



UNIVERSITÉ  
LUMIÈRE  
LYON 2

N°d'ordre NNT : 2016LYSE2065

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

**École Doctorale : ED 484 Lettres Langues Linguistique et Arts**

Discipline : Lettres et Arts

*Spécialité: Études cinématographiques et audiovisuelles*

Soutenue publiquement le 27 juin 2016, par :

Wei-Chu SHIH

---

**Le spectre de l'histoire :**  
*une généalogie du corps médiumnique dans  
le cinéma taiwanais*

---

Devant le jury composé de :

Martin BARNIER, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Président

Anne KERLAN, Directrice de recherches, C.N.R.S., Rapporteur

Emmanuelle ANDRÉ, Professeur des universités, Université Paris 7, Rapporteur

Luc VANCHERI, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse



ED 484 3LA (Lettres, langues, linguistiques et arts). Passages XX-XXI

Thèse de doctorat en « Lettres et Arts »

Discipline : Études cinématographiques et audiovisuelles

Auteur : SHIH Wei-Chu

**Le spectre de l'histoire :  
une généalogie du corps médiumnique dans le cinéma taiwanais**

Thèse dirigée par M. Luc Vancheri

Soutenue le 27 juin 2016

Jury :

Mme. Emmanuelle André	Professeur à l'Université Paris Diderot – Paris 7
M. Martin Barnier	Professeur à l'Université Lumière – Lyon 2
Mme. Anne Kerlan	Directrice de recherches au CNRS, à l'IHTP
M. Luc Vancheri	Professeur à l'Université Lumière – Lyon 2



## Résumé

---

Existe-t-il une histoire du cinéma à Taiwan, une île qui connaît une longue et riche histoire coloniale, qui échapperait aux diverses formes imposées par les colonisateurs ? N'y a-t-il pas un cinéma résistant et indigénisé qui pourrait, en réaction aux contraintes sociales, politiques et culturelles, proposer une stratégie esthétique participant à l'émergence d'un sentiment national ? Ou faut-il attendre l'avènement d'un Nouveau Cinéma Taïwanais pour connaître un cinéma indigénisé dit "national" ?

Afin de nourrir cette réflexion, la présente étude propose un retour sur l'une des formes originelles du cinéma taïwanais, au travers du personnage du *benshi*, en vue d'établir une histoire figurative. Deux autres figures, *tâng-ki* et *kuso*, nous permettent de développer la théorie du corps médiumnique. Cette dernière a pour objectif de construire une stratégie afin de résister aux troubles identitaires, autant dans l'espace public que dans l'espace privé. En conséquence, *benshi*, *tâng-ki* et *kuso* mettent en lumière une histoire cachée, une esthétique survivante, les bases d'une stratégie de résistance pour le cinéma taiwanais.

Mots clés : corps médiumnique, *benshi*, *tâng-ki*, *kuso*, cinéma national, Taiwan

## Abstract

In Taiwan, the island of Formosa, where it holds a long history of colonization, is it possible for a history of cinema to escape from the various forms imposed by the colonists ? Could there be a resistant and indigenously sized cinema, which offers an aesthetic strategy responding to the social, political and cultural issues ? At the meantime, also evokes a national sentiment ? Do we have to wait for the arrival of New Taiwan Cinema, which is known as indigenously sized cinema to form a national cinema ?

In order to explore these ideas, we will trace back to one of the original forms of Taiwan cinema, through the role of *Benshi*, to establish a figurative history. The other two roles, *Tâng-ki* and *Kuso*, will also allow us to develop the theory of mediumistic body, which will build a strategy responding to the identity crisis, both in public and private spaces. As a conclusion, *Benshi*, *Tâng-ki* and *Kuso*, which surface a previously hidden history and the surviving esthetics, become the funding bases of the resistance against colonization for Taiwan cinema.

Keywords : mediumistic body, *benshi*, *tâng-ki*, *kuso*, national cinema, Taiwan



## Remerciements

---

Je tiens tout d'abord à exprimer mes plus vifs remerciements à mon directeur de thèse, M. Luc Vancheri. Sa compétence, sa rigueur scientifique et sa clairvoyance m'ont beaucoup appris. Il m'a encouragé, guidé avec ses conseils et remarques précieux tout au long de ces années de la thèse.

Je suis infiniment reconnaissante aux membres du Jury : Mme. Emmanuelle André, Mme. Anne Kerlan et M. Martin Barnier d'avoir bien voulu accepter de partager mon travail.

Mes remerciements vont également aux artistes : Chen Chieh-ren, Tsui Kuang-yu, Yeh Yi-li, Yao Jui-chung, Yu Cheng-ta et Zheng Li-ming qui m'ont chaleureusement reçu pour partager leurs œuvres et réflexions artistiques. Ces rencontres passionnantes ont été des moteurs de mon travail.

Je souhaite exprimer ma gratitude à Christine Bouteiller, Béatrice Corner, Cedric Denize, Julien Dimerman, Georges Formentelli, Gwennaël Gaffric, Wafa Ghermani, Laurent Husson et France Parisy-Vinchon pour la relecture de la thèse. Ils ont beaucoup discuté et échangé les idées avec moi. Cette thèse n'aurait jamais pu aboutir sans leurs lectures attentives et exigences.

J'adresse toute mon affection à ma famille, en particulier à ma maman Chen Pi-tao qui est toujours là pour m'écouter et me soutenir. Je remercie également à Shih Te-feng, Shih Di-yi, Shih Fu-yu, Chen Sung-tien, Lu Yu-lin et Shih Ming-chieh. Leurs soutiens solides m'ont permis de poursuivre ces années des études.

J'exprime ma gratitude à tous les amis : Chou Chao-chiun, Shalala Chou, Hsieh Chwen-ching, Huang Su-ping, Ko Yi-chun, Kuo Li-chen, Li Muh-shyen, Lin Li-ching, Su Hisao-chun, Tsay Jye-ni, Wang Shih-wei, Wang Sing-huan, Wei Tsong-jou, avec qui j'ai beaucoup partagé la vie, les inquiétudes, les bonheurs et les réflexions.

Enfin, mes pensées vont à Chen Yen-chun qui m'a donné son soutien affectif durant la rédaction de cette thèse.



# Sommaire

---

Résumé .....	3
Remerciements .....	5
Sommaire.....	7
Introduction : le corps, l'identité et l'histoire.....	11
<b>PARTIE I .....</b>	<b>27</b>
<b>BENSHI : L'ORIGINE D'UNE HISTOIRE FIGURATIVE ET SES HERITAGES POLITIQUES ET ESTHETIQUES .....</b>	<b>27</b>
<b>Chapitre 1 Le <i>Benshi</i> : la figure éloquente et la question du national dans le cinéma des premiers temps .....</b>	<b>29</b>
1-1 Le corps résistant au discours colonial.....	29
1-1.1 Le <i>Benshi</i> : redéfinir l'origine du cinéma taïwanais .....	32
1-2 Cinéma taïwanais – un lieu de combat idéologique .....	34
1-2.1 Les premières expériences du cinéma à Taïwan.....	34
a. L'époque de la gouvernance japonaise.....	35
b. L'époque de la gouvernance du gouvernement KMT .....	37
1-2.2 La révélation d'une sympathie politique : l'écriture historiographique et le choix des termes.....	38
1-3 Un corps relatif du cinéma taïwanais.....	44
1-3.1 La fabrique d'un sentiment national : un cinéma dit national .....	46
1-3.2 L'identité taïwanaise et la question relationnelle .....	48
<b>Chapitre 2 La démonstration de l'identité nationale à travers le corps .....</b>	<b>53</b>
2-1 L'identité modelée : les premières expériences du cinéma national dans les films de propagande japonaise .....	53
2-1.1 Le laboratoire de la modernité.....	55
2-1.2 L'évolution du corps .....	57
2-1.3 La voix <i>over</i> et les cartons : deux agents commandants .....	58
2-1.4 L'identité fugitive : démembrée, muette.....	60
2-2 Un corps-opérateur de résistance identitaire : le <i>benshi</i> .....	64
2-2.1 La présence corporelle du médiateur subjectif : entre tradition persistante et modernité .....	64
2-2.2 Surimpressionnisme : une passerelle entre des imaginaires spatio-temporelles hétérogènes (dispositif modifié depuis le <i>benshi</i> ).....	68
2-2.3 Le paradigme de la juxtaposition entre les deux imaginaires opérationnelles : réorientation, dissociation paradoxale avec surimpression de l'image.....	72
<b>Chapitre 3 La querelle de l'identité : le cinéma taïwanais et ses identités politico-historiques (après la Seconde Guerre mondiale).....</b>	<b>79</b>
3-1 Une nouvelle identité nationale imposée .....	79
3-1.1 La prothèse d'une mémoire : la création d'un corps nationaliste chinois .....	80
3-1.2 Disparition du <i>taiyupian</i> : l'éphémérité d'un corps populaire .....	82
3-2 Le rétablissement de l'identité par la levée de la loi martiale .....	85
3-2.1 Le Nouveau Cinéma Taïwanais : un cinéma national .....	85
3-2.2 Le cinéma des années 1990 : détournement de l'identité nationale ? .....	89
3-3 Réflexion sur le cinéma taïwanais et le cinéma du "monde chinois" : (catégorisation et choix de terme, <i>chinese language cinema</i> ) .....	92
3-3.1 « Indigénisation » du cinéma taïwanais .....	93



3-2.2 Un cinéma indigène : en fonction d'une position « entre » .....	99
<b>Chapitre 4 Les héritages du médiateur subjectif et la restauration de l'histoire (le cinéma des années 1980 et 1990)</b> .....	<b>103</b>
4-1 La voix "over" du corps mutique : la voix spectrale dans <i>The Man from Island West</i> , <i>Bodo</i> de Huang Ming-chuan et <i>La cité des douleurs</i> de Hou Hsiao-hsien.....	106
4-1.1 Identité spectrale : la dislocation entre l'image et la voix .....	108
4-1.2 Identité spectrale : un regard interne.....	113
4-1.3 Identité spectrale : la rhétorique de l'intertitre .....	117
4-2 La voix interne du corps mutique : l'appel à une traversée de l'espace-temps dans <i>Super Citizen Ko</i> de Wan Jen .....	121
4-2.1 Le panorama du regard psychique : la révélation de l'oubli .....	122
4-2.2 Le regard sutural – une position réflexive entre espace et temps.....	124
4-3 Le dédoublement du corps : <i>Le Maître des marionnettes</i> , <i>Good Men, Good Women</i> de Hou Hsiao-hsien et <i>Flat Tyre</i> de Huang Ming-chuan .....	127
4-3.1 La mémoire impossible : la remémoration dans le dispositif réflexif du <i>Maître des marionnettes</i> .....	128
4-3.2 La réflexivité de la mémoire : les jeux de l'interprétation dans <i>Good Men, Good Women</i> .....	132
4-3.3 Le regard réflexif : l'œil mécanique du documentaire dans <i>Flat Tyre</i> .....	136
Conclusion .....	141
<b>PARTIE II</b> .....	<b>143</b>
<b>TANG-KI : UNE SOLUTION MEDIUMNIQUE VIS-A-VIS UN TROUBLE PSYCHIQUE DE L'ESPACE PRIVE</b> .....	<b>143</b>
<b>Chapitre 5 La dissociation du sujet dans l'image : un moyen de communication</b> .....	<b>145</b>
5-1 La dissociation du sujet .....	146
5-1.1 L'approche psychanalytique.....	146
5-1.2 Approche de la croyance populaire taïwanaise : le <i>tâng-ki</i> .....	147
5-2 La dissociation du sujet dans l'art visuel taïwanais .....	150
5-2.1 Wu Tien-chang : l'intra-communication par l'hétérogénéité .....	152
a. L'espace-temps hétérogène.....	155
b. Le corps hétérogène .....	156
5-2.2 Chen Chieh-jen : l'intra-communication par la stratification des regards .....	161
a. La stratification des regards : l'acte de (ré)exposer l'image.....	162
b. Le corps monstrueux en transe.....	167
5-3 La dissociation du sujet dans le film .....	170
5-3.1 Le corps à la recherche de l'identité : <i>Ah-Chung</i> de Cheng Tso-chi .....	171
a. La matière miroitante .....	176
b. Le masque .....	177
c. L'automutilation .....	178
5-3.2 <i>Les Rebelles du dieu néon</i> , <i>Les Chiens errants</i> et <i>The Conversation with God</i> de Tsai Ming-liang.....	181
a. L'impasse identitaire et communicationnelle du corps fantomatique : <i>Les Rebelles du dieu néon</i> .....	182
b. L'immobilité du plan fixe : l'identification à la dérive, le corps-médium et la dilatation du temps dans <i>Les Chiens errants</i> et <i>The Conversation With God</i> .....	189
Conclusion .....	196
<b>PARTIE III</b> .....	<b>197</b>
<b>LA SURVIVANCE DU CORPS PERFORMATIF DANS LE CINEMA CONTEMPORAIN</b> .....	<b>197</b>

<b>Chapitre 6 La survivance du corps performatif dans le cinéma contemporain .....</b>	<b>199</b>
6-1 Du cinéma à la vidéo : un phénomène social et artistique .....	199
6-1.1 La tendance du cinéma à partir de l'année 2000 : politique et domination commerciale .....	200
6-1.2 Penser le cinéma au pluriel .....	205
6-2 L'Intervalle : le corps comme moteur de remémoration.....	214
6-2.2 <i>Mimesis</i> corporelle II : les "trous" de mémoire dans <i>Lingchi, echoes of a historical photograph</i> (2002) de Chen Chieh-jen.....	220
a. Le regard rétrospectif .....	220
b. Le regard stratifié .....	222
<b>Chapitre 7 La Corporalité du détournement : corps d'auteur et « auteurisation » du corps .....</b>	<b>227</b>
7-1 Corps d'auteur .....	227
7-1.1 Corps d'auteur I : une temporalité du devenir .....	228
7-1.2 Corps d'auteur II : corps répercutant.....	235
7-2 La citation historique et son détournement.....	238
7-2.1 Deux modes de l'intentionnalité auctoriale : manifeste et implicite .....	239
7-2.2 Citation en forme de palimpseste : révélation par contact corporel .....	242
7-3 L'« auteurisation » du corps.....	246
7-3.1 Théâtralité et présence exhibitionniste.....	247
a. La construction d'une disposition théâtrale .....	252
b. L'action performative dans un non man's land.....	256
7-3.2 De l'anonyme à la figure politisée .....	262
a. Le corps idéal de la multitude.....	264
b. La politisation de la figure anonyme : l'espace-corps .....	268
Conclusion .....	272
<b>PARTIE IV.....</b>	<b>273</b>
<b><i>KUSO</i> : LA DISPARITION DU CORPS DANS LE CINEMA CONTEMPORAIN .....</b>	<b>273</b>
<b>Chapitre 8 La Corporalité du détournement II : la performance et la contemporanéité de l'histoire .....</b>	<b>275</b>
8-1 La génération de l'art de la frustration et le débat sur un sujet sans être .....	275
8-1.1 L'enfant de la mondialisation.....	279
8-2 <i>Kuso</i> : un style expressif du sensible né de l'espace d'Internet .....	282
8-2.1 Une généalogie du détournement par l'esprit <i>kuso</i> : l'internationale situationniste.....	284
8-2.2 Une généalogie du détournement par l'esprit <i>kuso</i> : <i>Spreadability</i> .....	286
8-3 Je <i>kuso</i> donc je suis : la philosophie du corps <i>kuso</i> chez Yeh Yi-li.....	288
8-3.1 <i>Kuso</i> – une altération permanente .....	289
a. subversion langagière .....	289
b. subversion "authentique".....	292
8-3.2 Parasitisme : le corps comme expérience.....	295
8-4 L'expérimentation entre corps et espace urbain chez Tsui Kuang-yu.....	299
8-4.1 Le ridicule du corps ordinaire .....	300
8-4.2 La tactique corporelle .....	305
a. Le camouflage cutané.....	305
b. La dérive de l'urbanisme .....	309
<b>Chapitre 9 Corporalité du détournement III : la disparition du corps.....</b>	<b>315</b>
9-1 Ventriloquie de l'image I : l'acousmie du jeu langagier chez Yu Cheng-ta .....	316
9-1.1 La déviation du système langagier : imitation sous-titrée.....	319
9-1.2 La déviation du système langagier : le sujet en réfraction .....	325
9-2 Ventriloquie de l'image II : la voix résistante du <i>no-body</i> chez Su Yu-hsien .....	331

9-2.1 Le corps percutant : la réverbération sonore de l'identité .....	333
9-2.2 La fabrique de la "voix" du <i>no-body</i> : la réverbération de l'image de la mémoire dans <i>Hua-San-Qiang</i> .....	337
a. L'aspect historique : la construction d'une fable nationale .....	341
b. L'aspect esthétique : le mirage audio-visuel .....	343
c. L'aspect politique : la réverbération de l'image d'une mémoire à travers l'image brûlée .....	347
Conclusion .....	352
<b>Conclusion générale.....</b>	<b>355</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>361</b>
<b>Liste des œuvres étudiées .....</b>	<b>393</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>397</b>

Sur une photographie prise vers 1870-1880 dans l'île de Formose, nous voyons des hommes, des femmes et des enfants qui attendent de recevoir des soins dentaires. L'Occidental portant un chapeau blanc et une barbe est le fameux Dr. George Leslie MacKay – le premier missionnaire presbytérien envoyé sur l'île – ; ses deux apprentis et lui sont en train d'arracher des dents à leurs « patients ». C'est la photo la plus connue qui témoigne de « l'activité » du Dr. MacKay sur l'île dès 1873. Si nous mettons le mot patients entre guillemets, c'est que le corps de ces habitants insulaires n'est pas seulement un corps recevant un traitement médical, mais aussi un corps rituel. Pour propager le christianisme, le Dr. MacKay trouva un moyen pour attirer le regard des habitants de l'île : la médication moderne occidentale. D'après les recherches de Fu Dai-wie (傅大為), les soins dentaires n'étaient qu'une partie d'une opération rituelle : le Dr. MacKay choisissait d'abord un lieu public et rassemblait ensuite des hommes pour chanter, prier et ainsi répandre sa religion, soigner des dents (ou attribuer de la quinine) et opérer finalement le rite de la communion eucharistique<sup>1</sup>. Les soins dentaires ne sont, en l'occurrence, qu'un épisode parmi d'autres, mais la « magie » de la médication moderne fait croire aux habitants superstitieux l'efficacité pragmatique de cette religion sur l'esprit aussi bien que sur le physique. La médication moderne et le rite religieux sont ainsi « mis en spectacle » par le Dr. MacKay.

En marge de l'empire de Mandchourie, l'île de Formose est alors considérée comme une terre sauvage, et n'est pas au cœur des intérêts de l'empire. C'est à ce moment que le corps des habitants est confronté à une « modernité paradoxale », en ce sens que le Dr. MacKay juxtapose l'acte moderne et l'acte archaïque dans un contexte qui a vu la colonisation occidentale s'étendre dans le monde sous diverses formes.

---

<sup>1</sup> Fu Dai-Wie 傅大為, *Ya xi ya de xin shen ti : xing bie, yi liao yu jin dai Taiwna* 亞細亞的新身體：性別、醫療與近代台灣 (*Assembling the New Body: Gender/Sexuality, Medicine, and Modern Taiwan*), Taipei : Socio Publishing, 2005, p. 49-50.

Pourquoi parler de cette image ? Pour Fu Dai-wie, elle montre la docilité<sup>2</sup> du corps formosien face à une modernisation précoce. Pour nous, cette image expose un corps multiple : un corps médical, un corps rituel, un corps exhibé et un corps d'apprentissage (celui des apprentis du Dr. MacKay). Le corps est un lieu de rencontre, de confrontation, de communication entre un être préexistant et une modulation maîtrisée par un pouvoir étranger. Cette image photographique expose le propre d'une expérience hybride du corps sur l'île. La conscience d'une identité au sens national n'est probablement pas encore apparue, en raison de la marginalité géographique liée à la position insulaire et d'une culture restée proche de celle du continent ; mais l'identité du corps formosien est en train de se reformuler clandestinement sous le joug colonial.



A DENTAL OPERATION—DR. MACKAY, A HOA AND KOA KAU.

Cette photographie nous invite à repositionner notre regard sur une question ancienne : celle de l'identité taïwanaise, du point de vue du corps.

---

<sup>2</sup> D'après les recherches de Fu, afin de recevoir un traitement médical, les habitants de l'île devaient respecter les ordres du Dr. MacKay. Ce dernier vérifiait, par exemple, si les habitants accomplissaient les devoirs qu'il leur prescrivait ; il regroupait des habitants pour pratiquer des chants ; il leur posait des questions après chaque discours d'instruction religieuse pour voir s'ils comprenaient bien... *Ibid.*, p. 45-50.

Le corps est un point de repère fiable pour examiner une construction identitaire. Le corps humain n'est pas « naturel », ce sont les techniques qu'il pratique, auxquelles il s'adapte ou s'habitue, qui le façonnent. Contrairement à Marcel Mauss, qui se focalise sur les techniques appliquées par une éducation dominante/une imitation, Michel Foucault privilégie le pouvoir comme principal facteur de construction d'un corps docile.

Le cinéma, à la suite de la photographie, sera aussi un moyen efficace pour représenter un corps idéal, afin de propager l'idéologie d'une identité correcte façonnée par les colonisateurs. Cela sera le cas à Taïwan dès son apparition. De la colonisation japonaise (1895-1945) au nationalisme chinois (incarné par le parti Nationaliste chinois, le KMT qui gouverne Taïwan à partir 1949), les films de propagande ont mis en avant différents corps identitaires conformes aux objectifs politiques et culturels de chaque colonisateur. Notre travail, cependant n'engagera pas une enquête sur les représentations cinématographiques de ces identités modelées. Nous réfléchirons aux moyens possibles de fuir le cadre colonial ; autrement dit, existe-t-il dans l'histoire du cinéma taïwanais une forme de résistance à la pression coloniale s'exerçant sur la docilité du corps ? Et cette forme permettrait-elle non seulement de résister à la colonisation culturelle, politique et économique, mais aussi de survivre, dans l'histoire contemporaine, en offrant une stratégie esthétique comme instrument d'émancipation aux différentes formes coloniales ? Si cette forme existe, la stratégie esthétique qu'elle induit pourrait-elle être considérée comme une spécificité du cinéma taïwanais ? Nous permettrait-elle de dessiner une autre histoire du cinéma taïwanais comme construction indigène d'un sentiment national ? Cette forme de résistance constituerait-elle une politique esthétique en mesure d'illustrer une « taïwanité » cinématographique par laquelle seraient justifiées la société et la culture taïwanaises rendues ainsi pertinentes et débarrassées des formes culturelles dominantes ? C'est par ces perspectives que nous entendons revisiter certains moments de l'histoire du cinéma taïwanais par le biais du corps médiumnique, à travers trois figures essentielles : le *benshi*, le *tâng-ki* et *kuso*.

Proposer un corps médiumnique pour penser le cinéma taïwanais conduit à caractériser celui-ci esthétiquement (depuis son origine), culturellement (par le retour à la religion) et politiquement (par la production du sentiment national). Il ne s'agira pas de

recréer une histoire du cinéma taïwanais, mais de proposer une histoire figurative en tant qu'histoire de la résistance aux diverses formes coloniales.

*Benshi : origine d'une histoire figurative*

La première figure spécifique en tant qu'« origine » de cette histoire figurative du cinéma taïwanais : celle du *benshi*, et en particulier du *benshi* de la troupe *bi-tâi* (美台團). Cette troupe a été créée par l'intellectuel et co-fondateur de l'Association Culturelle Taïwanaise Tsai Pei-huo (蔡培火). Le *benshi* de la troupe *bi-tâi* est une personne qui devant l'écran, non seulement interprète et traduit le film pour le spectateur à l'époque coloniale japonaise, mais qui également détourne l'image en ironisant sur la société de l'époque. Selon l'historienne du cinéma Misawa Mamie, le *benshi* taïwanais est capable de pratiquer une « indigénisation improvisée » (*linchangshi bentuhua* 臨場式本土化), grâce à sa performance éloquente faisant naître chez le spectateur taïwanais qui s'y identifie, un sentiment national. Ainsi naît l'idée d'un « notre cinéma », même si le spectateur est en train de voir un film étranger. Le *benshi* intervient dans deux imaginaires en créant un notre/autre cinéma auquel les spectateurs puissent s'identifier. C'est un corps-opérateur qui fabrique un sentiment national par le biais d'une modulation entre deux instances représentatives (machinerie/humaine), deux régimes productifs (visuel/verbal) et deux idéologies politiques. En tant que médiateur subjectif, le *benshi* évoque le paradigme d'une juxtaposition de deux imaginaires opérationnelles par la réorientation, la dissociation paradoxale et la surimpression de l'image. Il faut savoir aussi que le *benshi* est une tradition qui vient du Japon, le *benshi* taïwanais est donc le symbole d'une réappropriation culturelle.

Alors que le système de production cinématographique est dominé par le colonisateur, la figure du *benshi* crée une coupure au cours de la diffusion du film pour dialoguer avec le passé. Cette figure représente à la fois sur le plan esthétique une forme de la pratique cinématographique et une stratégie de revendication du droit à la parole ; et c'est ainsi qu'elle est à l'origine de l'histoire figurative du cinéma taïwanais.

Trois raisons conduisent à confirmer cette « origine » d'un cinéma taïwanais à partir du *benshi* taïwanais :

- L'émergence d'un sentiment national ;
- La revendication d'une production indépendante (malgré la production dominante de films par le système colonial) ;
- La survivance esthétique du rôle du *benshi* dans le cinéma parlant et contemporain.

Le *benshi*, en tant que forme esthétique au sein de la pratique cinématographique, se transforme, dans les films contemporains, en éléments divers comme la *voix-over/off* (pour produire une dislocation entre image et son), le regard à la caméra, le dédoublement du corps (pour aborder une réflexivité du cinéma), en vue de créer le paradigme d'une juxtaposition de deux imaginaires opérationnelles visant à réexaminer le rapport entre l'état de l'être humain et l'histoire coloniale.

Le *benshi*, personnage qui se place entre l'écran et le public, dans une position intermédiaire, est censé retransmettre par son interprétation et sa traduction les images filmiques au spectateur. Ce dispositif diffère de celui du cinéma actuel dépourvu de médiateur entre la diffusion et la réception des images. L'intervention du *benshi* « redéfinit » ainsi paradoxalement (étant né à l'époque du cinéma des premiers temps) l'expérience perceptive du cinéma. Les études portant sur le cinéma des premiers temps nous aident à suivre les variations du rapport entre le *benshi* et les productions d'images, en particulier les recherches de Misawa Mamie, Germain Lacasse, Alain Boillat, Tom Gunning et André Gaudreault. En outre, le dispositif impliquant le *benshi*, le film et le spectateur, permet de s'interroger plus largement sur la nature du cinéma. Autrement dit, le *benshi* est un point de départ pour établir une filiation entre « le cinéma » que défend Raymond Bellour<sup>3</sup> et les autres pratiques culturelles cinématographiques.

#### *Tâng-ki : la dissociation du moi et la communication*

Le *tâng-ki*, dont le statut est similaire à celui du chaman, désigne à la fois un médium qui transmet les messages divins (ou des esprits) et un guérisseur considéré comme tel par les demandeurs qui partagent la croyance populaire taïwanaise. Ainsi,

---

<sup>3</sup> Voir la troisième partie.



deux étapes sont nécessaires pour penser la relation entre cette figure et la production de l'image. Dans un premier temps, nous devons comprendre comment s'effectue le travail du *tâng-ki*. L'anthropologue Georges Lapassade, le psychologue Yu De-hui (余德慧) et l'historien Lin Fu-shi (林富士) soulignent deux traits essentiels de la possession animée : l'état d'extase comme sortie du corps et la réception d'un autre esprit. Cela signifie qu'une dissociation du moi est opérée pour créer un espace-temps hétérogène. Cet esprit principal du *tâng-ki* désigne également un processus important de création d'images invisibles mais communicables pour le croyant. Autrement dit, l'enjeu du clivage du sujet se joue sous deux niveaux censés répondre au moyen de communication : la dissociation du sujet (au niveau de l'image) et l'alliage de l'hétérogénéité (au niveau du médium).

De plus, la meilleure compréhension de la « possession » du *tâng-ki* en tant que médium de l'image, peut entraîner, dans un second temps, l'appropriation de cette figure religieuse dans les œuvres visuelles. Comment les artistes et les cinéastes empruntent-ils cette figure dans leurs œuvres ? Et quel est l'objectif de cette appropriation ? En faire un moyen de dialoguer à nouveau avec l'histoire ? Ou est-ce une manière de rechercher une identification ? Si la figure du *benshi* taïwanais est censée communiquer avec l'espace public (l'Histoire, l'identité...), la figure du *tâng-ki* est sollicitée à propos d'un trouble psychique de l'espace privé. Ainsi, la figure du médium dans la croyance populaire taïwanaise sera invoquée pour rapprocher le lien culturel de l'état de dissociation intérieur aux images artistiques.

*Kuso : la disparition du corps, la virtualité corporelle*

Dérivé du caractère japonais 糞 (< 糞), *kuso* signifie en général « merde », « pourri », expression méprisante pour décrire une chose nulle et d'un mauvais goût. Au Japon, *kuso* sert à désigner de mauvais jeux vidéo, tout en évoquant une culture qui voit les amateurs s'amuser à jouer sérieusement à ces « *Kuso game*<sup>4</sup> ». À Taïwan, *kuso* a été dans un premier temps utilisé dans le forum d'Internet d'ACG (*animation, comic et game*). Le mot *Kuso* a vu ses significations évoluer en se localisant dans le contexte

---

<sup>4</sup> Sun Jung-Jung 羅蓉蓉, « *Kuso chuang zuo ji xing xiao yi han zhi tan tao xing yan jiu – yi ba ha mu te wei li Kuso 創作及行銷意含之探討性研究 – 以巴哈姆特為例* » (*An explore study for KUSO writing and marking meaning*), sous la direction de Cheng Kong-Fah 曾光華, à *National Chung-Cheng University*, 2006, p. 6.

social de Taïwan. Humour de mauvais goût et non-sens, *Kuso* pourrait être également considéré comme une énergie visant à défaire, adultérer comme une impulsion à agir absurdement suivant une logique déraisonnable ; l'attitude consistant à prendre au sérieux des choses nulles et de mauvais goût est également l'esprit essentiel du *kuso*. Ce dernier est largement répandu dans l'espace virtuel d'Internet. Il est souvent associé au domaine de la créativité romanesque et de l'image (fixe et aussi animée).

Une des plus importantes interfaces médiatiques du XXIe, Internet change la vitesse et les moyens de production, diffusion, communication et de consommation des informations. L'immédiateté, au sens temporel, et la participation du consommateur deviennent deux facteurs déterminants, tandis que s'efface la nécessité du corps, remplacé par un corps virtuel. Lorsque *kuso* apparaît dans ce milieu et est considéré comme une expression et un moyen de détournement des images, il y a lieu de souligner sa qualité primordiale de médium de l'image sans corps. Ainsi, la disparition du corps sera mise en avant lors du traitement de la figuration des images en regard des deux précédentes figures. Or, certains artistes revendiquent leurs œuvres au nom du *kuso*, tandis qu'ils réalisent des performances « dans le cadre (de l'image) », en engageant leur propre corps. Dans ce cas-là, l'idée pragmatiste et la soma-esthétique développées par Richard Schusterman et Barbara Formis nous seront utiles pour envisager une corporalisation de ces performances. Lorsque Schusterman parle du fait d'avoir un corps et d'être un corps, celui-ci, et même son absence, caractérisent non seulement une construction identitaire, mais aussi un rapport entre cette construction et son environnement.

La théorie du corps médiumnique est ainsi développée à travers l'analyse des trois figures : *benshi*, *tâng-ki* et *kuso*. Cette théorie revient, d'une part, à dessiner une histoire figurative de la résistance du cinéma taïwanais ; d'autre part, elle met en lumière une politique de l'esthétique afin de repenser la question de l'identité taïwanaise et la fabrique du sentiment national.

### *La théorie du corps médiumnique*

« Médiumnique » vient du terme médium. Le médium est, selon le dictionnaire du CNRTL (Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales), « ce qui occupe une position moyenne, ce qui constitue un état, une solution intermédiaire ». Le corps

médiumnique désigne un vecteur, une fonction intermédiaire, en ce sens que le corps devient un médium pour matérialiser des images. Hans Belting dit que « l'homme est le lieu des images<sup>5</sup> » et qu'« une image n'a pas de corps, il lui faut un médium dans lequel elle puisse « s'incarner<sup>6</sup> ». Notre recherche figurative aborde ainsi la corrélation entre le corps et l'image. Le corps médiumnique renvoie à cette question : comment l'homme, en tant que médium, matérialise-t-il l'image dans le cinéma ? Et comment les diverses manières de matérialiser l'image changent-elles le dispositif/la disposition cinématographique ? En outre, Belting pense qu'« un médium dispose non seulement d'une structure physico-technique, mais aussi d'un aspect historique donné – ce que je nomme « le visuel », pour bien le distinguer du « visible<sup>7</sup> ». Belting met en évidence le changement culturel en jeu dans le médium. Or, le changement politique, à nos yeux, est aussi important que le changement culturel. Si « le visuel » résulte à la fois de l'évolution de l'agencement technique et de l'aspect historique donné, ce dernier dépend fortement des instances politiques qui font varier les stratégies de matérialisation de l'image d'un médium, surtout dans un contexte de colonisation comme dans le cas de Taïwan. Le personnage du *t'ang-ki*, dans la croyance populaire taïwanaise, est un médium qui réalise des images communicables, afin d'offrir au croyant une rencontre guérissante sous les gouvernances autoritaires, selon l'historien Lin Fu-shi.

Ainsi, lorsque nous envisagerons la disposition de l'image / le dispositif du cinéma en fonction des trois figures-médiums, l'ambiance politique actuelle et la prégnance de la culture dominante seront des facteurs importants à prendre en compte.

En ce qui concerne la question de l'agencement technique, les trois figures sont envisagées selon différentes approches en fonction de leurs lieux de naissance respectifs qui déterminent diversement la production de l'image.

#### *La fabrique du sentiment national : la question de l'identité taïwanaise*

Le corps médiumnique est un corps intermédiaire qui permet de communiquer avec les « esprits » entre différentes sphères. Un élément est important dans cette

---

<sup>5</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

définition, point d'approche pour l'examen de la relation entre le corps et l'histoire : la communication.

Même s'il ne s'agira pas pour nous de mener un travail d'enquête sur l'identité nationale dans le cinéma taïwanais, la question de cette identité nationale sera déterminante en ce qu'elle permet au corps médiumnique de communiquer entre les histoires officielles et statuts imposés par les forces coloniales.

La société taïwanaise étant une société d'immigrés qui a connu une longue histoire de colonisation, la question de l'identité nationale a été de nombreuses fois abordée par les chercheurs<sup>8</sup>. Cette identité est toujours dans un état transitoire, voire conflictuel, parce que la société insulaire est affectée, selon Françoise Mengin, par « la formation inachevée d'un État-nation<sup>9</sup> », en raison d'un clivage entre la culture dominante que représente l'État officiel (République de Chine), et les cultures variées de la société insulaire. Ainsi, le mot « national » recouvre une réalité paradoxale et complexe à Taïwan. Que signifie un cinéma « national » sur l'île ? Un cinéma produit par le studio d'État ou un cinéma capable de projeter « une communauté imaginée », définie selon la formule de Benedict Anderson, du fait que l'idée nationale participe de ces processus d'identifications collectives qui se réfèrent à des groupes abstraits ? Dans le cas d'un cinéma produit par le studio d'État, l'identité qu'il représente ne correspond pas à la nation à laquelle les insulaires peuvent s'identifier, car c'est un cinéma partageant l'esprit des films de propagande produits par le gouvernement japonais et puis par le KMT, dans un but de transformation nationale et culturelle. Cela toutefois ne signifie pas qu'il n'existe pas d'imaginaire national lié au passé des habitants de l'île. Les films du « Nouveau Cinéma Taïwanais » produits par CMPC (*Central Motion Picture*

---

<sup>8</sup>Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (sous la direction de), *New Chinese Cinema – Forms, Identities, Politics* Cambridge (USA) : Cambridge University Press, 1994. Sheldon H. Lu, *Transnational Chinese Cinemas : Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu : University of Hawaii Press, 1997. Zhang Ying-Jin, *Chinese National Cinema*, New York et London :Routledge, 2004. June Yip, *Envisioning Taiwan : fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*, Durham, N.C. : Duke university press, cop. 2004. Berry Chris et Farquhar Mary, *China on Screen : Cinema and Nation*, New York : Columbia university Press, 2006. Shih, Shu-Mei, *Visuality and Identity – Sinophone Articulation across the Pacific*, Berkeley, University of California Press, 2007. Lin Wen-chi, *Allegory and National Identity in Chinese Cinema*, Taipei : Taipei Film Archive, 2010. Hong Guo-juin, *Taiwan Cinema – a contested nation on screen*, New York : Palgrave Macmillan, 2011. Wafa Ghermani, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, sous la direction de Kristian Feigelson, thèse soutenue le 12 janvier 2015 à l'université Paris 3.

<sup>9</sup> Françoise Mengin, « Des injonctions politiques aux pratiques sociales : la formation inachevée d'un Etat-nation à Taiwan », dans la revue *Sociétés Politiques Comparées – Taiwan : la fabrique d'un Etat*, N°36, sous la direction de Françoise Mengin, novembre 2014.

*Corporation*) sous la direction du parti KMT, entre 1954-2005, représentent quant à eux, dans un contexte où la démocratie est en progrès, les histoires assez variées des différentes communautés ethniques, classes sociales dont les imaginaires nationaux se différencient.

En conséquence, il faut toujours avoir un point de repère précis pour examiner la question de l'identité nationale ou du cinéma national. Hong Guo-juin (洪國鈞) définit le cinéma national en se référant à des productions assurées par le studio d'État, et examine différentes figures nationales dans *Taiwan Cinema – a contested nation on screen*. Huang Chien-yeh (黃建業) quant à lui, considère que le « Nouveau Cinéma Taïwanais », comme « le cinéma nativiste national<sup>10</sup> » (xian tu min zu dian ying 鄉土民族電影) – poursuivant le mouvement de la littérature nativiste apparue dans les années 80 –, déconstruit la Grande narration de l'identité nationale définie par l'État (KMT), et montre aux nations du monde un style de cinéma national propre à Taïwan. Concernant l'enquête sur l'identité nationale dans le cinéma taïwanais, la thèse de Wafa Ghermani est le travail le plus complet qui existe sur cette question. Elle examine non seulement les identités représentées dans les films produits par les studios officiels, de l'époque japonaise à nos jours, mais aussi celles qui sont produites par les studios privés.

Ces recherches nous avertissent qu'il faut penser la question de l'identité à la fois dans l'espace public/officiel et l'espace privé/non-officiel. Nous ne prétendons pas, dans cette thèse, mener une enquête sur l'identité ni définir ce que serait LE cinéma national taïwanais, mais nous entendons découvrir, à travers le corps médiumnique, une forme de résistance au cadre de la colonisation, en nous appuyant sur l'importance d'une position « entre ». En d'autres termes, si une identité docile façonnée par le colonisateur doit être mise en cause, une autre identité potentielle, opposante, n'existe que dans un processus de communication avec le passé et les cultures dont elle émerge progressivement. Son existence est relative, et la question de l'identité taïwanaise est une question relationnelle. En poursuivant l'idée que la société insulaire est affectée par ce que Mengin dénomme « la formation inachevée d'un État-nation », notre regard se portera sur une

---

<sup>10</sup> Huang Chien-yeh 黃建業, *Yang Dechang dian ying yan jiu 楊德昌電影研究 (Study on Edward Yang's Films)*, Taipei : Yuang Liou Publication, 1995, p. 64.

articulation/communication entre les deux espaces précités ; c'est aussi dans cette position « entre » que l'hypothèse d'un cinéma indigène est proposée.

En ce qui concerne le cinéma et l'identité nationale, ce qui nous intéresse, c'est le rapport entre 7<sup>ème</sup> art et la construction d'un sentiment national. Cette dernière ne se limite pas à la production étatique, elle provient également d'une société dynamique, capable de créer des moyens de résister à une identité dominante et de rassembler, pour s'identifier à une histoire, une mémoire ou une culture qui soient liées au passé de l'île. Autrement dit, la production cinématographique sera non seulement employée pour analyser la construction d'un sentiment national, mais les pratiques culturelles de la cinématographie seront aussi convoquées. Enfin, si l'enjeu de la juxtaposition d'un espace public et d'un espace privé est considéré lors du traitement de la question de l'identité, nous pourrions alors observer des fuites identitaires dans les films de propagande.

#### *Les spectres du passé et l'Histoire en tant que Spectre*

La prise de conscience de l'articulation/communication entre espace public et espace privé lors du traitement de la question de l'identité est aussi la position politique requise, pour qu'un cinéma taïwanais puisse être indigénisé et s'émanciper de celui du monde chinois. Wafa Ghermani a ainsi remis Taiwan au *centre* de son étude, au lieu de mettre l'île au *bord* de la Chine<sup>11</sup>. L'espace public ne signifie pas seulement pour nous la gouvernance étatique, mais aussi une dominance culturelle chinoise. Cette dominance implique l'idée d'une « Grand Chine », alors que Hong-Kong et Taïwan, en marge du continent, présentent des variations culturelles qui enrichissent toutefois le monde de la culture chinoise. Le passé étant irréversible, nous ne prétendons pas nier l'influence de la culture chinoise sur l'île à travers la gouvernance coloniale du KMT. Cependant, revendiquer la subjectivité culturelle de Taïwan demande de résister au discours dominant de la culture chinoise qui prône une version de l'Histoire qui consolide la légitimité des régimes coloniaux.

Quant à la notion de spectre, dans notre travail, elle donnera lieu à deux formes d'opposition dans l'Histoire. Selon la première, le spectre suppose la répression, la mort

---

<sup>11</sup> « Penser Taiwan en dehors de la Chine et de Hongkong » fait partie de son introduction, *Ibid.*, p. 25-26.

d'un objet, alors que son apparition a lieu lorsqu'une crise politique/culturelle survient. Écrire l'histoire d'une forme de résistance à partir du corps médiumnique suppose effectivement de rappeler les spectres du passé réprimés par l'écriture de l'Histoire coloniale. Les spectres hantent les non-dits du passé pour résister ou faire revenir la mémoire d'une certaine histoire; et l'apparition du spectre est un moment qui nous permet d'apercevoir la potentialité d'un agent de discontinuation de l'Histoire. Dans cette optique-là, si les *benshi*, *Tâng-ki* et *kuso* représentent différentes formes de résistance, nous aimerions examiner quels sont les passés/spectres qu'ils tentent de nous rappeler : la liberté d'expression culturelle et langagière pour le *benshi* (le spectre d'un « futur antérieur » survenant dans les crises politiques) ; la maîtrise du temps pour le *tâng-ki* (le spectre survenant dans les crises d'identité) ; la subjectivité d'une histoire devant la modernité/contemporanéité pour le *kuso* (le spectre survenant dans les crises d'une politisation responsable).

Dans la seconde forme d'opposition, les coupures du passé ne signifient pas une rupture totale, elles ne sont qu'un espace-temps suspendu, comme un moment transitoire entre un objet connu et un autre objet à venir. En outre, du fait d'une colonisation qui fut à la fois « continue et multiple<sup>12</sup> », ces coupures se caractérisent non seulement par une incision longitudinale, mais aussi par une incision transversale. Autrement dit, si chaque incision longitudinale suppose une crise politique de l'histoire taïwanaise, l'incision transversale signifie un Spectre hantant en permanence : le Spectre autoritaire, c'est-à-dire le Spectre d'une Histoire coloniale. Avant d'achever la décolonisation politique, culturelle et économique, le Spectre reste présent tout au long de l'histoire taïwanaise. L'existence de ce Spectre explique également les formes de résistance que proposent les trois figures clés, dans la mesure où un moyen parasite prend le contrôle. En d'autres termes, les formes de résistance se ramènent à une relation entre le parasite et son hôte, la tactique du détournement remplaçant celle de la destruction, une politique de l'esthétique étant « soumise » aux cadres dominants. Or, nous ne prétendons pas juger si cette politique de l'esthétique est passive ou inactive, ce n'est qu'une stratégie résultant de son contexte politique et historique. Cependant, en ce qui nous concerne, ne serait-ce pas une

---

<sup>12</sup> Wu Rwei-ren 吳睿人, « Taiwan hou zhi min lun gang : yi ge dang pai xin guan dian 台灣後殖民論綱：一各黨派性觀點 » (les principes de la post-colonisation taïwanaise – un point de vue du sectarisme) dans la revue *Si Xiang* 思想, N°3, octobre 2006, p. 95.

avancée dans le développement d'une esthétique propre à la taïwanité ? Et cette (ces) future(s) esthétique(s) sera (seront)-elle(s) capable de proposer une politique de confrontation directe avec l'Histoire en tant que Spectre ?

### *Plan de la thèse*

Le corps médiumnique s'exprime à travers trois figures principales : les *benshi*, *tâng-ki* et *kuso*. Cette thèse se divise en quatre parties, afin de les traiter respectivement et d'examiner d'autres formules de corporalisation qui leur survivraient, en suivant une logique chronologique. Ces trois figures représentent chacune une construction identitaire, un mode d'identification et de résistance pour répondre aux différents contextes sociaux, historiques et politiques. Chaque partie contient ainsi non seulement l'analyse du dispositif ou de la disposition aménagée par la figure en relation avec le cinéma, y compris ses adaptations et ses transformations survivant dans les œuvres cinématographiques, mais aussi une description du contexte politico-historique et de la question générationnelle, pour mieux comprendre l'enjeu de la stratégie politique et de la signification culturelle à quoi cette figure s'engage.

Dans la première partie, le *benshi*, né à l'époque de la colonisation japonaise, représente une coupure linguistique significative dans l'historiographie du 7<sup>ème</sup> art taïwanais. Grâce à l'absence de son dans le cinéma des premiers temps, l'éloquence du *benshi* explore une faille pour initier une opération interpellant deux imaginaires. Le dispositif cinématographique lié au *benshi* se transforme et se poursuit dans des films parlants tels ceux de Wan Jen (萬仁), Hou Hsiao-hsien (侯孝賢) et Huang Ming-chuan (黃明川). En outre, la coupure linguistique correspond aussi, métaphoriquement, au problème de la construction identitaire dans ces œuvres, la langue et le langage cinématographique étant pris en compte pour questionner l'état identitaire et son histoire.

La deuxième partie représente le corps médiumnique en faisant appel à une figure de la croyance populaire de Taïwan : le *tâng-ki*. Le *tâng-ki* est un personnage connu pour sa capacité de communiquer avec des esprits, un autre monde, en fonction d'un état d'extase entraînant la dissociation du sujet. Cette figure et le processus de possession ont intéressé des cinéastes et des artistes comme Chen Chieh-ren (陳界仁), Wu Tien-chang



(吳天章), Chang Tso-chi (張作驥) et Tsai Ming-liang (蔡明亮); les moyens de communication rétrospective (soit avec le passé, soit avec l'individu lui-même) sont liés métaphoriquement, à travers leurs œuvres, à cette figure religieuse. Si le *benshi* et le *tâng-ki* partagent une stratégie communicative similaire, liée à une intervention dans un dispositif d'espaces-temps hétérogènes visant à favoriser une identification, le *benshi* représente une figure politique engagée réalisant une forme de résistance à une politisation de l'espace public/officiel, tandis que le *tâng-ki* est la figure culturelle d'une résolution médiumnique d'un trouble psychique de l'espace privé/non-officiel de la société taïwanaise, en vue de matérialiser une « rencontre guérissante » dans le cadre de la colonisation.

En poursuivant notre réflexion, au sein de la troisième partie, sur les qualités politiques et culturelles des deux figures du *benshi* et du *tâng-ki*, nous nous intéresserons à leurs transformations liées à leur évolution artistique et médiatique dans le cinéma contemporain, et particulièrement dans les œuvres d'art vidéo. Ces deux figures s'appuient, dans leurs engagements performatifs, sur une théâtralité assez spectaculaire : l'éloquence pour la première, l'état de transe (la dissociation du sujet) pour la seconde. En outre, ces deux qualités théâtrales respectent le principe d'un corps-auteur, par l'engagement du corps de l'auteur (la participation corporelle du *benshi* qui se présente comme un auteur en vue de produire un cinéma sur place) et l'auteurisation de l'anonyme (le *tâng-ki* qui devient un sujet spécifique en fonction de la réception d'un autre esprit). Ainsi, les artistes taïwanais Zheng Li-ming (鄭立明), Chen Chieh-ren, Yao Jui-chung (姚瑞中) et Tsai Ming-liang empruntent ces caractères dans la perspective d'une repolitisation des passés et des oubliés. Remémorisant/reconstituant un passé par un corps d'auteur ou redonnant la parole aux personnages marginaux et oubliés de la société taïwanaise, une recherche de la survivance du corps performatif nous retiendra principalement dans cette partie.

Dans la dernière partie, nous introduirons une autre figure, celle du *kuso*, afin d'enquêter sur la construction identitaire d'une jeune génération, celle de la frustration. Né dans l'espace d'Internet, *kuso* correspond à un style d'expression ainsi qu'à un moyen de détournement. Ce dernier, en vue d'un engagement politique, n'est pas nouveau : les œuvres des situationnistes nous en ont déjà donné des exemples. Du fait de son lieu de

naissance, le *kuso* est, contrairement aux *benshi* et *tâng-ki*, une figure sans corps. La disparition du corps caractérise ainsi les œuvres des jeunes artistes taïwanais. Yeh Yi-li (葉怡莉) et Tsui Kung-yu (崔廣宇) questionnent la virtualité corporelle qui est en relation avec la société globalisée en engageant leur propre corps ; Yu Cheng-ta (余政達) et Su Yu-hsien (蘇育賢) proposent des observations politiques et historiques en fonction de l'absence du corps. Même si ces artistes sont jugés *apolitiques*, les corporalisations qu'ils inventent manifestent une politique esthétique proposant une stratégie de parasitage.



## **Partie I**

### ***Benshi* : l'origine d'une histoire figurative et ses héritages politiques et esthétiques**



## Chapitre 1 Le *Benshi* : la figure éloquente et la question du national dans le cinéma des premiers temps

---

### 1-1 Le corps résistant au discours colonial

*Benshi* (弁士) signifie, en français, bonimenteur ; apparu au tout début du cinéma au Japon, c'est la personne qui, devant l'écran, interprète pour les spectateurs le dialogue et l'histoire des films muets. Il leur explique également ce qu'est le cinéma ; il présente la culture, les coutumes du pays étranger d'où provient le film.

Le *benshi* est arrivé en même temps que la projection cinématographique à Taïwan, alors colonie du Japon. Au départ, les *benshi* venaient du Japon pour interpréter les films pour le public japonais. En 1921, avec l'ouverture à Taipei du ciné-théâtre *kinema kan* (キネマ館) au sein du quartier de *Dadaochen* (大稻埕), où se rendaient les spectateurs taïwanais, les *benshi* taïwanais sont devenus nécessaires. Wan Yun-feng (王雲峰) fut alors le premier<sup>13</sup>, recruté par le *kinema kan* et parlant aux spectateurs en taïwanais<sup>14</sup>. Par la suite, de plus en plus de *benshi* taïwanais furent employés, devenant les *messengers* du cinéma.

Les années 1920 correspondent à l'explosion de l'âge des « Lumières taïwanaises ». L'événement le plus important de cette époque demeure la création de l'Association Culturelle Taïwanaise (台灣文化協會). Cette association est fondée en octobre 1921 par Chiang Wei-shui<sup>15</sup> (蔣渭水) avec un groupe d'intellectuels. Le but de cette association est non seulement de s'efforcer à réveiller la conscience identitaire taïwanaise, mais aussi de propager la conscience de classe. L'Association Culturelle Taïwanaise organise dans l'île des conférences, des débats sur le thème de l'histoire

---

<sup>13</sup> Center for Taiwan film Digital Movie Archive : <http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1093>

<sup>14</sup> Le taïwanais s'appelle aussi *taigi*, et est utilisé par la majorité des Taïwanais. Il est l'une des langues de Taïwan.

<sup>15</sup> Chiang Wei-shui est médecin qui est aussi fondateur du parti du peuple taïwanais (台灣民眾黨). Il incarne la figure la plus importante pour résister à la colonisation japonaise.

taïwanaise, du droit, de la culture de ses habitants ; elle crée également des clubs de lecture pour que les Taïwanais puissent lire le journal « Taiwan mingbao<sup>16</sup> » (台灣民報).

Découvrant que le cinéma est un instrument idéal d'éducation, l'Association commence à organiser des projections cinématographiques, en espérant l'éveil d'une conscience anticolonialiste. Ainsi, Tsai Pei-huo (蔡培火), membre de l'Association, s'engage en 1925 dans la création du club de l'image-animée (活動寫真部), qui organise des projections ambulantes dans l'île au cours desquelles les *benshi* présentent leurs « performances ». Sous le régime colonial de l'époque, il n'est pas possible d'échapper à un système sévère de censure des films, chaque projection étant surveillée par la police japonaise. Ce ne sont pas les contenus des films qui suscitent le plus souvent des difficultés (ceux-ci se étant surtout des films éducatifs comme *Le monde de l'ours polaire* (*Bei ji dong wu zhi sheng tai* 北極動物之生態), *La situation de l'agriculture au Danemark* (*Dan mai zhi nang geng qing kuan* 丹麥之農耕情況), *La collaboration avec le Danemark* (*Dan mai zhi he zuo shi ye* 丹麥之合作事業)...<sup>17</sup>), ce sont les *benshi* taïwanais qui sont soumis à une étroite surveillance. Selon les recherches de l'historien Lee Daw-ming (李道明), le discours du *benshi* est alors plus important que la projection du film : « si les Taïwanais s'intéressent au cinéma à l'époque japonaise, c'est parce qu'ils s'intéressent au rapport entre le cinéma et la propagande politique<sup>18</sup> [ celle de l'Association Culturelle Taiwanaise ] ». Investie d'une mission éducative, l'interprétation du *benshi* ressemble à un discours politique<sup>19</sup>. Il « traduit » souvent l'histoire en métaphores une critique sociale, bien que la police ait le droit, lorsqu'elle constate de tels propos, d'arrêter immédiatement la projection. Malgré ces difficultés, les séances de projection cinématographique sont bien accueillies par le peuple<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Ce journal taïwanais est celui qui a eu le plus d'influence à cette époque. Il a été créé au Japon en 1923 et l'autorisation de sa parution à Taïwan n'a été donnée qu'en 1927 par le troisième gouverneur général Takio Izawa (伊沢多喜男).

<sup>17</sup> Lee Daw-ming 李道明, « Ri ben tong zhi shi qi dian ying yu zheng zhi de quan xi 日本統治時期電影與政治的關係 » (Le rapport entre le cinéma et la politique à l'époque de la gouvernance japonaise), dans *Historical Monthly*, N°94, en Novembre 1995. L'article est aussi disponible en ligne : <http://ge.tnua.edu.tw/taiwan/w/3/0302.DOC>

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Misawa Mamie, *Zai [diguo] yu [zuguo] de jia feng jian : Ri zhi shi qi Taiwan dian ying ren de jiao she yu kua jing* 在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期臺灣電影人的交涉與跨境 (*Pris entre « l'empire » et « le pays des ancêtres », allers-retours et négociation des travailleurs du cinéma taïwanais à l'époque de la gouvernance japonaise*), Taipei : Taida chuban zhongxin 台大出版中心, 2012, p. 121-122.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

1927, Tsai Pei-huo et Chiang Wei-shui quittent l'Association Culturelle Taïwanaise à cause d'un conflit interne, né de divergences de conviction politique entre la gauche et la droite – la gauche rassemblant la force majoritaire. Tsai et Chiang créent alors le parti du peuple taïwanais (台灣民眾黨). Les projections ambulantes sont censées promouvoir les idées de ce parti. Malheureusement, Tsai ne partage pas les mêmes idées politiques<sup>21</sup> que Chiang Wei-shui. Il crée alors en 1928 la troupe *bì-tâi* (美台團), qui continue d'organiser des tournées de projections à travers l'île, dans un but d'éducation culturelle. Les *benshi* préconisent de façon radicale des pensées anticolonialistes de gauche. Confronté aux interventions de la police, Tsai doit trouver un compromis avec la loi afin que les projections puissent continuer. Mais le « compromis » domine les paroles des *benshi*, au détriment de leur éloquence. Aussi les films éducatifs ne suscitent-ils plus l'intérêt de leurs spectateurs. Les activités de la troupe *bì-tâi* déclinent jusqu'en 1933, date à laquelle elles cessent.

D'après les recherches de Misawa Mamie (三澤真美惠), historienne du cinéma taïwanais, le *benshi* existe jusqu'à l'après-guerre, jusqu'au moment où le cinéma tourne une nouvelle page avec le cinéma parlant<sup>22</sup>.

Les films, les documents du cinéma taïwanais des premiers temps sont fragmentaires et très difficiles à trouver. Les travaux passionnants et approfondis des historiens taïwanais ont permis de recueillir des traces de ce cinéma parmi des journaux de l'époque, des interviews, des journaux intimes et des documents officiels du gouvernement général du Japon, et de dessiner ainsi une image de ce premier cinéma. Cette image nous paraît incontestablement attester l'importance du rôle du *benshi*

---

<sup>21</sup> Le mouvement politique de Chiang Wei-shui est censé faire la promotion de « l'Indépendance nationale de Taïwan », alors que Tsai Pei-huo préconise une « autodétermination nationale » ou « un gouvernement autonome de Taïwan sous la colonisation ». *Ibid.*, p. 124.

<sup>22</sup> La langue joue un grand rôle pendant les différents régimes coloniaux, la plupart de Taïwanais ont besoin que le *benshi* traduise la langue étrangère (japonaise, mandarin, anglais...) pour comprendre le film. « Le comité de la promotion de la langue nationale » est établi en 1946 sous le contrôle du gouvernement général de la province de Taïwan. Ce dernier est devenu le gouvernement provincial de Taïwan en 1948, et le comité de la promotion de la langue nationale s'est ainsi réformé sous le contrôle du gouvernement provincial de Taïwan. En 1959, l'interdiction de l'interprétation en langue taïwanaise pour les films en mandarin est promulguée ; c'est une répression officielle du *benshi* taïwanais. [http://nmtldig.nmtl.gov.tw/taigi/02sp/04\\_list.html](http://nmtldig.nmtl.gov.tw/taigi/02sp/04_list.html)

Cependant, selon le témoignage de mon père qui y a assisté, il y a eu encore, dans les années 1960, quelques séances de projection accompagnées par le *benshi* qui assurait la traduction destinée aux gens ne comprenant pas le mandarin.



taïwanais, qui va incarner une nouvelle origine du cinéma local et nous permettre de retracer une histoire résistante s'émancipant du discours colonial.

### 1-1.1 Le *Benshi* : redéfinir l'origine du cinéma taïwanais

Placé entre les images animées et le spectateur, le *benshi* s'oppose à ce que le spectateur s'identifie directement à l'image diffusée. Grâce au silence de l'image, il trouve une faille par laquelle il peut détourner les informations fournies par les images animées. Étant le seul médium de transmission des messages du film, il incite un autre cinéma à se produire pendant la projection, un « notre cinéma ».

Le « notre cinéma », selon Misawa Mamie, est un cinéma nourrissant l'émotion nationale taïwanaise. Vu que l'histoire du cinéma taïwanais est aussi une histoire de l'oppression, le *benshi* peut, par son art de l'éloquence, suggérer un cinéma où une émotion nationale est ressortie par le spectateur qui s'attache fortement à s'y identifier. Misawa propose d'appeler ce processus « indigénisation improvisée » (*linchangshi bentuhua*, 臨場式本土化). Le spectateur a non seulement besoin que le *benshi* traduise les films (japonais, occidentaux ou chinois) en taïwanais pour les comprendre, mais il a aussi envie de voir un film « taïwanais ».

Misawa compare l'activité cinématographique à Taïwan à celle des deux autres colonies du Japon à la même époque : le Mandchoukuo et la Corée. Ces deux colonies ont fini par développer leur propre cinéma national en s'industrialisant sous la colonisation japonaise. Misawa suggère que la dimension du marché soit prise en compte dans le calcul de la rentabilité. Le territoire de Taïwan est alors beaucoup plus petit que celui des autres colonies, il n'est donc pas de taille à revendiquer un investissement pour une production cinématographique au sens national. De plus, et c'est aussi la remarque la plus intéressante de Misawa : les *benshi* taïwanais (surtout ceux qui appartiennent à l'Association Culturelle Taïwanaise, au parti du peuple et à la troupe *bì-tâi*) entravent le développement du cinéma national taïwanais<sup>23</sup>. D'une part, étant créateur du « notre cinéma », le discours des *benshi* satisfait le besoin d'un sentiment national ; mais d'autre part, il s'agit d'une façon de créer un cinéma national en ne prenant pas trop de risques.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 104.

Ce constat nous permet de repenser le cinéma taïwanais et son origine. Le rôle du *benshi* fut à la fois de développer et d'empêcher un cinéma national. Du point de vue du cinéma national et de la subjectivité de Taïwan, le *benshi* doit être mis en valeur pour dépasser le postulat embarrassant qui considère le cinéma taïwanais ne serait qu'une branche du cinéma chinois. Ce postulat réduit non seulement la subjectivité du cinéma taïwanais, mais aussi limite le regard qu'on lui porte.

Le « notre cinéma » est un cinéma qui est capable d'échapper à la domination du pouvoir en place pour créer un espace convergent par une conscience collective ne résultant pas de l'identification à l'image. C'est également un « cinéma spectral », allant au-delà du dispositif du cinéma « traditionnel » auquel cependant il appartient.

Trois arguments permettent de confirmer l'« origine » du cinéma taïwanais à partir du *benshi* :

- 1. L'émergence d'un sentiment national ;**
- 2. La revendication d'une production indépendante** (malgré la production dominante de films par le système colonial) ;
- 3. La survivance esthétique du rôle du *benshi* dans le cinéma parlant et contemporain.**

Les deux premiers arguments se rapportent à l'idée d'une production développant un sentiment « national » au sens d'une subjectivité propre à Taïwan. Ils sont également liés à une idée de « faille » d'où naît et se construit « notre propre cinéma », dès lors que se manifestent divers effets de la colonisation politique et culturelle. Le troisième argument est que le rôle du *benshi* s'est diversifié, son visage évoluant en fonction des médias (du cinéma à Internet) et des époques – point que nous approfondirons dans les prochains chapitres.

Nous ne prétendons pas entamer un travail d'historien du cinéma. En suggérant, avec la figure du *benshi*, une nouvelle origine de l'histoire du cinéma taïwanais, nous souhaitons proposer des stratégies esthétiques qui ont accompagné l'évolution de ce cinéma, en vue de figurer une histoire de résistance associée à la question du national. Cela nous permettra d'émanciper ce cinéma qu'a subordonné à ses intérêts politiques une « colonisation continue ». Pour mieux faire comprendre notre propos, nous souhaitons retracer certains événements du cinéma des premiers temps et leur historiographie afin d'analyser la façon dont la question de l'identité a été traitée dans le milieu du cinéma, et dont ce dernier est devenu un lieu de combat idéologique.

## 1-2 Cinéma taïwanais – un lieu de combat idéologique

### 1-2.1 Les premières expériences du cinéma à Taïwan

L'histoire du cinéma taïwanais pourrait être considérée comme une histoire de la colonisation : le cinéma est introduit par les Japonais en 1900, et est développé au niveau national, dans une visée propagandiste, aussi bien par le gouvernement japonais que par celui du Kuomintang<sup>24</sup> (en abrégé : KMT) à partir de l'année 1945. Cette colonisation se caractérise, selon le politologue Wu Rwei-ren (吳睿人), par l'expérience diachronique « d'une colonisation continue » (*lian xu zhi min* 連續殖民) et d'« une colonisation multiple<sup>25</sup> » (*duo zhong zhi min* 多重殖民). La première expression souligne l'existence d'une longue histoire, qui remonte au XVIIe siècle avec la colonisation hollandaise, puis celle de *Koxinga*<sup>26</sup>, de l'empire mandchou, du Japon et enfin du gouvernement KMT. La seconde expression met l'accent sur une structure hiérarchique de domination entre les différentes communautés ethniques (les régimes coloniaux / la communauté Han / les communautés aborigènes). Ces deux caractères complexifient le traitement de la question de (s) (l')identité (s) de Taïwan ; il est difficile de définir une identité, celle-ci étant

---

<sup>24</sup> Kuomintang, 國民黨 en mandarin, Parti nationaliste chinois.

<sup>25</sup> Wu Rwei-ren 吳睿人, « Taiwan hou zhi min lun gang : yi ge dang pai xin guan dian 台灣後殖民論綱 : 一各黨派性觀點 » (Les principes de la post-colonisation taïwanaise – un point de vue du sectarisme) dans le revue *Si Xiang*, N°3, octobre, 2006, p. 95.

<sup>26</sup> Koxinga signifie littérairement « le roi de l'Empire ». Il s'agit du surnom de Zheng Cheng-gong, ancien loyaliste de la dynastie Ming. Koxinga vainc les Hollandais à Taïwan au XVIIe siècle, tandis que l'empire manchou domine la Chine.

évolutive et souvent déterminée en fonction des positions politiques, historiques et idéologiques.

Le cinéma taïwanais n'est pas épargné par la problématique identitaire. Les films, mais aussi les ouvrages consacrés au cinéma, sont des lieux où les différents corps identitaires se formulent différemment selon les époques. Dans les films, sous la colonisation, l'identité est souvent envisagée à travers des figures humaines mises au service d'une propagande ; l'écriture de l'histoire reflète aussi une certaine vision politique à partir d'une identité imposée. À ce sujet, nous pouvons déjà remarquer que les livres traitant de l'histoire de ce cinéma utilisent deux expressions, le « cinéma taïwanais » et le « cinéma de la République de Chine », pour aborder l'histoire du cinéma « national ». Du Yun-zhi (杜雲之) a publié à Taïwan *The Film History of Republic of China* (中華民國電影史) en 1988, mais la première édition, en 1972, avait pour titre *The Film History of China*. Les *Cinema Year Book*, publiés par les Archives du film de Taïwan, présentent une curiosité dans le choix des titres. *Cinema Year Book in Republic of China* jusqu'en 2004, mais à partir de 2005, *Taiwan Cinema Year Book*<sup>27</sup>. Nous ne tentons pas de proposer une explication précise de ces changements. Bien évidemment, l'enjeu politique diffère selon le contexte politico-historique ; mais implicitement deux identités politiques et culturelles, ainsi que deux imaginaires relatifs à un statut national y sont investis. Penser l'histoire du cinéma taïwanais dans un sens national n'est pas un travail facile, lorsque différents événements historiques peuvent s'imposer comme fondation d'une histoire, en fonction des différents régimes. Voici le résumé de deux propositions historiographiques concernant les « origines » du cinéma taïwanais, de part et d'autre d'une coupure, opérée par un régime politique et linguistique.

#### a. L'époque de la gouvernance japonaise

L'apparition du « cinéma » à Taïwan se réécrit avec les découvertes de nouvelles archives. L'historien Lü Su-shang<sup>28</sup> (呂訴上) écrivit en 1961 que la première apparition

---

<sup>27</sup> Même si le titre anglais est *Taiwan Cinema Year Book* durant les années 2005-2006, le titre mandarin reste toujours *Republic of China*. C'est à partir de l'année 2007 que *Republic of China* disparaît dans les deux langues.

<sup>28</sup> Lü Su-shang 呂訴上, *A History of Cinema and Drama in Taiwan* (*Taiwan dian ying xi ju shi* 台灣電影戲劇史), Taipei : Yin-Hua Ying Yeh, 1961.

du cinéma à Taïwan eût lieu en novembre 1901 ; les historiens du cinéma ont accepté cette information pendant plus de trois décennies, et, selon Yeh Long-yan (葉龍彥), « même l'historien japonais Tadao Sato l'a [reprise] dans le deuxième volume de son livre *Le Cinéma japonais* en 1995<sup>29</sup> ». Il faut attendre en 1995 pour que l'historien du cinéma Lee Daw-ming découvre une nouvelle source, et affirme que le cinéma taïwanais est « officiellement » né en 1900<sup>30</sup> : la première projection du Cinématographe<sup>31</sup> eût en effet lieu dans la chambre 9 de la « maison de *danshui* » (danshui quan 淡水館) à Taipei le 16 juin 1900. Le marchand japonais Oshima Inoichi (大島猪市) a alors invité « l'Association du Cinéma Français » (佛國自動幻畫協會) à y faire une projection ; Matsuura Shozo (松浦章三) en était le projectionniste. Cette projection ne bénéficia cependant qu'à des spectateurs japonais. Pour les spectateurs taïwanais, la représentation la plus ancienne remonte au 21 juin de la même année, avec une projection à la « la maison de la croix » (shizi quan 十字館) de Taipei<sup>32</sup>. Quant à la première production d'un film à Taïwan, elle est due à Goto Shinpei (宮藤新平, chef des affaires civiles de Taïwan), qui invita Toyojiro Takamatsu (高松豊次郎) dans l'île pour filmer *Présentation de la situation à Taïwan* (台湾実況の紹介) en 1907. Ce projet avait pour objectif, d'une part, de projeter un film dans le pavillon de Taïwan à l'occasion de l'Exposition universelle à Tokyo et, d'autre part, de propager l'idéologie officielle de la colonisation. Quant à la première production d'un film entreprise par des Taïwanais, il s'agit d'*À qui la faute* (*Shui Zhi Guo* 誰之過) de Liu Xi-Yan<sup>33</sup> (劉喜陽) en 1925.

<sup>29</sup> Yeh Lung-yan 葉龍彥, *Ri zhi shi qi Taiwan dian ying shi* 日治時期台灣電影史 (*The History of Taiwanese during the Japanese Colonization*), Taipei : Yushan she 玉山社, p. 17.

<sup>30</sup> Yeh Lung-yan écrit dans *The History of Taiwanese during the Japanese Colonization* que le Kinétoscope arrive à Taiwan en 1896, introduit par un marchand japonais, et que le Vitascope apparaît en 1897. Or, Yeh ne cite aucune source pour confirmer ces deux apparitions. Par conséquent, l'année 1900 est considérée comme l'année de naissance du cinéma taïwanais.

<sup>31</sup> Selon les recherches de Misawa Mamie, nous ne pouvons pas douter de la possibilité d'autres séances de projection avant cette « première » projection. L'auteur a repéré des annonces dans le journal « Taiwan ri ri shinb ao » (台灣日日新報) informant sur les activités de l'image mouvante avant le 16 juin 1900. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'archives pouvant prouver leurs existence. Par conséquent, cette première projection est désormais officielle. Misawa Mamie, *Zhi min di xia de « yin mou » : Taiwan zong du fu dian ying zheng ce zhi yan jiu (1895-1942)* 殖民地下之銀幕：台灣總督府電影政策之研究 (1895-1942) (*L'écran colonial – recherche sur la politique du gouvernement général de Taïwan (1895-1942)*), Taipei : Avant Guard, 2002, p. 272.

<sup>32</sup> Lee Daw-ming 李道明, « *Taiwan dian yin shi di yi zhang : 1900-1915* 台灣電影史第一章：1900-1915 » (Le premier chapitre de l'histoire du cinéma taïwanais : 1900-1915) in revue *Fa* 電影欣賞, N°73, janvier-février, 1995, p. 28-29.

<sup>33</sup> Nous précisons les productions de films auxquelles les Taïwanais participent à l'époque japonaise dans le chapitre 1-3.

Assurément, les origines du cinéma taïwanais proviennent d'apports des colons japonais. Mais on ne peut ignorer que les dates liées à différentes expériences du cinéma à Taïwan signalent un regard hiérarchique à l'égard de l'ethnie, de la culture et de la classe sociale, et que « les origines » du cinéma peuvent être respectivement établies en fonction de la position des regards au cœur de la narration historique.

#### *b. L'époque de la gouvernance du gouvernement KMT*

Une nouvelle page de l'histoire taïwanaise commence après la Seconde guerre mondiale, avec l'arrivée du KMT. Le film *Troubles sur la montagne Ali* (*Ali shan fen yun* 阿里山風雲, 1949) de Zhang Yin (張英) et Zhang Che (張徹) est considéré comme la première fiction en mandarin de Taïwan, selon les recherches effectuées dans les années 1990<sup>34</sup>. L'équipe du film a dans un premier temps tourné en Chine, puis la maison de production *Guotai* (國泰) l'a envoyée à Taïwan sous le prétexte d'y tourner quelques séquences. Cette maison avait en fait le dessein d'envoyer des équipements à Taïwan, car le KMT était dans une situation difficile en raison de la guerre civile chinoise. L'équipe, ne pouvant plus retourner en Chine continentale, a alors terminé le film à Taïwan. Ce transfert initiera une autre page de l'histoire du cinéma taïwanais, *Troubles sur la montagne Ali* devenant accidentellement la première production de films en mandarin sur l'île<sup>35</sup>.

Or, les *newsreels* arrivent encore plus tôt que la fiction. Bai Ke (白克), originaire de Xiamen et arrivé à Taïwan le 15 octobre 1945, prend en charge la réception des équipements et récupère les structures de productions établies par le Japon pour préparer la création d'une future maison de production d'État. Sa première mission est de documenter la cérémonie du 15 octobre 1945, au cours de laquelle Chen Yi (陳儀), gouverneur, accepte officiellement l'abandon de la gouvernance japonaise à Taïwan. Ce film est compilé dans la *newreel* N°1, qui débute une série de bandes d'actualités pour les décennies suivantes. Ces bandes d'actualités sont produits dans un but de propagande,

---

<sup>34</sup> Nous considérons actuellement la première fiction en mandarin à Taïwan est *Le Port de Hualian* (*Hualian gang* 花蓮港) de He Fei-guang 何非光 en 1948. Misawa Mamie, *Zai [diguo] yu [zuguo] de jia feng jian : Ri zhi shi qi Taiwan dian ying ren de jiao she yu kua jing* 在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期臺灣電影人的交涉與跨境 (*Pris entre « l'empire » et « le pays des ancêtres », allers-retours et négociation des travailleurs du cinéma taïwanais à l'époque de la gouvernance japonaise*), op., cit., p. 321.

<sup>35</sup> Lu Fei-i 盧非易, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)* (*Taiwan dian ying : zheng zhi, jing ji, mei xue* 台灣電影：政治、經濟、美學 (1949-1994)), Taipei : Edition Yuanliu 遠流, 1998, p. 33.

comme l'affirme l'historien du cinéma Hong Guo-juin : « *what the stat-run studio produced was no different from the colonial production, insofar as film was used as a powerful apparatus to serve the propagandistic functions of ruling regime*<sup>36</sup> ».

### 1-2.2 La révélation d'une sympathie politique : l'écriture historiographique et le choix des termes

En corrélation avec ces événements de l'histoire et cette coupure du régime politique, les écritures historiographiques sont principalement rédigées sous l'influence de sympathies politiques différentes. En 1998, Lu Fei-i (盧非易) publie *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)*<sup>37</sup> ; sa version de l'histoire commence par l'arrivée du gouvernement KMT, car « cette migration du gouvernement et du peuple chinois continental a entraîné une certaine influence sur le cinéma taïwanais<sup>38</sup> ». Lu découpe l'histoire par périodes de cinq ans, avec un regard particulier sur le cinéma, affecté à la fois par la politique cinématographique, le régime politique du gouvernement et les relations diplomatiques entre Taïwan et les pays étrangers. Au cours de la même année, paraît de Yeh Lung-yen *The History of Taiwanese during the Japanese Colonization*<sup>39</sup>. Il divise quant à lui cette histoire en quatre périodes : la naissance, la période prospère, le point culminant de l'activité du cinéma et la période sous l'influence de la seconde guerre mondiale<sup>40</sup>. Yeh et Lu ne sont pas les seuls chercheurs ayant entrepris des recherches sur l'activité du cinéma durant l'époque japonaise et après cette époque. Mais leurs travaux constituent un phénomène exemplaire et emblématique de recherches sur l'histoire du cinéma taïwanais, portant un regard spécifique sur la période japonaise<sup>41</sup>, ou sur la période de la gouvernance du KMT<sup>42</sup>, comme si l'histoire du

---

<sup>36</sup> Hong Guo-juin, *Taiwan Cinema – a contested nation on screen*, New York : Palgrave Macmillan, 2011, p. 36.

<sup>37</sup> Lu Fei-i, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)*, op., cit.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>41</sup> Plusieurs chercheurs se sont penchées sur l'activité du cinéma pendant la colonisation japonaise : Lü Su-shang 呂訴上, *Taiwan dian ying xi ju shi*, op., cit. Chen Kuo-fu 陳國富, « Zhi min yu fan zhi min : taiwan zao qi dian ying huo dong 殖民與反殖民：台灣電影早期活動 » (La colonisation et l'anti-colonisation – l'activité cinématographique au premier temps) dans *Pian Mian Zhi Yan – Chen Kuo-fu dian ying wen ji 片面之言 – 陳國富電影文集 (L'essai du cinéma de Chen Kuo-fu)*, Taipei : Édition The Motion Picture Foundation, R.O.C., 1985, p81-104. Chen Kuo-fu 陳國富, « Zhi min di wen hua huo dong lin yi zhang :fang ri ju shi dai taiwan dian ying bian shi – Lin Yue-feng 殖民地文化活動另一張：訪日據時代台灣電影辯士 – 林越峰 » (L'Autre chapitre de l'activité culturelle pendant la colonisation japonaise – interview avec le Benshi taïwanais Lin Yue-Feng) dans *Pian Mian Zhi Yan – Chen Kuo-fu dian ying wen ji 片面之言 – 陳國富電影文集 (L'essai du cinéma de Chen Kuo-fu)*, Taipei : Édition The Motion Picture

cinéma était scindée en deux, avait deux origines distinctes, deux développements indépendants<sup>43</sup>, sans réflexion sur l'influence de l'époque japonaise sur le cinéma qui s'est développé ensuite, après la colonisation.

En 2004, l'Association chinoise des critiques de cinéma<sup>44</sup> a publié *L'histoire centenaire du cinéma taïwanais*<sup>45</sup>. Ce livre en deux tomes offre une description du cinéma pendant et après la colonisation japonaise. Cependant, la structure et la réflexion de cette description historique reposent sur le même postulat que celles de Lu Fei-i et de Lee Tain-dow<sup>46</sup> (李天鐸), qui situent la naissance de l'histoire du cinéma taïwanais en 1949, à la suite de l'installation du gouvernement KMT ; Lu Fei-i pense que c'est à l'arrivée du KMT que « débute réellement la page d'un destin historique du cinéma taïwanais<sup>47</sup> ». D'ailleurs, pour décrire le cinéma de l'époque japonaise, Lee Tain-dow utilise le terme de « cinéma distordu<sup>48</sup> ». Il emploie de plus très fréquemment les mots « *ri ju* » (日據) et « *Guangfu* » (光復), « *ri ju* » désignant l'occupation japonaise et « *Guangfu* » signifiant la « rétrocession » ou « recouvrer (un territoire perdu)<sup>49</sup> ». Ces

---

Foundation, 1985, p105-113. Wang Wen-ling 王文玲, « *Ri ju shi qi taiwan dian ying huo dong shi yan jiu* 日據時期台灣電影活動之研究 » (*L'Enquête de l'activité du cinéma pendant la colonisation japonaise*), mémoire réalisé à l'université nationale normale de Taïwan, sous la direction de Lee Kuo-chi 李國祁, 1994. Lee Daw-ming, « Taiwan dian ying shi di yi zhang : 1900-1915 台灣電影史第一章 : 1900-1915 » (Le premier chapitre de l'histoire du cinéma taïwanais : 1900-1915) dans revue *Fa* 電影欣賞, N°73, janvier-février, 1995, p28-44. Yeh Lung-yen 葉龍彥, « Ri zhi shi dai Taiwan ji lu pian zhi li shi xing fen xi 日治時代台灣紀錄片之歷史性分析 » (Analyse de l'historicité du cinéma documentaire à l'époque de la colonisation japonaise) dans *Taiwan shi yan jiu*, N°7 Taipei : Fondation d'archives de Wu San-Lian, 1996, p55-71. Misawa Mamie *L'écran colonial – recherche sur la politique du gouvernement général de Taïwan (1895-1942)*, op., cit. Misawa Mamie, *Pris entre « l'empire » et « le pays des ancêtres », allers-retours et négociation des travailleurs du cinéma taïwanais à l'époque de la gouvernance japonaise*, op.,cit.

<sup>42</sup> Lu Fei-i, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)*, op., cit. Lee Yung-chuan, *Taiwan dian ying yue lan* 台灣電影閱覽 (*Taiwanese Cinema : an Illustrated History*), Taipei : Yushan She 玉山社, 1998. Lee Tain-dow, *Taiwan dian ying she hui yu li shi* 台灣電影，社會與歷史 (*Taiwanese Cinema, Society and History*), Taipei: Édition Ya-Tai, 1997.

<sup>43</sup> En 1998, Lee Yung-chuan 李泳泉 a également publié un livre, *Taiwanese Cinema : an Illustrated History*. Il y dessine un panorama de l'histoire commençant à l'époque coloniale japonaise ; mais ce livre s'enlise dans une description sans aucune référence. La valeur scientifique et académique de ce livre est alors mise en cause. Nous ne l'intégrerons donc pas dans cette discussion, op., cit.

<sup>44</sup> Ici, le mot « chinois » se réfère à la Chine, celle de la République de Chine et non pas de la République populaire de Chine. Il s'agit d'une association de critiques de cinéma de Taïwan. Elle a été créée en 1964. Ses membres regroupent des rédacteurs en chef adjoints, des responsables de la culture, des médias et les membres du bureau de la Communication culturelle du KMT.

<sup>45</sup> Huang Ren 黃仁, Wan-Wei 王緯 (sous la direction), *Taiwan dian ying bai nian shi hua* 台灣電影百年史話, (One Hundred Years of Taiwan Cinema), Taipei : L'association chinoise des critiques de cinéma, 2004.

<sup>46</sup> Lee Tain-dow 李天鐸, *Cinéma Taïwanais, Société et Histoire*, Taipei : Édition Ya-Tai, 1997.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p 26.

<sup>48</sup> Lee Tain-dow, *Taiwanese Cinema, Society and History*, op., cit., p. 33.

