipei City.*, mémoire de master, dir. LU Yu-nu 呂郁女, Taïpeï, Ming Chuan University, 2011, 154 p.

LI Ya-mei 李亞梅, « Zai jhe yi pian yi ying siang sing siao cheng shih de syuan siao bei hou 在這一片以影像行銷城市的喧囂背後 » (Derrière l'agitation de la promotion des villes à travers les créations audiovisuelles), dans Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2009 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpeï, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2009, p.41- 44.

LIAO Mai-juan 廖美娟, *The Relationship between Movie and City Marketing - The Case of Kaohsiung City*, mémoire de master, dir. SHIEH Jeng-ying 謝政穎 et LIOU Yaw-hwa 劉曜華, Taïchung, Feng Chia University, 2007, 128 p.

LIN Wei-hsing 林維信, *Dian ying « Kano » yu jia yi shih de cheng shih sing siao yan jiou 電影《KANO》與嘉義市的城市行銷研究* (Le film « KANO » et la recherche sur le marketing urbain dans la ville de Chiayi), mémoire de master, dir. JIANG Bao-chai 江寶釵 et FANG Hui-chen 方慧臻, Chiayi, National Chung Cheng University, 2016, 130 p.

LIN Yi-jung 林依融, *Strategies of Feature Filmmaking in City Marketing : A Case Study of Life of PI*, mémoire de master, dir. KWAN Shang-ren 關尚仁, Taïpeï, National Chengchi University, 2014, 61 p.

LO Lih-yun 羅立芸, *Roaming in images : Taipei City Space and Its Cinematic Representation From the Perspective of City Marketing*, mémoire de master, dir. CHEN Ru-shou Robert 陳儒修, Taïpeï, National Chengchi University, 2011, 191p.

LU Ying-zhen 呂映蓁, *The Effectiveness of Microfilm in City Marketing – The case of Pingtung City*, mémoire de master, dir. YU Sung-wen 尤松文, Pingtung, National Pingtung University, 2017, 56 p.

MOKWA Michael et PERMUT Steven, *Government Marketing : Theory and Practice*, New York, Praeger Publisher, 1981, 384 p.

NOISETTE Patrice et VALLÉRUGO Franck, *Le marketing urbain Tome 1 : théories et méthodes*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2018, 225 p.

TANG Yu-ching 湯喻晴, *The Influence of Film Tourism on City Marketing in Kaohsiung : A Survey of Netizens*, mémoire de master, dir. LIU Li-wei 劉立偉, Taichung, Feng Chia University, 2012, 216 p.

TUNG Ming-cheng 董明城, *Kaohsiung Films Subsidy Policy : Cultural Hegemony Perspective*, mémoire de master, dir. CHANG Shih-hsien 張世賢, Taïpeï, National Taipei University, 2017, 260 p.

WANG Jie 王捷, *Analysis of Kaohsiung City Film Assistance Policies : City Marketing & Industrial Development Theory Point of View*, mémoire de master, dir. WHAN Rurng-shueei 萬榮水, Chiayi, Nanhua University, 2012, 222p.

YANG Shang-jung 楊尚融, *Tse lyueh sing di fang sing siao guei hua : tai dong sian fa jhan guan guang ge an tan tao 策略性地方行銷規劃 : 台東縣發展觀光個案探討 (Planification stratégique du marketing local : une étude de cas sur le développement du tourisme dans la ville provinciale de Taitung)*, mémoire de master, dir. CHANG Shih-hsien 張世賢, Taïpeï, National Taipei University, 2012, 216 p.

Ouvrages consacrés aux globalisation et localisation

APPADURAI Arjun, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000, p. 1-19.

APPADURAI Arjun, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Taïpeï, Socio, 2009, 330 p., traduit de l'ouvrage original *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996, 248 p., de l'anglais par ZHENG Yi-kai 鄭義愷.

FEATHERSTONE Mike, LASH Scott et ROBERTSON Roland (dir.), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, 304 p.

ROBERTSON Roland, « Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », dans FEATHERSTONE Mike, LASH Scott et ROBERTSON Roland (dir.), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, p. 25-44.

ROBINSON William (2011), « Globalization and the sociology of Immanuel Wallerstein : A critical appraisal », *International Sociology*, 2011, p.1-23.

Ouvrages consacrés aux paysages à l'écran et à l'identité paysagère

BLÜMLINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie et ROLLET Sylvie (dir.), *Théorème 19 : paysages et mémoire : cinéma, photographie dispositifs audiovisuels*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, 158 p.

CRANG Mike, *Cultural Geography*, Taïpeï, Chuliu, 2003, 298 p., traduit de l'ouvrage original *Cultural Geography*, London, Routledge, 1998, 215 p., de l'anglais par WANG Chih-hung 王志弘, YU Jia-ling 余佳玲 et FANG Shu-huei 方淑惠.

CRESSWELL Tim, *Place : a Short Introduction*, Taïpeï, Socio Publishing, 2004, 241 p., traduit de l'ouvrage original *Place : a Short Introduction*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2006, 168 p., de l'anglais par WANG Chih-hung 王志弘 et HSU Tai-ling 徐苔玲.

HIRSCH Eric, *The Anthropology of Landscape : Perspectives on Place and Space*, New York, Oxford University Press, 1995, 280 p.

LECERCLE Jean-Jacques, « Lire Raymond Williams aujourd'hui », dans WILLIAMS Raymond, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 5-24.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, 512 p.

RELPH Edward, *Place and placelessness*, London, Pion, 1979, 156 p.

ROT Gwenaële, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2019, 361 p.

THIVAT Patricia-Laure (dir.), *Voyages et exils au cinéma : rencontres de l'altérité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, 328 p.

WALTER François, *Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe (16e -20e siècle)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004, 521 p.

YAN Zhong-xian 顏忠賢, *Ying siang di jhih syueh : mai siang dian ying kong jian li lun de jian gou 影像地誌學：邁向電影空間理論的建構* (Cinématopographie : établissant une théorie de l'espace cinématographique), Taïpeï, Wanxiang, 1996, 231 p.

Ouvrages consacrés aux discours des constructions de l'identité nationale

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (New edition)*, Taïpeï, China Times, 2010, 368 p., traduit de l'ouvrage original

Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (New edition), New York, Verso, 2006, 240 p., de l'anglais par WU Jui-jen 吳叡人.

GELLNER Ernest, *Nations and Nationalism*, Taïpeï, Linking, 2010, 240 p., traduit de l'ouvrage original *Nations and Nationalism*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 1983, 160 p., de l'anglais par LI Chin-mei 李金梅 et HUANG Chun-lung 黃俊龍.

HOBSBAWN Eric J., *Nations and Nationalism Since 1780 : Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 206 p.

RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Agora, 1998, 316 p.

SIMMEL Georg, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Éditions Rivages, 1988, 253 p, traduit de l'allemand par CORNILLE Saboine et IVERNEL Philippe.

Ouvrages consacrés au cinéma en général

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, 231 p.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1998, 290 p.

GRAEME Turner, *Film as Social Practice*, New York, Routledge, 2006, 255 p.

MONOCO James, *How to Read a Film : The World of Movies, Media, Multimedia : Language, History, Theory (3^{ème} édition)*, New York, Oxford University Press, 2000, 672 p.

VANOYE Francis et GOLIOT-LÉTÉ Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, 128 p.

Ouvrages consacrés aux méthodes de recherche

BABBIE Earl, *The Practice of Social Research (14^{ème} édition)*, Boston, Cengage Learning, 2015, 592 p.

BARDIN Laurence, *L'analyse de contenu (2^{ème} édition)*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 291 p.

KLAUS Krippendorff, *Content Analysis : An Introduction to Its Methodology*, New York, SAGE, 2004, 413 p.

NEUMAN Lawrence, *Social Research Methods : Qualitative and Quantitative Approaches*, Taïpeï, Yang Chih, 2000, 988 p., traduit de l'ouvrage original *Social Research Methods : Qualitative and Quantitative Approaches*, Boston, Allyn & Bacon, 1999, 558 p., de l'anglais par ZHU Rou-ruo 朱柔若.

Publications officielles / gouvernementales

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2011 nian ying shih chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — dian shih ji dian ying chan yeh 2011 年影視產業趨勢研究調查報告—電視及電影產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2011 – la télévision et l'industrie cinématographique), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2013, 176 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2012 ying shih chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — ying shih ji guang bo chan yeh 2012 影視產業趨勢研究調查報告—影視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2012 – l'audiovisuel et la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2014, 206 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2013 ying shih guang bo chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2013 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2013 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2015, 205 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2014 ying shih guang bo chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2014 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2014 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2016, 205 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2015 ying shih guang bo chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2015 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2015 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2017, 224 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2016 ying shih guang bo chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2016 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2016 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, janvier 2018, 207 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2018 ying shih guang bo chan yeh chyu shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2018 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2018 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, mai 2018, 229 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2017 ying shih guang bo chan yeh chyu shih yan jiou diao cha bao gao — dian ying, dian shih ji guang bo chan yeh 2017 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影、電視及廣播產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2017 – industrie cinématographique, télévisée et de la radio), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, décembre 2018, 221 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2019 Dian ying shih chang dong tai tong ji 2019 電影市場動態統計* (Le rapport annuel du marché du cinéma taïwanais en 2019), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2019, 24 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2020 Dian ying shih chang dong tai tong ji 2020 電影市場動態統計* (Le rapport annuel du marché du cinéma taïwanais en 2020), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2020, 24 p.

Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, *2021 Dian ying shih chang dong tai tong ji 2021 電影市場動態統計* (Le rapport annuel du marché du cinéma taïwanais en 2021), Taïpei, Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, 2021, 24 p.

Chiayi City Government, *110 nian du jia yi shih zong yu suan shen cha yi jian biao (jia yi hao an) 110 年度嘉義市總預算審查意見表 (甲一號案)* (Avis du budget général de la ville de Chiayi pour l'année (de Minguo) 110 (cas A-1)), Chiayi, Chiayi City Government, 2021, 5 p.

Chiayi County Council, *Chiayi Sian yi huei di 18 jie di 6 tsih ding chi da huei yi shih lu 嘉義縣議會第18屆第6次定期大會議事錄* (Rapport de la réunion de la ville provinciale de Chiayi 18^{ème} année 6^{ème} séance), Chiayi, Chiayi County Council, 2017, 1088 p.

Government Information Office, *2007 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Government Information Office, 2007, 271 p.

Government Information Office, *2008 Taiwan Cinema Yearbook*, Taïpei, Government Information Office, 2008, 553 p.

Government Information Office, *2009 ying shih chan yeh chyu shih yan jiou diao cha bao gao — dian shih, dian ying ji liou sing yin yueh 2009 影視產業趨勢研究調查報告—電視、電影*

及流行音樂 (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2009 - télévision, cinéma et musique populaire), Taïpei, Government Information Office, 2011, 104 p.

Government Information Office, *2010 ying shih chan yeh chyuh shih yan jiou diao cha bao gao — dian shih ji dian ying chan yeh 2010 影視產業趨勢研究調查報告—電視及電影產業* (Rapport de recherche sur les tendances de l'industrie audiovisuelle en 2010 – industrie télévisée et cinématographique), Taïpei, Government Information Office, 2012, 170 p.

Government Information Office, *Jhong hua min guo chi shih ba nian dian ying nian jian 中華民國七十八年電影年鑑* (1989 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 1989, 482 p.

Government Information Office, *Jhong hua min guo ba shih ba nian dian ying nian jian 中華民國八十八年電影年鑑* (1999 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 1999, 364 p.

Government Information Office, *Jhong hua min guo jiou shih nian dian ying nian jian 中華民國九十年電影年鑑* (2001 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 2001, 492 p.

Government Information Office, *Jhong hua min guo jiou shih san nian dian ying nian jian 中華民國九十三年電影年鑑* (2004 Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 2004, 288 p.

Government Information Office, *Jhong hua min guo jiou shih si nian dian ying nian jian 中華民國九十四年電影年鑑* (2005 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 2005, 281 p.

Government Information Office, *Jhong hua min guo jiou shih wu nian dian ying nian jian 中華民國九十五年電影年鑑* (2006 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Government Information Office, 2006, 387 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *Jhong hua min guo jiou shih nian dian ying nian jian 中華民國九十年電影年鑑* (2001 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2001, 492 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *Jhong hua min guo jiou shih yi nian dian ying nian jian 中華民國九十一年電影年鑑* (2002 Taiwan Cinema Yearbook), Taïpei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2002, 420 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *Jhong hua min guo jiou shih er nian tai wan dian ying nian jian* 中華民國九十二年台灣電影年鑑 (2003 Taiwan Cinema Yearbook), Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2003, 366 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2009 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2009, 436 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2012, 567 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2015 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2015, 409 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2016 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2016, 373 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2019 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2019, 578 p.

Taiwan Film & Audiovisul Institute, *2020 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei, Taiwan Film & Audiovisul Institute, 2020, 413 p.

Taoyuan City Council, *Taoyuan sian jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan sian yi huei di 17 jieh di 7 tsih ding chi huei* 桃園縣政府文化局工作報告—桃園縣議會第17屆第7次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Bureau culturel du gouvernement du comté de Taoyuan 17^{ème} année 7^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2013, 34 p.

Taoyuan City Council, *Taoyuan sian jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan sian yi huei di 17 jieh di 8 tsih ding chi huei* 桃園縣政府文化局工作報告—桃園縣議會第17屆第8次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Bureau culturel du gouvernement du comté de Taoyuan 17^{ème} année 8^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2013, 37 p.

Taoyuan City Council, *Taoyuan shih jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan shih yi huei di 1 jieh di 6 tsih ding chi huei* 桃園市政府文化局工作報告—桃園市議會第1屆第6次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Conseil municipal de Taoyuan 1^{ème} année 6^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2017, 48 p.

Taoyuan City Council, *Taoyuan shih jheng fu wun hua jyu gong zuo bao gao — tao yuan shih yi huei di 2 jieh di 2 tsih ding chi huei* 桃園市政府文化局工作報告—桃園市議會第2屆第2次定期會 (Rapport de la réunion ordinaire du Conseil municipal de Taoyuan 2^{ème} année 2^{ème} séance), Taoyuan, Taoyuan City Council, 2019, 57 p.

Références électroniques

Revue électronique :

Yin Hong 尹鴻, « Shang pin bai wu jiao yu dian ying guan nian bian si 商品拜物教与电影观念辨析 » (Fétichisme de la marchandise et analyses du concept de films), *Film Art*, vol. 3, 1996, consulté le 29 juin 2022 : <http://rdbk1.ynlib.cn:6251/Qk/Paper/45383>

Sites officiels :

Bureau du Président de la République de Chine (Taïwan), consulté le 31 mars 2020 : <https://www.president.gov.tw/Page/106>

Cape No. 7 (site officiel), consulté le 8 août 2022 : <https://cape7.pixnet.net/album/photo/91247111>

Centre d'assistance pour les productions audiovisuelles de la municipalité spéciale de Taïnan 臺南市政府影視支援中心, consulté le 16 avril 2020 : <https://asc.tainan.gov.tw/index.php?modify=news&cid=1&id=310>

Chiayi City Government, « « KANO » yu jia shih fu bu jhu chian yueh chong sian jia nong bang chiou jing shen 《KANO》與嘉市府補助簽約 重現嘉農棒球精神 » (L'équipe de *Kano* a signé le contrat de la subvention avec la Mairie de Chiayi et montré à nouveau l'esprit de l'équipe de baseball de Kano), 15.10.2012, consulté le 5 novembre 2021 : https://www.chiayi.gov.tw/News_Content.aspx?n=454&s=316425

CNC, « Aide aux cinémas du monde », consulté le 23 janvier 2022 : https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/production/aide-aux-cine-mas-du-monde_190862

Council of Agriculture, « Jia ru WTO nong yeh bu men yin ying duei tse da ke wun 加入WTO 農業部門因應對策答客問 » (FAQ concernant les mesures prises par le Conseil de l'agriculture de Taïwan après l'entrée à l'OMC), 01.08.2002, consulté le 5 mai 2022 : <https://www.coa.gov.tw/ws.php?id=972>

Cultural Affairs Department, New Taipei City Government, « Sin Bei Shih jheng fu wun hua jyu 107 nian du tong ji nian bao 新北市政府文化局 107 年度統計年報 » (Rapport statistique annuel de l'année 2018), 02.08.2019, consulté le 12 avril 2020 : <https://reurl.cc/3D3yLl>

Film Assist & Development Center, « Film Assist & Development Center : About us », consulté le 12 mai 2022 : <https://www.filmassist.ntpc.gov.tw/xmdoc/cont?xsmsid=0G279495499244210370>

IMDB Pro, « Box office Mojo : Life of Pi », consulté le 28 janvier 2022 : https://www.boxofficemojo.com/title/tt0454876/?ref=bo_rl_ti

IMDB Pro, « Box office Mojo : Crouching Tiger, Hidden Dragon », consulté le 25 novembre 2021 : https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr3580187141/?ref=bo_rl_su

Kaohsiung Film Archive, « Kaohsiung Ren : Kaohsiung Shih jheng fu wun hua jyu bu jhu dian ying jhieh zuo 高雄人：高雄市政府文化局補助電影製作 » (Kaohsiung Ren, les subventions pour les productions cinématographiques proposées par le Ministère de la Culture de la ville de Kaohsiung), consulté le 30 mars 2022 : <https://kfa.kcg.gov.tw/khh/khhPeople>