<sup>49</sup> Pour des explications plus précises et détaillées sur les deux termes, voir « Qu'est-ce-que le cinéma taïwanais? » de Wafa Ghermani dans *Le Cinéma taïwanais*, Lyon : Asiexpo Edition, 2009, p. 10-12



mots reflètent une position nationaliste chinoise convenant à la vision de l'écriture historique du KMT car « définissant explicitement l'appartenance de Taïwan à la Chine<sup>50</sup> ». Le livre de Hsu Le-mei (徐樂眉), *Centry of Taiwan Movie Indrustry*<sup>51</sup> a bien hérité de cet esprit d'hégémonie culturelle du nationalisme chinois. « La République de Chine » est le nom du régime, « Taïwan » désigne le territoire insulaire, et ces deux termes ne conduisent pas à un même regard sur l'histoire. Cependant, l'histoire de Taïwan est assimilée à celle de la République de Chine à travers l'idée de « continentalisation » (*daluhua*, 大陸化), qui prétend ignorer ce qui s'est réellement passé sur la terre insulaire « avant 1949 ».

La mise en valeur d'une histoire insulaire commence à la fin des années 80<sup>52</sup>. L'historien Tsao Yung-ho (曹永和) propose « le concept d'histoire insulaire de Taïwan », par lequel il entend porter un regard sur les habitants taïwanais « de l'île » :

« Si nous insistons toujours, comme le montrent les premières études, sur l'évolution du régime politique et sur le point de vue de l'ethnie Han dans la recherche historique, c'est du fait d'une ignorance, celle de Taïwan comme détentrice d'une histoire indépendante. Diverses ethnies, avec leurs propres langues et cultures, composent ses populations depuis l'époque préhistorique. Ceux qui ont vécu sur l'île sont évidemment ceux à qui appartient l'histoire de cette île. Si nous ignorons cela, l'histoire taïwanaise se limite alors à être politique. Si nous pouvions mettre en avant l'histoire des habitants pour effectuer cette recherche, ce serait probablement une approche capable de dépasser cette limite<sup>53</sup>. »

---

<sup>50</sup> Wafa Ghermani, « Qu'est-ce-que le cinéma taïwanais » ? *op. cit.*, p. 11.

<sup>51</sup> Hsu Le-mei 徐樂眉, *Centry of Taiwan Movie Indrustry* (*Bai nian Taiwan dian ying shi* 百年台灣電影史), Taipei : Yang Chih Book 揚智, 2011.

<sup>52</sup> Dans sa conférence « Shan, Hai, pingyuan : Taiwandaoshi de chengli yu zhanwang 山、海、平原：台灣島史的成立與展望 » (La montagne, la mer, la plaine : la formation et l'avenir de l'histoire insulaire de Taïwan), lors du colloque international « *The origines, transformation and development of Taiwan's maritime cultures : an international conference of Taiwan studies* » organisé par la *National Chiao Tung University*, l'historienne Chou Wan-Yao expose un changement de vision de l'histoire taïwanaise au cours des dernières décennies, la domination de la vision nationaliste chinoise et sinocentriste ayant été ébranlée à la fin des années 80. « *The origines, transformation and development of Taiwan's maritime cultures : an international conference of Taiwan studies* », Hsin Chu : NCTU, 2011, ou consulter le site *Taiwan and Maritime Asia* :

<https://tmantu.wordpress.com/2011/06/15/%E5%B1%B1%E3%80%81%E6%B5%B7%E3%80%81%E5%B9%B3%E5%8E%9F%EF%BC%9A%E8%87%BA%E7%81%A3%E5%B3%B6%E5%8F%B2%E7%9A%84%E6%88%90%E7%AB%8B%E8%88%87%E5%B1%95%E6%9C%9B/>

<sup>53</sup> Tsao Yung-Ho 曹永和, « Taiwan shi yan jiu de ling yi ge tu jing – « Taiwandaoshi » gainian 台灣史研究的另一個途徑 – 「台灣島史」觀 » (Une autre approche de l'histoire insulaire de Taïwan – du concept de l'histoire insulaire de Taïwan), dans *Newsletter of Taiwan History Field Research*, 1990, N°15, P. 7-9.

En outre, Tsao s'appuie sur une mise en valeur de la culture maritime en relation avec cette géographie insulaire. Ainsi, une vision maritime est proposée pour se débarrasser de la vision continentalisante ; elle permet de développer des histoires résultant de déterminations insulaires, et de remettre Taïwan dans un contexte mondial qui la comprend. L'historienne Chou Wan-yao (周婉窈) poursuit cette idée en suggérant l'idée d'un « Grand Taïwan<sup>54</sup> », dont la multiplicité des visions historiques, culturelles et ethniques fonderaient la base. Taïwan en effet se compose non seulement de l'île de Formose et des autres petites îles qui l'entourent, mais aussi de différentes communautés ethniques.

Sur le plan politique, le mouvement *dangwei* (黨外, littéralement « hors parti »), qui demande la proclamation de l'indépendance de Taïwan, la liberté d'expression et la liberté de réunion et d'association, commence dans les années 1970, et tend au fur et à mesure vers une possible démocratisation ; il résulte d'un clivage au sein du parti KMT<sup>55</sup>. Lee Teng-hui (李登輝), premier président élu au suffrage universel en 1996, assume un rôle important dans le processus de démocratisation. Il entame le mouvement « *bentuhua*<sup>56</sup> » (本土化), dit d'indigénisation ou taïwanisation, préconisant la mise en valeur de l'indigénisation à la fois politique, historique et culturelle. . En 2000, le président Chen Shui-Bien (陳水扁), représentant du parti DPP (*Democratic Progressive Party*, 民主進步黨, opposé au KMT), poursuit, en le renforçant, le mouvement *bentuhua*, et la « taïwanité » est mise en œuvre dans tous les domaines<sup>57</sup>. Au même moment, les débats

---

<sup>54</sup> Chou Wan-yao 周婉窈, « La montagne, la mer, la plaine : la formation et l'avenir de l'histoire insulaire de Taïwan », *op. cit.*

<sup>55</sup> Selon Françoise Mengin : « le KMT s'est clivé entre une vieille garde minoritaire, crispée sur le dogme nationaliste, et une majorité plus libérale qui, sans remettre en cause le principe de l'unité de la Chine, ne subordonnait plus les réformes à la fiction d'un régime représentatif de l'ensemble de la Chine. » Françoise Mengin, « Des injonctions politiques aux pratiques sociales : la formation inachevée d'un État-nation à Taiwan », *op. cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> Dans « Qu'est-ce-que le cinéma taïwanais? » Wafa Ghermani indique que la première apparition du terme *bentuhua* date de 1972, et est à l'initiative de Chiang Ching-kuo, le fils de Chiang Kai-shek. Par rapport au contexte de l'époque, *bentuhua* était cependant plus une stratégie politique qu'une mise en pratique. Compte tenu de la perte du siège à l'ONU du représentant d'« une seule Chine » au profit de la Chine communiste, *Bentuhua* représente effectivement à la fois une stabilisation de la légitimité du gouvernement KMT sur l'île, et la fin de l'illusion de « conquérir la Chine continentale ». Ainsi, nous ne prenons pas en compte le slogan *bentuhua* de l'année 1972 dans notre analyse de la taïwanité.

<sup>57</sup> La politique du gouvernement DPP suit effectivement l'idée d'une histoire maritime. En 2001, le gouvernement publie le livre blanc « *Ocean* ». Lors de son deuxième mandat, il publie les livres blancs sur « *Ocean Policy White Paper* » en 2006 et « *A White Paper on the Maritime Education Policy* » en 2007. Mais cette politique maritime est ensuite suspendue à cause de la reprise du pouvoir par le KMT

sur la rectification du titre officiel du pays et l'établissement d'une nouvelle constitution provoquent des polémiques. Des termes plus neutres sont par la suite simultanément utilisés pour décrire l'époque de la colonisation japonaise et les années qui ont suivi : ainsi « *ri-ju* » (日據, l'occupation japonaise) est remplacé par « *ri-zhi* » (日治, gouvernance japonaise) pour décrire l'époque japonaise ; on utilise également « *zhanhou* » (戰後, après la guerre) au lieu de « *Guangfu* » (光復, rétrocession).

Ainsi, pour écrire l'histoire taïwanaise, il faut d'abord une prise de position politique et ensuite un choix de terminologie. La plupart des histoires du cinéma taïwanais sont rédigées selon une structure privilégiant les périodisations, tandis que les termes choisis révèlent une pensée politique sous-jacente. Suite aux considérations précédentes, nous remarquons que l'histoire du cinéma taïwanais s'établit sur certains principes : la manière de périodiser, la spécificité de chaque école esthétique et le choix des termes. D'une part, l'histoire se compose de ruptures brutales à l'issue de chaque régime politique. Un classement chronologique s'appuie non seulement sur la succession des différents gouvernements (japonais, KMT et DPP), mais aussi sur les stratégies politiques et les évolutions, parfois brutales, des relations diplomatiques : la mise en place de la loi martiale (1949), l'attribution de récompenses aux seuls films en mandarin<sup>58</sup> (à partir de l'année 1962), la perte du siège aux Nations Unies (1971) incitent à un cinéma de propagande. D'autre part, les courants esthétiques sont marqués par leurs contextes sociaux et politiques : cinémas de « propagande », du « réalisme sain » (*jiankan xieshi* 健康寫實, 1963-1980), du « réalisme social » (*shehueixieshi* 社會寫實, 1979-1983), du « Nouveau Cinéma Taïwanais » (*taiwan xindianyin*, 台灣新電影, 1982-1990).

De ces remarques, il ressort que les conditions politiques peuvent être considérées comme les enjeux dominant le développement du cinéma ainsi que l'écriture de l'histoire du cinéma taïwanais. De plus, l'écriture s'engage également à la production d'un corps identitaire. Les ruptures opérées par les changements de régime politique marquent l'histoire de ce cinéma, du fait que chacun de ces régimes veut marquer ses propres « premières apparitions », de même que s'opère une coupure linguistique liée au fait que

---

<sup>58</sup> Cette politique a causé le déclin du *taiyupian*, (台語片, film en *taigi*, qui représentait la majorité du marché taïwanais entre 1956-1968. De l'année 1976 à l'année 1994, il y a seulement six productions de films en *taigi*. Lu Fei-i, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)*, op., cit.

la langue est un outil distinctif évident d'exclusion de la culture qu'elle ne représente pas. Certes, le cinéma produit sous un gouvernement autoritaire et colonial est souvent considéré comme un outil de communication et de propagande. Puisque l'île, au cours de son histoire, a subi une colonisation continue, la figure identitaire s'est différemment esquissée dans les images cinématographiques, selon les différents imaginaires de la nation supposée. Le spécialiste en études taïwanaises Stéphane Corcuff considère que Taïwan est un « laboratoire d'identités » (*A laboratory of Identities*<sup>59</sup>), en ce sens que la question de l'identité est non seulement difficile à mesurer comme identité nationale (à cause d'une diversité d'ethnies complexifiant la création d'un imaginaire national entre la « Chine<sup>60</sup> » et Taïwan), mais elle est également toujours dans un état de transition à l'échelle des différentes politiques. Corcuff suggère par conséquent de penser l'identification nationale au lieu de l'identité nationale<sup>61</sup>.

La question de l'identité et de l'identification se rattache à la question d'un imaginaire national. Le cinéma taïwanais est un lieu idéal d'élaboration des imaginaires nationaux en vue de servir différents objectifs politiques ou une certaine identification nationale. Dans cette optique, si nous parlons de l'histoire du cinéma taïwanais, nous sommes consciente que le cinéma est un lieu où peut se consolider une identité nationale pour les colonisateurs. De ce point de vue, le *benshi* devient une figure importante incitant à résister à une identité imposée dans le cinéma des premiers temps. Le cinéma taïwanais doit être pensé à la fois politiquement et culturellement à travers la question de l'identité. Dans un premier temps, le cinéma est porteur d'une politique, ce qui nous permettra d'observer des formations identitaires au cinéma sous différents régimes politiques. Nous y chercherons également une position politique favorisant l'émancipation de cette histoire fatale de la colonisation, et mettrons en place une histoire de la résistance peu visible, comme c'est le cas avec le *benshi* et ses héritages. Dans un deuxième temps, nous verrons comment le cinéma taïwanais suggère un médium culturel qui accueille différentes pratiques culturelles, et se voit comme une réflexion sur les vestiges culturels soit du colonisateur, soit de l'aborigène. Ainsi, une autre question nous

---

<sup>59</sup> Stéphane Corcuff, « Introduction – Taiwan, A Laboratory of Identities » dans *Memories of the Future – National Identity Issues and the Search for a New Taiwan*, sous la direction de Stéphane Corcuff, New York : M.E. Sharpe, Inc, 2002.

<sup>60</sup> Ici, la Chine représente la république de Chine, non la république populaire de Chine.

<sup>61</sup> Stéphane Corcuff, *Une identification nationale plurielle. Les waishenren et la transition identitaire à Taïwan, 1988-1997*, thèse de doctorat, 2002, p. 118-120.

intéressera : comment ces vestiges culturels sont-ils transformés « en cinéma » par le biais d'une stratégie esthétique résistant à la colonisation autant politique que culturelle ?

À partir de ces réflexions, l'aspect politique et culturel du cinéma taïwanais nous permettra non seulement de marquer une évolution du corps identitaire modelé par les colons, mais aussi de penser un corps possible qui pourrait survivre à la « colonisation continue ». Quand nous retraçons les études consacrées à l'histoire du cinéma taïwanais, celles-ci se limitent à un travail de périodisation et d'analyse des politiques coloniales. L'histoire est alors ponctuée par les nouvelles sources découvertes et les coupures linguistiques. Le *benshi* est ainsi une figure qui nous fait échapper à la structure chronologique et surmonter les coupures linguistiques.

### 1-3 Un corps relatif du cinéma taïwanais

Une origine du cinéma taïwanais partant de la figure du *benshi* nous offre de réfléchir à nouveau à cette question essentielle : « qu'est-ce que le cinéma national taïwanais ? » Dans un tel pays où la colonisation a sévi pendant des siècles, l'expression du nationalisme, selon Roy Armes, s'attache à l'indépendance politique au sein de la domination coloniale économique et idéologique, en adoptant une position d'opposition<sup>62</sup>. La culture et l'esthétique sont inévitablement construites sur une base nationale, visant un objectif de décolonisation. Le cinéma, médium censé être un moyen de propagande coloniale, est né sur l'île de Formose, à été soumis aux contraintes de financement et de respect de règles imposées par la hiérarchie aux différentes ethnies présentes sur l'île. Ce cinéma de propagande visait à empêcher la constitution d'une conscience nationale du peuple.

Ainsi, nous proposons de nous interroger sur ce qu'est le cinéma national taïwanais, de redéfinir ce cinéma et son origine, afin de l'affranchir de la domination culturelle des régimes coloniaux. Cela pourrait nous mener à une question délicate : comment déceler un cinéma national dans un pays sans État-nation ? L'historien du

---

<sup>62</sup> Roy Armes, *Third world film making and the west*, California : University of California Press, 1987, p. 22.

cinéma Hong Guo-Juin parle à ce propos de « *Film history without film, national cinema without nation*<sup>63</sup> ». Il pointe au moins trois positions, ethnique, politique et de dynamique sociale, pour définir les différentes origines du cinéma national. Ainsi, en réfléchissant au rapport entre le cinéma et la nation, Hong Guo-juin choisit de se focaliser sur un cinéma national produit par l'institution cinématographique subordonnée à l'État<sup>64</sup>. Ainsi, le premier film national réalisé à l'époque du gouvernement KMT serait *Le réveil du cauchemar* (*E meng chu xing* 惡夢初醒, 1950) de Zong You (宗由), produit par *Agricultural Education Film Studio*<sup>65</sup> (中國農村電影教育公司 ou 農教廠), et non *Troubles sur la montagne Ali* produit en 1949. C'est aussi la raison pour laquelle il considère que *Les Descendants de l'empereur jaune* (*Hung di zi sun* 黃帝子孫, 1956) de Bai Ke serait le premier film en taïwanais (*taigi*), produit par *Taiwan Film Studio*<sup>66</sup>. (台灣省電影製片廠), et non *Six intellectuels de l'histoire du pavillon d'Occident* (*Liu cai zi Xi xiang ji* 六才子西廂記) de Shao Lo-Hui (邵羅輝), produit en 1955 par une maison privée.

Or, ce qui nous intéresse, c'est le rapport entre **le cinéma et la fabrique d'un sentiment national**. Une telle fabrique ne se limite pas à la production étatique, elle provient également d'une société dynamique capable de se créer un outil soit pour résister à une certaine identité, soit pour rassembler, autour d'une identification à une histoire, une mémoire ou une culture liées aux vécus insulaires. Cela suppose aussi la recherche d'un cinéma en mesure d'entrer dans une communication entre le régime politique et la dynamique sociale.

---

<sup>63</sup> Hong Guo-juin, *Taiwan Cinema – a contested nation on screen*, op., cit., p. 18.

<sup>64</sup> Voir le chapitre « *Cinema among Genres : An Unorthodox History of Taiwan's Dialect Cinema, 1955-1970* », *Ibid.*, p. 33-63.

<sup>65</sup> Cette société établie en Chine continentale en 1933, migre avec le gouvernement KMT en 1949. Elle produit au début des Actualités et films de propagande. Dès 1949, la fiction de propagande, dont l'anticommunisme et l'antisoviétisme deviennent le leitmotiv, consolide le principe de production.

<sup>66</sup> Bai Ke fusionne deux maisons de production cinématographiques, établies par le gouvernement japonais : l'Association Cinématographique de Taïwan (台灣映畫協會) l'Association du Photoreportage de Taïwan (台灣報導寫真協會), pour créer la *Taiwan Film Production* (台灣電影攝製場) en 1 novembre 1945, laquelle procède à un remaniement en 1949 et officialise son nom, *Taiwan Film Studio* (台灣省電影製片廠). Ce dernier est une société produisant principalement Les Actualités (Presse filmée); elle est subordonnée à l'*Information Service Department*. (省新聞處).

### 1-3.1 La fabrique d'un sentiment national : un cinéma dit national

Anne-Marie Thiesse écrit que la nation est toujours définie, dans la conception moderne de ce terme, « à la fois dans l'ordre politique et dans l'ordre culturel<sup>67</sup> ». La composante culturelle est davantage soulignée comme critère important de distinction entre les différentes nations. C'est la raison pour laquelle Thiesse considère que « la nation moderne est un corps politique établi sur une communauté culturelle. Le corps politique n'a de stabilité et d'efficience que si le sentiment d'appartenance à la communauté culturelle, c'est-à-dire l'identité nationale, est solidement ancrée dans les individus qui la composent<sup>68</sup> ». Selon cette même optique, il apparaît que si la sphère culturelle incarne un rôle évident de stabilisateur d'une nation, elle pourrait en revanche offrir un point d'entrée pour rivaliser avec la structure d'un régime colonial. Autrement dit, le domaine culturel, se distinguant de l'ordre politique prédominant propre au régime colonial, est essentiel pour la fabrique du sentiment national, la création de l'identité nationale. Ainsi, en menant notre enquête sur le cinéma national taïwanais, nous allons surtout nous appuyer sur la sphère culturelle (les activités, les pratiques, les croyances, les représentations artistiques...) comme critère principal de fabrique d'un sentiment national.

Commençons par les recherches effectuées sur les activités du cinéma à l'époque japonaise. D'après les recherches de Lu Su-shan et Misawa Mamie, les archives prouvent que les Taïwanais réalisent, interprètent, et même produisent des films de fiction à l'époque japonaise. Deux fictions<sup>69</sup> ont été produites par des équipes constituées majoritairement de Taïwanais, quatre films<sup>70</sup> par le biais de la coopération nippon-taïwanaise et dix films<sup>71</sup> par des équipes majoritairement japonaises<sup>72</sup>. Bien évidemment,

---

<sup>67</sup> Anne-Marie Thiesse, « Communautés imagées et littératures », dans *Romantisme* N° 143, en janvier 2009, p. 61. L'article est disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-61.htm>.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>69</sup> *Shui Zhi Guo* 誰之過 (*À qui la faute*) de Liu Xi-Yan 劉喜陽 (1925), *Xie Hen* 血痕 (*La trace de sang*) de Zhang Yun-He 張雲鶴 (1929)

<sup>70</sup> *Qing chao* 情潮 (*Vague d'amour*) de Kawatani (1926), *Yi ren Wu Feng* 義人吳鳳 (*Wu Feng, le grand homme*) de Ando Taro (1932), *Guai shen shi* 怪紳士 (*Un monsieur étrange*) de Chiba Yasuki (1933), *Wen chun feng* 望春風 (*Waiting for the Spring Wind*) de Ando Taro et Huang Lian-Meng 黃梁木 (1937)

<sup>71</sup> *Da fo de tong kong* 大佛的瞳孔 (*Les Yeux de Bouddha*) de Tanaka King (1922), *A li shan de xia er* 阿里的俠兒 (*Le chevalier d'Ali*) de Tasaka Tomotaka (1927), *Wu hu zhi shan yan* 嗚呼芝山巖 (*Lament by Zhichan yan*) de Shizuka Hachirou (1936), *Jun zhi dai shao nian* 君之代少年 (*Le garçon de kimigayo*) d'un réalisateur inconnu (1936), *Yi zhi shi jie* 翼之世界 (*Le monde aérien*) de Taguchi Satoshi (1936), *Nan guo zhi ge* 南國之歌 (*La chanson du pays du sud*) de Sdōu Toshihisa (1936), *Rong yu de jun fu* 榮譽的軍伕 (*Le soldat honoré*) de Ando Taro (1937), *Nan fang fa zhan shi-hai shang de hao zu* 南方發展史 - 海上

il est assez difficile de faire de nos jours une enquête sur le cinéma de l'époque japonaise, dans une démarche de recherche esthétique en analyse de l'image. Même s'il existe des documents désignant les productions auxquelles ont participé des Taïwanais, il n'en demeure pas moins que le « cinéma taïwanais » n'est qu'un phénomène éphémère pendant la colonisation japonaise. Lorsque la deuxième guerre sino-japonaise (1937-1945) débute, le dix-septième gouverneur général Seizo Kobayashi met en œuvre le mouvement *Kominka* (mouvement de japonisation), qui a pour objet de transformer les Taïwanais en ressortissants de l'empereur du Japon ; les traditions, coutumes, cultures, religions taïwanaises sont ainsi réprimées. Bien que l'activité du cinéma ait atteint son point culminant dans les années 1920, celle-ci disparaît sous l'hégémonie du mouvement *Kominka*. Par ailleurs, les films ont disparu, et il ne nous reste que des génériques incomplets ou des synopsis de films. Il est donc impossible d'engager un travail de réflexion sur ce qu'est le cinéma taïwanais à partir de l'analyse de ces images cinématographiques. Ainsi, nous devons nous fonder sur une autre base de réflexion.

Notre proposition étant de penser politiquement et culturellement le cinéma taïwanais, nous pouvons, d'une part, penser ce cinéma selon une division entre espace public et espace privé, soit une division entre politique coloniale et culture résistante ; d'autre part, voir que le cinéma évolue aussi en fonction d'une articulation/communication entre ces deux espaces. Pour Françoise Mengin, l'articulation entre ces deux espaces complique l'élaboration d'un sentiment national : « la trajectoire taïwanaise atteste que la fabrique d'un sentiment national d'appartenance est un travail heurté, ambivalent et inachevé qui opère à l'articulation des injonctions du pouvoir central et des dynamiques sociales, par sélection et réinterprétation d'événements passés et de marqueurs culturels<sup>73</sup> ». Or, cette sélection et cette réinterprétation ne feraient pas obstacle à la fabrique d'un sentiment national, si du moins le national n'était pas sous l'emprise d'une identité, mais plutôt un vecteur de cohabitation et de compréhension entre les ethnies et les différentes cultures d'immigrés ; s'il était un reflet de l'identification indigène. Dans notre propos, le national se construit ; dans un premier temps, il peut se construire par une identification collective à partir de la production et de

---

的豪族 (*L'histoire du sud – la famille de Gōzoku*) de Arai Ryohei (1942) サヨンの鐘 (*Sayon no kane*) de Hiroshi Shimizu (1943)

<sup>72</sup> Misawa Mamie, *L'Écran sous la colonisation*, op., cit., p. 366.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 22.



la diffusion d'un signifiant national. Dans un second temps, il est utilisé pour caractériser une identité allant à l'encontre de la nation préconisée par le régime colonial. Il est ainsi dans un état spectral, la projection d'un imaginaire s'effectuant par le biais d'une esthétique résistante et native.

### 1-3.2 L'identité taïwanaise et la question relationnelle

La question de l'identité taïwanaise est aussi une question relationnelle ; elle se projette à l'échelle de sujets opprimés et se cristallise dans un corps en confrontation avec le pouvoir politique. Par exemple, si nous partons du point de vue de l'anti-colonisation, les révoltes ne représentent pas la même conscience taïwanaise à l'époque japonaise qu'à celle de la gouvernance KMT, parce que « la colonisation japonaise n'a pas engendré un nationalisme taïwanais s'affirmant comme tel – le mouvement indépendantiste est né avec le massacre du 28 février 1947<sup>74</sup> –, mais bien d'avantage une identité taïwanaise<sup>75</sup> », sans parler des facteurs ethniques issus des différentes « communautés imaginées ». Ainsi, l'identité taïwanaise est, d'une part, à venir avant qu'une réconciliation entre l'ordre politique et l'ordre culturel soit achevée ; d'autre part, elle peut être vue temporairement comme un vecteur, car nous pouvons capturer “des” bribes identitaires cristallisées échappant à une identification nationale imposée par les colonisateurs. Des bribes, à savoir des symptômes, des signes, des traces de résistance, même faible, mais toujours existante. Pour éviter de parler de l'image identitaire préconisée par chaque régime, notre intérêt se portera alors vers le repérage de symptômes esthétiques à la base de la subjectivité de Taïwan, en matière de détails, de traces historiques.

Lorsque la question de l'identité est une question relationnelle, la recherche de l'identité peut s'appuyer sur deux types d'analyse : l'une portant sur le constat de la construction cinématographique d'une pseudo-identité ; l'autre s'intéressant à la “faille”

---

<sup>74</sup> « Le massacre du 28 février » a lieu lors du soulèvement contre le gouvernement KMT en 1947, qui a été violemment réprimé par le KMT. Les estimations du nombre de morts varient de 10 mille à 20 mille personnes. Cet incident annonce le début d'une longue période dite de la « Terreur blanche » qui commence avec la déclaration de la Loi martiale par Chiang Kai-shek en 1949 et qui s'achève avec sa levée, en 1987. Pendant cette période de la « Terreur blanche », plusieurs dizaines de milliers de personnes ont été emprisonnées, certaines ont été exécutées. 8296 victimes ont été recensées, selon des estimations de 2009 ; l'enquête n'est cependant pas encore terminée. Les livres d'histoire n'ont pas parlé de l'incident 228 et de « la Terreur blanche » pendant une quarantaine d'années. Le parti KMT ne reconnaît pas encore ce crime.

<sup>75</sup> Françoise Mengin, « Des injonctions politiques aux pratiques sociales : la formation inachevée d'un Etat-nation à Taiwan », *op. cit.*, p. 9.

entre les images, qui ouvre une possibilité de fuite à cette prétendue identité. Cette seconde analyse suppose la recherche d'une identité "à la dérive", qui conteste de façon effective l'identité fictive forgée à chaque époque de l'Histoire, segmentée par le changement de régime politique. Mais pourquoi rechercher une identité à la dérive, sinon pour marquer une distinction évidente en traitant de la question de l'identité taïwanaise. Sous les régimes de colonisation, l'espace public et l'espace privé se différencient ; autrement dit, l'injonction du pouvoir central ne peut supprimer ceux qui le contrarient ou qui dynamisent la société. L'imposition d'une identité officielle et les forces d'assimilation sont combattues de la société locale par le biais d'activités culturelles. Ainsi, des figures identitaires pourraient être révélées ou créées aux points d'articulation entre les espaces et les différentes politiques. Nous effectuerons une analyse des films de propagande japonais sous cet angle dans le chapitre deux.

Au niveau du rapport entre le cinéma et le national, dans un pays ayant subi des colonisations, la révélation nationale (plutôt que la représentation nationale) se réalise par un tri des images. Le pays colonisé est recouvert par l'image qu'impose le pays colonisateur. Cette image, qui préconise une identité nationale délibérément forgée, est élaborée à partir de l'osmose d'au moins trois couches de stratifications : l'image de l'identité originelle du colonisé, celle de l'identité imposée par le pays colonisateur et celle de la soumission. Pour retrouver les images sous-jacente du national au sens de la revendication identitaire, il faut d'abord trier les images, en refuser certaines. Le refus frontal n'est certainement pas facile lorsque l'on est surveillé et censuré. Cet acte de refus peut être pratiqué discrètement, comme peut l'être un processus d'appropriation (s'approprier pour posséder). Dans la ligne de cette logique, la considération de Maria Tortajada sur le cinéma national nous apparaît pertinente et recouper notre proposition :

« Le cinéma national est celui qui fait intervenir la relation des individus à l'objet dit « national », objet qui doit être rattaché au groupe par un processus d'appropriation/appartenance : cette relation fait apparaître l'objet – ici le cinéma – comme produit par le groupe, comme « miroir » où le groupe se reconnaît, ou comme symbole pouvant le représenter. Penser le cinéma national revient alors à

s'interroger sur les processus qui permettent de constituer cet objet « culturel » en objet symbolique du « national »<sup>76</sup>.

L'appropriation apparaît ainsi le geste primordial susceptible de créer notre propre image. Cette image, que l'on peut qualifier d'impure, ne résulte pas de l'extraction de l'image originelle enfouie sous les couches de stratifications, elle est un miroir qui reflète un parcours, un mouvement de révolte contre la soumission pour aller vers une émancipation. Cette émancipation est, dans le cas du cinéma traditionnel, soumise à l'obstacle que représente le besoin élevé de capitaux. De plus, les contraintes se dédoublent au croisement de l'image et du dispositif : le dispositif étant aussi important que l'image. Les contraintes imposent également une évolution du dispositif cinématographique. Autrement dit, on envisage non seulement les facteurs symptomatiques d'une révolte de l'image "impure", mais aussi ceux du cinéma "impur".

De plus, pour le « cinéma national », l'élaboration d'une image de la nation n'est pas la préoccupation principale, dans la mesure où l'État-nation de Taïwan n'existe pas. Ce que nous cherchons au sein du cinéma national associe une représentation du « national », et non d'une « nation », à tout ce qui peut en devenir un symbole identifié comme tel par le collectif. Maria Tortajada insiste aussi bien sur la production et la diffusion « nationale » que sur l'identification de l'individu à un objet national élaboré. L'idée d'appropriation et d'identification collective chez Tortajada est ici à prendre en compte. Ce qui différencie le cinéma national suisse dont parle Tortajada de celui de Taïwan, c'est que le sens du national taïwanais ne se construit pas dans la production et la diffusion finalisée, mais est produit au cours de la projection, diffusé à partir d'un dispositif modifié. C'est pourquoi nous proposons une nouvelle origine du cinéma taïwanais en partant du *benshi*, une figure locale qui est capable de trier les images sur le lieu où la production et la diffusion de l'image s'opèrent en même temps, en fabriquant un sentiment national qui naît d'un esprit refusant la colonisation.

---

<sup>76</sup> Maria Tortajada, « Du « national » appliqué au cinéma » dans *Revue1895*, N°54, 2008, p. 11. Mis en ligne le 01 février 2011. URL : <http://1895.revues.org/2722>.

En conséquence, dans notre étude sur le cinéma taïwanais, nous allons mettre l'accent sur l'« indigénisation <sup>77</sup> » d'un cinéma en mesure de se débarrasser de la domination culturelle d'un régime politique, et approfondir la recherche d'un milieu favorisant la production et la diffusion de la conscience nationale. C'est dans ce contexte que sera proposé une origine nouvelle du cinéma taïwanais

---

<sup>77</sup> La notion d'indigénisation, sera précisée ce terme dans le chapitre 3.



S'il importe de proposer une autre histoire d'un cinéma taïwanais qui résiste, d'un cinéma taïwanais libéré des visions nationales des colonisateurs, malgré leur impact tout au long de l'histoire, il importe aussi de faire émerger et d'analyser les premières expériences de l'identité nationale produites par les images cinématographiques à Taïwan, avant d'argumenter la proposition d'une origine « plus autonome » et résistante du cinéma taïwanais en partant du *benshi*. L'analyse de la construction de l'identité nationale nous permettra non seulement de témoigner d'une construction d'un corps politique, mais elle nous fera aussi découvrir de possibles figures s'échappant de ce corps.

### **2-1 L'identité modelée : les premières expériences du cinéma national dans les films de propagande japonaise**

En 2005, le *National Museum of Taiwan History* à Tainan a découvert des films de propagande produits par le gouvernement général du Japon chez un marchand d'antiquités. Les films étant abîmés, le musée les a confiés à la faculté des arts d'image et du son de l'Université Nationale des arts de Tainan pour leur restauration. L'ancien président de la cinémathèque taïwanaise, Jing Ying-rui (井迎瑞), a alors dirigé une équipe de restaurateurs pendant trois ans (entre 2005 et 2008), qui se sont occupés de cent soixante-quinze bobines de films<sup>78</sup>. Quatre films<sup>79</sup> ont été distribués en DVD en 2008 :

---

<sup>78</sup> Ces films durent 28,5 heures et mesurent 152, 891 mètres au total. Ils représentent cent soixante-quinze bobines dont cent cinquante-deux bobines de film en 35 mm et vingt-trois bobines de films en 16 mm. De plus, cent soixante et onze bobines sont sur un support nitrate, quatre bobines sur un support acétate. *Pian ge zhuan dong de Taiwan xian ying* 片格轉動的台灣顯影 (*Colonial Japanese Documentaries on Taiwan*, édition spéciale), Tainan : Musée national de l'histoire taïwanaise, 2008, p. 10.

<sup>79</sup> Il ne nous reste que le visa d'exploitation du film *Southward Expansion to Taiwan* comme document officiel, qui date du 16 octobre 1941. Dans le mémoire de Hsieh You-en (謝侑恩), celle-ci a bien analysé les traces que donnent le contenu du film et le visa d'exploitation, en présupposant que ce film ait été produit entre 1936 et 1941. Hsieh You-en (謝侑恩), « *The Image and Formation of Nation-State : Use the Restored Film Go Southward to Taiwan from Colonial Era of the National Museum of Taiwan History as Example* » (*Ying xiang yu guo zu jian gou – yi guo lo Taiwan li shi bo wu guan cang ri ju shi dai ying pian nan jin Taiwan wei li* 影像與國族建構 – 以國立臺灣歷史博物館館藏日據時代影片南進台灣為例), mémoire de master, 2007, p. 77-81. Dans ses recherches, Cai Ching-tong 蔡慶同 cite Chen Yi-hung 陳怡宏 : ce film est produit entre 1939 et 1940. « *Empire, Cinema and the Way of Go Southward to Taiwan as an example* », publié dans les actes du colloque organisé par la Cultural Studies Association à National Cheng-Kung University, 2010. Pour les trois autres films, il n'y a pas de visa d'exploitation pour nous indiquer leur année de production, il n'y a que les contenus des images pour nous aider à deviner les années

*Southward Expansion to Taiwan* (南進台灣), *Civilian Dojo* (國民道場), *Taiwanese Youth Corp for the Nation* (台灣勤行報國青年隊), *Happy Farmer* (幸福的農民). Cette distribution nous permet de percevoir la construction du corps identitaire des « Taïwanais », l'articulation du regard entre le colonial et le colonisé par le gouvernement japonais, en vue d'un objectif politique.

*Southward Expansion to Taiwan* est le film le plus complet parmi ces films restaurés appartenant à la collection du *National Museum of Taiwan History*. Les universitaires et chercheurs ont analysé avec enthousiasme ces images cinématographiques du cinéma « des premiers temps ». Ces recherches<sup>80</sup> partagent souvent le même esprit consistant à critiquer un cinéma censé produire des films de propagande en promouvant la politique de 南進論 (なんしんるん, l'expansion vers le sud) de l'empire japonais dans les années trente. De même, leurs critiques visent la tentative d'objectivation de Taïwan : le cinéma crée alors une spectacularité de la modernité, à l'instar de celle de l'Exposition universelle<sup>81</sup> au cours de laquelle a été mise en place une exposition anthropologique d'aborigènes. La modernité de la colonisation, dans un jeu de pouvoir, est ainsi présente entre le regard dominant (le sujet civilisé) et le corps colonisé (l'objet barbare). Nous ne citerons pas ici ces critiques où l'opposition

---

de production. Par exemple, *Civilian Dojo* est construit pour le mouvement de *Kominka* (la japonisation) entre 1937 et 1945, le film *Civilian Dojo* est donc probablement réalisé au cours de cette période. *Happy Farmer* raconte le changement de vie d'un agriculteur grâce à la construction de l'irrigation *Jianan* (嘉南大圳). L'irrigation *Jianan* ayant été achevée en 1930, le film est réalisé probablement vers 1930 ou après. La *Taiwanese Youth Corp* est fondée en 1940 pour que les jeunes taïwanais puissent recevoir une formation physique/militaire et spirituelle (selon la japonisation). Nous supposons que ce film est alors réalisé vers 1940. Pour ces détails historiques de production des films à l'époque japonaise, nous espérons que des historiens taïwanais pourront s'y consacrer afin de mettre en lumière ces traces historiques.

<sup>80</sup> Quatre articles se trouvent dans *Colonial Japanese Documentaries on Taiwan, op., cit.* : Jing Ying-rui 井迎瑞, « Zhi min ke ti yu di guo ji yi : cong xiu fu ying pian nan jin Taiwan tan ji yi de zheng zhi xue 殖民客體與帝國記憶：從修復影片《南進台灣》談記憶的政治學 » (L'objet colonisé et la mémoire de l'empire : politique de la mémoire à travers le film restauré *Southward Expansion to Taiwan*), p. 40-49. Kuo Li-hsing 郭力昕, « Di guo, shen ti yu (qu)zhi pin 帝國、身體、與(去)殖民 » (Empire, corps et (dé)colonisation : réflexion et critique sur la représentation de Taïwan dans les films documentaires de l'époque de la gouvernance japonaise), p. 50-61. Chen Chang-ren 陳昌仁, « Ting zi jiao de wu hou : cong ri zhi shi qi ying pian tan ji lu pian de san duan bian zheng ji 175 zong kan fa 亭仔腳的午後：從日治時期影片談紀錄片的三段辯證及 175 種看法 » (Pillared arcades' afternoon : Trois fragments de la dialectique et 175 façons de regarder le documentaire après les films de l'époque de la gouvernance japonaise), p. 64-75. Chen Yi-hung 陳怡宏, « Guan kan de jiao du : nan jin Taiwan de ji lu pian li shi jie xi 觀看的角度：《南進台灣》的紀錄片歷史解析 » (L'angle du regard : l'analyse de l'histoire dans *Southward Expansion to Taiwan*), p. 76-93.

Cai Ching-tong 蔡慶同, « Empire, Cinema and the Way of Go Southward to Taiwan as an example » (Di guo dian yong yan yu guan kan zhi dao – yi nan jin Taiwan wei li 帝國電影眼與觀看之道 – 南進台灣為例), publié dans les actes du colloque organisé par la Cultural Studies Association à National Cheng-Kung University, 2010. Consulté le 22 mai 2013 : [http://www.csat.org.tw/paper/D2-3\\_%E8%94%A1%E6%85%B6%E5%90%8C.pdf](http://www.csat.org.tw/paper/D2-3_%E8%94%A1%E6%85%B6%E5%90%8C.pdf).

<sup>81</sup> Cai Ching-tong, *op., cit.*, p. 12.

binaire entre le dominant et l'opprimé sous le régime de la colonisation est souvent accentuée. Mais nous analyserons quelques traits du jeu langagier cinématographique visant à construire la figure identitaire de Taïwan ; laquelle, incluant le lieu et l'homme, est bien évidemment constituée par l'imaginaire colonial.

### 2-1.1 Le laboratoire de la modernité

Le film *Southward Expansion to Taiwan* ayant pour objet de s'adresser en priorité au public japonais<sup>82</sup> a été produit entre 1936 et 1941<sup>83</sup> pour démontrer les bienfaits de la modernité coloniale (urbanisation, construction de l'irrigation *Jianan*, centrales électriques etc.). Afin de présenter Taïwan comme une base pour l'expansion vers le sud, le récit commence non seulement par souligner l'importance de la position géopolitique de Taïwan, mais il propose aussi, avec une description circulaire de l'île, une explicitation des différentes matières premières produites dans chaque ville. Un regard à la fois ambitieux et analytique s'impose alors au cours de la démonstration.

L'ouverture du film dévoile ostensiblement cette double intention par une série de plans dans lesquels un train roule à vive allure. Le train est un choix emblématique : symbole de modernisation, le réseau ferroviaire est l'une des « œuvres modernes » du colonisateur japonais. Le premier plan, en plongée et fixe, situe le mouvement du train vers le bas du cadre, puis celui-ci devient flou, masqué par les mots « へ南 » (vers le sud) apparaissant sur l'écran. Ce mouvement du train montre que l'expansion est bien évidemment conduite « vers le sud », du fait que le cadre du plan a la même disposition qu'une carte (le film prête à une carte de Taïwan la même logique quelques plans plus tard). Vu que le quatrième plan s'enchaîne à un plan subjectif du train, la vitesse de celui-ci métaphorise la détermination de cette politique. La valeur de Taïwan s'établit en fonction d'une mesure pragmatiste, l'île étant représentée dans ce film comme un laboratoire de modernisation.

---

<sup>82</sup> Chen Yi-hung, *ibid.*, p. 92.

<sup>83</sup> Voir la note 79.



*Southward Expansion to Taiwan* (plan1-4)



Dans l'esprit de cette même politique de modernisation, *Happy Farmer* «témoigne» du changement de vie des agriculteurs grâce à l'aménagement de l'irrigation *Jianan* (嘉南大圳). Si nous mettons entre guillemets le mot «témoigne», c'est parce que ce film fonde son récit sur un regard faussement documentaire. Il déroule son histoire d'une manière assez pédagogique : on voit des agriculteurs apprenant le savoir-faire qu'exige la construction d'un système d'irrigations, collaborant à cette construction ; la saison de la sécheresse ne dévaste plus la récoltes grâce au système mis en place. On confronte en outre deux modèles opposés de village : Zhi-shun et Hou-shan et de villageois : d'un côté des hommes dynamiques, travailleurs, de l'autre des hommes paresseux, inactifs. Cette division simpliste a pour seul but de montrer que collaborer à la construction de systèmes d'irrigation donne aux agriculteurs une vie plus heureuse en garantissant de riches récoltes.

Selon les observations de ces deux films, Taïwan devient une région importante en termes de productivité de matières premières et de développement moderne. Or, *Happy Farmer* comporte un autre message : la formation d'un homme moderne est aussi importante que la construction du système moderne. Autrement dit, la modernisation a non seulement un objectif économique, mais crée aussi la fable d'un épanouissement

humaniste doublée d'un avertissement en cas de refus. Cette modernisation, dont l'aspect colonial est manifeste, garantit une productivité abondante et prévient toute dégénérescence de l'être humain. C'est sur dernière que l'on met encore l'accent dans *Civilian Dojo* et *Taiwanese Youth Corp for the Nation*. Ici, l'île est un lieu de formation disciplinaire à la fois spirituelle et physique des Taïwanais, qui a pour but de permettre au gouvernement général du Japon de motiver par sa fierté nationale son ambition militaire : l'expansion vers le sud. Laboratoire de la modernisation, Taïwan doit en conséquence être traitée prioritairement par le biais du pragmatisme géographique et de la stratégie militaire.

### *Happy Farmer*



### *Civilian Dojo*



## 2-1.2 L'évolution du corps

Si Taïwan est un laboratoire de la modernisation, elle n'est pas « née » laboratoire, mais l'est devenue. Autrement dit, il y a un avant et un après la modernisation. Les Taïwanais ont l'obligation de devenir « modernes », car ils étaient barbares et Taïwan était un endroit désert, isolé du monde. Dans *Happy Farmer*, on nous prévient des conséquences du refus de la modernisation (risque de ne pas avoir de récolte

face à la sécheresse), alors que *Southward Expansion to Taiwan* montre la fierté éprouvée suite à l'effort assumé de la transformation moderne.

La première apparition d'une figure taïwanaise est celle d'aborigènes dansant en rond ; cette scène comporte neuf plans. La voix *over* d'un présentateur , présente tout au long du film, expose la position géopolitique de Taïwan. Mais cette présentation orale s'interrompt au neuvième plan et des mots écrits émergent quelques secondes plus tard sur l'image : *ceci est notre Taïwan imaginaire*. Puis, c'est un plan noir sur lequel est écrit « は今 » (maintenant) suivi d'un gros plan sur le drapeau japonais. Le message est clair. L'aborigène n'est pas un être civilisé, puisque l'histoire taïwanaise se déroule selon le leitmotiv barbare d'« il était une fois Taïwan, une terre sauvage... ». Grâce à la modernisation effectuée par le Japon, les Taïwanais passent du statut de l'homme barbare à l'homme civilisé. Ce processus se double, d'après le plan arborant le drapeau japonais, par la nécessité de s'identifier à la nation japonaise. Nous voyons que les Taïwanais, dans *Civilian Dojo* et *Taiwanese Youth Corp for the Nation*, suivent des entraînements physiques et une formation intellectuelle. Pour consolider leur patriotisme japonais, ceux-ci expérimentent, d'après ces quatre films, les trois phases de cette formation, passant du corps barbare au corps moderne, puis au corps militaire.

#### *Southward Expansion to Taiwan*



#### 2-1.3 La voix *over* et les cartons : deux agents commandants

Ces images de Taïwan ou des Taïwanais procèdent de l'image documentaire et de l'action du commentaire. Ce dernier adopte deux formes d'oralité qui se font « entendre » du spectateur : la voix *over* (le narrateur verbal) et le carton (le narrateur écrit). Ces deux formes d'oralité renvoient à une troisième personne au niveau extradiégétique, à la fois guide et commentateur, à une « voix fantomatique » (la voix acousmatique pour la voix *over*, l'hallucination auditive pour le carton). Cette voix fantomatique, dans les films de propagande japonaise, peut être d'abord saisie par son opération fusionnelle : elle est

« aux antipodes de la distinction, puisqu'elle fait au contraire fusionner le « je » du personnage narrateur avec le spectateur, renforçant ainsi l'« illusion » de réalité.<sup>84</sup> ». Cette voix assimile la structure cognitive du spectateur au monde diégétique cinématographique, puisqu'elle introduit dans la réception un certain ton interprétatif ; elle incarne, selon Albert Laffay, un « révélateur » : une présence virtuelle « d'une sorte de maître de cérémonie, le grand imagier qui donne pour nous aux vues photographiques le sens, le rythme et la durée<sup>85</sup>. » Il s'agit là d'une économie efficace qui permet de contrôler un récit de propagande, afin d'empêcher que la moindre imagination se produise au-delà du ton et du sens délimités par cette voix fantomatique. Pour montrer que la colonisation japonaise ne procède qu'à une minime exploitation en vue de la modernisation et de la militarisation du corps taïwanais, la voix *over* s'empare de la parole des autres. Lors d'une scène dans *Southward Expansion to Taiwan* où elle « transmet » le refus par un aborigène de danser devant la caméra, la voix *over* interprète la volonté contrariée des aborigènes en faisant valoir que « *they are into the cultural development* » et qu'ils ne veulent pas qu'on les considère encore comme des aborigènes sauvages qui ne font que danser : ils participent également à la production de l'agriculture et sont maintenant des Japonais, s'habillant en kimono<sup>86</sup>.

Deux scènes de danse aborigène sont aussi censées faire la démonstration progressive de la réussite de la civilisation moderne. La voix *over* de la *Taiwanese Youth Corp for the Nation* souligne que la militarisation du corps efface la hiérarchisation des ethnies : « *Smoke time for all after the hard work, they are no differentiation between captains and soldiers. Together, they breath in the mountain air*<sup>87</sup>. » Si les « personnages » du film restent toujours muets, la voix *over* nous fait cependant entendre un environnement harmonieux.

Dans le cas du film muet *Happy Farmer*, la voix *over*, métamorphosée en cartons écrits, fournit un commentaire ininterrompu visant à donner une « leçon de morale ». Les écrits deviennent à la fois visibles et acoustiques. Le commentaire persiste « visuellement » dans l'œil du spectateur, le corps de ce dernier s'assimilant à la fois à un

---

<sup>84</sup> Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne : Antipodes, 2007, p. 323.

<sup>85</sup> Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma » dans *Les Temps modernes*, N°21, mai-juin 1947, p. 1596.

<sup>86</sup> 1'52"-3'25" dans la sixième bobine du film.

<sup>87</sup> 9'15"-9'27" du film.

regard omniprésent et à un avatar de ce « moraliste » qui oriente leurs jugements sur les personnages. Ainsi, une voix spectrale résonne lorsque les personnages franchissent la norme moderne ou s’y adaptent, norme mesurée par les cartons écrits, « auteurs commandants » du film. Les cartons ne se contentent pas d’énoncer le récit, ils fournissent des consignes à certains spectateurs spécifiques (les agriculteurs) tout en imposant une incontournable hiérarchisation des ethnies entre le colonisateur et le colonisé. Ainsi, cette voix acousmatique comporte une oralité par laquelle le narrateur joue de entre différentes identités pour faire de son propos un sermon. La voix acousmatique renforce l’illusion de la réalité filmique par « une adéquation entre le contenu des paroles et celui des images qui repose sur la notion de coréférence<sup>88</sup>. »

Ces analyses, par leur approche narratologique, affirment à juste titre que la voix *over* et les cartons assument leur rôle propagandiste, afin de construire une identité se basant sur une modernité coloniale justifiant la politique d’assimilation japonaise. Ces deux formes de voix fantomatique créent un effet de leitmotiv au cours du film. Si c’était là la première expérience cinématographique d’identité nationale réservée aux Taïwanais, n’y aurait-il pas une échappatoire possible à cette formulation imposée ?

#### 2-1.4 L’identité fugitive : démembrée, muette

Les voix fantomatiques (la voix *over* et l’intertitre), dans ces films de propagande, ont conscience de s’emparer de la parole de l’Autre pour produire une unanimité idéologique ; cet acte de possession résulte d’une hiérarchie entre la figure du locuteur et celle du spectateur silencieux, de l’opération d’une mise en dispositif entre le regardant et le regardé. Cette distinction est censée viser respectivement le Japonais colonial et le Taïwanais colonisé. Or, un phénomène intéressant suscite notre réflexion : la possible mobilité d’une figure silencieuse et encadrée. La mobilité est prise ici au sens où une figure passive, devenue active, lui permet d’offrir de faire surgir une lecture paradoxale ou d’introduire de l’ambiguïté dans sa représentation construite. Ces films de propagande japonais procèdent de la résolution inébranlable de recouvrir la figure taïwanaise par l’identité japonaise ; ainsi, une série de portraits de femmes insérée dans *Southward*

---

<sup>88</sup> Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, op., cit.*, p. 346-347.

*Expansion to Taiwan*, composée de gros plans et de plans rapprochés, nous procure un sentiment d'étrangeté.

La voix *over* domine tout le film, malgré une longue absence au cours de la deuxième bobine à partir de 2'30". Il s'agit d'une séquence où les paysages, les instituts sont présentés aux spectateurs (japonais), qui sont amenés à les voir avec leur regard touristique ; puis les portraits de sept femmes en sept plans successifs apparaissent. Le leitmotiv de la propagande s'atténue. Que signifient ces visages féminins à voir ou à connaître ? Cette question n'est cependant pas destinée aux spectateurs de l'époque, mais au regard s'interrogeant sur l'identité taïwanaise. Ces visages féminins sont également les premières figures non-officielles japonaises posant ostensiblement devant la caméra. Ils ne sont pas présentés comme des figures d'aborigènes taïwanais, c'est-à-dire comme des images représentatives du collectif ou des stéréotypes mis en avant afin d'honorer l'effet de la modernisation. En revanche, l'identité de ces visages reste incertaine, lorsque la voix-narrateur s'absente pour ne pas donner d'indices informatifs. Comment saisir cette étrangeté offerte par ces visages ? D'où provient-elle ?

Ces visages féminins sont photographiés dans le jardin aux plantes de Taïpei, accompagnés d'une musique gracieuse de valse. Nous pouvons bien sûr considérer qu'ils apportent un changement de rythme et d'atmosphère allant à l'encontre du ton propagandiste. Or, les physiognomonies, selon Jacques Aumont, « quelle que soit leur visée, reposent toutes sur la notion d'une représentabilité analytique du corps. Il s'agit toujours de dégager, du corps et indifféremment du visage, des éléments signifiants<sup>89</sup> ». Nous préférons associer cette représentabilité analytique à la lisibilité. Autrement dit la physiognomonie conçoit, nous semble-t-il, deux niveaux d'analyse de l'image : tandis que la représentabilité du corps s'appuie sur l'analyse de l'expression et le déchiffrement de ses signifiants, la lisibilité de la physionomie est sollicitée par un regard pensif qui est destiné à rendre connaissable une figure inconnue ou anonyme.

Ces sept visages sont perturbants non seulement au niveau de l'affect, mais aussi au niveau de la connaissance. Comme nous l'avons mentionné, filmer le visage en gros plan, (ou plan rapproché) dans ce film a pour but d'introduire des politiciens japonais selon leurs postes et charges, alors que l'apparition des visages de femmes anonymes

---

<sup>89</sup> Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahier du cinéma, 1992, p66.

nous fait penser à leur identité, au sens de leur apparition. D'un côté, cette apparition offre probablement une beauté exotique et sereine au spectateur japonais (au niveau de l'affect). D'un autre côté, une étrangeté émane des poses et des expressions faciales. Si le colonisateur tente de donner une idée de sérénité sociale avec ces figures expressives, c'est que leurs expressions trahissent une identité suggérée par l'outil cinématographique. Le *qipoa*, vêtement d'origine mandchoue, insinue une identité non-japonaise en indiquant une probable identité taïwanaise culturellement chinoise. Cependant, leur expression écarte cette idée. En l'absence de la voix-narration, du carton descriptif et de la voix de ces visages féminins, leur expression rend ces figures anonymes et muettes lisibles et communicables. Le constat des symptômes expressifs nous inspire quelques remarques. Premièrement, l'expression sur le corps fixe, du sourire, du regard (vers le haut ou de face) révèle une mise en scène minutieuse ; une identité travaillée. De même, la qualité expressive découle de l'opposition entre l'immobilité d'un corps et la fluidité temporelle. Deuxièmement, l'identité sous-entendue de ces figures joyeuses nous rappelle une expérience d'appropriation corporelle abordée dans un autre film. Nous n'oublions pas que la fameuse comédienne japonaise, Yoshiko Yamaguchi, qui joue le rôle d'une jeune aborigène taïwanaise dans « *Sayon no Kane* » (サヨンの鐘) en 1943. Yoshiko Yamaguchi utilisant officiellement un nom sinisé, *Li Xiang-Lann* (李香蘭), au lieu de son vrai nom dans les colonies japonaises de l'époque, la représentation cinématographique du corps taïwanais s'empare en fait du corps japonais. Les visages féminins dans *Southward Expansion to Taiwan* ne parviennent pas après coup à affirmer leur identité taïwanaise même si leurs vêtements fournissent un petit indice. Troisièmement, les deux remarques précédentes soulignent finalement l'inaccessibilité de l'identité taïwanaise. La dominance descriptive et explicite de la voix acousmatique absente est suspendue, et le geste expressif figure les traces de la transcription d'une identité. Ainsi, la représentabilité de la physionomie nous amène à découvrir paradoxalement une identité fugitive, irreprésentable. Bien qu'une autre série de plans s'enchaînent à la suite de ces visages féminins, documentant les activités quotidiennes des Taïwanais, elle n'offre qu'un beau paysage exotique où s'assemblent par des figures sans visage, des hommes ordinaires, l'objectif exotique dissimule le vrai visage de l'identité taïwanaise.

### *Southward Expansion to Taiwan*



Avec cet exemple, nous partons de deux angles de vue pour penser la première expérience de cinéma national à Taïwan : la construction cinématographique, d'une part, la recherche, d'autre part, de l'identité taïwanaise. Or, on recherche en vain l'identité taïwanaise chaque fois que l'on pense s'en rapprocher : elle n'est pas là. Elle est comme un spectre qui nous hante mais reste insaisissable, même invisible. C'est aussi la figure spectrale qui touche le plus le philosophe taïwanais Gong Jow-jiun (龔卓軍). Lors d'une scène, un garçon fait deux galipettes au moment où la caméra effectue un mouvement panoramique de deux secondes, et le film alors par hasard<sup>90</sup>. Dans un article « *L'âme de l'image, les traces corporelles : notes sur la contemplation non impériale à propos du Southward Expansion to Taiwan* », Gong décrit l'impossibilité de capter, et même de regarder ce corps :

« Quand j'arrête l'image, je ne vois qu'une silhouette brouillée. Lorsque l'image passe à la vitesse normale, je vois mieux son mouvement et sa figure. D'ailleurs, chaque fois que j'arrête l'image pour mieux le voir, non seulement je n'y parviens pas, mais mon enthousiasme initial suscité par cet envie de voir se dégrade aussi, après plusieurs tentatives de rattraper cette figure<sup>91</sup> ».

Cette description exprime l'incapacité frustrante de voir, mais cette figure spectrale se permet d'échapper au regard impérial, et ne laisse que des traces corporelles.

<sup>90</sup> Dans la deuxième bobine du film, entre 6'36-6'40.

<sup>91</sup> Gong Jow-jiun, « Ying xiang hun shen ti hen : quanyu « nan jin Taiwan » de fei di guo ning shi 影像魂、身體痕：關於「南進台灣」的非帝國凝視 » (*L'âme de l'image, les traces corporelles : notes sur la contemplation non impériale à propos du Southward Expansion to Taiwan*) dans Revue ACT (Art Critique of Taiwan), n°42, April 2012. L'article est aussi mis en ligne : <http://act.tnnua.edu.tw/?p=498>.



Si les visages des femmes en gros plan et la silhouette brouillée d'un garçon affirment que l'identité taïwanaise a un caractère figuratif, cette identité n'a pas de dimension nationale dans cette première expérience de cinéma national, elle est démembrée par le biais d'apparitions élémentaires, mais symptomatiques et révélatrices, faisant prévoir un destin mutique de par sa figure impalpable.

## 2-2 Un corps-opérateur de résistance identitaire : le *benshi*

Dans les films de propagande japonais, le cinéma est utilisé pour donner l'image de ce que doit être le corps humain moderne, l'usage de la voix *over* facilitant l'efficacité d'un contrôle qui vise à prôner la gouvernance coloniale. Le corps humain en tant que laboratoire de la modernité se montre passif envers le régime colonial au cours de la représentation cinématographique. Or, le rôle du *benshi* permet de s'émanciper de la contrainte de cette représentation et de tirer profit de certaines des "failles" du cinéma pour qu'une émergence du sentiment national du colonisé puisse rivaliser avec la représentation nationale donnée par le colonisateur. Par ailleurs, la présence du *benshi* nous amène à réfléchir à nouveau à une question paradoxale liée à la modernité du cinéma.

### 2-2.1 La présence corporelle du médiateur subjectif : entre tradition persistante et modernité

L'apparition du cinéma met en avant la question de la modernité grâce à son innovation technique et aux perspectives qu'il ouvre. Avec l'apparition du *benshi* (qu'on appelle bonimenteur ou conférencier, exhibiteur<sup>92</sup> en France et au Québec), cette question peut être mise en cause. Jacques Aumont suggère que la vitesse de l'image et la photogénie rendent le cinéma à la fois moderne et artistique dans les années 1920<sup>93</sup>, ce qui suppose que cet art possède un langage universel. Nous n'allons pas d'emblée réfuter les qualités attribuées au cinéma en tant que langage universel, mais d'abord considérer

---

<sup>92</sup> André Gaudreault, *Cinéma et Attraction – pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris: CNRS, 2008, p. 53.

<sup>93</sup> Jacques Aumont, *Moderne ? – Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris : cahier du cinéma, 2007.

d'où provient la modernité, selon différents contextes. Dans les années 1920, sur l'île de Formose, deux films seulement ont été produits par les Taïwanais, et ils sont malheureusement perdus. Ainsi n'y a-t-il pas d'image cinématographique pouvant témoigner d'une qualité esthétique au sens moderne, et la question de la modernité ne peut alors être traitée que du seul point de vue du dispositif, sans analyse d'image. Le *benshi* Taïwanais permet de repenser cette question, car sa fonction est indissociable du dilemme entre tradition et modernité.

*Le bonimenteur de vues animées* de Germain Lacasse propose une recherche érudite sur l'histoire du cinéma des premiers temps. Le rôle du bonimenteur est le même que celui du *benshi* japonais, qui fait « parler » le film muet. Lacasse divise l'histoire du bonimenteur en trois phases : « une période d'arrondissement de l'invention par la tradition, une autre de légitimation du média par le boniment, une dernière où le boniment est supplanté par la narration proprement cinématographique et le discours qui la valorise, devenant une pratique résistante<sup>94</sup>. »

Ces trois périodes traduisent l'évolution progressive du rôle du bonimenteur. Le bonimenteur possède, d'après Germain Lacasse, la capacité de faire un boniment fonctionnel multiple : boniment de vente, d'explication, de traduction et boniment performatif<sup>95</sup>. Le bonimenteur de vente a un rôle commercial de promotion des événements théâtraux, cinématographiques ou forains. Le bonimenteur de cinéma doit expliquer le film et traduire les intertitres aux spectateurs. Finalement, la qualité de sa performance est très importante, surtout quand il s'agit du *benshi* japonais. En effet, le nom du *benshi* figure souvent sur l'affiche du film, à côté du titre, si bien que le *benshi* est une vedette et devient l'un des critères d'attraction pour les spectateurs. La performance du bonimenteur est donc l'art de la narration verbale. Concernant le *benshi* japonais, nous appelons son art l'art du *setsimeï*, car il emprunte des techniques de performance au théâtre traditionnel comme le *bunraku*, le *nô* et le *kabuki*<sup>96</sup>. Un *benshi* ou un bonimenteur doit non seulement raconter les événements du film, interpréter des

---

<sup>94</sup> Germain Lacasse, *le bonimenteur de vues animées – le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec :Nota bene, 2000, p. 67-68.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 126-129.

<sup>96</sup> Jeffrey A. Dym, *Benshi, japanese silent film narrators, and their forgotten narrative art of setsumei : a history of Japanese silent film narration*, Lampeter : E. Mellen press, 2003, p. 10 et p. 175.

dialogues entre des personnages, mais aussi être capable de contrôler l'émotion du spectateur, tel un acteur de théâtre.

Ainsi, Lacasse saisit la question de la modernité et de la tradition dans le cinéma des premiers temps, en considérant que la tradition ne serait pas érodée avec l'avènement de la représentation de l'image moderne, la tradition de la narration verbale du bonimenteur persistant dans la modernité. Puisque le spectateur ne supportait pas le silence dans les premières expériences du cinéma muet, la deixis du langage verbal a été transférée dans un système iconique, les images animées devenant alors « l'adjuvant de la narration<sup>97</sup>. »

Le bonimenteur est considéré comme le moteur de la poursuite de la tradition théâtrale dans le cinéma muet des premiers temps. Sa performance transforme le cinéma en un spectacle théâtral. Mais ces deux éléments, la présence du corps et l'art du discours, ne doivent pas forcément être catalogués comme réservés à une prétendue tradition théâtrale, car le théâtre ne s'oppose pas fondamentalement au cinéma. Ainsi, comment considérons-nous le théâtre contemporain de nos jours, qui fait de plus en plus souvent appel aux images animées, celles que nous appelons « vidéo » ? Les corps des acteurs ou danseurs, visible ou invisible, évoluent en effet avec et dans les images. Sans négliger l'influence du contexte social de chaque époque, nous disons que si le spectre hante le contemporain, c'est qu'il a déjà été présent dans le passé avant de devenir spectre.

Ainsi, nous supposons que le *benshi* n'est pas un simple adjuvant de la narration verbale des images animées, mais qu'il préfigure, d'un côté, un cinéma en tant que concept de ce qui permet de produire des images sur place ; et il libère de l'écran, d'un autre côté, les images animées du cinéma. La présence du bonimenteur est largement reconnue aujourd'hui dans les premiers moments du cinéma, et elle est effectivement l'une des composantes du dispositif cinématographique. La question n'est plus alors de savoir si la tradition théâtrale persiste dans le médium moderne, mais de déterminer comment le rôle du bonimenteur, (ou plus précisément du *benshi*), rend le cinéma le plus moderne possible. En ce qui concerne le rôle du bonimenteur au sein du dispositif cinématographique, nous nous sentons plus proche de la pensée d'Alain Boillat que de

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p185.

celle de Germain Lacasse, car Boillat l'intègre dans ce dispositif. Nous en parlerons plus loin.

Enfin, concernant la modernité, le cinéma est sans doute l'un des signifiants de son avènement (du point de vue de la révolution de la représentation visuelle et des innovations technologiques). Dans le contexte historique de Taïwan, tous les signes de la modernité ont été imposés par la force coloniale, puisque que l'histoire taïwanaise récente a débuté avec la colonisation hollandaise et espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a eu maintes discussions sur la modernité taïwanaise, mais la complexité du contexte historique empêche de donner une explication simple d'une modernisation progressive. Le sociologue Liao Ping-hui (廖炳惠) propose « quatre situations de la modernité » :

- la modernité alternative (qui désigne l'expérience coloniale) ;
- la modernité singulière (qui indique le début des activités relatives à l'âge des Lumières taïwanaises, dans les années 1920) ;
- la modernité multiple (qui signifie les différentes cultures imposées par les régimes coloniaux depuis le XVII<sup>e</sup> siècle) ;
- la modernité répressive (qui explique une survivance impossible sous le régime autoritaire du KMT)<sup>98</sup>.

Un autre sociologue taïwanais, Huang Chung-hsien (黃崇憲), propose une autre formule : la modernité coloniale, la modernité compressée, la modernité sans la modernisation et la modernité emprisonnée<sup>99</sup>. Bien que ces catégorisations soient nuancées, elles révèlent trois liens forts avec la modernité taïwanaise : la modernité liée à l'expérience coloniale, la modernité compressive (industrialisation rapide), et la

---

<sup>98</sup>Huang Chin-lin 黃金麟, Wang Hung-lun 汪宏倫, « Di guo bian yuan de fan si 帝國邊緣的反思 » (Introduction : la réflexion du bord de l'empire) dans « Di guo bian yuan – Taiwan xian dai xing de kao cha 帝國邊緣 – 台灣現代性的考察 » (*Le bord de l'empire – l'enquête sur la modernité taïwanaise*), (sous la direction de Huang Chin-lin 黃金麟, Wang hung-lun 汪宏倫, Huang Chung-hsien 黃崇憲), Taipei : Qunxue (Socio), 2010, p. 3.

<sup>99</sup>Huang Chung-hsien 黃崇憲, « Xian dai xing de dui yi xing/duo zhong xiang du 「現代性」的多義性/多重向度 » (La polysémie/multi-dimension de la modernité), in *Le bord de l'empire – l'enquête sur la modernité taïwanaise*, op., cit., p. 47-54.

modernité pendant le régime autoritaire. En d'autres termes, il n'y a pas de modernisation autonome qui se soit développée sur l'île.

Compte tenu des conceptions variées de la modernité du fait de la complexité du contexte historique taïwanais, nous entendons ouvrir une faille permettant de se libérer de la modernité répressive, coloniale et autoritaire. Cette modernité répressive, suggérée par Liao, ne laisse pas d'espace pour développer un art de la survivance. Pourtant, le cinéma dont le *benshi* taïwanais s'est emparé a permis de faire vivre un esprit national à travers un processus d'indigénisation improvisée. Même si son activité n'a duré que huit ans (1925-1933), le cinéma national a pu survivre grâce à lui.

### 2-2.2 Surimpressionnisme : une passerelle entre des imaginaires spatio-temporelles hétérogènes (dispositif modifié depuis le *benshi*)

Le cinéma est fascinant par le simulacre hallucinatoire de l'imagerie produite par son dispositif. La lumière et l'ombre sont la chair et les os de l'image ; il n'y a pas d'êtres vivants, mais des morts vivants sont issus de cette machinerie. Lorsque le *benshi* intervient, il se présente comme le passeur d'un message, et il lui faut avoir un impact supplantant la relation directe entre l'image projetée à l'écran et les spectateurs qui la reçoivent.

Gilles Deleuze, dans « Qu'est-ce-qu'un dispositif ? », retrace la définition foucauldienne – relative aux opérateurs matériels du pouvoir dans les années 1970 – qui comporte d'abord deux dimensions : des courbes de visibilité et des courbes d'énonciation. Une ligne de force intervient ensuite pour composer l'espace du pouvoir. Ces figures contribuent, dans un dispositif, à une production de subjectivité, celle d'une ligne de fuite. Les deux premières dimensions « ne sont ni des sujets ni des objets, mais des régimes qu'il faut définir pour le visible et pour l'énonçable, avec leurs dérivations, leurs transformations, leurs mutations<sup>100</sup> ». En outre, le dispositif s'organise à partir d'une multiplicité d'objets à l'issue d'un jeu de différents éléments hétérogènes ; le dispositif visible et énonciatif assigne une place au sujet. En d'autres termes, le concept de

---

<sup>100</sup> Gilles Deleuze, « Qu'est ce qu'un dispositif » dans *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1875-1995*, éd. préparée par David Lapoujade, Paris : Minuit, 2003, p. 317.

dispositif sert à observer l'organisme opérationnel du savoir, de la connaissance et du pouvoir.

Dans le domaine du cinéma, à propos de la visibilité et de l'énonciation du dispositif, la réception est souvent mise en avant pour comprendre l'identification à l'image ou la formation idéologique (Christian Metz, Jean-Louis Baudry). Or, ces recherches, se concentrant sur l'intersubjectivité née entre les deux, conduisent à une relation « pure » entre l'écran et le spectateur. Du fait que le *benshi* intervienne entre le miroir (l'écran) et le moi spectatorial, il faut que le schéma de production de l'image soit remis en question.

Les chercheurs François Albera et Maria Tortajada se sont intéressés au schéma spectateur-spectacle dans le dispositif cinématographique, en proposant un triple lien circulaire : *spectateur-machinerie-représentation*<sup>101</sup>. Quant à la programmation du dispositif, il s'agit d'une relation d'osmose entre les trois pôles. Une combinatoire entre les trois niveaux est ainsi proposée par Albera et Tortajada<sup>102</sup> :

- le rapport entre le spectateur et la machinerie ;
- le rapport entre le spectateur et la représentation ;
- le rapport entre la représentation et la machinerie ;
- le rapport entre le spectateur et l'ensemble, machinerie et représentation

D'après cette combinatoire, il n'y aurait pas de place à attribuer au *benshi* taïwanais. Par son travail de représentation du cinéma par son corps et sa contribution verbale, exclus de la machinerie, il est plus organique que mécanique. La performance du *benshi* taïwanais ne se répète pas ; le résultat de chaque séance dépend d'une improvisation stimulée par le contexte de la séance comportant la présence suspicieuse d'un policier japonais et la réaction des spectateurs. Concernant la présence policière, nous trouvons un témoignage dans le journal *Taiwan ming boa* (台灣民報). Selon les

---

<sup>101</sup> François Albera et Maria Tortajada, « L'Épistémê 1900 », dans *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXème siècle*, André Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Véronneau (sous la direction de), Lausanne: Payot, 2004, p. 47 et 50.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 56.

recherches de Misawa<sup>103</sup>, cet article raconte qu'une séance de projection a été interrompue par un policier japonais, qui portait une moustache : le *benshi* taïwanais disait que « les hommes à moustache sont méchants » dès qu'un personnage à moustache apparaissait dans le film. L'ironie de la remarque avait provoqué l'intervention de la police japonaise et l'arrêt de la projection.

Intégrant le bonimenteur dans le dispositif, Alain Boillat modifie cette combinatoire tripolaire en mettant l'accent sur un espace commun au spectateur et à l'instance de production, qui inclut à la fois des instances humaines et des machines<sup>104</sup>. Cette instance de production, appelée aussi par Boillat espace de production de la représentation audiovisuelle, ajoute à la machinerie la présence humaine du chanteur, du musicien, du bonimenteur etc. La configuration du dispositif du cinéma se compose ainsi : spectateur/instance de production/représentation.

Du fait de la présence humaine dans la salle de projection, le cinéma devient alors une production collaborative de représentation qui inclut la machinerie et l'instance humaine, parvenant à ce que Boillat appelle la « synchronisation » au sens large. Pour lui, le rôle du bonimenteur est un élément solidaire de la projection des images, il donne lieu à un « *cinéma parlé*<sup>105</sup> ». Boillat précise ensuite que l'espace diégétique de l'audio-visuel se trouve **dans** le film et **au-delà** du film. Dès lors que le bonimenteur est intégré au dispositif, cet « élément solidaire » fait varier la configuration de la représentation cinématographique entre la production de l'image et la réception spectatorielle.

Nous sommes en accord avec le nouveau paradigme de Boillat : le dispositif cinématographique doit inclure l'instance humaine du cinéma des premiers temps pour mieux comprendre ses ressources essentielles au niveau de la (re)production, de la projection et de la réception. Boillat propose également une relation verticale et une relation horizontale pour « synchroniser » les différents actes en confrontation (la pratique du bonimenteur par exemple), en les réajustant dans une narration, une diégèse close pour devenir « un » cinéma. À partir de là, nous voudrions réexaminer le rapport de ce cinéma « singulier » avec le bonimenteur, pour savoir comment un tel cinéma peut être

---

<sup>103</sup> Misawa Mamie, *Pris entre « l'empire » et « le pays des ancêtres », allers-retours et négociation des travailleurs du cinéma taïwanais à l'époque de la gouvernance japonaise*, op., cit., p122.

<sup>104</sup> Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, op., cit., p. 40.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 42.

si « singulier ». En revenant aux fonctions du bonimenteur proposées par Lacasse – boniment de vente, d’explication, de traduction et boniment performatif – il nous semble préférable de nous recentrer sur les fonctions d’explication et de traduction qui permettent de créer des espaces autres en proposant un cinéma « extensible ».

« Extensible » signifie ici la capacité de concevoir un dédoublement de l’espace filmé à l’intérieur de l’espace clos, obscur. En d’autres termes, le cinéma devient extensible avec la pratique du *benshi* taïwanais.

L’espace du cinéma comporte traditionnellement l’espace filmique et l’espace de la projection. Le premier indique l’univers diégétique du film au sens narratologique. Le second désigne la salle où a lieu la projection, où se situe la réception du film pour le spectateur. André Gaudreault et François Jost considèrent le bonimenteur comme narrateur-suppléant<sup>106</sup>, à l’époque où ce rôle était encore peu étudié. Si le bonimenteur devient l’un des facteurs du dispositif, il ne peut plus être un simple suppléant ou adjuvant de l’image. Il y a en effet deux aspects fonctionnels dans la pratique du *benshi* qui permettent d’élargir la diégèse filmique de l’écran à la salle de projection. Ils favorisent en outre une reconfiguration de l’enchaînement hiérarchique du processus de production, entre fabrication de l’image et réception du regardeur. Il nous semble bien que le *benshi* fonctionne à la fois comme médiateur subjectif et comme surimpressionniste .

Premièrement, si nous considérons que le bonimenteur fait partie du dispositif du cinéma, toujours selon le paradigme de Boillat : spectateur/instance de production/représentation, comment penser sa relation avec l’univers diégétique du film ? Cet univers est l’ensemble de la représentation au niveau spatio-temporel qui exige un récit construit sur la base d’une intensité de l’effet fictionnel et favorisant la réception du spectateur. La présence du *benshi* génère deux niveaux spatio-temporels hétérogènes : l’espace-temps représenté dans l’image sur l’écran et l’espace-temps « direct » vécu sur place, dans la salle de projection. L’explication, l’interprétation (à la place de la voix des acteurs du film), le commentaire et la traduction (des intertitres) par le *benshi* sont indissociables. Le rôle du *benshi* constitue une passerelle productive par le biais d’une

---

<sup>106</sup> André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990, p. 65.



osmose entre l'image visuelle dans le cadre de l'écran et l'image « verbale » hors cadre. Cette passerelle met en relation présence technique et présence humaine. Pour transmettre le message communicationnel de la représentation provenant de ces deux espaces hétérogènes, Boillat emploie le modèle de la communication verbale selon Jakobson, qui peut être appliqué aux fonctions du boniment : « le destinataire (fonction émotive), le destinataire (fonction conative), le contexte (fonction poétique), le contexte (fonction référentielle), le contact (fonction phatique) et le code (fonction métalinguistique)<sup>107</sup> ». Il développe explicitement une communication interactive entre la représentation de l'image visuelle et celle de la verbalité du bonimenteur à base langagière et sémiotique. La verbalité du bonimenteur synchronise le film. L'espace-temps créé par cette verbalité ne se juxtapose pas alors uniquement avec celui de l'image à l'écran, mais « le synchronisme vocolabial assurait l'inscription de l'instance verbale dans la diégèse filmique. (...) Comme il « a été là », le bonimenteur peut ensuite, dans le présent de sa performance, parler des vues comme de son vécu.<sup>108</sup> ». En ce cas, le spectateur ne dédouble pas son identification à ces deux espaces hétérogènes, car il identifie le bonimenteur « dans » l'image, et non pas à sa présence ; mais la présence de son interprétation verbale renforce l'identification du spectateur par sa fonction émotive, grâce à la médiation subjective s'insérant dans la diégèse filmique.

L'argumentation de Boillat met en lumière une réconciliation des deux régimes du récit. Le synchronisme de la pratique du bonimenteur augmente d'une part la réalité ambiante (pour le spectateur) de la diégèse filmique du cadre ; d'autre part, l'alliance des instances mécaniques et humaines émancipe à nouveau la dénotation des signifiés, dont le régime expressif au niveau iconique est repose sur les signifiants de sa première diffusion.

### 2-2.3 Le paradigme de la juxtaposition entre les deux imaginaires opérationnelles : réorientation, dissociation paradoxale avec surimpression de l'image

Pour nous focaliser sur « le spectre » de la (re)production/projection de l'image « sur place », nous disons que l'objectif essentiel de l'image s'émancipe de la projection. Autrement dit, l'image de l'écran assure principalement auprès du spectateur une

---

<sup>107</sup> Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, op., cit., p. 118.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 120.

fonction émotive dans une ligne de communication directe. Cependant, la pratique du bonimenteur dévie cette fonction, en la reportant sur la fonction référentielle. L'image n'est plus un destinataire unique, elle est l'ensemble des messages délivrés par le médiateur bonimenteur. Ainsi, elle devient une source, une référence pour le boniment. Du fait que ce médiateur n'est pas au « centre » et qu'il parle de ce qu'il sait, et donc de connaissances subjectives, Boillat emploie le terme de « traduction » au sens littéraire du terme pour décrire la fonction interprétative du bonimenteur. Celle-ci ne se réduit pas à traduire les intertitres d'un film étranger : elle comporte quatre opérations de traduction de l'image en boniment : reprendre (le « texte » original), supprimer/occulter (certaines informations), et compléter (l'information)<sup>109</sup>. Quand le bonimenteur intervient sur un film muet, ces quatre opérations permettent de modifier le consensus culturel sous-jacent à l'image originelle en le « traduisant » afin d'obtenir une image plus adaptée aux besoins contextuels ; elles répondent également à l'expérience opérationnelle d'« indigénisation improvisée » du *benshi* taïwanais, proposée par Misawa Mamie.

Pour résumer la fonction de ce médiateur subjectif lié à la (re)production/projection « sur place », nous proposons trois étapes qui s'enchaînent lors de la production de l'image et qui évoque le rôle du *benshi* : la *réorientation* de la fonction émotive vers la fonction référentielle ; la *dissociation paradoxale* de la sémantique de l'image ; l'image en surimpression. Ces trois étapes sont provoquées par les deux régimes d'expression dont la juxtaposition produit une fissure permettant au *benshi* de s'approprier les images. À l'instar de la pratique du *benshi*, ces deux régimes présentent respectivement deux espace-temps hétérogènes (l'enregistrement/le synchronisme, la représentation visuelle par la machinerie et l'incarnation verbale par la présence corporelle) ainsi qu'une probable « hétérotopie » foucauldienne. Cette coprésence a besoin d'un « consortium » pour qu'une communication s'établisse avec le spectateur. Ici, nous sommes plus proches de la description du conférencier par Tom Gunning (bien que Boillat n'y adhère pas) : « le conférencier révèle une fissure à l'intérieur du cinéma comme dispositif<sup>110</sup> ». La fissure est nécessaire pour permettre un détournement sémantique. Elle est provoquée par le film muet et la présence corporelle du *benshi* lors

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>110</sup> Tom Gunning, « *The Scene of Speaking : Two Decades of Discovering the Film Lecturer* » in *Iris*, N°27, 1999, p. 78.

de la projection filmique. En fait, le message signifié est construit sur la « verbalité » potentielle du film. Du fait de la présence du *benshi*, les signifiés prétendus de l'image sont d'abord interceptés par lui, la réorientation de l'image correspondant alors à l'étape du tri d'images. Le mutisme n'est pas un trait naturel du film muet. Celui-ci est devenu mutique par la privation de sa verbalité par ce médiateur subjectif. Le mutisme n'est plus la conséquence d'une impuissance technique, mais le résultat de la juxtaposition de deux régimes d'expression qui aliène le dispositif.

En outre, la dissociation sémantique de l'image sera souvent provoquée par les *benshis* (en particulier par ceux qui ont adhéré à l'Association Culturelle Taïwanaise, au parti du peuple taïwanais et au *bì-tâi*) profitant du silence du film pour ironiser sur la situation du moment en prononçant un discours quasi politique<sup>111</sup>. Ces *benshis* ne tiennent pas compte des signifiés de la représentation visuelle, puisque leur préoccupation essentielle est l'adhésion à une sensibilité créée par l'« indigénisation improvisée ». Après une sélection des images pouvant lui servir de référence, le *benshi* s'approprie ces images pour créer un nouveau « contexte ». Il s'éloigne de la sémantique de l'image originelle pour dériver vers une construction improvisée suivant une nouvelle imagerie invisible. Comme nous l'avons dit plus haut, le *benshi* qui racontait, pour ironiser sur la police japonaise, que « les hommes à moustache sont méchants », s'est servi de l'arrivée dans le film du personnage malveillant à moustache pour détourner l'histoire en faisant une allusion à l'actualité. Les éléments signifiants de l'image, dissociés de leur contexte filmique, sont des signes transformables prêts à constituer un nouveau contexte. Deux imageries se superposent ainsi devant les yeux du spectateur : l'une est visualisée sur l'écran, tandis que l'autre est en train d'apparaître, invisiblement, en complicité avec la première (à l'aide de l'interprétation verbale du *benshi*) : il s'agit d'une « imagination visuelle ». Les images de l'écran deviennent alors la prothèse de cette imagination visuelle.

En d'autres termes, ce processus de dissociation correspond à une décontextualisation, que nous prenons ici au sens littéraire. Nous pouvons dire que c'est une dissociation paradoxale, car ce processus est encore affecté par la dépendance alternative entre les imageries première et seconde. Dans *Notes sur la décontextualisation – quelques perspectives contemporaines*, Jean Bessière note deux types de références

---

<sup>111</sup> Misawa Mamie, *Entre « Empire » et « Métropole » les parcours cinématographiques des Taïwanais à l'instar de la négociation et du trans territorial*, op., cit., p. 121.

théoriques concernant la décontextualisation : « l'une renvoie à la notation d'une autonomie et d'une spécificité de l'œuvre et de l'expérience littéraire, l'autre renvoie au schéma communicationnel<sup>112</sup> ». Bien évidemment, ces deux types sont concernés par la connotation ou dénotation de l'œuvre écrite à travers sa lecture, mais il n'y a pas de médiateur intervenant entre l'œuvre et le lecteur pour complexifier le schéma de communication entre ces deux pôles, comme c'est le cas avec le *benshi*. Pourtant, ce qui nous semble le plus intéressant dans ces deux types, c'est qu'ils peuvent être considérés comme un enchaînement qui va nous aider à expliquer le mouvement-détournement qui apparaît lors de l'étape de la dissociation paradoxale et va jusqu'à la surimpression de l'image, avec une modification évidente en raison de la présence d'un médiateur subjectif.

La décontextualisation du premier type, définie par Bessière, « est indissociable de l'hypothèse du contexte – contexte-source, contexte de réception – et du contexte mineur ou de l'autocontexte que ferait l'œuvre en elle-même, par elle-même, dans la mesure où elle offrirait son propre système, ses propres jeux de code et sa propre généalogie, lisible comme tels<sup>113</sup> ». Autrement dit, il y a un lien très fort et indissociable entre l'œuvre et sa décontextualisation, la signification de cette dernière reposant sur l'hypothèse de la dominance de l'ensemble de références, de cadres, de codes du contexte de l'œuvre, même si elle peut être modifiée. Médiateur entre le film et le spectateur, le *benshi* tient une position de relais pour la transmission de « sa lecture » dans une communication accessible au spectateur. Cette « lecture » pourrait être une analyse, une reconnaissance, voire une négation, du contexte original. Un contexte probable est alors créé par le « schéma communicationnel ». Ce qui fait que cette lecture diffère de l'expérience littéraire, c'est que le *benshi* peut s'émanciper du contexte original (le film), cette décontextualisation ne nécessitant pas de construire une dualité « à partir de » l'original. Les éléments signifiés et signifiants de l'image seront évacués après l'opération menant de la fonction émotive à la fonction référentielle. Pourtant, la fonction référentielle ne suppose pas que l'objet à l'origine soit identifiable ; il ne reste que les coquilles des éléments iconiques, car le *benshi* « exorcise » leur « âme » au profit du

---

<sup>112</sup> Jean Bessière, « Notes sur la décontextualisation – quelques perspectives contemporaines » dans *Littérature et Théorie*, Paris : Honoré champion, 1998, p. 43.

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 43.

silence du film. Cet exorcisme (assimilé à la pratique chamanique) permet aux spectres de posséder les images et de constituer une nouvelle imagerie invisible « à travers » lui (exorcisme). Cette nouvelle imagerie peut avoir son propre système autonome et échapper aux données prétendues du contexte de l'imagerie première (le film). Ainsi, deux imaginaires se superposent devant le spectateur.

Dans le cas de certaines projections de films, dans les années 1920, le *benshi* taïwanais plonge le film dans un état mortel pour faire appel aux spectres nationaux. Un « notre cinéma » est ainsi créé : la parole et l'interprétation en taïwanais par le *benshi*, en faisant référence à l'actualité, donnent l'impression au spectateur qu'il est en train de voir un « notre cinéma national ». Notre cinéma est aussi un « autre cinéma » grâce à un dispositif “plus étendu” en fonction de la présence du *benshi*. Celui-ci utilise son éloquence pour guider les spectateurs vers une identification collective. À travers une série de mouvements-dérages relatifs au contexte du film, le spectateur regarde en effet un film imaginaire, invisible, qui est visualisé grâce aux données iconiques reconfigurées à partir du film réel. De ce fait, la décontextualisation pourrait être « une sortie » plus radicale de la contextualisation imposée par un autre régime d'imaginaire.

En conséquence, nous pouvons dire que la présence du *benshi* intervient dans le schéma traditionnel de la production/projection du film, et qu'elle équivaut à une procédure mettant un film en surimpression. La surimpression, d'une part, est une manière de réprimer la connotation de l'image filmique ; d'autre part, le film réellement regardé correspond à un cinéma extensible par le contact hiérarchisé de deux régimes d'expression. La réalisation de ce contact, l'interprétation verbale du *benshi*, affirment également un cinéma spectral, invisible, dans lequel un corps mutique, un médiateur subjectif et la hantise des spectres sont dominants et permettent de franchir hors cadre la frontière de l'univers diégétique filmique.

Le *benshi* intervient dans les deux imaginaires en créant un notre/autre cinéma, afin que les spectateurs puissent s'identifier. C'est aussi un corps-opérateur qui fabrique un sentiment national à travers une modulation entre deux instances représentatives (machinerie/humaine), deux régimes productifs (visuel/verbal) et deux idéologies politiques. S'il y a plusieurs origines possibles du cinéma taïwanais, le phénomène linguistique lié à la politique de chaque régime est un enjeu évident qui produit des ruptures dans l'histoire de ce cinéma. L'idée d'une “nouvelle” origine d'un tel cinéma,

partant du *benshi*, intervient dans le contexte de la question relationnelle de l'identité nationale, en mettant en avant la communicabilité d'un corps. C'est la raison pour laquelle le cinéma taïwanais comporte en fait une spectralité dès son apparition, une spectralité paradoxale. Cette dernière est conditionnée par la coprésence d'un corps mutique et d'un médiateur subjectif, qui sont capables de susciter une hantise des spectres (la conscience, l'esprit national et l'émotion, un corps réprimé et assujéti...); elle est paradoxale parce que ce cinéma procède de la collaboration de deux imaginaires opérationnelles entre le *benshi* et les images animées, collaboration qui ouvre au sens national, une perspective transcendante, alors que l'île de Formose ne connaît pas d'autonomie politique. La fabrique d'un sentiment national dynamisée par le *benshi* signifie effectivement la production d'une identité qui relativise la représentation nationale du colonisé.

Disons pour finir que cette combinaison opérationnelle, présente dans le cinéma des premiers temps, d'un corps mutique apparu avec le cinéma muet et d'un médiateur subjectif, désignant la pratique du *benshi*, se trouvera métamorphosée de manière abstraite dans le cinéma postérieur. La relation triangulaire formée par le cinéma, le national et le *benshi*, qui confère désormais une modernité particulière à l'histoire du cinéma des premiers temps à Taïwan, sollicite une figure identitaire à la fois insaisissable et résistante.



## Chapitre 3 La querelle de l'identité : le cinéma taïwanais et ses identités politico-historiques (après la Seconde Guerre mondiale)

---

La fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est aussi la fin de la gouvernance japonaise à Taïwan : le Japon a désormais renoncé à sa souveraineté sur l'île. Cependant, Taïwan n'est pas libérée de son destin de terre colonisée. Un autre colonisateur prend le relais : le perdant de la guerre civile en Chine s'exile à Taïwan, et y installe une nouvelle identité. Ces deux anciens opposants durant la guerre placent Taïwan entre deux pôles identitaires extrêmes et font passer l'île du nationalisme japonais au nationalisme chinois.

### 3-1 Une nouvelle identité nationale imposée

La guerre s'achève en 1945 ; Chiang Kai-shek envoie le chef de l'administration du gouvernement Chen Yi à Taïwan afin d'entamer avec le Japon la procédure de transfert des fonctions, Taïwan devient alors une province de Chine. Chiang, le parti KMT et deux millions de réfugiés chinois arrivent quatre ans plus tard, en 1949, après leur défaite sur continent. Taïwan devient le siège provisoire de la République de Chine. Entretemps, « le massacre 228<sup>114</sup> » a eu lieu en 1947, événement déclenché à l'issue des conflits entre les taïwanais de souche et les nouveaux arrivants. Suite à la répression, la loi martiale est instaurée pour une longue période : trente-huit ans. Elle établit un système de censure en vue d'imposer une identité chinoise. À son arrivée, le KMT possède trois maisons de production : *Taiwan Film Studio*<sup>115</sup> (台灣省電影製片廠), *Agricultural Education Film Studio*<sup>116</sup> (中國農村電影教育公司 ou 農教廠) et *Chinese Film Studio*<sup>117</sup> (中國電影製片廠). Les deux premières fusionnent en 1954 pour donner naissance à la *Central Motion Picture Corporation*<sup>118</sup> (中央電影公司, en abréviation

---

<sup>114</sup> Voir le chapitre 1-3.

<sup>115</sup> Voir la note 66.

<sup>116</sup> Voir la note 65.

<sup>117</sup> *Chinese Film Studio* est établi en Chine en 1933. C'est un studio national qui a pour objet de produire les films de propagande antijaponaise. Après être déplacé à Taïwan en 1949, il est subordonné en 1950, au ministère de la Défense qui commence à produire des films ou des émissions sur des sujets militaires. Il ferme ses portes en 1995.

<sup>118</sup> La CMPC devient la maison de production la plus importante après-guerre. Elle est subordonnée au KMT, les pouvoirs politiques de chaque période étant assez présents et dominants dans ces productions. À partir des années 1980, certains scénaristes et cinéastes réussissent à réaliser des projets visant une critique



*CMPC*). Ces trois maisons de production sont subordonnées à l'État, et constituent globalement un réseau de propagande nationale. Par ailleurs, l'historien du cinéma taïwanais Lu Fei-i reconnaît que les syndicats et associations sont obligés d'adhérer au KMT en devenant des complices, afin que l'État puisse mieux contrôler à travers ces organisations les productions privées. Malgré le fait que les productions atteignent pendant les années 1960 leur sommet au niveau quantitatif avec des genres assez "divers", le gouvernement modifie sa politique de propagande dans les années 1970 lorsqu'il se retrouve isolé dans le monde, suite à la perte de ses relations diplomatiques avec vingt-sept pays, en 1971, et de la représentation légitime de la Chine au profit de la République Populaire de Chine. À cette époque, des films patriotiques émergent, les fictions antijaponaises reviennent en vue de consolider une identification nationale nouvelle dès lors que le Japon rompt sa relation diplomatique avec le gouvernement KMT en 1972. Un corps nationaliste au cinéma est ainsi créé dans l'espace public.

### 3-1.1 La prothèse d'une mémoire : la création d'un corps nationaliste chinois

Le nouveau colonisateur choisit une autre stratégie pour façonner cinématographiquement une identité nationale. Les films de propagande japonaise proposaient un processus de transformation, de l'homme barbare à l'homme civilisé, de la terre sauvage à la modernisation. La transformation est complétée par la fusion de deux identités. Autrement dit, la conscience d'une distinction entre deux corps passe à l'arrière plan dans ces films, et le corps taïwanais garde d'une façon ambiguë sa place dans cette différenciation. Il a une forme spectrale, mais son existence, son "ça a été" n'est pas arraché, il est transformé.

Cette transformation est pourtant omise dans les films de propagande nationaliste chinoise ; les distinctions temporelle et spatiale n'y figurent pas. Ces films de propagande racontent principalement une histoire traitant du Japon ou des communistes chinois pendant et après la guerre en Chine, en cherchant à soulever l'indignation commune par le biais d'un environnement hostile. Les mémoires insulaires sont absentes, recouvertes par celle du continent. Taïwan fait partie, involontairement, des forces de l'Axe. À la fin

---

sociale, et parviennent à un cinéma taïwanais, au sein duquel les cinéastes Hou Hsiao-hsien et Edward Yang dévoilent leurs talents.

de la guerre, abandonnée par le Japon, elle est forcément placée dans le camp des Alliés, ce qui fait basculer violemment la vision historique et empirique du vécu des Taïwanais. En fait, l'ignorance de la différenciation géopolitique du passé et l'unification des mémoires distinctes prennent acte d'une continentalisation. Autrement dit, il y a une conscience forte de l'Histoire visible qui domine le cinéma de l'époque : une conscience stratifiée par les principes de l'anti-japonisme (*Eight Hundred Heroes* (*Ba bai zhuang shi* 八百壯士, 1976), *Victory* (*Mei hua* 梅花, 1975), *The Everlasting Glory* (*Ying lie qian qiu* 英烈千秋, 1976), *Heroes of the Eastern Skies* (*Jian qiao ying xiong chuan* 笮橋英雄傳, 1977), de l'anticommunisme chinois et soviétique (*Le grand gratte-ciel* (*Da mo tian ling* 大摩天嶺, 1974), *Le journal intime des soldates* (*Nu bing ri ji* 女兵日記 1975), *The Coldest Winter in Peking* (*Huang tian hou tu* 皇天后土, 1980), *If I Were For Real* (*Jia ru wo shi zhen de* 假如我是真的, 1981), de la consolidation patriotique et de la récupération de la terre perdue. Lorsque le KMT s'exile en 1945 en marge de la Chine, son regard et son imaginaire s'accrochent toujours au continent tombé dans les mains de l'ennemi.

L'ouverture de *Eight Hundred Heroes* de Ting Shan-hsi (丁善璽) fait montre, par l'utilisation d'une carte géographique, d'une économie efficace pour expliciter la vision historique. Cette fiction commence par nous montrer une carte sur laquelle les pays d'Asie du Sud, Sud-Est, et Est apparaissent au premier plan, avec une localisation géographique où l'emplacement de deux protagonistes est souligné par leur drapeau. La voix *over* commente cette carte en disant : « l'Asie a longtemps subi des guerres, à cause d'envahisseurs ambitieux, qui détruisent les civilisations anciennes et empêchent la modernisation : l'un d'entre eux est le Japon ». Ce discours pétrifié se développe sous la forme manichéenne d'un sermon typique qui relève d'une conscience antagoniste entre Je et l'autre. La combinaison de la carte et de la voix *over* n'est pas originale ; une carte de Taïwan est en effet présentée plusieurs fois dans *Southward Expansion to Taiwan*, accompagnée de la voix du commentateur, afin d'offrir au spectateur une visualisation géographique mentale. Cette combinaison renforce non seulement une volonté pédagogique, mais instaure aussi une autorité convaincante. Or, dans le dualisme de l'antagonisme établi dans *Eight Hundred Heroes*, l'identité taïwanaise, dont la temporalité et la spatialité sont ignorées, se trouve dans la position embarrassante d'un "au-delà". Le deuxième plan recadre la carte en se focalisant sur le Japon et la République de Chine en Chine. Taïwan se dissimule désormais derrière une histoire

d'hostilité qu'elle n'a pas connue. Dans ce film (comme dans tous les films de propagande du nationalisme chinois), il n'y a pas de corps taïwanais à transformer, il n'y a que le corps chinois pour raconter l'histoire de la République de Chine.

Dans ces films de propagande, une forme de continentalisation donnant lieu à un récit basé sur le sinocentrisme est marquée par une stratégie de continuation ethnique, historique, culturelle et politique. C'est également une projection imaginaire qui, d'une part, restaure l'impact de la rupture avec leur patrie pour les chinois nationalistes, et, d'autre part, devient une prothèse de mémoire pour les Taïwanais de souche. Cette prothèse les aide à s'adapter à une nouvelle identité ; ainsi, une projection imaginaire, qui persiste à s'évader de la réalité, est plantée dans une terre qui devient aveugle à sa propre histoire, amnésique de sa propre mémoire.

### 3-1.2 Disparition du *taiyupian* : l'éphémérité d'un corps populaire

Au cours de l'histoire du cinéma taïwanais, du film de propagande japonais à celui de la propagande nationaliste chinoise, la construction d'une identité fut la préoccupation thématique la plus évidente, selon un processus de relocalisation identitaire procédant autant d'une proposition que d'une élimination. Ce processus active, d'une part, une identification à une identité produite par le biais d'une combinaison iconographique (issue de la représentation par l'image) ; d'autre part, une négation des figures situées au-delà de cette identité présumée, laquelle marque non seulement le niveau de la représentation cinématographique, mais aussi celui de la domination politique.

Si les films de propagande des années 1970 sont une conséquence politique de la perte, par la République de Chine, de ses alliés, l'Autorité se propose, dès sa prise de pouvoir, de transfigurer le colonisé par le biais d'une stratégie culturelle. Hormis ces trois grandes maisons de production de films subordonnées au gouvernement KMT, d'autres, privées, lancent dans les années 1960 des *taiyupian*<sup>119</sup> (台語片), soit des films en taïwanais, que l'on dit aussi en *taigi*.

---

<sup>119</sup> Le gouvernement KMT profite bien entendu de ces productions pour diffuser sa propagande ; les films en *taigi* sont aussi produits pour que les Taïwanais acceptent plus facilement leur idéologie grâce à une familiarité langagière. Dans son livre *Taiwan Cinema – A contestation nation on screen*, Hong Guo-juin

Le premier *taiyupian* paraît en 1955 : *Six intellectuels de l'histoire du pavillon d'Occident* (*Liu cai zi Xi xiang ji* 六才子西廂記) réalisé par Shao Lo-hui (邵羅輝), mais non accueilli par le public. La même année, *Xue Ping-gui et Wang Bao-chuan* (*Xue Ping-gui yu Wang Bao-chuan* 薛平貴與王寶釧) de Ho Ji-ming (何基明) connaît le succès, et les *taiyupian* entrent dans une période de pointe. En 1962, la production atteint 120 films. Or, les *taiyupian* essentiellement produits au cours des années 1960, voient leur prospérité menacée progressivement par les nouvelles politiques, au point de disparaître totalement en 1976.

En 1952, le gouvernement commence à établir un projet de censure, et promulgue le code de censure en 1955. À travers des modifications faites au fil du temps, ce code domine dorénavant la production de cinéma<sup>120</sup>. Il contient des articles ni précis, ni explicites qui permettent à la censure d'établir le contrôle le plus large possible pour empêcher les intrusions d'une idéologie non correcte et limiter bien évidemment en conséquence la créativité cinématographique. Mais à cette époque, les *taiyupian* ne touchent pas à ce qui pourrait provoquer des ennuis politiques. Les histoires des films sont souvent inspirées de légendes populaires, de faits divers, de romans<sup>121</sup>. On compte parmi eux de nombreuses adaptations de pièces de *Kua-á-hi* (歌仔戲, l'opéra traditionnel taïwanais). L'équipe de tournage collabore souvent avec les troupes de *Kua-á-hi* ; on voit ainsi des acteurs de *Kua-á-hi* passer de la scène en plein-air au grand écran. Distraction populaire à Taïwan, le *Kua-á-hi* présente une familiarité à la fois langagière et culturelle ; le succès du *taiyupian* tient ainsi au mariage de ces deux formes de représentation du récit.

Or, les *taiyupian*, après plus de dix ans de succès, disparaissent. Le film en mandarin conquiert finalement le marché du cinéma, la politique étatique de la langue en

---

parle du film *Les Descendants de l'empereur jaune* (*Hung di zi sun* 黃帝子孫, 1956) de Bai Ke, produit par la *Taiwan Film Culture Co*, en analysant comment le film intègre l'histoire insulaire dans l'histoire chinoise à travers trois personnages historiques : Koxinga, Wu Feng, et Liu Ming-chuan, par une traversée de l'espace-temps. *Ibid.*, p. 42-47.

<sup>120</sup> Lu Fei-i, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)*, op., cit., p. 70-72.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 100.

constituant l'un des facteurs décisifs<sup>122</sup>. Entre 1962 et 1963, l'État promulgue des règles d'aide financière à la production de films en mandarin, moyen indirect de réprimer le développement des *taiyupian*. De plus, le *National Language Movement* (guoyu tui xing yun dong 國語推行運動) est introduit, de façon systématique, dans tous les domaines en interdisant progressivement le taïwanais : dans les champs du travail, de l'éducation, du journalisme, des médias...Le taïwanais est considéré comme un "dialecte" rustique, prosaïque par rapport au mandarin. Ainsi la politique de la langue n'est-elle pas seulement un moyen de consolider l'identité chinoise, elle est aussi censée établir la supériorité de la culture chinoise par rapport à la vulgarité de la culture taïwanaise.

La prospérité des *taiyupian*, se fondant sur la communicabilité des conventions socio-culturelles, signale un imaginaire collectif dans lequel une communication a lieu entre la projection filmique et la réception spectatorielle en matière de données identifiables (coutumes, croyances populaires, phénomènes sociaux...). Nous pouvons ainsi comprendre que la montée phénoménale des *taiyupian* "bénéficie" de l'impact de la culture chinoise et de l'absence d'une collectivité culturelle. Malgré les dix-huit ans qui se sont écoulés depuis le dernier film (1937) produit et réalisé par les taïwanais jusqu'à l'apparition du premier film de *taiyupian*, l'envie d'une identification collective à la mémoire et à la culture indigènes ne s'est jamais éteinte, puisqu'elle réapparaît dans des moments qui échappent au régime autoritaire. La langue devient un moyen de résister, d'exister depuis la naissance du cinéma taïwanais, même pour le Nouveau Cinéma des années 1980. Or, l'installation de la loi martiale limite fortement la créativité thématique, la politique de la langue du KMT enlevant la dernière ligne de défense qui finira par causer la disparition des *taiyupian*.

Bien que la disparition des *taiyupian* soit due à la force politique du colonisateur, cette période met en lumière la taïwanité du cinéma taïwanais, dont la langue devient la première figure identitaire depuis le *benshi*. La langue révèle une hétérogénéité au moment de l'homogénéisation politique et culturelle, en excitant la motricité de

---

<sup>122</sup> Selon les recherches de Lu Fei-i, le succès croissant du film en mandarin tient à des facteurs politiques et sociaux : le réajustement de la maison de production de la CMPC, le nouveau studio de la CMPC mis en service, la limite de l'importation de films étrangers, les aides financières de l'État (prêts et récompenses) pour les films en mandarin, la baisse du prix du ticket en raison de la suppression de la taxe défense, l'établissement de nouvelles maisons de production (Guolian 國聯, Lianbang 聯邦) et l'investissement des maisons de production outre-mer. *Ibid.*, p. 114.

l'indigénisation ; elle sollicite inlassablement la question de l'identité dans le Nouveau Cinéma en se métamorphosant par la suite en des formes variables.

### **3-2 Le rétablissement de l'identité par la levée de la loi martiale**

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, le cinéma est influencé par les polémiques concernant la littérature. Le cinéma a commencé à adapter des œuvres de la littérature du terroir, et hérite de leur style réaliste pour décrire la vie quotidienne en milieu urbain ou à la campagne. Cela fait partie du « phénomène » qu'est le Nouveau Cinéma Taïwanais des années 1980. Or, si les mouvements concernant la littérature du terroir se sont développés et ont été nourris par des discussions portant sur tous les aspects – la forme, le contenu, le style, la langue...cherchant à définir ce qu'est la littérature – on peut se demander pourquoi il n'en a pas été de même pour le cinéma.

Nous adhérons aux points de vue de Lu Fei-i, qui souligne que les maisons de production et de distribution étant principalement détenues par le KMT (la « Central Motion Picture Corporation » créée en 1954 et produisant les films du Nouveau Cinéma Taïwanais) ou par des sociétés capitalistes, pour lesquelles la considération commerciale reste dominante, le cinéma ne pouvait pas, dans ces conditions, simultanément répondre au contexte sociétal et transformer la conscience sociale en pratique esthétique, en relation avec les autres médiums (la littérature, la peinture, le théâtre...). Or, les travaux sur le cinéma taïwanais se limitent à une discussion historiographique ou à l'analyse de styles caractéristiques de certaines époques. Nous n'avons pas repéré de débat, se construisant au fil du temps, autour de la question « qu'est ce que le cinéma taïwanais ? » envisagée sous l'angle esthétique, du fait de la complexité historique, politique et culturelle depuis l'époque japonaise.

#### 3-2.1 Le Nouveau Cinéma Taïwanais : un cinéma national

Beaucoup de recherches nous montrent que le Nouveau Cinéma Taïwanais se veut la naissance d'un cinéma national, et que ce cinéma des années 1990 se détourne progressivement de la question de l'identité pour s'intéresser à vers la souffrance de l'individu ou à l'étrangeté de la vie quotidienne. Ainsi, nous allons retracer l'histoire de

ce nouveau cinéma et tenter de voir vers quelles significations s'engage le cinéma dit national.

Qu'il ait été nouveau, ou seulement une coïncidence<sup>123</sup> ou qu'il soit une innovation du style cinématographique, le Nouveau Cinéma apparaît sans doute comme un mythe dans l'histoire du cinéma taïwanais. Non seulement une esthétique nouvelle est mise en pratique, mais ce cinéma commence aussi à proposer une vision authentique de la vie sur l'île. D'un point de vue esthétique, les réalisateurs cherchent un style plus réaliste, se démarquant des films de sabre (*wuxia pian*, 武俠片), des films de la propagande nationaliste chinoise, des mélodrames (*santing dianying*, 三廳電影) et des films du réalisme social<sup>124</sup> (*she hui xie shi pian*, 社會寫實片); l'idée de film d'auteur est bien présente chez eux. En 1987, les membres du cinéma taïwanais, parmi lesquels Hou Hsiao-hsien (侯孝賢), Edward Yang (楊德昌), Jan Hung-tze (詹宏志) et Hsiao Yeh (小野), ont rédigé le « manifeste d'un autre cinéma<sup>125</sup> » pour contester à la fois la politique du cinéma de l'époque et l'ignorance des médias de masse en matière de culture cinématographique. De plus, ils contestent le système des critiques de cinéma, de ceux surtout qui s'opposent au Nouveau Cinéma Taïwanais<sup>126</sup>. La critique de l'époque impute en effet la mort du cinéma taïwanais (son déclin au box office) aux films « artistiques » du Nouveau Cinéma. Le manifeste préconise en conséquence l'exigence d'un autre cinéma.

---

<sup>123</sup> Dans une interview, le scénariste, réalisateur et écrivain Wu Nien-jen 吳念真, qui est aussi l'un des membres du Nouveau Cinéma Taïwanais, pense que ce nouveau cinéma n'a jamais été "nouveau". Il n'est pas un mouvement, entre autres, né d'une évolution culturelle, car la société taïwanaise et le régime politique de l'époque n'ont pas subi de vrai changement; il est davantage une coïncidence qu'un phénomène ou un changement. « Taiwan dian ying zhen de xin guo ma? 台灣電影真的新過嗎? » (Le cinéma taïwanais a-il-été nouveau?) dans *INK magazine*, N°106, juin, 2012, p. 162-167.

Pourtant, pour la critique Chiao Hsiung-ping 焦雄屏, le cinéma taïwanais dans les années 1980 est nouveau pour quatre raisons: premièrement, il joue un rôle important dans le réexamen de la culture taïwanaise. Deuxièmement, grâce à son succès dans les festivals internationaux, ce nouveau cinéma franchit les barrières diplomatiques en diffusant l'image de Taïwan. Troisièmement, ce cinéma rétablit un lien avec le spectateur local, afin que ce dernier comprenne la signification artistique, historique et culturelle du cinéma. Enfin, un nouveau système de critique de film est restitué, en mesure de créer une identité culturelle indépendante de la domination de la culture occidentale. Citations reprises par Hong Guo-juin dans *Taiwan Cinema – a contested nation on screen*, op., cit., p. 110.

<sup>124</sup> C'est un genre dont l'histoire est souvent tirée de faits divers. Les scènes violentes et érotiques sont destinées à attirer le spectateur. Ils rencontrent du succès dans les années 1970.

<sup>125</sup> Publié dans le journal *Chinatimes* 中國時報, le 24 janvier 1987.

<sup>126</sup> Chang Shih-lun 張世倫, « Discursive Formation of "Taiwanese New Cinema": A Historical Analysis (1965-2000) » (*Taiwan 「xin dian ying」 lun xin gou zhi li shi fen xi (1965-2000) 台灣「新電影」論述形構之歷史分析 (1965-2000)*), sous la direction de Feng Chien-san 馮建三, Taipei: mémoire du département du journalisme à l'NCCU, p. 53.

Le film *In Our Time* (*Guang yin de gu shi* 光陰的故事, 1982), composé de quatre épisodes, marque le début de la période du Nouveau Cinéma. L'année suivante, l'adaptation de l'œuvre littéraire du terroir de Hung Chun-ming (黃春明), *The Sandwich Man*, réalisé conjointement par Hou Hsiao-hsien (*Son's Big Doll*, *Erzi de da wanou* 兒子的大玩偶), Tseng Chuang-hsiang (曾壯祥, *Vicki's Hat*, *Xiao qi de mao zi* 小琪的帽子) et Wan Jen (萬仁, *The Taste of Apple*, *Pinguo de ziwei* 蘋果的滋味), raconte trois épisodes de la vie de la communauté rurale des *benshenrens*<sup>127</sup> (本省人, les taïwanais de souche). Le film représente à la fois la mémoire collective de cette communauté, la question de l'identité et celle de l'identification du peuple taïwanais. À cette époque, le Nouveau Cinéma se débarrasse du cinéma doctrinaire des années 1970, qui revendiquait la Chine et cherchait à renforcer l'identité nationaliste chinoise en étant plongé dans un climat anticommuniste. Les réalisateurs du Nouveau Cinéma épinglent nombre de contradictions de la société, confrontant tradition et modernité issue de l'industrialisation occidentale. Ils témoignent également de la complexité de l'identité où se mélangent la vision nationaliste chinoise ainsi que la montée d'une conscience de l'indigénisation. Le héros du premier épisode *Son's Big Doll* de *The Sandwich Man*, Kun-Shu (坤樹), se maquille en clown et porte deux planches qui affichent des publicités de films, en déambulant dans la ville. Un jour, alors que Kun-Shu se démaquille, son fils pleure car il n'a jamais vu le vrai visage de son père. Kun-Shu remet alors son maquillage et dit, en se moquant, qu'il est la grande poupée de son fils. Le corps de Kun-Shu devient très vite le symbole de l'identité taïwanaise pour les spécialistes du cinéma taïwanais. Robert Chen Ru-shou (陳儒修) considère que le film « traite à la fois [de] la tristesse fatale de l'individu et de la nation [...] », et estime que « Kun-Shu perd finalement sa subjectivité<sup>128</sup>. » Wan Jen montre également la pauvreté sociale et les répercussions de l'aide américaine dans *The Taste of Apple*<sup>129</sup>, alors que Tseng Chuang-hsiang présente,

<sup>127</sup> *Benshenrens* est la communauté relative à celle de *waishengren* (外省人). Celle-ci désigne les chinois arrivés avec le gouvernement KMT à Taïwan après la seconde guerre mondiale.

<sup>128</sup> Robert Chen Ru-Shou 陳儒修, « Walking out of Sadness: the Other Aspect of Taiwan Cinema » (*Zou chu bei qing : Taiwan dian ying de ling yi zhong mian mao* 走出悲情：台灣電影的另一種面貌) publié à la session annuelle de *Chinese Communication Society*, le 8 juillet 2012, p3. L'article est mis en ligne sur : [http://ccs.nccu.edu.tw/word/HISTORY\\_PAPER\\_FILES/1460\\_1.pdf](http://ccs.nccu.edu.tw/word/HISTORY_PAPER_FILES/1460_1.pdf)

<sup>129</sup> Le film ayant évoqué « l'événement d'éplucher la pomme » (*xiao ping guo shi jian* 削蘋果事件), une lettre anonyme a été envoyée au comité de la culture et la communication du parti KMT (國民黨文工會) qui était responsable de la propagande et de la censure des médias. Elle critiquait *The Taste of Apple* qui montrait un visage injuste de la société taïwanaise et contenait trop de dialogues en langue *taigi*. A la suite



dans *Vicki's Hat*, l'impact de l'« héritage » de la colonisation japonaise. Un des premiers films du Nouveau Cinéma, *The Sandwich Man* révèle quant à lui un multiple croisement de valeurs entre tradition et modernité, et montre la complexité des différentes identités qui se superposent.

Non seulement le cinéma met en évidence l'histoire des Taïwanais de souche, mais les réalisateurs prennent aussi en compte les différentes communautés. À partir du thème croisé grandir/histoire, le professeur Huang Chien-yeh (黃建業) propose que le Nouveau Cinéma traite non seulement du thème de la « grande histoire », mais prenne également en considération les questions traitant des communautés, de l'ethnie, de la classe sociale<sup>130</sup> : la femme (*Ah Fei* de Wan Jen (*You ma cai zi* 油麻菜籽, 1984), *Woman of Wrath* de Tseng Chuang-hsiang (*Sha fu* 殺夫, 1984)...), l'enfant/l'adolescent (*Growing Up* (*Xiao bi de gu shi* 小畢的故事, 1983) de Chen Kun-ho (陳坤厚), *Un été chez grand-père* (*Dong dong de jia qi* 冬冬的假期, 1984) de Hou Hsiao-hsien...), la classe ouvrière et les soldats exilés de l'armée KMT à Taïwan (*Banana Paradise* (*Xian jiao tian tang* 香蕉天堂, 1989) de Wang Tung (王童), *Le Second printemps pour le vieux Mo* (*Lao mo de di er ge chun tian* 老莫的第二個春天, 1984) de Li You-ning (李祐寧). Le cinéma de cette période est souvent considéré comme la lumière du cinéma national. Selon Douglas Kellner, « *It has attempted to develop a new type of national Taiwanese cinema, which seeks to define Taiwanese history and identity and to deal with current social problems previously ignored or suppressed in the national cinema and in Taiwanese culture at large*<sup>131</sup> ».

---

de cette lettre, CMPC (central motion picture coporation) a voulu couper les scènes incorrectes (ou « offensantes ») sans en informer l'équipe du film. Grâce au journaliste Yang Shih-chi (楊士淇) qui a dénoncé la décision de CMPC et suscité une polémique, le film a pu finalement sortir dans la version originale du réalisateur.

<sup>130</sup> Huang Chien-yeh 黃建業, « Ba ling nian dai Taiwan xin dian ying 八零年代台灣新電影 » (Le Nouveau Cinéma Taïwanais des années 1980) dans *Kua shi ji Taiwan dian ying shi lu 1898-2000 跨世紀台灣電影實錄 1898-2000 (The Chronicle of Taiwan Cinema 1898-2000 1898-2000)*, Taipei :CTFA, 2005, p. 37.

<sup>131</sup> Douglas Kellner, « New Taiwan Cinema in the 80's » in *Jump Cut*, N°42, décembre en 1998, p. 101-115. L' article est mis en ligne sur:

<http://www.ejumcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html>, Consulté le 31 octobre, 2012.

### 3-2.2 Le cinéma des années 1990 : détournement de l'identité nationale ?

Après la levée de la loi martiale (1987), le cinéma affronte davantage l'histoire taïwanaise. La trilogie de Taiwan (ou la trilogie de la tristesse) de Hou Hsiao-hsien, comportant *La Cité des douleurs* (*Bai qing chen shi* 悲情城市, 1989), *Le Maître des marionnettes* (*Xi meng ren sheng* 戲夢人生, 1993) et *Good Men, Good Women* (*Hao nan hao nu* 好男好女, 1995), retrace les trois périodes marquantes de l'histoire taïwanaise (le massacre du 28 février en 1947, celle-ci puis la terreur blanche). Dans son film autobiographique, *A Borrowed Life* (*Dousan* 多桑, 1994), Wu Nien-jen (吳念真) se plonge dans la nostalgie de l'époque japonaise. *Super Citizen Ko* (*Chao ji da guo ming* 超級大國民, 1994) de Wan Jen revisite une carte géopolitique de la ville de Taipei à travers les yeux de Ko Gī-sing (許毅生), victime de la « terreur blanche<sup>132</sup> ».

Or, pour la plupart des spécialistes du cinéma taïwanais, la solitude, le sentiment de vide, la fuite, le quotidien et l'étrangeté de la vie sont très présents dans le cinéma des années 1990<sup>133</sup> (*Dust of Angels* (*Shao nian ye an la* 少年吔，安啦！, 1992) de Hsu Hsiao-ming (徐小明), *Treasure Island* (*Zhi yao wei ni huo yi tian* 只要為你活一天, 1993) et *The Personals* (*Zheng hun qi shi* 徵婚啟示 1998) de Chen Kuo-fu (陳國富)...), et plus encore, dans tous les films de Tsai Ming-liang. Lin Wen-chi (林文淇) estime que le « cinéma de terroir » des années 1980 construit l'archétype de l'identification taïwanaise : ce cinéma fait référence à la mémoire collective du peuple en montrant que Taïwan n'est pas la Chine imaginaire que décrivent les films de propagande nationaliste. Cependant, dans les années 1990, lorsque la ville de Taipei se retrouve sous l'influence de la globalisation capitaliste internationale, le paysage urbain remplace le paysage du terroir, et les préoccupations liées à l'identité et à l'identification taïwanaises disparaissent progressivement du cinéma. L'analyse de la construction de la narration spatiale<sup>134</sup> qu'effectue Lin pour les films *Good Men, Good Women*, *Super Citizen Ko* et *The Red Lotus Society* (*Fei xia Ada* 飛俠阿達, 1994) de Stan Lai (賴聲川), fait la

---

<sup>132</sup>Voir la note 74.

<sup>133</sup> Huang Chien-yeh 黃建業, « Jiu ling nian dai Taiwan dian ying jian ku zhong tu po 九零年代台灣電影艱苦中突破 » (Vaincre les difficultés : le cinéma taïwanais des années 1990) dans *Kua shi ji Taiwan dian ying shi lu 1898-2000 跨世紀台灣電影實錄 1898-2000 (The Chronicle of Taiwan Cinema 1898-2000 1898-2000)*, op., cit., p. 39.

<sup>134</sup> Lin Wen-chi, « The History, space, and Home/Nation in Taiwanese City Films of the 90s » (90 nian dai Taiwan dian ying dou shi zhong de li shi, kong jian yu jia / guo 九0年代台灣電影都市中的歷史、空間與家/國) dans *Chung-Wei literary Monthly* 中外月刊, N°118, Teipei : NTU, octobre 1998, p. 99-119.

démonstration d'une rupture avec le passé historique. La question de l'identité nationale est rejetée au profit d'une spatialisation urbaine, au sein d'une société post-moderne, dissociée de l'histoire.

Lin décrit un abandon du passé, tel qu'il existait dans les films des années 1980, au bénéfice, dans les années 1990, d'une représentation du paysage moderne et d'une narration spatiale. La chercheuse Wu Mei-ling utilise le mot « tristesse » (*beiquing* 悲情) pour distinguer les tendances cinématographiques de ces deux périodes. La tristesse est un sentiment très présent dans le cinéma, surtout dans le Nouveau. Wu indique que les réalisateurs du Nouveau Cinéma représentent la découverte du passé historique, la souffrance personnelle liée à un passé tragique. Cependant, les films des années 1990 rejettent « *the nostalgic, historical approach, shifts their focuses to explore the pain, transgression, and absurdities of contemporary life in Taiwan*<sup>135</sup> ».

Le paysage et la tristesse, ces deux mots résument l'évolution des thèmes abordés au cours de ces deux époques du cinéma ; l'émergence économique, les changements du mode de vie en raison du développement de la société contemporaine sont aussi des sujets majeurs dans ces recherches sur les films des années 1990. Autrement dit, la solitude, l'isolement de l'individu face à l'émergence économique d'une société post-moderne prennent le pas sur la question de l'identité nationale qui se transforme. La relation cohérente, l'osmose en quelque sorte entre le contexte d'une société en plein développement économique et l'évolution des mentalités et des valeurs individuelles deviennent le sujet central de la plupart des productions cinématographiques. Cependant, la société "post-moderne" rejette-t-elle totalement la question de l'identité nationale? Le sentiment individuel s'oppose-t-il à la préoccupation nationale dans la production cinématographique ?

Pour répondre à ces questions, il faut éviter la simple opposition binaire entre mémoire historique collective liée à la nostalgie du terroir et conscience individuelle dans l'espace urbain. Nous voudrions d'abord modifier l'idée de "rupture" très présente dans ces recherches. La question d'un cinéma national ne doit pas se limiter à une approche

---

<sup>135</sup> Wu Mei-ling, « Postsadness Taiwan New Cinema – Eat, Drink, Everyman, Everywoman » in *Chinese-Language Film – Historiography, Poetics, Politics* (sous la direction de Sheldon H. Lu et Emilie Yueh-yu Yeh), Hawaï : University of Hawai Press, p. 76-77.

plaçant au premier plan la question de la représentation thématique de l'Histoire. Les deux cinémas (celui des années 1980 et celui des années 1990) se différencient soit par la thématique de l'urbanisation, soit éventuellement par l'hypothèse, risquée, que la spécificité locale puisse être diluée dans l'universalité (qui ne résulte pas forcément de la globalisation contemporaine). De plus, le concept de société "post-moderne" devrait être remis en question, car la modernisation taïwanaise ne se développe pas dans le contexte historique d'une modernisation quasi-occidentale ; elle n'est pas non plus le produit d'une évolution naturelle des technologies et des idées nées au sein de l'île. Lorsqu'on veut parler du sens moderne d'une société dont le travail de décolonisation n'est pas encore terminé, on constate que cette modernité découle de l'enrobage d'un ensemble social construit par des forces coloniales étrangères : la modernisation urbaine (effectuée par le Japon), l'émergence économique (grâce à l'aide financière des États-Unis) et un régime quasi-démocratique (hanté par le spectre autoritaire du KMT).

En fait, cela ne signifie pas nécessairement la disparition de la question de l'identité, si l'on considère qu'il s'agit simplement d'un changement dans le regard porté par ces réalisateurs sur cette question. Cela correspond à un phénomène périodique dans la production cinématographique. En poursuivant notre proposition selon laquelle le cinéma national serait apparu dès l'époque japonaise, la question de la place de l'identité et du « national » doit être posée en considérant qu'elle concerne également l'évolution des représentations cinématographiques. Cela signifie que l'on peut considérer que les situations sensorielles et émotionnelles de l'individu, présentes dans les films des années 1990, correspondent à la transformation de la question de l'identité en symptôme national, sous l'influence de la modernité. Par « national », il ne faut pas entendre seulement l'« identification nationale », mais aussi la caractéristique nationale cristallisée par les spécificités historique et culturelle.

### 3-3 Réflexion sur le cinéma taïwanais et le cinéma du “monde chinois” : (catégorisation et choix de terme, *chinese language cinema*)

Le cinéma taïwanais est souvent catégorisé en cinéma du monde chinois. Les chercheurs sinophones utilisent deux expressions pour en parler : l'une des composantes du « *lian an san dit* » (兩岸三地, les deux côtés du détroit et trois lieux : la Chine continentale, Hong Kong et Taïwan), ou « Chinese-language film » (Emilie Yueh-Yu Yeh, Sheldon H. Lu), englobe tous les films produits en Chine continentale, à Hong-Kong et à Taïwan ; dans le monde occidental, on utilise les expressions suivantes : « Les trois Chines » (Corrado Neri, Olivier Assayas...), « la nation chinoise » (Jean-Michel Frodon), « nouvelles Chines » (Bérénice Reynaud), « Chinese cinema » ou « Three Chinas » (Chris Berry, Nick Browne, Zhang Yingjing...)

Dans *New Chinese Cinema*<sup>136</sup>, la professeure de cinéma hongkongaise Yeh Yueh-yu critique les chercheurs occidentaux qui utilisent la formule « cinéma chinois », en simplifiant, en généralisant les histoires, cultures, langues et statuts d'un État-nation s'étendant sur trois territoires, en les englobant dans la politique d'une Chine unique<sup>137</sup>. Quant aux chercheurs sinophones du cinéma “chinois” ils essaient d'éclairer les différences entre ces trois territoires en utilisant l'expression « *Chinese-language film* », *huayu dianying* ou *zhongwen dianying* (華語電影/中文電影) en mandarin.

Peng Lai-kwan (彭麗君), chercheuse hongkongaise, souligne que dans toutes les études sur le cinéma du “monde chinois” (quelle que soit la formule choisie), le terme « *Chinese* » est utilisé comme un concept pour examiner la possibilité ou l'impossibilité d'une identité transculturelle ou transnationale<sup>138</sup> ; et Yeh, dans un article, fait un rappel sur la résistance de Hong Kong et de Taïwan face au chauvinisme et à l'hégémonie de la Chine. Les expressions *huayu dianying* et *zhongwen dianying* ne seront pas utilisées dans

---

<sup>136</sup> Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (sous la direction), *New Chinese Cinema*, Cambridge (USA) : Cambridge University Press, 1994.

<sup>137</sup> Yeh Yuen-yu 葉月瑜, « Defining “Chineses” » in *Jump Cut* n°42, décembre en 1998, p. 73-76. L'article est disponible en ligne à cette adresse :

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/DefiningChinese.html>

<sup>138</sup> Peng Lai-kwan 彭麗君, « The institutionalization of “Chinese” cinema as an academic discipline » (Zuo wei xue shu xue ke jian zhi hua de « zhong guo » dian ying 作為學術學科建制化的「中國」電影), dans *FaAs* N°130, 2007, Taipei : CTFA, p. 131.

notre travail, car ils connotent une intégration géographique et culturelle<sup>139</sup>. Il faut plus de prudence pour traiter du rapport entre la culture chinoise et celle de Taïwan. Nous ne réfutons pas l'influence culturelle et idéologique du nationalisme chinois, mais, n'étant qu'une partie de la culture taïwanaise, elle ne peut pas dominer hiérarchiquement cette culture. Pour retrouver un cinéma débarrassé des influences politiques, une désinisation est nécessaire. Ainsi, pour repenser l'histoire du cinéma taïwanais, notre propos est de commencer par une désinisation pour que s'achève une « indigénisation du cinéma taïwanais ».

### 3-3.1 « Indigénisation » du cinéma taïwanais

Pour mettre en cause l'idée de sinocentrisme, nous empruntons le terme « indigénisation » (*tuzhuohua* 土著化) employé par l'anthropologue Chen Chi-nan (陳其南). Chen a publié « l'indigénisation et l'intériorisation : essai sur l'évolution du mode de vie de la société Han à Taïwan pendant la dynastie Qing<sup>140</sup> ». La notion d'« indigénisation » pour expliquer le mode de vie de la société Han à Taïwan, lui paraît préférable à celle d'« intériorisation » avancée par l'historien Lee Kuo-chi (李國祁). Pour ce dernier, l'intériorisation signifie que la société Han à Taïwan poursuit son mode de vie chinois avec une conscience identitaire fortement liée à ses origines géographiques en Chine. Or, Chen Chi-nan considère que Taïwan étant une société de migration, dès que les Hans y migrèrent, leur mode de vie évolua en s'imprégnant de

---

<sup>139</sup> En fait, l'expression *huayu dianying* n'est pas traduite par « cinéma sinophone », qui mettrait en évidence la langue utilisée dans les films, mais souvent par « cinéma chinois ». Si nous regardons l'histoire et les films ayant participé aux *Golden Horse Awards* de Taïwan, cérémonie la plus importante du *huayu dianying*, nous comprenons mieux que l'expression *huayu dianying* soit employée dans l'idée d'une grande « Chine fictive » trans-territoriale. Premièrement, les *Golden Horse Awards* sont créés en 1962 : c'est aussi l'année où des politiques commencent activement à encourager les films en mandarin et à réprimer les films en *taigi*. *Golden Horse* s'écrit *jinma* 金馬 en mandarin, ce qui signifie respectivement les deux régions les plus proches de la Chine continentale : l'île de *jinmen* et les îles de *Matsu*. Ces deux régions sont également des lieux militaires très importants pour le front anti-communiste chinois. Les *Golden Horse awards* assument donc significativement un rôle très politique. Deuxièmement, il est très difficile de comprendre que les *Golden Horse Awards* relèvent du cinéma sinophone ; en effet, les participations de films hongkongais, et le grand gagnant de l'édition 2011 *Seediq Bale* nous paraissent paradoxaux, car ils ne sont pas en mandarin (le premier est en cantonais et le deuxième en *seediq*, une langue austronésienne). En fait, *huayu dianying* devient une formule qui ambitionne de créer une grande zone trans-territoriale du cinéma chinois en édifiant une conscience profonde de l'identité sinocentriste.

<sup>140</sup> Chen Chi-nan 陳其南, « Tuzhuohua yu neidihua : lun qingdai Taiwan hanren shehui de fazhan moshi 土著化與內地化：論清代台灣漢人社會的發展模式 » (L'indigénisation et l'intériorisation : essai sur l'évolution du mode de vie de la société Han à Taïwan pendant la dynastie Qing), dans *Zonghuo haiyang fazhanshi lunwenji* 中國海洋發展史論文集 (L'histoire du développement maritime chinois), Volume 1, Taipei : Recherche Center for Humanities and Social sciences, p. 335-360.

l'environnement et des coutumes locales. L'identité des Han fut désormais attachée à l'endroit où ils vivaient, à la nouvelle religion locale et à leur filiation autochtone. Pour Chen, l'indigénisation désigne le processus d'intégration d'une société migrante à une société indigène (*native society*) pendant l'empire Mandchou .

L'idée d'indigénisation n'est pas seulement utilisée dans le domaine anthropologique, mais aussi dans l'histoire de la littérature taïwanaise. Il y a deux grands débats sur la littérature du terroir. Le premier date des années 1930, le second a lieu dans les années 1970. Le premier s'inscrit dans le « mouvement de la transcription du *taigi* » (Taiwan huawenyundon 台灣話文運動), mouvement centré sur le choix de la langue écrite<sup>141</sup>. Il a débuté par un article intitulé *Pourquoi pas la littérature du terroir*<sup>142</sup> ? de Huang Shih-hui (黃石輝), publié en 1930.

Un second mouvement a commencé avec la publication d'un article *Introduction à la littérature de terroir taïwanaise*<sup>143</sup>, de Yeh Shih-tao (葉石濤) en 1977. Yeh suggère que cette littérature développe « la conscience taïwanaise ». De plus, elle est aussi indépendante, vieille de plus de trois cents ans (de la Formose hollandaise<sup>144</sup> à l'après seconde guerre mondiale), et elle s'est construite à partir de trois axes : l'ethnie, l'histoire et le terroir<sup>145</sup>. Cet article a suscité des critiques de la part des écrivains nationalistes chinois. Chen Ying-chen (陳映真) fustige cet article qui dévoile « une position du séparatisme<sup>146</sup> ». Or, ce second mouvement a certainement fait évoluer la littérature

---

<sup>141</sup> Il s'agit, pour la littérature taïwanaise, du choix de la langue écrite entre le japonais, le mandarin et le taïwanais romanisé. Le taïwanais est employé par la plupart des Taïwanais de cette époque, seule une minorité éduquée pouvant comprendre le mandarin. Il est utilisé par les migrants venus successivement du sud-est de la Chine depuis quatre cents ans et il s'est indigénisé depuis. Le gouvernement général du Japon l'appelle « le taïwanais » (Taiwan hua 台灣話), qui est en fait le *taigi*, pour le distinguer des autres langues locales.

<sup>142</sup> Huang Shih-hui 黃石輝, « Zen yang bu ti chang xiang tu wen xue 怎樣不提倡鄉土文學 ? » (Pourquoi pas la littérature du terroir ?) dans journal *Wurenbao* 伍人報, N°9-11, du 16 août au 1 septembre en 1930.

<sup>143</sup> Yeh Shih-tao 葉石濤, « Taiwan xian tu wen xue shi dao lun 台灣鄉土文學史導論 » (Introduction à la littérature de terroir taïwanaise) dans magazine *Qia Chao* 夏潮, N°14, Le 1 mai en 1977, p. 68-75.

<sup>144</sup> L'île de Taïwan a été une colonie hollandaise entre 1624 et 1662.

<sup>145</sup> Yeh Shih-tao 葉石濤, « Gou cheng Taiwan wen xue de san yao su : zhong zu, li shi yu feng tu 構成台灣文學的三要素：種族、歷史與鄉土 » (Trois composantes structurelles de la littérature taïwanaise : Ethnie, Histoire et Terroir) dans le journal *Taiwan Shin Shen Bao* 台灣新生報, le 4 juillet en 1999.

<sup>146</sup> Chen Ying-chen 陳映真, « Xiantu wenxue de mang dian 鄉土文學的盲點 » (Les points aveugles de la littérature de terroir taïwanaise) dans *Taiwan wenyi* 臺灣文藝 (version renouvelée), N°2, p. 107-112, 1977.

taïwanaise vers une littérature décrivant le terroir, usant d'un style réaliste qui désormais se généralise selon l'écrivain Chung Chao-cheng (鍾肇政)<sup>147</sup>.

Ces deux mouvements sont évidemment affectés par leurs contextes sociaux, et ne sont pas des incidents occasionnels. Dès les années 1930, la société taïwanaise, avec un idéal d'autodétermination, est inscrite dans le programme de 14 points du président des États-Unis Woodrow Wilson. Les intellectuels, pendant cette période, créent différentes associations comme l'Association Culturelle Taïwanaise, le Groupe des Agriculteurs, la Fédération des Ouvriers... Ils entament également un mouvement pour la création d'un parlement autonome. De plus, comme nous l'avons mentionné plus haut, deux fictions cinématographiques sont produites par les Taïwanais à cette époque. Dans ce contexte social, le mouvement de transcription du *taigi* pousse la conscience d'une subjectivité de Taïwan vers le champ de bataille de la littérature.

Même si la société taïwanaise, dans les années 1970, subissait toujours le contrôle de la loi martiale depuis le massacre du 28 février 1947 (période de la « terreur blanche »), le mouvement des *tangwai*<sup>148</sup> (黨外, littéralement « hors parti », puisqu'un seul parti, le KMT, était autorisé) défie le régime autoritaire du KMT, et fait germer la graine de la valeur démocratique. C'est la raison pour laquelle le sociologue Hsiao A-chin (蕭阿勤) voit dans « l'incident *Meilidao*<sup>149</sup> » (*Meilidao shi jian* 美麗島事件) un moteur qui favorise, dans la littérature, la transformation de la conscience taïwanaise en pensée nationaliste<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> Chung Chao Cheng 鍾肇政, « Xie lei de wen xue, zheng zha de wen xue – qi shi nian Taiwan wen xue faz han zong heng tan 血淚的文學、掙扎的文學 – 七十年臺灣文學發展縱橫談 » (La littérature de peine, la littérature pour débattre – essai sur le développement de la littérature taïwanaise dans les années soixante-dix) dans *La collection d'essai de Lai-He 賴和集*, Tapei : Avant Guard, 1991, p. 31.

<sup>148</sup> Le mouvement des *tangwai* est une grande tentative de propagation d'idées libérales et indépendantistes. Il désigne un mouvement de démocratisation pour lutter contre le phénomène du parti unique dominé par KMT. Au milieu des années 1970, les membres du *tangwai* s'engagent vers la démocratie par le biais d'organisation de conférences, de la création de magazines politiques, de manifestations, d'engagement électoral... En même temps, l'aide financière des États-Unis favorise le développement économique. Lorsque ces deux facteurs affectent simultanément la société taïwanaise, le gouvernement est obligé d'alléger la rigueur de son contrôle politique. En 1987, la loi martiale est finalement abrogée.

<sup>149</sup> C'était une manifestation organisée par les équipes du magazine *Meilidao* (*Formosa magazine*, 美麗島雜誌) dans la ville de Kaohsiung en 1979. Cela a été la plus grande manifestation depuis le massacre 28 février en 1947. Ce magazine avait rassemblé les différents camps politiques en lutte contre le gouvernement autoritaire de KMT. Cette manifestation a été réprimée par la police et l'armée. Les leaders ont été accusés de crime de trahison de l'État et le procès s'est déroulé sous la juridiction du Tribunal militaire.

<sup>150</sup> Hsiao A-ching 蕭阿勤, « 1980 niandai yilai Taiwan wenxue minzuzhuyi de fazhan : yi « Taiwan (minzu) wenxue » wei zhu de fenxi 1980年代以來台灣文化民族主義的發展：以「臺灣(民族)文學」為主的分析 » (Le développement du nationalisme de la culture taïwanaise depuis 1980 : l'analyse de



Les deux débats (dans les années 1930 et les années 1970) autour de la question : « qu'est-ce que la littérature taïwanaise ? », quelles que fussent leurs revendications concernant le choix de la langue, du thème ou de la conscience taïwanaise, ont l'un et l'autre revendiqué une mise en valeur de l'indigénisation et une révolution de la littérature. Malgré leurs différentes perceptions des régimes politiques, écrivains et théoriciens n'ont cessé de se pencher sur la question de la nature de la littérature taïwanaise. Même si plus tardif, le débat a été lancé sur la subjectivité de Taïwan dans le domaine des beaux-arts dans les années 1990. La littérature qui devient un pôle important de réflexion sur la conscience nationale illustre la thèse d'Anne-Marie Thiesse qui souligne la collaboration complice entre la littérature et la nation moderne :

« la nation moderne est fondée sur une ambivalence. C'est une organisation sociale séculière au sein de laquelle s'effectuent au XIX<sup>ème</sup> siècle des mutations radicales dans le domaine économique et social. Mais elle est aussi conçue comme une communauté d'origine et de culture, déterminée par de lointains ancêtres, qui aurait traversé les siècles en maintenant intact le patrimoine indivis de valeurs et de culture spécifiques. En un mot, la nation, telle qu'elle est pensée depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, correspond à une communauté pérenne – largement mythique – dans laquelle se développe une nouvelle société d'individus. Par conséquent, la littérature, comme les autres formes culturelles, doit mettre en représentation ces deux dimensions de la nation. Elle élabore et diffuse les modalités de perception, d'appréhension intellectuelle, affective et esthétique de la société moderne d'individus ; mais elle est aussi supposée exprimer fidèlement l'esprit national et mettre en valeur le patrimoine commun<sup>151</sup>. »

Ainsi, la nation est constituée, dans les différentes formes de représentations culturelles, par une opération articulant la temporalité contemporaine et une temporalité pérenne, en vue de créer une identification linéaire, un continuum temporel dans une perspective historique et culturelle. En ce qui concerne la construction des identités

---

la littérature (nationale) de Taïwan) dans revue *Taiwan shehuixue yanjiu* 臺灣社會學研究, N°3, Taipei : TSSCI, 1999, P. 1-51.

<sup>151</sup> Anne-Marie Thiesse, « Communauté imaginée et littérature » dans *Romantisme*, n° 143, janvier, 2009, p. 64.

nationales, Thiesse souligne les trois aspects de cette opération<sup>152</sup> : l'identification des ancêtres, la fabrique de la langue nationale, le folklore et la culture de masse. Autrement dit, l'identité nationale n'est jamais une affaire de nature, c'est une construction qui s'effectue depuis « la nuit des temps ». Même si Thiesse parle de la nation dans le contexte de l'histoire européenne du XIII-XXe siècle, sa définition de l'établissement d'une nation moderne ouvre sur une universalité. Avec sa politique linguistique et éducative au service de la production et de la diffusion d'une culture chinoise, le gouvernement KMT adopte le même schéma pour maintenir la légitimité de sa gouvernance en imposant une identité nationale sur l'île. Paradoxalement, ce mode de construction d'une identité nationale est aussi reprise par le mouvement de décolonisation. Ce mouvement éclaircit l'objectif du débat de la littérature taïwanaise mené par Yeh Shih-tao, ce qui l'amène à lutter contre une nation dont la temporalité s'entremêle à une vision continentalisante, porté par une conscience nationale issue d'une vision insulaire au sens aussi bien historique que culturel.

Le Nouveau Cinéma est ainsi né dans un contexte où la montée de la conscience taïwanaise est marquée par le mouvement de la littérature du terroir des années 1980. Au cours de cette période, l'histoire (les différents passés des communautés ethniques et le témoignage de l'évolution de la société) et le style (le réalisme) contribuent à l'indigénisation du Nouveau Cinéma, un tel cinéma pouvant en fin de compte être un vecteur de vies et de vécus insulaires et un champ de pratique artistique.

L'indigénisation du cinéma est assimilable à un processus de fabrique d'un sentiment national et à une stratégie esthétique allant à l'encontre des formes coloniale. L'histoire enseigne que dans un contexte colonisé, l'émergence d'un nouvel État-nation indépendant implique une décolonisation effective. Or, après la colonisation japonaise, la souveraineté à Taïwan revient immédiatement à un régime autoritaire exilé. Paradoxalement, le travail de “décolonisation”, ou plus précisément, de déjaponisation, est “exécuté” par le gouvernement KMT qui entame une nouvelle politique coloniale, si bien que Taïwan vit une décolonisation incomplète. La juxtaposition d'une colonisation et d'une démocratisation récente crée une grande ambiguïté au sein de la contemporanéité

---

<sup>152</sup> Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales – Europe (XIII-XXe siècle)*, Paris : Seuil, 2001.

taïwanaise. Ainsi, la question de l'identité doit s'envisager sous l'angle de la construction d'un sentiment national, un sentiment qui, résistant aux diverses formes coloniales, fasse émerger l' (es) identité(s) taïwanaise(s).

Parler d'identités avec un « s », permet d'une part de souligner le fait que l'identité recherchée renvoie à une diversité de communautés ethniques ; d'autre part, de rappeler que lorsque l'île de Formose ne connaît pas encore la normalisation d'une nation moderne, ni une légitimation du régime politique, l'identité en question résulte d'identifications frustrées et complexes face à différentes formes d'oppression.

Homi K. Bhabha explicite les trois conditions du processus d'identification du colonisé à son colonisateur dans l'analytique du désir<sup>153</sup> :

- la mise en relation avec une altérité, son regard ou son locus ;
- la place même de l'identification, prise dans la tension de la demande et du désir, est un espace de clivage. Le fantasme de l'indigène est précisément d'occuper la place du maître tout en gardant sa place dans la colère *vengeresse* de l'esclave ;
- la production d'une image d'identité et la transformation d'un sujet assumant cette image.

Autrement dit, « La demande d'identification – être (pris) *pour* un Autre – entraîne la représentation du sujet dans l'ordre différenciant de l'altérité. L'identification est toujours le retour d'une image d'identité portant la marque du clivage dans l'Autre lieu d'où elle vient.<sup>154</sup>»

Compte tenu des conditions d'identification du colonisé proposées par Bhabha, il serait plus facile de comprendre pourquoi nous mettons l'identité au pluriel entre guillemets. En effet ces conditions supposent l'image dédoublée ou dissimulée du colonisé face au colonisateur, il s'agit d'une assimilation entraînant le clivage du sujet. Lorsque la subjectivité du colonisé est prise en charge, le schéma de l'identification dont

---

<sup>153</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, Paris : Payot & Rivage, 2007, p. 91-92.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 92

le facteur d'assimilation est périmé engage à une réfutation ou une coexistence entre le Soi et l'Autre, et même à l'appréhension de sa propre absence, à la revendication de son invisibilité d'être pour lutter contre la projection imaginaire du colonisateur. Tel que le considère Bhabha :

« le sujet ne peut être appréhendé sans l'absence ou l'invisibilité qui le constitue. (...) En lieu et place de ce « je » (...) émerge le défi de voir ce qui est invisible, le regard qui ne peut pas « me voir », un certain problème de l'objet du regard qui constitue un référent problématique pour le langage du Soi. (...) *Voir* une personne disparue, ou *regarder* l'Invisibilité, c'est mettre en lumière la demande *transitive* du sujet d'un objet *direct* d'autoréflexion, d'un point de présence qui maintiendrait sa position énonciatrice privilégiée *en tant que sujet*.<sup>155</sup> »

Autrement dit, le statut de l'identité taïwanaise ne s'enferme pas dans un état déterminant et explicite ; l'identité est constituée, reconstituée en fonction de formules variables, dans lesquelles les figures concernées par la taïwanité sont à composer et à recomposer. Non seulement l'identité évolue au fil du temps, mais son apparence spectrale doit aussi être prise en considération. Ce n'est pas l'identité au sens singulier qui est à construire, c'est la métamorphose analytique de ces "S" qui nous intéresse laquelle permet de conserver les données à l'échelle des diverses communautés ethniques au sens anthropologique du terme.

### 3-2.2 Un cinéma indigène : en fonction d'une position « entre »

Le professeur éthiopien Teshome Gabriel propose une théorie portant sur les films du tiers monde, dans laquelle il suggère une critique des trois composants (*Text, reception, production*) pour examiner ce « troisième cinéma ». Celui-ci doit posséder trois phases : *The unqualified assimilation, The remembrance Phase, The combative phase*<sup>156</sup>. Ce troisième monde se voit comme « un mode d'expression anti-

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>156</sup> Teshome Gabriel, *Towards a Critical Theory to Third World Films*, consulté le 16 mai 2013. <http://teshomegabriel.net/towards-a-critical-theory-of-third-world-films>

hégémonique<sup>157</sup> ». De la production à la réception, qu'il s'agisse de la production d'un troisième cinéma ou de la théorie critique, Gabriel insiste sur la position de l'indigénisation de l'institution du cinéma :

*« In terms of « reception » the viewer, aided by the process of memory and an amalgam of folklore and mythology, is able to located a somewhat diluted traditional identity. The third level (the production) of critical theory also composes and marks the process of indigenization of the institution of cinema where a position of self-determination is sought<sup>158</sup>. »*

C'est bien cet esprit de l'indigénisation qui est à poursuivre pour penser le cinéma taïwanais. La question de la forme construite nous intéresse particulièrement ; elle comprend celle de la forme de l'écriture (histoire du cinéma), du film (style et genre) et du cinéma (dispositif de la représentation visuelle). Avec l'introduction du cinéma et de son passé lors des différentes périodes de la colonisation, avec l'influence puissante des institutions politiques du cinéma imposées par les coloniaux, l'ensemble de ces trois formes a construit un imaginaire, fondement de l'identité supposée, utilisé par le cinéma national dans un sens propagandiste. Or, si l'on considère que le Nouveau Cinéma Taïwanais est un cinéma national au sens où il essaie de se débarrasser de l'imposition d'une certaine vision coloniale, on ne peut ignorer que les films de ce "nouveau" cinéma sont produits par la CMPC, une institution subordonnée au parti KMT.

Ainsi, si l'on ne pensait qu'au contexte socio-historique, comprenant les facteurs structureaux de la propriété des maisons de production, la censure du film, la politique de la langue et l'alternance du régime politique dont l'ensemble détermine l'enjeu ou l'esprit de la formation du cinéma taïwanais, la subjectivité de ce dernier serait limitée à une logique fataliste. L'indigénisation n'est pas simplement un acte d'intégration des faits historiques en vue de former une narration chronologique de l'Histoire, c'est plus encore, une question de position : selon quel point d'entrée la subjectivité d'un subordonné peut-elle être revendiquée ?

---

<sup>157</sup> Germain Lacasse, Vincent Bouchard, Gwenn Scheppler, « Du cinéma oral aux pratiques orales du cinéma » dans *Pratiques orales du cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 12.

<sup>158</sup> *Ibid.*

Homi Bhabha propose une position “*beyond*” (au-delà en français) à propos des lieux de culture : *beyond* signifie distance spatiale, exploration, mouvement permanent ; il contient aussi un sens de désorientation, de direction trouble. Nous pouvons comprendre comme indiquant une stratégie qui va à l’encontre des conceptions de la fin du XXe siècle, quand l’homme se trouve dans un moment où des identités complexes sont produites. Par cette position, Bhabha réfute en outre le point de vue de Fanon. Ce dernier suggère que le subordonné doit revendiquer sa propre histoire réprimée par le biais de sa tradition culturelle indigène. En même temps, il est également conscient « des dangers de la fixité et [du] fétichisme des identités dans la calcification de la culture coloniale [du fait] que l’on plante des « racines » dans le roman célébratoire du passé ou en homogénéisant l’histoire du présent<sup>159</sup>. » Pour Bhabha, l’important est de dépasser la frontière et de libérer des identités déterminées :

« L’activité négatrice est, de fait, l’intervention de l’« au-delà », qui établit une frontière : un pont, où commence l’« être », parce qu’il saisit quelque chose du sentiment éloignant de la relocalisation du foyer et du monde, – l’inconfort, la situation des initiations extraterritoriales et transculturelles<sup>160</sup>. »

La frontière établie par la position *beyond* n’est pas censée délimiter à nouveau un foyer pour abriter le sujet réprimé. Si elle permet d’établir un pont, un passage, c’est parce qu’il y a des failles, des fissures où peuvent se rencontrer, se joindre au moins deux hétérogénéités spatio-temporelles dans lesquelles ce qui doit être invisible revendique sa visibilité et ce qui représente la légitimité du visible est dissimulé.

Or, la résistance de la culture traditionnelle indigène, qui contrarie, selon Bhabha, la motricité de la position “*beyond*”, ne signifie cependant pas, selon nous, l’impossibilité de l’indigénisation motivée par cette position “au-delà”. Dans le cas de *l’indigénisation improvisée* conduite par le *benshi* taïwanais, la subjectivité, ou le “je”, n’en vient pas à la négation directe de l’autre (l’opprimant) ni à la mise en avant de la culture indigène pour entamer une différenciation ; le *benshi* cherche des fissures, des failles pour établir un

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p41.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p41.

paradigme par lequel une conjonction des hétérogénéités est mise en place, en vue d'ouvrir une communication entre une forme contestable du colonisateur et un désir d'émancipation du colonisé. Cette position « entre » vise un objectif de communication, différentes identifications étant au fur et à mesure figurées et émergentes. L'identité n'est pas à construire, mais l'(es) identité(s) marque(nt) les différents états circonstanciels des confrontations. À l'époque de la pratique orale du cinéma des premiers temps, la faille pouvait se situer dans la matière aphasique du film, tandis que le sens erratique de l'image cinématographique était provoqué par un dispositif plus organique, déplaçable.

En conséquence, la position “entre” permet d'établir une communication entre deux espace-temps, deux sphères, et évoque une réflexivité au sein d'un système pétrifié et conventionnel. Cette position permet de trouver, de créer les “défauts” cinématographiques qui peuvent dédoubler le sujet concerné, en rapport non seulement à la question du texte, mais aussi de la forme esthétique. Autrement dit, c'est une position réflexive qui parasite, d'une part, le corps de l'autre en privilégiant la question d'être soi (l'identité nationale) ; d'autre part, elle permet de mettre en valeur la capacité critique du dispositif/disposition cinématographique. Plusieurs cinéastes taïwanais des années 1980 et 1990 ont mis en œuvre cette position de manière différente dans leurs films.

## Chapitre 4 Les héritages du médiateur subjectif et la restauration de l'histoire (le cinéma des années 1980 et 1990)

---

Les cinéastes du Nouveau Cinéma ont écrit une page remarquable de l'histoire du cinéma taïwanais, par leurs créativité formelles et leurs intérêts thématiques. Le réalisme et la considération du terroir sont les principales propositions, discutées dans des débats, qui visent à le distinguer du cinéma antérieur. À cette époque, la société taïwanaise connaît une mutation de son atmosphère politique : le mouvement *tangwai* s'attaque à l'autorité du KMT, la conscience de l'exigence démocratique du peuple est davantage évoquée. Certains cinéastes essaient de lancer un défi au sein du système de production des films sous le contrôle du parti KMT, ce qui a pour effet de faire émerger le Nouveau Cinéma Taïwanais.

Or, si les discussions sur le Nouveau Cinéma se concentrent sur la mise en valeur de son innovation stylistique, sa forme réaliste<sup>161</sup> ou le retour au terroir, il faut pourtant éviter de le distinguer de façon simpliste du cinéma antérieur. Autrement dit, il convient aussi de trouver des éléments qui permettent de dégager une filiation au niveau de la stratégie esthétique et ce, depuis l'époque japonaise, à la façon dont nous avons redéfini l'origine d'un cinéma taïwanais à partir du *benshi*.

Nous pouvons comprendre l'enthousiasme pour "ce retour" à l'origine lorsque le cinéma depuis longtemps saturé de *wuxia pian* (films de chevaliers-errants à la chinoise), des films de propagande, de films de *santing*<sup>162</sup> (三廳, *film of three room*) et de films du réalisme social<sup>163</sup>. Le Nouveau Cinéma tente de rapprocher l'esprit de la taïwanité des réflexions cinématographiques, des essais esthétiques. Si nous sommes vigilants devant le mot de réalisme et les focalisations sur le terroir, c'est parce que ces facteurs sont déjà employés dans les films du « réalisme sain » des années 1960, promus par le responsable

---

<sup>161</sup> Chiu Kuei-fen 邱貴芬, « *The vision of Taiwan new documentary* » in *Cinema Taiwan : Politique, Polularity and State of the Arts*, London : Routledge, 2007, p17. En expression empruntée à Lu Fei-i "realistic images of contemporary", utilisée pour expliquer le style du Nouveau Cinéma Taïwanais.

<sup>162</sup> films de *santing*, 三廳電影 en mandarin, signifient le salon de la maison, le restaurant et la discothèque. C'est un genre apparu dans les années 1970, qui raconte souvent une histoire d'amour dans un milieu bourgeois, adapté majoritairement des romans de l'écrivain Qiong Yao 瓊瑤.

<sup>163</sup> Voir la note 124.



général de la CMPC, Gong Hong (龔弘). Le “réalisme sain” est inspiré, selon Gong Hong, par le néoréalisme italien d’après-guerre. Il détourne cependant l’esprit principal de ce genre : la critique sociale. Gong Hong est à la fois le responsable de cette maison de production et un haut fonctionnaire du département de la propagande du KMT ; il redéfinit le sens du réalisme par la vérité, la vertu et la beauté, qui remplacent la manifestation de l’obscurité sociale, de la pauvreté et du crime du réalisme<sup>164</sup>, afin de « maintenir un nouvel ordre de la société par la moralité et une éthique désuète<sup>165</sup> ». La chercheuse Jian Wei-si (簡偉斯) suggère, quant à elle, que Gong Hong rajoute le mot « sain » pour différencier le réalisme du cinéma chinois des années 1930, dans lequel le communisme révèle la pauvreté et la dureté de la vie en évoquant la colère du peuple sous le gouvernement KMT<sup>166</sup>.

La complicité entre le cinéma et la propagande politique ne sera pas réexaminée ici, ni impliquée l’analyse du réalisme. L’indigénisation n’est pas nécessairement née du mariage du réalisme et des icônes du terroir. Si le Nouveau Cinéma peut révéler une valeur précieuse de la taïwanité, c’est par la réflexion cinématographique portant sur la structure de l’état du réel, un réel dont sont élaborés les éléments objectifs, ou, comme le dit Godard, l’image du réel ; la réalité est recherchée dans le cadre d’une interrogation de l’histoire, de même que son identité, par certains des cinéastes du Nouveau Cinéma Taïwanais. Barthélemy Amengual explique que le cinéaste du néoréalisme italien « élabore une structure et non plus une vision. (...) Il ne pense plus son film en *plans*, mais en *faits*, en événements<sup>167</sup>. ». De plus, « L’image du réel est construite par une structure de l’état de fait. Autrement dit, la réalité du réalisme ne désigne pas une représentation au sens de la *mimesis*, car les faits ne fournissent pas de vérité<sup>168</sup> ». Dans sa réflexion sur la dialectique du réalisme, Emmanuel Barot suggère que « le film *est*

---

<sup>164</sup> L’interview de Gong Hong, « Huigu jiankang xieshi luxian 回顧健康寫實路線 » (La rétrospective du cinéma du réalisme sain) dans *FA*, N°72, 1994, p. 27.

<sup>165</sup> Lu Fei-i, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>166</sup> Jian Wei-si 簡偉斯, « Yi 1960 niandai yidali « xinxieshizhuyi » zai Taiwan de zheshe : yi bai jing rui de « jiankangxieshi » dianying wei li 以一九六零年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白井瑞的「健康寫實」電影為例 » (Le reflet du néoréalisme italien dans les années 60 à Taïwan : l’exemple du cinéma au réalisme sain de Bai Jing-rei) dans *ACT magazine*, N°41, 2012. Voir également le site d’Internet : <http://act.tnnua.edu.tw/?p=753> Consulté le 13/08/2013.

<sup>167</sup> Barthélemy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, Paris : Nathan, 1997, p. 37.

<sup>168</sup> Béla Balázs, *L’esprit du cinéma*, Paris : Payot, 1977, p. 379.

*toujours la contradiction dialectique* de cette polarité entre mimésis et symbolisme<sup>169</sup> ». Pour lui, le film contient d'abord une intention de vérité, une « représentation ». Puis, il y a la « réalité » authentique qui est « au delà des faits, en supplément<sup>170</sup> ». Ces deux niveaux du réel fondent alors la poétique du film.

Le Nouveau Cinéma Taïwanais entre prenant la recherche d'un état de la réalité, notre intérêt se porte sur la relation entre cet état et la survivance d'un corps-opérateur issu du traitement de la question identitaire dans les années 1980 et 1990. D'une part, nous renonçons à une distinction/périodisation entre le cinéma des années 1980 et celui des années 1990, comme le font la plupart des analystes, car le Nouveau Cinéma n'est que la catégorisation d'un phénomène, qui inspire aussi par la suite la recherche d'un cinéma à la fois indigène et national. D'autre part, nous tentons de poursuivre une idée relationnelle de l'identité taïwanaise et de trouver une filiation dans la stratégie esthétique apparaissant avec la pratique du *benshi*. Bien évidemment, puisqu'il est impossible de généraliser l'esthétique filmique des cinéastes, nous recherchons plutôt une évolution, et même une transformation de la question relationnelle de l'identité à travers une disposition réflexive de la cinématographie.

Après l'abrogation de la loi martiale en 1987, les cinéastes témoignent de la mutation de la société taïwanaise. L'envie, le besoin d'expression libre se confrontent au régime pétrifié de la production de films, et certains cinéastes commencent, dans l'atmosphère en mutation de la société, à réfléchir aux passés de l'île ; ils reformulent cinématographiquement les passés en histoire en tentant de découvrir leur réalité, la réalité manifestant la relation entre le sujet et le fait historique, l'influence d'un événement historique sur l'individu. Autrement dit, une communication/articulation entre l'espace public (cela signifie souvent la violence étatique) et l'espace privé (l'intimité de l'individu) est prise en compte afin de pouvoir comprendre une réalité de l'histoire. C'est aussi une question de positionnement entre l'engagement et la distanciation provenant du rapport entre un sujet double (Je est aussi un Autre) et l'histoire afin que la quintessence de l'indigénisation puisse ainsi être relevée. Ce rapport pourrait également être celui

---

<sup>169</sup> Emmanuel Barot, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris : Vrin, 2009, p. 18

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 18.

d'une transformation réciproque. Chez Hou Hsiao-hsien, Wan Jen et Huang Ming-chuan, deux niveaux de traitement d'un état du réel à l'égard de l'histoire se manifestent : il y a d'abord un fait historique qui n'est pas destiné à être représenté, qui est un moteur invisible à l'arrière-plan et créant un champ magnétique ; le regard analytique est ensuite restitué au sein d'une dénonciation du rapport entre l'homme et l'histoire, d'une remémoration de l'histoire. En d'autres termes, la réalité de l'histoire que mettent au jour les cinéastes se découvre dans une opération d'« effet réaliste » et de mémoire restaurée, ainsi que dans une opération réflexive menée par une séparation physique entre l'éloquence verbale, la figure humaine et le dédoublement du corps. Si le *benshi* est un médiateur subjectif dans la fonction et de provoquer la fuite du sens de l'image en créant un espace réflexif, ce médiateur subjectif est dissocié en différents éléments cinématographiques à travers la voix *off/over*, le carton écrit, l'invention d'un regard interne, le jeu d'interprétation, produisant à la fois une réflexivité cinématographique, historique et identitaire.

#### **4-1 La voix “over” du corps mutique : la voix spectrale dans *The Man from Island West*, *Bodo* de Huang Ming-chuan et *La cité des douleurs* de Hou Hsiao-hsien**

Comme nous l'avons dit au chapitre 2, la spectralité du film à l'époque du *benshi*, produite par la coexistence du corps mutique (le film muet) et du médiateur subjectif (la présence du *benshi*), est sollicitée par deux imaginaires qui se superposent pour le spectateur. La première est mise en œuvre par le dispositif de projection cinématographique, la seconde se forme par un mouvement de détournement de cette première imaginaire. Avec le déclin progressif de la présence du *benshi* taiwanais dans les années 1930<sup>171</sup>, en raison de l'arrivée du cinéma parlant, le médiateur subjectif se métamorphose en la motricité de manières plus abstraites et diverses selon les formes de cinéma se succédant, afin de donner une visibilité paradoxale échappant à la rhétorique

---

<sup>171</sup> Le *benshi* de la troupe *bi-tai* a perdu son public du fait de sa compromission avec l'État japonais. Tsai Pei-hou avait demandé aux *benshi* de limiter leurs critiques de la gouvernance japonaise. Suite à cela, le public s'est détourné des séances commentées par les *benshi* de la troupe *bi-tai* en faveur de séances plus commerciales commentées par les autres *benshis* taiwanais. En fait, les *benshis* taiwanais ont existé jusque dans les années 1960, traduisant les films pour les spectateurs analphabètes et ceux qui ne comprenaient pas le mandarin.

des images projetées sur l'écran. Le corps mutique au cinéma est la conséquence d'une opération qui dissimule le premier degré de la signification des images projetées.