La Commission des Films de Taïpei, « Du jia jhuan fang “Shih Yi Jhwei Sha Ling” hao hua jhen rong 獨家專訪《十億追殺令》豪華陣容 » (Entretien exclusif avec l'équipe de *Shield of Straw*), 14.11.2013, consulté le 21 mai 2020 : <https://www.filmcommission.taipei/tw/MessageNotice/NewsDet/3100>

La Commission des Films de Taïpei, « Di shih jieh “Pai Taipei” dian ying jyu ben jheng syuan jiao liou cha huei yuan man luo mu 第十屆「拍台北」電影劇本徵選交流茶會圓滿落幕 » (Le pot convivial pour la 10^{ème} sélection de « filmer Taïpei » s'est terminé avec succès), 01.12.2018, consulté le 6 avril 2020 :

<https://www.filmcommission.taipei/tw/MessageNotice/TaipeiDet/5360>

Laws and regulations database of the Republic of China, consulté le 26 mai 2020 : <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=G0320020>

Ministry of Culture of Taiwan, « Wun Hua Bu ji ji jian chyuan dian ying chan yeh fa jhan chih syu you hua piao fang tou ming hua ji jhieh 文化部積極健全電影產業發展 持續優化票房透明化機制 » (Le Ministère de la Culture a essayé activement d'inciter le développement de l'industrie cinématographique et continue à perfectionner la transparence du système statistique pour les box-offices), 13.04.2019, consulté le 18 janvier 2022 : https://www.moc.gov.tw/information_250_98318.html

Musée du Louvre, « Les films du Louvre », consulté le 22 janvier 2022 : <http://films.louvre.fr/les-films/le-louvre-imaginaire/films-dauteur/visage.html>

SOAS University of London, « Thomas Lin Shu-yu Series: Director's Q&A | 2020 Taiwan Post New Wave Cinema Project », 27.11.2020, consulté le 11 octobre 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=g7WMkOdk1VA&t=165s>

SOAS University of London, « Cheng Yu-chieh Series: Cheng Yu-chieh Director's Q&A | 2020 Taiwan Post New Wave Cinema Project », consulté le 20 juin 2022 :

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MbOgTQkSZFk&t=10s>

Taichung City Government, « Dian ying “Tsai Niao” chyu jing tai jhong sin wun jyu bao chang li ting 電影「菜鳥」取景台中 新聞局包場力挺 » (Le film *Maverick* a été tourné à Taïchung et le Bureau d'information de la collectivité a loué une salle de cinéma pour soutenir sa sortie), 19.11.2015, consulté le 17 avril 2021 : <https://www.taichung.gov.tw/970862/post>

Taichung City Government, « Ru wei kan cheng ying jhan “Jhuo Ren Mi Mi” tai jhong te ying sin wun jyu jhang chu si li ting 入圍坎城影展《灼人秘密》台中特映 新聞局長出席力挺 » (La projection spéciale du film *Nina Wu* qui a été sélectionné pour le Festival de Cannes a eu lieu à Taïchung. Le chef du Bureau d'information de Taïchung s'est présenté pour soutenir la sortie de ce film), 18.07.2019, consulté le 5 novembre 2021 : <https://www.taichung.gov.tw/1323666/post>

Taichung City Government, « Laws and regulations retrieving system », consulté le 29 mai 2022 : <https://lawsearch.taichung.gov.tw/GLRSout/LawContentHistory.aspx?hid=2846>

Taichung Film Development Foundation, « 2018 shu jia guo pian piao fang guan jyun “Zong Sieh” syu ji 1/2 chyu jing tai jhong 2018 暑假國片票房冠軍《粽邪》續集 1/2 取景台中 » (La moitié de la suite de *The Rope Curse*, le meilleur box-office des films nationaux en été 2018, a été tournée à Taïchung), 29.09.2019, consulté le 18 avril 2021 : https://www.tfdf.org.tw/activity_show.php?id=101

Taichung Film Development Foundation, consulté le 8 avril 2020 : <http://tfdf.cosmo-br.tw/about.php> ; http://tfdf.cosmo-br.tw/info_content.php?id=75

TAIWAN CINEMA DIGITAL RESTORATION PROJET, « 忠仔 Ah Chung », consulté le 27 juin 2022 : https://tcdrp.tfi.org.tw/showmovie.asp?Y_NO=5&S_ID=56

TAIWAN CINEMA 台灣電影網, « WANG Ching Hua : 2002 nian Taiwan dian ying shih chang 王清華：2002年台灣電影市場 » (WANG Ching Hua : le marché du cinéma taïwanais en 2002), 20.06.2005, consulté le 26 novembre 2021 : <https://taiwancinema.bamid.gov.tw/Articles/PrintFrameContent?ContentUrl=7255>

TAIWAN FILM FESTIVAL IN AUSTRALIA, « “Jhuo Ren Mi Mi” dao yan Midi Z Q&A 《灼人秘密》導演趙德胤 Q&A » (Q&A pour le réalisateur de *Nina Wu*, Midi Z), 11.11.2019, consulté le 16 novembre 2021 : <https://www.taiwanfilmfestival.org.au/post/midizqa>

TAIWAN MARCH, « Dao Guo Sha Long IV : Fu Dao Jin sing bu sing ? dian ying bu jhu jheng tse mian mian guan (jhong) - tsong dao yan dao ping shen ; zai tsong dao yan dao jhih zuo ren 島國沙龍 IV：輔導金行不行？電影補助政策面面觀（中） — 從導演到評審；再從導

演到製作人 » (Salon de l'île IV : Les subventions étatiques ont-elles fonctionné ? Parlons de la politique des subventions pour le cinéma sous tous ses aspects (épisode 2) - l'aspect du réalisateur au juré et du réalisateur au producteur), 15.01.2021, consulté le 26 mars 2022 : <https://reurl.cc/Np7AR9>

Articles de journaux électroniques :

Ai Er 艾爾, « Jin nian Taipei dian ying jie zuei han dong de guan ying ti yan ! “Yi Sheng” dao yan CHUNG Mong-hong du jia jhuan fang 今年台北電影節最撼動的觀影體驗！《醫生》導演鍾孟宏獨家專訪 » (L'expérience la plus bouleversante pour le visionnage du film dans le Festival du film de Taipei cette année ! Entretien exclusif mené avec CHUNG Mong-hong, le réalisateur de *Docteur*), 04.09.2006, consulté le 2 octobre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=82

Asian Economy News Agency, « Jhu Song Dao Tsai Tsai Zih pai “Shih Yi Jhuei Sha Ling” Gao Tieh fen siang du jia hua mian 助松嶋菜菜子拍「十億追殺令」高鐵分享獨家畫面 » (Ayant aidé Matsushima Nanako pour le tournage de *Shield of Straw*, le bureau de TGV a partagé les photos exclusives pendant ce tournage), 01.11.2013, consulté le 21 mai 2020 : https://www.myaena.net/newspaper.php?nn_id=51&news_id=8010

BeautiMode, « Ming ding de chin ching, bi ran de su ming — “Fan Bao De” dao yan HSIAO Ya-chuan syuan jiao nei mu yu gu shih fa siang yi tsih gong kai 命定的親情，必然的宿命 — 《范保德》導演蕭雅全選角內幕與故事發想一次公開 » (Le lien familial du destin et le destin inévitable – le dévoilement de l'histoire de l'audition des acteurs et l'idée du récit du film de HSIAO Ya-chuan, *Father to Son*), 01.08.2018, consulté le 4 novembre 2021 : <https://www.beautimode.com/article/content/85452/>

BIOS Monthly, « Yong siao chih gan hua guo ji jyu zu, pai chu tai wan wei - jhuan fang “Gu Wei” dao yan HSU Chen-chieh, yan yuan CHEN Shu-fang 用小吃感化國際劇組，拍出台灣味 — 專訪《孤味》導演許承傑、演員陳淑芳 » (Amadouer l'équipe internationale avec la gastronomie taïwanaise et montrer le goût taïwanais dans le film – entretien avec le réalisateur de *Little Big Women*, HSU Chen-chieh et l'actrice de ce film, CHEN Shu-fang), 11.04.2017, consulté le 4 novembre 2021 : <https://www.biosmonthly.com/article/8740>

Bureau Français de Taipei, « Remise du prix CNC à l'atelier de co-production FPP du Golden Horse », 06.12.2016, consulté le 23 janvier 2022 :

<https://france-taipei.org/Remise-du-prix-CNC-en-cinema>

CHANG Wan-erh 張婉兒, « Hao siao de shih rang ta zih ran jiou hao, hai shih duo tan ren he gan ching ba : jhuan fang “Siao Shih De Ching Ren Jieh” dao yan CHEN Yu-hsun 好笑的事讓它自然就好，還是多談人和感情吧：專訪《消失的情人節》導演陳玉勳 » (Laissons les choses drôles faire naturellement leur effet et faisons plus d’interactions avec les gens : entretien avec CHEN Yu-hsun, le réalisateur de *My Missing Valentine*), 15.09.2020, consulté le 28 septembre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=745