Le corps mutique (film muet) et le médiateur subjectif (*benshi*) construisent un paradigme contenant une spectralité qui provient d'un mouvement enchaîné allant de la réorientation à la dissociation paradoxale jusqu'à la surimpression de l'image. Ici, afin de mieux découvrir le fonctionnement de ce paradigme dans le cinéma parlant (où le *benshi* est absent), notre regard se porte vers l'aliénation du médiateur subjectif dans la diégèse filmique et sa relation avec le corps mutique.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que certains chercheurs considèrent que le cinéma national est apparu dans les années 1980, et qu'il a été rejeté par le cinéma des années 1990. De nombreux travaux ont été menés sur les différents aspects de ces films (l'identité, la modernité, le paysage urbain, le cinéma national) afin de découvrir les esthétiques particulières du langage cinématographique de Taïwan, développées notamment chez Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ou Tsai Ming-liang, alors que la filmographie du cinéaste Huang Ming-chuan reste complètement absente de ces études<sup>172</sup>. Cet oubli peut être dû à la situation de Huang Ming-chuan, dont le statut de réalisateur indépendant est mal accepté (ses films sont produits indépendamment au lieu d'être produits par la CMPC comme il en va avec les autres cinéastes du Nouveau Cinéma Taïwanais) ; il s'agit peut-être aussi d'une coïncidence malencontreuse de dates : sorti en 1989, année de l'immense succès international de *La Cité des douleurs*, *The Man from Island West* est resté dans l'ombre de ce film prestigieux. Ayant été photographe aux Etats-Unis pendant une dizaine d'années, Huang est fortement tenté d'explorer « la culture natale de Taïwan », « la taïwanité de l'image » par le biais de la production artistique : « je dois réaliser mes œuvres d'art ou mes photographies à partir de mes idées sur la « culture natale ». Lorsque cette idée s'est ancrée en moi, j'ai compris que je ne pouvais plus rester à l'étranger<sup>173</sup>. » Les trois fictions de sa trilogie mythique, *The Man from Island West* (*Xi bu lai de ren* 西部來的人, 1989), *Bodo* (*Bao dao da meng* 寶島大

---

<sup>172</sup> En juin 2013, un livre est consacré finalement au cinéma de Huang Ming-chuan ; des critiques, des analyses et l'interview du cinéaste sont publiés dans *Rumengsiju – Huang Ming-chuan de dianying yu chenhua* 如夢似劇 – 黃明川的電影與神話 (*Le cinéma et le mythe de Huang Ming-Chuan*), Taipei : Art & Colleciton, 2013.

<sup>173</sup> Interview de Huang Ming-Chuan dans *Huang Ming-Chuan's Trilogy : The Man from Island West, Bodo, Flat Tyre*, Taipei: Formosa Filmedia Co., 2011, p. 27.

夢, 1993) et *Flat Tyre* (*Po lun tai 破輪胎*, 1997), relèvent de cette idée. L'identité, l'histoire, la recherche de la culture natale de Taïwan sont fortement présentes, et révèlent une autre esthétique dans le cinéma taïwanais. Quand on constate les usages du "parlant", la question de l'identité émerge au point d'opérer une dislocation entre l'image et le son dans *The Man from Island West*.

#### 4-1.1 Identité spectrale : la dislocation entre l'image et la voix

Le concept de spectre est employé par la critique Su Wei-jing (蘇蔚婧) pour décrire le cinéma de Huang Ming-chuan. Dans son article *L'esthétique du spectre dans le cinéma de Huang Ming-chuan*<sup>174</sup>, le spectre signifie la ville de Taipei qui hante sans cesse *The Man from Island West*. Même si c'est un endroit non visualisé dans le film, il entrave toujours les espoirs et échecs de la vie des personnages. Le philosophe Gong Jow-jiun parle également de ce spectre en proposant l'expression « paysage décapité » pour expliquer l'état identitaire du personnage A-Ming. « Le paysage décapité » résulte de deux aspects des plans du paysage. Premièrement, le plan de paysage désigne le paysage immanent du personnage : une matérialisation de l'esprit immanent du fait que son corps se trouve dans la nature (la mer, le rocher, le poulailler...). Sachant que A-Ming échoue dans sa vie à Taipei, parcours signifiant un échec, celui de la civilisation/intégration, le plan de paysage insinue, deuxièmement, un homme sans visage (civilisé) devenant un être nu sans passé<sup>175</sup>. Le paysage n'est donc plus ce qui produit une certaine ambiance expressive, suggère Gong, il représente « l'état décapité du paysage immanent de A-Ming.<sup>176</sup> » En fait, la proposition de Gong Jow-jiun pointe l'enjeu de la construction de l'identité chez Huang Ming-chuan : la spectralité. Gong analyse l'état spectral de l'homme à travers la dialectique du corps humain et du paysage. Mais la spectralité de l'identité est produite, nous semble-t-il, par une façon de disloquer l'image et le son qui pourrait même retracer une filiation remontant à la pratique du *benshi* taïwanais.

---

<sup>174</sup> Su Wei-Jing 蘇蔚婧, « Huang Ming-chuan de baodao dameng – « shenhua sanbuqu » de youling tizhi 黃明川的寶島大夢 – 「神話三部曲」的幽靈體質 » (L'esthétique du spectre dans le cinéma de Huang Ming-chuan) dans *Le cinéma et le mythe de Huang Ming-Chuan*, *op. cit.*, p. 35-41.

<sup>175</sup> Gong Jow-jiun, « Qutoufengjing, ganyingyingxian : cong « shenhua sanbuqu » dao luilang shen, gou, ren 去頭風景、感應影像：從「神話三部曲」到〈流浪神狗人〉 » (Le paysage décapité, l'image susceptible : de la trilogie du mythe à God, Man, Dog (2012), dans *Le cinéma et le mythe de Huang Ming-Chuan*, *op. cit.*, p. 130-131.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 131.

La voix du *benshi* n'est pas la voix off du film. En effet, d'une part, elle intervient hors de la diégèse du film, et, d'autre part, avec son accent subjectif, elle fonctionne plus comme traducteur que comme commentateur. Même si le discours du *benshi* a un lien évident avec le contenu visualisé sur l'écran, il peut aussi être indépendant des images, comme une voix *over* qui « n'assume aucune responsabilité à l'égard du monde visualisé<sup>177</sup> ». Cette indépendance permet de créer un autre espace-temps en parallèle avec le « monde visualisé ».

Cette voix indépendante est présente dans *The Man from Island West*. Le film raconte une histoire traitant de la perte d'identité et de la difficulté du retour au pays natal. Un homme aborigène atayal<sup>178</sup>, A-Ming, sinisé depuis qu'il est parti vivre à Taipei, retourne dans sa tribu mais habite à l'écart, dans un poulailler, puis dans une grotte. A-Chian est un jeune Atayal qui souhaite quitter sa vie de mineur et partir à Taipei avec sa petite amie Hsiu-Mei. Cette dernière a été prostituée dans la grande ville et était revenue chez elle, pour mettre fin à une telle vie. Mais elle ne souhaite pas non plus rester dans sa tribu.

*The Man from Island West* commence avec une voix hors champ qui raconte une légende atayale en langue smangus<sup>179</sup>. L'histoire racontée par cette voix ne correspond pas aux images projetées sur l'écran. Elle n'appartient pas à l'une des trois configurations de la voix off distinguées par Jean Châteauvert<sup>180</sup>. C'est une voix *over* et non pas une voix *off*. Autrement dit, le narrateur n'est pas visible dans la diégèse visualisée tout au long du film. Cette voix n'indique pas non plus un décalage temporel à partir d'un

---

<sup>177</sup> Jean Châteauvert, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma* Québec : Nuit blanche éd. ; Paris : Méridiens Klincksieck, 1996, p. 147.

<sup>178</sup> L'un des 14 groupes aborigènes de Taïwan, officiellement reconnus par la République de Chine.

<sup>179</sup> La plus ancienne langue atayal utilisée par l'une des tribus atayals se trouvant dans la commune rurale de Jianshi, dans le comté de Hsinchu.

<sup>180</sup> Jean Châteauvert distingue trois configurations de la voix off : le locuteur du dialogue hors-champ, la voix absente et le dialogue diégétique déplacé. Le locuteur du dialogue hors-champ implique que le personnage parlant n'est pas visible, mais que son discours s'inscrit dans la diégèse visualisée. La voix absente correspond à un discours dont l'émetteur n'est pas présent dans la diégèse visualisée, mais elle n'en est pas moins diégétique car elle est perçue en rêve, en souvenir ou de façon imaginaire, par un personnage visualisé. Le dialogue diégétique déplacé correspond à un dialogue qui n'est pas en synchronisation avec l'image visualisée. Cela peut correspondre au débordement d'un dialogue visualisé sur un autre segment d'action, ce qui introduit un effet de décalage, à savoir un décalage temporel. *Ibid.*, p. 144-145.

passage intervenant plus tôt ou plus tard, comme c'est le cas dans un dialogue diégétique déplacé, qui est l'une de trois configurations de la voix *off*. Cette voix *over* construit une narration spatio-temporelle, parallèlement à celle de la diégèse visualisée.

Nous entendons la voix d'un vieillard, qui raconte l'histoire d'un homme, Mouna, qui s'est perdu dans la forêt à l'occasion d'une chasse avec ses compagnons. Il arrive alors dans une tribu où les gens l'accueillent et l'invitent parfois à chasser avec eux. Mais Mouna est finalement expulsé par les villageois à cause de son comportement étrange. Un jour, il est sauvé par ses compagnons d'autrefois et retourne dans sa tribu d'origine, mais il a perdu la maîtrise de sa langue natale et ne parle qu'une langue inconnue. La sorcière croit qu'il est possédé par un spectre, et déclare que Mouna doit donc être brûlé. Avant sa mort, il prédit une inondation qui dévastera la tribu, afin que son innocence soit alors reconnue. Sa prédiction se réalise après sa mort. Ses compagnons, qui ont dû quitter leur tribu à cause de l'inondation, n'arrivent pas à rentrer chez eux, et se souviennent alors du testament oral de Mouna. Ils regrettent leur décision et décident de s'occuper du fils de Mouna, Yawi Mouna. Quand Yawi Mouna grandit, il aide ses camarades à construire un grand bateau pour essayer de les ramener dans leur tribu d'origine. Le jour où ils réussissent à rentrer chez eux, Yawi décide de quitter sa tribu en renonçant à son identité au sein de celle-ci, car il se rend compte que ses camarades ont tué son père. Vingt-cinq ans après, devenu vieillard, Yawi revient dans sa tribu. Le paysage de son pays a totalement changé pendant son absence. Même s'il pourrait être considéré comme un héros retrouvant son pays natal, il décide de ne pas divulguer son identité et reste un étranger.

Même si cette voix en aparté, dont on ne peut pas visualiser la source, construit une narration indépendante, chaque apparition acousmatique de cette voix *over* est accompagnée par la présence, dans le plan, du personnage d'A-Ming qui apparaît avec son corps mutique, seul, isolé. Cette combinaison de la voix *over* et du corps mutique de A-Ming intervient dix fois dans le film. Au fur et à mesure du déroulement du récit fractionné de l'histoire légendaire, le corps de A-Ming se matérialise progressivement pour aboutir à la métaphore d'un être exilé, devenant l'expression d'une situation culturelle.

Dans la première séquence du film, A-Ming se manifeste d'abord sous la forme d'une silhouette ; puis on aperçoit, filmé par morceau, son corps blessé traversant en boitant un tunnel qui aboutit à la terre d'une tribu atayal. Ce corps blessé ne porte pas d'identité, mais nous entendons tout de suite la voix *over* qui parle du fourvoiement de Mouna. Le parcours de A-Ming est fortement assimilé à celui de Mouna. L'espace du tunnel associe des lieux appartenant à l'un et à l'autre, et représente le lieu de passage vers une localité et une temporalité repérables. En outre, la voix *over* couvre l'environnement sonore de l'image visualisée, les représentations hypothétiques de l'origine de cette voix étant alors transmises à ce corps visualisé. Si le corps muet est ainsi institué dès la première séquence, c'est que, d'une part, l'identité du personnage visualisé et le repérage spatio-temporel sont dissimulés, et que, d'autre part, cette voix *over* "indépendante" mais dominante produit un effet hallucinatoire fusionnel permettant aux deux espaces hétérogènes d'être temporairement compatibles. À cette étape, la narration portée par la voix *over* est insérée dans l'image visualisée à l'écran. Une production muette se fait jour, pour souligner un objet caché, un secret, comme le suggère Michel Chion : « rencontrer le muet, c'est rencontrer la question de l'identité, de l'origine, ou du désir<sup>181</sup> ».

La personnalité d'A-Ming et son histoire personnelle s'affirment progressivement au cours du film. Le corps d'A-Ming se détache de la figure imaginaire de Mouna en rétablissant sa propre identité. Durant cette étape du rétablissement, A-Ming est considéré comme un homme de l'extérieur par les villageois, mais son corps nu se fond souvent dans la nature, figurant l'acte d'un retour à l'essentiel. Cependant, la voix raconte en même temps le destin mortel de Mouna, et la coexistence de cette voix *over* et de l'image contrarie l'alliance naturelle entre les objets visuels et sonores. La voix *over* renforce une contradiction dans l'image visualisée. Le décalage entre le visuel et l'auditif occasionne une expérience trans-sensorielle. Autrement dit, l'imagination induite par la source auditive et la figuration visualisée interfèrent sur quelques points de rencontre. Cette diégèse hybride de deux régimes expressifs juxtaposés (visuel et auditif) provoque ainsi une perception désordonnée qui brouille la signification des données de la diégèse en créant une faille. Une faille temporelle et spatiale, qui permet de prendre du recul par

---

<sup>181</sup> Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris : Cahier du cinéma Édition de l'étoile, 1987, p. 82.



rapport à l'identification à la diégèse filmique. En d'autres termes, ce troisième espace-temps est suscité pour qu'une perception plus poétique lors de la réception soit activée, et que le mécanisme de compréhension de la signification de l'imagerie soit fugitivement suspendu. La distance séparant la compréhension par l'image de celle induite par la réception auditive diminue par le fait d'une sorte de transgression de l'ordre sensoriel. Le pouvoir poétique libéré par le décalage entre l'image et la voix *over* réduit la verbalité de cette voix, et permet de ressentir une émotion sous-jacente, inattendue, qui prépare à l'action à venir à travers cette configuration dissociée entre la voix *over* et le corps mutique.

Un souvenir d'enfance d'A-Ming est évoqué dans l'un des passages de la voix *over*. Le récit de l'histoire de l'enfant A-Ming et de son père, décrit dans deux séquences où les images du passé s'enchaînent avec les images du "présent", nous fait comprendre que A-Ming n'est pas un homme de l'extérieur, mais qu'il est atayal et vivait dans cette tribu. En même temps, la voix *over* parle du fils de Mouna, Yawi, marchant pour ramener ses camarades dans leur tribu natale. Bien que la source de la voix *over* ne soit pas toujours accessible dans les plans, l'histoire racontée lors de cette nouvelle introduction de la voix *over* est, manifestement, plus directement liée à celle contenue dans l'image visualisée : le retour au pays natal.

Cette fois-ci, le décalage du visuel et de l'auditif nous conduit à une sensibilité et une compréhension plus "universelles". A-Ming, Mouna et Yawi en effet ont des parcours personnels qui diffèrent en fonction de leurs vies, mais ils rencontrent un même destin, celui que partage tout étranger : la perte/la recherche de l'identité. En l'occurrence, la voix *over* est censée apporter un regard à la fois subjectif et omniprésent. Ce regard ne se focalise pas seulement sur les histoires individuelles des personnages de la diégèse filmique, il fait aussi émerger la question plus générale des problèmes liés à la culture du pays d'origine. Le cinéaste ne veut pas, dans ce film, évoquer spécifiquement cette communauté aborigène marginale, il se sert de cette histoire pour traiter des difficultés et échecs de l'intégration dans la vie urbaine. En effet, pour lui, les origines de la culture taïwanaise reposent sur la culture des peuples aborigènes. C'est la raison pour laquelle le réalisateur parle d'« un complexe de la culture et plus généralement de

l'histoire<sup>182</sup> » en prenant un village de l'est de Taïwan comme exemple : l'identité difficile des aborigènes est en effet une métonymie de la situation culturelle de Taïwan.

En résumé, la voix *over* se construit dans un décalage entre visuel et auditif, creusant une distance. Cette distance provoque une dissociation de l'identification directe à l'imagerie en transformant la voix *over* du narrateur en une voix divine qui annonce une fable. Suite à la disparition de la présence corporelle du *benshi*, la verbalité du médiateur subjectif est intégrée dans la diégèse filmique sous diverses formes. La voix *over* est ainsi sa survivance audible mais invisible, incarnée en un corps spectral dans *The Man From Island West*. Mais cette verbalité peut aussi se matérialiser en un corps visible et ne se limite pas seulement à une source sonore.

#### 4-1.2 Identité spectrale : un regard interne

Huang Ming-chuan utilise beaucoup la voix en aparté, non seulement pour faire progresser la narration, mais aussi pour créer un espace-temps hybride. Dans son deuxième long métrage *Bodo*, il augmente le rôle de la voix en aparté. Au lieu d'un seul narrateur pour la voix *over* dans *The Man from Island West*, le réalisateur utilise les voix *off* respectives de ses trois personnages principaux, le chef de la compagnie, le soldat A-Qi et le déserteur Yi-San, pour entremêler différentes lignes narratives. Ces voix *off* décrivent, sous la forme de monologues, pensées et sentiments des personnages. Elles se distinguent de la voix *over* dont nous avons parlé précédemment, car leurs sources sont visualisées dans la diégèse filmique. Parmi ces voix *off*, une seule n'est pas celle d'un personnage visible dans le film : le chef de la compagnie, qui est mort après avoir donné l'ordre à son soldat de tirer sur une canette de boisson posée sur sa tête. Sa voix se fait entendre comme une voix spectrale bien impliquée dans le déroulement de l'histoire. Ainsi, il nous semble que, dans *Bodo*, aucune voix ne peut être qualifiée de voix *over* assumant le rôle du médiateur subjectif.

Un autre phénomène peut être aussi qualifié de voix *over* : un espace hétérogène créé dans la diégèse du film, fonctionnant comme un médiateur subjectif capable de

---

<sup>182</sup> Interview de Huang Ming-chuan dans *Huang Mingchuan's Trilogy : The Man from Island West, Bodo, Flat Tyre, op., cit., p. 30.*

résonance et constituant un effet “parlant” et “audible”. Cette résonance peut détourner le sens intrinsèque de l’image (comme l’éloquence du *benshi*), ou suspendre temporairement l’identification à l’image (comme dans l’exemple précédent, *The Man from Island West*). Elle incarne aussi un regard interne qui s’inscrit à la fois dans / au-delà de l’action (comme dans *Bodo* et *Flat Tyre*), ce regard, du fait de sa position d’observateur, pouvant se concentrer soit sur la ligne principale de la narration, soit sur ses échappées.

*Bodo* aborde le sujet de la fuite, à l’instar de *The Man from Island West*. Cette fois-ci, le regard du réalisateur se pose sur le service militaire. La volonté d’échapper à leur destin réunit Yi-shan et Kang-hua. Le premier s’évade de l’armée car il a tué accidentellement son chef de compagnie. La seconde a empoisonné le chef de bataillon pour échapper à une vie soumise au machisme traditionnel des militaires. Amoureux de Kang-hua, le soldat A-Qi poursuit le couple dans leur cavale en espérant que Kang-hua quittera Yi-Shan pour lui. Un jour, A-Qi, profitant de l’absence de Yi-shan, parle à Kang-hua, et lui montre une photo de Yi-shan en compagnie de son ancienne amie. Dans cette séquence de dialogue entre A-Qi et Kang-hua, le réalisateur insère à trois reprises des gros plans qui créent, ici aussi, un regard intérieur .

L’enchaînement de la scène de conversation entre A-Qi et Kan-hua à ce gros plan, s’effectue sur un mouvement de va-et-vient de la caméra entre l’œil féminin et l’œil masculin. La qualité du gros plan de l’œil humain produit un effet sensoriel remarquable. Le gros plan est porteur d’une fonction plus expressive qu’explicite. Béla Balazs croit en la puissance anthropomorphique, sur le visage humain du gros plan qui efface la dimension spatiale en concentrant le regard sur une autre dimension : la physionomie<sup>183</sup>. Eisenstein parle de l’âme, parfois abstraite, du gros plan au cinéma<sup>184</sup>. Cette abstraction se substitue à la réalité physique . Il s’agit, explique Pascal Bonitzer, d’« une communication absolue des corps et des objets par l’association mentale, la combinaison métaphoro-métonymique<sup>185</sup>. » Gilles Deleuze mentionne en outre « l’image-affection »

---

<sup>183</sup> Béla Balazs, « Le visage de l’homme » in *Le cinéma : nature et évolution d’un art nouveau*, Paris : Payot, 1979, p. 56-57.

<sup>184</sup> Serguï M. Eisenstein, « Les deux continents du gros plan », in *Cahier du cinéma*, n°234-235, décembre 1971, p. 34.

<sup>185</sup> Pascal Bonitzer, « La métamorphose » in *Revue belge du cinéma*, n°10, 1984, p. 7.

du gros plan dans lequel « le mobile a perdu son mouvement d'extension, et [où] le mouvement est devenu mouvement d'expression. C'est cet ensemble d'une unité réfléchissante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect<sup>186</sup>. » Le gros plan transmet la signification par l'expression, l'affect ; il ne contient pas seulement le symbole et le signifié, mais également la sensibilité.

Ainsi, l'agrandissement produit par le gros plan n'a pas pour objet de mettre en valeur la description de détails, mais cherche à devenir un régime expressif, facteur de motricité sensorielle pour le spectateur. Dans la séquence du dialogue entre A-Qi et Kang-hua, l'introduction à trois reprises du gros plan d'un œil vise à étendre la narration principale en mobilisant une triple fonction : rhétorique, métonymique et commentaire. La première apparition de l'œil en gros plan crée une atmosphère mystérieuse. Les visages des deux personnages sont à moitié cachés dans le hors champ, et le mouvement de la caméra qui se promène entre leurs yeux dessine un lien entre les deux figures humaines. Or, les deux regards ne se dirigent pas l'un vers l'autre, ni n'ont de direction précise : l'œil n'est pas censé avoir un regard (il le perd même), mais exprimer des émotions, des inquiétudes, les incertitudes. Les yeux ici sont ceux d'un corps humain mais sans identité. Ce corps sans identité fait que les expressions du regard se muent en une émotion plus universelle, omniprésente, même transcendante, qui, non seulement est dissociée de l'atmosphère de la scène précédente, mais fait aussi émerger une imagination expressive qui lui est associée. La fonction rhétorique s'explique alors par une réduction de la dimension spatio-temporelle de la diégèse qui produit un effet sensoriel.

La scène suivante est un retour sur la conversation « présente » de A-Qi, lequel montre une photo rapprochant les visages de Yi-shan et de son ancien amour, Yi-huei. La composition de cette photo répond au plan précédent, et confirme le lien créé par le mouvement de la caméra. Lorsque A-Qi la montre, la photo cache justement ses yeux comme s'il perdait son regard. En tant que médium, la photo, dont le « ça a été » est mobilisé, constitue un rappel avec le gros plan de l'œil. Le second gros plan, sur lequel la voix *off* de A-Qi se fait entendre, s'enchaîne à cette scène. Du fait que l'atmosphère mystérieuse du premier gros plan est éliminée par la photo dont l'identité est

---

<sup>186</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L' image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983, p. 125.

revendiquée, la fonction rhétorique glisse vers une fonction métonymique. Plus précisément, « l'image-affection » de cet œil en gros plan se transforme, passant d'une tonalité universelle à l'expression d'un sentiment individuel, celui de A-Qi lors de sa deuxième apparition. Le second gros plan porte aussi, métaphoriquement, l'admiration de A-Qi pour Kang-hua.

La deuxième apparition de ce gros plan de l'œil évoque ensuite la relation amoureuse entre Yi-shan et Yi-huei. Elle est matérialisée par une construction théâtrale et poétique qu'accompagne la voix *off* de Yi-shan, dont l'émotion, les regrets s'adressant à Yi-huei sont bien exprimés. Enfin, un gros plan se focalise sur l'œil de Yi-shan, un mouvement de cadrage s'arrête sur sa larme, l'image devient floue. Ce dernier plan résume évidemment le désarroi de Yi-shan et son inévitable destin conduit par la machine étatique ; la voix *off* de la scène précédente et le gros plan sur son œil assurent la personnalisation de ce sentiment. Le flou symbolise l'aggravation du sentiment subjectif de Yi-shan, tout en effaçant la frontière entre le personnage et les spectateurs inconnus. Le flou anticipe sa vision (en larmes) et sa sensation. Le passage du net au flou de ce gros plan matérialise le sentiment d'un voyeur inconnu en figurant une présence invisible. Ce passage associe le regardé et le regardeur à travers la fusion du sentiment et de l'image. Le sentiment devient donc partageable. Ce voyeur inconnu intègre l'esprit du personnage (Yi-huei), celui du spectateur et aussi celui d'un narrateur invisible. Du fait que l'image-affection du gros plan peut exercer sa fonction empathique, l'anticipation du sentiment d'un regardeur révèle en outre un regard interne, inscrit dans la diégèse filmique. Celle-ci fournit indication temporaire, sorte de commentaire sur ces histoires tragiques de personnages impliqués dans la machine productrice de l'idéologie étatique (à travers le service militaire). Ce commentaire, en apparence silencieux, suppose pourtant une voix "*over*", au-delà du corps figuratif et "parlant" d'une identité insaisissable. En conséquence, ce gros plan non seulement met en valeur la sensibilité de cette séquence, mais aussi induit une extension multidimensionnelle de la narration spatiale. Ainsi, le gros plan devient – en fonction d'un processus de dissimulation, de revendication de la suspension de l'identité –, l'œil interne du film qui réfléchit métaphoriquement au rapport entre l'individu et l'identité nationale.

Premier gros plan de l'œil humain



Deuxième gros plan de l'œil humain :



Troisième gros plan de l'œil humain



#### 4-1.3 Identité spectrale : la rhétorique de l'intertitre

L'intertitre regroupe plusieurs fonctions au cinéma. Il peut camoufler l'absence de voix et d'effet sonore, donner des informations sur l'action passée ou à venir, des précisions de lieu ou de temps, préconiser un discours politique ou idéologique et assumer un rôle de narrateur. Il est aussi souvent employé pour rendre compte du dialogue des personnages. Milène Chave utilise le mot « traduction » dans son mémoire, car « le texte lu paraît plus court que les paroles échangées des protagonistes<sup>187</sup>. » Ce “résumé” a pour objet de restituer des paroles exactes échangées entre les personnages, son but étant de parvenir à faire comprendre au public la conversation. L'usage de l'intertitre, fréquent à l'époque du cinéma muet, permet de faire “entendre” des personnages, des contextes filmiques au spectateur. Si l'intertitre figure encore dans un cinéma qui a déjà surmonté la difficulté technique du son, sa fonction d'objet esthétique sera jugée plus importante que sa fonction pragmatique.

*La cité des douleurs* construit son récit dans le moment hésitant du relais – le gouvernement KMT succède à la fin de la colonisation japonaise –, dans l'atmosphère conflictuelle régnant entre le peuple de souche et les nouveaux arrivants. Si le titre du film nous prédit “les douleurs” de la cité, la provenance de ces douleurs suscite les

---

<sup>187</sup> Milène Chave, *Le mutisme au cinéma*, mémoire effectué à l'ENS Louis Lumière, sous la direction de Christian Canonville et Michel Marie, 2009, p. 57.

interrogations de certains critiques et chercheurs taïwanais sur cette première représentation filmique du massacre du 28 février. Les douleurs ne sont probablement pas “prévues” par Hou Hsiao-hsien, qui pointe justement le fatalisme de la douleur qui oriente toujours le destin de Taïwan. Le chercheur Robert Chen Ru-shou va jusqu’à écrire un article sur la douleur dans l’histoire du cinéma taïwanais en employant l’expression “*walking out of Sadness*” (*zou chu beiqing* 走出悲情) pour décrire la déshistoricisation des films taïwanais plus récents. Pour lui, comme pour les autres chercheurs, la douleur est surtout assimilée à la crise de l’identité taïwanaise. Dans *La cité des douleurs*, elle s’exprime à travers le corps du personnage de Wen-ching :

« L’identité du Taïwanais de souche est sans cesse manipulée par les différents régimes étrangers. Elle est comme le personnage de Wen-ching qui ne peut que voir toutes les tragédies ayant eu lieu, mais qui a du mal à exprimer son avis.<sup>188</sup> »

« Il ne peut que voir, mais n’est pas autorisé à parler<sup>189</sup> ». Ce personnage sourd et mutique devient le symbole de la privation de la langue maternelle des Taïwanais. La fameuse parole : “je suis Taïwanais”, est la seule phrase prononcée par Wen-ching. Mais c’est une déclaration ambiguë de son identité subjective, car elle est en fait prononcée sous une menace de mort<sup>190</sup>. En conséquence, si nous ne réfutons pas l’idée que le corps et la verbalité de Wen-ching puissent refléter la problématique de l’identité, la verbalité de l’écrit de Wen-ching en intertitre pourrait être une approche aussi fiable que celle de sa déclaration contradictoire.

L’intertitre possède deux fonctions dans *La cité des douleurs* : l’une est d’incarner le narrateur, l’autre de visualiser les écrits échangés entre les personnages.

L’intertitre-narrateur situe le contexte historique du film pour le spectateur. Il indique respectivement la fin de l’époque coloniale japonaise dans l’ouverture du film et

---

<sup>188</sup> Robert Chen Ru-shou 陳儒修, « Walking out of Sadness: the Other Aspect of Taiwan Cinema », *op.*, *cit.*, p. 6.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>190</sup> À cause du massacre du 28 février, les Taïwanais de souche se révoltèrent contre le gouvernement. Certaines émeutes affectèrent les Chinois (wainshenjen) venus avec le KMT et qui n’étaient pas forcément des officiels ou des soldats. Dans la scène du train où Wen-ching déclare : je suis Taïwanais, il obtempère pour bien montrer qu’il n’est pas Chinois afin d’échapper à un lynchage.

le commencement de la nouvelle gouvernance, celle du KMT, dans le dernier plan. Ces deux intertitres se superposent à l'image, contrairement à l'emploi du carton d'intertitre séparant les images. Ainsi, ils ne prétendent pas annoncer une information "en bloc" pour commencer ou finir une histoire ; l'écriture superposée aux images animées fournit symboliquement un socle à la Puissance, marquant par là l'évidence du changement, de son impact sur la vie. Une tension inconnue, qui affectera les Taïwanais, est métaphorisée par cette superposition.

La visualisation de l'écrit échangé entre les personnages comporte simultanées à la réception : informative, sensorielle, métonymique et rhétorique.

Puisque Wen-ching a du mal à parler et à entendre, la communication avec les autres s'établit par le biais de l'écrit échangé et non de la langue des signes. Ce qu'il écrit ou ce qu'on lui écrit est montré dans les cartons d'intertitre, pour que le spectateur puisse suivre l'intrigue (fonction informative). Or, l'expression "écrit échangé" nous paraît assez inexacte pour décrire cette façon de communiquer. Mise à part leur fonction informative au sens narratologique du terme, ces cartons d'intertitre ont aussi pour objet de visualiser l'ouïe subjective de Wen-ching. En raison de l'incapacité du personnage de produire/recevoir le son, l'écrit se substitue à ce qu'il pourrait dire et entendre. Ainsi, ces écrits signifient plutôt une voix intime.

L'écrit "auditif" est effectivement reçu par l'oreille imaginaire de Wen-ching : les cartons d'intertitre ne répondent pas à la subjectivité de celui-ci, mais ils consacrent une identification spectatorielle à la subjectivité du personnage, un donné de l'effet acoustique du plan subjectif : un point d'écoute. En incluant les données informatives, le facteur énonciatif, les cartons d'intertitre engagent ensuite une fonction sensorielle avec laquelle le point d'écoute muet s'assimile à une hallucination auditive spectatorielle. Ces cartons alimentent un continuum sensoriel, dont l'exploration du visuel étendu à l'auditif relève non seulement d'une extension perceptive du spectateur, mais est aussi la métonymie d'une vie décalée reflétant le destin de Taïwan dans ses tensions avec le monde extérieur.

Le carton d'intertitre introduit un bref moment silencieux mettant en parallèle l'intimité de Wen-ching avec son entourage. Trois implications de "la voix d'intimité"



marquent cet exclu du monde. D'abord, Wen-ching et sa compagne Kuan-mei s'écrivent souvent, tandis que ses amis intellectuels sont occupés à discuter des actualités concernant le nouveau dirigeant KMT. Le défaut physique de Wen-ching ne lui permet pas de s'intégrer dans une discussion collective, et ne peut que l'enfermer dans son studio de photographie ou dans sa vie quotidienne avec Kuan-mei. En outre, l'écrit raconte souvent leur passé en vue de transmettre un message à l'auditeur. Aussi, le geste d'écrire n'engage-t-il pas une expression ou une communication ; l'écrit n'est que le porteur d'un message. Enfin, Wen-ching exprime pour la première fois sa volonté de consacrer sa vie à ses amis victimes politiques en travaillant avec un ami proche, Kuan-rong (le frère de Kuan-mei), mais il reçoit un refus. En somme, le carton d'intertitre censé lui être une aide pour s'exprimer devient le symbole d'une double privation d'expression personnelle (par la parole et par l'écrit), d'une exclusion totale de ses droits civils, de sa vie sociale.

L'action suivante se raccorde mal au carton intertitre ; c'est maintenant une autre action, un autre espace-temps ou un autre contexte. Il n'y a donc pas de "champ contre-champ" pour établir une conversation complète. Quelques cartons d'intertitre sont même accompagnés de musique, comme si elle était un relais, une ponctuation préparant l'accès à une autre action. Cette fonction rhétorique ressemble à la signature du cinéaste avec ses plans de paysage. Celui-ci les introduit pour saisir par leur fonction de transition un état d'esprit, la "fermentation" à quoi aboutit l'atmosphère contextuelle précédente. De même, les deux apparitions de cartons d'intertitre racontant deux anecdotes (l'une évoque l'histoire d'une jeune fille japonaise qui se suicide à l'ère Meiji, l'autre explique une chanson folklorique allemande) favorisent à la fois la signification et la sensibilisation. D'une part, ces deux histoires peuvent respectivement métaphoriser la conviction d'un être et un retrait du monde. D'autre part, l'affichage du carton d'intertitre propose "une séance de lecture". L'écriture enchâssée sur un fond noir et l'absence d'images animées font surgir un bref moment où le regard réflexif du spectateur peut s'engager ; une distance se creuse vis-à-vis du monde filmique. Un espace spectatorial est ainsi ouvert pour la réflexion, la respiration au-delà du déroulement du récit.

#### 4-2 La voix interne du corps mutique : l'appel à une traversée de l'espace-temps dans *Super Citizen Ko* de Wan Jen

Après la levée de la loi martiale, comme le suggère Chui Kuei-fen (邱貴芬), « cette nouvelle force (du Nouveau Cinéma Taïwanais) tente de créer une autre langue culturelle à l'encontre de celle dominante de l'État pendant la loi martiale, en cherchant son identité à travers le langage cinématographique.<sup>191</sup> » Lin Wen-shuang (林文霜) assure que « le Nouveau Cinéma a l'intention de représenter "l'expérience taïwanaise"<sup>192</sup>. » Or, quelles que soient la recherche de l'identité, l'expérience taïwanaise ou « la représentation de l'histoire<sup>193</sup> », ces occupations thématiques des années 1980 remarquées par les chercheurs ne disparaissent pas dans le cinéma des années 1990. En fait, Wan Jen, Hou Hsiao-hsien et Huang Ming-chuan réalisent leurs propres trilogies portant sur l'histoire de Taïwan<sup>194</sup> au cours de ces deux périodes. Pour Wan Jen, la question de l'expérience taïwanaise l'amène à traiter d'une révélation de l'enfance (l'épisode *Le goût d'une pomme* du film *The Sandwich Man*, 1983), d'une mutation orientant la société agricole vers urbaniste (*Super Citizen*, 1985) et de la justice au niveau politique et social (*Super Citizen Ko*, 1996 et *Connection by Fate*, 1999). La conscience commune tient à cœur au cinéaste<sup>195</sup>. Quant à l'expérience taïwanaise dans *Super Citizen Ko*, elle est celle d'une contrainte réciproque entre l'homme, l'histoire et la mémoire.

<sup>191</sup> Chiu Kuei-Fen 邱貴芬, « Xiang tu wen xue zhi hou : Taiwan ji lu pian yu ling lei wen hua yuan jing 鄉土文學之後：臺灣紀錄片與另類文化願景 » (La littérature de terroir et "après" : le documentaire taïwanais et l'espoir de la culture alternante) dans revue coréenne *La littérature chinoise moderne*, N°34, octobre, 2005.

<sup>192</sup> Lin Wen-Shuang 林文霜, « Yizhiwenhua yu jiyi : jieyanhou Taiwandianying zhong de gequ 異質文化與記憶：解殖後台灣電影中的歌曲 » (*La culture hétérogène et la mémoire : les chansons dans le cinéma taïwanais après la levée de la loi martiale*), mémoire en littérature taïwanaise à l'université nationale de Tsing-Hua, 2008, p. 7.

<sup>193</sup> Wu Chi-Yen 吳其諺, « La construction de l'image à l'instar de l'expérience taïwanaise » (Taiwan jingyan de yingxian suzao 台灣經驗的影像塑造) in *Fa magazine*, N°44, en mars 1990, p. 51.

<sup>194</sup> Wen Ren, La trilogie de Taïwan : *Super Citizen* (*Chao ji shi min 超級市民*, 1985), *Super Citizen Ko* (*Chao ji da guo min 超級大國民*, 1996), *Connection by Fate* (*Chao ji gong min 超級公民*, 1999)

Hou Hsiao-hsien, La trilogie de Taïwan (ou de la tristesse) : *La cité des douleurs* (*Bai qing chen shi 悲情城市*, 1989), *Le Maître des marionnettes* (*Xi meng ren sheng 戲夢人生*, 1993), *Good Men, Good Women* (*Hao nan hao nu 好男好女*, 1996)

Huang Ming-chuan, La trilogie du mythe : *The man from Island West* (*Xi bu lai de ren 從西部來的人*, 1989), *Bodo* (*Bao dao da meng 寶島大夢*, 1993), *Flat Tyre* (*Po lun tai 破輪胎*, 1999)

<sup>195</sup> « Chao ji da wan jia, chao ji da guo min : zhuan fang dao yan Wan Jen 超級大玩家，超級大國民：專訪導演萬仁 » (*Super Player, Super Director – Critizen Ko*, interview de Wan Jen) réalisé par Li Ya-mei 李亞枚, Wu Yu-Xiu 吳岳修 et Wu Ning-Xing 吳寧馨, dans *YingXiang Magazine 影響*, 1995.

Cette contrainte réciproque implique à la fois un sujet qui est en charge de l'histoire en " survivant " dans le présent, et un regard décalé par rapport à l'actualité. Le personnage de *Super Citizen Ko*, Ko Gī-sing, est un prisonnier politique qui ne se remet pas de la honte de survivre à son ami exécuté et au suicide de sa femme. Le cinéaste Wan Jen reconstruit l'expérience historique de la période de la terreur blanche pour rencontrer une mémoire individuelle, celle du Ko Gī-sing. Cette mémoire, qui représente une micro-histoire personnelle, peut devenir l'Histoire où la peur, l'aphasie collective des opprimés sont mises au jour, à l'aide d'une revisitation et d'une restauration de la mémoire historique.

#### 4-2.1 Le panorama du regard psychique : la révélation de l'oubli

La revisitation, par un parcours géopolitique réalisé dans la ville de Taipei, évoque l'effacement historique. Wan Jen emploie le panorama du regard psychique pour solliciter la polysémie du lieu. Le personnage de Ko monte à un point d'observation pour découvrir le paysage de la ville. Son regard est figuré par un mouvement panoramique de la caméra qu'accompagne sa voix interne-mentale pour le commentaire. Le regard balaie le *Chiang Kai-shek Memorial Hall*, le *Taipei Botanical Garden*, le palais présidentiel de Taïwan jusqu'au *Youth Park*. Ce trajet optique tire son ambiguïté du récit historique traversant ces lieux monumentaux : le *Memorial Hall* est consacré au dictateur, le palais et le jardin témoignent de l'époque japonaise et le parc légitime l'oubli. Le *Youth Park* s'est appelé ばばちょう (babachiō, 馬場町 en mandarin) ; il s'agissait d'un champ de Mars à l'époque japonaise, qui est devenu le terrain d'exécution des prisonniers politiques pendant la Terreur blanche. La fenêtre par laquelle Ko regarde se métamorphose en écran, et le mouvement panoramique dévoile un sens géopolitique, au lieu d'une simple vue touristique, grâce au « montage interne ». Ce montage interne fait appel à deux arrêts du regard, d'abord posé sur les bâtiments (le *Chiang Kai-shek Memorial Hall* et le palais présidentiel de Taïwan) puis allant, par le biais d'un *zoom*, vers *Youth Park*. Il s'agit ainsi d'un panorama du regard psychique remplaçant le mouvement panoramique de la caméra ; par ce panorama, non seulement le regard " quasi subjectif " du personnage est mis en avant, mais les arrêts fugaces sur des lieux signifient, aussi, à la fois le choc de l'oubli et l'hésitation à reconnaître la réalité de l'histoire. La fenêtre du point d'observation figure alors comme un écran de la mémoire effacée. La mémoire restant impuissante, le mouvement de *zoom* témoigne d'une envie

de fouiller l'histoire du *Youth Park* en rendant le passé présent : une scène du passé, reconstituée en noir et blanc, de l'exécution d'un prisonnier politique s'enchaîne à ce plan panoramique.

Or, le regard psychique panoramique n'est pas réductible au regard subjectif de Ko (c'est la raison pour laquelle nous disons plutôt "quasi subjectif") en fonction de l'enchaînement des plans, il est plutôt un état psychique du collectif qu'évoque la rencontre entre l'homme et l'espace. Hsu est un homme perdu dans le présent, les lieux, les bâtiments ne lui offrent plus de repères pour retrouver ce qu'il a vécu dans cette ville. Dans une autre scène, Ko, dans un taxi, passe devant un hôtel de luxe. Un mouvement de *travelling* est opéré par le biais du taxi, l'œil de la caméra se focalise sur cet hôtel qui était la Garnison de Taïwan<sup>196</sup>. Ce mouvement s'accompagne, comme dans la scène précédemment décrite, de la voix interne-mentale – la voix *off* – de Ko, qui explique l'histoire de ce lieu : « beaucoup d'amis ont été condamnés à mort dans cet hôtel de luxe ». Le cinéaste ne double pas ce mouvement de *travelling* du regard subjectif du personnage. C'est également un panorama du regard psychique. D'une part, c'est un mouvement "panoramique" représentant la temporalité du lieu, permettant de "voir" à la fois le passé et l'effacement présent de la mémoire historique. D'autre part, ce plan s'enchaîne également, tel le dernier panorama du regard psychique, à une scène en noir et blanc montrant la mémoire reconstituée de Ko : un homme marche, les pieds entravés, sur le chemin de son exécution.

Vie et mort, présent et passé, il ne s'agit pas d'une juxtaposition par laquelle l'enchaînement des plans insinuerait une défaillance mémorielle. En fait, ces deux mouvements panoramiques sont "suspendus" par les scènes d'exécution pour convoquer la honte de l'oubli et de la survivance. Le mouvement est aussi arrêté pour qu'un accès à la réalité historique soit donné. Il s'assimile à une agitation entre passé et présent, à une "fixation mobile" extrayant la stratification de l'hétérotopie ; un regard psychique s'est

---

<sup>196</sup> La Garnison de Taïwan est l'État-major qui créa un système policier spécialisé dans les écoutes téléphoniques et la censure du courrier pour contrôler l'esprit, l'idéologie politique du peuple taïwanais. Le système de surveillance est renforcé pendant la mise en service de la loi martiale. Cela déclenche une période de Terreur blanche, au cours de laquelle des intellectuels, des indépendantistes sont victimes de cette violence gouvernementale.

ainsi métamorphosé dans ce mouvement, réveillant la douleur profonde du collectif longtemps oublié dans son aphasie.

*Super Citizen Ko*



4-2.2 Le regard sutural – une position réflexive entre espace et temps

La revisitation est un geste du témoin qui met l'accent l'amnésie de la ville, de même que le cinéaste entame une restauration de la mémoire supposée collective en usant de la voix *off*, du carton écrit, des images d'archives et de la reconstitution scénique de la souffrance.

La voix *off* de Ko et le carton écrit assument souvent le rôle de narrateur et commentateur de l'histoire dans ce film. Non seulement la fonction de supplément de cette voix comble une lacune de la mémoire spatiale, mais elle est aussi une manifestation positionnelle liée à l'incompatibilité des différentes phases historiques. Ko est inadapté au présent, son regard emprunt de vétusté ne projette que l'imagerie du passé sur l'actualité. La scène de *flashback* de Ko, au cours de laquelle on le voit retourner en prison à cause de sa participation à un club de lecture, souligne son manque de liens familiaux et sociaux (pendant seize ans) ; ce manque signifie aussi qu'il est au-delà de l'histoire, isolé dans un lieu hétérotopique (la prison). L'incompatibilité entre l'homme et l'espace-temps est un message important délivré par Wan Jen ; il utilise même deux séquences d'images d'archives pour mettre l'accent sur le statut autre des Taïwanais. La première séquence montre le dernier gouverneur général de Taïwan, Ando Rikichi, passant en revue des troupes militaires devant son palais (l'actuel palais présidentiel de Taïwan). La seconde est également consacrée à un défilé militaire, mais supervise cette fois par Chiang Kai-shek devant le même monument. Ces deux séquences exposent ostensiblement la position constante de l'opprimé taïwanais, malgré les évolutions de l'histoire. Le peuple est toujours dépossédé de sa propre terre. En tenant ce diagnostic sociologique, Wan Jen essaie de réparer cette relation disloquée entre le sujet et l'espace-

temps, qui fait que l'homme est privé de son histoire. Il propose un regard sutural pour une reformation. C'est le regard, au sens cinématographique, à la caméra, répété quatre fois par un survivant de la Seconde Guerre mondiale, une victime et un bourreau (deux fois) de la Terreur blanche.

Le regard à la caméra, et non au spectateur, Marc Vernet suppose qu'il ne s'affranchit tout de même pas du cadre de l'écran : « C'est la conjonction d'une donnée visuelle (paramètre), d'une donnée sonore (une interpellation, une allocution), parfois d'une donnée gestuelle (main tendue vers la caméra, marche vers celle-ci)<sup>197</sup> ». Cette conjonction exprime à la fois un désir et son interdit. Or, le regard sutural de Wan Jen souligne l'acte d'exposition qui se ramène premièrement, à une revendication des temps perdus : le temps où le massacre ordonné par la justice est exécuté par le pouvoir arbitraire ; le temps où l'accusation du bourreau n'a pas eu lieu. C'est aussi une revendication de trois époques (le temps de l'époque japonaise, le temps de la Terreur blanche et le temps actuel) qui se relie au présent. Deuxièmement, cette liaison temporelle ne consiste pas simplement à mettre au jour l'oubli de l'histoire, mais aussi à mettre en valeur l'accusation dans cet acte d'exposition. L'accusation, l'**accusateur** et l'**accusé** s'exposant devant la caméra, ne cherche pas à établir une possible conversation. Leurs regards expriment une envie, un désir, mais pas son interdit (au contraire de la proposition de Vernet<sup>198</sup>), ils demandent un verdict sans aucune ambiguïté : la justice pour le soldat et l'exécuté, la condamnation pour le bourreau.

Au niveau de l'énonciation, Wan Jen construit un processus de révélation de l'oubli par la restauration de l'histoire. Il propose une dénonciation de la marginalité de l'homme par rapport à l'Histoire. Même si le regard à la caméra ne s'affranchit pas toujours du cadre (pour dénoncer la présence du spectateur), il assume un regard critique qui se trouve à la fois au sein (pour juger) et à l'écart (pour exposer) de la narration, une position dont l'engagement centripète et centrifuge s'inscrit entre les temps, entre les états définitifs. Ainsi, ce regard à la caméra "répare" allusivement l'aphasie de l'histoire.

---

<sup>197</sup> Marc Vernet, *Figure de l'absence*, Paris : cahier du cinéma, 1998, p. 12.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 20.



En observant la verbalité de *Super Citizen Ko*, on constate que le travail d’explicitation narrative est renforcé par la voix *off* et les intertitres qui sont des outils efficaces pour énoncer la diégèse visualisée ou non visualisée. Même si Ko Gī-sing s’apparente à un homme silencieux, ces deux “porte-voix” servent à exprimer sa pensée et son sentiment, et même à restituer au fil du temps la mémoire historique. Nous avons déjà exposé les analyses par Alain Boillat des quatre régimes vocaux du cinéma : la *voix-attraction*, la *voix-action*, la *voix-explication* et la *voix-narration*<sup>199</sup>, qui généralisent les différents fonctionnements et catégories des usages vocaux du cinéma en n’excluant pas les considérations de modes variés (film bonimenté, voix enregistrée). Dans *Super Citizen Ko*, la voix *off* et le carton écrit sont en outre employés en vue de priver le corps humain de sa verbalité, et par là de créer une « position entre » signifiant l’incompatibilité entre le corps du passé et l’actualité du présent, en faisant émerger un regard réflexif sur l’existence du soi et l’histoire du passé.

Malgré la réunion de ces différents éléments – corps mutique, voix *over*, corps déshumanisé par les gros plans ou les intertitres –, la privation de la voix du corps humain ou de son image nous force à rencontrer d’autres voies de l’expression “parlante”. De ces films se dégage un paradigme de la dislocation entre l’image et la voix comme façon de réfléchir une identité supposée ; l’identité se caractérise par une coupure linguistique allant à l’encontre de la violence étatique, alors que le corps mutique signifie une exclusion. Cette dislocation peut, d’une part, donner lieu à un pouvoir réflexif au sein de la diégèse filmique, et procurer au spectateur d’autre part, des perceptions audiovisuelles décalées. Dans *Le Maître des marionnettes*, *Good Men*, *Good Women* et *Flat Tyre*, des structures réflexives sont encore davantage recherchées par ces cinéastes pour le développement d’une dialectique entre identité et histoire.

---

<sup>199</sup> Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix over*, op., cit., p. 201.

#### 4-3 Le dédoublement du corps : *Le Maître des marionnettes*, *Good Men, Good Women* de Hou Hsiao-hsien et *Flat Tyre* de Huang Ming-chuan

La capacité réflexive s'associe toujours à l'image du miroir ; celui-ci symbolise une réflexion rétrospective sur soi-même à travers la forme d'un sujet qui engendre son (voire plusieurs) avatar(s). C'est l'effet de miroir par quoi s'effectue la prise de conscience des pouvoirs de l'image. Au cinéma, l'effet de miroir peut être produit par le regard de l'acteur s'adressant à la caméra qui est aussi le regard du spectateur : l'écran devient un miroir qui reflète le moi spectatorielle. La réflexivité du cinéma apparaît comme un facteur énonciatif. Depuis sa description par André Gide en 1893, la mise en abyme et la réflexivité se sont développées sous l'angle de la narratologie, de la sémiologie littéraire et cinématographique (Lucien Dällenbach, Francesco Casetti, Christian Metz, Jacques Gerstenkorn...). En 1987, Jacques Gerstenkorn a développé la typologie de la réflexivité du cinéma sous deux aspects : la réflexivité cinématographique et la réflexivité filmique.

Il y a deux types de réflexivité cinématographique. Le premier désigne l'affichage du dispositif du cinéma dans le film : « toutes les marques du cinéma *en tant qu'institution* peuvent être mobilisées<sup>200</sup>. » (par exemple le tournage ou la genèse du film qui y sont représentés). Le second consiste en l'affichage d'outils appartenant au langage cinématographique (comme le regard à la caméra, un travelling violent ...) pour que le spectateur se rende compte qu'il est au cinéma en train de voir un film.

La réflexivité filmique s'attaque à l'énonciation filmique qui contient « tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films, soit avec lui-même.<sup>201</sup> ». Quand les jeux de miroirs d'un font référence à d'autres films, Gerstenkorn appelle cela la réflexivité hétérofilmique. En revanche, quand les jeux de miroirs font référence au film lui-même, il parle de réflexivité homofilmique.

---

<sup>200</sup> Jacques Gerstenkorn, « À travers le miroir », in *Vertigo*, N°1, 1987, p. 7.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 9.



La question de l'identité dont nous avons parlé plus haut est traitée par une certaine façon de restaurer, reconstituer une histoire, une mémoire personnelle à travers une dislocation, au sens esthétique de la cinématographie. Il s'agit d'une manière d'écrire la mémoire. D'après la typologie développée par Gerstenkorn, dont nous empruntons les outils narratologiques, les trois films *Le Maître des marionnettes*, *Good Men, Good Women* et *Flat Tyre* sont construits non seulement selon une approche énonciative de la réflexivité du cinéma, mais aussi sur une réflexivité supposée devenant une méthode de remémoration en image, que nous appelons « la mémoire réflexive du cinéma ».

La mémoire peut être convoquée à travers les images d'archives, les images de revisitation (par les objets, hommes, lieux vécus...), les images retouchées (en ce qui concerne surtout l'image fixe) et les images reconstruites. Cependant, la mémoire n'est pas figée mais voit ses états divers se métamorphoser en image. Cela ne signifie pas que la mémoire ne soit pas représentable. La mémoire ne ressemble pas à un fait disposant d'un visage bien défini exact, elle est davantage une recombinaison des données à partir de matières diverses. Elle résulte aussi de la subjectivation d'un fait, d'une opération de positionnement du regard. Pour le cinéma, nous proposons l'expression de mémoire réflexive, car plusieurs institutions (même des dispositifs) cinématographiques seront mobilisées pour interroger réciproquement une mémoire spécifique qui en engendrera plusieurs. Ainsi, la mémoire et ses avatars se reflèteront dans un circuit référentiel.

#### 4-3.1 La mémoire impossible : la remémoration dans le dispositif réflexif du *Maître des marionnettes*

Après *La cité des douleurs*, qui retrace la période de la transition vers la gouvernance du KMT, Hou Hsiao-hsien revient à l'époque de la colonisation japonaise dans *Le Maître des marionnettes*, à travers le vécu du grand marionnettiste Li Tian-lu (李天祿) entre 1910 et 1945. Si Hou crée un personnage fictif pour « témoigner » de l'histoire dans *La cité des douleurs*, le cinéaste invite ici le vrai personnage Li Tian-lu à raconter sa propre histoire, et tente de brouiller la frontière entre la fiction et le documentaire selon une forme s'appropriant l'esprit de l'art des marionnettes.

Trois acteurs jouent respectivement les différentes périodes de la vie de Li (bébé, enfant et adulte), et Li se met aussi lui-même en scène devant la caméra. Ainsi, les scènes de fiction créent des nuances fictionnelles selon les différentes formes d'apparition de Li. Dans l'ouverture du *Maître des marionnettes*, le cinéaste poursuit la formule de *La cité des douleurs* en débutant l'histoire par un nouveau-né, soit une nouvelle page historique. Cette première séquence voit le grand-père maternel (joué par l'acteur Hong Liu 洪流) de Li Tian-lu parler avec sa famille et ses amis en attendant son petit-fils. Quelques secondes plus tard, le bébé se trouve au centre du cadre et la voix *off* de Li explique la raison pour laquelle il a un nom de famille maternel et non paternel. La voix *off* – narratrice accompagne les deux premières scènes dans lesquelles les voix des personnages diminuent progressivement. Nous n'entendons même pas les paroles échangées lors de la deuxième scène. Cette juxtaposition hétérogène de l'espace-temps est cependant accompagnée par un orchestre musical du théâtre de marionnettes taiwanaises. La présence verbale de Li reproduit, d'une part, l'effet verbal hérité du *benshi* qui explicite et commente le contexte des images ; d'autre part, cette présence verbale n'est pas un simple supplément de l'image, le camouflage de l'absence technique de son n'étant plus nécessaire. Si la parole des personnages est supplantée par la voix du narrateur qui s'exprime à la première personne, la réalité de la scène de fiction est fragilisée par cette "présence vraie" comme par sa verbalité.

De plus, la musique que nous entendons depuis le début du film accompagne trois scènes : la fête pour le nouveau-né, la chambre où les personnages discutent et le théâtre de marionnettes en plein-air. Elle accroît sa fonction métaphorique en détournant la scène dramatique, la troisième qui clôt cette ouverture. Premièrement, cette musique anime en la dramatisant la scène de la fête, mais elle provient de l'orchestre musical accompagnant le spectacle que nous découvrons dans la dernière scène de la séquence. Cette "extension" musicale et la voix-narratrice sans apparence corporelle dévoilent l'esprit de l'art des marionnettes : le représentant spectral surgissant de la verbalité du manipulateur. Dans cette histoire biographique, la voix *off* de Li, la musique et la représentation de sa mémoire reproduisent l'économie du théâtre de marionnettes et mettent en valeur ses trois éléments principaux : le manipulateur, l'orchestre musical et la poupée. Autrement dit, la réflexivité se réalise d'emblée à partir de ces trois signifiés (du théâtre) et de la création cinématographique des trois signifiants, pour que la mise en abyme soit

comprise comme la transformation des éléments du dispositif théâtral en langages cinématographiques.

La signification de cette forme réflexive ne se limite pas bien évidemment, à la question de la forme. Le cinéaste présente d'abord, dans la scène d'ouverture, le métier de Li par l'intertextualité de deux dispositifs différents d'expression artistique. Pourtant, il abandonne ensuite la résonance basée sur cette mise en forme de la réflexivité. Le cinéaste ne veut pas que Li Tian-lu se cache toujours dans le hors champ comme le manipulateur de poupées. Li intervient de plus en plus dans le champ visuel par sa présence physique ; si bien que bascule la frontière entre lui, le vrai personnage, et les personnages de fiction. Le rôle de la réflexivité est ainsi modifié en fonction de ces apparitions.

La manifestation corporelle de Li pose deux questions : la frontière entre le champ de la fiction et celui du documentaire, ainsi que le mode de remémoration d'une histoire. Après quelques séquences où il reprend le rôle du "*benshi*" qui se trouve au-delà du champ visuel, Li commence à se rendre devant la caméra et intervient progressivement dans les scènes. En fait, on peut remarquer un processus d'"intégration", si l'on peut se permettre de simplifier ce film en le divisant en deux parties : la partie fictionnelle (les scènes de représentation) et la partie documentaire (les scènes où Li s'adresse à la caméra). Nous parlons de processus d'intégration parce qu'il y a un envahissement progressif par la présence corporelle de Li dans la partie fictionnelle, et cela bouleverse la charpente de la réflexivité construite dans l'ouverture. Le cinéaste crée une charpente produisant des effets réflexifs, laquelle n'est pourtant pas capable de produire une extension d'un sujet à la façon des poupées russes : une histoire dans une histoire ou un film dans un film. L'effet de miroir de la réflexivité chez Hou souligne la mise en confrontation de deux dimensions de la mémoire représentée, issues d'un même sujet ; cette confrontation marque l'hétérogénéité simultanée de ces deux représentations, qui résonnent réciproquement. L'évidence de cette hétérogénéité est l'enjeu de la réflexion sur la mémoire. Entre la présence de Li et la fiction, entre le sujet et son avatar, la question de la simulation, de la différence et de la fusion affleure ; chaque apparition de Li implique à nouveau une réflexion sur la représentation de la mémoire et la production de l'histoire.

Dans ses deux premières apparitions, quand Li s'assoit devant les décors du tournage (une maison, un théâtre), la frontière de la recreation est claire ; la présence du personnage engage un jeu de justification visant à garantir la réalité de cette reproduction de la mémoire. La confusion n'est donc pas occasionnée par ce dispositif qui prétend susciter un effet de miroir. En revanche, il circonscrit les deux champs juxtaposés : réel et fictionnel.

À la troisième intervention de Li, la circonscription est brouillée dès lors que sa voix est affaiblie et floue sous les effets sonores de la scène de fiction. Par la suite, Li s'installe lui-même dans la scène fictionnelle et le cinéaste, parfois, ne le laisse pas finir son discours, afin de reprendre la narration conduite par les scènes de fiction. Cette "participation" progressive aux scènes de fiction opère la fusion entre les deux parties hétérogènes, et l'effet de miroir est en fin de compte visualisé par cette confrontation. C'est bien cette subtile gradation qui dévoile l'ambition du cinéaste : l'essentiel de la réflexivité indique un changement interminable de la relation entre le sujet et son avatar (le maintien, l'inversion, et même la suppression de la frontière entre les deux).

Cela répond également à la façon dont s'opère la reproduction/représentation de la mémoire dans ce film. Le cinéaste ne cherche pas à représenter ou à rétablir une mémoire ; il préfère créer une plasticité de la mémoire. Autrement dit, la mémoire n'est pas un fait qu'il est relativement facile de reconstituer, elle est l'un des effets des rappels, des séries de séances appliquées à se souvenir et n'importe quel paramètre affronté peut affecter sa figure dans sa figuration. Ce qui intéresse le cinéaste, ce sont les états différents de la remémoration d'une mémoire ; un dispositif réflexif est ainsi proposé comme une économie efficace pour mieux effectuer ses observations. Dans cette construction du dispositif de la réflexivité, l'effet de miroir résulte nécessairement de la confrontation de l'histoire orale (la voix narrative de Li) et de l'histoire reconstruite (la reconstruction des scènes). Le corps de Li joue de ce paramètre important qui varie selon les différents niveaux de sa participation corporelle : ces deux représentations de l'histoire se réfléchissent sur la représentabilité/oralité de celle-ci, et sur l'authenticité de la fiction/fictionnalité du réel. Le cinéaste crée un laboratoire dans ce film pour expérimenter les voies de la remémoration. Par ailleurs, cela prouve à la fois l'insaisissabilité de la mémoire et son rétablissement impossible. De même, le cinéaste

confirme discrètement son interprétation de l'histoire par cette rétrospection historique basée sur la mémoire individuelle.

Les apparitions de Li Tian-lu



#### 4-3.2 La réflexivité de la mémoire : les jeux de l'interprétation dans *Good Men, Good Women*

Poursuivant un questionnement sur l'histoire et la mémoire individuelle, *Good Men, Good Women* montre la complexité de la narration temporelle et formelle. Hou construit une topologie temporelle à la base du jeu de l'incarnation, en y incluant deux régimes artistiques de la représentation : le tournage du film et la répétition.

À partir de l'existence actuelle de l'héroïne Liang Ching, deux mémoires émergent au cours de la narration : celle de sa vie de couple avec son compagnon A-Wei (qui a été tué par balle lors d'un règlement de compte) et celle de l'histoire de Chiang Bi-yu (蔣碧玉). Cette dernière est un personnage historique ; elle partit en Chine continentale avec son mari Zhong Hao-dong (鐘浩東) et plusieurs compagnons, décidée à participer à la guerre contre le Japon pendant la Seconde Guerre mondiale ; mais ils faillirent être exécutés, car considérés comme des espions japonais par les communistes chinois. Revenus à Taïwan, ils furent encore victimes de la Terreur blanche d'après-guerre à cause de leurs convictions communistes. Chiang survécut à cette persécution politique, mais son mari fut finalement exécuté.

Dans ce film, la mémoire prend deux directions. L'une consiste dans le rappel d'une vie personnelle passée (dans les années 1990). La voix *off* de Liang Ching et son journal intime, faxé par un inconnu, sont les deux facteurs principaux du rétablissement de son passé, de ses souvenirs ; certaines scènes en *flash back* sont construites en couleurs. L'autre suppose la reconstruction du passé d'un personnage historique. Ce qui, à l'évidence, implique la mise en valeur de l'action d'une incarnation : l'histoire de Chiang Bi-yu est jouée par Liang Ching. Ainsi, la réflexivité cinématographique signale que l'histoire de Liang est filmé qu'un film est dans le film.

Le cinéaste ne raconte pas simplement un film dans le film. Le sens de l'incarnation est davantage encore développé par une typologie temporelle de l'image. Tout en faisant l'anatomie des temps représentés dans ce film, nous pouvons les examiner par le biais de la narration et de ses emprunts formels. Le film raconte les histoires de deux femmes : Liang Ching et Chiang Bi-yu. *Lorsque* la dernière est interprétée par la première, Liang Ching représente l'axe narratif dont découle trois histoires entrelacées : l'histoire présente, l'histoire passée de Liang, et celle du passé de Chiang. Ainsi, les temps se croisent par cette incarnation. Voici un tableau pour clarifier cette construction :

<div style="text-align: center;">Temps</div> <div style="text-align: left;">Régime artistique</div>	Passé antérieur	Passé	Présent
<p><b><i>Good Men,</i></b> <b><i>Good Women</i></b></p>	<p>L'histoire de Chiang Bi-yu incarnée par Liang (en noir et blanc)</p>	<p>L'histoire de Liang et de A-Wei (en couleur)</p>	<p>1. La vie de Liang 2. Répétition pour le tournage du film consacré à Chiang (en couleur)</p>

D'après ce tableau, trois temporalités sont déployés autour de Liang Ching. Pour distinguer le présent et le passé, une cloison de verre est installée chez Liang et sert de raccord pour la transition temporelle ; la qualité transparente de cette "cloison du temps" permet ainsi la mise en réflexion de ces deux temps pour opposer, comparer les vécus de Liang. Comme instrument révélateur du passé antérieur, la couleur est un moyen efficace

qui distingue les deux films et met aussi en parallèle des vies les deux femmes. Le noir et blanc équivaut à une ségrégation spatio-temporelle, compte tenu d'une mémoire greffée mise en jeu par la réflexivité cinématographique.

La réflexivité du cinéma, soit l'effet de miroir, s'incarne ici dans un tournage de film et un regard à la caméra. Le regard qui s'adresse à la caméra a lieu dans la scène où les personnages sont habillés pour une séance photographique liée au film (celui qui raconte l'histoire de Chiang). L'œil de la caméra affirme que la préparation d'un autre film est en cours. Cette préparation implique à la fois une répétition et un tournage. Lorsque le tournage est filmé en noir et blanc pour faire un bloc de l'histoire du passé antérieur, la répétition, filmée en couleurs, témoigne d'un présent convergent. Autrement dit, le présent est le moment où les deux vécus et les mémoires individuelles de ces deux femmes se croisent, donnant lieu à une réflexivité de la mémoire.

Sachant que la mémoire du vécu de Chiang est invoquée par le biais du jeu de l'interprétation, le corps de Liang devient ainsi un médium revivant la mémoire de l'autre. C'est aussi la raison pour laquelle nous l'appelons mémoire greffée, pour signifier que deux mémoires hétérogènes persistent dans un même corps. De plus, dans la scène en noir et blanc où Chiang prie et brûle des billets funéraires aux côtés du cadavre de son mari Zhong Hao-dong (mort exécuté), les images passent du noir et blanc à la couleur. Cette mutation reliant le passé antérieur au présent, le corps de Liang fusionne ces deux mémoires hétérogènes. Elle pleure à l'écran, mais pour le besoin scénique (l'histoire de Chiang) ou pour son propre deuil (la mort de son compagnon A-Wei) ? La confusion naît ainsi de cette fusion mémorielle. Ici, non seulement la réflexivité de la mémoire doit avoir recours à celle du cinéma, mais un médium corporel est aussi nécessaire pour son aptitude à être hanté et à revivre une mémoire, ce qui revient à susciter, à concrétiser un oubli par un croisement du temporel et du corporel.

Dans la dernière scène, la voix *off* de Ling Ching clôt le film : « l'équipe de tournage du film *Good Men, Good Women* part à Guangdong, en Chine, le 11 janvier 1995, et Chiang Bi-yu est morte la veille... C'est dommage qu'elle n'ait pas pu voir ce film sur elle : *Good Men, Good Women*. » Ces informations révèlent que le film en noir et blanc porte le même titre : *Good Men, Good Women*. Même si ce n'est pas la première fois que la voix *off* de Liang témoigne d'un contact personnel entre le vrai personnage de

Chiang Bi-yu et l'au-delà du tournage, le titre de ce film en noir et blanc brouille à nouveau le rapport entre fiction et réalité. Est-ce Liang Ching qui a rencontré Chiang Bi-yu ou bien l'actrice Annie Shizuka Inoh (qui joue le rôle de Liang et Chiang) ? Ce jeu d'interprétation suspend en fin de compte l'identité de tous les personnages de ce(s) film(s). Le passé antérieur du film en noir et blanc est ajusté au futur antérieur de la diégèse filmique et au présent, par-delà cette diégèse, dès la révélation du titre. Que le titre soit identique n'établit pas seulement un écho de réflexivité entre les films ; il indique que la façon de remémorer cinématographiquement une histoire se voit renforcée par la mise en abyme du titre du film.

*Good Men, Good Women*



Dans la trilogie de Taïwan, la vision de l'histoire de Hou est toujours construite par une relation affective entre la vie individuelle et l'histoire. Autrement dit, l'essentiel d'une histoire, pour le cinéaste, doit être représenté par les témoignages individuels, soit réels soit fictionnels, en créant une histoire relationnelle. Cette sorte d'histoire est interrogée dans *Good Men, Good Women*. Or, elle n'est pas retracée par un témoignage individuel, mais par le jeu de l'interprétation mis en valeur au cours de la reconstruction cinématographique, pour témoigner de la possibilité de remémorer, et non de la possibilité de la mémoire.



#### 4-3.3 Le regard réflexif : l'œil mécanique du documentaire dans *Flat Tyre*

Reprenant l'introduction d'un regard interne dans le film, Huang Ming-chuan multiplie la représentation et la fonction de ce regard réflexif dans *Flat Tyre*. L'histoire du film associe deux genres du regard de l'œil mécanique : celui de la fiction et celui du documentaire. La fiction narre l'histoire de Ning, qui vit en couple avec le photographe Meng à Taitung, à l'est de Taïwan ; elle ne comprend pas pourquoi Meng est si obsédé par le désir de réaliser des documentaires sur les statues d'hommes politiques et de religieuses de l'île et même de ses alentours, au lieu de poursuivre son métier de photographe. Ainsi, l'autre regard dit documentaire inclut des images des films réalisés par Meng et des images d'archives de journaux télévisés. La structure du film se rapproche, au niveau narratif, d'une mise en abyme. Autrement dit, nous pouvons comprendre la structure du film qui commence sous une forme fictionnelle, et se développe ensuite par une extension interne de la diégèse filmique passant de la fiction au documentaire. La dialectique formée par deux types d'images permet de fouiller la signification politico-religieuse de l'image iconique. Cette extension interne convoque aussi différents aspects du regard.

Il s'agit premièrement d'un regard porté sur des images existantes : Ning regarde des photos en noir et blanc ; Meng regarde les images qu'il a filmées, ou des images d'archives. Dans ce regard, l'image évoque souvent les mémoires du passé : l'expérience de la prise de vue, le paysage ayant évolué, l'émotion personnelle et les mouvements sociaux. En regardant les images, la mélancolie, l'esprit de mort, l'émotion la plus intime font surface. Le regard sur ces scènes représente un circuit fermé, où l'intimité personnelle est concentrée et où les changements du passé au présent se superposent. Cette relation entre l'image et le regardeur se fait dans une communication intersubjective ; elle révèle aussi la problématique essentielle du film : la signification de la statue politique et de la statue religieuse s'adressant au regardeur. En effet, pour comprendre la statue, il faut la transformer en image à travers un œil mécanique.

Ainsi, l'autre aspect du regard est sa médiation par un œil mécanique (le viseur de l'appareil-photo, de la caméra) assimilé à l'œil du photographe et du réalisateur. Cet œil capture des paysages en les mettant en image, processus que le cinéaste envisage comme une recherche de la motivation du voir. Deux scènes à ce propos sont particulièrement significatives. La première s'inscrit dans la séquence où Ning pose son objectif pour viser

un fossé montagneux, où un personnage étrange, mystérieux apparaît dans le cadre (figure 1-4). Pour être plus précis, les champs contrechamp sont ainsi composés dans cette séquence : plan de la figure mystérieuse, plan rapproché de Ning qui regarde “probablement” cette figure et pose ensuite son objectif en appuyant sur le bouton de l’obturateur ; la figure mystérieuse est superposée à une statue religieuse de *Guanyin*, une *pusa* dans le culte bouddhiste, puis le film revient finalement sur Ning qui dépose son appareil-photo. Pendant cette opération photographique, le cinéaste différencie l’image que voit les yeux humains de celle que voit l’œil mécanique. D’où une double remarque. Au niveau de l’esthétique de l’image, l’action photographique est induite à la fois par un besoin obsessionnel de voir et aussi d’idolâtrer l’image. La superposition de la figure de *pusa* sur un personnage étrange revient à assimiler la chasse à l’image à un geste religieux rituel, comme s’il y allait d’une divinisation de l’icône dans l’image. Ainsi, la valeur d’exposition benjaminienne de la photo se déduit dans ce film de sa valeur culturelle qui est effectivement mise en exergue par le geste du photographe ; elle est évoquée par l’œil mécanique. Dans une deuxième scène, où Ning regarde une photo qui lui rappelle cette séance de photographie, des images en *flash back* représentent ce souvenir : ses gestes photographiques, son rapprochement de l’objet photographié, la figure mystérieuse, une cérémonie religieuse et une statue de *pusa*. Ainsi, ces deux scènes présentent le processus complet de l’expérience photographique : chasser et voir l’image prise. Mais quelle est cette figure mystérieuse ? Et pourquoi une relation entre la photographie et une métaphore de l’icône religieuse ?

En fait, une séquence antérieure répond déjà discrètement à cette question, une séquence où nous voyons Ning se promener dans la montagne et croiser une statue de dieu abandonnée parmi les arbres. Elle visite ensuite un temple où se déroule une cérémonie religieuse. La figure mystérieuse de forme humaine est effectivement une statue de dieu. C’est-à-dire que Ning voit cette statue comme une figure humaine. Cela provient de la croyance populaire taïwanaise basée sur la croyance à Wang Ye (*Wangye xinyang* 王爺信仰). Cette croyance se fonde sur l’idée que l’on doit rendre un culte aux personnes après leur mort pour leur valeur exemplaire ou les conditions tragiques de leur décès<sup>202</sup>. Ainsi, nous pouvons penser à nouveau à l’expérience de la photographie de

---

<sup>202</sup> Beaucoup de chercheurs (comme Shih Wan-shou (石萬壽), Henri Doré, Maejima Shinji (前嶋信次), Paul R. Katz...) pensent que Wang Ye désigne des émissaires divins de l’empereur céleste et le dieu de la peste (瘟神). Mais le professeur Chen Yu-feng (陳玉峯) se focalise sur la philosophie essentielle de cette

Ning dont deux scènes se fondent sur le contexte de la culture sociale, qui conduit à mettre en parallèle la vénération de l'image et la divinisation de la statue. L'expérience de la photographie, ou l'expérience du "voir", devient un moyen de comprendre la sanctification de l'image, non seulement celle à deux dimensions (de la photographie ou du cinéma), mais aussi "l'image tridimensionnelle" (les statues politiques et religieuses).

Si l'image est "tridimensionnelle", c'est parce que l'œil mécanique cherche à comprendre la sanctification des statues en fonction d'une extension interne basée sur une structure de mise en abyme. Meng a envie de mieux comprendre pourquoi il y a de nombreuses statues iconiques religieuses et politiques dans le paysage sociétal taïwanais (les statues de Chiang Kai-shek, Chiang Ching-kuo, Sun Yat-sen...). Meng voyage avec son chef-opérateur Jian-xian sur l'île de Taïwan et d'autres îles alentour. Ils font la chasse aux statues iconiques avec leur caméra 16 mm.

Meng filme de manière obsessionnelle les statues. Celles des hommes politiques représentent une divinisation des "grands hommes" de Taïwan. Chiang Kai-shek est décédé en 1975, mais la production de statues à son effigie commence dès 1970, répondant à la proposition de leur installation dans les écoles et les espaces publics. La statue renforce une identité en célébrant de manière perpétuelle cet homme politique, « elle manifeste une psyché coupée du temps et qui devrait ramasser son devenir dans une éternité<sup>203</sup> ». Cette psyché est une idolâtrie absolue qui s'installe ostensiblement dans l'espace public. L'assimilation du dictateur à une divinité est pointée dans *Flat Tyre*, et exposée une dédivinisation de ces "grands hommes" dans l'histoire récente taïwanaise à

---

croissance dominante à Taïwan, afin d'expliquer la raison pour laquelle il y a autant d'origines différentes de Wang Ye ; on y vénère des divinités provenant de personnages légendaires, historiques, ou de personnes honorables de leurs vivants, puisque l'ethnie, la nationalité ne sont pas des conditions pour devenir dieu. Le zen bouddhiste (禪宗), selon Chen Yu-feng, est ancré au cœur de la croyance à Wang Ye. Il y a normalement deux salles spécialement organisées dans la plupart des temples de Wang Ye à Taïwan : la salle principale et la salle arrière. On rend un culte au *Yingxian Guanyin* (應現觀音, littéralement incarnation de *Guanyin* ; *Guanyin* peut s'incarner sous différentes formes. Trente-trois incarnations sont recensées selon *Fahua jing* (法華經 sutra de *Fahua*) et trente-deux incarnations selon *Lengyan jin* (首楞嚴經, sutra de *Lengyan*) dans la salle principale et au *Benti Guanyin* (本體觀音, littéralement l'essence de *Guanyin*) dans la salle arrière. L'idée de *Yingxian Guanyin* est la raison pour laquelle on trouve à Taïwan des Wang Ye japonais comme l'Yi-Ai Kong (義愛公, son nom vivant étant Morikawa Seijiro, 森川清治郎) qui était un policier japonais à l'époque de la colonisation ; Yoichi Hatta (八田與一) qui a construit l'irrigation Jianan de Taïwan ; Shigemine Sugiura (杉浦茂峰) qui était soldat et est mort pendant la seconde guerre mondiale. Il y a aussi une divinité princière hollandaise (la princesse ba bao, 八寶公主). Chen Yu-feng 陳玉峯, *Sufuwangye – Taiwan suminshi 蘇府王爺 – 台灣素民史 (Sufuwangye – un exemple de l'histoire populaire)*, Taipei : Avanguard Publishing House, 2013.

<sup>203</sup> Francis Esquier, *Arts du lieu de*, Francis Esquier, Amilly : Ed. du Cyprès, 1997, p. 244.

travers les images d'archives, qui montrent des militants détruire la symbolique autoritaire des statues des "grands hommes". Dans *Flat Tyre*, l'œil mécanique pose trois regards différents sur la narration du film : le regard impersonnel de la fiction (figure 5-6), le regard documentaire de Meng (ou Jian-Xian) (figures 7-8) et le regard témoignant des mouvements sociaux du passé (figure 9 et figures 10-11). Ainsi, l'image tridimensionnelle implique également le mélange de trois types d'image qui suppose une réflexion à l'égard de la vénération des statues. L'œil mécanique des images d'archives manifeste un passé qui rejette l'idolâtrie des "grands hommes", tandis que l'œil mécanique du documentaire de Meng ne cesse d'être en quête de ces statues politiques. Ce regard documentaire laisse entrevoir cependant une transition de la vénération des hommes politiques vers la religion. Son œil mécanique réalise une image où (figure 12) une petite statue de Chiang Kai-shek est placée derrière deux statues géantes d'une figure divine qui se trouve à la droite de l'image. Dans le film, le cinéaste explique, à travers la bouche de Jian-xian, que la statue religieuse a fait de très nombreuses apparitions après la mort des hommes politiques : « ces statues ne sont-elles pas politiques ? » Nous n'avons pas la réponse de Meng, mais l'œil mécanique du documentaire tend à dissocier de la statue son statut divin (Meng filme aussi les statues détruites et abandonnées), et à chercher des choses plus profondes qui se cacheraient derrière ces statues. Comme la croyance populaire est dominante au sein de la société taïwanaise, les statues des dieux supposent un lieu où se réfugient l'esprit de l'homme et les prières des croyants concernant les règles de vie dans l'espace privé. La transition de l'espace politique à l'espace religieux après l'abrogation de la loi martiale signifie une transformation/déplacement de la psyché sociale.

Si l'expérience photographique de Ning rappelle les valeurs culturelles à travers l'œil mécanique, l'autre œil mécanique du documentaire reste plus vigilant, en entamant une dédivinisation à la fois de la statue et de l'icône de l'image (cette dernière peut être considérée comme une réponse, un écho à la valeur culturelle évoquée par la photographie). Ainsi, la dissociation, dans ce film, opérée par l'œil documentaire n'est pas seulement là pour mettre en cause la construction fictive de la diégèse filmique ; le mélange des trois types d'image s'applique à réduire la puissance anthropomorphiste de l'image iconique, en créant un dialogue entre l'image photographique,

cinématographique et celle de la statue. En conséquence, l'œil mécanique s'impose par son pouvoir de rappeler dissocier le corps, la croyance et l'image.

Pratique de dissociation et de détournement, la voix *over* se métamorphose en un œil, en un regard interne dans la trilogie de Hung Ming-chuan. Ce regard possède la même fonction que la voix *over* qui provoque un mouvement centrifuge contrariant l'identification immédiate du spectateur à l'image. Cela ne signifie pas que cette identification n'existe plus, mais s'y ajoute un mouvement centrifuge de l'image introduit par un regard distant et réflexif qui se situe au-delà de la structure principale de la narration, afin de produire une dissociation sémantique, l'image devenant en conséquence polysémique.

Figure 1-4



Figure 5-6



Figure 7-8



Figure 9

Figure 10-11



Figure 12



## Conclusion

On a vu dans cette partie que l'origine d'une histoire figurative et résistante est dans un premier temps définie par le *benshi* taïwanais. Son éloquence caractérise une crise politique et linguistique, au principe d'un cinéma qu'il produit sur place et qui est susceptible d'engendrer un sentiment national. Ce sentiment est pourtant ambigu, puisque l'île de Formose n'a pas encore connu la notion moderne de nation. Ainsi, c'est un spectre paradoxal survenu lors des crises politiques pour demander la liberté d'expression culturelle et langagière. Le spectre est paradoxal, en effet il n'est pas venu du passé, mais d'un futur antérieur.

En poursuivant notre réflexion sur cette nouvelle origine de l'histoire du cinéma taïwanais, il est apparu que la position du *benshi* « entre » l'écran, la réception et la voix *over* se joue entre deux facteurs esthétiques évidents pour créer un notre/autre cinéma national. Cette « position entre », impliquant la présence du corps et la voix *over*, héritée d'un cinéma lié au *benshi*, est dans un deuxième temps devenue un repère pour envisager esthétiquement une survivance possible de ce cinéma national. Ainsi, nous avons réexaminé le statut du cinéma national des années 1980 et 1990, en proposant un cinéma indigène qui s'affirme non seulement comme cinéma natif, mais qui défend aussi une « position entre » à adopter pour dialoguer avec les histoires, avec la question de l'identité.

Les analyses des films montrent que la dislocation entre l'image et le son, le regard à la caméra et le dédoublement du corps permettent d'occuper une position réflexive vis-à-vis de la souffrance d'une histoire ou d'une identité. Elles montrent également comment l'identité taïwanaise est opprimée par la violence étatique. Les spectres du passé hantent ces films au niveau de l'identification d'un personnage en particulier le Spectre autoritaire qui prend une place décisive, à savoir le Spectre d'une Histoire coloniale.

En conséquence, la dislocation entre image et voix (ainsi qu'entre le corps mutique et la capacité orale) suppose une dissociation du sujet. Or, cette dissociation n'est pas seulement l'écho esthétique d'une communication avec l'espace public/officiel,

ce phénomène se rencontre aussi dans la croyance populaire taïwanaise à une identification personnelle dans l'espace privé/non-officiel.

## **Partie II**

### ***Tâng-ki* : une solution médiumnique vis-à-vis un trouble psychique de l'espace privé**





## Chapitre 5 La dissociation du sujet dans l'image : un moyen de communication

---

Nous avons montré plus tôt dans ce travail que les films proposant des réflexions sur l'histoire se sont épanouis après l'abrogation de la loi martiale. Le clivage du sujet a ainsi constitué l'une des signatures esthétiques qualifiées pour créer un effet réflexif du cinéma, comme pour exprimer le caractère identitaire du cinéma taïwanais, en dessinant une trace généalogique qui remonte à l'ère du *benshi*. La notion de clivage désigne le fait d'être scindé en différentes parties. Dans la quête d'une identité taïwanaise, le clivage dessine un sujet (une identité, une histoire...) qui se dissocie en différentes figures, muettes ou parlantes. Autrement dit, le sujet est dispersé dans une composition multi-niveaux institutionnelle de la cinématographie telle que la dislocation entre l'image et le son (*The Man from Island West*), la réflexivité du cinéma (*Good Men, Good Women, Le Maître des marionnettes, Bodo, Flat Tyre*) jusqu'à parvenir à une dérive sémantique. Nous avons aussi remarqué que le corps muet d'un sujet cherchait un moyen communicationnel pour être entendu (*Super Citizen Ko, La cité des douleurs*), ainsi la communication d'un sujet n'est valide que dans un état où la capacité expressive est dissociée de son corps par le biais d'un intermédiaire. Si ces figures, soit celle de l'image soit celle de l'institution cinématographique, apparaissent dans ces films comme les symptômes d'une recherche identitaire, ce n'est pas un hasard, cela est dû à un héritage socio-culturel : l'expérience de la colonisation dans la société taïwanaise et la croyance populaire. Autrement dit, ces deux facteurs déterminent une **position entre** en vue d'une communication avec l'espace public et l'espace privé. Lorsque la dissociation des corps (corps de l'image et corps humain) produite par le *benshi* taïwanais et ses survivances esthétiques est censée communiquer avec l'espace public (l'Histoire, l'identité...), elle est également sollicitée à l'aide du médium de la croyance populaire, vis-à-vis un trouble psychique de l'espace privé. Ainsi, la figure du médium dans la croyance populaire taïwanaise sera invoquée dans ce chapitre pour rapprocher le lien culturel de l'état de dissociation se trouvant dans les images artistiques.

## 5-1 La dissociation du sujet

### 5-1.1 L'approche psychanalytique

La dissociation signifie « séparation de ce qui est associé » selon CNRTL (Centre National Ressources Textuelles et Lexicales). En psychanalyse, il s'agit d'un clivage, d'une décomposition, d'une séparation entre des événements psychiques et mentaux. C'est aussi une action visant à rompre l'unité psychique de l'individu.

La dissociation du sujet fait référence au clivage du moi freudien. Freud développe sa théorie sur le clivage du moi (*Ichspaltung*) en 1938, expliquant le conflit entre la satisfaction et le danger (castration) menaçant la réalité du sujet. Une tension intrapsychique entre la validation de l'interdit s'opposant aux désirs et le déni de cette interdiction entraîne alors une division du moi : « Les deux réactions opposées au conflit restent comme noyau d'une scission du moi (*Ichspaltung*)<sup>204</sup>. » Pour Freud, le clivage du moi désigne une dissociation de la conscience causée par le refoulement d'affects et de représentations inconciliables entre les exigences du moi et celles de la réalité ; il y a coexistence de deux attitudes contradictoires au sein du moi qui représentent la conscience et l'inconscience. La notion freudienne met en valeur le refoulement d'affects comme ce qui provoque le phénomène du clivage.

Les théories de la psychanalyse reconnaissent l'état instable, fragile de la conscience qui produit la fente du moi lors d'un choc ou d'un conflit émotionnels. Il est peut-être discutable d'utiliser le clivage freudien du moi dans une analyse de l'identification spectatorielle au sein du dispositif cinématographique, mais c'est un outil susceptible de nous faire comprendre la cause de l'état du sujet clivé : la fente. Cette fente, résultant de la confrontation née d'un choc émotionnel, peut également être interprétée dans le cinéma comme la cause de la dislocation entre l'image et le son, de la réflexivité. Certes, nous détournons un travail herméneutique et psychanalytique pour « trouver » la cause d'un choc ou d'un conflit émotionnel, mais cette fente est pensée comme « une autre chose », une motricité qui provoque l'intra-communication du sujet.

---

<sup>204</sup> Sigmund Freud, *Die Ichspaltung in Abwehrvorgang*. Manuscrit inachevé, daté janvier 1938, publié en 1940. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse Imago*, 25 (3/4), 241-244. *GW*. XVII. L'article est traduit en français et mis en ligne sur :

<http://espace.freud.pagespersorange.fr/topos/psych/psysem/clivage.htm>

La citation est aussi prise dans *Le vocabulaire de Freud* de Paul-Laurent Assoun, Paris : Ellipses, 2002, p 21.

Pour Rancière, « une autre chose » permet d'identifier l'art en tant que tel, sans le confondre avec une activité banale. Pour ce que Rancière nomme « régime représentatif » tel que le régime d'identification, les lois de la *mimesis* se définissent, dans les beaux-arts, comme « un rapport réglé entre une manière de faire – une *poiesis* – et une manière d'être – une *aisthesis* – qui est affectée par elle<sup>205</sup> ». Ces lois servent non seulement à identifier les arts, « cette autre chose », mais aussi à concevoir un moteur affectif. Barthes trouve l'évidence d'un « Punctum » dans la photographie et un « sens obtus » dans le cinéma. Il n'exclut pas la recherche de l'« aura » benjaminienne dans l'œuvre d'art.

La fente, le clivage du moi sont considérés comme une pathologie psychique en psychanalyse. Quand Carl Jung prend « la perte de l'âme<sup>206</sup> » chez les primitifs en l'assimilant à la cause pathologique d'une névrose, c'est comme si le clivage du moi pouvait être un outil de communication dans certaines cultures chamaniques. Ces dernières n'entendent pas une perte de l'âme, mais la cession d'une partie de l'espace mental à « un autre ».

### 5-1.2 Approche de la croyance populaire taïwanaise : le *tâng-ki*

Le *tâng-ki*<sup>207</sup> (童乩), au statut similaire à celui du chaman, est à la fois un médium qui transmet les messages divins<sup>208</sup> (ou ceux des esprits) et un guérisseur considéré

---

<sup>205</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004, p. 16.

<sup>206</sup> Selon Carl Jung, certaines tribus croient que l'homme a une pluralité d'âmes. Jung pense que cette pluralité d'âme existe aussi dans une haute civilisation où la conscience de l'homme est en risque également d'être fragmentée. Nous avons la faculté d'isoler une partie de notre esprit, à la fois de concentrer notre attention sur une chose et de nous exclure de ce qui la sollicite par ailleurs. Cependant, si nous sommes dans « un état dans lequel ce phénomène se produit spontanément, à l'insu et sans le consentement du sujet, et même contre sa volonté [...] il correspond à ce que les primitifs appellent la perte de l'âme, et plus près de nous, il peut être la cause pathologique d'une névrose. », Carl Jung, « Essai d'exploration de l'inconscient » dans *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1990, p. 24-25.

<sup>207</sup> Le psychiatre Arthur Kleinman et l'anthropologue Emily Martin Ahern utilisent le *tâng-ki* pour désigner le chaman taïwanais, sans grande précision anthropologique. C'est un terme en *taigi* qui désigne les hommes ou les femmes choisis par « les dieux » ou les esprits pour transmettre les messages du monde sacré et de l'au-delà. Or, l'historien taïwanais Lin Fu-shi utilise l'expression « *dang-ki* ». Selon Lin, *dang* désigne un état de transe. Plusieurs versions marquent l'origine de la langue minnan. Ici, Lin adopte l'argument que la langue minnan est une partie essentielle de l'ancienne langue vietnamienne. *Dang*, en vietnamien, peut également signifier l'état de la transe ou l'état permettant de communiquer avec les dieux. Dans ce texte, nous choisissons le mot *tâng-ki* pour la raison que la prononciation est plus proche que celle de *taigi* et aussi en raison de l'unanimité dans les études académiques occidentales, mais nous ne réfutons pas pour autant l'étymologie du mot expliqué par Lin.

<sup>208</sup> Pendant la possession, le *tâng-ki* n'est pas uniquement un médium démonique. Dans les croyances populaires taïwanaises, le *tâng-ki* peut également laisser son corps être possédé par un dieu (pas au sens occidental de Dieu unique).

comme tel par les demandeurs partageant la croyance populaire taïwanaise<sup>209</sup>. Le *tâng-ki* est pris ici dans un sens plus large qui comprend des différents statuts les personnages du rite. Selon Lin Fu-shi (林富士), les pratiques rituelles se différencient en fonction de ces statuts (par exemple *âng-yi* 尪姨, *fa-shi* 法師, *wang-lu* 王祿...). Mais si, pour généraliser ces derniers, nous utilisons le terme *tâng-ki*, d'après la définition de Lin, c'est parce que leur spécialité est d'animer « la séance de la possession » (*Jiang Shen* 降神 ou *khan bōng* 牽亡)<sup>210</sup>. Cette « séance » signifie que le corps humain se révèle comme un médium possédé par les dieux ou les esprits au point qu'une communication s'établit entre le monde humain et le monde des défunts (y compris le monde céleste et l'au-delà). Pour réaliser la divination, il arrive que certains *tâng-ki* usent de mortifications et d'automutilations pour atteindre l'état d'extase.

L'étymologie du mot transe vient du mot latin *transire* qui signifie « sauter d'un lieu dans un autre ». Georges Lapassade pointe deux moments distincts et ambigus dans la transe : le celui de la transe léthargique et celui de la transe fakirique. Dans le premier, le chaman gît au sol comme s'il était mort, mais son âme voyage. Dans le second, il peut mimer ses incursions dans les mondes supérieurs et inférieurs, les raconter, les commenter, les chanter<sup>211</sup>.

Le trait essentiel du chamanisme, dit Lapassade, est l'idée d'une « extase » définie comme une « sortie du corps » (*ek-stasis*). Pour Traugott Konstantin Oesterreich, l'extase est un état second, somnambulique. Ernesto de Martino suppose en outre qu'un état dissociatif par la dépossession de soi est une « perte de la présence ». Cette perte toutefois n'est pas, d'après l'expérience du chaman une absence totale de soi, mais permet de recevoir une autre présence, une force surnaturelle venue de l'extérieur par le

---

<sup>209</sup> La croyance populaire taïwanaise est une croyance polythéiste qui est un mélange entre le bouddhisme, le taoïsme et le confucianisme. Elle arrive avec les premiers immigrants de la Chine au 17<sup>ème</sup> siècle. Avec l'indigénisation au cours du temps, elle intègre aussi les coutumes, les rites et les habitudes locales. Elle contient généralement trois univers : le monde céleste, le monde terrestre et l'au-delà.

<sup>210</sup> Lin Fu-shi 林富士, « Yizhe huo bingren : tongji zai Taiwan shehui zhong de jiaose yu xingxiang 醫者或病人：童乩在台灣社會中的角色與形象 » (Le guérisseur ou le malade – le rôle et l'image de *Tâng-ki* dans la société taïwanaise) dans *Zhongyangyanjiuyuan lishiyuyan yanjiusuo jikan* 中央研究院歷史語言研究所集刊 (*Revue de l'Institut de l'histoire et de la philologie de SINICA*), mars, 2005, p. 512.

<sup>211</sup> George Lapassade, *Approche anthropologique de la dissociation et ses dispositifs inducteurs*, Séminaire de DESS Ethnométhodologie et Informatique année 2004-2005, p. 2. [http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id\\_article=664](http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=664)

biais de l'état de transe ; état ni de veille ni de sommeil<sup>212</sup>. À travers cette pratique, l'intériorité du sujet se divise en deux espaces, deux identités se superposant l'une sur l'autre. La première (la présence de soi) est anesthésiée temporellement et partiellement, tandis que l'autre se substitue à la première en maîtrisant le corps et en s'emparant de la conscience.

Le corps du *tâng-ki* se présente ainsi comme la superposition d'une force venue de l'extérieur à la présence de soi. Il est aussi le lieu d'un dédoublement du sujet au sens psychanalytique. Ce rituel populaire permet au croyant de reprendre contact avec les disparus, les morts ; il lui offre également une solution pour combattre les maladies, les incidents malheureux en suivant les consignes données par les dieux à travers la parole du *tâng-ki*. La pratique du *tâng-ki* équivaut au processus de « devenir dieu » ou de « devenir autre » que l'homme. De même une hypnose profonde est attribuée au *tâng-ki* et au croyant due à une rencontre effective de mondes hétérogènes, rencontre considérée, par certains chercheurs, comme une « rencontre guérissante » pour le croyant.

Dans *The Encountering Healing of Shamanism in Taiwan*, le psychologue taïwanais Yu De-hui (余德慧) écrit que l'espace irréel est l'un des éléments favorisant une guérison, car dans cet espace, les souvenirs du croyant, à l'issue de la disparition de sa proche, sont sollicités par des moyens à la fois rituels et hypnotiques. « Les espaces irréels offrent au demandeur (le croyant) une liberté qui lui permet d'y entrer pour reprendre un lien avec une personne disparue. La possession du sorcier rend possible alors ce lien entre le visible et l'invisible<sup>213</sup> ». L'espace irréel offre également au croyant la possibilité de recevoir des suggestions ou des consignes de la part de la divinité. Ce contact entre le visible et l'invisible est ce que propose traditionnellement la communication rituelle dans le cas de *tâng-ki* ; il s'agit d'une rencontre bénéfique

---

<sup>212</sup> Cette sorte d'état de transe par une pratique mystérieuse est rationalisée par un médecin allemand Franz-Anton Mesmer, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle suppose l'existence d'un fluide magnétique universel, nommé magnétisme animal en 1773, qui pourrait servir pour la thérapeutique. En ce sens que « les malaises ou les convulsions sont mises au compte d'une mauvaise circulation du « fluide ». (George Lapassade, *La découverte de la dissociation*, Paris : Loris Tallart, 1998, p. 14.) Il faut donc déboucler pour retrouver une fluidité circulaire. Cela devient un archétype pour le développement de l'hypnose pour ses successeurs, tel que James Braid.

<sup>213</sup> Yu De-hui 余德慧, *The Encountering Healing of Shamanism in Taiwan (Taiwan wuzongjiao de xinling liaoyu 台灣巫宗教的心靈療癒)*, Taipei: Psygarden, 2006, p. 17.

susceptible de s'adapter aux situations difficiles les plus variées qui tournent toutes autour d'un même besoin d'être guéri.

Lin Fu-shi émet une observation en situant cette rencontre au sein du contexte colonial taïwanais. Il indique que le *tâng-ki* et sa pratique rituelle sont considérés comme une superstition, une croyance irrationnelle et sous-développée par le gouvernement colonial japonais et celui du KMT. Bien que les gouvernements tentent de refréner les activités du *tâng-ki*, il leur est difficile de les faire disparaître : « Dans un contexte où la culture, la langue et le droit de la politique sont réprimés par le gouvernement autoritaire, le *tâng-ki* devient un personnage avec lequel le peuple pourrait exprimer son sentiment en cherchant une rencontre guérissante<sup>214</sup> ». Yu et Lin, dans leur approche de la pratique *tâng-ki*, partagent la même opinion sur la fonction de la guérison.

Notre objectif n'est pas de chercher à savoir si cette pratique est une superstition, ni de rationaliser l'état de conscience dissocié par les dispositifs hypnotisants entre les pratiquants, ni de nous inscrire dans une recherche psychanalytique, anthropologique ou ethnologique. Ce qui nous intéresse, c'est de tenter de déceler un héritage culturel dans la représentation artistique visuelle taïwanaise. D'une part, la croyance populaire adhère à l'idée d'une coexistence d'univers hétérogènes (le monde profane, l'espace sacré et l'au-delà), associant le respect du monde invisible et la croyance polythéiste. D'autre part, les analyses psychanalytiques et anthropologiques conduisent par exemple à des considérations sur l'extase et la possession, sur le dispositif de la communication rituelle, qui sont employées, empruntées ou assimilées à certaines représentations artistiques ; porteuses de perspectives à la fois esthétiques et identitaires.

## 5-2 La dissociation du sujet dans l'art visuel taïwanais

En essayant de montrer un aspect culturel taïwanais à travers la figure du *tâng-ki*, nous n'envisageons pas seulement la représentation de cette figure. Celle-ci apparaît avec la croyance de Wang-ye<sup>215</sup> (王爺信仰) au XVIIIe siècle à Taïwan. *Tâng-ki* et la croyance de Wang-ye ont une origine fortement liée à l'esprit de révolte, selon le professeur Chen

---

<sup>214</sup> Lin Fu-Shi 林富士, « Taiwan tongji 台灣童乩 » (*Tâng-ki* de Taïwan) dans *Taipei County's Culture 北縣文化*, N°36, mai 1993, Taipei county : Culture affair department of Taipei county, p. 50.

<sup>215</sup> Voir note 201.

Yu-feng (陳玉峯)<sup>216</sup>. Notre propos toutefois n'est pas de faire des études religieuses ou folkloriques visant à dissocier cette croyance populaire de celle d'autres régions pour souligner la subjectivité de Taïwan, mais d'analyser, en vue d'une étude esthétique de l'expression du visuel, la représentation, l'emprunt ou l'appropriation de la figure du *tâng-ki* (dont les concepts l'icône ou la pratique) de la croyance populaire dans les œuvres d'art et les films. Si ce travail est influencé par la « pensée survivante » de Didi-Huberman, nous veillerons tout de même à distinguer deux aspects : l'image et le parcours de l'utilisation de l'image.

Le premier suppose que l'image survit dans les différents médiums artistiques. Selon Didi-Huberman, « la forme survivante [...] survit, symptomatiquement et fantomatiquement, à sa propre mort.<sup>217</sup> » Autrement dit, l'image survit par la forme symptomatique, spectrale. Ainsi, lorsque nous nous trouvons devant une image, ce n'est pas seulement une image que nous voyons, mais aussi un parcours temporel complexe. Or, il nous semble qu'une hypothèse est impliquée dans cette formule, à savoir l'ordre présumé selon lequel le sujet de l'image doit **d'abord** mourir pour survivre **après**, à l'état d'image survivante. Cependant, l'ordre temporel entre mort et survivance nous paraît moins évident que l'affirmation d'un sujet préexistant. L'idée de survivance est convoquée pour penser l'autonomie possible du cinéma taïwanais et rétablir en outre une subjectivité culturelle. Or, selon les recherches sur l'histoire du cinéma ou les analyses des films que nous avons effectuées précédemment, une sérieuse difficulté se présente dans le traitement de la « subjectivité » du cinéma taïwanais. Sous les régimes coloniaux, la culture ne cesse de se confronter à la répression qu'ils exercent, et la difficulté vient du destin d'un sujet (le cinéma taïwanais) qui meurt avant de naître. En ce cas, la première tâche d'une reconstitution culturelle consiste nécessairement à s'attaquer à la décolonisation. C'est dans cette idée que nous avons proposé une « nouvelle » origine du

---

<sup>216</sup> Dans sa recherche, Chen Yu-feng essaie de populariser la croyance de Wang-ye à Taïwan ; il poursuit l'idée de Li Zong-yue selon laquelle cette croyance engendre l'esprit de révolte et la conscience taïwanaise. À la fin du royaume de Tungning (fondé par Koxinga après la fin de la dynastie Ming, un gouvernement qui gouverne le sud-ouest de l'île de Taïwan entre 1661 et 1683), l'ancien officier et loyaliste du royaume de Tungning, Chen Yong-yua, après sa mort fictive (la mise en scène de sa mort) en 1680, crée une secte clandestine nommée « Hongmen » (洪門). Sous couvert de religion, Hongmen est en fait une organisation qui engage des révoltes contre la dynastie Qing. Si Chen Yu-feng pense que Hongmen est l'une des origines de la croyance de Wang-ye (structurée autour des trois figures : *Guanyin* (觀音), *Wang-ye* (王爺) et *Nezha Santaizi* (哪吒三太子), car lorsque Wang-ye est incarné par le *tâng-ki*, ce dernier doit commencer par une incantation (*qing shen zhou* 請神咒) pour inviter le dieu. Cette incantation ressemble par la structure, les paroles et les significations à une chanson de Hongmen. De même, l'aménagement architectural du temple Wang-ye peut référer également à la structure du royaume de Tungning. *Ibid.*, p. 364-371.

<sup>217</sup> George Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris : Minuit, 2002, p. 67.



cinéma taïwanais. Cette origine ne signifie pas la naissance du sujet (le cinéma taïwanais), mais elle affirme un paradigme de la formation d'un cinéma autonome en dénonçant une culture dominée pour résister à une culture dominante : l'établissement d'un dispositif, dont la communication entre l'image et la réception, est réalisé par un intermédiaire, que nous appelons le corps médiumnique. Le *benshi* se conforme exactement à ce rôle d'intermédiaire de la communication, pour qu'un « notre/autre » cinéma taïwanais se développe au cours du processus « d'indigénisation improvisée ». Il n'existe plus dans les années 1980 et 1990, mais il se métamorphose en symptôme dans la cinématographie. Le symptôme, d'après la définition de Didi-Huberman, « c'est le déplacement même qui autorise un « refoulé » à faire retour, [...] il se déplace : il migre et se métamorphose<sup>218</sup>. » Le corps médiumnique existe dans le film en se métamorphosant en institution filmique et favorise une intra-communication.

En conséquence, le regard doit se porter sur la manière communicative (dans toutes ses formes) en interrogeant la question de la subjectivité pour ne pas se détacher du contexte colonial (ou des formes coloniales), car l'identité taïwanaise est une question d'ordre relationnel. De ce point de vue, la recherche de l'image survivante ou de la migration de l'image ne doit plus être privilégiée, car c'est le corps médiumnique qui est mis en jeu. Moteur traductif entre l'image et la réception, le corps médiumnique est capable de manifester à la fois le parcours et la lecture de l'utilisation de l'image. Pour renforcer cette idée et émerger une mémoire collective<sup>219</sup> du régime représentatif du visuel taïwanais sous l'angle culturel, la figure du *tâng-ki* sera convoquée après le *benshi* pour envisager un moyen de communication survivante. Ensuite, nous interrogeons les œuvres de quatre artistes, Wu Tien-chang (吳天章), Chen Chieh-jen (陳界仁), Tsai Ming-liang (蔡明亮) et Cheng Tso-chi (張作驥) pour enquêter sur l'appropriation et la transformation esthétique de cette figure.

### 5-2.1 Wu Tien-chang : l'intra-communication par l'hétérogénéité

Dans *Post-Martial Law vs. Post-89* de Hu Yung-feng (胡永芬), l'auteure choisit, selon le critère de l'impact politique, de présenter certaines œuvres d'artistes taïwanais et

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 303-304.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 67.

chinois. La loi martiale et l'année 1989<sup>220</sup> représentent respectivement deux emblèmes politiques pour Taiwan et la Chine. Pour Taiwan, l'abrogation de la loi martiale disloquant le mécanisme psychique de l'autocensure chez les artistes, ceux-ci commencent à relever le défi en traitant de sujets portant sur le régime autoritaire et sur la mémoire historique. Hu suppose que l'événement politique et son influence constituant à l'évidence un facteur important pour les artistes qui témoignent. Elle présente, dans le chapitre *The Search for the Self in Origin : The Subject of Culture and Identity*, les artistes Yang Mao-lin (楊茂林), Mei Dean-e (梅丁衍), Wu Tien-chang et Chen Chieh-jen qui travaillent spécifiquement sur la question de l'identité, de l'histoire à cette époque *Post-Martial Law* ainsi nommée par Hu..

Selon Hu, les artistes ont reçu la double influence de deux tendances qui enrichissent leurs créations : celle de la littérature taïwanaise et celle de l'art occidental. Autrement dit, les artistes recherchent la subjectivité de Taïwan dans le domaine de l'art ; par ailleurs, la théorie du post-modernisme est traduite et connaît une réception à Taïwan à partir de la deuxième moitié des années 1980. Ainsi, « les artistes trouvent un moyen d'expression artistique dans le régime du postmodernisme – néo-expressionisme et trans-avant-gardisme. [...] Notamment, à travers le néo-expressionnisme et le trans-avant-gardisme, les artistes contemporains taïwanais utilisent leur esprit et leur forme artistique comme point de départ pour réfléchir de façon passionnée à la façon de transformer le contexte culturel en langage artistique dans leurs créations<sup>221</sup>. »

Hu signale l'existence d'une interaction entre l'influence du mouvement de l'art occidental et la recherche du « langage local » chez les artistes des années 1980. Pour établir la singularité culturelle hostile aux régimes coloniaux et autoritaires, les artistes cherchent leurs sources d'inspiration dans les mythes chinois, la croyance populaire taïwanaise, la culture populaire... La figure du *t'ang-ki* se trouve dans les œuvres de Wu Tien-chang et Chen Chieh-jen, appropriée à une symbolique de l'identité nationale.

---

<sup>220</sup> *Post-89* signifie notamment l'époque postérieure à la manifestation de Tian'Anmen le 4 juin 1989.

<sup>221</sup> Hu Yung-feng 胡永芬, *Post-Martial Law vs. Post-'89 : contemporary Art in Taiwan and China (Houjieyan yu houbajiou – liangan dangdai meishu dueijhao 後解嚴與後八九 – 兩岸當代美術對照)*, Taichung : National Taiwan Museum of Fine Arts, p. 15-16.

Les éléments de la croyance populaire et ceux du rite des funérailles sont soulignés dans les œuvres de Wu Tien-chang, surtout dans la série *Funérailles de la blessure* (*Shang hai gao bie shi* 傷害告別式) et la série *She Xian* (懺・相). L'artiste utilise des matériaux utilisés dans le rite traditionnel des funérailles à Taïwan comme les fleurs en plastique, le textile métallique, les paillettes, les faux diamants, les ampoules... pour la première série qui traite sur *Funérailles de la blessure* en traitant le sujet de la mort. L'artiste avoue développer une esthétique là où le public perçoit la taïwanité de la culture locale, une esthétique *kitsch* et populaire dans ses œuvres. Il l'appelle **l'esthétique du remplacement** (*tidaixing meixue* 替代性美學) :

« On utilise souvent des matériaux de construction très peu raffinés à Taïwan, c'est pourquoi il y a des maisons métalliques partout. [...] On fabrique beaucoup de produits de contrefaçon [...] qui se trouvent également partout. Si nous avons le sentiment que les produits taïwanais sont plutôt *kitsch*, c'est parce que ce genre de *kitsch* assure une fonction de remplacement. Il n'est pas raffiné, il n'est pas fait pour durer toujours<sup>222</sup> ».

Cette fonction de remplaçant est considérée par l'artiste comme traduisant le sentiment d'insécurité des Taïwanais : « Les Taïwanais subissent différents régimes étrangers. Ils perdent leur mémoire historique. Savez-vous qu'ils sont amnésiques ? C'est la raison pour laquelle il leur manque un sentiment de sécurité. Ils épargnent de l'argent et utilisent souvent des produits jetables<sup>223</sup>. » Aussi l'artiste emploie-t-il des matériaux funéraires pour « décorer » ses œuvres photographiques en créant une ambiance *fake* et *kitsch* qui reflète à la fois la culture et l'état de la conscience taïwanaise, en dialoguant avec son passé colonial.

La forme se constitue à partir de cette esthétique du remplacement, tandis que l'esprit de ses œuvres pointe la loi du corps de l'être humain. Lorsque la photographie est devenue le médium artistique de son choix, Wu Tien-chang est d'abord fasciné par une anecdote sur l'introduction de la photographie en Chine au XIXe siècle. À l'époque, les Chinois ont peur à la fois du *flash* de l'appareil photographique et de l'image d'un

---

<sup>222</sup> L'interview de Wu Tien-chang, premier épisode « The Imagination of the Subject » (*zhu ti de xiang xiang* 主體的想像) dans l'émission *The Name of Art* (*yi yishu zhiming* 以藝術之名), Taipei : Taiwan Public Television Service, 2008.

<sup>223</sup> L'interview de Wu Tien-chang, l'épisode « Wu Tien-chang 吳天章 » dans l'émission *Avant Gard Liberation : The Huang Ming-chuang Image Collection of the 1990s* (*Jie fang qian wei – huan gmingchuan taiwan jiu ling nian dai de ying xiang shou cang* 解放前衛 – 黃明川台灣九零年代的影像收藏), Taipei : Taiwan Public Television Service, 2008.

homme révélée sur le papier. Ils croient que la photographie capture l'esprit de l'homme pour pouvoir révéler son image. D'où le titre que l'artiste donne à la série *She Xian*<sup>224</sup>. Cette crainte chinoise de la photographie dérive d'une croyance taoïste qu'a hérité l'ethnie *han* de Taïwan : dans le corps humain résident trois forces spirituelles assimilant l'âme (*hun*) et sept force vitales (*po*) (*san hun qi po* 三魂七魄). *Hun* contient la spiritualité de la pensée et de la mémoire ; *po* s'associe à la matérialité du corps et des organes. La réunion de ces deux facteurs *hun* et *po* maintient la vie et ils se séparent après la mort. Comme *po* est matériel, il disparaît alors, tandis que *hun* continue à exister.

Poursuivant l'idée que la photo peut capturer le *hun* de l'homme pour que l'image émerge, Wu Tien-chang découvre, dans les œuvres photographiques un grand symbole de la mort. Il considère l'image comme le portrait d'un homme décédé : « mes œuvres sont le portrait du décédé qui ne garde que le moment le plus beau de la vie avant la mort. C'est une technique, consistant à sceller le temps, à stupéfier l'âme<sup>225</sup>. » L'esthétique du remplacement, les éléments des funérailles de la croyance populaire, le portrait du décédé sont mobilisés pour donner une forme et créer une vision personnelle de la taïwanité chez Wu. Le symbole de la mort ne porte pas, pourtant, le sens d'une fin définitive, la mort est délivrée de son sens fatal, alors que *Spirit Deaming Conjuration* (*Meng hun shu* 夢魂術, 2004) et *Spell Mountains Overturn Seas* (*Yi shan dao hai* 移山倒海, 2005) de la série *She Xian* expliquent, par la figure du *tâng-ki*, la cohésion de l'espace et du corps hétérogène.

#### a. L'espace-temps hétérogène

Les œuvres de la série *She Xian* se présentent sous la forme d'un diptyque juxtaposant une photographie de mise en scène et un *qian* (籤, littérairement : une loterie sacrée). Ce dernier comporte des divinations écrites sur des bandes de papier que l'on tire au sort dans les temples de la croyance populaire taïwanaise. De plus, le *qian* fournit des éléments sur la réponse divine à la question du demandeur. Ce diptyque où le *tâng-ki* est représenté, appelle deux remarques. La première porte sur la migration de la fonction de cette figure, à savoir la communication entre des univers hétérogènes : le monde humain

<sup>224</sup> *She* 懼 signifie la peur, la crainte, mais c'est aussi l'homonyme du mot *she* 攝 qui signifie photographier. *Xian* signifie l'apparence, la physiologie.

<sup>225</sup> La présentation de la série de *She Xian* écrit par Wu Tien-chang, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/25/345/-1](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/25/345/-1), consulté le 20/12/2013.

et celui de l'au-delà. Il y a aussi dans ce diptyque comme le processus ordonné d'un récit : le *tâng-ki* entre d'abord dans un état d'extase pour communiquer avec les disparus et le *qian* représente ensuite la réponse divine au croyant. Ainsi, le *tâng-ki* dans ces deux œuvres se situe à l'intermédiaire de l'espace-temps, dans un autre espace au sens foucauldien. Autrement dit, dans cette rencontre entre deux mondes distincts, une hétérotopie quasi foucauldienne naît pour assurer la cohésion entre les vivants et les disparus. La frontière séparant l'espace et le temps est brouillée et supplantée par une hétérotopie qui « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont, en eux-mêmes, incompatibles<sup>226</sup> ».

### *b. Le corps hétérogène*

La deuxième remarque porte sur une observation évoquant un écrit de Georges Bataille. Dans l'œuvre intitulée *Spell Mountains Overturn Seas* (2005), le *tâng-ki* porte un *Du dou*<sup>227</sup> et a les yeux bandés par une toile rouge. Se trouvant au milieu de l'image, le personnage du *tâng-ki* maîtrise les forces divines en transformant l'eau en un déluge. Cette image est composée de signes complexes : la tête de Buddha, deux rochers en forme de bustes humains couverts de mousse, des corps humains enchaînés constituent une structure. Le *tâng-ki*, qui occupe le centre de l'image, accentue sa position dominante, mais avec un corps défectueux ; il se lève d'un bond en s'appuyant aux deux rochers en forme de bustes humains monstrueux qui l'entourent. Dans cette image, les corps humains s'enchaînent verticalement à l'arrière-plan, leur érection pouvait faire l'allusion à l'œil pinéal proposé par Bataille. Pour celui-ci, « le sommet de la tête est devenu – psychologiquement – le centre d'aboutissement du nouvel équilibre. [...] Cet œil que je voulais avoir au sommet du crâne [...] ne m'apparaît pas autrement que comme un organe sexuel d'une sensibilité inouïe<sup>228</sup>. » Bataille invente également le mot « Jésusve » – association de *je* et *Vésuve* – qui désigne, selon l'explication de Juliette Feyel, « le sujet réel : volcanique, explosif, toujours en excès par rapport à lui-même<sup>229</sup>. » Le Jésusve du corps érigé suppose comme un désir impulsif conduit par l'œil pinéal. À

<sup>226</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 2001, p. 758.

<sup>227</sup> *Du dou* (肚兜), halter en anglais, un ancien sous-vêtement chinois pour les femmes.

<sup>228</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes Tome II Écrits posthumes 1922-1940*, Paris : Gaillard, 1970, p. 17-19.

<sup>229</sup> Juliette Feyel, « Le corps hétérogène de Georges Bataille » présenté au colloque international : *Des organes hors du corps*, organisé les 13-14 octobre 2006. Aussi sur le site internet : <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsFeyel.pdf>, consulté le 02/01/2014.

travers le *qian* de *Spell Mountains Overturn Sea*, est déclarée la question demandée portant sur un amour idéal. Ainsi, les deux colonnes de chair humaine sont comme deux symboles sexuels éjectant une énergie excessive, le désir passionné d'atteindre l'objet fantasmé.

De plus, l'œil du *tâng-ki* dans *Spell Mountains Overturn Seas* est bandé, il ne peut donc pas voir le jour ; mais un troisième œil, « ouvert » par la pratique religieuse du sacrifice impliquant mortifications, automutilations et incantations, lui permet de voir les ténèbres, l'au-delà. Ce troisième œil a une double vertu. D'une part, il a la puissance de voir les morts, les esprits divins. D'autre part, il réalise paradoxalement une transformation identitaire en ce sens que « l'acte de regarder en face équivaut à l'identification<sup>230</sup>. » Par ces mots, Bataille suppose que « la simple représentation de l'œil pinéal est interprété nécessairement comme une envie irrésistible de devenir soi-même<sup>231</sup> ». Cependant, le *tâng-ki* réalise le désir d'un « autre » par le processus d'une transformation en un « autre ». « Autre » a ici une double signification : le désir de l'autre vient d'abord du demandeur, du croyant ; le *tâng-ki* se transforme ensuite en sujet de disparition. Le parcours de cette commutation transformante met l'accent sur la communication du désir par laquelle la figure du *tâng-ki* est représentative et significative au sein de la culture taïwanaise. Nous avons mentionné plus haut la mise en valeur du « parcours » comme moyen de comprendre la tradition culturelle de la communication à Taïwan (communication équivalant probablement à une généalogie communicative) ; ce parcours commence par le désir d'un autre (désirant) comme moteur supposant qu'un médium cède son propre corps pour que la possession d'un objet désiré soit assurée, de sorte que le corps médiumnique réalise en fin de compte une intra-communication.

Si l'on retourne aux images photographiques de l'artiste, on voit que ces images fantasmatiques de trépassés se révèlent être une projection du désir, alors que le parcours communicatif s'explicite par la lecture du contenu et celle de la forme. Premièrement, les corps nus décapités dans leur enchaînement vertical suggèrent une beauté bataillienne, mais la signification de leur image bifurque vers l'adoption de la croyance populaire taïwanaise. Le désir s'accomplit à travers une composition parfaitement symétrique symbolisant une harmonie visuelle et spirituelle. Dans *Spirit Dreaming Conjuraton*, cette

---

<sup>230</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 15.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 14.

harmonie spirituelle s'incarne dans la figure de l'artiste lui-même qui, au centre de l'image, est embrassé par deux figures humaines. Ces deux figures en noir et en blanc représentent le *yan* (signifie le masculin, le soleil...) et le *yin* (la lune, le féminin...) de la pensée taoïste. Cette conception suppose que la vie ou l'univers n'atteint son harmonie que sous la condition de l'union de ces deux éléments. Ainsi, une nouvelle lecture est possible à partir de la confrontation des deux œuvres : *Spell Mountains Overturn Seas* dévoile un paysage spectaculaire où l'extase et la possession du *tâng-ki* se produisent (sa position centrale accentue la focalisation identitaire de l'image) ; la figure tricéphale de *Spirit Dreaming Conjuraton* désigne ce qui résulte de la pratique religieuse du *tâng-ki* (qui abdique sa position dominante dans l'image) : le désir satisfait.

Deuxièmement, l'artiste s'approprie la pratique du *tâng-ki* pour créer un mythe. Selon Barthes, « le mythe est une parole choisie par l'histoire<sup>232</sup> ». Autrement dit, seul le contexte historique est à même de « produire » le message de cette parole et son mode de communication. L'histoire étant liée, pour Wu Tien-chang, au contexte du régime autoritaire taïwanais, l'artiste invente une parodie, qui subvertit la solennité sacrificielle par la création d'un spectaculaire paysage corporel que caractérise un étrange traitement du visage (du *tâng-ki*, de la figure tricéphale, des têtes sans corps). En fait, la parodie favorise un fantasme, là où la satisfaction du désir s'avère ridicule et impossible. L'artiste choisit la forme photographique pour donner l'idée d'un assouvissement imaginaire dans un espace-temps indéfinissable. Cette forme artistique permet une double appropriation : celle en dytique de la forme du mythe religieux et celle consistant à convertir le mythe religieux décrypté en mythe politique. La communication s'effectue, en fin de compte, sur la base d'une hétérogénéité spatio-temporelle et corporelle chez Wu Tien-chang

---

<sup>232</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, p.182.



<p>符海倒山移</p> <p>勅令雷其總 神將鎮退邪鬼李重里置</p> <p>走アア山 集アア山</p> <p>此符最好時機： 子時或寅時，陰陽交接， 是為靈氣最重之時。 午時卯時次之。</p>	<p>移山倒海術：</p> <p>凡人世人有愛途不遂，情路難坎，緣分阻撓，可施此術，以排萬難，此法需於正 月一日、二月二日...施行。甲子庚申日亦可。取五彩石一塊，雞冠血一盞， 清水一盞，指甲灰三錢，於淨處，誦書「走山倒海符」卷六甲壇下，腳踏龜呈 二字，左手雷印，右手劍訣，取五方真炁，唸門法咒七十四九遍，唸畢，向 水盞吹氣一口。以左手掌空書「倒」一字，指之，即批浪起矣。叱喝一聲「吃」 神，頃刻眾人視見景象迥人，山石崩裂，群山自走，海水狂嘯，飛沙走石，非 神仙意志，生意畏之。苟有萬難，定無堅自摧，此法甚妙，無不應驗。</p> <p>門法咒： 天潢清，地靈靈，六丁六甲，五營並兵，聽我號令，隨天入天，隨地入地，隨 山入山，隨海入海，千載無窮，變幻多般，八金無礙，八木自穿，八水不溺， 八火不焚，八土不化，吾奉太上老君勅令，神兵急急如律令。</p>	<p>移山倒海術</p>
--	--	--------------

<p>Spell to Shift Mountains and Overturn Seas</p> <p>Spell to Shift Mountains and Overturn Seas</p> <p>Anyone who is thwarted in love, whose emotional life is full of hardship, for whom Fate is obstructed, can employ this spell to eliminate a myriad of difficulties. This spell must be invoked on the first day of the first month, the second day of the second month, and so forth. One can also employ it on wedding days, aligning with the seventh Celestial Stem and the ninth Heavenly Branch. Take one multicolored stone, one cup of blood from a cock's comb, one jar of clear water, and one tusk of a tail of fingernail dirt. In a pure place, under the words "Shift Mountains, Overturn Seas" written in vermilion, as the altar dedicated to the Six Yang Gods feet standing on the two words Kuo ("Naprene") and gong ("Zuoith"), left hand holding the lightning charm, right hand held to the gesture of the sword, summon a righteous air and chant the "Invocation to Contest Magical Powers" seven times seven, forty-nine times. When you have finished chanting, blow one breath on the basin of water. With the left hand, write the character "Overturn" in the air and rub the thumb and fingers together; the waves will rise up. "Fill out the word 'Chi' and immediately one and all will see a compelling sight. Shoulders will split, mountains will move aside, the waters of the sea will flow, the sands will swirl in the air. All living things will fear to defy the will of the gods. Any firm of difficulty is now to shatter without resistance. This spell is potent. Every wish will be fulfilled.</p> <p>(Invocation to Contest Magical Powers)</p> <p>Heaven of purity, Earth of spirit, the Six Gods of Yin and Six Gods of Yang, Soldiers of the Five Armies, hear my command. At heaven's order heaven, as earth as mass earth, as the mountains enter the mountains, as the seas enter the seas, may a boundless myriad of means be transformed in a multitude of ways. Enter gold unimpeded. Enter wood with a cutting stroke. Enter water without drowning. Enter fire without burning. Enter earth without decomposing. I speak with the command of the Supreme Sage Laozi. May the willers of the gods do my bidding.</p> <p>The best time to employ this talisman is around midnight, or a few hours before, when Yin and Yang intersect, is the time when the spiritual force is its strongest. Talker down or noon is best.</p>	<p>勅令雷其總 神將鎮退邪鬼李重里置</p> <p>走アア山 集アア山</p>
--	--



« Spirit Deaming Conjunction »



符 夢 入		<h2 style="writing-mode: vertical-rl;">夢 魂 術</h2>
<p>凡世人有一無性緣分，或遇心儀女子遲遲未能親近，可施此術催來情緣。陰曆月陰日或逢十五月圓，備紙橋一座，朝東方，取婦人乳汁調合硃砂，書入「夢魂符」。以桃木刻人形，書女子之生辰八字，將符一壓枕下，自然入眠。此符能感通，至三更五時，玉女自會入夢來。夢中景象層層石壁，氤氳瀑布，小橋流水，情境甚美。兩人對視，互萌愛意，情投意合，纏綿無盡。翌日夢醒，絲溫猶存，相思無盡。爾後，吾人欲見其人，其人自來。此法甚妙，無不應驗。</p> <p>相思咒： 男為陽，女為陰，陰陽調合，二元真體。天精地精，日月之精。天地合其精，日月合其明，神鬼合其形，你心合我心，我心合你心，千千萬萬心合其心。吾奉太上老君急急如律令。</p>	<p>受錄 奇他日靈顯相思，取婦人月布為素，繫於頸頂，相思遂即停止。</p>	

<h3>Spirit Dreaming Conjunction</h3>
<p>People who are not able to attract the other sex, or not able to approach women they yearn for, can cast this spell.</p> <p>On a set date of the calendar of the underworld or at the nightfall on a full moon, prepare a paper bridge and set it toward the east. Mix mother's milk with vermilion and write "dream spell" on the paper bridge. Carve a human figure of spirit's wood and write the birth date and lines of the lady you wish for on the figure, then put it under your pillow along with the spell. The spell will answer your wish and before dawn it will bring the lady into your dreams.</p>
<p>Along layers of rocks, mist rises as water falls. Before you, a picturesque scene of a bridge spanning a creek unfolds. Looked into your eyes the woman of your desires will fall in love and will enjoy a sexual experience with you. When you wake up in the next morning, you will still feel for body warmth. Ever after that time, whenever you crave for her, she will turn up in your dreams. This is the spell that fulfills your desires.</p>
<p><b>Love's Conjunction:</b> Man is yang, woman is yin. The interunion of yin and yang is the ultimate goal in accordance with the Yin-Yang Scripture. Such writing absorbs the quintessence of the universe, the earth, the sun and the moon. While the quintessence of the universe, the vision of the constellation and the figurative of spirit, woman's heart joins man's and man's heart joins woman's. All of their thoughts fuse into one. This is the adjustment of the supreme Taoist god.</p>
<p><small>Notes: If the dreamer wants to stop such interunion, he can cover his head with a cloth that has been used for woman's hair ornaments, the dreamer for the woman will stop immediately.</small></p>

### 5-2.2 Chen Chieh-jen : l'intra-communication par la stratification des regards

En partant du même point de vue que Wu Tien-chang, l'artiste Chen Chieh-jen (陳界仁) considère également que la photographie est une technique visant à extirper l'âme de l'homme et susciter sa mort sur le papier. Dans la série *Revolt in the Soul & Body* (*Hun po bao luan* 魂魄暴亂, 1996-99), il crée neuf sujets scéniques<sup>233</sup> qui favorisent le jeu du regard entre l'histoire et le présent, le dominant et le dominé, le colonisateur et le colonisé, je et moi. À partir d'images d'archives montrant des scènes de massacre et de supplice, Chen se métamorphose en personnage dans des scènes où il (en position de photographe) se voit lui-même en tant que victime, bourreau, collaborateur à travers les visages anonymes des images. Ces images anciennes ne racontent pas l'Histoire à l'artiste, mais une histoire au-delà de l'Histoire :

« Les histoires qui m'intéressent sont des histoires exclues de l'histoire officielle. Elles se trouvent au milieu de l'extase, comme l'intermittence des mots, comme une histoire mutique qui se cache dans le brouillard, existe dans notre langue, chair, désir et odeur.<sup>234</sup> »

L'artiste « réinvente », au lieu de la « revisiter », la scène historique en « scène d'extase », selon son expression. La cruauté, la terreur de la douleur, de la mort et du supplice sont transformées en jeu de pouvoir du regard. Chen commence par travailler une photographie prise par un Occidental en Chine en 1905 ; elle a été commentée, dans *Les Larmes d'Éros*, par Georges Bataille qui parle de son obsession extatique et intolérable après avoir vu cette image du supplice chinois : *lingchi* (凌遲, découpage en morceaux), découvre dans cette image un lien entre extase religieuse et érotisme<sup>235</sup>. Or, dans *Genealogy of Self* (*Ben sheng tu* 本生圖), Chen transforme la victime en personnage siamois et se déguise lui-même en observateur à l'arrière-plan à gauche de l'image, pour montrer que la douleur excessive tient non seulement au supplice, mais aussi à la violence du regard.

---

<sup>233</sup> La série de *Revolt in the Soul & Body* composé respectivement de *Genealogy of Self* (*Ben sheng tu* 本生圖, 1996), *Being Castrated* (*Qu shi tu* 去勢圖, 1996), *Self Destruction* (*Zi can tu* 自殘圖, 1996), *Rule of Law I, II, III* (*Fa zhi tu* 法治圖, 1997), *Lost Voice I, II, III* (*Shi sheng tu* 失聲圖, 1997), *Nezha's Body* (*Na zha xiang* 哪吒相, 1998), *Siamese Twins* (*Lian ti hun* 連體魂, 1998), *The Transe* (*Huang hu xiang* 恍惚相, 1998), *Mad City* (*Fen dian cheng* 瘋癲城, 1999).

<sup>234</sup> Chen Chieh-jen, introduction de *Revolt in the Soul and Body*, 1997, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/153/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/153/73) consulté le 08/01/2013.

<sup>235</sup> George Bataille, « Les Larmes d'Éros » dans *Œuvres complètes* Tome 10, Paris : Gallimard, 1987, p. 626.

a. *La stratification des regards : l'acte de (ré)exposer l'image*

La figure siamoise et celle de l'artiste apparaissent répétitivement dans cette série, si bien qu'un troisième œil s'insinue avec pour objet d'intensifier le jeu du regard alternatif et de brouiller la frontière entre le regardant et le regardé. Pour analyser l'acte du regard alternatif de ces images, nous regroupons d'abord les photos de la série en deux sujets selon que l'artiste y est ou non présent : la symphonie entre le regardant (le complice/le bourreau) et le regardé (la victime du supplice/du massacre), le corps en transe.

Dans la première catégorie, l'intérêt de Chen est de souligner le pouvoir d'un regard venu de l'Occident à l'encontre de l'Orient, ce regard spectacularisant l'affliction de l'autre dans *Genealogy of Self*. Dans cette image, le regard est porté par la position voyeuriste et par l'artiste lui-même. Ce dernier est figuré en deux regards distincts : celui du voyeuriste dans l'image et celui du photographe (hors de l'image), à savoir l'œil de l'appareil photographique. Ainsi, un système stratifié de l'acte du regard est construit autour de la douleur terrifiante exposée (la victime), tandis que l'entrelacement des regards engendre deux niveaux de regard : **le regard introspectif** et **le regard possédé**. Selon le premier, l'idée de *Nie Ching*<sup>236</sup> (孽鏡, miroir karmique) et celle de la transmigration taoïste imprégnant toute la série *Revolte in the Soul & Body*, l'appareil photo est considéré comme un miroir karmique prompt à condamner la complicité dans la violence du regardant et du producteur (de l'image). Un regard introspectif est ainsi activé du fait que le corps, dissocié du photographe, est comme réincarné et exposé dans l'image ; à travers ce corps scandaleux, l'artiste dénonce à la fois le motif de l'horreur figurée et une relation complice.

Cette relation est analogue au système de surveillance, mais, résultat du croisement des regards, elle devient encore plus complexe en vue de tirer parti de l'image d'archives. L'artiste est bien conscient d'exclure de l'objectif la mémoire de ces histoires obscures, non seulement parce que la plupart des images choisies ne sont pas

---

<sup>236</sup> *Nie Ching* est un miroir se trouvant en enfer. Il sert à refléter rétrospectivement la vie du mort pour juger les crimes qu'il a commis.

représentatives du vécu comme de la mémoire du peuple taïwanais<sup>237</sup>, mais aussi par ce qu'il tente de souligner l'omniprésence de l'institution surveillante. L'hypothèse du regard possédé aura abouti lorsque nous porterons notre regard sur l'usage de l'image d'archives selon deux lectures successives, comme s'il s'agissait de deux expositions photographiques.

La première lecture suppose une révélation du crime commis par la violence du regard qui reflète une relation de pouvoir entre l'Occident et l'Orient, le régime autoritaire et le peuple. La conservation, et même la spectacularisation (recréée par l'artiste) de la scène du supplice et du massacre attirent l'œil du regardeur en faisant de cet œil en complice du photographe originel. C'est la position du regard touristique que critique l'artiste : le plaisir tiré de la souffrance de l'autre. La motivation de la prise de photo est mise en question. De même qu'avec *Being Castrated*, l'artiste fait comparaître les prisonniers et les expose (nus) devant l'appareil photo entouré d'Occidentaux souriants en costume et regardant l'appareil. Cette « photo souvenir et touristique » témoigne de la curiosité et de la cruauté du regard. Sur la photo originelle, le prisonnier à exécuter se dissout dans l'ombre au centre de l'image. L'artiste « réexpose » cette image en éclairant la figure de la victime à partir de son propre corps ; la similitude de la prise de photo et du *Nie Ching*, qui modifie la capture photographique de ce que l'on voit, alors que l'artiste « reflète » au lieu de « capturer » le crime, ainsi que l'origine de la terreur émanant de cette image photographique sont révélées par l'usage appropriateur de l'image.

Une deuxième lecture/exposition de l'image valorise le geste appropriateur de l'image, se focalise sur la possession de l'œil du photographe originel et sur le circuit entre ce regard possédé et le corps supplicié de l'artiste représenté dans les œuvres. La possession du regard originel est considérée par l'artiste comme le geste consistant à récupérer le pouvoir de l'interprétation, propre au regard de l'Occident.

---

<sup>237</sup> Il n'y a que dans *Rule of Law* que Chen Chieh-jen reprend une photo montrant une « chasse aux têtes » d'un aborigène taïwanais à cause de l'incident Musha à Taïwan en 1930. Seuls *Généalogy of Self*, *Being Castrated*, *Self Destruction* et *Lost Voice I, II, III* proviennent d'images d'archives qui racontent des événements ayant eu lieu en Chine comme la scène du supplice chinois, la purge du parti KMT et le massacre entre nationalistes chinois et communistes chinois.

L'incident Musha désigne une révolte menée contre la colonisation japonaise, déclenchée par des aborigènes taïwanais. Pour réprimer la révolte, le gouvernement japonais a provoqué des hostilités au sein de différentes tribus aborigènes pour détruire la force et la solidarité entre ces tribus. Ainsi, différentes tribus se sont combattues, par la pratique traditionnelle de la chasse aux têtes, suite à la provocation japonaise. La photo de *Rule of Law* montre en conséquence la tragédie du conflit entre les aborigènes taïwanais.

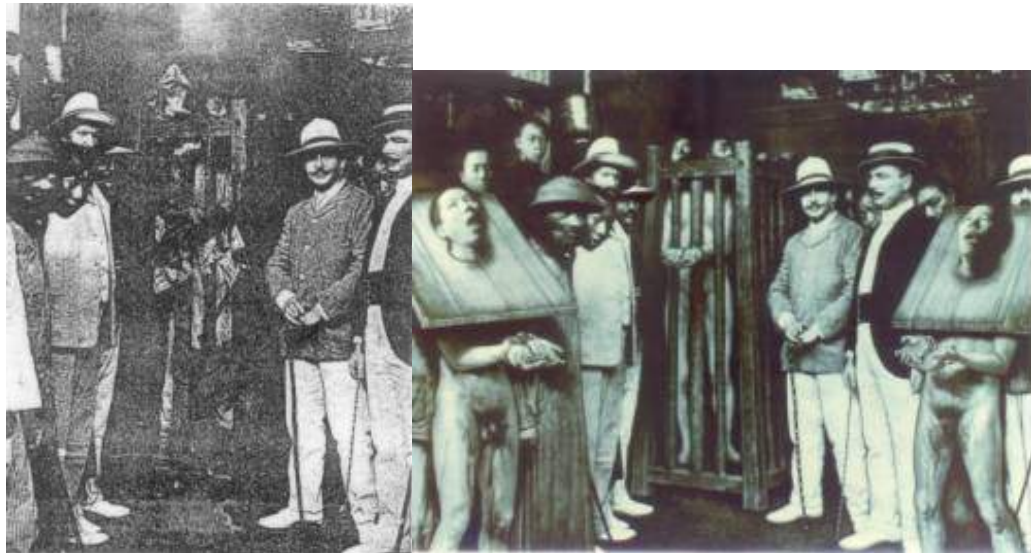
Le supplice chinois



« Genealogy of Self »



« Being Castrated »



L'artiste reconstruit la scène du massacre qui voit un soldat couper la tête d'un homme dans *Self-Destruction* et y disposer son propre corps. Dans cette image, les deux têtes coupées sont celle de l'artiste, mais on y découvre également, la présence d'un observateur en uniforme militaire derrière la tête coupée à l'arrière gauche de l'image. Cette reconstruction de la scène du massacre s'est faite à partir de deux photos d'archives<sup>238</sup> relatives à la « Purge du parti »<sup>239</sup> à Shanghai le 12 avril 1927. Si l'on

<sup>238</sup> *Purge du parti-1* est prise vers 1928 dans le nord-est de la Chine, *Purge du parti-2* est prise par Jay Calvin Huston dans la province de Guangdong en 1927. Ces deux photos visent également l'événement « Purge du parti ».

<sup>239</sup> De 1927 à 1949 par deux fois une guerre civile chinoise éclate entre le KMT et le Parti Communiste chinois. La première dure de 1927 à 1937, la deuxième de 1945 à 1949. La « Purge du parti » est déclenchée par Tchang Kai-chek en 1927 en vue d'exterminer les membres communistes du KMT ; cet événement est aussi connu sous le nom de « Massacre de Shanghai ».

poursuit l'analyse précédente, on distingue également un troisième œil, créé par l'artiste, en deux lectures/expositions de l'image. La première lecture/exposition de *Self-Destruction* engage toujours une révélation du crime du regardeur et manifeste la « beauté » de l'horreur. La seconde lecture expose non seulement un circuit évoqué par un regard réflexif, mais aussi l'étalement d'une temporalité multiple. Si l'œil pinéal bataillien suggère un regard avide de devenir autre, l'artiste construit un troisième œil qui voit une double opération : la subjectivation/l'objectivation du soi. La possession de l'autre (du photographe originel) comme la subjectivation du soi ; l'extase du corps possédé s'effectue par le biais de sa propre incorporation. Ainsi, l'acte de la possession abolit « le simple dualisme entre réalité et imagination<sup>240</sup>. » Par rapport à l'acte du massacre effrayant que nous observons dans les images originelles, la (re)création de l'expression physiologique de la victime transmet une émotion étrange et une ambiguïté : l'affliction n'est plus un simple sentiment douloureux, elle se confond avec une expression performative et monstrueuse. L'épaisseur du contexte historique se résorbe sous l'effet de cette expression spectaculaire, la douleur n'est plus réelle et n'est plus qu'un objet à interpréter. En bouleversant le pouvoir du regard de ces deux photos d'archives, la scène de *Self-Destruction* se produit sous le regard de l'artiste trinitaire (créateur, victime, observateur), alors qu'il témoigne de sa propre affliction.

Ainsi, le geste visant à la reprise de la photo d'archives ne convient pas au retour vers le passé. La scène construite comporte, premièrement, deux images différentes, elle est donc dissociée par cette combinaison et perd la mesure de son identité repérable. Deuxièmement, le titre *Self-Destruction* consacre une intersubjectivité du sujet. Le circuit entre le sujet observateur et le sujet massacré peut être considéré comme une scène de la psyché de l'artiste, un « *extraterritorial part of the organism*<sup>241</sup> ». La véracité de l'image d'archives est à nouveau mise en cause, alors que la réalité et l'imagination ne peuvent plus se distinguer l'une de l'autre. Un dialogisme bakhtinien est rappelé en vue de l'opération de communication du rapport intersubjectif, car « *the individual is not master of sovereign interior territory, but rather exists on the frontiers. « To be » signifie being*

---

<sup>240</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004, p. 99.

<sup>241</sup> Robert Stam, *Subversive Pleasure – Bakhtin, Cultural Criticism*, London : The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 189.

« for » and « through » others<sup>242</sup> ». C'est également dans ce sens-là que Chen Chieh-jen choisit d'utiliser une image d'archives pour créer une polysémie de l'image. Lorsque l'image est lue et saisie sous le regard de(s) l'autre(s), elle se libère du joug d'un sens unique et étend sa sémantique au sein de cultures adaptées.

En conséquence, l'artiste a inventé un œil qui est capable de discerner l'activité symbolique selon laquelle « l'être » existe à travers le regard réflexif du soi et celui interactif avec l'autre, tandis qu'une temporalité multiple est perçue par cet œil. La possession de l'autre n'est pas tout à fait le geste de l'exclusion, elle garde le moule du corps possédé comme l'indice orientable du temps, de la violence, de la dominance du regard ; cependant, elle brouille la précision du contenu. Le lieu de l'image appartient donc à une temporalité composée et communicable entre le passé et le contemporain.

*Purge du parti-1 en 1928*



*Purge du parti-2 en 1927*



« Self-Destruction »



<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 189.

b. *Le corps monstrueux en transe*

Les séries *Revolt in the Soul & Body* dont *Généalogy of Self, Being Castrated, Self Destruction, Rule of Law I, II, III* et *Lost Voice I, II, III* sont créées à partir des images d'archives qui représentent l'histoire de la Chine et celle de Taïwan dans la première moitié du XXe siècle. Mais les quatre dernières œuvres *Nezha's Body* (1998), *Siamese Twins* (1998), *The Transe* (1998), *Mad City* (1999) ne s'inspirent pas de documents historiques. La chercheuse taïwanaise Joyce C. H. Liu (劉紀蕙) suggère que la première catégorie d'œuvres est censée avoir créé une « préhistoire » ; la seconde se consacre à la période de la loi martiale de Taïwan<sup>243</sup>. Or, cela rend confuse la question du sujet de la vision de cette historiographie ; en d'autres termes, quel en est le sujet ? L'histoire de la Chine ou de Taïwan, ou s'agit-il de fusionner les deux ? Le mot « histoire » conduit rapidement au thème de cette série ; la réappropriation d'une histoire en image peut être le moyen d'interroger le rapport entre le regardant et le regardé et d'échapper à l'histoire officielle. L'établissement d'une historiographie n'est pas l'occupation principale de Chen, puisque l'artiste évite de représenter un régime contre lequel il proteste toujours. De plus, le regardant et le regardé peuvent aussi traduire leurs rapports dans divers contextes historiques (tels que l'Occident et l'Orient, le régime autoritaire et le peuple réprimé, la guerre froide et la position marginale de Taïwan...). Il faut aussi savoir que le rapport entre ceux qui s'opposent ne se ramène pas à une simple opposition dualiste ; c'est seulement la base sur laquelle l'artiste expérimente la possibilité d'une expérience dépassant le rapport dualiste. Si une certaine histoire est censée représenter l'objectif de cette série, on risque de tomber dans le piège d'une histoire achronique et polysémique créée par l'artiste. Ainsi, la suppression du contexte n'est pas une rupture interne de la série et nous ne cherchons pas non plus à interpréter cette fausse « rupture ». En métamorphosant son corps en figure monstrueuse, l'artiste crée répétitivement des corps monstrueux, suppliciés et en transe, alors que le corps est un passage, un intermédiaire pour canaliser « l'extérieur » et « l'intérieur », le dehors et le dedans, selon la proposition de l'artiste<sup>244</sup> au profit de l'état de transe.

<sup>243</sup> Joyce C. H. Liu 劉紀蕙, « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History » (Xian dai xing de shi jue quan shi : Chen Jieren de li shi zhi jie yu si wang dun gan 現代性的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感), <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/english.htm>, consulté le 21/01/2014.

<sup>244</sup> Cheng Hui-hua 鄭慧華, « Bei she zhe de li shi – yu Chen jieren dui tan : yi zhang li shi zhao pian de hui yin 被攝者的歷史 – 與陳界仁對談：一張歷史照片的迴音 » (L'Histoire du photographié –



L'état de transe est la possibilité d'être en marge de l'histoire, une stratégie pour échapper à l'opposition dualiste entre le regardé et le regardant, ainsi qu'à l'histoire. La dissociation du sujet, la modification de la conscience sont les symptômes de la transe qui est considérée comme la perception de l'expérience de la vie autant que la nature essentielle de l'image pour l'artiste :

« La transe contient les aspects différents de sa signification pour moi. Elle peut désigner d'une part un état de fait établi à partir de la vie réelle. D'autre part, elle peut servir à discuter de la nature de la transe de l'image qui réfracte les circonstances de la vie humaine<sup>245</sup>. »

Cette idée de la transe se nourrit aussi de la pensée taoïste de la vie et de l'incarnation de l'être humain, selon laquelle « trois *hun* sept *po* » résident dans le corps humain, l'homme se réincarnant dans une vie ultérieure en fonction des crimes commis qui seront reflétés et jugés par le miroir karmique. La dissociation est censée être un moyen de traduire pour l'artiste le vécu sous la Guerre froide et la période de la loi martiale, alors que l'être humain (composée de trois forces spirituelles (*hun*) et sept forces vitales (*po*) est dissocié en deux aspects : physique et conscient. La réfraction du vécu a lieu sur un plan à la fois international et national ; l'espace autonome du sujet est marginalisé sous l'effet de la manipulation politique des pays dominants dans le monde et du régime politique totalitaire du pays. Aussi, la vision spatiale de « l'extérieur » et de « l'intérieur » relative au corps se dédouble-t-elle, alors que le corps en transe joue le rôle d'« ouverture<sup>246</sup> », en tant que médium pour traverser, dépasser les conditions restreintes de la spatio-temporalité en créant une historicité qui ne se limite pas à l'histoire. Même si cette série peut-être envisagée comme une critique du regard occidental dominant, l'idée du corps défectueux en tant qu'ouverture croise celle bataillienne de la vie discontinue et le sentiment de la continuité qui introduit l'expérience mythique du sacrifice religieux<sup>247</sup>.

---

conversation avec Chen Chieh-jen : l'écho d'une photo d'archives), réalisé en décembre 2002, [http://goya.bluecircus.net/archives/artists/post\\_23.php](http://goya.bluecircus.net/archives/artists/post_23.php), consulté le 21/01/2014.

<sup>245</sup> « Chong man xiang xiang, bing qie wan qu de cun zai – Zheng huihua yu Chen jieren dui tan 充滿想像，並且頑固的存在 – 鄭慧華與陳界仁對談 » (L'imagination, l'existence persistante – conversation entre Cheng Hui-Hua et Chen Chieh-jen), interview réalisée par Cheng Hui-Hua, <http://praxis.tw/archive/interview-with-cheng-1.php>, consulté le 21/01/2014.

<sup>246</sup> « L'imagination, l'existence persistante – la conversation entre Cheng Hui-hua et Chen Chieh-jen », op., cit..

<sup>247</sup> George Bataille, « Œuvres complètes Tome 10 », op., cit., p. 28.

La première remarque s'appuie sur l'idée de l'expérience mythique que souligne le titre de l'œuvre *Nezha's Body*, la seule œuvre qui nomme les figures monstrueuses de la série. *Nezha* (哪吒), connu sous le nom de *Santaizi* (三太子) dans la croyance populaire taïwanaise, est un enfant-dieu et un personnage de la mythologie chinoise. Il symbolise la posture rebelle<sup>248</sup> en raison du conflit avec son père et signifie une attitude de défi à l'encontre de l'une des traditions confucéennes : la pitié filiale (*Xiao* 孝). Le nom de cette figure symbolique est également adopté par Tsai Ming-ling pour son premier long métrage *Les Rebelles du dieu néon* (青少年哪吒, en mandarin, signifie littérairement l'adolescent *Nezha*), dont nous parlerons dans le chapitre suivant. L'héritage de l'esprit et de la figure de *Nezha* inspirent la mise en scène de Chen Chieh-jen, qui joue en premier lieu de l'image métaphorique d'un rebelle à un patriarcat signifiant les régimes dominants et hiérarchiques.

La dissociation du physique se voit, deuxième remarque sur l'expérience mythique, dans la représentation des corps décapités et des têtes amoncelées par terre qui créent des scènes terrifiantes et extravagantes. Malgré l'absence de la figure du *tâng-ki* dans cette série, l'élément le plus important de cette figure est conservé : l'état d'extase à travers l'automutilation. Les membres perdus (sexe, tête, jambes, bras...) ne résultent pas d'une disparition ou d'une « infirmité » tragique, mais d'un autosacrifice au monde de l'au-delà, d'une « extension » communicable. Chen Chieh-jen transforme son corps en corps sacrifié héritant du corps automutilé dans la pratique rituelle du *tâng-ki*, selon laquelle l'automutilation manifeste la force et la conviction profonde de l'être désireux d'accueillir les dieux ou les esprits dans un état de possession. Bataille considère que la vie est mortelle, alors que l'expérience mythique du *tâng-ki* implique une continuité surmontant la rupture entre la vie et la mort. Cette continuité provient de la convergence d'un phénomène paradoxal en soi, conforme au constat de Marc Augé selon lequel un avènement de la puissance dans et par la dépossession de lui-même du possédé<sup>249</sup> préserve d'une rupture prévisible. Le corps devient alors un lieu de passage où se croisent

---

<sup>248</sup> Ho Kin-chung, « Nezha – Figure de l'enfant rebelle » dans la revue *Études chinoises*, 1988, N°7-26. L'article est également mis en ligne : <http://www.afec-etudeschinoises.com/IMG/pdf/7-2Ho.pdf>

<sup>249</sup> Marc Augé, *La guerre des rêves*, Paris : Seuil, 1997, p. 48-49.

les sujets, les temps, les espaces ainsi qu'un médium qui réfléchit à la fois à l'historicité, et non à une histoire définie et à un oubli mémorable.

« Nezha's Body »



« Siamese Twins »



« The Transe »



« Mad City »



### 5-3 La dissociation du sujet dans le film

Nous avons déjà dit que les ruptures dans le cinéma taiwanais sont souvent calquées sur les changements sociaux entraînés par les différentes époques d'occupation coloniale ou l'abrogation de la loi martiale en 1987. À cet égard, les films de Cheng Tso-chi et Tsai Ming-liang, produits dans la deuxième moitié des années 1990, se déroulent souvent sur le plan d'un contexte postcolonial et sur celui de la globalisation, tandis que le thème de la crise identitaire et du fossé générationnel est mis en place. Sophie de La Serre pense que « La génération d'exilés qui a fui le régime de Mao commence à disparaître en même temps que leur espoir de rentrer un jour en Chine continentale, tandis que la jeunesse née sur place semble amnésique, éloignée des préoccupations

historico-politiques qui habitaient les générations précédentes<sup>250</sup> ». Or, l'impact de l'histoire et de la politique ne cessent de hanter la jeune génération et le cinéma taïwanais. Les changements sociaux, dont l'abrogation de la loi martiale, et la croissance économique des années 1980 et 1990 ont modifié la forme de la modernité sans pour autant obtenir le départ du régime autoritaire, le spectre de ce dernier hantant toujours les Taïwanais, sous une forme différente. C'est la raison pour laquelle Chris Berry part de l'idée d'un « *Spectral time* » (nous allons en parler plus loin) développé par la chercheuse Bliss Cua Lim, qui introduit celle d'un « *haunted realism* » pour analyser le cinéma de Cheng Tso-chi.

### 5-3.1 Le corps à la recherche de l'identité : *Ah-Chung* de Cheng Tso-chi

Ayant été l'assistant de Hou Hsiao-hsien pour *La cité des douleurs*, Chang Tso-chi a réalisé son premier long métrage<sup>251</sup> en 1996 : *Ah-Chung* (阿忠). Beaucoup de chercheurs considèrent que les films de Chang occupent une place importante dans le cinéma taïwanais, en ce que non seulement ils héritent d'une tradition réaliste remontant à des dizaines d'années en arrière<sup>252</sup> (Chang travaille aussi avec des acteurs non professionnels), mais aussi représentent une sorte de réalisme magique, une « *real-life fantasy*<sup>253</sup> ». Les protagonistes de ses films sont des dépossédés et marginalisés socialement comme des fainéants, des membres d'un gang. Le style réaliste de Chang se différencie de ses confrères du Nouveau Cinéma Taïwanais, par « le revenant » qui marque la magie de son cinéma.

---

<sup>250</sup> Sophie de La Serre, « Esthétique de l'errance et crise identitaire dans le cinéma taïwanais contemporain » dans *Taiwan Cinema*, Lyon : Asiexpo, 2009, p. 187.

<sup>251</sup> Selon la recherche de Corrado Neri, Cheng Tso-chi refuse de signer son premier long métrage en collaboration avec le producteur hongkongais Jacob Cheung. Il ne reconnaît qu'*Ah-Chung* comme son premier long métrage indépendant. Corrado Neri, *Âges inquiétants – cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon : Tigre de Papier, 2009, p. 462. Sur le site Taiwan Film Digital Archives Databases, il indique que son premier long métrage s'intitule *An ye qiang sheng* 暗夜槍聲 (*Le bruit du fusil dans la nuit*), réalisé en 1993, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=540>

<sup>252</sup> Voir *Âges inquiétants – cinéma chinois : une représentation de la jeunesse* de Corrado Neri, *op. cit.* Aussi « Haunted Realism » de Chris Berry dans *Cinema Taiwan – Politics, Popularity and State of the arts*, New York : Routledge, 2007, « Another cinema » de Lui Fei dans *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, sous la direction de Chris Berry and Lu Fei-i, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2005.

<sup>253</sup> Lui Fei-i, « Another cinema » dans *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, *op. cit.*, p. 138.

Ses films portent souvent un regard observateur-réaliste, mais ouvrent en même temps un espace fantastique s'inscrivant dans le déploiement narratif. La dernière séquence de *Darkness and Light* (*Hei'an zhi guang* 黑暗之光, 1999) se compose de quatre scènes : dans la première la protagoniste Kang-yi prépare le dîner avec sa mère et son frère ; elle regarde un feu d'artifice à la fenêtre dans la scène suivante ; la troisième scène se passe au salon de sa maison où son père et son copain morts sont revenus, et puis Kang-yi et les membres de la famille (y compris son père mort) prennent une photo de famille dans la dernière scène. Dans *The Best of Times* (*Mei li shi guang* 美麗時光, 2002), les protagonistes A-Wei et A-Chie font partie d'un gang mafieux, alors que A-Chie est mort dans un conflit. Or, dans la dernière scène du film où A-Wei rencontre A-Chie, un revenant, ils se jettent ensemble dans la mer pour échapper à leurs poursuivants, et ils nagent de façon insouciant et joyeuse parmi les poissons qui les entourent.

Les scènes de rencontre entre les vivants et les revenants sont comme des scènes fantastiques symbolisant la réalisation de ce qu'imaginent et souhaitent les personnages. Cependant, le cinéaste n'essaie pas de distinguer les scènes réalistes et fantastiques, tandis que « *The dead possibly come back to life without warning and without apparently causing too much consternation amongst the living*<sup>254</sup> ». Le dépassement de la frontière entre le genre documentaire et le genre fantastique attire tout de suite l'attention de certains chercheurs, alors que cette banalisation de la rencontre entre les vivants et les revenants est appréhendée par Chris Berry à travers l'idée du « *spectral time* ».

La notion de « *spectral time* » est d'abord définie par la chercheuse Bliss Cua Lim au terme de ses recherches sur les films fantastiques. « *Spectral time* » désigne une temporalité obsédante ; le retour de la mort « *refuses the linear progression of modern time consciousness, flouting the limits of mortality and historical time*<sup>255</sup> ». Pour Lim, le « *spectral time* » permet de brouiller la barrière entre l'époque pré- et post-coloniale<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Chris Berry, « Haunted Realism » dans *Cinema Taiwan – Politics, Popularity and State of the arts*, New York : Routledge, 2007, p. 33.

<sup>255</sup> Bliss Cua Lim, *Translating Time – Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham : Duke University Press, 2009, p. 149.

<sup>256</sup> Chris Berry, *ibid.*, p. 46.

À partir de cette idée d'un temps spectral, Berry use du « *haunted time* » pour ne pas maintenir une opposition, soulignée par Lim, entre modernité et pré-modernité, rationalité et irrationalité, cette opposition binaire représentant respectivement le genre réaliste et le genre fantomatique. Car pour Berry, les films de Chang n'introduisent pas d'opposition ni de rupture, tandis que les scènes surnaturelles ou fantomatiques s'inscrivent dans un déploiement présent et réaliste, ne ménageant aucune différence avec les scènes réalistes. Ainsi, pour marquer la configuration temporelle du cinéma taïwanais dans son contexte postcolonial et postmoderne, Berry catégorise trois « *haunted time* » : le premier subvertit la division conventionnelle entre le moderne et le pré-moderne ; le deuxième évoque la désorientation de cette division et la conjoncture de la globalisation comme dans le film de Tsai Ming-liang ; le troisième désigne une « *haunted reality* » par l'invocation du local et du quotidien, ce que montrent les films de Chang Tso-chi. La réalité hantée dont parle Berry doit être appréhendée à travers l'idée d'une modernité multiple. En d'autres termes, les éléments survivants doivent s'inscrire dans le présent pour « *breaching the modern ideology of an absolute rupture between modernity and premodernity. It is the survival and continues operation of these elements that cause modernity to be different in different places, and vice versa.*<sup>257</sup> » Ainsi, cela explique que la pratique religieuse ou les scènes fantomatiques, considérées dans une perspective pré-moderne et présentées sur un mode réaliste dans les films de Chang ne provoquent pas de choc frontal ni de traumatisme affectif. La modernité multiple construite par le cinéaste dépasse celle de la définition occidentale, tandis que Berry suggère un « *haunted realism* »<sup>258</sup> comme réalisme héritant d'un côté du Nouveau Cinéma Taïwanais et d'un autre côté, « *haunted realism* » invente une contemplation oscillant entre les éléments survivants et ceux figurant au sein d'une contemporanéité sociale dans le cinéma de Chang. À cet égard, même s'il n'y a pas de scènes fantomatiques dans son premier long métrage *Ah-Chung*, un temps spectral intervient par le biais de la représentation de la pratique rituelle du *pat-ka-tsiòng*<sup>259</sup> (littéralement les huit généraux).

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>259</sup> On utilise ici la prononciation taigi *pat-ka-tsiòng* au lieu du mandarin *Bajajiang* comme *tâng-ki* (qui est aussi adopté par les chercheurs occidentaux (Arthur Kleinman...), japonais (Suzuki Mitsuo) et taïwanais (Lin Fu-shih), car l'utilisation de la langue *taigi* est beaucoup plus courante dans les pratiques rituelles de la croyance populaire à Taïwan.

Le *pat-ka-tsiòng* (八家將) est l'un des éléments clefs du film. Le protagoniste Ah-Chung est envoyé par sa mère dans une troupe théâtrale populaire pour pratiquer le *pat-ka-tsiòng*, dans l'idée que cela pourrait porter bonheur à la famille misérable depuis toujours. Le *pat-ka-tsiòng*, un type de représentation et une pratique rituelle, composé de huit personnages, forme originellement le cortège de Wang-ye. Au cours de l'évolution, le *pat-ka-tsiòng* devient aussi le cortège des autres dieux principaux du temple (*Matsu* 媽祖, *Guansheng dijun* 關聖帝君...). En vue d'incarner les dieux (les huit généraux sont aussi divinisés) et de protéger le dieu principal dans le rituel ou le défilé religieux, les interprètes du *pat-ka-tsiòng* doivent s'entraîner rigoureusement pour adopter un comportement. Or, les troupes de théâtre sont petit à petit récupérées par la mafia qui s'en sert pour y placer de jeunes délinquants sous sa protection.

Même si le fonctionnement religieux du *pat-ka-tsiòng* diffère de celui du *tàng-ki*, le corps humain est pris dans le processus de devenir un autre (soit divin, soit disparu). « Le devenir-autre » représente à la fois l'identité perdue et l'identité reçue. Chang Tso-chi crée une belle allégorie de la recherche de l'identité, personnelle et sociale, à travers la mise en parallèle du corps d'Ah-Chung et de celui de *pat-ka-tsiòng*.

Ah-Chung entre dans une opération de transformation identitaire dès le début du film. Après avoir quitté le lycée, il change son nom de famille sur la demande de son grand-père maternel Yang Wei-chung, homophone des mots signifiant l'impuissance sexuelle. Ce personnage fainéant survit en marge de la société, alors que devenir *pat-ka-tsiòng*, ainsi que devenir un corps médiumnique, est la chance à tenter pour obtenir la prospérité, le bonheur et la communication. À supposer que le corps du *pat-ka-tsiòng* soit un corps médiumnique, non seulement l'image de l'identité doit être incarnée par un médium<sup>260</sup> dès lors qu'elle est mise en perspective, mais aussi le corps doit être métaphorisé comme blocage communicationnel par le cinéaste : c'est ce qui est suggéré par la famille d'Ah-Chung où vivent un frère retardé, une sœur violée par son père dans un endroit abandonné du côté de la mer, son maître d'entraînement au *pat-ka-tsiòng* Ah-Ming, qui est aussi le copain de sa sœur, et est tué dans un conflit mafieux. L'alternation du corps manifeste allégoriquement le délabrement insurmontable de la classe sociale, du

---

<sup>260</sup> Selon Hans Belting, une image n'a pas de corps, il lui faut un médium dans lequel elle puisse « s'incarner ». *Pour une anthropologie des images*, op., cit., p. 26.

fatalisme individuel, de la communication impossible ; une image de la marginalité est offerte à travers ces corps délaissés socialement. De plus, chaque séquence s'achève souvent par un fondu au noir, rupture discrète d'une fluidité de l'enchaînement des plans inventant un réalisme non-communicable, « un art de la contemplation impossible<sup>261</sup> » selon le regard d'Olivier Joyard. Ainsi, le corps médiumnique est proposé comme aboutissement à une communication impossible et à l'idée de chercher à construire l'identité d'Ah-Chung.

Le *press book* du film donne la définition du *pat-ka-tsiòng* (écrit *Pa Chia Chiang*) et souligne le caractère de ce rituel : « *trance and possession*<sup>262</sup>. » Selon l'observation du cinéaste portant sur ses personnages filmés dans ses documentaires précédents, la plupart de Taïwanais sont fatalistes ; même s'ils sont malmenés par le gouvernement ou les forces vicieuses, ils croient que l'avènement du bonheur comme du malheur est arrangé et prévue par les dieux. En choisissant de mettre le rituel de *pat-ka-tsiòng* en relation avec les circonstances de la vie quotidienne et le contexte social des personnages marginaux, sa seule ambition est de rendre l'ambiance mystérieuse produite par ce rite sans toucher à la profondeur et à la solennité de sa signification liée à la pratique de l'automutilation<sup>263</sup>. En dépit de cette déclaration, le cinéaste crée assurément une belle allégorie à travers cette mise en relation, vu que les éléments du rite, possession, automutilation, sont des pratiques que justifie une recherche/construction de l'identité d'Ah-Chung.

Les scènes de *pat-ka-tsiòng* sont regroupées en deux types : la formation en groupe de la divinisation et celle, individuelle, de l'auto-divinisation. Dans le premier type, un regard distancié se substitue à une position observatrice pour nous (le spectateur) faire voir le comportement, le geste, la marche, l'automutilation, les règles, le défilé spectaculaire de *pat-ka-tsiòng*. Le second, qui nous intéresse davantage, suppose le

---

<sup>261</sup> Olivier Joyard « Cheng Tso-chi : la jeunesse et les fous » dans *Cahiers du cinéma*, Hors Série, Avril 1999, N°24, p. 45.