CHEN Wei-wei 陳葦薇, « Taiwan dian ying shih chang bei mei shang bang jia liao ma ? 台灣電影市場被美商綁架了嗎？ » (Le marché du cinéma taïwanais a-t-il été kidnappé par les distributeurs des entreprises américaines ?), 18.10.2016, consulté le 3 décembre 2021 : <https://punchline.asia/archives/33640>

CHEN Yu-ying 陳昱穎, « “Ai Lin Nuo” piao fang po bai wan chang tsih kong bei kan 《愛琳娜》票房破百萬 場次恐被砍 » (Les recettes d’*Elena* ont dépassé un million de NT\$, mais le nombre de séances a probablement diminué), 07.06.2015, consulté le 3 décembre 2021 : <https://www.anntw.com/articles/20150607-2F3W>

Chinatimes News 中時新聞網, « Hou Hsiao-hsien yong duo kan cheng zuei jia dao yan jiang 侯孝賢勇奪坎城最佳導演獎 » (Hou Hsiao-hsien est récompensé par le prix du meilleur réalisateur à Cannes), 25.05.2015, consulté le 6 avril 2018: <http://www.chinatimes.com/realtimenews/20150525000869-260404>

Chinatimes News 中時新聞網, « “Siao Shih De Ching Ren Jieh” jia yi chy jing WONG Jhang-liang bao chang jhih chih 《消失的情人節》嘉義取景 翁章梁包場支持 » (*My Missing Valentine* a été tourné à Chiayi et WONG Jhang-liang a loué une salle de cinéma pour soutenir sa sortie), 22.09.2020, consulté le 2 novembre 2021 : <https://www.chinatimes.com/realtimenews/20200922005625-260421?chdtv>

ChinaTimes News 中時新聞網, « Tai Fa he zih ge jhih shou bu dian ying jin jyun guo ji 台法合資合製首部電影 進軍國際 » (Taïwan a financé sa première coproduction avec la France pour entrer sur la scène internationale), 13.12.2021, consulté le 27 janvier 2022

<https://www.chinatimes.com/newspapers/20211213000173-260204?chdtv>

ChinaTimes News 中時新聞網, « Chou bei 20 nian “Tai Wan San Bu Chyu” bei po ting pai ! WEI Te-sheng : Taiwan shih zao mong de di fang, yeh shih shih chy mong de di fang 籌備20年《台灣三部曲》被迫停拍！魏德聖：台灣是造夢的地方，也是失去夢的地方 » (20 ans

de préparation, « Trilogie de Taïwan » a été forcé de suspendre ses tournages! WEI Te-sheng : « Taïwan est un endroit où les rêves se réalisent, mais aussi un endroit où les rêves demeurent illusoires), 07.05.2022, consulté le 20 juin 2022: <https://www.chinatimes.com/realtimenews/20220507000002-260404?chdtv>

ChinaTimes News 中時新聞網, « Yang Ya Ren Jia tan chi 養鴨人家談起 » (Parlons de *Beautiful Duckling*), 14.09.2016, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20160914000694-260508?chdtv>

CM Media, « Hai Jiao Chi Hao shih jhou nian dai zou liao guan guang ren chao ... Ken Ding gai he chy he tsong 海角七號十周年 帶走了觀光人潮...墾丁該何去何從 » (Le 10^{ème} anniversaire de *Cape No. 7*. Le nombre de touristes a diminué au fil du temps. Comment le village de Kenting devrait-il aller ?), 22.08.2018, consulté le 2 juin 2022 : <https://www.cmmedia.com.tw/home/articles/11444>

CNA, « Jhong Shih Fu bu jhu guo pian pai she huo jin ma jiang 7 zuo jiang siang 中市府補助國片拍攝 獲金馬獎 7 座獎項 » (La municipalité spéciale de Taïchung a subventionné les productions cinématographiques nationales. Ces films ont été récompensés par 7 prix du Cheval d'Or), 23.11.2020, consulté le 17 avril 2021 : <https://www.cna.com.tw/news/aloc/202011220136.aspx>

Crossing 換日線, « Taiwan dian ying tsong huei huang dao an dan, ta shen ching di ma liao yi sheng “Wang Ba Dan” - jhuan fang Taipei dian ying jiang zuei jia dao yan HSIAO Ya-chuan 台灣電影從輝煌到黯淡，他深情地罵了一聲「王八蛋」——專訪台北電影獎最佳導演蕭雅全 » (En visionnant le cinéma taïwanais de l'Âge d'Or jusqu'à son déclin, il a lancé le mot “connard” en étant ému – entretien avec le meilleur réalisateur au Festival du film de Taïpeï, HSIAO Ya-chuan), 15.08.2018, consulté le 2 novembre, 2021 : <https://crossing.cw.com.tw/article/10443>

Crossing 換日線, « Ching bieh zai duei chao chang gong shih “Chen Mo” - hao lai wu da dao lai tai pai pian, kan shang de shih shen me ? 請別再對超長工時《沉默》——好萊塢大導來台拍片，看上的是什麼？ » (Arrêtez de rester *Silence* pour le travail des heures supplémentaires – Le réalisateur hollywoodien connu a choisi de tourner son film à Taïwan, mais qu'est-ce qu'il voulait vraiment ?), 19.04.2016, consulté le 27 février 2022 : <https://crossing.cw.com.tw/article/6343>

Écran total, « Produire avec Taïwan », 25.08.2021, consulté le 17 janvier 2022 : <https://ecran-total.fr/2021/08/25/produire-avec-taiwan/>

ETToday, « “Zong Sieh” piao fang jin 5000 wan “chyueh ding tui chu syu ji” hai wai ban chyuan 9 guo jheng Chiang 《粽邪》票房近 5000 萬「確定推出續集」海外版權 9 國爭搶 » (Il a été décrété que *The Rope Curse*, qui a atteint environ 50 millions de recettes, devrait avoir une suite. 9 pays ont négocié avec enthousiasme pour son droit d’auteur à l’étranger), 20.09.2018, consulté le 14 juin 2022 : <https://star.ettoday.net/news/1263315>

FROMENTY Hélène, « Dix ans après la sortie de "Bienvenue chez les Ch'tis", quel bilan dans le Nord-Pas-de-Calais ? », France Bleu, 23.02.2018, consulté le 29 avril 2020 : <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/dix-ans-apres-la-sortie-de-bienvenue-chez-les-ch-tis-quel-bilan-dans-le-nord-pas-de-calais-1519242895>

FTV 民視新聞網, « Siang jing li ba ma zou guo de “Taiwan chian yan jiao mu” ? 4 bu dian ying rang ni jhih zuei jin mi 想經歷爸媽走過的「台灣錢淹腳目」？4 部電影讓你紙醉金迷 » (Voulez-vous faire l’expérience de l’époque que vos parents ont vécue, où les espèces de New Taiwan Dollars étaient si énormes qu’elles montaient jusqu’à vos chevilles ? Voici quatre films qui vous ramènent sur les scènes de l’époque), 15.12.2020, consulté le 2 octobre 2021 : <https://www.ftvnews.com.tw/news/detail/2020C15W0108>

Funscreen, « Da zao ya tai gong rong dian ying shih chang, “gu shih” shih guan jian — 2017 ya tai jhih pian ren nian huei ji yao 打造亞太共榮電影市場，「故事」是關鍵— 2017 亞太製片人年會紀要 » (Créer le marché du cinéma commun d’Asie-Pacifique, « l’histoire » est la clé essentielle - Compte rendu de la réunion annuelle des producteurs d’Asie-Pacifique en 2017), 28.11.2017, consulté le 25 janvier 2022 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=1707

Global Views, « Zih ren shih yi ching jhong da shou zai hu ! WEI Te-sheng : “Taiwan San Bu Chyu” jiang gai you dong hua pian fang shih cheng sian 自認是疫情重大受災戶！魏德聖：《台灣三部曲》將改由動畫片方式呈現 » (Avouer être une grande victime de l’épidémie ! WEI Te-sheng : « Trilogie de Taïwan » sera remplacé par des animations), 17.03.2022, consulté le 20 juin 2022: <https://www.gvm.com.tw/article/88049>

GONG Ji-wei 龔繼衛, « Da Lu duei tai sin tsuo shih duei tai wan ying shih jheng tse de ying siang 大陸對臺新措施對臺灣影視政策的影響 » (L’influence des nouvelles mesures proposées par la Chine continentale sur les politiques audiovisuelles à Taïwan), 04.05.2018, consulté le 23 septembre 2018 : <https://www.npf.org.tw/2/18612>

HONG Jian-lun 洪健倫 et Cheng Ching-wen 鄭景雯, « Shih jieh jing yan zou jin lai,

Taiwan fong mao zou chu chy : tan “Lu Si” yu “Chen Mo” chang jing gong zuo 世界經驗走進來，台灣風貌走出去：談《露西》與《沉默》場景工作 » (Laissons les expériences internationales entrer et faisons sortir l’image de Taïwan à l’international : parlons des expériences professionnelles de *Lucy* et *Silence*), 03.11.2019, consulté le 27 février 2022 : <https://www.cna.com.tw/culture/article/20191103w003>