<sup>262</sup> « *Apart from offering supplication to the Gods, such ceremonies are intended as thanksgiving for the gods' protection and as a prayer that the coming year will bring peace and prosperity. Of the ceremonial rituals or performances, the Pa Chia Chiang is the most solemn, the most imposing. The most stunning and mysterious. The ceremony is designed as a ritual to the gods who suppress evil and control the demon. (...) The ritual (...) takes the characteristic of trance and possession.* » La citation reprise d'*Âges inquiétants – cinémas chinois : une représentation de la jeunesse* de Corrado Neri, *op.*, *cit.*, p. 462.

<sup>263</sup> L'interview de Cheng Tso-chi, sur le blog officiel du cinéaste :

<http://changqueen.pixnet.net/blog/post/30578375-%E5%BF%A0%E4%BB%94-ah-chung>



processus d'auto-divinisation d'Ah-Chung dont la matière miroitante, le masque, l'automutilation manifestent les différentes étapes de la construction de l'identité.

*a. La matière miroitante*

Même si la participation à la troupe du *pat-ka-tsiòng* ne lui est pas accordée, Ah-Chung s'intègre dans une troupe sous la direction d'Ah-Ming, le copain de sa sœur, car il n'a pas d'autre projet pour son avenir. Ah-Chung regarde à la télévision une séquence où la pratique du *pat-ka-tsiòng* est exclusivement représentée par le médium de l'image. Le téléviseur est le lieu de l'image où un *pat-ka-tsiòng* se perce la joue avec un bâton de fer. L'automutilation est considérée comme un acte privilégié pour mesurer l'aptitude à devenir le représentant des dieux. C'est pourquoi nous voyons dans une autre séquence un des confrères d'Ah-Chung se frapper avec une lame pour prouver sa force divine. Ainsi, les images (diffusées par le téléviseur), le médium (téléviseur) et l'acte de voir d'Ah-Chung correspondent à la configuration triangulaire de la fonction de l'image proposée par Belting : « image – dispositif visuel – corps vivant (qu'il faut à son tour entendre comme corps medium ou corps médiatisé)<sup>264</sup> ». Cette remarque anthropologique intervient ici pour témoigner, – nous en parlerons plus loin –, de la migration de cette configuration réalisée dans le corps d'Ah-Chung.

Matière miroitante, le téléviseur devient le miroir où l'identification du moi est en train de se produire, mais du moi comme un autre (dieu). Comme au stade du miroir lacanien, la conscience commence par une confusion entre le moi et l'image d'autrui par une aliénation du sujet ; le sujet enfant s'accomplit à travers le contrôle extérieur de son image. Cette confusion se produit différemment chez Ah-Ming, qui doit s'identifier à un dieu et non à lui-même. Nous voyons ensuite deux plans où le miroir est considéré comme le lieu où se reflète la construction d'une identité désirée. D'abord Ah-Chung se voit mimant dans le miroir le comportement du *pat-ka-tsiòng*. Le second reflète sa frustration confuse après qu'il a lavé son visage peint contrefaisant l'un des personnages du *pat-ka-tsid r*. Ces deux plans du miroir montrent significativement la confrontation incompatible de deux identités et l'impact qui s'ensuit.

---

<sup>264</sup>*Ibid.*, p30.

### *b. Le masque*

Pour devenir *pat-ka-tsiòng*, le visage humain doit être peint pour qu'apparaisse le personnage divin ; un masque facial se substitue au visage originel. En développant sa pensée sur le corps comme lieu de l'image, Belting remonte au « corps peint » dans les cultures primitives comme la preuve la plus ancienne. Il cite l'observation de Claude Lévi-Strauss<sup>265</sup> sur les ornements pour expliquer que le masque ou le dessin sur le visage doit être considéré comme un ornement moins « décoratif » que « social ». Autrement dit, l'image inscrite sur le corps, loin d'être produite par ce corps, oblige le corps vivant à se conformer à elle. Ainsi, le corps devient un support de l'image, un médium ; un médium dispose ou transpose un signe social. En ce sens, l'ornement est « une technique médiale au service de la *Bildgenese* (« iconisation »)<sup>266</sup> ».

Dans ce film, Ah-Chung entre également dans un processus d'iconisation suivi de la pratique du *pat-ka-tsiòng*. L'analyse des plans du miroir suppose la recherche/réalisation d'une identité suggérée, là où le visage et le corps d'Ah-Chung miment encore le sujet censé être incarné par lui, puisque la séquence du défilé rituel, où Ah-Chung se déguise en personnage du *pat-ka-tsiòng*, le montre une fois qu'il est devenu divin. Cette iconisation comporte un sens métaphorique dans le cas d'Ah-Chung, étant donné qu'elle est envisagée comme pouvant aboutir à un blocage social et identitaire. En premier lieu, la classe sociale, le niveau d'éducation, les affaires familiales et le changement de nom mettent le personnage dans une situation difficile et étouffante, alors que l'incarnation du dieu suppose une transformation du corps en corps médiumnique. Ici, non seulement le corps médiumnique médiatise l'image du dieu à travers son interprétation, mais aussi parvient à communiquer la réalisation de l'objectif identitaire, ou plus précisément, la découverte d'une identité à quoi s'identifier ou même à parasiter. Cette iconisation manifeste la mise en place de l'identité d'un autre qui se substitue à l'identité originelle, le corps médiumnique devenant un refuge, un espace utopique pour fuir son identité première.

---

<sup>265</sup> « Le décor est conçu pour le visage, mais le visage lui-même n'existe que par lui » : Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris : Union générale d'éditions, 1962. La citation est reprise par Belting dans *Pour une anthropologie des images, op., cit.*, p. 50.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 50.

### c. L'automutilation

L'automutilation est l'un des éléments rituels importants de *pat-ka-tsiòng* ; elle apparaît répétitivement dans les scènes où les apprentis se mutilent hystériquement avec des outils religieux pour atteindre l'état de transe, dans lequel on ne sent plus du tout la douleur de la blessure pour prouver la force surnaturelle donnée par la possession du dieu. Dans le second plan du miroir dont nous avons parlé plus haut, Ah-Chung ne se livre pas encore à cette pratique, l'effacement du masque facial étant un geste très parlant et son grand-père lui soignant en outre sa blessure dans le plan suivant. Si l'automutilation sacrificielle s'effectue dans une festivité religieuse, les deux identités (le personnage divin du *pat-ka-tsiòng* et l'identité humaine) ne fusionnent pourtant pas dans une entité unique ; la recherche/construction de l'identité ne s'accomplit pas, d'autant moins que l'iconisation, non validée, est mise en cause par une migration de cette pratique.

L'automutilation, issue de la pratique religieuse, devient un acte de la vie quotidienne, la scène du conflit violent entre Ah-Chung et son père étant provoquée et puis suivie de l'assassinat d'Ah-Ming. Ah-Chung, cadré en plan rapproché, prend deux bouteilles de bière et se les brise sur la tête. Ce geste est une reproduction de l'automutilation sacrificielle, sauf qu'au sens du rituel religieux se substitue un sens psychanalytique, selon lequel ce comportement (de l'automutilation) est comme « un appel à autrui, un moyen de communication pour exprimer une frustration, une tristesse, un malaise physique, de la peur, pour décharger une tension, etc., lorsque le langage comme un moyen de communication privilégié est inaccessible, du moins dans sa forme active.<sup>267</sup> » Les paroles dans le film servent à se disputer, s'insulter, à crier ; elles sont déchirantes et détruisent toute communication possible, de sorte que « l'automutilation serait une conséquence directe de ce déficit langagier et en serait un substitut.<sup>268</sup> »

Lorsqu'Ah-Chung quitte *pat-ka-tsiòng* en devenant finalement le porteur du palanquin où réside le dieu, la transformation de l'être humain en dieu révèle son échec. Le protagoniste revendique son identité originelle en renonçant symboliquement à se

---

<sup>267</sup> Claire Morelle, *Le corps blessé – Automutilation, psychiatre & psychanalyse*, Paris : Masson, 1995, p. 75.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 76.

transformer en un autre après avoir cassé un téléviseur, cette matière miroitante qui reflétait son idéal d'identification. Malgré cet échec, le corps médiumnique d'Ah-Chung se maintient dans la mesure où ce corps a vécu deux niveaux de l'automutilation : elle désigne, d'un côté, le parcours de l'intra-communication et d'autre côté, l'établissement de l'identité du soi. Même si la communication avec l'extérieur rencontre des difficultés, « le devenir autre » implique effectivement une reconfiguration des images identitaires hétérogènes dans un corps vivant, puisque la construction de l'image du moi suppose le consentement ou le renoncement à s'identifier à l'image de l'autre. Ainsi, le corps devient le milieu de l'expérimentation communicationnelle, un médium éprouvant une confrontation entre les images.

*Ah-Chung* de Cheng Tso-chi



5-3.2 Les Rebelles du dieu néon, Les Chiens errants et The Conversation with God de Tsai Ming-liang

Un espace sinistré en ruine, un personnage taiseux et fainéant au cœur d'une contemporanéité urbaine rappellent le cinéma de Tsai Ming-liang (蔡明亮). Cette contemporanéité expose une solitude individuelle, une relation familiale impraticable et une communication restreinte qui s'immergent dans une durée extrêmement étirée<sup>269</sup> au sein d'un dispositif urbain, le corps étant le lieu du témoignage porté par la figure mélancolique de Xiao Kang, l'acteur fétiche et permanent de Tsai Ming-liang, Lee Kang-shen.

Le regard porté sur le corps insiste sur deux aspects ; non seulement sur un rapport phénoménologique entre le corps et la diégèse de chaque film, mais aussi sur une réflexion sur le corps qui traverse l'ensemble de la filmographie de Tsai. Le cinéaste passe une vingtaine d'années de sa carrière à travailler avec toujours le même acteur, à témoigner de l'évolution du corps, de la figure fainéante (*Les Rebelles du dieu néon* (*qing shao nian nazha* 青少年哪吒), 1992), de la figure souffrante (*La Rivière* (*He liu* 河流), 1997), de la figure végétative (*I Don't Want Sleep Alone* (*Hei yan quan* 黑眼圈), 2006) à la figure méditative et bouddhiste (*Walker* (*Xing zhe* 行者), 2012, *Walking on Water* (*Xing zai shui shang* 行在水上), 2013, *Journey to the West* (*Xi you* 西遊), 2014) par lesquelles s'exprime une temporalité aussi cinématographique que personnelle. D'une part, la durée filmique se voit qualitativement condensée jusqu'à l'étouffement en rapport avec des symptômes physiques comme la larme (*Vive L'Amour* (*Ai qing wan sui* 愛情萬歲), 1994), le mal mystérieux d'un cou raide (*La Rivière*), le sommeil (*I Don't Want Sleep Alone*) et même l'union corporelle (qui aggrave le désespoir du désir dans un temps glacé : *Vive L'Amour*, *La Rivière*, *I Don't Want Sleep Alone*). D'autre part, le corps est également un lieu de réflexion pour le cinéaste ; le doute du modernisme, la critique du confucianisme, l'homme fantomatique sont, en quelque sorte, interrogés par le corps de l'acteur, pour que « le corps reste un espace partageable et qu'il est la seule chose en

---

<sup>269</sup> Toutefois, dans un *master class* à l'occasion de sa rétrospective à la Cinémathèque Française en 2014, le cinéaste a déclaré qu'il ne faisait que « rendre » et non « distendre » le temps réel dans son cinéma.

commun pour tous. [...] Le corps est le lieu des fuites. Il est aussi un instrument de communication, même lointaine, même imaginée<sup>270</sup> ».

Le corps exprime une temporalité personnelle, dans la mesure où celui de Lee Kang-shen est mis à l'épreuve. Son corps est un monument temporel où le temps sculpté révèle le vieillissement physique et la maturation spirituelle. Le regard est tellement fixé, concentré sur ce corps, qu'il devient au fur et à mesure une métonymie du champ de l'expérimentation cinématographique dans laquelle les *flash backs* et les résonances des films antécédents reviennent sans cesse, si bien que cela donne lieu à une stratification imaginaire où l'évolution dans le temps est remarquable.

Or, cette évolution n'est pas celle de « l'acteur » Lee Kang-shen, mais celle de la personne elle-même. Tsai déclare que le corps de Lee Kang-shen est l'élément le plus important dans ses films : « Ce n'est pas un acteur, il est comme l'eau, l'air, une vieille maison ou le temps. [...] Je le regarde, enregistre et contemple. [...] je le capture effectivement, et c'est ce qui m'intéresse le plus : ce qui existe déjà dans la personne elle-même.<sup>271</sup> » Poursuivant toujours cette idée, Tsai a même donné un séminaire intitulé « Contemplation de Lee Kang-shen » à la *Taiwan National University of the Arts* en demandant aux étudiants de contempler Lee Kang-shen pendant deux heures pour réfléchir au moyen de communiquer avec lui. En ce sens, le corps, la contemplation et la communication forment une configuration triangulaire introduisant à une interrogation du temps dans le cinéma de Tsai Ming-liang.

*a. L'impasse identitaire et communicationnelle du corps fantomatique : Les Rebelles du dieu néon*

Le corps de Lee Kang-shen est significatif et symbolique dans le cinéma de Tsai, d'autant plus que le cinéaste est bien conscient de réaliser un conte allégorique avec ce corps dans une perspective de relation interpersonnelle et familiale, dès son premier long métrage : *Les Rebelles du dieu néon* (1992). Par rapport à ses films ultérieurs, ce premier long métrage s'organise en fonction d'une narration très « structurelle » et « dramatique »,

---

<sup>270</sup> Jean-Pierre Rehm, Olivier Joyard et Danièle Rivière, *Tsai Ming-liang*, Paris : Dis Voir, 1999, p. 74.

<sup>271</sup> Sing Song-Yong 孫松榮, *Tsai Ming-liang – From Cinema to Contemporary Art (cai mingliang de yingxiang yishu yu kuajieshilu 蔡明亮的影像藝術與跨界實錄)*, Pékin : Gold Wall Press, 2013, p. 170 et p. 173.

qui se compose de deux récits. L'un raconte la vie quotidienne de deux jeunes truands : A-Tze et A-Bin ; l'autre est construit autour de la vie familiale d'un étudiant, Xiao Kang. Ces deux histoires symétriques commencent à se croiser au moment où Xiao Kang découvre que A-Tse et A-Bin volent les cartes mères des machines dans une salle de jeu et commence à les suivre.

Le film porte le nom de l'enfant dieu *Nezha* dans son titre mandarin 青少年哪吒 (*Qing shao nian nazha*, littérairement traduit « l'adolescent *Nezha* »). Cette figure<sup>272</sup> liée à une croyance populaire taïwanaise apparaît également dans la littérature chinoise dès le XVIe siècle, par exemple dans *L'investiture des dieux* (*Fengshen Yanyi* 封神演義) de Xu Zhong-Lin (許仲琳), ou du *Le Voyage en Occident* (*Xiyou ji* 西遊記) de Wu Cheng-en (吳承恩). Si la figure de *Nezha* est considérée comme un symbole de rébellion (car « dans chacun des cas il est clair que l'intention du romancier a été de privilégier un thème bien particulier, celui de la révolte du fils contre le père<sup>273</sup> »), le conflit le plus significatif se manifeste dans la scène de son suicide. Cet enfant incontrôlable finit par mettre sa famille en difficulté lorsqu'il tue le fils du Roi-dragon, lequel s'empare ensuite de la famille de *Nezha* pour se venger. Pour sauver sa famille et rompre également sa filiation, dans une scène fameuse, il se suicide et rend sa chair et ses os à ses parents. Or, l'histoire n'est pas finie avec sa disparition. Son âme, sous la forme d'un rêve, demande à sa mère d'édifier un temple qui lui sera consacré, afin que sa réincarnation soit acquise. Son père, Li Jing (李靖), s'oppose à ce projet en tentant de détruire le temple, mais en vain. Lorsque *Nezha* s'incarne dans un corps divin, il suscite un combat pour tuer son père ; mais son geste est en définitive arrêté par les autres dieux.

Dans cet esprit-là, non seulement Tsai, dans *Les Rebelles du dieu néon*, crée une tension conflictuelle entre le fils et le père, mais il rapproche aussi Xiao Kang de *Nezha* qu'il incarne, si bien que sa mère est persuadée par un médium du temple que l'esprit de

---

<sup>272</sup> Selon Ho Kin-Chung, si la nature de *Nezha* est double, humaine et surnaturelle, « c'est en raison de son origine indienne, adoptée par les Chinois quand le bouddhisme s'est propagé. *Nezha* n'est pas en effet un nom chinois : c'est la transcription du sanscrit *Nata*, nom du fils aîné de *Vaisravana*, l'un des vingt devas. ». C'est à partir de cela que *Nezha* est associé au bouddhisme, avec une nature surnaturelle et même divine dans les différentes représentations qu'on en fait. Ho Kin-Chung, « *Nezha* – Figure de l'enfant rebelle », *op. cit.*, p. 10.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 8.



Nezha réside dans le corps de son fils, ce qui explique le conflit entre lui et son père. Xiao Kang entend ces paroles dans les toilettes et prétend être possédé par l'esprit de Nezha ; c'est la première fois que la figure de Nezha est associée à Xiao Kang, et le titre du film en indique bien la problématique. Corrado Neri suggère qu'il y a une identité homosexuelle implicite entre cet enfant-dieu et l'acteur ; cette identité refoulée conduit à mieux identifier Xiao Kang :

« Nezha pourrait être le signe d'une identité incertaine qui trouve sa voie dans un modèle imposé de l'extérieur ; en d'autres termes, il ne s'agirait pas de réincarnation ni d'appropriation d'une icône gay, mais la mère de Xiao Kang, en exprimant ses propres craintes, suggère à son fils une autre direction à prendre. Ceci traduirait un manque total de confiance dans la jeunesse contemporaine, incapable de se définir toute seule et prête à faire siens des modèles extérieurs, qu'il s'agisse d'un film américain ou de la croyance religieuse maternelle<sup>274</sup> [...]. »

Cette lecture métaphorique s'appuie sur une double projection de l'image sur un même corps – l'image de Nezha et celle de Xiao Kang, en reprenant une fable mythologique ancienne. Or, nous ne concluons pas qu'il y a équivalence entre le personnage du film et cette figure mythique. Notre regard s'appuie sur la rhétorique cinématographique du corps à l'issue d'un processus au cours duquel Xiao Kang s'approprie la figure de Nezha, d'autant plus que le corps représente souvent comme un « impasse communicationnelle », un « corps-fantôme » dans le cinéma de Tsai Ming-liang.

Tsai Ming-liang ne donne pas dans le genre typique du film d'horreur asiatique ; il ne nie pourtant pas sa hantise du fantôme qui est présent dans ses films. Si nous parlons de film d'horreur à propos du cinéma de Tsai Ming-liang, c'est que l'implicite est présent dans deux figures au cinéma, notamment le regard (pour voir ou pour ne pas voir) et le mouvement inconnu. Tsai Ming-liang exprime la solitude de l'être humain dans la vie urbaine moderne à travers le visible et l'invisible qu'il suggère. En d'autres termes, il fantomatise l'être humain et les relations interpersonnelles en leur préservant comme un regard perdu : quand ils sont ensemble dans un lieu clos, les hommes perdent leurs contacts visuels. Le regard, voie de communication, n'est cependant pas au cœur du

---

<sup>274</sup> Corrado Neri, *Âges inquiets. Cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon : Tigre de Papier, 2009, p. 426.

cinéma de Tsai Ming-liang. Dans *Vivre L'Amour*, les deux principaux protagonistes Xiao Kang et Ah-Jung entrent dans un appartement à vendre sans se connaître. La scène la plus significative, c'est celle où Xiao Kang se cache sous un lit où A-Jung fait l'amour avec Mei-lin (interprétée par Yang Kuei-mei 楊貴媚, autre figure récurrente du cinéma de Tsai), l'employée de l'agence immobilier. Nous n'oublions pas non plus, dans *La Rivière*, la scène où le père et le fils s'embrassent dans un sauna sans se reconnaître. Faute d'accepter de regarder en face, l'homme regarde comme par un trou dans le sol, ainsi dans *The Hole*, où Xiao Kang regarde furtivement sa voisine qui habite au-dessous.

Le mouvement inconnu est un autre élément de la fantomatization qui revient souvent dans le film d'horreur pour provoquer l'effroi suite à l'apparition d'un sujet fantomatique ou monstrueux. Or, ce n'est pas le cas chez Tsai. Le mouvement inconnu, souvent représenté par une matière fluide, peut insinuer la présence d'un autre : l'eau qui coule, le rinçage d'un seau d'eau dans *The Hole* ; ou encore l'écoulement de l'eau dans une baignoire qui suggère une présence fantomatique pour Xiao Kang dans l'appartement censé être vide de *Vivre L'Amour* ; le film de *Good Bye, Dragon Inn* présente une métaphore plus nette de l'écoulement du temps : les deux anciens acteurs de *Dragon Gate Inn* regardent ce film, illustration de la formule d'Alain Resnais : le cinéma est un cimetière vivant. Ainsi, le corps devient aussi fantomatique que symptomatique, du fait qu'à sa présence se substitue de la matière fluide ; l'homme n'est plus l'homme, son existence est représentée par l'eau, l'image projetée. Le mouvement fluide est vu comme preuve phénoménale de l'existence d'un invisible, d'autant que cette existence est attestée des résonances, des traces de mouvement s'inscrivant dans la temporalité présente.

Avant que la filmographie donne une même image du corps, sa fantomatization est « concrétisée » par l'incarnation de la figure de Nezha dans *Les Rebelles du dieu néon*. Sauf que, par rapport aux films suivants, les rencontres sont étalées dans l'ambiance fataliste d'une durée condensée : la rencontre n'aboutit pas, dans *Les Rebelles du dieu néon*, et ceci volontairement du fait que Xiao Kang suit à la piste Ah-Tze et se rend invisible pour créer un mouvement inattendu sous le regard de celui-ci.

Dans son article, Ho Kin-chung analyse la cause de la popularité de la figure de Nezha dans le monde sinophone, figure qui met en doute la représentabilité de la pitié filiale confucianiste. Il avance que cette contestation est acceptable du fait de son

dédoulement : entre vie vécue et vie rêvée, entre réel et imaginaire, entre univers réaliste et univers surnaturel. Cette conjonction de l'humain et du divin évoque une liberté que développe le film : Nezha est un avatar de Xiao Kang. Or, l'incarnation se substitue effectivement à l'identification dès lors que les deux identités se confrontent, car Xiao Kang profite de la figure de Nezha, que sa mère croit résider dans son corps, pour commencer à libérer ses émotions et sentiments. Si la matière fluide est une clé évidente de la rhétorique poétique et métonymique dans le cinéma de Tsai Ming-liang, elle métaphorise aussi la fluctuation du désir qui se déplace en va-et-vient entre ces deux identités.

Ainsi le corps de Xiao Kang est-il double car en relation permanente avec celui de Nezha. C'est un corps à la fois réaliste et fantomatique. D'une part, il est réaliste car il évoque sa relation conflictuelle avec son père, par le biais d'une réappropriation de l'histoire de Nezha sous l'angle réaliste de sa relation filiale. D'autre part, il profite de cette assimilation à une figure divine en suivant à la trace Ah-Tze. Il démolit la motocyclette d'Ah-Tze et il écrit sur le sol « Nezha était là ». Ensuite, il attend et surveille par la fenêtre d'un hôtel la réaction d'Ah-Tze découvrant l'état de sa moto. Le message qu'il a laissé signifie la cause de l'action. L'identité de Nezha n'est qu'un masque qui lui permet de s'engager dans de petites révoltes dans sa vie banale et étouffante. Il déserte l'école préparatoire, il surveille Ah-Tze, le rebelle vis-à-vis de son père... Son identité se démultiplie à travers cette incarnation qui lui permet d'évacuer émotions et désirs refoulés. La double identité de son corps lui permet d'être à la fois un ravageur (il détruit la moto d'Ah-Tze au nom du dieu) et un conciliateur (il l'approche pour offrir ses services en l'occurrence). La figure divine, en conséquence, n'est qu'une greffe d'identité qui souligne l'impasse dans la construction de l'identité et sa communication. L'identité est incertaine, dans la mesure où Xiao Kang ne ressemble pas au protagoniste d'*Ah-Chung* qui entend devenir un autre (dieu), considérant cela comme la solution du problème de son identification. Les protagonistes des films de Tsai en restent à cette intention : ils vivent dans leur propre corps creux et vide en flottant dans l'espace-temps comme des fantômes à figure humaine. Ainsi, la transition d'identité chez Xiao Kang n'aboutit pas à une identification, mais à la fluidité matérialisée et libérée du désir.

Bien que la narration du premier long métrage soit plus « structurée » et « dramatique » que celle des films suivants, la fable du contact humain impossible (l'amour, le désir, la communication) est représentée par un mouvement de filature. Ce mouvement est considéré comme le cadre infranchissable réalisé littéralement par la fenêtre des deux scènes significatives de la filature. Dans la première, Xiao Kang se cache dans un restaurant en surveillant, à travers une vitre, Ah-Tze et ses deux amis d'en face ; il regarde Ah-Tze du haut de la fenêtre d'un hôtel dans la seconde. Le regard de Xiao Kang, c'est le regard omniprésent du film à travers une « vitre », de même que la fantomatisation du corps est associée non seulement à la figure mythique de Nezha, mais aussi à l'invisible présence d'un regard : celui mobile de la caméra, à travers le mouvement corporel de Xiao Kang.

Nous considérons que la mise en œuvre du mouvement de la filature intériorise un regard. Une structure du regard mise en abyme ou panoptique pourrait être révélée, mais il est aussi justifié de l'envisager comme « une iconisation de l'image mentale ». En poursuivant l'idée d'Edgar Morin selon laquelle « l'image est une présence vécue et une absence réelle, une présence-absence<sup>275</sup> » et contient à la fois subjectivité et objectivité, nous sommes incitée à traiter la scène de la filature en considérant ce qui n'est pas explicité, une absence mais présente. La mise en place de ce mouvement crée une relation d'incommunicabilité entre les hommes, de même que le corps-caméra hypothétique signifie que, par le cinéaste, l'idéologie du regard est visualisée par le mouvement chorégraphique des corps. Selon Sartre, l'image mentale est « structure essentielle de la conscience, fonction psychologique<sup>276</sup> », alors que le corps est lieu témoignant de l'inconisation de l'image mentale de Tsai Ming-liang. Le corps n'est pas seulement un lieu d'attestation symptomatique de la souffrance, il objectivise aussi le regard idéologique du cinéaste. Une distance entre regardé et regardant est maintenue, pour que l'acte de la contemplation occupe la place la plus importante, puisque la configuration homme-image-corps engage le corps de l'acteur en une représentabilité de l'être supposant à la fois l'état empirique et l'état transcendantal. La distance maintenue entre les hommes est réellement représentée dans le film, de même qu'elle sous-entend la position idéologique du regard cinématographique : un regard à sens unique. L'impasse

---

<sup>275</sup> Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – essai d'anthropologie*, Paris : Minuit, p. 31.

<sup>276</sup> Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1940, p. 122.

communicationnelle est, en conséquence, sensible et appréhendée dans l'espace intra et extra filmique par cette mise en place de la disposition du mouvement et par le double sens du corps en image.

*Les Rebelles du dieu néon*



*b. L'immobilité du plan fixe : l'identification à la dérive, le corps-médium et la dilatation du temps dans Les Chiens errants et The Conversation With God*

Tsai Ming-liang a déclaré que ses films n'auraient pu être réalisés sans la présence de Li Kang-sheng, confirmant ainsi l'évidence du lien cinéma-corps-pensée<sup>277</sup> dans son cinéma. Deleuze parle de deux pôles extrêmes du corps au cinéma, à savoir le corps quotidien et le corps cérémonial (un corps produit au terme d'une cérémonie), en considérant sa capacité, ses attitudes, ses postures et aussi l'articulation entre les deux pôles. Il invoque le « gestus » brechtien dans un sens général :

« C'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. [...] Le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre ; opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle<sup>278</sup>. »

À ce titre, le gestus de la présence du corps marque bien un style plutôt qu'une intrigue dans le cinéma de Tsai. Cependant, la théâtralisation du corps ne vise guère à devenir un « spectacle » et un révélateur social alors que ces deux objectifs sont fortement présents dans le cinéma, par exemple, de Cassavetes où l'enjeu du corps est bien explicité par Deleuze. Que penser du gestus d'un corps peu théâtralisé qui s'immerge dans la vie quotidienne, dans une temporalité banale que vivent aussi les personnages d'Ozu ? Le cinéaste crée-t-il aussi une « forme-bal(l)ade », supposée par Deleuze, pour introduire à la banalité quotidienne ?

Lorsque la vie quotidienne et un temps « banal » sont évoqués dans le cinéma de Tsai, la temporalité est signifiée par le corps et de longs plans fixes, par la mise en place d'une filature dans *Les Rebelles du dieu néon*, le temps banal de la vie quotidienne se déroulant dans une série de déplacements. Or, ce premier long métrage n'est que le début de la construction de son esthétique ; le cinéma est de plus en plus considéré comme un art du temps au cours de sa carrière. Si la banalité du temps, la quotidienneté de la vie reviennent dans son cinéma, elles s'attachent fortement à la différence de ce que montre Ozu, à la revendication du temps « réel » sous la forme de plans fixes de longue durée.

---

<sup>277</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris : Minuit, 1985, p. 247.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 250.

Cette revendication du temps réel atteint son point extrême dans *Les Chiens errants* (*Jiao you* 郊遊, 2013), son dixième et aussi dernier long métrage. Un plan fixe de treize minutes dans la dernière séquence montre Xiao Kang derrière une femme, tous deux regardant dans la même direction. Il n'y a pendant ce temps ni image-action, – on ne voit que l'homme qui boit quelque fois de l'alcool et la femme au regard éperdu qui pleure –, ni parole. L'absence dynamique « sensori-motrice » rend l'homme apraxique et aphasique. Ce plan, stupéfiant et hypnotique, de longue durée fait ressentir le poids du temps au spectateur selon quatre modes successifs : intégration, hypnose, rupture et revendication.

Le spectateur est en premier lieu, « piégé », intégré dans un récit qui lui fait confondre la réalité et le rêve. Malgré une structure du récit moins dramatique, il attend un contre-champ pour rejoindre la vision de ces deux personnages auxquels il s'identifie dans un deuxième temps en percevant le désir qui, chez Xiao Kang, s'éveille pour la femme. Cette deuxième étape de l'expérience de la durée tient de l'identification hypnotique. Le cinéaste nous fait entrevoir un espoir de réunion, de fin de l'isolement dans cette attente, après avoir exposé l'énorme solitude humaine ; cette possibilité optimiste ne se réalise pourtant pas même si la suggestion physiologique du désir en laisse supposer l'imminence. Le plan est prolongé encore alors que la perception du spectateur commence à se diluer dans un temps quasi éternel où le geste, l'expression des personnages ne fait que durer de façon indifférente. Le cinéaste crée une transition du temps ; une temporalité contradictoire abstrait le spectateur du rêve cinématographique par une rupture temporelle qui l'amène à revenir à un temps individuel celui du « rien », du « vide ». Ce « rien » ou ce « vide » ne revient pas au cliché selon lequel la transition du temps s'effectue sous la forme d'un plan de paysage, de nature morte ; il souligne une prolongation de la durée en l'absence de l'image-action. L'émergence du temps individuel et personnel implique le temps intime du cinéaste qui est bien présent et celui du spectateur, ce qui risque de rompre le lien de la diégèse cinématographique. Une rupture de la fantasmagorie se déclare. Cette durée inespérée et « excessive » perturbe le mécanisme de l'identification perceptive et cognitive de l'expérience du cinéma<sup>279</sup> chez

---

<sup>279</sup> La durée de ce film suscite des réflexions selon lesquelles *Les Chiens errants* est une œuvre qu'il convient plus d'exposer dans un espace muséal que dans une salle de cinéma. Nous développerons et approfondirons la question de la « frontière » de l'image mouvante entre l'espace d'exposition et celui du cinéma à partir de ce film dans le chapitre 7.

le spectateur, en suscitant des inquiétudes ardentes. Enfin, Xiao Kang exprime son sentiment en embrassant la femme à la fin du plan ; mais celle-ci disparaît dans le plan suivant qui est aussi le dernier plan du film, et un plan révélateur finalement de ce que voient les personnages : une fresque de ruine. Le spectateur ressent « le changement du temps » à travers le changement de plan et rejoint le récit, mais la durée du plan le ramène à la stratégie de la longueur du temps, souvent présente dans le film, qui menant à une « synchronisation » temporelle, est une revendication du temps : on vit le temps individuel à l'aide de la durée cinématographique.

Les deux derniers plans fixes durent vingt minutes en tout, ce qui crée une véritable expérience du temps. La longue durée perturbe l'homogénéisation temporelle entre la diégèse filmique et la salle de cinéma réalisée par des effets d'identification à l'écran, de sorte que la coexistence des temps hétérogènes évoque une subjectivité du temps : la présence du temps s'impose à la sensibilité du spectateur. Il ne s'agit pourtant pas d'un temps intériorisé, subjectivisé par le spectateur ; il se manifeste à travers la coexistence des temps hétérogènes, le cinéaste choisissant une longueur inhabituelle comme moyen de rendre sensible le temps et de valoriser son évidence subjective.

De même l'émergence de temps hétérogènes distingue le corps de Xiao Kang, qui est suivi par le spectateur tout au long du film, du corps spectatorial. Son corps est un témoin du temps, d'autant plus que la réduction de son mouvement renforce la visibilité temporelle. En réalité, la fonction sémantique du corps de Xiao Kang est affaiblie, par rapport aux films précédents de Tsai, par la durée du temps, l'immobilité de la caméra et l'interprétation dédramatisée de l'acteur, le corps de celui-ci n'étant qu'un objet sculpté par le temps. Autrement dit, le corps de Xiao Kang se métamorphose progressivement, devenant mur, fresque, paysage urbain... Le spectateur vit son temps, avec la diégèse temporelle, à travers le plan fixe de longue durée, véritable pontage reliant les deux pôles temporels de l'écran.

Dans la mesure où le corps de l'acteur pourrait être considéré comme le symbole du cinéma de Tsai, *Les Chiens errants* souligne un second sens du corps de l'acteur qui n'est finalement qu'un médium destiné à faire voir et sentir le temps. Autrement dit, le corps humain se débarrasse de lui-même : il n'est qu'un élément de l'environnement, et



subit l'effet du temps. Ce corps médiumnique pourrait être remplacé par n'importe quel élément comme « l'eau, l'air, une vieille maison » ; le temps est ainsi mis en valeur par le plan fixe. En outre, le rôle médiumnique est effectivement transposé du corps de l'acteur au « corps » du plan fixe de longue durée, afin que le temps subjectif puisse émerger chez le spectateur. Nous pouvons ainsi mieux comprendre l'absence du corps de Xiao Kang dans *The Conversation With God*.

*Les chiens errants*



*The Conversation with God* (*Yu shen dui hua* 與神對話) s'inscrit dans *Jeonju Digital Project* programmé par le festival international du film de Jeonju en 2001. Ce festival coréen invite, depuis son ouverture en 2000, trois cinéastes internationaux, chaque année, à tourner trois courts métrages.

Dans *The Conversation with God*, Tsai Ming-liang explique à l'ouverture du film son intention de communiquer avec Dieu à l'aide d'un *tâng-ki*, mais le *tâng-ki* refuse car son dieu n'aime pas la caméra. Or, le cinéaste insiste pour filmer et va directement demander à ce dieu s'il accepterait d'être filmé. En route pour rencontrer le dieu, il est retardé par un embouteillage causé par une fête en l'honneur d'un autre dieu. Il filme cette cérémonie religieuse. Les activités, les incidents comme la fête interrompue par une coupure d'électricité, l'impossibilité dans un petit cabaret de filmer des strip-teases, sont comme une introduction à la première partie du film.

Dans la deuxième partie, les plans du paysage sont mis en valeur, cadrer d'une scène où une *t'ang-ki* est possédée par un dieu qui exorcise les croyants : le clignotement du feu, le passage souterrain, la rive où des poissons pourrissent ou se démènent désespérément dans un environnement pollué. Ces vues du paysage sont principalement en plan fixe, alors le découpage dénote une recherche du sens de la communication (avec les dieux ou pas) ; en particulier par la coordination du passage souterrain et du plan fixe.

Le passage souterrain est un lieu de passage provisoire qui équivaut au passage du temps. Un sens symbolique, dans le cinéma de Tsai, surtout dans *Et là-bas, quelle heure est-t-il ?* (*Ni na bian ji dian* 你那邊幾點, 2001) et *Le Pont n'est plus là* (*Tian qiao bu jian le* 天橋不見了, 2002) : est associé à la rencontre, à la communication. Ce dernier court métrage est la suite d'*Et là-bas, quelle heure est-t-il ?* Le cinéaste a filmé les alentours de la gare de Taipei après la démolition du passage où Xiao Kang vendait des montres dans *Et là-bas, quelle heure est-t-il ?*. Ce passage rappelle la rencontre entre Xiao Kang et une femme, Shiang-chyi, et sa disparition perturbe les retrouvailles. Ce passage, qui assure le second rôle, est un objet signifiant au regard de la relation interpersonnelle dans ces deux films, comme le plan du passage souterrain joue un rôle important dans *The Conversation with God*.

Les quatre plans fixes sur le passage souterrain durent entre 25 secondes et une minute. Nous voyons un passage clos où personne ne passe et nous n'entendons que des bruits souterrains et ceux du trafic à l'extérieur, hors champ. Cela marque, en premier lieu, une frontière spatiale, une délimitation de l'espace entre le dedans et le dehors. En deuxième lieu, la durée de ce plan ramène le spectateur à lui-même. Lorsque nous supposons une synchronisation de deux temps (de la diégèse et du spectateur) dans le plan fixe de longue durée dans *Les Chiens errants*, ce plan touche le spectateur sous condition d'harmonisation de deux facteurs du dispositif cinématographique : **l'immobilité filmique** (introduite par la caméra fixe et le caractère invisible de l'image-action) et **l'immobilité du spectateur** (dans la salle de cinéma). Ces deux facteurs plongent le spectateur dans une rêverie, la durée de l'immobilité constituant un paramètre hypnotique.

L'immobilité filmique entraîne en effet une réduction maximale des éléments dramatiques, afin de créer un effet de dilatation temporelle. La dilatation du temps exerce un effet hypnotique sur le spectateur immobile et le plonge dans un état méditatif, reflet de l'hypnose temporelle. Cette rêverie, induite de ce phénomène temporel, se rapproche de la notion bachelardienne de l'immensité, à savoir la conscience d'un agrandissement : « Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est un mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille<sup>280</sup>. » À cet égard, l'immensité caractérise l'état flâneur de la conscience de l'être humain lorsqu'il est immobile, ce qui éveille paradoxalement la dynamique de l'imagination. Ainsi, la mise en place de la durée, avec le plan fixe sur le passage souterrain, permet au spectateur de vivre une expérience transcendante dans l'esprit du titre : *The Conversation with God*.

Or, communiquer avec les dieux, c'est communiquer introspectivement avec la mort, la souffrance, l'image de la mort étant associés à celle des poissons qui souffrent. Le film s'ouvre sur un *t'ang-ki* et se poursuit avec des plans des environs. La caméra à l'épaule, des scènes capturées accidentellement et quelques zooms brutaux suscitent un vif mouvement dans une intention de recherche bien évidente ; des plans sur le passage souterrain se dégagent une relative tranquillité due à sa profondeur spatiale. Cet espace clos, en effet est inverse du monde "ouvert", symbolise le passage vers « l'au-delà ». Cet au-delà signifie doublement : il désigne premièrement le monde sacré (pour communiquer avec les dieux), en résonance avec l'intérêt centrale du film. Deuxièmement, la conscience du spectateur est stimulée par son immobilité en accord avec celle du plan fixe.

Cette rêverie méditative suscitée dans le spectateur l'est également dans *Good Bye, Dragon Inn* (*bu san* 不散, 2003), avec le plan général d'une salle de cinéma qui dure cinq minutes. Nous ne voyons qu'une femme qui fait le ménage ; dès qu'elle quitte la salle, il reste une salle vide sur l'écran face au spectateur. Cette durée traduit la nostalgie qu'a Tsai Ming-liang des vieilles salles de cinéma et de leur disparition, exprime à plusieurs reprises. Dans *Chacun son cinéma*, film à sketches réalisé par trente-cinq réalisateurs pour fêter le soixantième anniversaire du festival de Cannes en 2007,

---

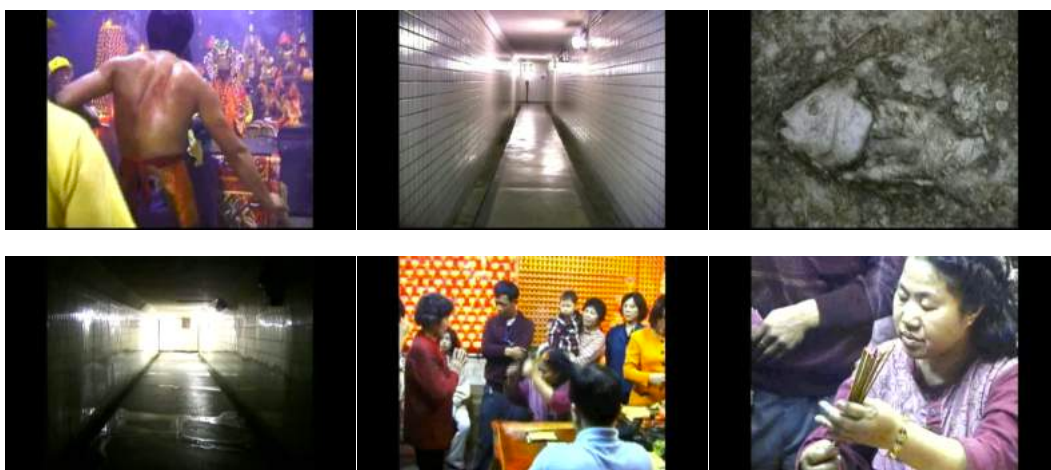
<sup>280</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Puf, 2009, p.169.

son court métrage s'intitule *It's a Dream* (*Shi meng* 是夢) et évoque son souvenir d'enfant des salles de cinéma. Tsai Ming-liang a réalisé une version longue en forme de vidéo-installation, la même année, pour la Biennale de Venise, dans le pavillon de Taïwan. En montrant une corrélation forte entre l'expérience du cinéma et celle du rêve, le plan fixe de longue durée représente un moyen d'accéder à une expérience du rêve qui ne nécessite pas d'entrer dans le film, une expérience de l'engagement méditatif du spectateur selon sa propre imagination.

En conséquence, si nous considérons l'expérience du cinéma comme le flux d'une conscience collective du spectateur, le cinéaste emploie la durée du temps comme élément fondamental pour éviter que l'on entre dans une histoire fictive ; il crée une banalité quotidienne qui, conforme à la pensée de Gilles Deleuze, s'effectue « au profit de situations optiques pures [...] qui ne sont plus sensori-motrices, et qui mettent les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée<sup>281</sup> ».

Ainsi, les situations optiques pures, les « opsignes » utilisés par Deleuze, de la banalité quotidienne créée par Tsai Ming-liang rendent « sensible le temps, la pensée, les rendent visibles et sonores<sup>282</sup> ». De plus, l'immobilité du plan fixe transforme ce plan en un corps-médium pour donner au spectateur la possibilité d'accéder à une communication introspective.

*The Conversation with God*



<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 28-29.



## Conclusion

La figure du *tāng-ki* manifeste un mode de communication indirecte réalisée par un intermédiaire (pour le demandeur) et un clivage du soi (pour le demandé). Elle révèle d'une culture inscrite au cœur de la société taïwanaise, culture dont l'identité peut survivre en fonction d'une dissociation du soi ou de l'emprunt du corps d'autrui. En d'autres termes, cette identité est récessive et ne peut être saisie que dans un parcours de communication. Cela répond au fait que l'identité taïwanaise qui tend à émerger dans un contexte de la confrontation, doit s'appuyer sur une opération communicative entre deux sphères. Ainsi, la popularité du *benshi* et celle de la croyance populaire taïwanaise établissent enfin leur jonction sous notre regard.

De plus, le parcours et la caractéristique de la communication chez le *tāng-ki* rappellent un spectre qui suppose la maîtrise du temps. Lorsque la crise de l'identité est survenue dans l'espace privé, la maîtrise du temps signifie, d'une part, une revendication possible de l'identité ; d'autre part, elle est le reflet d'un temps colonial inscrit dans le corps du colonisé, l'appellation d'une identité fataliste (ou pas) et d'un temps qui hante autant l'espace public que l'espace privé.

*Benshi* et *tāng-ki* caractérisent un intermédiaire communicatif entre des espaces-temps hétérogènes, de même qu'un corps performatif est mis en évidence en vue de récupérer la subjectivité d'un sujet. Ce corps performatif comporte à la fois le statut d'auteur et celui d'anonyme. Ces deux statuts de l'identité sont développés par des cinéastes et des artistes taïwanais dont l'objectif est de rendre leur voix aux figures marginales.

**Partie III**

**La survivance du corps performatif dans le  
cinéma contemporain**



### 6-1 Du cinéma à la vidéo : un phénomène social et artistique

La figure du *tâng-ki* est-elle d'un médium qui assure la communication entre deux sphères. Le réemploi de cette figure et de ses caractères communicationnels dans le cinéma taïwanais confirme l'existence d'une migration esthétique provenant de la figure du *benshi* et rend manifeste la présence d'une culture autochtone dominée. La figure d'un sujet s'exprimant par le biais d'un intermédiaire se voit ainsi reprise au sein des pratiques cinématographiques.

Cette migration et l'influence d'une telle culture sont deux aspects de la présence du « national », qui témoigne de la quête d'une identité propre, dans certains films des années 1990 et du début des années 2000, souvent considérés comme en rupture avec la génération précédente du Nouveau Cinéma Taïwanais. Pour revenir à la question du « national », que nous avons précédemment abordée, celui-ci ne se réduit pas au récit d'une certaine histoire collective. Le national, dans la mesure où l'évocation d'un état culturel, historique, identitaire ou mémoriel, est faite pour mettre en scène un imaginaire partageable, permet de résister aux structures colonisatrices et de participer potentiellement à l'indigénisation du cinéma taïwanais. Le national consiste aussi à mettre en scène une certaine forme de représentation identitaire, qui se caractérise par des images (picturales, photographiques ou cinématographiques), donc par une esthétique en relation avec un contexte historique et social particulier. C'est ainsi que le mouvement de clivage réalisé par le corps médiumnique représente, sous des formes variables, une tentative de communication de ces réalités incommunicables que sont l'identité, la mémoire et l'histoire.

Le *benshi* et le *tâng-ki* n'ont pas seulement en commun une certaine capacité à faire communiquer des espaces-temps hétérogènes, mais partagent aussi un autre caractère : la présence d'un corps performatif. Devant l'écran, la présence du *benshi* attire l'attention du spectateur par sa capacité verbale ; la chercheuse Misawa Mamie affirme ainsi que le *benshi* se présente, à l'époque japonaise, comme la vedette du film : ainsi, certaines salles de cinéma n'affichent comme auteur du film que le nom du *benshi* qui le



commente, et le *box-office* dépend souvent du *benshi* grâce à « la capacité d'influence de l'interpréteur<sup>283</sup> ». La séance de possession du *tâng-ki* commence par un temps de préparation pour qu'il puisse entrer dans un état de transe favorisant un certain type de « performances » (des épreuves telles que l'automutilation), afin de “devenir” un dieu. Ces deux figures mettent en oeuvre un corps performatif qui, loin d'être un simple élément du “spectacle”, est le véhicule d'un véritable processus d'« auteurisation », par lequel le *benshi* et le *tâng-gi* accèdent respectivement aux statuts d'auteur du film et d'auteur divin. Autrement dit, le corps performatif a pour enjeu de l'apparition d'un « auteur ».

Nous allons maintenant nous efforcer de mettre en avant la manière dont ce corps médiumnique (fonction de communication) fonctionne dans le cinéma contemporain en tant que corps performatif (fonction d'auteurisation). Comment y résiste-t-il, pour survivre à la grande narration de l'Histoire?

#### 6-1.1 La tendance du cinéma à partir de l'année 2000 : politique et domination commerciale

Le déplacement de notre regard du cinéma vers l'art vidéo, quant à la question du national, s'appuie sur deux raisons : le phénomène social et la possibilité esthétique. Ces deux facteurs sont de fait indissociables, comme les deux faces d'un même objet. Concernant le premier, il est clair que la production et l'esthétique cinématographiques taïwanaises sont influencées par deux pays : les États-Unis et la Chine. Taïwan accueille en 2000 le premier changement de régime politique depuis la prise de pouvoir du gouvernement exilé KMT en 1949, ainsi qu'une série de mouvements d'indigénisation / taïwanisation (au sein du système éducatif, de la culture, de certaines institutions...), menés par le gouvernement de l'époque (le parti DPP au pouvoir) ; la conscience et la culture taïwanaises sont dès lors davantage présentes. Or, pour devenir membre de l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce), le gouvernement aura non seulement reconnu la valeur capitaliste d'un marché libre, mais aussi, pour que son identité et sa « légitimité » puissent être reconnues par une participation à l'organisation internationale que la Chine empêche toujours, ouvert largement son marché aux pays occidentaux

---

<sup>283</sup> Misawa Mamie, *L'écran colonial – recherche sur la politique du gouvernement général de Taïwan (1895-1942)*, op., cit., p. 293-297.

(surtout aux Etats-Unis), en faisant passer deux amendements abolissant deux règlements protecteurs du cinéma taïwanais : la politique de quotas réglant la diffusion des films étrangers, ainsi que celle de taxation sur les recettes des films étrangers<sup>284</sup>. Le marché du cinéma est ainsi presque complètement ouvert aux films étrangers, et surtout aux films américains. Aussi le cinéma taïwanais prolonge-t-il sa crise de production et perd-il sa place sur le marché à partir de la fin des années 1980 (où certains critiques demandent aux cinéastes du Nouveau Cinéma Taïwanais une prise de responsabilité, car leur langage cinématographique éloigne le public). Cette politique réduit la visibilité des films taïwanais<sup>285</sup> (en influençant leur production et leur diffusion). Sous la contrainte de cette crise, certains cinéastes tels que Wei De-sheng<sup>286</sup> (魏德聖) et Nui Chen-zer<sup>287</sup> (鈕承澤)

---

<sup>284</sup> Le 17 octobre 2001, le parlement législatif taïwanais fait passer des amendements abrogeant les politiques de quotas sur les films étrangers et de taxation sur les recettes des films étrangers. En fait, cette politique de quotas est progressivement tolérée à partir de 1986. Le 1er janvier 2002, l'Office d'Information du Gouvernement (新聞局) renonce à trois règlements qui étaient principalement protecteurs pour le cinéma taïwanais : 1. l'abrogation du quota de films étrangers limité à 58 copies sur l'île ; 2. l'abolition du principe selon lequel le même film étranger ne peut sortir que dans 18 cinémas au maximum dans les villes de Taipei et de Kaohsiung, 10 cinémas dans les autres villes, le même film étranger ne sortant que dans trois salles au maximum dans chaque cinéma ; 3. L'abandon du quota de trois salles au maximum dans chaque cinéma pour la projection des films étrangers. <http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1101>, consulté le 13 mai 2014.

<sup>285</sup> Selon les statistiques de production du film taïwanais entre 1949 et 2011, faite par le professeur Lu Fei-i, financée par *National Science Council* entre août 2011 et juillet 2012, la production commence à diminuer à partir des années 1990. On ne compte d'ailleurs plus que 14 films taïwanais produits en 2003. Voir l'annexe « Statistiques de production du film taïwanais entre 1949 et 2011 ». Lien vers les recherches de Lu : <http://nccur.lib.nccu.edu.tw/bitstream/140.119/53776/1/100-2410-H-004-161.pdf>, consulté le 13 mai 2014.

<sup>286</sup> Wei Te-sheng, est un ancien assistant d'Edward Yang. Son premier film, *Cape N°7* (*Hai jiao qi hao* 海角七號, 2008), bat le record à l'époque au box-office pour un film taïwanais : son deuxième film *Seediq Balei* (賽德克巴萊, 2011) rencontre aussi un succès commercial. *Cape N°7* débute également une période phénoménale de « *Post-New Cinema* », défini par le chercheur Sing Song-yong 孫松榮 dans « *The Telepathy in Downgrading History : On the Fluid Imaging of Taiwan's « Post-New Cinema »* (Qing li shi de xin ling gan ying : lun Taiwan "hou - xin dian ying" de liu ti ying xian 輕歷史的心靈感應：論台灣「後 - 新電影」的流體影像), dans *Revue FaAj*, N°142, Taipei : *Chinese Taipei Film Archive* et *National Central University Press*, 2010, p 137-156.

<sup>287</sup> Nui Chen-zer est un de ces cinéastes qui ne prétendent pas être des descendants du Nouveau Cinéma, bien qu'il y ait participé (il apparaît notamment dans *Growing Up* (*Xiao bi de gu shi* 小畢的故事, 1983) de Chen Kun-hou et dans *Les Garçons de Fengkui* (1983) de Hou Hsiao-hsien). Dans ses interviews, il assure à plusieurs reprises vouloir réaliser des films « commerciaux de qualité » et ne jamais devenir comme Hou Hsiao-hsien. Son film *Monga* (艋舺, 2010) a connu un succès commercial à Taïwan. En rêvant de créer un « cinéma hollywoodien oriental », Nui s'engage activement dans la collaboration avec la Chine. Son dernier film, *Love* (*Ai* 愛, 2012), qui coproduit par Taïwan et la Chine, réunit des financements, des acteurs, des lieux de tournage et de diffusion des deux pays ; il a aussi connu un succès commercial à Taïwan et en Chine. Son prochain film s'inscrit également dans la même lignée.

[http://showbiz.chinatimes.com/2009Cti/Channel/Showbiz/showbiz-news-cnt/0\\_5020\\_100103+112010102500056,00.html](http://showbiz.chinatimes.com/2009Cti/Channel/Showbiz/showbiz-news-cnt/0_5020_100103+112010102500056,00.html)

[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=398](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=398)

<http://i-pk.tw/forum.php?mod=viewthread&tid=10327>, consulté le 13 mai 2014.

vont essayer de regagner le public de cinéma en commercialisant leurs films ou en s'engageant dans une collaboration de production avec la Chine.

Le marché chinois du cinéma est toujours contrôlé par la censure, ce qui n'empêche pourtant pas certains cinéastes taïwanais de tenter leur chance sur le continent chinois. Après avoir repris le pouvoir, le parti KMT accélère sa collaboration politique, économique et culturelle avec la Chine, pour renforcer sa position sino-centriste tout en réprimant le mouvement d'indigénisation taïwanaise. Une conférence sur la « collaboration des deux rives du détroit » (*Hai xia liang an hep ai dian ying zuo tan hui* 海峽兩岸合拍電影座談會) est organisée chaque année, à partir de 2007, dans leurs capitales respectives, afin d'encourager ce processus<sup>288</sup>. Le 25 juin 2010, le gouvernement chinois accepte d'abolir le quota de cinéma taïwanais en Chine par le *Cross-Strait Economic Cooperation Framework Agreement (ECFA)*, lors de la cinquième séance de négociation entre le représentant de Taïwan Chiang Pin-kung (江丙坤) et celui de la Chine Chen Yun-lin (陳雲林)<sup>289</sup>. Bien évidemment, cette abolition ne correspond pas à une ouverture totale, car la sortie de chaque film doit toujours être contrôlée par le bureau de censure de la *State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television* de Chine<sup>290</sup>.

Or, le cinéma taïwanais ne décline pas totalement sous l'effet de choix politiques et de facteurs liés à l'ouverture d'un marché libre, grâce à la popularité de ses films. Bien qu'il n'y ait qu'une vingtaine de productions par an (cela occupe 3 % du marché du cinéma, dans la première décennie des années 2000), le succès commercial du film *Cape N°7* (*Hai jiao qi hao* 海角七號) en 2008 ouvre une nouvelle page de l'histoire taïwanaise. Dans « *The Telepathy in Downgrading History : On the Fluid Imaging of*

---

<sup>288</sup> La conférence est organisée par la *Film and TV Association of R.O.C* (Taïwan) et la *China Film Co-Production Corporation* (Chine) ; elle se déroule à Pékin les deux premières années, la troisième ayant lieu à Taïwan. Les deux organisateurs signent un Protocole sur la collaboration, la production et la distribution etc. <http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper91023we/4new.htm>, consulté le 14 mai 2014.

<sup>289</sup> <http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1592>, consulté le 13 mai 2014.

<sup>290</sup> Sur le site internet du *State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television of The People's Republic of China* sont indiqués les règlements concernant la définition du cinéma taïwanais, et la collaboration cinématographique entre la Chine et Taïwan. <http://www.chinasarft.gov.cn/articles/2013/01/17/20130117173315220611.html>, consulté le 14 mai 2014.

*Taiwan's « Post-New Cinema »*<sup>291</sup> », le chercheur Sing Song-yong propose l'expression « *Post-New Cinema* », en avançant deux raisons. Premièrement, le succès commercial des films<sup>292</sup> en 2008 devient un phénomène d'une telle ampleur qu'on peut parler d'une « renaissance » du cinéma, le dynamisme de la production se maintenant au cours des années suivantes, tandis que la reprise de confiance du public envers le cinéma taïwanais paraît acquise. Deuxièmement, pour justifier ce qui permet de voir cette année comme une année de « renaissance », Sing revient sur le lien de filiation entre ce cinéma de la jeune génération et le Nouveau Cinéma Taïwanais. Il reprend à son compte l'expression de « *Post-New Taiwan Cinema* », qu'avaient appliquée aux films des années 1990 un certain nombre de chercheurs (Wang Wei, Emilie Yeh Yueh-yu, Mi Zou, Liang Xing-hua, Peggy Chiao), pour mieux souligner l'importance de la formule « *New Taiwan Cinema* ». Pour lui, cette formule implique « non seulement un style singulier du langage audio-visuel réalisé par le « cinéaste-auteur », mais aussi des réflexions sur la dialectique, le rapport entre le cinéma et la mémoire du peuple, l'identité politique et l'identification quasi-nationale dans les différents contextes historiques, culturels et sociaux. [...] On ne saurait limiter le *New Taiwan Cinema* à une période, car il ne faut pas oublier son influence sur les films (y compris les films des cinéastes du *New Taiwan Cinema* dans les années 1990), dans une perspective de la subjectivité de l'histoire, de particularité culturelle et de singularité esthétique. [...] Le spectre du *New Taiwan Cinema* hante toujours le cinéma taïwanais.<sup>293</sup> » Aussi Sing met-il l'accent sur le trait d'union, pour souligner que l'expression « *Post-New Cinema* » est comme une homonymie, une formule supposant une reprise du *New Taiwan Cinema*, une « juxtaposition » ou « surimpression », mais aussi une « différenciation » de ces deux cinémas<sup>294</sup>.

Assurément, le phénomène du succès commercial de 2008 redonne espoir aux chercheurs découvrant que le cinéma taïwanais « n'est pas encore mort ». Beaucoup de recherches sont initiées pour analyser le succès du film *Cape N°7* (film emblématique de cette renaissance) sous l'angle du sujet, du rapport avec le contexte socio-politique ou de

---

<sup>291</sup> « *The Telepathy in Downgrading History : On the Fluid Imaging of Taiwan's « Post-New Cinema »*, op., cit., p 137-156

<sup>292</sup> *Cape N°7* n'est pas le seul film qui rencontre le succès, *Orz Boyz* de Yang Ya-che, *Winds of September* de Lin Shu-yu, *Blue Brave : The Legend of Formosa in 1895* de Hung Chih-yu sont également bien accueillis par le public. *Ibid.*, p. 138.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 140 et p. 141.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 142.

la stratégie de marketing<sup>295</sup>. Même si cette renaissance s'approprie certains éléments du Nouveau Cinéma (récits mettant en scène la nostalgie du pays, facteurs locaux menant à un contexte historique identifiable...), on ne peut ignorer la collaboration entre les distributeurs locaux (qui maîtrisent les stratégies de marketing) et les distributeurs américains<sup>296</sup> (qui possèdent la plupart des réseaux de diffusion<sup>297</sup>), grâce à quoi *Cape N°7* a connu un succès commercial<sup>298</sup> aussi important. La dépendance envers la collaboration avec certains distributeurs monopolistes, ainsi qu'envers le box-office, est de plus en plus mise en évidence par le gouvernement, les médias et le public<sup>299</sup>, mais la possibilité de diversifier ce cinéma se voit de fait limitée par les mécanismes du marché.

---

<sup>295</sup> Teng Shu-fen 滕淑芬, « “Hou” Hai jiao qi hao de Taiwan dian ying 「後」海角時代的台灣電影 » (Le cinéma taïwanais de l'époque post *Cape N°7*), dans *Taiwan Panorama Magazine* 台灣光華雜誌, N°34, février, Taipei : Taiwan Panorama, p. 30-39, 2009. Chang Chien-wei 張倩瑋, « Hai jiao qi hao : fang fu si ni wo gu shi 海角七號：彷彿是你我故事 » (*Cape N°7* raconte notre histoire), dans *New Taiwan Weekly* 新台灣新聞週刊, N°656, Taipei : Bentu Publishing Ltd, p. 28-31, 2008. Wu Tian-yi, « Jiemi haijiao gongguan yunzuo 解密海角公關運作 » (Le décryptage de la stratégie du marketing de *Cape N°7*), dans *Brain Magazine* 動腦雜誌, N°391, Taipei : Brain Communications Ltd, p.54-58, 2008. Li Che-chang 李哲昌, « Wo xiang shuo de hua, « haijiao » bang wo jiang le 我想說的話·海角幫我講了 » (*Cape N°7* raconte ce que je voulais dire), dans *Brain Magazine* 動腦雜誌, N°391, Taipei : Brain Communications Ltd, p.59-62, 2008. Kang Min-ping 康敏平, Lo Hui-wen 羅慧雯, Hsieh Yu-ying 謝侑穎, « Capability Building of Local Film Distributors in Taiwan and Their Cooperation with Hollywood Majors » (Taiwan dian ying fa xing shang neng li jian gou yu jing yu mei shang he zuo guan xi zhi yan jiu 台灣電影發行商能力建構途徑與美商合作關係之研究), dans *Revue Mass Communication Research*, N°113, octobre, Taipei : Department of Journalism in National Chengchi University, p. 199-238, 2012.

<sup>296</sup> Selon le rapport intitulé « Capability Building of Local Film Distributors in Taiwan and Their Cooperation with Hollywood Majors », il y a quatre distributeurs américains à Taiwan : Buena Vista Film Corporation, United International Pictures (UIP), Twentieth Century Fox Film Corporation et Warner Bros. Entertainment, Inc. Ce rapport nous fournit un exemple pour montrer la domination, dans les parts de marché, des distributeurs américains. En 2006, Buena Vista Film Corporation ne distribue que 3 films (*Le maître d'armes* (*Huo yuan jia* 霍元甲) de Ronny Yu (于仁泰), *La Cité interdite* (*Man cheng jin dai huang jin jia* 滿城盡帶黃金甲) de Zhang Yi-Mou (張藝謀) et *Riding Alone for Thousands of Miles* (*Qian li zou dan qi* 千里走單騎) de Zhang Yi-Mou (張藝謀) et les trois autres distributeurs américains ne retiennent aucun film sinophone cette même année. Bien que ces trois films ne représentent que 6,3% de la production des films sinophones pour un total de 47 films en 2006, ils prennent 57,4% de la part de marché du film sinophone à Taipei. *Ibid.*, p. 215.

<sup>297</sup> La journaliste et critique Ho Sui-chu 何瑞珠 remarque, dans son analyse du box-office du cinéma en 2008 à Taïwan, que le succès du box-office dépend effectivement de la collaboration avec un distributeur américain : les dix films (dont trois films sinophones) qui font le plus d'entrées en 2008 sont distribués par des américains (BVI, UIP, CMC/FOX). « Review of Box Office of 2008 Taiwan Films » (2008 Taiwan dianying piao fang zonglan 2008 台灣電影票房總覽), dans *2009 Taiwan Cinema Yearbook* (2009 nian Taiwan dianying nian jian 2009 年台灣電影年鑒), Taipei : Chinese Taipei Film Archive, 2009, p. 100-108.

<sup>298</sup> Entre 1991 et 2006, le cinéma taïwanais ne dépasse pas 5% de la part de marché du cinéma à Taïwan, alors que *Cape N°7* atteint 12,09% de part de marché. *Ibid.*, p. 213.

<sup>299</sup> Wen Tien-hsiang 聞天祥, « Cinéma Taïwanais en 2011 » (Taiwan dianying 2011 : yu huo zhong sheng ji qi hui jin 台灣電影 2011 : 浴火重生與其灰燼), dans *2012 Taiwan Cinema Yearbook* (2012 nian Taiwan dianying nian jian 2012 年台灣電影年鑒), Taipei : Chinese Taipei Film Archive, 2009, p. 22.

Certes, une telle “renaissance” du cinéma taïwanais à partir de 2008 est un phénomène enthousiasmant. Cependant, nous ne pouvons pas ignorer l’homogénéité du langage cinématographique de ces films à succès, ni l’utilisation gratuite des « éléments locaux de Taïwan » (*Taiwan bentu yansu* 台灣本土元素, langues, histoire, culture, vie des petites gens...) qui sont considérés comme le véhicule principal de l’émotion et comme un appel à la mémoire collective du public, et qui définissent l’esprit du Nouveau Cinéma (pour Sing Song-yong par exemple). Or, la recherche d’une subjectivité de l’histoire et de la culture n’est plus le thème principal de ces films du *Post-New Cinema* ; c’est la commercialisation d’un récit qui est mise en avant, alors que l’invention, l’expérimentation du langage cinématographique restent au second plan. Les éléments soi-disant locaux ne sont pas employés en vue de faire ressortir la taïwanéité du langage cinématographique, ni de proposer une réflexion liée au contexte socio-politique de l’histoire, objectifs qui sont pourtant des fils conducteurs du Nouveau Cinéma. L’emploi de ces éléments locaux devient un moyen efficace, soumis à la logique capitaliste, d’établir une relation entre « l’attente du public » et le box-office ; cette attente possède deux aspects : on y trouve d’une part le désir d’un partage mémoriel et émotionnel, et d’autre part une angoisse de voir disparaître le cinéma taïwanais, ce cinéma semblant parfois voué à une mort imminente. Certes, le public revient, mais le cinéma taïwanais est en train de disparaître, assujéti à des critères d’imagination caractéristiques du cinéma « pseudo-hollywoodien ».

Cela étant, nous n’envisageons pas de poursuivre l’étude de l’évolution du cinéma avec les films des années 2000, car le travail que nous avons entrepris sur la figure du *benshi* nous incite à passer de l’histoire du cinéma taïwanais aux œuvres de vidéo-installation. C’est en effet au sein de ce nouveau médium artistique de l’image mouvante que l’on peut assister à la survie d’un dispositif performatif.

### 6-1.2 Penser le cinéma au pluriel

À partir de l’année 2000, les œuvres de vidéo-installation fleurissent, la vidéo est prioritairement choisie par beaucoup de jeunes artistes en tant que “nouveau” médium d’expression artistique. Le développement de l’art vidéo est généralement analysé selon

l'éclairage fourni par deux faits<sup>300</sup> : le retour des artistes expatriés dans les années 1990<sup>301</sup> et l'introduction d'œuvres de vidéo-installations occidentales en 1984<sup>302</sup>. Si le *Video Art* commence dès les années 1960 en Occident, il se développe tardivement à Taïwan. En outre, l'histoire de l'art vidéo de Taïwan est souvent écrite et analysée dans le cadre d'une histoire technologique de l'art, ou d'une histoire de l'art numérique, mais rarement considérée en relation avec le cinéma<sup>303</sup>.

Lorsque les images mouvantes sont de plus en plus “exposées” dans un *white cube* ou dans un musée au lieu d'être projetées dans une salle obscure de cinéma, l'espace, ou le mode de spatialisation, devient un critère évident pour examiner les effets distincts d'images insérées dans ces différents dispositifs ; l'espace se trouve également au cœur du vif débat portant sur la possibilité de redéfinir le cinéma dans sa relation avec l'art contemporain. Or, pour Marc Glöde, les images sont déjà projetées dans des lieux différents dès la seconde moitié du XIXe siècle, avant d'être enfermées dans une chambre obscure à l'époque du cinéma des premiers temps. Glöde mentionne Bruno Taut qui a développé « *the Monument des Eisens (Monument of Iron) in the form of a film*

---

<sup>300</sup> Tsau Saiau-yue 曹筱玥, « History of Taiwanese Digital Art Medium » (台灣數位藝術發展史), 2007, publié sur le site du *The Development of Taiwanese Fine Art* sous la direction du *National Taiwan Museum of Fine Arts* : <http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/t6/page65.pdf>, consulté Le 28/05/2014. Chen Wen-Yao 陳文瑤, « *Beyond the Deception of a City Without Residents – A Critique of Yuan Goang-ming's Solo Exhibition “Human Disqualified”* » (*Wu ren cheng shi de pian ju zhi wai – tan Yuan guangming ge zhan « ren jian shi ge » 無人城市的騙局之外 – 談袁廣鳴個展「人間失格」*), mémoire de master, sous la direction de M. Hsieh Tung-Shan 謝東山, Department of History of Art and art Criticism in Tainan National University of the Arts, 2002.

<sup>301</sup> Dans la deuxième moitié des années 1980, quelques artistes, comme Hung Su-chen 洪素珍, Kuo Yi-fen 郭挹芬, Lu Ming-te 盧明德, commencent déjà à se pencher sur l'art vidéo. Mais il faut attendre les années 1990 pour que les artistes expatriés (comme Wang Jun-jieh 王俊傑, Yaun Goang-ming 袁廣鳴 et Chen Cheng-tsai 陳正才 (artistes formés en Allemagne), et Deniel Lee 李小鏡, Cheang Shu-lea 鄭淑麗, Lin Shu-min 林書民 (aux Etats-Unis), rentrés à Taïwan, puissent présenter leurs œuvres ; l'art vidéo gagne alors de plus en plus de visibilité et devient même un phénomène après 2000, surtout chez les jeunes artistes.

<sup>302</sup> En 1984, la première exposition consacrée à l'art vidéo s'intitule « The French Video and Visual Art Exhibition », et est organisée par Taipei Fine Arts Museum. Cette exposition suscite réflexions, débats et discussions très vifs sur ce “nouveau” médium dans le milieu de l'art. Le mémoire de Chen Wen-yao retrace bien ces débats. Chen Wen-yao 陳文瑤, *Beyond the Deception of a City Without Residents – A Critique of Yuan Goang-Ming's Solo Exhibition “Human Disqualified”*, *op. cit.*, p. 56-61.

<sup>303</sup> Nous avons interviewé quatre artistes (dont un artiste qui est en même temps critique et théoricien) en 2011, en leur demandant si l'on pourrait penser la vidéo avec le cinéma, et aucun ne nous a donné de réponse positive. En 2013, Sing Song-yong publie un livre, *Du cinéma à l'art contemporain*, dans lequel il analyse les œuvres (cinéma ou vidéo-installation) de Tsai Ming-liang sous l'angle de la plasticité-cinéma. Or, il met en relation directement le cinéma et l'art contemporain sans donner de démonstration précise de cette relation ou de la façon dont cette migration entre deux régimes artistiques devient possible. Sing Song-yong, Tsai Ming-liang – *From Cinema to Contemporary Art (Cai minglian de yinxiang yishu yu kua jie shilu 蔡明亮的影像藝術與跨界實錄)*, Pékin : Gold Wall Press, 2013.

*projection dome that did not correspond with the classic viewer arrangement of the movie theater but with that of an observatory. Projections were not made onto a screen in front of the audience, but could completely surround them or span the dome's ceiling*<sup>304</sup>. »

Dork Zabunyan parle aussi de l'existence de salles fixes qui « ne s'est faite qu'à partir de 1905, et il y a des séances de projection qui ont lieu dans des créneaux de quatre heures de programmes dans des café-concerts, des théâtres ou des grands magasins, là où « les films étaient montrés en boucle<sup>305</sup> ». Ces deux observations, établies d'après des faits historiques, prouvent que les images mouvantes ne sont astreintes ni à une condition spatiale ni à une durée prescrite. Les exemples évoqués concernent des présentations d'images mouvantes qui ne sont probablement pas encore du cinéma (pour André Gaudreault par exemple), mais pourraient cependant nous permettre de repenser plus nettement ou plus largement les possibilités de cet art. Plus précisément, celles d'un cinéma qui répondait à la vieille question bazinienne portant sur les éléments qui permettent d'en éprouver l'ontologie, selon une approche au sens large, qui amène à repenser la définition du cinéma. D'une part, le statut établi des images mouvantes entre en relation avec le régime représentatif du visuel propre à l'art contemporain, tandis que la fonction de déterritorialisation de l'art est prise en compte. D'autre part, le sens du mot "cinéma" en vient à s'élargir pour désigner des intercommunications entre la pratique originelle du cinématographe et divers champs de réflexion jusqu'alors considérés comme distincts (histoire, philosophie, sociologie, etc.).

Si l'on met en relation les activités du cinéma des premiers temps et le dispositif traditionnel du cinéma reconnu aujourd'hui, ce dernier serait en fait le résultat "provisoire" d'une évolution artistique et culturelle (le *benshi* taïwanais, ou le bonimenteur de cinéma, est un exemple qui montre la diversité de l'expérience du film muet ou sonore), alors que la division entre l'espace ouvert et l'espace clos procède d'une distinction simple délimitant la frontière du cinéma. Raymond Bellour donne une définition plus précise visant à défendre le cinéma en tant qu'art singulier en rappelant "le dispositif du cinéma" : l'espace noir, la projection du film, une durée prescrite d'une

---

<sup>304</sup> Marc Glöde, « *From Expanded Cinema to Environments and Audiovisual Multimedia Space* » in *See This Sound – Audiovisuology compendium*, sous la direction de Dieter Daniels and Sandra Naumann, Köln : Ludwig Boltzmann Institute, 2009, p. 105.

<sup>305</sup> Dork Zabunyan, « La direction des visiteurs » dans *Cahiers du cinéma*, N°683, novembre 2012, p. 68.



séance collective « qui est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire.<sup>306</sup> » Bellour insiste sur ce dispositif, ainsi que sur l'effet hypnotique du cinéma qui évoque un état spectatoriel. Cette condition spatiale peut mériter l'appellation exclusive de « cinéma ». Cependant, contre cette vision, Stéphane Delorme propose de mettre en avant une pensée de l'image-mouvement, en vertu de laquelle « la vision d'un film est la création d'une pensée particulière, dans l'agencement prolongé au film et l'abolition de soi.<sup>307</sup> » Il est clair que Delorme poursuit l'idée de Deleuze d'une image-mouvement qui résulte de l'agencement de trois sortes d'images : images-action, images-perception, images-affection, alors que l'agencement est considéré, selon Delorme, comme le déroulement d'une pensée. Il propose ainsi la notion d'« expérience du film » pour élargir la définition du cinéma vouée au contact avec l'art contemporain.

Or, si « l'expérience du film » désigne les attentes (y compris les incompréhensions, les surprises ou les autres réactions perceptives) d'un cinéphile lorsqu'il rencontre les images en mouvement produites par les artistes contemporains, il nous semble que cette conception de l'expérience, centrée sur celle du spectateur, risque d'abuser du terme de « cinéma », si elle ne donne pas plus de précisions. En effet, comment peut-on justifier ou catégoriser les expériences assez variables éprouvées par les spectateurs tout au long de l'histoire du cinéma, expériences que l'on retrouve dans l'art contemporain, sans préciser si cette expérience doit être réalisée à partir de la matière d'image ou pas ? Dans ce petit essai paru dans les *Cahiers du cinéma* qui introduit des œuvres de jeunes artistes, Delorme pose des questions, au lieu de chercher à justifier l'expérience du film qui a lieu entre les dispositifs distincts de la projection d'une part, de l'exposition des images en mouvement de l'autre. Bien que Delorme soutienne discrètement l'existence d'un cinéma « élargi » et qu'il défende un cinéma opposé à celui de Bellour, l'expérience est prise en considération par les deux critiques soit pour limiter soit pour élargir les possibilités cinématographiques au champ de l'art contemporain. Bellour

---

<sup>306</sup> La phrase entière énumère les conditions suivantes : « La projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur plus ou moins et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. » Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs*, Paris :P.O.L., 2012, p. 14.

<sup>307</sup> Stéphane Delorme, « Le dispositif et l'expérience » dans *Cahiers du cinéma*, N°683, novembre 2012, p. 58.

souligne le dispositif du cinéma pour éviter que sa notion ne se noie dans les images exposées. Il se trouve que l'hypnose, thème sur lequel il travaille depuis plusieurs années, est à ses yeux une expérience décisive permettant de saisir une perception et une mémoire collective qui sont caractéristiques du « cinéma ».

L'expérience du spectateur devient plus ou moins un repère pour discuter de la relation complexe entre les images projetées dans la salle de cinéma et celles qui sont projetées dans les espaces d'exposition. Elie During propose, se référant à l'aspect hypnotique du cinéma, la notion de somnambulisme pour caractériser l'installation des images. Le « flâneur » de Dominique Païni souligne l'expérience du spectateur devant une installation d'images. Il considère la plasticité et la fiction comme deux qualités caractérisant les œuvres vidéo contemporaines, mais ces deux caractères existeraient déjà dans le cinéma d'avant-garde, le cinéma expérimental, et même dans le cinéma expressionniste allemand ou le cinéma soviétique. Or, lorsque les images sont installées dans un espace d'exposition, la plasticité peut s'étendre de l'espace diégétique de l'image à l'espace d'exposition ; ainsi, la fiction narrative de l'image pourrait être réalisée, accomplie à travers le déroulement du temps réel et du parcours du flâneur.

Certes, on pourrait distinguer les expériences (du film, du cinéma, de l'installation...) selon les différentes conditions de réception des images animées ou de familiarité perceptive susceptibles de rappeler le cinéma dans les œuvres d'art contemporain. Or, si l'expérience du cinéma peut fonder le critère de mesure d'une extension ou d'une persistance du cinéma, il serait dommage de se cantonner à une certaine expérience de cinéma. Autrement dit, si le cinéma est un art singulier, c'est parce que l'impureté de sa nature est capable de créer à la fois des configurations variables issues des éléments cinématographiques de l'intra-filmique et aussi de l'extra-filmique, afin de solliciter une perception du mouvement et du temps des images. Quand Deleuze parle du cinéma en termes d'image-mouvement et d'image-temps, il montre en même temps que ces deux caractères sont primordiaux ; le montage est alors un moyen d'agencer des images de façon à susciter des considérations sur le mouvement et le temps. Cette pensée deleuzienne nous permet d'accorder la notion de cinéma avec les conditions variables de démonstration des images ; autrement dit, la salle obscure n'est qu'un modèle parmi d'autres pour expérimenter le mouvement et le temps. Le cinéma n'est pas un nom catégorique mais un mot qui intègre une signification historique

d'innovation technique et d'expériences perceptives, une signification sociale et une signification philosophique au cours de l'évolution de ses possibilités. Citons à ce propos le point de vue de Jacques Rancière sur la multiplicité du cinéma :

« on peut le définir comme un dispositif technique, celui du cinématographe, mais c'est aussi un divertissement populaire, et c'est encore le nom d'un art, ce « septième art » qui indique justement un pont singulier entre « septième » et « art ». Enfin le cinéma, c'est le nom d'un rapport entre l'art et ce qui n'est pas lui, donc le nom d'une ambiguïté de l'art.<sup>308</sup> »

Ce commentaire souligne le lien du cinéma avec le régime esthétique de l'art, un lien ambigu qui est probablement à l'origine de « la querelle des dispositifs » liée au renouvellement de la définition du cinéma (cinéma d'exposition, *expanded cinema*, effet-cinéma, post-cinéma, troisième cinéma...). Dans cette perspective, le cinéma ne s'enferme pas dans son régime historique et son dispositif conventionnellement reconnu.

Luc Vancheri n'envisage pas non plus la nécessité d'une catégorisation distinguant le cinéma en salle obscure et le cinéma au musée, et nous confrontons effectivement une contemporanéité à ces différents dispositifs qui mettent en cause le nom du cinéma de diverses manières. Ainsi, il propose l'expression de « cinéma contemporain », qui « peut pleinement supporter deux lignes esthétiques distinctes et non contradictoires, l'une prolongeant la forme historique d'un dispositif ; l'autre naissant au contact d'un régime contemporain de l'art<sup>309</sup>. » En outre, si le cinéma peut être élargi, ou dit *expanded*, Vancheri ne le voit que dans un contexte où « le contemporain [est] comme une fonction déterritorialisante de l'art qui autorise la reconfiguration illimitée des dispositifs et des œuvres, lesquels cessent d'être tenus par un même modèle de reproductibilité technique et esthétique<sup>310</sup>. » Dans son livre *Cinémas contemporains – du film à l'installation*, il consolide sa position sur les possibilités du cinéma à travers trois formules impliquant la transformation : transformation conservatoire, transformation migratoire et transformation identitaire.

---

<sup>308</sup> Jacques Rancière, « L'affect indécis » dans *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris : Amsterdam, 2009, p. 444.

<sup>309</sup> Luc Vancheri, *Cinémas contemporains – du film à l'installation*, Lyon : Aléas, 2009, p. 10.

<sup>310</sup> Luc Vancheri, « Le cinéma pour solde de tout compte ( de l'art ) », *Revue Art Press On line*, 2013, p. 3-4, <http://www.artpress.com/uploads/pdf/3685.pdf>, consulté le 11/06/2014.

Dans son regard rétrospectif sur l'histoire de la vidéo, Philippe Dubois suppose que la vidéo perd en trente ans son champ de bataille. Selon lui, la vidéo joue un rôle de « passeur » entre le cinéma, la télévision et les arts plastiques dans les années 1970, où elle invente un type d'image et des dispositifs originaux par des effets électroniques avec des moniteurs. Cependant, la reprise d'image (citation de film, *found footage*...) et les vidéoprojecteurs grand écran s'emparent progressivement du terrain créatif du *video art* dans les années 1980 et 1990 ; la vidéo « a abandonné petit à petit ses spécificités d'image<sup>311</sup> » et a fini « par faire gagner du terrain aux autres arts, et en particulier par favoriser le développement des échanges entre cinéma et art contemporain<sup>312</sup>. » En pensant aux héritages artistiques du matériau, de la méthode ou du concept propres aux œuvres d'art vidéo contemporaines, nous comprenons mieux l'observation de Dubois. Lorsque les artistes utilisent divers langages technologiques pour expérimenter des matières d'image et des types d'installation d'image les plus variés possibles en notre ère d'excessives innovations technologiques, le terme de « vidéo » semble de moins en moins pertinent pour représenter les œuvres contemporaines en image-mouvement ; il devient plutôt une appellation nostalgique pour retenir la valeur d'innovation au sens artistique et social que la vidéo avait eu lors de son apparition. Or, celle-ci n'échappe pas à la pensée de l'image-mouvement. L'exposition « Le Mouvement des images », que Philippe-Alain Michaud organise au centre Pompidou en 2006, présente des œuvres d'art en les catégorisant selon quatre thèmes : défilement, projection, récit et montage. Ces quatre éléments composent l'essentiel du cinéma, alors que cette exposition recherche le mouvement à partir de ces éléments à travers une étude anthropologique de la représentation visuelle. Cette exposition élargit d'un côté le sens du mouvement des images, dont le cinéma n'accapare plus le statut ; d'un autre côté, cette recherche du mouvement est basée sur les éléments cinématographiques. Cela suppose symboliquement que le cinéma est devenu un point de repère omniprésent pour les autres régimes artistiques produisant le mouvement. Ainsi, il ne saurait y avoir dans notre travail de passage « du cinéma à la vidéo », ni de définition permettant de parler d'un cinéma absolu. Nous adhérons à l'idée d'élargir la définition du cinéma pour penser le cinéma au pluriel.

---

<sup>311</sup> Philippe Dubois, *La Question vidéo – entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now, 2011, p. 269.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 269.

« Le cinéma au pluriel » nécessite quatre réflexions qui, à propos des questions relatives au cinéma et à ses prolongements, portent sur l'image-mouvement et sur l'institutionnalisation :

**Cinéma comme pensée historique** – le lien avec l'histoire présente au moins trois aspects invitant à réfléchir à ce qu'est le cinéma :

- a. L'histoire dès 1895. La fameuse date du 28 décembre 1895 est prise comme date de naissance officielle du cinéma ; elle marque historiquement la potentialité du futur septième art à partir duquel le cinéma développe son esthétique spécifique ;
- b. L'institutionnalisation du cinéma. André Gaudreault ne pense pas que le cinéma soit “né” le 28 décembre 1895, car si le cinéma veut devenir une institution et acquérir son autonomie, il faut une institutionnalisation comportant deux conditions pour développer sa propre spécificité : un dispositif de normalisation et une codification de l'ensemble des pratiques. Ainsi, le cinéma des premiers temps doit être pensé selon l'idée de « série culturelle »<sup>313</sup> ;
- c. Les origines du cinéma. Pour les pays du tiers monde, le cinéma pourrait être une arme d'anti-colonisation et de définition de l'identité nationale ; ainsi le cinéma a-t-il des origines assez variables selon les différents contextes géopolitiques.

**Cinéma comme institution** – celle-ci désigne des “lieux” destinés à développer la connaissance du cinéma : musée, salle, revue, magazine, bibliothèque, festival, université/école de cinéma...

**Cinéma comme pensée de l'image-mouvement** – un moyen de penser l'anthropologie de la vue/vision de l'homme ; un constat sur l'évolution de la représentation du visuel. Le cinéma devient un critère dans la mesure où la généalogie du mouvement du visuel est établie, les études du pré-cinéma et du post-cinéma étant concernées à cet égard.

**Cinéma comme expression** – en prenant le cinéma comme expression définie par les expérimentations du mouvement à partir des éléments

---

<sup>313</sup> Voir *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques* de André Gaudreault, Paris : CNRS, 2008.

cinématographiques (film, défilement, projection, montage, lumière, ombre...), nous pouvons élargir le champ du cinéma au sens strict en entrant en contact avec les arts plastiques. Un grand nombre de chercheurs ont proposé des formules pour réfléchir aux rapports entre le cinéma et l'art contemporain (et même la technologie) : « *Expanded cinema* » (Gene Youngblood), « Cinéma d'exposition » (Jean-Christophe Royoux), « Troisième cinéma » (Pascale Cassagnau), « L'effet-cinéma » (Philippe Dubois), « Le temps exposé » (Dominique Païni), « Le mouvement des images » (Philippe-Alain Michaud), « Cinéma contemporain » (Luc Vancheri), « L'expérience du film » (Stéphane Delorme), « *Soft cinema* » (Lev Manovich)... Au lieu de désigner une frontière qui délimiterait le cinéma par rapport aux autres représentations artistiques du visuel, il convient à l'évidence de percevoir des résonances cinématographiques dans les œuvres en images mouvantes.

« Penser le cinéma au pluriel » est une façon de prendre le cinéma comme corps médiumnique ; il prête son corps pour engager des communications philosophiques, historiques, sociales, politiques et esthétiques. Le cinéma est une forme de pensée ; l'impureté de sa nature, composée à partir des autres arts, et sa puissance de déterritorialisation lui permettent de créer de nouvelles formes d'image et des communications transdisciplinaires. C'est aussi la raison pour laquelle Luc Vancheri suppose qu'il faut écrire trois histoires du cinéma. La première commence en 1895 : l'histoire singulière est écrite par les expériences esthétiques qui définissent le cinéma. La deuxième part de la pensée de l'image-mouvement en vue de l'histoire régulière qui lui vaut le nom de cinéma. Enfin, la troisième repose sur la possibilité de régler le nom de cinéma sur le régime contemporain de l'art et met en lumière ce qui varie au niveau du dispositif cinématographique.<sup>314</sup>

Si l'on revient à l'histoire du cinéma taïwanais, on comprend que ce cinéma est comme une pensée historique. Accompagné par le *benshi* taïwanais, il est considéré

---

<sup>314</sup> Pour retrouver l'argumentation complète : Luc Vancheri, *Cinéma contemporains – du film à l'installation, op.cit.*, p. 93-94.

comme l'origine du cinéma au regard de la décolonisation. Cela entraîne un destin pour ce cinéma dont « les images ne suffisent pas » ; à savoir le fait qu'un dispositif performatif au sein duquel la présence du corps et le jeu de l'interprétation sont pris en compte nécessite un cinéma national, et devient l'essentiel du cinéma taïwanais.

Après les figures du *benshi* et du *tâng-ki*, qui illustrent un schéma de communication identitaire à travers une présence corporelle, on remarque que beaucoup d'œuvres d'art vidéo proposent également des formules aussi variées que possibles de la présence du corps en la confrontant aux questions de l'identité, de la mémoire et de l'histoire. Du cinéma à la vidéo, il n'y a pas de modification radicale entre ces deux médiums, entre ces deux dispositifs distincts d'expression artistique de l'image-mouvement, un dispositif performatif étant préféré à l'image cinématographique. La vidéo, technique plus économique et pratique avec un format moins narratif et plus adaptable à différentes conditions spatiales, offre une forme qui permet d'expérimenter les interventions corporelles les plus libres et variables. Face à une mémoire ou une histoire oubliées, les films taïwanais des années 1980 et 1990 utilisent un procédé de restauration, tandis que les artistes choisissent une autre stratégie pour se confronter à l'oubli : ils proposent un moyen de le mémoriser et non un moyen de le restaurer.

## **6-2 L'Intervalle : le corps comme moteur de remémoration**

Si l'on pense qu'un dispositif performatif semblable au *benshi* survit dans les œuvres du cinéma contemporain, l'intervalle est alors l'un des premiers éléments que nous voulons considérer. L'intervalle, dans l'histoire du *benshi* taïwanais, désigne en premier lieu un espace entre l'écran et la réception, où le *benshi* joue son rôle d'intermédiaire qui interprète les images pour le public. L'intervalle signifie en second lieu un décalage entre deux imaginaires : celui que dessine la projection du film et celui que crée l'élocution du *benshi*. Grâce à cet intervalle, le sens de l'image devient plus instable et interprétable, il peut même s'adapter pour servir une certaine idéologie.

Les cinéastes et les artistes taïwanais créent également d'autres formes d'intervalles pour solliciter une histoire. Non seulement le montage peut, au sens

technique, créer l'intervalle du film, mais l'intervention corporelle – une des formules héritées du pouvoir communicatif du *benshi* – fonctionne aussi comme un montage en tant que « réponse esthétique à des problèmes politiques », créant une forme d'interrogation, de réflexion et de commentaire à travers l'acte de *mimesis*. Tandis que les films des années 1980 et 1990 racontaient une histoire fondée sur l'idée de représentabilité, les cinéastes contemporains, au contraire, ne tentent pas de reconstruire un passé ou une mémoire, ils mettent en valeur un moyen de remémoration “à partir” d'un passé pour “inventer” l'histoire.

Un dispositif performatif est ainsi créé par certains artistes ; il produit, d'une part, un écart entre le passé et le présent mis en parallèle afin de créer un regard rétrospectif, et d'autre part, il en évoque deux temps successifs. Dans un premier temps l'écart est instauré entre le sujet et l'objet d'une histoire. Or, un dispositif prenant en compte une *mimesis* corporelle transforme la position de l'objet de cette histoire. C'est-à-dire que l'écart se pose, dans un deuxième temps, comme moteur de remémoration, comme position d'observateur pour imaginer et dialoguer entre les temps, tandis qu'il permet de réaliser une revendication subjective de cet objet de l'histoire, une subjectivation étant ainsi acquise.

*Looking for Siraya* (*Xun zhao mu za nu* 尋找木柵女, 2013) de Zheng Li-ming (鄭立明) et *Lingchi, echoes of a historical photograph*<sup>315</sup> (*Ling chi kao : yi zhang li shi zhao pian de hui yin* 凌遲考：一張歷史照片的迴音, 2002) de Chen Chieh-jen font une démonstration de dialogue entre les temps. Les deux artistes s'intéressent à la relecture d'images prises par un regard “outsider” occidental, qu'ils se réapproprient en questionnant la possibilité de revendiquer une position subjective. A propos de la question du regard, les deux œuvres transforment l'image photographique en image cinématographique, pour interroger la confrontation politico-historique de la modernité de chaque époque.

---

<sup>315</sup> *Lingchi, echoes of a historical photograph* est filmé en 16mm, puis transformé en DVD et projection vidéo sur 3 écrans.



6-2.1 Mimesis corporelle I : mémoire connectable dans *Looking for Siraya* (2013) de Zheng Li-ming<sup>316</sup>

Le photographe écossais John Tomson a réalisé une série de photos lors de son voyage sur l'île de Formose en 1871. Les images qu'il a prises dans les villages aborigènes constituent non seulement les premiers documents photographiques qui communiquent le visage véritable de Formose au monde occidental, mais l'informent aussi d'une histoire taïwanaise avant l'ère de sa modernisation. Le portrait d'une femme Siraya – une des ethnies aborigènes –, pris par Tomson, a attiré l'attention du cinéaste Zheng Li-ming par son aura mythique et intemporelle. Dans cette image, une femme porte son enfant en dirigeant son regard vers l'appareil-photo, c'est-à-dire vers le photographe, ce qui suscite des questions à la fois anthropologiques et techniques. Sur le plan anthropologique, cette image rappelle la crise identitaire taïwanaise : la majorité de la population descend de l'ethnie Siraya, mais sa langue risque de nos jours de disparaître. Sur le plan technique, on peut se demander pourquoi cette femme accepte de donner son image et de rester immobile pendant une longue durée devant une chambre photographique, bien que selon la croyance répandue cet appareil soit réputé capable de capturer les âmes. Ainsi, cette technique, qui représente la modernité occidentale, a également un impact sur les cultures, les civilisations et les croyances locales. *Looking for Siraya* est donc né de ces deux niveaux de réflexion.

Le cinéaste donne une structure hybride au film par le mélange de différents genres : film documentaire, film de fiction et film muet ; cela révèle également l'ambition de mettre au point une forme cinématographique qui s'accorde étroitement à cette histoire de regard. La relation réflexive entre le regard de la Siraya, celui de Tomson et celui du cinéaste est le fil conducteur du film, qui est divisé en onze segments : *stereo camera*, *mata* (œil), *Yup-an* (âme), *Himata* (regarder), *Kumiim* (chercher) *Ina Iama lak* (mère et fils), *Mananag* (jouer), *Sat ka pusokan* (île), *Humi-lingig* (entendre) et *Purarey* (nuage) et *Limu* (la fin) ; la plupart de ces segments sont transcrits sur l'image en langue siraya. Pour répondre au titre de son film, Zheng Li-ming construit, comme tronc du film, une scène autour d'une séance photo pour le portrait d'une femme siraya et les réflexions qui découlent de cette séance font appel aux différentes formes cinématographiques. Il ne

---

<sup>316</sup> L'œuvre est récompensée en 2013, en tant que meilleur film expérimental aux Golden Harvest Awards & Short Film Festival à Taïwan. Elle est filmée en HD, couleur, 29mns, 2013.

s'agit pas d'une reconstruction scénique de la séance photo originelle de 1871 : le cinéaste « mime » cette séance. Le geste de mimer constitue une approche pour comprendre cette première image photographique, et le mélange des formes cinématographiques combine les différents aspects du regard au niveau historique, anthropologique, culturel et technique. Ainsi, ce geste ne vise pas à créer un avatar de l'image initiale. La forme et le fond du film sont envisagés, au sens esthétique et technique, en vue d'une imitation, à l'instar de cette séance photo reconstruite.

Tout d'abord, le cinéaste récrée la séance photo en imaginant le contact entre l'Écossais et la Siraya, et la vision des « yeux mécaniques ». Le film est réalisé avec deux caméras composées pour reproduire la vision de la chambre photographique à deux objectifs utilisée par Tomson. Ainsi, certaines séquences du film sont présentées en *split screen*, ce qui suppose un acte technique d'imitation. Deux sortes de *split screen* sont utilisées dans le film : l'un suppose une réplique de la vision de la chambre photographique, et donc de celle de Tomson, là où la femme siraya est doublement encerclée d'images inversées, pour reproduire l'image vue à travers le viseur de la chambre ; l'autre mime une révélation de l'image prise par la chambre, c'est-à-dire que deux images de la même figure se juxtaposent en comportant un léger décalage positionnel et temporel. L'usage du *split screen* offre une figure divisée et incomplète de la femme siraya, faute du support stéréoscopique qui fusionnerait les deux images en une. La démonstration de technique photographique est considérée comme un langage puissant, métaphore d'un processus de recherche de l'unité identitaire.

D'autre part, trois événements successifs marquent esthétiquement l'usage de la superposition, qui équivaut à une revendication subjective d'un objet de l'histoire. La voix de Tomson est mimée en voix *over* par un acteur pour décrire, selon son journal intime, les expériences de sa visite à Takow (ancien nom de la ville actuelle de Kaohsiung dans le sud de Taïwan, lieu où ont été prises les photos de la Siraya) ; elle est aussi mimée sous la forme de cartons écrits qui donnent des indications pour que ses personnages puissent trouver la bonne position devant la chambre photographique. Certes, la présence autant verbale que spectrale de Tomson rappelle une histoire du regard occidental qui est d'ordre informationnel. Or, les apparitions physiques du cinéaste évoquent un déplacement du regard. La présence de l'auteur du film est mise en relation avec l'auteur de l'image photographique; les deux regards se superposent, et le regard de Tomson est même progressivement remplacé par celui du cinéaste au cours du

film. Cette superposition équivaut à la fois à une imitation de la “recherche” de la Siraya et à une appropriation du regard occidental, laquelle impose un autre regard pour raconter une autre vision de l’histoire. Il en va de même pour la femme siraya, mimée par une comédienne.

Dans le deuxième événement, la Siraya est cadrée en gros plans, mais les deux images côte-à-côte qui la représentent comportent un léger décalage temporel dans le segment « *Yup-an* » (âme). Le nom de ce chapitre établit une relation en quelque sorte allégorique aux des techniques employées : plan ralenti, flou, gros plan, *split screen*. Ces techniques représentent métaphoriquement un état instable lié à une identité incertaine, aussi bien en ce qui concerne l’étranger que la Siraya. La figure de la femme en *split screen* (divisé en deux) montre un léger décalage temporel renforçant l’idée d’une identité entre les temps qui est recherchée tout au long du film. La stabilisation de cette identité se réalise enfin par le biais d’une autre présence, celle, significative, du cinéaste.

Dans le troisième événement, on voit le cinéaste se placer devant la chambre photographique et derrière la caméra du film dans le chapitre « *Himata* » (regarder). La présence de ces deux positions opposées se substitue à la structure hiérarchique entre regardant et regardé. Dans un autre plan, on voit que le cinéaste utilise un stéréoscope Holmes en face de la caméra, geste très puissant et significatif : c’est voir à l’aide d’un support censé permettre de voir l’image en 3D. Non seulement est enfin réalisée une fusion de l’image de la figure siraya, jusque là divisée, comme nous l’avons vu, mais aussi une vision en 3D au prisme triangulaire synthétisant la vision de Tomson, celle de la Siraya et celle du cinéaste. Le titre *Looking for Siraya* désigne finalement « les manières de voir ». “Savoir-voir” est la capacité de revendiquer une subjectivité. Bien que les interviews des spécialistes de la culture siraya décryptent le mystère culturel et ethnique de Siraya dans le chapitre suivant « *Kumiim* » (chercher), le désir d’une recherche filiale est comme avivé par les diverses présences du cinéaste. Lorsque celui-ci associe le stéréoscope à la caméra, un regard rétrospectif est ainsi révélé. Le cinéaste projette sa propre histoire (il montre la plaque provenant de ses ancêtres) sur le plan historique de Taïwan, ce qui fait que le processus de *Looking for Siraya* paraît se confondre avec la vision formée par la superposition de la mémoire individuelle et collective.

Le contexte géopolitique, la modernité technique, la question anthropologique, la représentation identitaire se développent dans le film à partir de la recherche d'une histoire. Ces divers aspects contribuent à un décryptage informationnel du portrait de la Siraya du XIXe siècle. L'installation d'un dispositif intra-filmique s'effectue à travers le mélange des genres cinématographiques et la présence du cinéaste ; le genre cinématographique change à l'instar d'un montage exprimant une certaine vision énonciative et affective. Or, ce changement évoque également une rupture, un écart dans la continuité des sensations ; il s'agit d'un écart qui empêche, en premier lieu, d'engager la construction sensationnelle d'une vision de l'histoire monopolisée et, en second lieu, de réfléchir ou de projeter sa propre histoire de spectateur, « une histoire spectatorielle » qui ne correspond pas nécessairement à celle racontée dans le film. Cela est d'abord démontré par la juxtaposition de l'histoire identitaire du cinéaste et de celle de la Siraya, qui, sous forme d'essai, crée une conversation dialectique évoquant en fin de compte un regard rétrospectif, lequel est souligné par la réflexivité que concrétisent les présences du cinéaste et de son regard à la caméra. Les informations décryptées sont des bases de données pour comprendre une histoire inconnue ; mais l'idée d'écart est en mesure d'accueillir une superposition de mémoires susceptibles de disqualifier un regard autoritaire. En conséquence, le montage est interprété en fonction du changement de genre cinématographique, le geste mimétique étant le moyen de provoquer des écarts (au niveau de la technique énonciative, de l'identification du spectateur). Au lieu de dynamiser l'image photographique par une reconstruction de l'histoire, le cinéaste préfère souligner la façon de mémoriser et de regarder pour « affranchir » l'image. À ses yeux, on ne retrouve pas simplement une histoire oubliée pour la reconnaître, mais aussi, espère-t-il, une mémoire qui ne reste pas figée dans le passé : une « mémoire connectable » apte à activer la réflexivité de l'histoire.



6-2.2 Mimesis corporelle II : les “trous” de mémoire dans *Lingchi, echoes of a historical photograph* (2002) de Chen Chieh-jen

*Lingchi, echoes of a historical photograph* est également une œuvre qui s’inspire d’une image d’archive, d’une photographie prise par un regard occidental en 1905, en Chine. Elle est la suite de son œuvre photographique *Genealogy of Self*, que nous avons analysée dans le segment « La stratification des regards : l’acte de (ré)exposer l’image <sup>317</sup> ». L’artiste s’appuie toujours sur des sources historiques diverses et invite le spectateur à s’interroger sur les témoignages de l’agir humain, et sur la façon de les retranscrire en image.

*a. Le regard rétrospectif*

Dans *Genealogy of Self*, l’artiste maintient la qualité de l’image fixe et transforme la technique photographique en langage esthétique, en vue de réinterpréter sa vision de l’histoire. En quête d’une circulation du regard, l’artiste « réexpose » cette image – prise par l’armée française et commentée par Bataille comme image du plaisir d’extase –, transforme la victime du *lingchi* en un homme à deux têtes et insère sa propre figure « touristique » comme pour assister à la stupéfiante scène de torture. Ainsi le regard de l’artiste interroge-t-il le regard confronté à « la douleur des autres », – question essentielle que se pose Susan Sontag dans son livre *Regarding the Pain of Others*. Le

---

<sup>317</sup> Voir chapitre 5-2.2.

dédoulement de la tête de la victime souligne son état d'extase et son sourire confus, qui contrastent fortement avec les blessures de son corps. Le propos de l'artiste informe une critique du regard de la modernité coloniale et construit « une histoire des gens photographiés<sup>318</sup> ». En fait, la présence de l'artiste signale un autre intérêt, fréquent dans ses œuvres, celui qu'il prend à mettre en évidence le figurant. Parmi l'atroupement de ceux qui contemplant la victime, il adopte une position dans cette enquête. Malgré la douleur « spectaculaire » de la victime qui centralise le regard du spectateur, notre curiosité se porte du côté des regardeurs : est-ce qu'ils ont peur d'être la prochaine victime ? Éprouvent-ils du plaisir à regarder cette scène de torture ? Pourquoi l'artiste se cache-t-il parmi eux ? La victime du *lingchi* est une figure sans nom, cependant sa figure sacrifiée parle à haute voix, proférant une accusation à l'adresse « des pouvoirs » (du regard, du régime, de l'indifférence), et son sourire provoque un frisson d'horreur. Ainsi, les figurants de l'image se trouvent pris « entre » diverses situations. D'une part, ils ne sont pas de simple spectateurs pouvant se tenir à l'écart de ce que vit la victime ; ce sont des hommes impuissants menacés à tous moments par un régime féodal. La scène du *lingchi* a lieu en public, c'est un avertissement évident transmis par les autorités. D'autre part, ils ne sont pas spectateurs, car ils sont aussi cadrés et regardés dans l'image par un œil mécanique, et occupent la scène du spectacle. Ce sont des figurants au sens général, comme l'explique Didi-Huberman évoquant « un groupe de personnes dont le rôle – dans une société ou dans une situation historique – n'est justement ni effectif ni significatif, ce que rendent bien les expressions de « rôle effacé » ou de « rôle purement décoratif<sup>319</sup> ». Or, la présence de l'artiste en tant que figurant crée « un regard rétrospectif » et « un regard stratifié ». Le premier regard suppose que l'œil occidental souverain de l'appareil photo et la modernité qu'il représente sont récupérés par l'artiste ; sa présence physique signifie son intention de ne pas simplement se remémorer l'histoire, mais d'être dans l'histoire. Autrement dit, « être dans l'histoire c'est, aussi, être traversé par une mémoire<sup>320</sup> ». Chen Chieh-jen ne raconte pas une histoire mais y retourne en donnant une nouvelle visibilité à la photo documentaire, la chargeant d'une réflexion subjective à propos d'une mémoire se confrontant à la situation de figures impuissantes. Il s'y montre

---

<sup>318</sup> Présentation de l'œuvre *Lingchi, echoes of a historical photograph* : [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/842/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/842/73)

<sup>319</sup> George Didi-Huberman, « Peuple exposés, peuple figurants » dans la revue *Dé(s)génération*, N°9, novembre, Saint-Julien-Molin-Molette : Huguet Editeur, 2009, p. 14.

<sup>320</sup> George Didi-Huberman, *Quand les image prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, Paris : Minuit, p. 171.

comme un témoin-présent, sa contemplation contemporaine alternant entre l'extra-image et l'intra-image ; le regard rétrospectif souligne un rapport au temps induit par la complexité et la plasticité temporelle du médium photographique. La présence de l'artiste suppose une *mimesis* corporelle de la présence du figurant, son corps se posant comme un médium qui voyage dans le temps pour être dans l'histoire et immortaliser avec son regard une histoire subjective « à partir de » la scène du *lingchi*. Ce regard est autant réflexif que rétrospectif, grâce au dispositif performatif de l'image. Chen est à la fois le regardé et le regardant de l'image. Non seulement la question du pouvoir du regard est posée, mais la visibilité des figurants est aussi soulignée grâce à cette présence de l'auteur (artiste) qui est « avec » ces sans-noms. Ainsi, le regard de celui-ci devient un regard partageable, où encore un regard stratifié, l'œil mécanique n'étant pas monopolisé par un regard autoritaire, mais ouvrant une fenêtre pour voir des histoires sous-jacentes créées par les anonymes de l'histoire.

Le corps de l'auteur étant absent du film *Lingchi, echoes of a historical photograph*, le regard stratifié est évoqué par un autre dispositif performatif où la présence corporelle est toujours mise en valeur. Dans cette œuvre, l'artiste crée un regard introduisant le déroulement d'une hétérogénéité temporelle qui révèle progressivement les figurants de chaque période historique.

#### *b. Le regard stratifié*

L'artiste produit des images ralenties en noir et blanc et use de gros plans sur le visage de la victime du *lingchi* en accentuant sa souffrance et son état d'extase. Une série de plans qui s'enchaînent montre une scène de torture où un bourreau tranche la chair de la victime. Au milieu du film, on voit la caméra se focaliser sur les deux blessures en forme de cercle au niveau de la poitrine, et se rapprocher de la blessure dans un fondu au noir. Le fondu au noir est considéré comme un moment où l'artiste interrompt provisoirement le récit du *lingchi* pour introduire des lieux historiques en ruine : l'ancien palais d'été de Pékin, le laboratoire créé par l'unité japonaise 731 à Harbin, qui était destiné à des expérimentations sur des cobayes humains, la prison politique située sur l'île verte de Taïwan, l'usine polluée laissée par l'entreprise américaine RCA, et le dortoir de femmes d'une usine en faillite licenciées sans scrupules à Taïwan. Ces lieux figurent une histoire allant du début à la fin du XXe siècle, placée sous le signe de

l'invasion<sup>321</sup>. Deux remarques expliquent la mise en relation de ces images avec la photo du *lingchi*. D'une part, les blessures corporelles ouvrent un passage vers une histoire remplie de victimes (de la guerre, de la politique, du capitalisme). D'autre part, la force féodale connaît, selon l'ordre de présentation de ces lieux, une évolution autoritaire sous forme d'impérialisme, de globalisme et de post-colonialisme ; à travers ces événements historiques et actuels, Chen interroge le possible retour d'une forme de « *lingchi* » à notre époque.

L'artiste radicalise son interrogation par le biais du corps victimaire. Après avoir montré les images des lieux abandonnés, le plan revient sur ce corps, mais à l'intérieur de celui-ci. Autrement dit, l'artiste invente un regard qui voit à travers les deux trous du corps exposé, la caméra effectuant son travelling à l'intérieur de celui-ci. Ainsi, l'œil de la caméra simule un regard spectral pour concevoir les expressions physiologiques des spectateurs (y compris le photographe occidental) de la scène du *lingchi* lors du premier regard spectral ; il en va de même pour les visages des figurants plus contemporains<sup>322</sup> lors du second regard. Le mouvement cinématographique étant employé comme vecteur du temps par l'artiste, il synchronise un regard stratifié. D'abord, lorsque les lieux abandonnés des différentes époques apparaissent à travers les trous du corps, on entre également dans un « *no man's land* ». Ces lieux révèlent une histoire des invisibles, à savoir les victimes de ces événements historiques ; l'histoire du photographié qu'a tentée de faire l'artiste suppose en effet une histoire de l'impuissance. Ainsi, le *zoom in* est une action permettant d'entrer et de saisir une traversée du temps, où les invisibles venant de différentes époques se muent en fantômes autour de ces lieux en ruine. Ensuite, le mouvement du travelling se superposant à un regard spectral à l'intérieur du corps de la victime, devient analogue au tapis du temps qui associe le passé et le futur. Son déroulement donne de la visibilité aux disparus des lieux abandonnés, grâce à l'apparition

---

<sup>321</sup> La mise en parallèle des lieux historiques de la Chine et des lieux abandonnés de Taïwan comporte une contradiction relative à l'invasion dont traite l'artiste, car elle ignore une autre invasion chinoise à Taiwan, risquant une homogénéisation des histoires des deux pays. Malgré cette possible confusion, l'artiste propose une remémoration des figurants au lieu d'une écriture de l'Histoire, ce qui nous paraît être un outil important lorsque l'on est en face d'une mémoire forcée. De plus, ce procédé est reconduit dans ses œuvres postérieures que nous analyserons dans le chapitre suivant. Ainsi, c'est de ce point de vue-là que nous choisissons cette œuvre et cet artiste, sans contredire notre vision historique et notre position politique.

<sup>322</sup> Les habits de ces figurants qui paraissent dans le deuxième trou laissent entendre qu'ils viennent d'une autre époque que les figurants du premier trou ; ils appartiennent à la classe des « cols bleus ». Leurs identités réapparaissent également dans les œuvres postérieures de Chen Chieh-jen comme *Factory*.



des travailleuses de l'usine (licenciées sans scrupules par leur entreprise en faillite<sup>323</sup>) et aussi de la victime du *lingchi* dans le deuxième trou. Dans cette image, deux travailleuses soulèvent la chemise que porte un homme et les deux blessures de son corps témoignent de la mise en place d'un regard réflexif. Autrement dit, la victime de *lingchi* projetée dans un « futur antérieur » qu'aperçoit le regard spectral suppose un regard qui soit à la fois rétrospectif et stratifié, de même qu'une reproduction éternelle de la situation victimaire impuissante est affirmée. Les deux trous dans le corps renvoient aux deux objectifs de la chambre photographique : par cette métaphorisation la victime revendique un voir autonome. Mais le regard spectral de l'esprit échappe au corps, regard dans un état d'extase. En outre, l'œil mécanique élaborant une articulation du regard entre l'intérieur et l'extérieur du corps, cela a pour effet de synchroniser la stratification d'un regard qui voyage dans le temps. En d'autres termes, l'œil mécanique est possédé par une temporalisation du mouvement, son regard évoluant sans se figer dans un certain regard, concession de son autorité. C'est de cette manière que les photographiés / filmés peuvent encore détenir la puissance du voir ; mais selon une vision liée au corps. Une libération de l'œil mécanique est donc obtenue par la conjugaison du montage et du mouvement cinématographique.

Le corps de la victime apparaît signifiant : non seulement les deux trous métaphorisent les deux objectifs de la chambre photographique, mais le corps devient aussi le médiateur de la vue qui opère une traversée du temps. Lorsque la figure de la victime du *lingchi* survient dans le trou avec celle des travailleuses, l'artiste laisse clairement entendre que la scène du *lingchi* est présente et persiste dans toutes les histoires humaines sous des formes diverses. En même temps, les trous-viseurs écartent l'idée d'une continuité de l'espace-temps et font émerger des histoires inconnues pour combler « “les trous” de mémoire ». Les deux mouvements s'enchaînant, *zoom in* et *travelling*, constituent un processus de visualisation des invisibles que leur présence concrétise. Dans cette perspective, les figurants ne sont plus des « rôles effacés » ou des « hommes sans qualités », mais à mesure que l'espace-temps est poursuivi par le mouvement, ils revendiquent progressivement une puissance de voir qui pourrait aboutir à un jugement. Leurs regards à la caméra, en effet, se présentent comme l'accusation de

---

<sup>323</sup> Les deux personnages féminins réapparaissent dans l'œuvre *Factory* que nous analyserons plus tard.

leur invisibilité dans l'histoire ; le film est muet, leur présence à travers « la blessure » (le trou) exprime cependant leur voix. C'est bien de cette façon que des « histoires palimpsestes » sont révélées par la présence du corps.

Le geste quasi mimétique qui s'engage dans la construction d'une histoire n'est cependant pas censé produire une similitude historique. Certes, le procédé de rétrospection employé par les deux artistes suggère également une recherche du contexte et du sens historique. Or, ils ne parviennent pas à reconstruire un fait du passé, mais créent une forme en vue de révéler le palimpseste d'histoires oubliées à travers un corps médiumnique. Ceci revient à dire que la construction d'une histoire se ramène à la dissociation d'un sujet et à l'exorcisme de son esprit en fonction d'un geste de possession mimétique, tandis que le sujet dissocié, tel qu'un corps médiumnique, devient le miroir qui réfracte l'Histoire en donnant une visibilité au palimpseste d'histoires muettes. Lorsque l'histoire officielle ne correspond pas à la mémoire collective (à cause d'un régime colonial), rassembler des débris de mémoire des petits hommes, soit des figurants anonymes de l'Histoire, permet de construire une « histoire nôtre » pour une commémoration collective. Une migration de l'esprit de « notre cinéma » créé par le *benshi* apparaît dans le cinéma contemporain dans la mesure où le paradigme de « ressemblance différenciée » est adopté en vue de détourner une Histoire inébranlable.

Outre que le facteur spatial souligne la différence entre « cinéma obscur » et « cinéma exposé », le choix de notre corpus privilégiant le « cinéma exposé » engage à ouvrir des discussions autour de la formulation d'un dispositif performatif qui communique avec l'histoire et la mémoire. Certes, il y a rupture entre le cinéma traditionnel et le cinéma contemporain taïwanais quant au traitement du fait historique. Le premier prône une restauration de la mémoire<sup>324</sup> ; le second, d'après les deux œuvres analysées ci-dessus, est censé créer un mode de remémoration dans une temporalité où la reconstruction de la mémoire est impossible ; les artistes « imitent » une histoire à partir d'images d'archives, en en dégagant des interprétations très développées. Or, la présence du corps s'impose souvent pour interroger la question de l'histoire et celle de l'identité dans ces deux types de cinémas. Hou Hsiao-hsien crée un dédoublement du

---

<sup>324</sup> Voir le chapitre 4 de ce travail.

corps pour dialoguer entre les histoires et Wen Jen, Huang Ming-chung, Chang Tso-chi, Tsai Ming-liang créent une réflexivité corporelle concernant la question de l'identité, tandis que les artistes du cinéma contemporain, sous des formes variables, développent une diversification du « corps d'auteur » en faveur de la médiumnalité du corps.

« Le supplice chinois »



« Genealogy of Self »



« Lingchi, echoes of a historical photograph »



## Chapitre 7 La Corporalité du détournement : corps d'auteur et « auteurisation » du corps

---

L'analyse de *Looking for Siraya* et de *Lingchi, echoes of a historical photograph* prélude à une réflexion sur le « corps d'auteur », expression comportant deux sens généraux que nous entendons développer maintenant : l'engagement du corps d'auteur/d'artiste et, d'autre part, une « auteurisation » du corps et, plus précisément, des corps des « figurants », des corps anonymes de l'Histoire. Des artistes mettent en jeu leur présence corporelle pour revendiquer l'autonomie des figurants qui deviennent ainsi des « auteurs » de l'Histoire à partir de la reconstitution de mémoires oubliées. C'est dans cette perspective que l'artiste Chen Chieh-jen se procure un moyen d'affronter le récit de l'Histoire.

### 7-1 Corps d'auteur

Ces deux modalités du corps correspondent également à une temporalité propre à un cinéma exposé qui, subissant moins de contraintes narratives, est un médium idéal pour l'expérimentation du temps. Sophie-Isabelle Dufour suggère que « la vidéo offre une image du temps plutôt qu'une image du mouvement<sup>325</sup> » Cependant, le mouvement n'est pas opposé au temps. En parlant de l'expérimentation du temps dans le cinéma exposé, il s'agit de penser la mise en mouvement du temps matérialisée par l'image. Bill Viola, grand révélateur du temps, considère que les images mouvantes « incarnent le mouvement de la conscience humaine elle-même [...] la durée qui constitue la *materia prima* des arts du temps que sont le cinéma et la vidéo. La durée est à la conscience ce que la lumière est à l'œil.<sup>326</sup> ». Dominique Païni souligne également l'importance du temps dans les images en mouvement : « (c'est le temps) qui est offert au regard du spectateur-visiteur, venant confirmer le phénomène cinématographique tel que le décrit

---

<sup>325</sup> Sophie-Isabelle Dufour, *L'image vidéo – D'Ovide à Bill Viola*, Paris : Archibooks+Sautereau, 2008, p. 104.

<sup>326</sup> Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press/Londres, Thames&Hudson, en association avec la galerie Anthony d'Offay, 1995, p. 173.

Jean-Louis Schefer : « du temps donné comme une perception<sup>327</sup> ». Viola ralentit souvent la durée des images mouvantes pour créer un temps méditatif afin que le spectateur puisse prendre conscience du temps et entrer dans un monde en évolution, alors que certains artistes taiwanais (de notre corpus) expérimentent différentes formules de « corps d’auteur » pour attester des temporalités variables dans un « petit » format de cinéma ; le corps est considéré comme une preuve de la traversée temporelle. Étant donné la construction du temps filmique, les artistes/cinéastes organisent différentes stratégies pour mieux se conformer à des conditions spatiales distinctes.

### 7-1.1 Corps d’auteur I : une temporalité du devenir

Les œuvres de Tsai Ming-liang, observateur du temps, évoquent souvent la question de la « frontière » entre le cinéma obscur et le cinéma exposé : une longue durée de l’image, avec une construction d’intrigues très restreintes, est-elle mieux mise en valeur dans un lieu d’exposition ? Depuis une dizaine d’années, Tsai commence à travailler sur la relation entre le cinéma, le théâtre et l’art contemporain<sup>328</sup>. À l’occasion

---

<sup>327</sup> Dominique Païni, *Le temps exposé – le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002, p. 70.

<sup>328</sup> Il réalise *The Skywalk is Gone* en 2002, l’année même où il est artiste invité en France, au Fresnoy. En 2004, il fait une œuvre plastique intitulée *Fleur fanée* (*Hua diao* 花凋) à l’occasion du festival de l’île de Kinmen ; il installe dans une cartoucherie de Kimmen une statue de Chang Kai-shek, dont le regard est tourné vers la Chine à travers une fenêtre ; ses trois acteurs fétiches, Li Kang-shen, Chen Hsiang-chi (陳湘琦) et Lu Yi-ching (陸奕靜), jouent les personnages du roman *Fleur fanée* de Chang Eileen (張愛玲). *L’espace érotique* (*Qing se kong jian* 情色空間) est créé à l’occasion de *Discovering The Other : International Film Installations at the National Palace Museum* en 2007, la même année où *It’s a Dream* (*Shi meng*, 是夢, la version plus longue de *It’s a Deam* dans Chacun son cinéma) est présenté dans le pavillon taiwanais de la Biennale de Venise. En 2010, *L’espace érotique II* (*Qing se kong jian II* 情色空間 II) est créé au musée national des beaux-arts de Taichung ; il reprend la même idée que pour *L’espace érotique*, en utilisant des extraits, des espaces intimes, des objets pour créer l’érotisme dans la version de Tsai. *La rivière au clair de la lune* (*He shang de yue se* 河上的月色) participe à la biennale de Taipei en 2010. Tsai installe 19 chaises et quelques peintures qu’il a faites; cette œuvre est plus artistique que “filmique”. Les extraits projetés dans *Le théâtre dans le chaudron* (*Guo lu li de ju chang* 鍋爐裡的劇場), en 2011, présentent trois acteurs dansant soit en solo, soit en collectif dans un passage souterrain. Tsai crée trois chambres dans un hôtel de Tainan en 2012, qui sont respectivement nommées « *The Face Room* » (*Mian xiang dui zhi fang* 面相對質房), « *Soaking in Image Roome : Tsai Ming-liang’s Room* » (*Pao ru yingxian fang : Cai minglian fang* 泡入影像房 : 蔡明亮房) et « *Sleeping in Image : Time* » (*Shui ru yingxian fang : shi jian* 睡入影像房 : 時間), ces trois chambres sont installées de façon de faire référence à ses films (le visage de Li Kang-shen, les trous dans le mur, le lit abandonné, la durée filmique...). À la fin de l’année 2012, il recrée la scène d’une photo d’archives qui cadre le cadavre du peintre Chen Chen-po (陳澄波), assassiné par le gouvernement KMT lors du massacre du 28 février 1947. Cette œuvre, *Transformation* (*Hua shen* 化生), est réalisée à l’occasion de l’exposition « *Special Opening* » (*Xu qu zhan* 序曲展) au MoNTUE (Museum of National Taipei University of Education); c’est aussi la première œuvre de Tsai qui traite de la question politique. Voir Sing Song-yong 孫松榮, Tsai Ming-liang – From Cinema to Contemporary Art, *op., cit*, p. 193.

de la sortie du film *Les Chiens errants* à Taïwan, il déclare qu'il s'agira de sa dernière fiction, et que le film ne sortira pas « traditionnellement » dans les salles de cinéma, car la salle de cinéma devient, selon lui, un *shopping mall*<sup>329</sup>. Ainsi, il décide de ne mettre en place que cinquante séances de projection<sup>330</sup> sur l'île de Taïwan, et le film entre au musée en août 2014<sup>331</sup>. Cela signifie-t-il qu'à ses yeux son cinéma est mieux adapté au musée qu'à la salle de cinéma ? En fait, même si le cinéaste l'affirme, *Les Chiens errants* est un exemple intéressant d'une modification de la projection en fonction des conditions spatiales. Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné la dilatation du temps dans le cinéma de Tsai Ming-liang. Cette dilatation, – obtenue par la conjugaison entre une durée inhabituelle du plan fixe et une réduction de l'image-action –, entérine la coexistence de temps hétérogènes : celui du film et celui, méditatif, du spectateur. Cette expérience du cinéma force ce dernier à regarder le temps. Lorsque le « flâneur » se déplace librement dans le musée, comment saisit-il ce « temps rendu » (selon le cinéaste, il ne distend pas le temps, mais “rend” le temps dans ses films) ?

Malgré l'intrigue restreinte et la durée « rendue », *Les Chiens errants* est un film assez narratif. Le silence est présent presque tout au long du film, mais le visage de Li Kang-shen est très parlant. Ce visage, cadré par plusieurs gros plans, révèle comment il mange, dort, reste debout pour tenir un panneau d'agence immobilière sous la pluie... Le corps de Li Kang-shen devient l'élément le plus important du film. Il accompagne (presque) tous les films de Tsai Ming-liang ; c'est un corps « monumental », à la fois celui du personnage et le sien. Si Tsai rend le temps réel dans ses films, ce corps est un témoin de la traversée du temps, et les cinéphiles pourraient même comprendre le temps du film ainsi que l'évolution temporelle de la filmographie de Tsai à travers ce corps. En fait, le cinéaste est très conscient de cela, c'est la raison pour laquelle il montre principalement Li Kang-shen pour « exposer » dans *Les Chiens errants*, et donne moins de présence aux autres personnages pour narrer une histoire, lorsque la salle de cinéma

---

<sup>329</sup> Dans la présentation de l'exposition *Jiao you* (郊遊) de Tsai Ming-liang au MoNTue, on cite Tsai : « Depuis la naissance du cinéma, c'est-à-dire depuis une centaine d'années, le cinéma subit une valeur dominante : la logique du marché capitaliste, une pure marchandisation. Cela provient de Hollywood. Je suis très conscient de ce que le cinéma perd sa liberté de création. Le cinéma devient un *shopping mall* ; voir un film signifie consommer un film ». Lorsqu'il se présente à la cinémathèque française à l'occasion de sa rétrospective en 2014, il a repris cette idée dans son discours. <http://montue.ntue.edu.tw/news/show/32>, et <http://issuu.com/montue/docs/>

<sup>330</sup> <http://tavis.tw/files/13-1000-14253-1.php>

<sup>331</sup> *Les Chiens errants* a été exposé au MoNTUE entre 29/08/2014~09/11/2014 à Taïwan.

est remplacée par l'espace d'exposition du musée. Si Dominique Païni pense que le parcours du flâneur pourrait figurer une construction narrative, Tsai réduit le plus possible les éléments narratifs, pour que les visiteurs de son œuvre puissent saisir le temps. Le cinéaste souhaite le leur « rendre », afin d'améliorer le processus de remémoration de l'œuvre projetée.

L'exposition *Stray Dog at Museum* a lieu en 2014 au *Museum of National Taipei University of Education* (on l'abrégera par la suite en MoNTUE). Les extraits de *Chiens errants* sont principalement projetés sur deux étages (dans des espaces d'exposition ou devant un ascenseur), et quelques extraits coupés du film sont projetés dans les escaliers et un coin de la salle. Quatre extraits dans la même salle au premier étage, montrent respectivement (de gauche à droite) : une femme dans un lieu en ruine, qui regarde une fresque et urine ; Li Kang-shen mangeant un *bento* ; Li s'accroupissant devant une rivière ; le visage de Li en gros plan. Trois extraits sont projetés sur du papier fripé collé au mur ; le quatrième est directement projeté sur le mur. Dans un autre espace contigu, dont la hauteur atteint le plafond du premier étage, l'écran est encerclé de branches entremêlées qui créent une ambiance de nature déserte ; on voit des extraits où Li Kang-shen tient un panneau d'agence immobilière, au centre sous un viaduc ; l'autre écran à sa gauche montre Li cherchant un panneau dans les bois (cette séquence est coupée du film) ; Li se promène dans les bois, tire un bateau et saute dedans avec ses deux enfants, le laissant flotter sur la rivière (la plupart des extraits sont coupés du film). Le film entier est projeté en boucle dans une petite salle au deuxième étage, où des lits sont installés autour du mur, faisant écho au film tout en invitant les spectateurs à s'allonger. Tsai se moque ainsi de lui-même, car son cinéma est souvent jugé « sommeilleux ». Deux extraits de la scène qui se passe dans les bois sont projetés sur le mur à proximité de l'entrée ; un autre l'est dans un espace attenant, et montre une bande de chiens errants dans des ruines. Pour clore l'exposition, une projection du film *Cet après-midi-là* (*Na ri xia wu* 那日 下午) a lieu au sous-sol, une fois par jour ; il s'agit d'une conversation entre Tsai Ming-liang et Li Kang-shen. Des coussins en forme de choux sont éparpillés dans cet espace, autre écho au film, à la fameuse scène où Li Kang-shen mange/viole un chou.

Ces choux accompagnent également six séances journalières des *Chiens errants* dans la même salle<sup>332</sup>.

Bien que son film entre au musée, le cinéaste distingue discrètement la salle de cinéma et l'espace d'exposition sous le principe d'une « habitude ». La projection du film entier est moins exposée que les autres projections d'extraits en boucle. La salle où l'on projette le film entier au deuxième étage est « séparée » de l'espace « extérieur » par un rideau noir, comme l'est la projection au sous-sol. On voit même une petite affiche à côté du rideau qui indique : « On regarde le film. Silence, s'il vous plaît » (*Zai kan dianying, qing an xing* 在看電影，請安靜) ; les horaires des séances sont aussi indiqués. Quelques éléments constitutifs de la salle de cinéma sont repris, mais ils sont loin d'en reconstruire une à part entière. Dans cette exposition, le choix de l'aménagement spatial soutient la stratégie d'exposer le protagoniste : le temps.

Si Tsai Ming-liang essaie de rendre le temps réel au cinéma, le temps est réellement visualisé par Li Kang-shen. Son corps est un vecteur du temps ; l'écoulement du temps se lit dans ses mouvements, ses comportements et ses aspirations. Dès le début de sa carrière, Li est un acteur peu conforme, qui s'adapte difficilement aux autres types de cinéma<sup>333</sup>. Il n'existe que dans le cinéma de Tsai Ming-liang, et une partie de cette existence vient de « ce qui appartient au Li Kang-shen » de la réalité. Dans les fictions, il y a toujours des traces de sa vie laissées dans les films de Tsai (il est fainéant dans *Les Rebelles du dieu néon*, car il l'était quand il a été trouvé dans la rue par Tsai ; il a attrapé une maladie mystérieuse sur le cou et cela est repris dans *La Rivière...*) ; et n'oublions pas qu'il s'appelle toujours Xiao Kang (son surnom dans la vie). Il s'agit là bien évidemment du jeu d'interprétation imposé par son cinéaste, mais celui-ci est aussi fasciné par le rythme propre à cet acteur, le rythme de son être. Un travail réciproque entre le cinéaste et ses comédiens s'est poursuivi au cours des années, Xiao Kang évoluant en chargeant du poids de son existence le cinéma de Tsai. Dans *Les Chiens errants*, le plan fixe d'une longue durée lui permet de créer un « espace d'auteur » où le

---

<sup>332</sup> À partir du 9 septembre, on rajoute une séance de plus à 19h30 <http://montue.ntue.edu.tw/news/show/37>

<sup>333</sup> Dans une interview, Tsai Ming-liang parle de la carrière de Li Kang-shen. Ce dernier avait signé un contrat de cinq ans avec une agence hongkongaise, mais il n'a jamais été remarqué parmi ses homologues. L'interview a été réalisée par le magazine *China Times Weekly*, N°1871, 2013, [http://www.ctweekly.com.tw/product6\\_view.asp?nid=1495#.VC7SZSl\\_vco](http://www.ctweekly.com.tw/product6_view.asp?nid=1495#.VC7SZSl_vco)



« temps-intime » est sculpté par ses mouvements et ses moindres aspirations. Ce temps-intime est encore davantage souligné dans la série *Walker*<sup>334</sup>, dans laquelle Xiao-Kang se métamorphose en moine qui marche très lentement à Hong-Kong (*Walker (Xing zhe 行者)*, 2012), à Kuchin (*Walking on Water (Xing zai shui shang 行在水上)*, 2013) et à Marseille (*Xi You 西遊 (Journey to the West)*, 2014). Ces trois courts-métrages s'inscrivent dans une forme documentaire, où le temps réel est autant « ralenti » par la marche de ce personnage fictif que par la présence performative de Xiao-Kang. Le regard du spectateur du film et celui qui est à l'intérieur du film témoignent d'une performance, tandis que Li Kang-sheng amène le premier regard à observer un « temps performatif ». Quant au temps performatif et au temps intime, ils ne se contredisent pas selon leurs appartenances expressives distinctes : extériorisation pour l'un, intériorisation pour l'autre. Non seulement l'intimité individuelle est toujours manifestée dans le cinéma de Tsai, mais elle provient aussi d'une maîtrise de l'acteur. Autrement dit, la temporalité est saisie plutôt par le mouvement corporel de celui-ci que par les coupes filmiques (le montage, le changement de cadrage...) ou par le mouvement de la caméra. Ainsi, le cinéaste montre avant tout le corps de Li Kang-shen dans l'exposition *Stray Dog at Museum* pour donner une visibilité au temps qu'« il » a rendu. Une auteurisation du corps comporte en conséquence un sens double. Premièrement, le temps est rendu par une temporalité intime façonnée par l'acteur Li Kang-shen, qui est « l'acteur-auteur » ; les extraits projetés aux deux étages du musée composent une temporalité phénoménale dans laquelle l'acteur assume un triple rôle : il est l'acteur, l'auteur et le temps. Deuxièmement, le temps est rendu par le « cinéaste-auteur » à l'aide des mouvements corporels de ses acteurs suivis de l'enchaînement des intrigues du film. La projection en boucle du film entier révèle une autre temporalité qui est plus narrative, et déroule le trajet d'une recherche temporelle. Le spectateur doit « donner le temps » (sous contrainte vraisemblable de l'horaire des séances) afin de découvrir cette temporalité élaborée par les personnages et les coupes filmiques.

---

<sup>334</sup> Cette série commence par *No Forme (Xu se 無色)*, 2012), une publicité pour téléphone mobile réalisée par Tsai Ming-liang. Il y a aussi deux autres œuvres, *Sleepwalk (Hu di fu ren 蝴蝶夫人)*, 2012) et *Jing gang Jing (金剛經, Diamond sutra)*, 2014), dans lesquelles le moine Li Kang-shen marche dans un espace créé par l'architecte taïwanais Lin You-han à l'occasion de l'exposition internationale d'architecture de Venise. Les espaces de ces trois œuvres dans lesquels marche Li Kang-shen sont théâtraux. Cette figure de moine est reprise pour la création d'une pièce de théâtre, *The Monk from Tang Dynasty (Xuan zang 玄奘)*, 2014).

La collaboration de longue durée entre Tsai Ming-liang et Li Kang-shen forme une typologie corporelle. Le corps de l'acteur porte une « mémoire médiatique<sup>335</sup> », pour emprunter cette formule à Thomas Elsaesser, de l'individualisme dans le cinéma de Tsai; ce corps témoigne de la mutation de la société taïwanaise. Un tel individualisme n'est pas seulement lié au thème figurant dans les films du cinéaste, mais aussi à la présence de Li Kang-shen, ce qui permet de faire émerger les images virtuelles résonnant dans une mémoire médiatique autour de ce personnage/acteur : rétrospection de ses apparitions dans la filmographie de Tsai Ming-liang (maturation de son corps et de son interprétation, une attache ou une suite entre les histoires des films), relation référentielle ou évolutive avec les autres personnages/acteurs (car Tsai travaille souvent avec certains acteurs fétiches). Li Kang-shen n'est plus un acteur qui incarne tel rôle dans telle fiction, son image se forme dans le temps ; il est la preuve du temps. Si le cinéaste veut montrer le temps, c'est le corps de Li qui le rend perceptible ; son interprétation temporelle arrive à son apogée dans *Les Chiens errants*, où il vit « avec » le temps, tandis que les mouvements du moine forment contraste pour faire sentir les degrés temporels dans une temporalité qu'il prend en charge.

Tsai Ming-liang atteste la perception du temps par l'expérience d'un cinéma qui s'affranchit des contraintes spatiales. L'exposition *Stray Dog at Museum* manifeste deux stratégies pour faire sentir le temps, de même que la collaboration avec son acteur dédouble le sens de l'auteur. De la présence corporelle aux mouvements du corps, cette « auteurisation du corps » introduit une recherche esthétique concernant la médiumnité corporelle et révèle une possible évocation d'une mémoire médiatique, culturelle et historique en fonction d'un corps parlant.

---

<sup>335</sup> Cette expression est proposée par Thomas Elsaesser dans son analyse du film *Stern* (1959) de Konrad Wolf. Le visage de l'héroïne Ruth est pris en gros plan dans la scène où elle est déportée en train. Ce plan nous rappelle le visage d'Anna Maria (Settela) Steinbach, détenue en camp de concentration, visage filmé à Westerbork par le photographe juif Rudolf Breslauer. Ce fameux visage de Settela est respectivement repris dans *Nuit et Brouillard* (1955) de Alan Resnais et dans *En sursis* (2007) de Harun Farocki. L'enchaînement de ce rappel de la mémoire cinématographique opéré par le visage de Ruth dans *Stern* est considéré par Elsaesser comme une « mémoire médiatique » de l'« Holocauste ». Thomas Elsaesser, « Histoire palimpseste, mémoires obliques. À propos de *Stern* de Konrad Wolf » dans la revue *1895*, N°58, 2009, p. 11-29. L'article est disponible en ligne : <http://1895.revues.org/3953>

L'exposition « *Stray Dog at Museum* »



### 7-1.2 Corps d'auteur II : corps répercutant

Yao Jui-chung (姚瑞中), né en 1969, est un artiste et curateur taïwanais. Ses œuvres s'attaquent souvent à un contexte historique et idéologique représenté d'une manière ironique et sarcastique. Le corps de l'artiste y intervient souvent. Dans la série intitulée *Phantom of history* qui inclut trois clips créés en 2007 : *Phantom of history (Li shi you hun 歷史幽魂, 2'28")*, *March Past (Fen lie shi 分列式, 2'28")* et *Mt Jade Floating (Yu shan piao fu 玉山漂浮, 1'26")*, l'artiste apparaît dans différents lieux quasi-historiques et monumentaux. Dans les trois clips, il choisit d'abord un lieu existant. Puis, par son propre corps et ses gestes, il donne son interprétation du contexte social et historique de ce lieu monumental choisi. Dans le premier clip, Yao est grîmé sous les traits d'un personnage aux allures militaires, se déplaçant selon un pas cadencé quasi caricatural. Il est dans un parc rempli de statues de tailles diverses de Chiang Kai-shek. Dans le deuxième clip, l'artiste est devant la maison présidentielle en miniature de Taïwan, et salue le défilé militaire de soldats en plastique. Enfin, dans le troisième clip, Yao monte au sommet de la montagne Jade, la plus haute de Taïwan, qui s'élève à 3952 mètres. L'artiste, suspendu au-dessus de la montagne, face à une mer de nuages, salue le vide.

Le corps d'auteur suppose, au premier degré, la participation de l'artiste. Le sens du corps d'auteur apparaît surtout dans sa participation active qui contribue à marquer la manière dont le thème et son intérêt problématique sont abordés. Le titre de cette série, *phantom of history*, en révèle dans un premier temps l'esprit, alors que l'artiste réalise, dans un second temps, un corps spectral pour amorcer une intervention entre l'histoire et la mémoire. Dans le clip *Phantom of history*, l'artiste expose des traces d'expériences traumatiques, une mémoire commune transcrite dans le corps et ayant pour origine un régime autoritaire. Marcel Mauss s'intéressait aux techniques du corps, disant que chaque société a des habitudes qui ont un impact sur les gestes, les modalités du mouvement corporel. Ces habitudes varient avec « l'individu, ses imitateurs, les sociétés, les éducations, les convenances, les modes et les prestiges<sup>336</sup> ». Il voyait le corps comme non

---

<sup>336</sup> Marcel Mauss, *Les Techniques du corps*, *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. On peut le trouver aussi sur le site d'Internet :

[http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_cor](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_cor)

seulement modulé par un mécanisme physiologique, mais aussi par les contraintes sociologiques. Mauss pensait le corps à travers le montage d'une triple combinaison physio-psycho-sociologique de séries d'actes :

« Ces actes sont plus ou moins habituels et plus ou moins anciens dans la vie de l'individu et dans l'histoire de la société. [...] L'une des raisons pour lesquelles ces séries peuvent être montées plus facilement chez l'individu, c'est précisément parce qu'elles sont montées par et pour l'autorité sociale<sup>337</sup>. »

Si nous parlons d'un corps spectral réalisé par l'artiste, c'est que cette spectralité corporelle rappelle certains actes sociologiques dans l'histoire taïwanaise, hérités et transcrits dans le corps collectif d'un peuple. C'est un corps rigide, militaire, qui marche parmi les statues de Chang Kaï-shek ; il imite non seulement un geste du code militaire renvoyant à la loi martiale sous Chang Kaï-shek, mais aussi un geste relevant d'une éducation culturelle. Ce geste n'est pas un simple héritage militaire, il hérite aussi d'un système éducatif, car la formation militaire s'est depuis toujours imposée dans les campus taïwanais sous des formes diverses : cérémonie du lever du drapeau chaque matin, compétitions de musique et défilés, etc., présence d'un commandant devant chaque terrain de sport. Ainsi, l'artiste propose un corps quasi-militaire qui est en effet un corps discipliné, assujéti au pouvoir qui l'investit. Le pouvoir est symboliquement pétrifié en statue, et le spectre autoritaire est omniprésent, laissant une empreinte dans le corps. Ce corps anonyme est docile, car les gestes qu'il montre supposent une médiumnité qui communique avec une mémoire collective au service de l'approvisionnement du corps.

À l'inverse de la création d'un corps assujéti, Yao crée, dans les deuxième et troisième clips *March Past* et *Mt Jade Floating*, un corps puissant, qui se transforme aussi en un corps militaire, lequel, par rapport au corps docile, prend la forme d'un "grand homme" d'une taille gigantesque relativement à son environnement et d'une puissance surnaturelle.

---

ps.html, dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", p. 8.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

Par effet de contraste, de disproportion entre le lieu et le corps, une historicité peut être associée à ce complexe de l'« espace-corps ». Les corps sont inventés à titre d'anonymes. Hormis les gestes performatifs, le complexe espace-corps est aussi une trace créée par l'artiste pour distinguer une identité possible de ces corps. L'artiste salue le défilé militaire en miniature dans *March Past* ; son corps impose un poids lourd, qui justifie une position dominante et souveraine. Dans *Mt Jade Floating*, l'artiste se suspend au-dessus de la montagne *Jade*, et reprend le même geste de salut que dans *March Past*. Cette fois, le personnage « s'élève », accompagné par l'hymne national du drapeau de la République de Chine. La musique et la posture surnaturelle valident la création d'un « grand homme », lequel est dissous dans un faisceau de lumière, alors que ce personnage « glorieux » exalte une histoire légendaire et mythique. Bien évidemment, l'artiste ne s'intéresse pas au mythe, et le vide à quoi le héros fait face dégage une mortelle ironie.

Yao Jui-chun crée dans cette série un espace où les esprits en opposition au sein d'un personnage, c'est-à-dire d'une identité à interpréter, naissent d'une articulation entre des gestes corporels et des environnements caractéristiques. Cette combinaison révèle une formation du corps à partir de réalités historiques et culturelles. Dans ces trois clips, le corps est capable, d'une part, de répercuter une mémoire collective, car l'impact traumatique d'un régime militaire autant qu'autoritaire s'explique par une posture gestuelle, d'autre part, de devenir un médium susceptible de défaire la légende du grand homme. Si le corps peut devenir auteur, c'est grâce à la capacité démonstrative qu'il acquiert par le biais d'un dispositif performatif lui permettant de solliciter différents aspects ou ambiguïtés d'une question que l'on aborde. Ce dispositif performatif s'appuie sur la formule d'un espace-corps qui a en propre une manière de citer l'histoire, qui dispose d'un pouvoir de détournement en mesure d'ébranler une Histoire inébranlable.

« *March Past* », 2'28'', 2007



« *Mt Jade Floating* », 1'26'', 2007



## 7-2 La citation historique et son détournement

La voix *over* et la présence corporelle comme médium de communication, marques esthétiques importantes du *benshi*, sont reprises dans certains cinémas contemporains, lorsque les artistes traitent de la question nationale et identitaire. Deux générations adoptent deux stratégies esthétiques distinctes : l'une emploie un engagement politique « visible » , c'est la génération de la loi martiale<sup>338</sup> ; l'autre, la génération post-

<sup>338</sup> Il n'y a pas de frontière précise pour distinguer ces deux générations. Généralement, l'année 1987, année de la levée de la loi martiale, constitue un critère évident dans la mesure où les œuvres d'art "bénéficient" d'une ambiance sociale plus libre et ouverte, où les artistes commencent à traiter de sujets considérés comme sensibles et tabous à l'époque de la loi martiale. La critique d'art Hu Yung-fen parle « des œuvres post-loi martiale » pour décrire celles qui s'intéressent à « la critique politique, la subjectivité culturelle et la question de l'identité ». Les artistes qu'elle mentionne sont nés dans les années 1950 et 1960. *Post-Martial Law vs. Post-'89 – The Contemporary Art in Taiwan and China*, Taichung : National Taiwan Museum of Fine Arts.

loi martiale<sup>339</sup>, adopte une approche qu'influencent une culture populaire et un mode communicationnel contemporain, approche qui est considérée comme un déclin de l'engagement politique et historique. Or, ces deux stratégies esthétiques disposent l'une comme l'autre d'une puissance de détournement de l'image, qui s'appuie sur une présence corporelle, un autre élément esthétique du *benshi* taïwanais. L'idée d'un lien entre « l'espace-corps » et « le contresens de l'imaginaire citationnel » demande à être analysée au sein de quelques œuvres réalisées par deux artistes, Chen Chieh-jen et Yao Jui-chun, appartenant à la génération de la loi martiale.

### 7-2.1 Deux modes de l'intentionnalité auctoriale : manifeste et implicite

À l'époque japonaise, le détournement est un moyen de réinterpréter les images en imposant un point de vue personnel grâce à l'absence de son ou de certaines compétences langagières. Le détournement suppose une méthode d'identification collective qui implique la transformation d'un film étranger en « notre cinéma », le *benshi* taïwanais effectuant un déplacement culturel grâce à son oralité performative. Selon Jean-Claude Seguin, le détournement est « l'action de soustraire à son profit, [et] se présente [...] sous de multiples modalités, mais il y a dans l'utilisation de l'œuvre initiale une volonté de jouer sur le sens premier, voire de le trahir<sup>340</sup> ». Cette méthode est celle de Zheng Li-ming (*Looking for Siraya*) et Chen Chieh-jen (*Lingchi, echoes of a historical photograph*) qui proposent une autre lecture de l'image d'archives. Il y a aussi une nécessaire réciprocité entre citation et détournement. Les deux artistes emploient respectivement deux photos d'archives comme objets d'une réflexion, d'une appropriation et d'une interprétation ; ces photos ont pour fonction de déclencher la création qui trahit leur intention première.

---

Un autre critique d'art, Lin Hong-john, a proposé le terme d'*art of frustration* (nous l'expliquerons dans le chapitre suivant) pour catégoriser les artistes taïwanais de la génération post-loi martiale » (解嚴世代, jieyanshidai). Ce sont des artistes nés dans les années 1970 et 1980, dont les œuvres sont dépolitisées. « Daolun : qiao ! zhege zhengzhuang 導論：瞧！這個癥狀 » (Introduction, Regard ! Ce symptôme) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars, 2007, p. 124-125.

Dans notre travail, nous distinguons les générations loi martiale et post-loi martiale, en accord avec les descriptions de ces deux critiques d'art. La première témoigne de l'impact d'un régime autoritaire pendant la période où applique règne la loi martiale (1949-1987). Pour la seconde, « post-loi martiale » signifie que la génération grandit dans les dernières années de la décennie 80, et même dans les années 1990, quand l'atmosphère démocratique se fait plus sensible ; ces artistes sont moins marqués par la loi martiale que ceux de la génération précédente.

<sup>339</sup> Nous parlerons des œuvres de la génération post-loi martiale dans la partie suivante.

<sup>340</sup> Jean-Claude Seguin, « Citation et détournement » dans *Citation et détournement : séminaires du GRIMIA* 3, Lyon : GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon, 2, 2002, p. 8.



Trahir une image, c'est trahir un imaginaire énonciatif, historique, sociologique, qui flotte autour de son empreinte initiale. Détourner une image, c'est désorienter son environnement référentiel. Aussi pouvons-nous dire que le détournement travaille sur la transtextualité de l'image.

L'idée de transtextualité provient de la théorie structuraliste du récit littéraire, et a été proposée pour parler de la littérature au second degré. Genette distingue cinq types de transtextualité<sup>341</sup> : intertextualité, paratexte, métatextualité, architextualité et hypertextualité. L'hypertextualité est censée décrire une relation inter-référentielle, manifeste ou implicite, entre deux textes et « toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>342</sup>. » Or, comme ces cinq types ne sont pas des classes étanches, « l'hypertexte a souvent valeur de commentaire<sup>343</sup> », et pourrait donc également évoquer un rapport métatextuel (fonction de commentaire ou de critique) au texte initial. Si nous appliquons la notion d'hypertextualité à *Looking for Siraya* et à *Lingchi, echoes of a historical photograph*, nous pouvons considérer ces œuvres comme les hypertextes des deux photos d'archives (celle de la scène de *lingchi* et celle du portrait d'une Siraya prise par John Thomson), celles-ci étant leurs hypotextes destinés à des apparitions citationnelles.

L'hypertextualité, appliquée au cinéma, suppose que le « texte » puisse se traduire à la fois par le scénario et par la forme du cinéma : les adaptations pour l'un du roman, de l'autobiographie ou du fait divers (idem pour les *remake*), la composition de l'image, le plan, le découpage de la séquence, la scène et la forme cinématographique<sup>344</sup> pour l'autre.

---

<sup>341</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes – la littérature au seconde degré*, Paris :Seuil, 1982, p. 7-16.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>344</sup> En poursuivant cette tentative sémiologique, on peut regrouper quatre migrations combinatoires entre le cinéma et le cinéma d'exposition sous l'angle de l'hypertextualité. 1. **Fond** (contenu, extrait du film) **en tant que forme** : en reprenant les extraits des films classiques, en les travestissant en d'autres formes cinématographiques adaptées à l'espace muséal (*24 Hour Psycho, Through a Looking Glass* de Douglas Gordon) ; 2. **Migration de forme** : une reproduction du genre ou du dispositif traditionnel du cinéma dans le cinéma d'exposition (*After, After* de Laure Prouvost rappelant implicitement le cinéma-attraction de William Castle ; la reconstruction de la salle du cinéma dans *It's a Dream* de Tsai Ming-liang à l'occasion de la biennale de Venise en 2007) ; 3. **Forme en tant que fond** : une reprise des éléments cinématographiques qui devient l'essentiel de l'œuvre contemporaine (tel que le ralenti cinématographique remployé par Bill Viola et qui devient le traducteur du temps pour l'artiste) ; 4. Migration du fond : la

Prise au sens large, l'hypertextualité pourrait convenir à de nombreux films et à des dispositifs cinématographiques variés. Afin de limiter le champ de recherche, nous considérons l'hypotexte comme ce qui suppose un « contexte historique ». Autrement dit, les œuvres choisies sont liées manifestement ou implicitement à une « citation de l'histoire », et se consacrent à la dérivation du fait historique. Anne Marie Jolivet souligne, à propos des études d'Antoine Compagnon, qu'il faut distinguer plusieurs modalités de la citation : « le coupé-collé, la greffe, le soulignement, l'accommodation, la friction, et l'ensemble d'une dynamique interne suscitée par le phénomène de la citation<sup>345</sup> ». Or, l'usage de la citation, pour nous, s'appuie surtout sur « l'intentionnalité auctoriale ». Jean-Claude Seguin distingue deux intentionnalités qui « construisent la sphère auctoriale sur le terrain de la référence<sup>346</sup> » : la manifeste et l'implicite. La première suppose que l'auteur propose explicitement un hypotexte ; le second signifie que la référence fonctionne de façon moins explicite et moins apparente, telle une allusion. Pour Seguin, cette dernière « implique nécessairement une compétence du spectateur<sup>347</sup>. »

Nous prenons « l'intentionnalité auctoriale » comme une méthode qui permet tout d'abord de distinguer les styles citationnels adoptés par les artistes, et ensuite d'éclaircir les différents objectifs que vise l'effet de détournement. Autrement dit, il s'agit d'un outil qui aide à comprendre où et comment se positionne l'hypotexte pour chaque œuvre. Pour ce qui est du style citationnel, non seulement les deux manières distinguées par Seguin sont concernées, mais le choix d'une attitude ou d'un style est aussi pris en considération. Car ce choix, dans un contexte de colonisation culturelle, pourrait être le symptôme d'une altérité culturelle, une réponse à une histoire.

Chen Chieh-jen et Yao Jui-chung, deux artistes appartenant à la génération de la loi martiale, choisissent quant au style de dérivation du fait historique, deux attitudes, deux objectifs distincts : une revendication solennelle pour l'un, une parodie pour l'autre.

---

réinterprétation du film ou l'essentiel du cinéma repensé par un autre dispositif. (Comme la scène de *Vivre l'amour* de Tsai Ming-liang qui est revisitée par l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster dans *Parc central – Taipei* (2000).

<sup>345</sup> Anne Marie Jolivet, « Ladislao Vajda : un classique méconnu du cinéma espagnol, virtuose de la citation et du détournement » dans *Citation et détournement : séminaires du GRIMIA 3, op., cit.*, p. 204.

<sup>346</sup> Jean-Claude Seguin, « Variations sur un rêve... (Muerte de un burocrata) » dans *Citation et détournement : séminaires du GRIMIA 3, op., cit.*, p. 91.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 91.

Chen remploie une citation selon une « intentionnalité manifeste ». Dans *The Route* (*Lu jing tu* 路徑圖, 2006), il ouvre le film avec, dans un journal, un reportage sur la grève des ouvriers des docks de Liverpool en 1995, après quoi s'enchaînent des cartons écrits expliquant le contexte de ce mouvement et son lien avec les ouvriers taïwanais des docks de Kaohsiung. De même, une explication du contexte des usines en faillite a lieu à l'ouverture de *Bade Area* (*Bade* 八德, 2005). Dans *Factory* (*Jia gong chang* 加工廠, 2003), où figurent des portraits de femmes ouvrières dans les années 1980, l'artiste utilise des images d'archives au lieu d'explications écrites, images où l'on voit des Occidentales visiter des usines taïwanaises et des dortoirs de femmes. Même si les femmes ouvrières de *Factory* ne travaillent pas dans les mêmes usines que celles figurant dans les images d'archives, le spectateur peut percevoir des insinuations éclairantes sur le contexte historique de ces femmes.

Cependant, Yao ne cite pas explicitement d'événements historiques dans sa trilogie *Phantom of History*. L'artiste se rend dans des lieux quasi-monumentaux et mime des gestes militaires ; les traces de l'histoire sont liées aux lieux, à son costume et à ses gestes. A cette « intentionnalité implicite » doit répondre « une compétence du spectateur » pour que celui-ci retrouve les événements que l'artiste tente de solliciter.

### 7-2. 2 Citation en forme de palimpseste : révélation par contact corporel

La question de la citation et du remploi filmique est souvent discutée au cinéma, notamment en ce qui concerne l'usage du *found footage*. Christa Blümlinger retrace les théories associées au « cinéma de seconde main<sup>348</sup> », pratique en résonance avec les problématiques du « phénomène intertextuel » (sont cités Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, la transtextualité de Gérard Genette et la cartographie du *found footage* de Nicole Brenez et Pip Chodorov), de la « migration d'image » (les transformations de Aby Warburg, l'image-fantôme de Georges Didi-Huberman, l'intervalle de Raymond Bellour, le figural de Jacques Aumont) et de la « médialité » (la reproductibilité technique de Walter Benjamin, les médias électroniques aptes à produire au lieu de reproduire de Fredric Jameson et l'itérabilité de Jacques Derrida). Pour Blümlinger, « la citation

---

<sup>348</sup> Les théories liées à la question de la citation filmique et au détournement, on les trouve dans « Configuration de la citation filmique » (p. 55-61) et « Montage, collage détournement » (p. 67-p78). Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris : Klincksieck.

filmique n'est établie ni sur le plan textuel ni sur le plan figuratif, elle doit donc toujours être pensée comme quelque chose de composé, intégré dans une nouvelle configuration<sup>349</sup>. » En fait, cette indication nous paraît très pertinente pour considérer la temporalité des œuvres de Chen Chieh-jen et Yoa Jui-chung, car elle suggère un alliage de temporalités hétérogènes qui déclenche un mécanisme de continuité entre la source citationnelle et le nouveau contexte de création. Autrement dit, l'intervention de la citation ne prenant pas la forme d'une greffe de l'espace-temps, l'origine de la source citationnelle est réactivée en s'intégrant dans un contexte qui pourrait la modifier (au niveau du sens premier) ou la faire évoluer (au niveau du fonctionnement adaptable), sous la forme d'une image qui « se constitue en accumulation stratifiée de palimpsestes divers<sup>350</sup> ». Ainsi, si la citation convoquée n'est pas forcément présente et visible dans un nouveau contexte, elle est cependant un moteur de création et est censée être interpellée ou recevoir une réponse.

La citation dont nous parlons ici est une forme de palimpseste, en ce sens que la citation historique ne correspond pas à un usage direct et visible, comme le emploi des archives audio-visuelles ou textuelles. La source citationnelle est progressivement « révélée » par l'effet que produisent la présence du corps et le geste corporel ; cette révélation est suivie d'une opération visant à son détournement. Les deux étapes (de la révélation au détournement de la citation) se distinguent d'une remémoration historique, telle qu'elle a lieu dans les films de Hou Hsiao-hsien ou de Wen Jen. Autrement dit, celle-ci rend une histoire représentable et mémorable, mais il lui manque cependant la tentation de récupérer l'histoire en se l'appropriant, alors que la coopération entre citation et détournement manifeste la forte présence d'une intentionnalité auctoriale.

Nous pensons que l'emploi de la citation relève d'une intentionnalité implicite dans la trilogie *Phantom of History* de Yao Jui-chung, car l'artiste a recours à une forme de palimpseste pour citer certains événements de l'histoire.

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>350</sup> Jean-Claude Seguin, « Citation et détournement », *op. cit.*, p. 7.

Dans le premier clip *Phantom of History*, l'artiste se déguise sous la noirceur d'une ombre, une ombre sans identité. Cependant, cette figure muette n'est pas silencieuse. Ce corps rigide, marchant, à l'allure militaire, résonne. Il résonne une première fois en se déplaçant : le spectateur entend la cadence régulière de son mouvement. Puis, il résonne une seconde fois : le spectateur « entend » un revenant venu du passé. Le corps et la marche militarisée évoquent un passé traumatisant. Ce clip de 2'28" est présenté comme contenant des images vétustes qui passent en boucle. La durée de 2'28" du clip coïncide avec le massacre 228 (le massacre du 28 février 1947).

Dans ce clip, un double encerclement est accompli. Le déplacement de la figure ombrée n'échappe pas aux statues géantes. Ombre et statue sont prisonnières des images en mouvement perpétuel. Un passé ne passe pas, parce que la peur et le traumatisme hérités de l'époque autoritaire, qui n'ont pas encore disparu, hantent un corps lorsqu'ils se transforment en figures spectrales. Le spectre n'est pas la silhouette, il naît du son et de la résonance produits par la marche. Lorsqu'il se rapproche du spectateur, il intensifie un sentiment d'oppression en rappelant un passé que celui-ci ne veut plus regarder. Il n'y a rien à voir, mais le son réveille une obsession liée à sur une histoire sous-jacente.

Cette histoire sous-jacente, celle d'une époque autoritaire, peut être révélée à un spectateur qui en a quelques notions ; elle dépend donc d'une « compétence du spectateur ». Il faut ainsi connaître l'histoire du Parc mémorial de Chiang Kai-shek qu'évoque *Phantom of history*. Chiang Kai-shek est décédé en 1975, mais la production de ses statues commence en 1970, suite à une décision gouvernementale conduisant à les installer dans les écoles et les espaces publics. La statue renforce en effet une identité par la célébration perpétuelle du grand homme.

Les statues de Chiang Kai-shek que nous voyons sont abandonnées dans ce lieu. Depuis 2000, premier changement de régime qui voit l'entrée au gouvernement du parti DPP, a commencé largement un mouvement de taïwanisation (mise en valeur de l'histoire taïwanaise) et de « déchiankaïchekisation » (par exemple, on enlève les statues de Chiang Kai-shek installées obligatoirement dans l'espace public, les écoles, les mairies etc...). Le maire de Taoyuan, au sud de Taipei, a décidé de garder ces statues abandonnées en établissant un « parc mémorial de Chiang Kai-shek » ; cette ville est aussi le lieu où le corps de Chiang est déposé depuis sa mort.

Le rassemblement de ces statues est spectaculaire et des sentiments contrastés surgissent. Bien évidemment, la motivation du maire dans cette affaire tient à son respect pour Chiang Kai-shek, mais l'esprit de respect est transformé dans ce clip. D'une part, les statues renvoient toujours à l'époque dictatoriale. D'autre part, leur multiplication efface l'aspect symbolique de la remémoration. Chiang Kai-shek, par la reproductibilité de son image, perd son aura de grand homme ; ses avatars forment un cercle, et donc un circuit fermé ; ce grand homme est hors du monde, figé dans des images vétustes. Après quoi, le corps se fait entendre pour la troisième fois. Le rythme sonore de la marche exorcise l'esprit dictatorial.

Les lieux choisis par Yao Jui-chun comportent d'importantes traces historiques. Le palais du Président taïwanais dans *March Past*, est son bureau officiel. Ce bâtiment, construit en 1919 pour le gouvernement général du Japon, est toujours en usage ; il témoigne de la mutation historique des pouvoirs. Enfin, l'artiste se rend, dans *Mt Jade Floating*, au sommet de la montagne Jade où a été installée une statue de Yu You-ren, éducateur et haut fonctionnaire du KMT, selon son souhait que disent les deux premiers vers d'un de ses poèmes inscrits sur la statue : « m'enterrant au sommet de la montagne pour que mon regard puisse se diriger vers le continent (chinois) » (*zang wo yu gao shan zhi shang xi, wang wo da lu* 葬我於高山之上兮，望我大陸). Le gouvernement KMT a érigé cette statue de Yu You-ren au sommet de la plus haute montagne de Taïwan, en 1966, deux ans après sa mort. En 1995, la tête a été coupée par des militants indépendantistes. Puis la statue restaurée sera totalement arrachée du sol par des anonymes un an plus tard. Le maire de la région l'a remplacée par une stèle commémorative sur laquelle est inscrit : « la crête de la Montagne *Jade*, 3952 mètres d'altitude ». Ainsi, le geste de l'artiste rappelle un « ça a été », qui suggère une complicité entre un symbole de l'identité nationale et une identification politique.

Son corps intervenant dans un espace monumental, l'artiste ne représente pas un personnage explicite. En dépit de son déguisement en un personnage militaire ou dictatorial dans les trois clips, les identités restent incertaines, ne relèvent pas de sujets identifiables. Il s'agit plutôt de la peau d'un personnage qui couvre le corps de l'artiste pour provoquer l'imagination spectatorielle, susciter une association d'idées. Ce corps est autant médiumnique que spectral, en mesure de résonner plusieurs fois malgré la qualité

flottante et vague de son image ; des moments dictatoriaux se font écho entre les temps. Or, le corps caricatural et la spectacularisation des espaces monumentaux leur attribuent une absurdité dont dérive un sentiment solennel absolu des lieux et des histoires.

Le style parodique possède une certaine puissance de détournement. La transformation d'un sens suppose celle d'un imaginaire préétabli, issu du sens originel d'un lieu. Cela revient à donner de la force à un sujet invisible, à pouvoir ainsi rassembler toute une masse dans un espace partageable et permettre à chacun de visionner sa propre version de l'histoire. Le renversement potentiel d'une relation hiérarchique est enfin mis en valeur par la rencontre entre l'esprit parodique et l'intervention du corps d'auteur, opération susceptible d'avoir des prolongements politiques, et qui est reprise par de jeunes artistes de la génération post-loi martiale dont nous parlerons dans la dernière partie.