HONG Jian-lun 洪健倫, « Wei jhong sin sheng dai chiao kai guo ji wu tai de ji hwei jhih men : jhuan fang “Taipei Gong Chang I, II” jian jhih YEH Ju-fen 為中新生代敲開國際舞台的機會之門：專訪《台北工廠 I、II》監製葉如芬 » (Ouvrons la porte de la scène internationale pour les jeunes générations de réalisateurs : entretien avec YEH Ju-fen, la productrice des longs métrages *Taipei Factory I* et *II*), 14.01.2015, consulté le 17 septembre 2019 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=549

HONG Jian-lun 洪健倫, « Rang dian ying shen tou gao syong ren de sheng huo : SHIH Che tan “Kaohsiung Ren”, “Kaohsiung Pi” yu gao shih ying shih fa jhan lan tu 讓電影滲透高雄人的生活：史哲談「高雄人」、「高雄拍」與高市影視發展藍圖 » (Laissons les films pénétrer la vie des habitants à Kaohsiung : SHIH Che a parlé de « Kaohsiung Ren », de « Kaohsiung Pi » et du plan de développement du cinéma et de la télévision à Kaohsiung), 21.12.2016, consulté le 1^{er} avril 2020 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=646

HSIANG Yi-fei 項貽斐, « Yin wei 1.2 yi pong bi ren tong jhe jhong cheng jiou “Fan Bao De” 因為 1.2 億碰壁 忍痛折衷成就《范保德》 » (La suspension de la collecte de fonds à cause du budget élevé de 120 millions de NT\$ pour le projet de *Father to Son*, HSIAO Ya-chuan a limité à contrecœur ce projet original de deux épisodes à un seul pour pouvoir enfin finaliser ce film), 07.08.2018, consulté le 29 septembre, 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20180806insight002/>

HSU Ming-han 徐明瀚, « Wo men he chi sing yun : jie yan 30 nian lai de Taiwan dian ying jhih lu 我們何其幸運：解嚴 30 年來的台灣電影之路 » (Quelle chance nous avons : l’essor du cinéma taïwanais 30 ans, plus tard, après la levée de la loi martiale), 12.09.2017, consulté le 8 octobre 2021 : <https://www.fountain.org.tw/article/taiwan-movie-from-1987>

HUANG Ya-chi 黃亞琪, « Taiwan, wo ai ni - “chi” chu chian wan piao fang de “Lian Si Chyu” 台灣，我愛你——「騎」出千萬票房的《練習曲》 » (Je t’aime, Taïwan – les recettes de 10 millions NT\$ « conduits » par *Island Etude*), 08.2007, consulté le 2 décembre 2021 : <https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=5f7392bb-a09f-435f-9f3c-65be2503b6>

JIANG Chyun-yu 簡群育, « Jiou Fen zai yueh yin mu ming chun Dong Jing ying yan 九份再躍銀幕 明春東京映演 » (Le village de Jiufen est montré à nouveau à l'écran. Le film sortira à Tokyo au printemps de l'année prochaine), 17.10.2006, consulté le 2 avril 2021 : <https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/97562>

JIANG Jia-hua 江家華, « “Hong Yi Siao Nyu Hai” dao yan CHENG Wei-hao : wo wei shen me yao pai lei sing pian / kong bu pian ? 《紅衣小女孩》導演程偉豪：我為什麼要拍類型片／恐怖片？ » (CHENG Wei-hao, le réalisateur du long métrage *The Tag-Along* : « pourquoi ai-je produit ce film d'horreur ? »), 05.12.2015, consulté le 2 mai 2018 : <https://theinitium.com/article/20151205-taiwan-movie-cheng-wei-hao/>

KUO Li-shin 郭力昕, « Le guan yu bei guan de luo ji shih shen me ? - huei ying Ryan CHENG 〈“Yin Mu Pei E” zai tai wan ke sing ma 〉 樂觀與悲觀的邏輯是什麼？—回應鄭秉泓〈「銀幕配額」在台灣可行嗎〉 » (Quelle est la logique de l'optimisme et du pessimisme ? La réponse à la question menée par Ryan CHENG : « est-ce que le quota d'écran est réalisable à Taïwan ? »), 2016.01.04, consulté le 1^{er} avril 2018 : <https://www.twreporter.org/a/opinion-taiwan-movie>

LI Bi 李碧, « Da Wei Lu Man zai he dao, Mei Ren Yu kao bian shan — tan da lu dian ying jin kou tai wan pei e jhih du 大尾鱸鰻在河道，美人魚靠邊閃—談大陸電影進口台灣配額制度 » (David Loman est à l'eau et *The Mermaid* est à l'écart à côté - Parlons du système des quotas d'importation pour les films de la Chine continentale à Taïwan), 18.01.2016, consulté le 12 juin 2016 : <http://punchline.asia/archives/20177>

LI Zheng-liang 李政亮, « Huei tai tsuo shih duei ying shih chan yeh geng kai fang ? - liang an da yin mu li de jheng jhih jing ji syueh 惠台措施對影視產業更開放？——兩岸大銀幕裡的政治經濟學 » (Les « 31 mesures pour favoriser Taïwan » sont-elles une plus grande ouverture pour l'industrie audiovisuelle taïwanaise ? La politico-économie à l'écran des deux côtés du détroit), 13.03.2018, consulté le 19 février 2022 : <https://opinion.udn.com/opinion/story/11655/3027916>

LIANG Li-yue 梁瓊月, « Zih shen she ying shih chen huai en hua shen dian ying sin ke dao yan 資深攝影師陳懷恩 化身電影新科導演 » (CHEN Hwai-en, le caméraman expérimenté travaille actuellement en tant que nouveau réalisateur), 08.07.2007, consulté le 30 novembre 2021 : <http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=54704&ctNode=62>

LIBERTY TIMES NET, « “Taiwan San Bu Chyu” nan bu kai pai WEI Te-sheng : rang shih jieh kan jian tai nan wun hua jing shen 《台灣三部曲》南部開拍 魏德聖：讓世界看見台南文化精神 » (« Trilogie de Taïwan » a commencé à être tourné au sud de Taïwan. WEI Te-sheng : « j’aimerais que le monde puisse témoigner de l’esprit de la culture de Taïnan), 29.09.2017, consulté le 1er mai 2018 : <http://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2208879>

LIBERTY TIMES NET, « “Dian Nuo Jha” piao fang jia Lan Zheng-long luo bei tsih ching jhao pu guang 《電哪吒》票房佳 藍正龍裸背刺青照曝光 » (Les recettes de *Spin Kid* sont bonnes. Les photos des scènes de tatouage sur le dos nu de Lan Zheng-long ont été exposées), 15.11.2011, consulté le 23 juin 2022 : <https://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/567680>

LIBERTY TIMES NET, « Ren kou chao yueh Kaohsiung Taichung yueh chyuan guo di er da cheng 人口超越高雄 台中躍全國第二大城 » (Sa population ayant dépassé celle de Kaohsiung, Taichung est devenue la deuxième plus grande ville du pays), 03.08.2017, consulté le 30 avril 2020 : <https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/1123985>

LIBERTY TIMES NET, « Taïnan 8 nian bu jhu 28 bu pian 4 pian “jiang” bu wan 台南 8 年補助 28 部片 4 片「獎」不完 » (Taïnan a subventionné 28 films pendant 8 ans et 4 longs métrages ont été récompensés par plusieurs prix), 30.11.2020, consulté le 26 avril 2021 : <https://news.ltn.com.tw/news/life/paper/1415851>

LIBERTY TIMES NET, « Taiwan di er da cheng di wei kong bu bao Kaohsiung chu jhao wun jhu 台灣第二大城地位恐不保 高雄出招穩住 » (Le statut de deuxième plus grande ville de Taïwan n’est peut-être pas garanti. Kaohsiung a trouvé des moyens pour garder son statut), 20.07.2017, consulté le 1^{er} juin 2021 : <https://www.cna.com.tw/news/firstnews/201707200186.aspx>

LIN Wen-chi 林文淇, « Tsong Taiwan “jin” dao Ma Lai Si Ya jhuan fang TSAI Ming-liang tan “Hei Yan Chyuan” 從台灣「禁」到馬來西亞 專訪蔡明亮談《黑眼圈》 » (L’interdiction de Taïwan jusqu’à la Malaisie : entretien avec TSAI Ming-liang pour son film *I Don't Want to Sleep Alone*), 23.02.2007, consulté le 22 janvier 2022 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=123

MAI Jo-yu 麥若愚, « Huei tai tsuo shih you li ying shih chan yeh ? Jing jheng li yu jheng jhieh jheng chyueh tsai shih ying dao li 惠台措施有利影視產業？競爭力與政治正確才是硬道理 » (« 31 mesures pour favoriser Taïwan » est favorable à l’industrie audiovisuelle taïwanaise ? La capacité de concurrence et une politique optimale comptent), 07.03.2018, consulté le 19

février 2022 : <https://opinion.udn.com/opinion/story/6664/3017368>

MIRROR MEDIA, « Lai tai za 4 yi chu le li an hai you ta jhe yang tuei jian tai wan 來台砸4億 除了李安還有他這樣推薦台灣 » (La dépense de 400 millions de NT\$ à Taïwan, en dehors d'Ang LEE, il a lui aussi recommandé de tourner les films à Taïwan), 16.02.2017, consulté le 27 février 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20170216ent002/>

MIRROR MEDIA, « shan fong hai yu, ching chun wu huei - “Lian Lian Fong Chen” dian ying yin yueh de gu shih 山風海雨，青春無悔——《戀戀風塵》電影音樂的故事 » (Vent de montagne, mer, pluie et jeunesse sans regret : l'histoire de la musique du film *Poussières Dans le Vent*), 20.07.2018, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20180718cul002/>

MIRROR MEDIA, « Dao yan jiou shih ren sing ! Dao Chiayi pai pian jih you jhe ge li you 導演就是任性！到嘉義拍片只有這個理由 » (Ce réalisateur est capricieux ! Il n'y a qu'une raison pour lui de tourner à Chiayi), 07.08.2018, consulté le 29 septembre 2021 : <https://today.line.me/tw/v2/article/rrekMj>

MIRROR MEDIA, « Yang De Chang dian ying “Yi Yi” wu tai jyu ban ming nian ke wang deng tai 楊德昌電影《一一》舞台劇版 明年可望登台 » (Le théâtre du film *Yi Yi* d'Edward Yang pourrait être sur scène l'année prochaine), 04.06.2019, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20190531insight008/>

MIRROR MEDIA, « Dou dou jhuan jhuan 20 nian “Siao Shih De Ching Ren Jieh” chiao miao lian jieh “Re Dai Yu” 兜兜轉轉20年《消失的情人節》巧妙連結《熱帶魚》 » (Le méandre des créations au cours de 20 ans, la connexion astucieuse entre *My Missing Valentine* et *Tropical Fish*), 17.09.2020, consulté le 28 octobre 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20200911insight015/>

MIRROR MEDIA, « “Siao Shih De Ching Ren Jieh” jhao huei shih jing siao sheng CHEN Yu-hsun siao guei mo pai chu jing jheng li 《消失的情人節》找回市井笑聲 陳玉勳小規模拍出競爭力 » (*My Missing Valentine* a à nouveau suscité l'enthousiasme des spectateurs, CHEN Yu-hsun a montré sa capacité à concurrencer les autres réalisateurs à travers ce film malgré son petit budget), 20.09.2020, consulté le 28 octobre, 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20200911insight013/>

MIRROR MEDIA, « Tseng shih dian ying jieh tao bing CHEN Yu-hsun “Siao Shih De Ching Ren Jieh” huo zuei jia ying pian yu dao yan 曾是電影界逃兵 陳玉勳《消失的情人節》獲最佳影片與導演 » (Il avait quitté l'industrie cinématographique : CHEN Yu-hsun a été

récompensé par les prix du meilleur film et du meilleur réalisateur grâce à son film *My Missing Valentine*), 21.11.2020, consulté le 29 avril 2021 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20201121ent018/>

MIRROR MEDIA, « Guo ji ge jhih yi jhu wun hua huo shuei Wang Tsong tuo jhan tai wan dian ying duo yuan mian mao 國際合製挹注文化活水 王琮拓展台灣電影多元面貌 » (La co-production internationale qui a insufflé l'énergie culturelle, Vincent WANG a élargi la diversité des films taïwanais), 01.01.2022, consulté le 26 janvier 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20211224insight001/>

MIRROR MEDIA, « Nian ching dao yan chou zih pai chang pian tiao jhan duo Fa Guo Jheng Fu ti gong 8 cheng zih jin jhih chih chuang zuo 年輕導演籌資拍長片挑戰多 法國政府提供 8 成資金支持創作 » (En raison des difficultés de la collecte des fonds pour les longs métrages destinés aux jeunes réalisateurs, le gouvernement français offre des financements de l'ordre de 80 % des budgets des productions pour les soutenir), 02.01.2022, consulté le 3 juillet 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20211224insight009/>

MIRROR MEDIA, « Yin ru Ou Jhou dian ying zih jin yu tuan duei zih shen jian jhih Wang Tsong tuei dong Taiwan tsan yu kua guo ge jhih an 引入歐洲電影資金與團隊 資深監製王琮推動台灣參與跨國合製案 » (En introduisant les financements et les équipes européens, le producteur expérimenté Vincent WANG a poussé Taïwan à participer aux coproductions internationales), 29.12.2021, consulté le 25 janvier 2022 : <https://www.mirrormedia.mg/story/20211224insight003/>

MOUTTET Jean-Baptiste, « Bienvenue chez les Ch'tis : une promo béton... et des subventions », L'Obs, 02.11.2016, consulté le 29 avril 2020 : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20080301.RUE3322/bienvenue-chez-les-ch-tis-une-promo-beton-et-des-subventions.html>

NOWNews, « 2012 Taiwan piao fang da pan dian ! guo pian jiao chy nian an dan 2012 台灣票房大盤點！國片較去年黯淡 » (Inventaire pour les recettes des films taïwanais en 2012 ! Le résultat de cette année est moins bon que celui de l'année dernière), 28.12.2012, consulté le 23 juin 2022 : <https://web.archive.org/web/20180802131933/https://www.nownews.com/news/20121228/34772>

2

NOWNEWS, « Wun Hua Jyu bao chang yao min jhong gong tong sin shang “Chen Mo” 文

化局包場 邀民眾共同欣賞「沈默」» (Le Ministère de la Culture de Hualien a loué une salle de cinéma et invité les habitants à visionner ensemble le film *Silence*), 10.03.2017, consulté le 28 janvier 2022 : <https://www.nownews.com/news/2436246>

PUNCHLINE, « Wun Tse Yuan hu lu li mai shen me yao ? chuang zao tai liou, zou chu guo ji, gai shan chan yeh, tou zih yi jhu de 4 ge guan jian “tse lyueh” 文策院 葫蘆裡賣什麼藥？創造台流、走出國際、改善產業、投資挹注的 4 個關鍵「策略」» (Qu’est-ce qu’il a préparé, le «Taiwan Creative Content Agency»? 4 stratégies pour créer la tendance taïwanaise, vendre les créations culturelles à l’international, améliorer les industries culturelles nationales et investir dans les productions culturelles), 08.22.2019, consulté le 18 janvier 2022 : <https://punchline.asia/archives/55054>

PUNCHLINE, « Bu shih jhieh gei chian? Fu Dao Jin zuo wei fu jhieh guo pian de yang fen 不是只給錢？輔導金作為扶植國片的養分 » (Le fonctionnement des subventions étatiques n’est pas seulement de donner l’argent ? Les subventions étatiques, en tant qu’aliment, soutiennent les films nationaux), 23.09.2020, consulté le 25 mars 2022 : <https://punchline.asia/archives/57360>

SHENG Yi-hsin 沈怡昕 & HSIEH Chia-chin 謝佳錦, « Chong chi “Guo Pian” ding yi : “Wo Siang Yao Ni Ji De” jian jhieh Wang Tsong fang tan 重啟「國片」定義：《我想要你記得》監製王琮訪談 » (Nouvelle définition pour le film « national » : le cas de *L’autre Continent* – entretien avec le producteur Vincent WANG), 21.11.2018, consulté le 17 septembre 2019 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1775

TAICCA, « “Ming Tian Bi Zuo Tian Chang Jiou” Sin, Fa, Pu he zih ge jhieh huo Wun Tse Yuan tou zih sin jia po dao yan Yao Jhieh-wei shou bu chang pian dai li ren jhu yan jin yu gao syong kai jing 《明天比昨天長久》新、法、葡合資合製 獲文策院投資 新加坡導演姚志衛首部長片戴立忍主演 今於高雄開鏡 » (*Tomorrow is a Long Time* coproduit avec Singapour, la France et le Portugal, a été financé par le «Taiwan Creative Content Agency». Ce premier long métrage du réalisateur singapourien Yao Jhieh-wei et joué par Leon DAI, a commencé son tournage aujourd’hui à Kaohsiung), 16.01.2022, consulté le 27 janvier 2022 : <https://taicca.tw/article/8d6d4cec>

TAIWAN PANORAMA, « “Jhong Zai” de sin shih, CHANG Tso-chi jhieh dao 《忠仔》的心事，張作驥知道 » (Les souffrances d’*Ah Chung*, CHANG Tso-chi les comprend), 04.1997, consulté le 27 juin 2022 : <https://www.taiwanpanorama.com.tw/Articles/Details?Guid=491d6816-fe27-42da-8f80-cfa87813>

[2eea](#)

TAIWAN PANORAMA, « Pai Taipei ! Pai chu you shan huan jing pai chu shih jieh ge jyu 拍台北！拍出友善環境 拍出世界格局 » (Filmer Taipei! Créer l'environnement favorable pour les tournages et élargir les productions au niveau international), 06.2015, consulté le 28 janvier 2022 :

<https://www.taiwanpanorama.com/ja/Articles/Details?Guid=11984c96-e39f-4f42-b161-5bf73fa8d4bf&langId=1&CatId=8>

TAIWAN PEOPLE NEWS, « “Chen Mo” wei bao dao de mei fa sheng ming dao Ma Ding Shih Ke Si Sih zan “Taiwan mei de you gu shih sing” 《沉默》為寶島的美發聲 名導馬丁史柯西斯讚「台灣美的有故事性」 » (*Silence* a montré la beauté de Taïwan. Martin Scorsese, le célèbre réalisateur a fait l'éloge de ces histoires qui présentent la beauté de Taïwan), 18.01.2017, consulté le 27 février 2022 :

<https://www.peoplenews.tw/news/f199fe22-218d-4c74-9e9f-cd738e7efeed>

THE HOLLYWOOD REPORTER, « Irwin Winkler Says ‘Creed’ Sequel in the Works, Slams Warner Bros. Over ‘Goodfellas’ Accounting », 02.03.2016, consulté le 27 février 2022 : <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/irwin-winkler-says-creed-sequel-872207/>

THE HOLLYWOOD REPORTER, « Far East Film Festival: Uchida Eiji’s Trans Drama ‘Midnight Swan’ Wins Top Prize », 06.07.2021, consulté le 3 juin 2022 : <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/2021-far-east-film-festival-awards-winners-list-1234977887/>

THE MEDIA GROUP, « Taiàei dian ying jieh jin jiang ken ding! “Fan Bao De” tan syun de shih fu chin, yeh shih zih ji de lun kuo 台北電影節金獎肯定！《范保德》探尋的是父親，也是自己的輪廓 » (L'affirmation du talent par les prix du Festival du Film de Taipei, ce que le long métrage *Father to Son* a cherché est l'image du père, et aussi l'image de soi), 01.08.2018, consulté le 4 novembre 2021 :

<https://news.agentm.tw/16470/%E3%80%8A-%E8%8C%83%E4%BF%9D%E5%BE%B7-%E3%80%8B%E6%8E%A2%E5%B0%8B%E7%9A%84%E6%98%AF%E7%88%B6%E8%A6%A%EF%BC%8C%E4%B9%9F%E6%98%AF%E8%87%AA%E5%B7%B1%E7%9A%84%E8%BC%AA%E5%BB%93/>

THE REPORTER, « “Gu Wei” dao yan Hsu Chen-chieh : mei you yi ge ren ke yi jhen de jiao ling yi ge ren zen me fang sia 《孤味》導演許承傑：沒有一個人可以真的教另一個人怎

麼放下 » (Le film *Little Big Women*, de Hsu Chen-chieh : Personne ne peut apprendre à l'autre à laisser tomber le passé) , 11.11.2020, consulté le 5 novembre 2021 : <https://www.twreporter.org/a/2020-taipei-golden-horse-film-festival-joseph-chen-chieh-hsu-little-big-women>

TSENG Hsuan-chun 曾炫淳 et LIN Wen-chi 林文淇, « Chen yu, you wan er nong li de hua tsai : “Di Sih Jhang Hua” dao yan CHUNG Mong-hong jhuan fang 沈鬱、幽婉而穠麗的華彩 : 《第四張畫》導演鍾孟宏專訪 » (L'éclat brillant morose, profond et gracieux : entretien avec CHUNG Mong-hong, le réalisateur de *The Fourth Portrait*), 08.10.2010, consulté le 2 octobre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=320

TSENG Jhih-yun 曾芷筠, « Fu chy sheng ming jhong bu neng cheng shou jhih chong Lin Shu-yu tan “Bai Rih Gao Bieh” 拂去生命中不能承受之重 林書宇談《百日告別》 » (Éliminer la souffrance insupportable dans la vie : Lin Shu-yu parle de son film *Zinnia Flower*), 19.09.2015, consulté le 4 décembre 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=583

UDN.com, « Taoyuan ying shih wun chuang bu jhu ming dan jie hiao! 4 bu you jhih hao pian ru syuan! 桃園影視文創補助名單揭曉！4部優質好片入選！ » (Annonce de la liste des subventions culturelles et créatives pour le cinéma et la télévision proposées par Taoyuan ! 4 films de bonne qualité ont été sélectionnés !), 30.08.2013, consulté le 12 avril 2020 : <http://blog.udn.com/yangmei320/8279544>

UP MEDIA, « Tou shu : wei he Taoyuan de tong chou fen pei shuei kuan shih jhong shih liou dou zuei di 投書：為何桃園的統籌分配稅款始終是六都最低 » (L'article déposé par le lecteur : pourquoi l'allocation financière du gouvernement central pour Taoyuan est toujours la plus faible parmi celles des six municipalités spéciales ?), 13.03.2022, consulté le 14 mai 2022 : https://www.upmedia.mg/news_info.php?Type=2&SerialNo=139750

VALKYRIA, « Dian ying sing siao ren tan guo pian ping jing : Taiwan guan jhong bu kan guo pian shih bu jheng de shih shih, guo pian da bu guo Hao Lai Wu, yeh da bu guo Zhong Guo 電影行銷人談國片瓶頸：台灣觀眾不看國片是不爭的事實，國片打不過好萊塢，也打不過中國 » (Les agents des promotions des films qui racontent les difficultés des films nationaux : c'est un fait incontestable que les spectateurs taiwanais ne visionnent pas les films nationaux. Les films nationaux n'arrivent pas à lutter contre ni les films hollywoodiens ni ceux de la Chine continentale), 2015.12.14, consulté le 8 mai 2020 : <https://www.thenewslens.com/article/32180>

WANG Guan-ren 王冠人, « Kaohsiung Shih Jheng Fu wun hua jyu chang SHIH Che de lan

zih - tan ying shih chan yeh, jheng tse yu chuang zuo 高雄市政府文化局長史哲的籃子—談影視產業、政策與創作 » (Le panier de SHIH Che, le directeur du Ministère de la Culture de la municipalité spéciale de Kaohsiung - SHIH Che a parlé de l'industrie audiovisuelle, de la politique et de la création), 13.05.2015, consulté le 22 avril 2021 : http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1472

WEN Tien-hsiang 聞天祥, « Hai Jiao Chi Hao gua “Tai”fong 海角七號颯「台」風 » (*Cape No. 7* a provoqué « un cyclone » de Taïwan), 08.10.2008, consulté le 30 novembre 2021 : <http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper81003/2.htm>

WORLD SCREEN, « Dao yan jhuan fang “Zong Pu Shih” dao yan CHEN Yu-hsun 《導演專訪》 【總舖師】導演陳玉勳 » (Entretien avec le réalisateur de *Zone Pro Site*, CHEN Yu-hsun), 06.09.2013, consulté le 27 octobre 2021 : https://www.worldscreen.com.tw/goods.php?goods_id=3477

YOU Qian-hui 游千慧, « Siang tu, wu sia, ching chun, mo huan, sieh shih jyu : “Zong Pu Shih” — jhuan fang dao yan CHEN Yu-hsun 鄉土、武俠、青春、魔幻、寫實劇：《總舖師》—專訪導演陳玉勳 » (La campagne, l'art martial, la jeunesse, la magie et le drame réaliste : Entretien avec le réalisateur de *Zone Pro Site*, CHEN Yu-hsun), 12.08.2013, consulté le 27 octobre, 2021 : http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=473

ZHENG Shao-fan 鄭少凡, « CHEN Yu-hsun yong “Zong Pu Shih” ban yi jhuo er yi de liao li 陳玉勳用《總舖師》辦一桌二億的料理 » (CHEN Yu-hsun a utilisé *Zon pro site* pour faire un repas de 200 millions de NT\$), 05.11.2013, consulté le 25 juillet, 2022 : <https://www.watchinese.com/article/2013/9277>

Liste des annexes, tableaux et carte

Annexes

Annexe 1 : Protocole de l'entretien avec les cinéastes qui ont pu obtenir des subventions centrales et locales.....	314
Annexe 2 : Protocole de l'entretien pour les jurés dans les commissions de sélections des subventions locales.....	316
Annexe 3 : Protocole de l'entretien pour les responsables des collectivités territoriales ou des commissions sur les films	318
Annexe 4 : Entretien avec RAO Zi-juan 饒紫娟	319
Annexe 5 : Entretien avec HSU Guo-lun 徐國倫	330
Annexe 6 : Entretien avec LI Ya-mei 李亞梅.....	339
Annexe 7 : Entretien avec CHEN Ru-shou 陳儒修.....	346
Annexe 8 : Entretien avec HSIEH Pei-ju 謝沛如	367
Annexe 9 : Entretien avec KUO Li-shin 郭力昕	381
Annexe 10 : Entretien avec LIN Yi-jung 林依融	397

Tableaux

Tableau 1. Caractéristiques des entretiens	27
Tableau 2. Détails du corpus	34
Tableau 3. Comparaison de la quantité de distributions entre les films taïwanais et ceux des autres pays à Taïwan entre 1986 et 2020.....	45
Tableau 4. Liste des dix premiers films à plus gros succès distribués à Taïwan entre 2004 et 2008 (statistiques des recettes de Taipei, NT\$) :	48
Tableau 5. Fréquentation des salles de cinéma par les spectateurs taïwanais entre 2009 et 2018 (nombre moyen de films vus annuellement)	50
Tableau 6. Comparaison des subventions des municipalités spéciales à Taïwan	117
Tableau 7. Comparaison des subventions proposées par les comtés et villes provinciales	119
Tableau 8. Détails des subventions territoriales.....	134
Tableau 9. Somme totale de toutes les subventions territoriales (hormis celles de la ville de Kaohsiung) et celles étatiques	141
Tableau 10. Subventions étatiques pour les longs métrages taïwanais 1989-2021.....	158

Tableau 11. Les différentes combinaisons des subventions étatiques et territoriales (2009-2021)	172
Tableau 12. Les montants des distributions de l'allocation financière du gouvernement central aux collectivités territoriales en 2021	197
Tableau 13. Distribution des films taïwanais selon les distributeurs : majors américaines et nationales de 2017 à 2018	241
Tableau 14. Subventions des coproductions liées à un projet d'investissement dans les productions internationales audiovisuelles de la ville de Taïpei (hors séries télévisées)	265
Tableau 15. La quantité de coproductions entre Taïwan et la Chine (en dehors des coproductions entre Taïwan et Hong Kong)	282

Carte

Carte 1. Les collectivités territoriales à Taïwan	102
---	-----

Table des matières

Introduction : le cinéma taïwanais depuis l'année 2000.....	1
--	----------

Chapitre 1 L'environnement contemporain du cinéma taïwanais.....	37
---	-----------

1.1 Le contexte politico-économique du cinéma taïwanais	37
1.2 Thématiques / genres nouveaux dans les films taïwanais contemporains	51
1.3 Nouvelles représentations de l'espace dans les films taïwanais contemporains	59
Conclusion du chapitre.....	95

Chapitre 2 Les collectivités territoriales et leurs politiques : fonctionnement des subventions territoriales.....	100
---	------------

2.1 Interventions des collectivités territoriales dans le cinéma taïwanais.....	100
2.2 État de la mise en œuvre des politiques territoriales affectées par les allocations financières centrales et leurs orientations politiques	120
2.3 Concurrences entre les collectivités territoriales concernant leurs subventions	141
Conclusion du chapitre.....	150

Chapitre 3 L'évolution des soutiens publics pour le cinéma taïwanais et leurs changements institutionnels	153
--	------------

3.1 Principaux soutiens de l'État pour le cinéma taïwanais.....	153
3.2 Nouveaux soutiens territoriaux pour le cinéma taïwanais	166
3.3 Changement institutionnel des subventions étatiques et position politique de Taïwan par rapport aux autres régimes internationaux avant l'OMC	173
3.4 Changement institutionnel des subventions étatiques / territoriales et relation de pouvoir entre ces deux types de subventions après le siège à l'OMC	186
Conclusion du chapitre.....	200

Chapitre 4 Cinéastes taïwanais et leurs créations : les nouvelles stratégies de collecte de fonds et de distribution contemporaine.....	204
--	------------

4.1 Contexte des productions filmiques pour les cinéastes taïwanais après le Nouveau Cinéma taïwanais.....	204
--	-----

4.2	Nouvelle stratégie de collecte de fonds pour les productions contemporaines : la combinaison des financements étatiques et locaux	211
4.3	Choix des cinéastes concernant les thématiques cinématographiques et les lieux de tournages en fonction des aides locales	219
4.4	Les modèles actuels de distribution du cinéma taïwanais contemporain : collaborations avec les majors d’Hollywood pour les programmations en multiplexes et la promotion des films	230
	Conclusion du chapitre.....	247
Chapitre 5 Position des collectivités territoriales : soutiens locaux et délocalisation de Taïwan dans les coproductions internationales		250
5.1	Le contexte des coproductions du cinéma taïwanais et les politiques de coproduction.....	250
5.2	La situation actuelle et les interventions des collectivités territoriales dans les coproductions internationales	257
5.3	Délocalisation et re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions internationales	288
	Conclusion du chapitre.....	299
Conclusion générale		302
Annexes.....		314
Filmographie		410
Bibliographie.....		422
Liste des annexes, tableaux et carte.....		461
Table des matières		463

Produire des films à Taïwan

Les politiques des collectivités territoriales (2003-2021)

Résumé

Après le *Nouveau Cinéma taïwanais* le cinéma taïwanais s'est trouvé confronté à un déclin dans les années 1990. En 2008, *Cape No. 7* a de nouveau attiré les spectateurs nationaux, et le succès de ce film a influencé, par la suite, les genres et les récits des productions taïwanaises. En parallèle, en dehors des subventions étatiques, à partir de 2003 les collectivités territoriales ont commencé à subventionner les œuvres audiovisuelles, dans l'objectif de promouvoir leurs villes.

Dans le contexte des productions taïwanaises, les analyses de cette thèse sont classées selon deux axes : l'un concerne la structure politico-économique des subventions étatiques et territoriales, et l'autre se penche sur l'évolution des créations cinématographiques contemporaines avec les subventions publiques.

Sur le plan de la structure politico-économique, dans cette thèse ont été abordées, en premier lieu les tendances de productions et les paysages des différentes collectivités territoriales dans les films taïwanais après l'année 2000. Ensuite, les notions de marketing urbain et de nouvelle économie institutionnelle ont été utilisées pour analyser l'avènement des politiques de subventions territoriales, la concurrence entre ces collectivités territoriales, les changements institutionnels des subventions étatiques et territoriales, ainsi que la relation de pouvoir entre le gouvernement central et les autorités locales en ce qui concerne leurs politiques de subventions. Pour ce qui est de l'évolution des créations cinématographiques contemporaines avec les subventions publiques, nous avons évoqué les stratégies de collectes de fonds des cinéastes par le biais des subventions centrales et territoriales et montré qu'ils ont pris conscience de l'importance de la promotion de leurs films et de la nécessité de collaborer avec les majors d'Hollywood pour pouvoir les programmer dans des multiplexes. Enfin, nous avons utilisé le concept de *nouvelle division internationale du travail dans le secteur culturel* pour analyser la délocalisation et la re-territorialisation de Taïwan dans les coproductions, ainsi que les participations et soutiens financiers qu'apportent les collectivités territoriales à ces coproductions.

Mots clés : cinéma taïwanais, coproduction dans le cinéma taïwanais, industrie du cinéma taïwanais, subventions du cinéma taïwanais, subventions des collectivités territoriales

Producing the films in Taiwan

The policies of the local governments (2003-2021)

Abstract

After the movement of *Taiwan New Cinema*, the Taiwan cinema faced the decline of the industry in the 90's. Since 2008, the film *Cape No. 7* has attracted the national audiences again. Then, the success of *Cape No. 7* has influenced the genre and the scenarios of Taiwanese film productions. At the same time, in addition to the official grant from the central government for the cinematic productions, the local governments have also started to distribute the grants for the audiovisual productions. The purpose of these grants from the local governments is to promote the image of their own cities through the audiovisual creations. Thus, based on the context of these Taiwanese film productions, this thesis aimed to investigate: (1) the political-economic structure of state and local subsidies; (2) the evolution of contemporary cinematographic creations with these public subsidies.

Regarding the political-economic structure, this thesis revealed, first, the new trends of the cinematic productions and the new landscapes of different cities in the films produced after 2000. Then, the concepts of the city marketing and the new institutional economics were used for analyzing the policies of the grants from the local governments, the institutional changes of the central and local grants, and the relation of power between the central and local governments. With reference to the evolution of the cinematic creations which were subsidized from the public grants, we examined the filmmakers' new strategies for combining the central and local grants for their productions. Similarly, the filmmakers became aware of the importance of the promotion for the films, and the necessity to cooperate with the Hollywood major film studios to program their films in the multiplexes. Moreover, we used the concept of New International Division of Cultural Labor (NICL) to analyze the de-localisation and re-territorialisation of Taiwan in the international co-productions, and also the local governments' financial participants and assistance in these co-productions.

Keywords: Taiwan cinema, co-productions in Taiwan cinema, grants from the local governments, industry of Taiwan cinema, official grants for the Taiwan cinema

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

École Doctorale Arts & Médias, ED267

Secrétariat des écoles doctorales

Bureau A010, RDC

Maison de la Recherche

4 rue des irlandais 75005 Paris