### **7-3 L'« auteurisation » du corps**

Chen Chieh-jen a longtemps travaillé à partir du fait historique. Cependant, il ne tente jamais une représentation ou une adaptation de l'histoire. En portant à la fois un regard sociologique et militant, il se place souvent au niveau de la basse classe sociale en lui offrant un espace de rébellion. C'est aussi la raison pour laquelle le sens de l'histoire, pour lui, ne relève pas de la grande narration historique ; il porte son regard sur les gens oubliés ou en marge de l'histoire, comme des ouvrières d'usine licenciées, des femmes discriminées pour leur statut de célibataire, des criminels politiques. Avant de s'engager dans la création d'œuvres en images mobiles, Chen Chieh-jen avait déjà créé une topologie du corps dissocié de l'histoire. Dans la série *Revolt in the Soul & Body* (1996-99), l'artiste se métamorphose, dans des images photographiques, en victime « capturée » (par le régime autoritaire ainsi que par l'œil mécanique), pour initier une interrogation réflexive sur la violence du regard historique. Or, il assure sa présence corporelle, dans ses œuvres en images mobiles, en usant d'une autre stratégie pour raconter la violence de l'histoire : l'auteurisation du corps du figurant. En traitant d'événements historiques et sociaux, les œuvres de Chen Chieh-jen font appel à un double procédé pour élaborer des scènes résonnant avec ces événements : inviter les vrais personnages des événements à « revenir » dans une mise en relation historique ; construire théâtralement une ambiance correspondante. Dans les œuvres de Yao Jui-chun, l'artiste joue de son propre corps

performatif dans certains lieux du passé pour rendre possible un jeu interactif avec l'histoire.

### 7-3.1 Théâtralité et présence exhibitionniste

Le corps d'auteur ou l'auteurisation du corps se caractérise par une certaine « théâtralité ».

Roland Barthes parlait de théâtralité détachée du théâtre pour décrire l'écriture de Baudelaire. Dans son regard sémiotique, la théâtralité suppose ceci :

« Le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. [...] Elle (la théâtralité) est une donnée de création, non de réalisation<sup>351</sup> ».

Cette description suggère l'importance de la sensation constituant le noyau de la théâtralité, qui est surtout moins textuelle que sensible. Appliquée au dehors du théâtre, la théâtralité révèle une potentialité, selon Jacques Araszkiwicz, « en deçà de la représentation et retrouvée au-delà de la représentation<sup>352</sup> ». Autrement dit, la théâtralité n'est pas limitée à ce qu'elle caractérise, à savoir le théâtre, mais elle manifeste la dimension spectaculaire et supplémentaire d'une création non théâtrale, provenant même du quotidien. Or, si la théâtralité est d'emblée associée au théâtre, deux importants facteurs complémentaires permettent d'en enrichir la définition : **la disposition théâtrale** (la scénographie, l'acteur, la lumière, la mise en scène, la distinction spatiale entre la scène et l'espace de la réception) et **l'acte de fictionnalisation**. En d'autres termes, la théâtralité suppose une installation créant un espace-temps théâtral et fictionnel, qui se distingue de l'espace-temps réel. Ainsi, le mot « théâtral » signifie une capacité de créer un écart avec le réel, une virtualité du présent. Josette Féral poursuit une réflexion sur la

---

<sup>351</sup> Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », Essais critiques, dans *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens*. 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 304-305.

<sup>352</sup> Jacques Araszkiwicz, « La genèse de la théâtralité » dans *Cinéma et théâtralité* sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon : Aléas, 1994, p. 22.



théâtralité en dehors de la représentation théâtrale mais à partir des principes constitutifs du théâtre, en proposant qu'elle soit entendue comme « une propriété du quotidien ». Selon Féral, l'évidence de la théâtralité correspond au « *processus de l'intention de théâtre*<sup>353</sup> » impliquant la mise en place de trois événements : les performeurs (acteur, metteur en scène, scénographe, éclairagiste, architecte), l'émergence d'un espace autre, et l'engagement du spectateur. Autrement dit, le spectateur doit être informé qu'il assiste à un spectacle, ce dernier résultant de la transformation d'un espace en un *espace autre* :

« La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l'espace qui crée un en dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité<sup>354</sup> ».

Le clivage dans l'espace-temps, le regard du spectateur aidant, est au principe de la théâtralité. Même si cette proposition n'a de sens qu'à la condition d'un acte de fictionnalisation (Féral ne développe pas davantage la façon dont on discerne la théâtralité au sein d'une fiction artistique), le processus de l'altérité spatio-temporelle est un point d'entrée qui permet de discerner la théâtralité dans le cinéma.

Dans « théâtre et cinéma », André Bazin développe une argumentation sur les effets d'opposition et de similarité produits par le cinéma et le théâtre. Pour Bazin, la présence de l'acteur peut induire une théâtralité, cette présence en miroir engendrant une identification spectatorielle qui est contraire à celle du théâtre. Développant le point de vue de Rosenkrantz sur le cinéma et le théâtre, Bazin distingue deux attitudes mentales du spectateur : « le cinéma apaise le spectateur et le théâtre l'excite<sup>355</sup> ». En d'autres termes, une attitude passive et inconsciente découle de l'identification filmique, une participation active et consciente est occasionnée par le théâtre. Or, Bazin ne pense pas qu'il y ait un écart infranchissable entre ces deux formes esthétiques ; il analyse

---

<sup>353</sup> Josette Féral, « La théâtralité – Recherche sur la spécificité du langage théâtral » dans *Poétique*, septembre 1988, p. 347-361.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>355</sup> André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma*, Paris : Cerf, 1999, p. 154.

minutieusement la façon dont le cinéma transpose les éléments théâtraux (la présence de l'acteur, l'espace réel, le drame etc.) en images (à travers la profondeur du champ, le plan-séquence...) qui créent, comme le précise Deleuze dans son commentaire, « une théâtralité proprement cinématographique [...] un ] « surcroît de théâtralité » [...] »<sup>356</sup>.

En fait, la différence entre ces deux attitudes amène à interroger autrement la théâtralité du cinéma, d'autres théoriciens ayant proposé leurs propres définitions de cette théâtralité<sup>357</sup>. Le cinéma et le théâtre sont en étroite relation depuis l'apparition du Cinématographe. André Gaudreault souligne qu'un processus d'institutionnalisation est indispensable pour pouvoir confirmer la qualité expressive d'un médium artistique, et que le cinéma, d'après son constat, n'était pas encore né lors de cette fameuse année 1895. Il préfère d'abord diviser l'histoire du cinéma en deux périodes : celle de la « cinématographie-attraction », où l'avènement du Cinématographe se rapporte à son innovation technologique ; celle du « cinéma-institution », quand est exigée l'institutionnalisation du cinéma<sup>358</sup>. Selon Gaudreault, la première période va jusqu'aux environs de 1908, et la seconde s'étend jusque vers 1914 ; « le système des attractions monstratives » et « le système d'intégration narrative » sont ainsi respectivement nommés par Gaudreault en vue de dissocier les caractéristiques expressives de ces films. Tom Gunning, également spécialiste du cinéma des premiers temps, partage le même point de vue sur cette distinction des deux périodes. Sous l'angle du critère narratif, Gunning distingue respectivement « le cinéma d'attractions » (les films des Lumière et de Méliès) et « le cinéma narratif » (après l'année 1906) pour caractériser ces deux périodes. Son

---

<sup>356</sup> Gille Deleuze, *Cinéma II – L'image-temps*, op., cit., p. 112. L'expression « surcroît de théâtralité » est de Bazin.

<sup>357</sup> Jacques Araszkiewicz propose une définition de la théâtralité dans une perspective sémiologique. Il décrit trois types de théâtralité : la première suppose le théâtre comme tel et le constitue dans l'unicité du sentiment de son expérience ; la seconde confirme le statut premier du théâtre par rapport du cinéma et est une construction produite par la confrontation technique des expériences théâtrale et cinématographique ; la troisième théâtralité désigne la théâtiercité qui suppose quant à elle l'introduction d'un tiers, la peinture par exemple. Voir « La genèse de la théâtralité » dans *Cinéma et théâtralité*, op., cit.

Barthélemy Amengual donne également sa propre définition en cinq points de la théâtralité dans le cinéma : 1. Une théâtralité venue directement du théâtre ; 2. Une théâtralité cinématographique (théorisée par Bazin) ; 3. Une théâtralisation cinématographique du réel (comme dans le cinéma d'Eisenstein, Jancsó, Angelopoulos) ; 4 Un réalisme « dévoyé » par la surabondance, la non-congruité, le non-réalisme du verbe au détriment de l'action, de la vérité ordinaire des situations ; 5. Une théâtralité « morale » ou métaphysique. Voir « Lettre de Barthélemy Amengual à Philippe Roger » dans *Cinéma et théâtralité*, op., cit.

Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, (sous la direction de), *Théâtralité et cinéma : le croisement des imaginaires*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.

<sup>358</sup> Gaudreault André, *Cinéma et Attraction – pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris : CNRS, 2008, p. 97.

analyse comprend des réflexions sur la forme, la durée, les contraintes de l'appareil, ainsi que sur le lien entremêlant d'autres pratiques culturelles (comme le spectacle, le café-concert, la féerie ou la photographie) et le cinéma<sup>359</sup>. Pour expliquer ce cinéma d'attractions, Gunning avance la notion d'exhibition, en ce sens que les rapports au spectateur sont privilégiés pour rendre compte de la visée de ce cinéma, qui met le narratif au second plan. Si le cinéma est exhibitionniste, c'est parce qu'il transmet au spectateur un message ostentatoire ignorant toute discrétion, sollicitant un certain voyeurisme, en vue d'assurer une identification filmique. Ainsi, le regard des acteurs qui s'adressent directement au spectateur est l'un des procédés mis en œuvre pour contrecarrer l'illusion hypnotique. Gunning a recours également à la notion d'attraction, développée par Eisenstein, qui en donne une définition applicable à ce cinéma exhibitionniste :

« Une attraction se définissait par sa capacité à assaillir le spectateur par « une action sensorielle ou psychologique ». Selon Eisenstein, le théâtre devait consister en un montage de telles attractions, produisant une relation au spectateur entièrement différente de son absorption dans « la figurativité basée sur l'illusion ». Si je reprends ce terme, c'est en partie pour souligner la relation au spectateur que cette avant-garde plus tardive partage avec le cinéma des premiers temps, relation de confrontation exhibitionniste plutôt que d'absorption diégétique<sup>360</sup> ».

Selon cette explication, le cinéma exhibitionniste et le montage d'attractions eisensteinien empêchent l'absorption dans « la figurativité basée sur l'illusion » du spectateur ainsi mis à distance de l'espace diégétique. Cela correspond tout à fait à la distinction établie par Bazin entre le théâtre et le cinéma. Le spectateur actif n'assiste pas

---

<sup>359</sup> Avant l'institutionnalisation du cinéma, Gaudreault utilise la notion sémiotique de série culturelle pour décrire les films de la période de la cinématographie-attraction, à laquelle appartiennent les films de Georges Méliès. Cette notion signifie que les films n'appartiennent pas à l'histoire du cinéma, mais qu'ils renvoient à d'autres pratiques culturelles. Voir « Paradigme culturel, séries culturelle » dans *Cinéma et Attraction – pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris : CNRS, 2008, p. 113-116. L'argumentation de Gaudreault porte sur la naissance du cinéma, mais son analyse nous fournit des éléments sur la théâtralité, nous dispensant de poursuivre la discussion sur la nature du cinéma.

<sup>360</sup> Tom Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » dans *Revue 1895*, N°50, décembre, 2006, p. 59-61.

à une « narrativisation du cinéma<sup>361</sup> », ni à cette parfaite identification filmique théorisée par Christian Metz ; il est à la fois stimulé par un enchaînement spectaculaire et fragmentaire ; il lui est demandé de prendre du recul par rapport à l'espace diégétique.

« Le cinéma d'attraction » (soit les films des premiers temps d'après Gunning ou Eisenstein) met l'accent sur l'effet attractif. Cet effet évoque à la fois une vision spectaculaire (héritage du spectacle) et désillusionnée (conscience constante non soumise à l'identification spectatorielle). En d'autres termes, le regard engagé du spectateur expérimente l'émergence d'un espace autre. Cela fait écho à la théâtralité, telle qu'on l'expérimente au théâtre, bien sûr, mais aussi dans le quotidien de la manière décrite par Féral. De plus, la qualité exhibitionniste du cinéma des premiers temps pourrait être, selon Gaudreault, la conséquence de son « système des attractions monstratives », le résultat d'une opération réciproque entre le cinéma et les autres pratiques culturelles, en particulier de la pratique théâtrale dont hérite le cinéma d'attraction.

Ainsi, si l'on se réfère aux considérations de Féral, Bazin, Rosenkrantz, Gaudreault et Gunning, la théâtralité doit être envisagée, dans un premier temps, comme une construction attractive et monstrative, alors qu'un espace autre au sein de l'espace diégétique surgit, dans un second temps, lorsque le regard du spectateur s'y engage. Dans cette perspective, les deux aspects de la théâtralité dans le cinéma – « la disposition théâtrale » et « l'acte de fictionnalisation » – sont respectivement liés à un caractère exhibitionniste et à la naissance d'un espace autre au sein de l'espace diégétique du film.

Chen Chieh-jen s'attaque à des histoires vraies et invite dans ses vidéos des personnages réels liés à ces histoires, mais il les traite dans le cadre d'une fictionnalisation doublée d'une disposition théâtrale. Deux stratégies sont ainsi adoptées : la construction d'une disposition théâtrale et l'action performative.

---

<sup>361</sup> Selon Gunning, la narrativisation du cinéma atteint à son point culminant entre 1907 et 1913, avec l'apparition de films de long métrage et de différents formats des variétés ; c'est aussi la raison pour laquelle le cinéma devient narratif après 1907. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *op. cit.*, p. 61.

### a. La construction d'une disposition théâtrale

En ce qui concerne la première stratégie, l'artiste préfère généralement faire revenir les personnages réels dans les lieux où ils ont vécu, mais il n'est parfois pas autorisé de faire ainsi retour dans certains lieux. Chen construit alors des espaces fictifs dans *Empire's Borders I (Di guo bian jie I 帝國邊界 I, 2008-09)*<sup>362</sup>, *Military Court and Prison (Jun fa ju 軍法局, 2007-08)*<sup>363</sup> et *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc (Di guo bian jie II – xifan gongsi 帝國邊界 II – 西方公司, 2010)*<sup>364</sup>. Que l'accès à ces lieux soit interdit ne signifie pas qu'il s'agisse là de lieux « inaccessibles ». Pour l'artiste, cela veut dire que « les scènes » où se sont passés les événements sont invisibles. Il faut donc « occuper « la scène » bloquée par le pouvoir au moyen d'une imagination et d'une action artistique, puis nous donnons un discours sur cette scène occupée<sup>365</sup> ». La construction d'« une scène » est un geste fort visant à restituer les paroles des personnages ignorés dressés contre un pouvoir oppresseur ; si l'artiste ne « re »-construit pas un lieu, ne voulant pas simplement revenir à la scène originelle, il entend cependant l'« occuper » pour « libérer » la puissance interprétative de « la scène », qui confère à la fois son sens au lieu et à l'événement. Chen distingue d'abord l'intérieur et l'extérieur d'une scène invisible et rassemble ensuite des voix, des écritures venues de l'extérieur pour imaginer à nouveau, en un geste créateur, l'intérieur de cette scène. Un intérieur où l'on pourrait,

---

<sup>362</sup> *Empire's Borders I* comporte deux parties. La première partie raconte des expériences, d'après des entretiens de femmes célibataires taïwanaises à qui ont été refusés des visas pour les États-Unis. La deuxième partie montre les expériences de chinoises concernant leurs entretiens censés valider leur autorisation de visa pour entrer à Taïwan. Les deux entretiens sont normalement censés se passer à l'*American Institute in Taiwan* et au cabinet d'interrogation de l'aéroport de Taïwan. Puisque tous deux interdisent le tournage du film, Chen décide de reconstruire les deux sites.

<sup>363</sup> La scène principale de *Military Court and Prison* se réfère au *Jing-Mei Military Detention Centre*, où des dissidents politiques sont emprisonnés pendant la période de la terreur blanche. Le gouvernement a décidé en 2007 de le transformer en *Jing-Mei Human Rights Memorial & Cultural Park*. Lorsque l'artiste a préparé ce film, le site était encore en travaux, donc il n'était pas possible d'y entrer. D'après l'entretien avec Chen Chieh-jen, réalisé par Amy Huei-Hua Cheng, « En dehors de la zone interdite et du musée, une création d'un espace de l'écriture », dans *Contemporary Art & investment*, N°32, en août 2009, <http://praxis.tw/archive/post-58.php>, consulté le 6 janvier 2015.

<sup>364</sup> *Western Enterprises Inc (WEI)* est fondé en 1951, subordonné à l'*Office of Policy Coordination* qui est du côté paramilitaire de la *CIA (Central Intelligence Agency)*. Cette « entreprise commerciale » « *was political and military activity against Mainland China out of bases built on the Nationalist-held islands lying off the China Coast.* ». Elle forme des soldats taïwanais dans le but de bloquer l'expansion de la force du parti communiste chinois. Son activité dure de 1951 à 1955. Joe F. Leeker, « *CAT, Air Asia, Air America – the Company on Taiwan III : Work for the US Government* » dans *The History of Air America*, Dallas : University of Texas at Dallas, 11 August 2008.

<http://www.utdallas.edu/library/specialcollections/hac/cataam/Leeker/history/>, consulté le 8 janvier 2015.

<sup>365</sup> Entretien avec Chen Chieh-jen, réalisé par Amy Huei-hua Cheng 鄭慧華, « *Zaiwudayoudangan de shijianzhong, shengchanxingdong han dangan – Chen chieh-ren tan diguobianjie 在無法有檔案的事件中，生產行動和檔案 – 陳界仁談帝國邊界 I* » (La production d'une action et des archives pour un événement qui n'a pas d'archives) dans *Contemporary Art & investment*, N°32, en août 2009, <http://praxis.tw/archive/empiresborders-i.php>, consulté le 6 janvier 2015.

d'une part, dénoncer une forme d'oppression et, d'autre part, restituer des voix ignorées. Ainsi, les discriminations envers les femmes en raison de leur statut de célibataire ou de leur nationalité, peuvent enfin être entendues dans *Empire's Borders I* ; « la scène » de *Military Court and Prison* nous amène à repenser à de nouvelles formes de la loi martiale dans notre société contemporaine ; dans *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc*, la scène accueille non seulement des personnages victimes de la guerre froide (surtout ceux qui ont été formés par *Western Enterprises, Inc*), mais aussi diverses autres figures, aliénées par l'impérialisme américain et l'expansion capitaliste aujourd'hui.

La construction de ces lieux interdits s'appuie sur la puissance de la fiction et de l'imagination, qui permettent de leur donner une visibilité et même de transformer leurs parties invisibles ou inaccessibles. Ces lieux construits le sont selon une disposition théâtrale qui attire « l'attention du spectateur [sur] le décor, sur le jeu accentué des acteurs ou leur diction ampoulée<sup>366</sup> » afin de « mettre à distance<sup>367</sup> ».

« La scène » est envisagée comme scène théâtrale pour mettre en avant les décors et les performances des acteurs. Les plans sur les fenêtres d'entretien, la douane, les lieux en ruines commencent chaque histoire de ces trois films, et chaque plan se termine par un fondu au noir. Ce fondu met l'accent sur la présentation solennelle de ces espaces, en insinuant une scène principale où se dérouleront des événements. Le fondu au noir produit un effet de disparition lumineuse comme le *spot light* du théâtre, comme s'il cherchait à attirer les regards du spectateur sur ce qui est exclusivement à voir. Cet effet dissimule temporairement les personnages ou d'autres objets montrés sur scène plus tard, en soulignant la qualité propre de ce qui est projeté.

Après l'introduction des « scènes », les personnages apparaissent dans les plans suivants, un jeu d'interprétation leur étant confié. Lorsque les épouses chinoises, dans la deuxième partie du *Empire's Borders I*, racontent leurs propres expériences de discrimination lors de leur demande d'autorisation de visa pour entrer dans le territoire taïwanais, l'artiste les invite à les dire en s'exprimant de manière formelle et symbolique.

---

<sup>366</sup> Jacques Aumont, *Les Limites de la fiction*, Montrouge : Bayard, 2014, p. 95.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 95.

Elles parlent donc en lisant leurs histoires qui sont écrites sur papier : c'est une présentation sous forme « *bao gao ju*<sup>368</sup> » (報告劇), selon l'artiste. Il s'agit d'un procédé souvent utilisé à l'occasion de protestations, pour que « les acteurs parlent à la place des absents<sup>369</sup> ». Ainsi, ces Chinoises doivent d'abord devenir actrices pour parler à la place des absentes à elles-mêmes, pour faire entendre leurs voix cachées. Elles se présentent également à une douane construite avec des valises en jouant le rôle des femmes discriminées par les douaniers. Cette manière de représenter « la scène » symbolise, à travers le jeu de l'interprétation, la revendication du droit de s'exprimer. Ce dernier élément renforce la théâtralité du film, tandis qu'est mise en avant l'exhibition des accusations.

### *Empire's Borders I*



Les autres histoires sont interprétées, dans les deux autres œuvres, par des acteurs professionnels ou non-professionnels ; ce sont des acteurs, au sens où une performance est bien demandée pour accomplir une scénographie à travers une action chorégraphique. Dans *Military Court and Prison* – œuvre commandée par le Musée national du centre d'art Reina Sofía –, un acteur se promène sur la scène d'un tribunal militaire en ruine ; sa « promenade » nous amène à découvrir cet espace significatif quant à l'histoire de la loi martiale. Même chose avec *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc* : le personnage se promène dans une ruine, mais nous reconnaissons, au fil de son parcours, l'histoire de cet espace.

Dans *Military Court and Prison*, le personnage principal est un spectre, et l'heure qu'affiche une horloge est toujours 23 heures 55 minutes et 50 secondes, moins de 5 minutes donc avant la levée de la loi martiale ; cette heure figée ferme ainsi la possibilité

<sup>368</sup> Entretien avec Chen Chieh-jen, *op. cit.*

<sup>369</sup> *Ibid.*

de sortir de la prison. Il rencontre en même temps d'autres personnages, des chômeurs, des ouvriers, des étudiants, des militants associatifs<sup>370</sup> ; ils poussent ensemble, dans une séquence, une structure géante faite d'une accumulation de débris de métal et de planches. Cette action est filmée de façon spectaculaire, et surtout marquée par une certaine théâtralité (chair exposée) et musicalité (son exposé).

Dans cette séquence, les contrastes dominent la composition des images, entre la lumière et l'ombre, la chair et le métal, le mouvement corporel et l'immobilité de la structure. Ils se manifestent aussi dans la bande-son. Nous entendons des bruits dus au déplacement de la structure. Les personnages sont mutiques, tandis que les bruits sont relativement parlants. Ces bruits proviennent aussi des mouvements des corps, filmés de manière à montrer symboliquement la force d'une résistance. L'usage alterné du ralenti et du gros plan sur les mains orchestre cette séquence, alors que l'enchaînement d'un fondu au noir à un fondu en ouverture en assure le rythme. Cet enchaînement ponctue la séquence à dix reprises, et la révélation d'un sujet spectral devient progressivement plus perceptible. Le premier fondu au noir transforme significativement cette action par une modification du regard qui, d'abord objectif, devient subjectif. Autrement dit, les images ralenties et les effets sonores suivis d'un fondu en ouverture créent un autre espace parallèle, un au-delà. Du coup, nous pouvons entendre et voir le simulacre d'un sujet spectral, dont chaque fondu est comme un mouvement respiratoire. Le fondu « respire » avec le mouvement du corps ; il respire également de plus en plus « lourdement ». Cette séquence se fond finalement dans le noir de façon quasi interminable, tandis que nous n'entendons que les bruits du déplacement pendant plus d'une minute. Ce noir force le spectateur à épouser et partager la situation des « pousseurs », une situation étouffante mais de résistance. Lorsque le noir efface tout, le son prédomine alors sur l'image; ainsi s'élargit l'imaginaire, de sorte que les bruits semblent provenir d'une lutte (pousser la structure géante est comme le geste signifiant le renversement d'un obstacle dans le conflit des classes<sup>371</sup>), dont on peut dès lors imaginer la variété des formes possibles. L'usage du fondu au noir devient ainsi l'élément principal d'une invention de la théâtralité au cinéma.

---

<sup>370</sup> Ces personnages/acteurs énoncent leurs vrais noms et métiers, écrits sur le morceau déchiré d'un journal à la fin du film.

<sup>371</sup> L'abri en métal et planches représente la condition défavorable du logement à Taïwan. Les démunis se logent souvent dans ce genre d'abri. Cet abri risque également d'être détruit par la municipalité, en raison des règles de la sécurité urbaine.



### *Military Court and Prison*



En résumé, la construction d'une « scène » à partir d'un lieu inaccessible est une façon d'introduire une théâtralité dans ces trois films. « L'exhibition » au sens théâtral dépend non seulement de la disposition de la scène, mais aussi du langage cinématographique, avec le fondu au noir et le fondu en ouverture. Ce dernier est toujours utilisé par l'artiste pour réaliser un changement de regard sur l'espace-temps afin de bien souligner ce qu'il entend exposer. Cette opération peut d'une part fonctionner de manière introductive, en tant que *spot light* focalisant le regard spectatorial ; d'autre part, elle peut solliciter l'impulsion sentimentale et analytique qui échappe à la figuration. Nous l'avons montré en analysant la séquence de *Military Court and Prison*, les fondus s'enchaînent dans un processus de focalisation allant du visible à l'audible, ce qui transforme également le geste de pousser en désir, en rêve, en espoir conquérant, en sentiment de frustration, etc. Autrement dit, il s'agit aussi du processus d'émergence d'un flux de sentiment, de savoir, de réel ou de fable à reconnaître volontairement.

#### *b. L'action performative dans un non man's land*

En faisant revenir les personnages sur les lieux où se sont produits les événements, Chen Chieh-jen propose une autre manière de raconter une histoire. Au lieu de reconstruire un lieu inaccessible, il crée une « scène » grâce à l'installation d'une performance « *in situ* » sous la direction de l'artiste dans *Factory* (2003), *Bade Area* (2005) et *The Route* (2006). Les histoires sont vraies, les personnages sont réels, ils ont

même pénétré illégalement dans les lieux interdits (en raison d'un verdict juridique). Cependant, les films ne prennent pas une forme documentaire pour fournir des témoignages ou des renseignements<sup>372</sup>, ni pour séparer absolument documentaire et fiction, mais pour que la perception du spectateur joue entre ces deux catégories filmiques.

Dans ces trois œuvres, la scène conçue par l'artiste est censée révéler les formes de la vie associées à certains métiers, à travers les liens entre les comportements et les lieux. Dans *Factory*, les anciennes ouvrières de l'usine Lien-Fu (聯幅) reviennent sur « le plateau » où elles ont travaillé comme tailleuses. Elles se tiennent ainsi devant des machines à coudre, elles font sieste sur place. La mise en scène est manifeste : ces ouvrières miment des gestes d'ouvrières. Or, il est difficile de considérer ces comportements comme un jeu d'interprétation, car ces personnes font ce qu'elles ont déjà fait. Elles ne jouent pas des personnages d'ouvrières, car elles sont celles qui étaient dans l'usine Lien-Fu. Dans ce cas, la *mimesis* est plutôt performance qu'interprétation; cette performance est, dans l'art contemporain, synonyme d'action. Selon le dictionnaire Larousse, « c'est un mode d'expression artistique qui consiste à produire des gestes, des actes, un événement dont le déroulement dans le temps et les implications plus ou moins prévues constituent l'œuvre même. »

Bien évidemment, la performance qu'effectuent ces ouvrières n'est pas à prendre au sens d'art-performance, car ce dernier consiste plus ou moins en un jeu d'improvisation et d'immédiateté en fonction du contexte de son déroulement. La performance dont nous parlons est proche de la performance anglaise qui désigne « l'effectuation de n'importe quelle action scénique, théâtrale notamment, dans n'importe quel style, y compris des plus conventionnels<sup>373</sup> ». Nous disons la performance et non l'interprétation du fait que la performativité du corps se manifeste à travers les gestes quotidiens, du corps en tant que traversée du temps, sans la moindre trahison de leurs identités réelles. Ainsi, de quel point de vue parlons-nous de la fiction dans ces trois

---

<sup>372</sup> Pour ce qui est de la distinction entre documentaire et fiction, Aumont affirme : « Opposer documentaire et film de fiction, c'est vouloir opposer le renseignement au jeu. ». *Ibid*, p. 50.

<sup>373</sup> Gérard Mayen, « Qu'est ce que la performance », dans les dossiers pédagogiques sur *Spectacle vivants et arts visuels*, sur le site d'Internet du centre Pompidou :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#terminologie>, consulté le 20 janvier 2015.

œuvres ? Il faut peut-être s'interroger sur la forme de la fiction qui est à l'oeuvre au centre de la performance.

La performance est action, surtout au sens politique. Chen Chieh-jen a réalisé quelques performances (au sens de spectacle vivant) dans les années 1980, en les considérant comme un moyen de protester contre le régime politique et la loi martiale<sup>374</sup>. Le corps tordu par une chaîne de fer, les yeux bandés, le visage cagoulé, l'artiste s'est exposé physiquement pour dénoncer l'oppression du régime politique et social. Il a choisi l'espace public, « l'espace public est aussi l'espace surveillé<sup>375</sup> », pour situer ces performances<sup>376</sup> enregistrées en vidéo. Or, Chen pense que la caméra peut enregistrer les comportements de la performance, mais n'arrive pas à « documenter » son évolution immanente :

« C'est la raison pour laquelle je ne choisis pas le documentaire comme moyen d'expression. Ce que nous voyons et ce que nous imaginons font partie de l'image. Le documentaire a ses limites pour transmettre une évolution immanente, même la langue n'est pas capable de bien la décrire. Ainsi, il faut créer une corporalité. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont des émotions inexprimables<sup>377</sup>. »

---

<sup>374</sup> Chen Chieh-jen a réalisé cinq performances dans les années 80, avant la levée de la loi martiale en 1987. *Le processus de la transformation* (*Zhuan huan guo cheng 轉換過程*, 1983, *Dysfonctionnement N°1* (*Ji neng sang si di yi hao 機能喪失第一號*, 1983), *Dysfonctionnement N°2* (*Ji neng sang si di er hao 機能喪失第二號*, 1983) et *Dysfonctionnement N°3* (*Ji neng sang si di san hao 機能喪失第三號*, 1983). L'Explosion de l'utérus – 1 (*Shi bao zi gong – 1 試爆子宮 – 1*, 1986-1987), L'Explosion de l'utérus – 3 (*Shi bao zi gong – 3 試爆子宮 – 3*, 1986-1987) et L'Explosion de l'utérus – 4 (*Shi bao zi gong – 4 試爆子宮 – 4*, 1986-1987) sont réalisées avec la troupe du théâtre « "Lait", "énergie", rite » ("nai" "jing" yi shi ju tuan "奶""精"儀式劇團).

<sup>375</sup> Chen Chieh-jen a présenté ses œuvres-performances à l'occasion de la conférence *Liberating the Restricted Body*, organisée par MOCA (Museum of Contemporary Art à Taipei), le 18 juillet 2014. La vidéo de cette conférence est en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=RAYTKV1Mejs>

<sup>376</sup> *Le processus de la transformation*, *Dysfonctionnement N°1* et *Dysfonctionnement N°2* sont des performances non publiques ni officielles, mais réalisées dans son studio. Cependant, à partir de sa première performance officielle *Dysfonctionnement N°3*, Chen Chieh-jen choisit l'espace public. Pour lui, c'est un acte symbolique dans une époque où la liberté de manifestation et la liberté de se regrouper marquent encore. Des policiers ont surveillé le déroulement du *Dysfonctionnement N°3* qui a eu lieu dans le quartier Ximending de Taipei ; les participants à cette performance ont été aussi interrogés par la police.

<sup>377</sup> L'interview de Chen Chieh-jen, réalisée par Sylvie Lin 林心如, « History of the Photographed – The Age of Provocation Interview with Chen Chieh-Jen » (*Bei she ying zhe de li shi : chen jieren de chong zhuang nian dai 被攝影者的歷史 – 陳界仁的衝撞年代*) dans le magazine *Voice of Photography*, N°6, juillet-août en 2012.

L'interview est aussi mise en ligne : <http://blog.roodo.com/sylvie/archives/21234766.html>

Même si l'artiste ne déclare pas explicitement que son choix porte, non sur le documentaire, mais sur la fiction, la fiction est pour lui une forme qui touche à un propos politique. La fiction ne se ramène pas à une tromperie ni à un mensonge ; elle est une façon de faire saisir une réalité du monde, comme le suggère Jacques Aumont : « la fiction est un mode normal et universel de relation au monde, comme le jeu, et qui, comme le jeu, à travers plusieurs « régimes » de valeurs accordées respectivement à la raison et à la sensation<sup>378</sup> ». Chez Chen Chieh-jen, la fiction a une puissance d'affranchissement, en ce sens qu'elle peut transformer les faits en perturbant, en déjouant les systèmes coercitifs en place.

Dans ces trois films, la puissance d'affranchissement s'appuie sur l'action. Cette dernière comporte deux étapes. Premièrement, une performance est réalisée par la réappropriation des gestes (les gestes du travail dans *Factory*), des actes (une scène de grève est recréée dans *Bade Area*) et par la présence ostensible du corps (les regards à la caméra, les visages, les gros plan des corps dans les trois films), de la même façon que le premier contrat fictionnel suppose d'échapper au réel à travers le réarrangement des faits (lieux, personnages, événements, archives). Autrement dit, la mise en scène des faits permet de créer un corps assimilable à la traversée du temps. Deuxièmement, l'action se veut une revendication face à une rupture, de nouvelles actions étant inventées pour que l'histoire soit reconnectée. Le deuxième contrat fictionnel suppose ainsi une intervention, une sollicitation corporelle dans une histoire passée. *The Route*, œuvre commandée par la biennale de Liverpool en 2006, retrace la grève dans cette ville des dockers protestant contre la privatisation sous le régime politique de Margaret Thatcher en 1995. La même année, le dock de *Mersey* et l'entreprise *Harbour* expulsent vingt dockers de façon inattendue, alors que les quatre cents dockers de Liverpool ont lancé une grève ainsi qu'un appel pour que les dockers des autres nations les rejoignent. Deux ans plus tard, le cargo *Naptune Jade* doit partir à destination du port d'Oakland, mais les dockers d'Oakland solidaires de ceux de Liverpool, et refusent de décharger le navire ; il en va de même pour les dockers de Vancouver, de Yokohama et de Kobe. Finalement, le *Naptune Jade* réussit à aborder le port de Kaohsiung à Taïwan. Les dockers taïwanais n'ont jamais entendu parler des incidents du *Naptune Jade*, ni eu de contact avec l'ILWU

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 14.

(*International Longshore and Warehouse Union*), même si le *Longshoremen's Union* de Kaohsiung a protesté contre l'autorité et sa politique de privatisation la même année. En raison de ce manque de contact et de solidarité avec la société internationale, l'artiste invite les dockers de Kaohsiung à participer à un « film action<sup>379</sup> », dans lequel ils créent un piquet de grève en arborant des pancartes pour rejoindre tardivement la grève internationale de 1995. En marge du monde, une performance quasi-actionniste devient le moyen de réintégrer les isolés dans un corps solidaire, de revendiquer le temps qu'ils ont raté. Cette reconnection au temps et au monde n'est pas seulement un rattrapage, elle dénonce surtout les conditions de vie et de travail de ces ouvriers sous le régime de la globalisation. Le texte déroulé au début du film indique que le *Longshoremen's Union* de Kaohsiung ne peut pas changer la politique de privatisation imposée par l'autorité, et que les entreprises n'emploient désormais que des travailleurs en CDD (contrat à durée déterminée). Ainsi, la présence physique de ces ouvriers met en évidence la précarité de leurs vies comme de leurs conditions de travail. Ils protestent pour rattraper le temps, tandis que leur manifestation silencieuse a lieu dans un *non man's land* dépourvu de média pour les « voir », de forces de l'ordre qui symboliseraient l'objet de leur protestation, de tout soutien extérieur s'inscrivant dans leur ligne politique. Cette mise en scène « rattrape » paradoxalement un temps où la scène ne souligne qu'un rattrapage impossible, où l'exposition de ces corps en exil (cadrés en gros plan) les exclut métaphoriquement et interminablement du monde.

*The Route*



<sup>379</sup>Le terme proposé par l'artiste est annoncé dans un texte dans *The Route*.

De même dans *Bade Area* et *Factory*, une action fictionnalisante dénonce l'état de la vie individuelle et l'état du monde. L'endroit filmé dans *Bade Area* est sous scellés, et il est interdit, d'après les décisions judiciaires, de toucher les objets dans le bâtiment. Ces conditions sont précisées au début du film par un texte. Or, des personnages anonymes envahissent le bâtiment et déplacent des chaises sans raison apparente. La répétition de cet acte dans ce lieu abandonné succède à un plan où figure sur une grande pancarte déployée les mots : « *The Majestic Town* » (hong guan da zhen 宏觀大鎮), et où l'on voit des personnages en scooter suivre l'indication de cet énorme panneau. Ainsi, le contraste produit par le mouvement de la figure humaine et la ruine abandonnée ridiculise cette « ville grandiose », là où les travailleurs sont sacrifiés pour une politique de délocalisation conduisant l'entreprise à fermer. Dans un autre plan, un ancien ordinateur *Wang* se trouve au centre d'une pièce et s'allume subitement. L'écran clignote et le chiffre 9 occupe tout l'écran ; cette réactivation brusque vient de l'au-delà, car les gros plans fixes précédents montrent déjà des câbles déchirés signifiant le dysfonctionnement de la prise. En conséquence, si la connexion est impossible, elle devient cependant significative en tant que nécessité de reconnexion au monde. C'est la raison pour laquelle les deux personnages sortent du bâtiment dans la scène suivante en hissant des câbles sur le toit du bâtiment, bien qu'aucune connexion ne soit réellement réalisée.

Quant à l'action, elle répond symboliquement à une réalité sociale et est motivée par une rupture : celle du maintien de la vie professionnelle, sociale et individuelle... Si l'action est une revendication face à une rupture, son but est censé être de dénoncer l'impact de l'état du monde sur les victimes au bas de la structure hiérarchique du système capitaliste. Or, l'action en tant qu'acte de révélation ne se pose pas seulement comme accusation virulente, mais aussi comme manifestation très forte d'une humanité. Les gros plans, les plans fixes équivalent à un regard de sympathie attentive à l'égard des visages ; la caméra reste souvent immobile pour laisser briller le moindre mouvement des physionomies et des comportements. Quand nous voyons les femmes ouvrières vieilles n'arrivant plus à passer le fil dans une aiguille dans *Factory*, l'usage des gros plans met l'accent sur de vrais visages qui nous racontent leur vécu à travers les rides et les déclin physiques. L'action est autant politique que poétique, et l'action performative comme la

concentration de l'œil de la caméra émancipent ces individus de leur statut de victimes collectives.

En conséquence, l'action performative est portée par une raison politique en vue d'un dialogue avec l'histoire ; le corps exhibitionniste engendre une sphère poétique dans une mission de ressaisissement du temps. Or, c'est aussi un temps irrécupérable. La puissance poétique chez Chen Chieh-jen est capable à la fois de transformer des personnages en figures politiques et de prendre des anonymes dans un processus de subjectivation ; mais leur corporalité témoigne en fin de compte d'un isolement absolu et d'une rupture irréparable.

*Factory*



*Bade Area*



### 7-3.2 De l'anonyme à la figure politisée

Chen Chieh-jen invite dans ses films des personnages ayant vécu certains événements de l'histoire, et recrée une scène pour solliciter des histoires inconnues. Or, il n'a jamais retenu l'idée qu'il était possible de rendre une histoire représentable ; les histoires concernant les anonymes de l'histoire sont irreprésentables car on fait silence sur eux et on les prive de leur droit d'intervenir. Rendre présent le corps de ces anonymes est l'une des stratégies de Chen Chieh-jen. Non seulement la théâtralité du cinéma leur rend une puissance d'exhibition, mais l'artiste réalise aussi une figuration politique à travers cette présence du corps, les anonymes n'étant plus la foule de l'histoire mais devenant des figures politisées de l'histoire.

Il y a deux niveaux de la transformation identitaire de ces anonymes en fonction de leur présentation corporelle : celui de la forme esthétique et celui de la politique. Sous l'angle de la forme esthétique, ces personnages sont invités à apparaître avec à la fois une identité réelle et une identité d'acteur/performeur créée pour le film, sans qu'il y ait contradiction entre elles. Lorsqu'ils ne trahissent pas leurs identités dans les histoires concernées, la mise en scène est l'enjeu dont procède cette transformation. Bien qu'André Gaudreault pense que « le cinéma » n'est devenu lui-même qu'après avoir obtenu son institutionnalisation dans les années 20, les deux facteurs importants qui le définissent, la mise en scène et le montage, sont déjà pris en considération avant les années 20, comme dans le cinéma de Méliès et même les films des frères Lumière.

Dans son article *Peuples exposés, peuples figurants*<sup>380</sup>, Didi-Huberman signale que l'idée de mise en scène existe déjà dans *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). Même si les frères Lumière filment dans une intention esthétique pour montrer au public leur innovation technique, le Cinématographe ne documente pas la véritable sortie d'usine des ouvriers. Le film est tourné pendant la pause des ouvriers, c'est-à-dire qu'ils ne quittent pas encore leur travail, mais se consacrent à leur temps de pause, puis on leur demande de sortir de l'usine. L'opérateur cinématographique Francis Doublier joue également le rôle d'un homme à vélo devant la caméra. De plus, selon des archives, « le film celluloïd de mars 1895 fut, en effet, précédé de sa « répétition générale » sur support papier – donc non projetable – en été 1894<sup>381</sup> ». Ainsi, la répétition, l'acteur, la mise en scène, sont trois éléments qui entraînent un déplacement identitaire pendant le « tournage », ces ouvriers devenant effectivement des acteurs-figurants du film.

Par ailleurs, l'accession au sens politique de ces anonymes de l'histoire n'est pas simplement vue comme s'il s'agissait d'identifier un collectif, car ce collectif se caractérise par une subjectivation politique qui le rapproche du concept de peuple chez Rancière. Le peuple, selon celui-ci, n'est pas une multitude, car cette dernière « est un sujet « communiste » au sens où il réfute toute particularité des dispositifs et des sphères de subjectivation<sup>382</sup>. » Une différenciation entre peuple et multitude s'appuie sur l'acte de

---

<sup>380</sup> Georges Didi-Huberman, « Peuples exposés, peuples figurants » dans revue *De(s)génération*, N°9, 2009, p. 7-17.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>382</sup> Jacques Rancière, « Peuple ou multitudes ? » dans *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*, Paris : Amsterdam, 2009, p. 292.



subjectivation ; aussi le peuple est-il « un nom générique pour l'ensemble des processus de subjectivation qui font effet du trait égalitaire<sup>383</sup>. » Ainsi, Rancière développe le sens de la politique sous le nom de peuple :

« L'opération de différenciation qui institue des collectifs politiques en mettant en acte l'inconsistance égalitaire ou l'opération identitaire qui rabat la politique sur les propriétés des corps sociaux ou le fantasme du corps glorieux de la communauté. La politique, c'est toujours un peuple en plus de l'autre, un peuple contre un autre<sup>384</sup> ».

Autrement dit, le nom de peuple pourrait signifier un collectif possédant une certaine conscience politique qui refuse d'être intégrée dans un courant d'indifférenciation ; ce collectif s'oppose également à un autre collectif pour se définir par une revendication ontologique.

Les personnages, sous le regard de Chen Chieh-jen, sont des anonymes au sens où ils sont exclus par une violence étatique capitaliste liée dans l'histoire à la mondialisation. L'objectif de ses films est de mettre en avant ces sans noms sur la scène, dans un environnement fictionnel qui leur permet de se politiser, de se subjectiviser à travers l'exposition de leur corps. L'exposition politique du corps dans une forme quasi-documentaire, dans le cas du cinéma taïwanais, peut servir deux objectifs politiques opposés : la monstration d'une image idéale et une politisation de la figure anonyme.

#### *a. Le corps idéal de la multitude*

Le premier objectif peut remonter à des films de propagande japonais et chinois ; l'exposition du corps dans les films d'actualité est censée donner une preuve de civilisation et d'appivoisement réussis<sup>385</sup>, en permettant de consolider un peuple et une nation. Les colonisateurs profitent de cette nouvelle technologie pour « diffuser » leurs gouvernances coloniales. Non seulement ils produisent des films de propagande, mais des

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>385</sup> Cela a été analysé dans le chapitre 2-1.

corps civilisés sont aussi mis en exposition pour documenter les regards étrangers. L'équipe de *Fox Movietone News* s'est rendue à Taïwan en 1930 pour rendre compte des événements et du quotidien formosans. On peut trouver trois films<sup>386</sup> d'archives dans la *Moving Image Collections* de l'*University of South Carolina*<sup>387</sup> : *Formosan New Years procession*, *Native Trading post* et *Taiwanese Marketplace*. On voit dans le premier film une harmonie entre les ethnies, les religions (la croyance populaire et le shintoïsme), les civilisations (d'après les costumes occidentaux, japonais et taïwanais), et les aborigènes civilisés grâce à leur savoir-faire en matière de « commerce » dans le deuxième film. Enfin, dans le troisième film, il s'agit d'une mise en scène de la culture populaire grâce au dispositif du *Movieton* qui garantit une synchronisation entre le son et l'image, ce qui fait qu'on entend le chant et le vendeur vendant ses marchandises à la criée. Cependant, le *Movieton* n'enregistre que les bruits animant l'environnement, il n'arrive pas à enregistrer les vraies « voix » taïwanaises. Si l'on regarde attentivement les images du premier film, on peut voir des policiers japonais qui maintiennent l'ordre dans la foule pour qu'une harmonie soit préservée. Après la scène de l'opération commerciale, on voit des aborigènes qui échangent des ressources naturelles (bambous, fibres) contre des ustensiles, des tissus ou des jouets dans les postes de commerce, mais il est clair que ce n'est pas un échange équitable. Avant une autre scène, on voit écrit sur un carton un discours prononcé par un policier japonais traitant de l'hygiène et de l'épargne, le gouvernement japonais tenant à montrer à la presse étrangère le caractère positif de la colonisation. Quant aux vendeurs du *Taiwanese Marketplace*, ils laissent voir leur vie à la fois quotidienne et exotique au marché. Lorsque la caméra s'installe devant « la scène » où un vendeur, qui crie pour vendre ses marchandises, est entouré de gens, elle ne montre pas un vendeur de marché, mais quelqu'un qui assume la responsabilité d'être un animateur de la société afin de dynamiser une culture populaire. Il est anonyme comme son public, une masse qui se soumet à un grand corps idéal ; ce corps satisfait à la fois un voyeurisme exotique et la gouvernance efficace de son colonisateur. Les apparitions des Taïwanais sont couvertes par ce grand corps idéologique, que matérialise un système de démarcation des différentes fonctions des individus par étiquetage, variable selon les

---

<sup>386</sup> Les trois films sont mis en ligne sur le site de l'*University of South Carolina* ; un seul des trois, intitulé *Native Trading post*, d'une durée de 2 minutes 10, a conservé sa forme originale d'actualités, les autres sont proposés dans des fichiers comprenant des ensembles images (outtakes), inventoriés sur le site selon leurs contenus.

<sup>387</sup> L'*University of South Carolina* numérise sa collection de films d'archives et les met en ligne sur son site : <http://mirc.sc.edu/>.

besoins du colonisateur. En ce sens, l'exposition du corps sert de politique introductive, de dispositif à la fois hiérarchique et anthropologique.

Après avoir exproprié les deux institutions de l'époque japonaise (l'Association Cinématographique de Taïwan (台灣映畫協會) et l'Association du Photoreportage de Taïwan (台灣報導寫真協會), Bei Ke, – l'un des premiers cinéastes chinois arrivé à Taïwan –, fusionne, le 1er novembre 1945<sup>388</sup>, les deux institutions, pour créer la *Taiwan Film Production* (台灣電影攝製場), laquelle procède à un remaniement en 1949 et officialise son nom, *Taiwan Film Studio* (台灣省電影製片廠). Selon l'analyse de l'historien Lee Daw-ming portant sur les films d'actualités produits par la *Taiwan Film Studio* entre 1945-1983<sup>389</sup>, ces films assument souvent une mission politique dans l'esprit des films de propagande produits par la *Central Cinema Production* à Nankin, en Chine pendant la Seconde Guerre mondiale et lors de la guerre civile entre le parti communiste chinois et le KMT<sup>390</sup>. Ces films d'actualités propagent les politiques du gouvernement (anticommunisme, développement économique et démocratique...), mais leur objectif est surtout de soutenir la gouvernance dictatoriale de la famille de Chiang Kai-shek. Les corps des petites gens entrent alors dans une figuration destinée à consolider une mythologie autoritaire. Comme dans tous les régimes dictatoriaux, la foule est mobilisée pour glorifier le *leadership*, comme dans le fameux film *Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, ou elle est amenée à déplorer la perte d'un grand homme. À la mort de Chiang Kai-shek, le *Taiwan Film Studio* produit un film d'actualités où l'on voit une foule nombreuse se présenter pour la commémoration. La foule faite de sans-noms souligne par contraste la figure surpuissante du grand homme. Dans le film, les sans-noms sont des figurants, et leur nombre semble les rendre à même d'accomplir une histoire légendaire tout en maintenant la légitimité de la politique dictatoriale.

Sous les régimes coloniaux, les Taïwanais silencieux sont aussi, au sens littéraire, des « figurants de l'histoire ». Dans les films de propagande, ils incarnent la multitude au sens de Rancière, et effacent toute éventuelle marque de subjectivation en se voyant

---

<sup>388</sup> Lee Daw-Ming 李道明, « Newsreel and Taiwan » (Xinwenpian yu Taiwan 新聞片與台灣), dans *Lishi de jiaozong – taiying wushinian 歷史的腳蹤 – 台影五十年 (50 ans du Taiwan Film Studio – les traces de l'histoire)*, Taipei : Archives du film de Taïwan, 1996, p. 98.

<sup>389</sup> *Taiwan Film Studio* cesse de produire les films d'actualités en 1983. *Ibid.*, p. 104.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

réduits à une entité opérationnelle ; dans l'histoire taïwanaise, ils souffrent d'un ethnocentrisme (japonais ou chinois) qui est au principe des répressions politiques et culturelles. C'est l'une des raisons pour laquelle les cinéastes, après l'abolition de la loi martiale, tentent de rétablir la vérité historique à partir de « figurants de l'histoire » : la classe ouvrière, les victimes politiques, les aborigènes, les déserteurs, les témoins ayant vécu à différentes époques<sup>391</sup> ; ils tentent de leur restituer cinématographiquement une place pour qu'on puisse les réintégrer dans l'histoire.

Si les cinéastes et les artistes contemporains posent leur regard sur des « figurants de l'histoire » dès lors que les questions politiques et historiques les concernent, ils font aussi appel à une autre stratégie pour interroger le statut de ces sans-noms de l'histoire, qui les conduit à réfléchir à la transformation d'un anonyme en figure politisée. Un dispositif « espace-corps » caractérise une politisation des anonymes en tant qu'auteurisation du corps.

*Formosan New Years procession*



photo de gauche : un policier portant des gants blancs se trouve au milieu et derrière le palanquin.

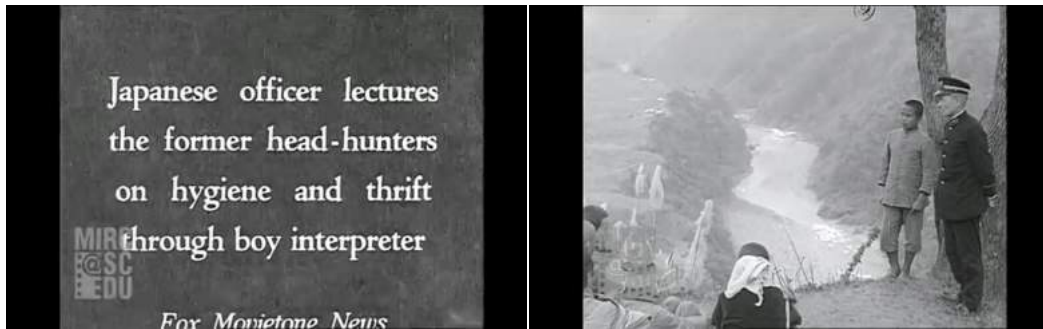
photo de droite : le policier se trouve en bas à gauche, il lève les mains pour maintenir l'ordre.

*Native Trading post*



---

<sup>391</sup> Voir le chapitre 4.



*Taiwanese Marketplace*



Les funérailles de Chiang Kai-shek



*b. La politisation de la figure anonyme : l'espace-corps*

Pour figurer des anonymes dans l'objectif d'une politisation, il est indispensable de construire un acte d'exposition dans la mesure où l'on n'expose que « le peuple qui

manque [...] le geste qui survit et la communauté qui vient<sup>392</sup> ». Autrement dit l'acte d'exposition est assigné à des anonymes pour leur donner de la visibilité. Le peuple est exposé, tandis qu'un acte d'exclusion lui a été déjà imposé. Ainsi, exposer un « certain peuple », c'est aussi constituer un sujet politique. Les hommes exclus d'une vie professionnelle ou sociale apparaissent fréquemment dans les œuvres de Chen Chieh-jen, la subjectivité de chaque collectif émergeant au fur et à mesure dans la disposition de ce que nous appelons « l'espace-corps ».

L'espace-corps, expression démarquée de celle d'espace-temps désignant l'union de deux facteurs inséparables, est un outil de mise en présence. Il remplace le temps par le corps, le temps n'étant pas vraiment supprimé ou remplacé. La proposition de l'espace-corps met en valeur dans un premier temps des figures humaines en fonction d'une théâtralité émanant de leurs corps exposés. Le théâtre est considéré par Appia comme « un art synthétique, réunissant par le mouvement du corps de l'acteur « Arts de l'espace » et « arts du temps<sup>393</sup> » : le mouvement du corps est également l'un des éléments qui signale l'empreinte de la théâtralité au cinéma. Ce corps performatif, dont les gestes sont « comme « signe[s] » [...], comme base de la circulation de la dramaturgie<sup>394</sup> », conçoit un jeu d'interprétation entre réel et fiction qui évoque une historicité naissant d'une convergence de temps hétérogènes. Autrement dit, le corps est médiumnique et communique entre divers temps, c'est un vecteur pour une traversée du temps.

L'historicité est aussi modelée par l'espace, élément qui s'impose lorsque les cinéastes et les artistes taiwanais tentent de dialoguer avec le passé. L'espace est, d'une part, un témoin permanent capable de repérer une évolution sociale. D'autre part, il est souvent la propriété d'un spectre, représentant d'un pouvoir souverain. Si le corps est rattaché à l'espace, une historicité spécifique sera produite par la formule de l'espace-corps, les échos historiques de l'espace surgissant à travers l'intervention du corps. On

---

<sup>392</sup> Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants – l'œil de l'histoire 4*, Paris : Minuit, 2012, p. 228.

<sup>393</sup> La proposition d'Adolph Appia est reprise par Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, « Introduction : théâtre et cinéma en miroir » dans *Théâtre et cinéma – le croisement des imaginaires*, (sous la direction de Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 9.

<sup>394</sup> Jean Douchet, « Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité », dans *L'Invention de la figure humaine – le cinéma : l'humain et l'inhumain*, sous la direction de Jacques Aumont, Paris : Cinémathèque française, 1995, p. 117.

revisite ou l'on reconstruit pour solliciter ces échos, en ayant recours à la citation historique. Cette dernière est un moyen de rétablir une histoire, en engendrant la question de l'historicité, laquelle résulte non seulement de l'enchaînement d'images constitutif d'une configuration poétique et esthétique, mais aussi d'un engagement politique en fonction de l'intervention d'un corps performatif. Par le geste de la citation historique, les artistes proposent des mesures relationnelles pour être « avec » l'histoire .

Dans un deuxième temps, l'espace-corps est également proposé sous l'angle de la filiation d'une forme de résistance des petites gens remontant à une procession funéraire (*da zhong zang* 大眾葬) à l'époque japonaise.

Chiang Wei-shui est l'un des fondateurs de l'Association Culturelle Taïwanaise et un personnage important de l'anti-colonisation japonaise. Il est mort à 31 ans le 5 août 1931. Ses collègues du parti du peuple taïwanais (台灣民眾黨) décidèrent d'organiser une procession funéraire le 23 août pour lui rendre un dernier hommage. Une équipe de cinéma (*Studio Zhen kai*, 真開寫真館) documenta ainsi la procession d'après une commande du parti du peuple taïwanais, et réalisa le film *La Procession funéraire de Chiang Wei-shui* (*Gu Jiang weishui xiansheng zangyi shikuang* 故蔣渭水先生葬儀實況). Ce film se compose d'images photographiques (celles de Chiang, de sa famille et de ses amis) et d'images cinématographiques (celles des réunions du parti du peuple taïwanais, de la procession funéraire). La cérémonie rassemble plus de cinq mille personnes, ce fut la plus grande procession funéraire de l'époque. Les participants, partis de l'hôpital de Ta-an (大安醫院), géré par Chiang (également un ancien du site de l'Association Culturelle Taïwanaise), passèrent par le site du parti du peuple, au pont meiji (明治橋), jusqu'à la tombe de Chiang Wei-shui. La procession dura environ trois heures. Dans le film, les figurants ne montrent plus un corps idéal et soumis. Ils marchent calmement, mais leur parcours revisite les lieux emblématiques des mouvements sociaux et manifeste de façon déterminée un soutien aux mouvements menés par Chiang. Leur présence corporelle affirme qu'ils suivent la route de la résistance à la colonisation. Malgré la surveillance des policiers japonais et l'interdiction de faire état du testament de Chiang pendant la procession, les Taïwanais continuent de se joindre au défilé. Si ces participants à la procession ne sont pas de simples figurants, c'est parce que leur

intervention corporelle dans l'espace colonisé traduit leur volonté d'écrire une page de notre histoire.

Si l'espace est un registre mémoriel, l'espace-corps est le moteur de réanimation d'une stratification temporelle et d'une politisation potentielle.





L'engagement politique du corps performatif n'est pas seulement censé donner de la visibilité aux figures oubliées de l'histoire (comme dans les films du Nouveau Cinéma Taïwanais dont nous avons parlé), mais aussi réaliser une politisation. L'artiste Chen Chieh-jen crée ainsi, en premier lieu, un dispositif destiné à souligner l'état d'exclusion des figurants de l'histoire. En second lieu, des figurants se retrouvent dans un *no man's land*, là où leurs visages, leurs corps sont attentivement mis en lumière pour leur rendre la place qui leur est due depuis toujours. C'est également une place où se déroule un acte performatif à portée politique. Si cette politisation suppose aussi une subjectivisation, alors elle consiste à faire émerger une collectivité des expériences oppressives, des mises à l'écart historiques, ainsi qu'une visibilité en tant que politicalité.

### **Conclusion**

Le corps d'auteur et l'auteurisation du corps conduisent à revisiter le passé en rétablissant une vision subjective de l'histoire. Le corps en tant que traversée du temps dynamise une connexion historique, puisque les spectres du passé sont rappelés à travers une intervention performative dans l'espace monumental. Si ces spectres désignent un dialogue entre les époques, l'affrontement entre le corps et les spectres n'est pas forcément destiné à reconstruire une histoire, mais à réunir les mémoires d'individus différents pour créer une corporalité susceptible de partager un même sentiment d'isolement.

Les artistes de la génération post-loi martiale continuent de solliciter la créativité du corps d'auteur. Or, l'idée de revisiter et de détourner des événements de l'histoire n'est plus au centre de leur intérêt. Sont-ils indifférents au passé et à la question de l'identité nationale ? Ou inventent-ils le nouveau vocabulaire corporel de la nouvelle génération en manifestant une contemporanéité culturelle et sociale, au sein de laquelle ils dénoncent une identité transfigurant la psyché de l'histoire taïwanaise ? Après le *benshi* et le *tâng-ki*, *kuso* est la troisième figure permettant d'enquêter sur la stratégie esthétique d'une politique de résistance chez les artistes de la jeune génération.

## **Partie IV**

### ***Kuso* : la disparition du corps dans le cinéma contemporain**



## Chapitre 8 La Corporalité du détournement II : la performance et la contemporanéité de l'histoire

---

### 8-1 La génération de l'art de la frustration et le débat sur un sujet sans être

En 2007, le critique d'art taïwanais Lin Hong-john (林宏璋) a proposé l'expression d'*art of frustration* (l'art de la frustration, 頓挫藝術) pour catégoriser les artistes de la génération «post-loi martiale<sup>395</sup>» (*jiyanshidai* 解嚴世代). Cette proposition est due au fait que le dialogue entre l'art et la politique est absent à Taïwan ; ce phénomène tient, selon lui, au statut de Taïwan : une nation sans nationalité (*fei guojiaxing de guojia* 非國家性的國家), si bien que «l'impossible politique» est transformée en fable dans l'art. C'est la raison pour laquelle la jeune génération «*Kuso, Otaku*<sup>396</sup>», apparue à la fin des années 1990, entend faire reconnaître sa capacité d'expression ; mais «ces artistes tombent dans une situation où ils se murmurent, ne parlent qu'à eux-mêmes» ; ils «se détournent de la question politique et sont frustrés, confus face à l'actualité<sup>397</sup>». Ainsi, l'état d'un «manque à être» est métamorphosé ou devient une métonymie dans les œuvres d'art de jeunes artistes. Un autre critique d'art, Wang Chia-chi (王嘉驥), condamne en 2003 cette jeune génération qui s'immerge dans «un état murmurant parce qu'elle n'est pas capable de communiquer au monde. [...] Cet état murmurant est probablement le reflet, la manifestation d'une impuissance, d'une

---

<sup>395</sup> Le gouvernement KMT a mis trois fois en œuvre la loi martiale. La première fois en 1947, durant la période du massacre 228 ; la deuxième commença le 10 décembre 1947. La troisième, période la plus longue, se déroula du 19 mai 1949 au 15 juillet 1987, soit pendant 38 ans. La génération post-loi martiale ne désigne pas forcément les artistes nés après la levée de la loi, mais ceux qui sont nés ou ont grandi dans les années 70, 80 où une ambiance démocratique a commencé à s'installer dans la société taïwanaise ; leurs œuvres sont dépolitisées. Voir la définition de la génération de la loi martiale et celle de la post-loi martiale dans le chapitre 7-2.1.

<sup>396</sup> Otaku : terme japonais pour exprimer la personne qui préfère s'enfermer chez elle et n'est pas motivée pour s'engager dans une relation interpersonnelle "réelle". En d'autres termes, elle s'immerge dans un monde "virtuel" à travers les activités ACG (*Animation, Comic et Game*). Ce terme est également destiné à catégoriser les artistes japonais qui emploient les éléments d'ACG dans leurs œuvres, comme Takashi Murakami. Voir la définition du terme et l'analyse de l'art Otaku dans *L'art contemporain japonais : une quête d'identité de 1990 de nos jours* de Charlene Veillon, Paris: L'Harmattan, 2008.

<sup>397</sup> Lin Hong-john 林宏璋, « Introduction, Regard ! Ce symptôme », *op. cit.*, p. 125.

plainte, même d'un mutisme et d'une amnésie lorsque l'individu se confronte à la société et au monde<sup>398</sup> ».

Or, d'après le philosophe Gong Jow-jiun, si nous estimons qu'il y a une absence de dialogue entre l'art et la politique, c'est que l'on imagine qu'un art politique occidental (surtout l'art d'avant-garde) pourrait être appliqué à l'histoire de l'art taïwanais, en négligeant la différence contextuelle. Autrement dit, la disjonction et le décalage des contextes de l'histoire de l'art en Occident et à Taïwan sont soulignés par l'idée de l'art de la frustration ; l'art devient « frustrant » parce que, d'une part, cette notion reflète Taïwan en tant que « mauvais espace<sup>399</sup> » (惡性場所, *warui basho*) – Gong emprunte le terme inventé par l'historien de l'art japonais Sawaragi Noi (堪木野衣) – en tant aussi que sans histoire par rapport à celle moderne qui travaille l'art occidental. D'autre part, l'idée de frustration rappelle l'angoisse marquant l'histoire taïwanaise. Ainsi, Gong considère l'art de la frustration comme reflétant l'état psychique de qui se trouve à la marge du monde.

Lorsque Lin Hong-john pense qu'un « sujet sans être<sup>400</sup> » (*subject-being-without*) est l'essentiel de l'art de la frustration, Gong dénonce la proposition de cet art qui tente d'imaginer un sujet à travers un Autre (l'Occident). On se rend compte du fait que l'angoisse portant sur l'absence de subjectivité de l'art taïwanais en fin de compte se ramène à l'absence d'art politique. Réfléchissant à la subjectivité de l'art contemporain taïwanais, le professeur Huang Chien-hung (黃建宏) prend deux exemples : l'établissement de l'*Open Contemporary Art Center* en 2001 et l'exposition *Romance of NG* en 2013, pour expliquer la stratégie artistique et le rapport entre la question de la subjectivité et les œuvres d'art des jeunes artistes en les confrontant à la colonisation dans un contexte de globalisation. L'*Open Contemporary Art Center* rassemble des artistes pour réfléchir sur l'« *art production and contemporary society, our curatorial purpose has always been discovering and putting forwards new perspectives. In the process of*

---

<sup>398</sup> Wang Chia-chi 王嘉驥, « Taiwan xue yuan li de dang dai yi shu zhuang tai 台灣學院裡的當代藝術狀態 » (L'état de l'art contemporain dans l'académie taïwanaise) dans *Artist Magazine*, N°337, juin 2003, p 292. Ou sur le site Internet : [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/7/47](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/47)

<sup>399</sup> Gong Jow-jiun, « E xing chang suo luo ji yu shi jie bian yuan jing shen zhuang tai 惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態 » (La logique du mauvais espace et l'état d'esprit d'un monde marginal) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars 2007, p. 126-129.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 125.

*thinking carefully on Taiwan's (art) feedback to the world in terms of art production, we examine our contemporary art under the influence of globalization in art*<sup>401</sup> ». Or, selon Huang, ces jeunes artistes ne se situent pas dans une position de révolte pour réagir à la société contemporaine, contrairement à ceux qui ont contesté le régime autoritaire. Ils mettent cependant l'accent sur « la liberté de l'individualisme, la valeur de la vie locale, la création d'une nouvelle sensibilité et l'affranchissement d'un contexte<sup>402</sup> ». Huang ne pense pas que le malaise de ces jeunes artistes provienne de l'impossible politique taïwanais ; mais que si leurs œuvres témoignent d'un sentiment de frustration, c'est du fait d'une angoisse provenant du désir de participer au système de la globalisation de l'art. Autrement dit, ce malaise n'est autre qu'un symptôme répondant à la mondialisation de l'art. Ainsi, Huang propose de comprendre « la frustration » comme une stratégie, un *self-empowerment* des jeunes artistes pour surmonter ce phénomène de la globalisation :

« Ils se moquent de ce que représente le modèle authentique de l'art, ils se moquent même d'eux-mêmes dans leur tentative d'imiter ceux qui recherchent un art authentique. [...] Leur lien avec le monde s'ancre dans un contexte politique de colonisation culturelle et économique, et cette jeune génération s'interroge sur ce lien en visant de la parodie et du mauvais goût, soit d'une poétique de *NG* (no good)<sup>403</sup> ».

C'est dans cette perspective que l'exposition *Romance of NG* est organisée par Huang. Dans cette exposition, l'œuvre de Teng Chao-ming (鄧兆旻) représente significativement l'esprit de la poétique *NG*, impliquant un lien paradoxal et angoissant entre les jeunes artistes taïwanais et « le modèle authentique de l'art ». Teng forme l'écriture « *better, better, better* » avec des néons, alors que cette œuvre s'intitule : *He yelled his own name three times, the only thing his absent father left behind*. L'absence du « père » explique qu'un sujet ne soit jamais *good enough*, alors que la visibilité de ce sujet est hantée par l'Autre (le père occidental). Si un sujet est *NG*, c'est qu'il y a d'abord

---

<sup>401</sup> Présentation de l'*Open Contemporary Art Center* sur son site internet : <http://open-c.blogspot.fr/p/blog-page.html>, consulté le 25 avril 2015.

<sup>402</sup> Huang Chien-hung 黃建宏, « *NG shiyi* : Taiwan de kangzhi suozai *NG* 詩意 : 台灣的抗殖所在 » (La poétique de *NG* : la méthode de l'anti-colonisation taïwanaise), dans *Artiste magazine*, N°458, juillet 2013, p. 280.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 281-282.

un modèle authentique imaginaire qui juge ceux qui sont *no good*. Or, Huang propose de considérer la qualification *NG* comme un *self-empowerment* pour coexister avec ceux qui sont considérés comme authentiques dans le contexte de la globalisation ; même s'ils se trouvent à la marge du monde, ils ont une position d'anti-colonisation culturelle et économique. Une position qui n'est pas forcément protestataire ou agressive ; elle se limite à une présence corporelle, selon les techniques mises en avant par Marcel Mauss, qui dialogue avec le monde : « *NG* est un geste, une nécessité, une technique et une stratégie de dialogue [...] La capacité de dialoguer est le seul moyen d'avoir une subjectivation contextuelle et historique pour le dominé<sup>404</sup> ». Autrement dit, la question de la subjectivité de l'art taïwanais suppose un dialogue avec l'Autre.

L'artiste Lin Hsin-i (林欣怡) imagine une projection du corps pour penser la subjectivité de l'art taïwanais : le corps de *Nezha* (哪吒體). *Nezha* est une figure de l'enfant dieu dont nous avons parlé au chapitre 5, en voyant dans la représentation de cette figure une ressource identitaire de l'individu dans le film de Tsai Ming-liang. Lin reprend les quatre actions dramatiques de l'histoire qui voit *Nezha* rompre la filiation avec son père : il tranche (la chair de son corps), rend (la chair à son père), se suicide et ressuscite<sup>405</sup>. Selon Lin, ces quatre actions représentent un processus de subjectivation effectué par « une violence d'autodestruction, une décision de se tuer pour obtenir une indépendance absolue et s'emparer de soi-même<sup>406</sup> ». Cette opération revient à « transformer des archives » (*zhaundan* 轉檔) ; en ce sens que les registres coloniaux, incrustés dans le corps d'un sujet colonisé, peuvent être transmutés à travers ces quatre actions. Toutefois, trancher et rendre ne permettent pas d'extirper toutes les traces coloniales, qui hantent même après la résurrection ; ces deux actions constituent une déclaration de rupture avec le père-colonisateur. Une fois l'indépendance acquise, le sujet se défend en donnant un autre sens aux traces coloniales subsistantes, ces dernières pouvant devenir des empreintes identitaires pour le sujet ressuscité.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>405</sup> Lin Hsin-i 林欣怡, « *Nezha ti – zhu zhong zhu ti quan shi xue* 哪咋體 – 諸種主題詮釋學 » (Le corps de Nezha – les différentes herméneutiques du sujet), dans *ARTCO magazine*, N°256, janvier 2014, p. 106-109. L'article est aussi mis en ligne sur le site de Lin : [http://lin-hsini.blogspot.fr/2015/01/blog-post\\_52.html](http://lin-hsini.blogspot.fr/2015/01/blog-post_52.html)

<sup>406</sup> *Ibid.*

Malgré approches et objectifs différents, les débats suscités envisagent semblablement la question de la subjectivation de l'art taïwanais : celle-ci est impliquée dans une communication permanente avec un Autre imaginaire. L'art recherché est progressivement modelé par l'acte de comparaison à un Autre, d'admiration ou de négation de cet Autre. Cela correspond à notre proposition antérieure : l'identité est une question relationnelle, et le corps médiumnique est perçu comme un espace rendant possible la communication entre deux sphères hétérogènes. L'absence est souvent problématisée lors de la discussion à propos de la subjectivité de Taïwan (dans le domaine de l'art et du cinéma). Or, du fait que l'absence ne signifie pas forcément l'état absent d'un sujet, elle peut signifier que ce sujet gagne son état identitaire à travers la rencontre avec l'Autre. Si l'Autre possède un A majuscule, sa dominance menaçante pousse ce sujet à une réflexion concernant sa propre identité.

En poursuivant dans cette optique, nous proposons d'en appeler à la figure du *kuso* pour examiner les œuvres d'art vidéo de la génération de la frustration ou de la poétique *NG* des jeunes artistes taïwanais. Lorsque la micro-expérience de la vie personnelle, le murmure, le mauvais goût de l'individualisme sont considérés comme des qualités de cette génération « apolitique », le phénomène du *kuso*, provenant du monde virtuel de l'Internet, permet de comprendre le nouvel emploi du langage et du sensible de l'image-mouvement inventé par ces jeunes artistes. Non seulement les caractères de l'anonymat, de la virtualité du sujet et de la temporalité du média internet sont transfigurés dans leur art vidéo, mais aussi une énergie politique est transmise par ces jeunes artistes « apolitiques ».

### 8-1.1 L'enfant de la mondialisation

La globalisation est souvent mentionnée pour comprendre les œuvres des jeunes artistes taïwanais, qui eux-mêmes la considèrent comme un facteur évident de leurs créations. Les théoriciens et les critiques taïwanais n'hésitent pas à la convoquer pour catégoriser ou expliquer un phénomène artistique issu d'une jeune génération. C'est dans ce contexte-là que « l'art de la frustration » ou « la poétique de *NG* », sont envisagés. Avant de développer la poétique de *NG*, Huang Chien-hung a réfléchi au regard à adopter vis-à-vis des créations artistiques d'une génération qu'il juge « mignonne » (*keai* 可愛) et



en « état de vide » (*fangkong* 放空)<sup>407</sup>. « Mignon » et « état de vide » composent une position politique de l'esthétique selon Huang, car « mignon » n'exprime pas un simple jugement perceptif, mais une puissance de l'œuvre. Il désigne, comme « état de vide », « un enfermement, un isolement où un fantasme, une « masturbation » virtuelle sont produits<sup>408</sup> », où un « micro-sensible » est établi, qui rejette « un langage narratif, la réalité d'une structure politico-économique et un macro-sensible<sup>409</sup> ». Ce nouveau sensible est le « refus d'une protestation historique, d'une recherche de la subjectivation, il détourne même d'une tentation de l'ironie<sup>410</sup> ».

Le critique Wang Po-wei (王柏偉) définit indirectement la qualité de ce nouveau sensible en fonction de l'histoire des médias. Il pense que s'est produite une rupture générationnelle du contexte médiatique : « Livres V.S. *ACG (Animation, Comic et Game)/TV/Cinéma/Vidéo/média numérique*<sup>411</sup> », autrement dit, « écriture V.S. image ». Les artistes nés dans les années 1970-80 ont vécu le surgissement synchronisé des médias *ACG/TV/Cinéma/Vidéo/média numérique*, tandis que les générations précédentes étaient adeptes d'un ordre symbolique fait de mots, d'un monde issu d'une narration « écrite ». En d'autres termes, la jeune génération comprend le monde par le biais d'images et s'adapte à la coexistence d'un monde multiple au lieu d'un monde partageable. Ainsi, ces jeunes artistes se rendent compte de « la difficulté de la communication, de la torsion nécessaire de la communication, et du besoin de trouver des accessoires et des manières pour lier des mondes fragmentés<sup>412</sup> » ; ils n'essaient pas de trouver une solution, mais « ils expérimentent comme une façon d'« intervenir » pour transformer l'événement, en vue d'une nouvelle communication, un nouvel espace possible, un nouveau « monde ». Ainsi, *ACG* devient à un certain niveau une économie efficace pour illustrer un

---

<sup>407</sup> Huang Chien-hung 黃建宏, « Xin gan xing : « ke ai » yu « fang kong » zuo wei yi zhong qi xiang sheng li xue 新感性：「可愛」與「放空」作為一種氣象生理學 » (Nouveau sensible – « mignon » et « état de vide » comme une météo-biologie), dans *An Independent Discourse (Yi zhong du li lun shu 一種獨立論述)*, Taipei : Garden City, 2010, p. 179-181.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>409</sup> Huang Chien-hung, « Wei xing gan xing – gai shu xin gan xing de she hui xing 微型感性 – 概術新感性的社會性 » (Micro-sensible – l'introduction d'une sociabilité du nouveau sensible), dans la revue *ARTCO*, n°177, octobre 2007, p. 166-170. L'article est repris dans *An Independent Discourse*, Taipei : Garden City, 2010, p. 182-187.

<sup>410</sup> Huang Chien-Hung, « Nouveau sensible – « mignon » et « état de vide » comme une météo-biologie », *op. cit.*, p.181.

<sup>411</sup> Wang Po-wei 王柏偉, « Ka/dong man shi dai de pi ping 卡/動漫世代的批評 » (*ACG – La critique d'une génération*), dans la revue *ARTITUDE*, N°21, 2011, p. 50-53.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 53.

monde<sup>413</sup> ». Huang Chien-hung prolonge son analyse avec l'idée d'expérimentation. Lorsque Huang réfléchit à la façon dont les jeunes artistes interviennent dans les espaces et les événements sociaux, il pense qu'« expérimenter » est plus pertinent qu'intervenir. Pour lui, « intervenir suppose une imagination macroscopique et une formalisation, tandis qu'expérimenter signifie une « micro »-émeute en train de se former / qui se formera probablement. [...]»<sup>414</sup>, dans un contexte où les mouvements sociaux perdent en général leurs effectifs. Cette forme d'« intervention expérimentale » est mise en place pour créer des nouvelles expériences, des « micro-actions ». Celle-ci qui désignant « un fractionnement de la production d'une signification sont une énergie subtile modifiant sans cesse la manière de percevoir une signification et un message dans la durée<sup>415</sup> ».

Huang et Wang essaient de théoriser une esthétique « légère » (輕薄短小, *qing bo duan xiao*, soit littéralement léger, fin, court et petit), « mignonne », en « état de vide ». Cette esthétique est conçue par de jeunes artistes qui n'ont pas connu les périodes autoritaires, ni l'impact culturel de la recherche angoissante de sa propre culture causé par la guerre froide ; elle correspond à leur façon de créer un lien avec la société dans le contexte néolibéral de la globalisation. Ces artistes sont les enfants de cette globalisation, nourris d'une culture populaire et mondialisée ; ils n'ont pas d'ambition politique ni de motivation évidente pour résister au monde uniformisé. Cependant, ils inventent des manières variées de coexister avec le monde, comme Yeh Yi-li (葉怡利) qui se métamorphose en figure *RuRen*<sup>416</sup> – une figure fortement influencée par la culture *ACG* japonaise – pour le parasiter, ou Tsui Kuang-yu (崔廣宇) qui tente de « heurter » l'espace urbain avec son propre corps ; Su Hui-yu (蘇匯宇) se définit comme « l'enfant de la télévision<sup>417</sup> » dont il fait l'éloge dans ses premières tentatives. Nous nous intéressons,

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>414</sup> Huang Chien-hung, « Wu shi yan de shi dai yu jing yan de chuang zao : pai hui zai zi you guang chang yu bei mei guan zhi jian de nian qing chuang zuo zhe 無實驗的時代與經驗的創造：徘徊在自由廣場與北美館之間的年輕創作者 » (L'époque de la non-expérimentation et de la création de l'expérience – les jeunes artistes se baladent entre la place de la liberté et le musée des beaux-arts de Taipei) dans *An Independent Discourse*, Taipei : Garden City, 2010, p. 267.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p268.

<sup>416</sup> Voir le chapitre 8-3.

<sup>417</sup> Pendant le développement économique en cours dans les années 1980 et 1990 à Taïwan, beaucoup d'enfants passent leur temps devant la télévision, parce que leurs parents sont très occupés par leur travail. C'est la raison pour laquelle « l'enfant de la télévision » (電視兒童, *dian shi er tong*) est devenu une expression pour désigner cette génération qui partage la même culture de masse : une mémoire collective et un langage bien « télévisés ».

dans les pages qui suivent, à ces quelques artistes dans la mesure où ils accomplissent leurs performances ou créent une expérience/expérimentation corporelle par le biais du médium vidéo. En effet, le recours à un « cadre » pour recueillir la coexistence d'un monde multiple est très significatif, cette génération comprenant le monde à travers des « cadres » (l'écran de télévision, du cinéma, de l'ordinateur, du téléphone portable...); en outre, la pertinence d'une corporalisation est mise en avant par eux. Le corps n'est plus, bien évidemment, le laboratoire d'une identité imposée (comme les représentations corporelles des films de propagande aux époques coloniales), ni le symbole survivant d'une identité perdue (comme la recherche identitaire dans le cinéma après l'abolition de la loi martiale). Les corps qu'inventent ces artistes transforment, incarnent, ou bien, plus encore, intériorisent les manières de produire, recevoir et gérer des informations, des messages illustrant un monde; le corps est le registre d'une expérience entremêlant l'espace virtuel et l'espace tangible, pour donner naissance à un nouveau sensible en mesure de rendre compte d'un état autre de l'être et du monde.

## 8-2 *Kuso* : un style expressif du sensible né de l'espace d'Internet

*Kuso* est une expression spécifiquement taïwanaise, apparue entre 1999 et 2000, au moment où la société était confrontée à un nouveau régime politique succédant à celui, autoritaire, imposé depuis l'arrivée du gouvernement KMT.

Emprunté au caractère japonais 糞 (くそ), *kuso* signifie en général « merde », « pourri »; c'est une expression méprisante pour décrire une chose nulle<sup>418</sup>. Au Japon,

---

<sup>418</sup> De nombreux mémoires ont été consacrés au sujet du *kuso* à Taïwan. Yang Hsui-min 楊秀敏, « *Xian shang you xi chan pin zhi ru chuan bo xiao guo yan jiu : yi xian chang you xi chuang zuo « kuso » shi dai wei li* 線上遊戲產品置入傳播效果研究：以線上遊戲創作「*kuso* 世代」為例 » (*Enquête sur la communication des jeux en ligne – dans le cas de la génération Kuso*), sous la direction de Chang Chin-chin 張卿卿, à *National Chengchi University*, 2004. Lo Shu-Yun 羅紓筠 et Lin Chia-I 林佳怡, « *Wo kuso, gu wozai : cong Taiwan wang lu kuso xian xiang tan tao yue tin gren zhu ti xing* 我 *kuso*, 故我在：從台灣網路 *kuso* 現象探討閱聽人主體性 » (*Je KUSO donc je suis – enquête sur la subjectivité de la réception à l'égard du phénomène KUSO sur l'Internet*), présenté à l'*Asian Conference on Media and Mass Communication* à la *National Chengchi University*, 2005. Shih Wu-ken 石武耕, « *Kuso: Playing Dumb on Symbolic Order* » (*Kuso : dui xiang zheng zhi xu de zhuang feng mai sha* *Kuso* : 對象徵秩序的裝瘋賣傻), sous la direction de Fang Nien-hsuan 方念萱, à *National Taiwan University*, 2006. Lo Jung-jung 羅蓉蓉, « *An explore study for KUSO writing and marking meaning* » (*Kuso chuang zuo ji xing xiao yi han zhi tan tao xing yan jiu – yi ba ha mu te wei li* *Kuso* 創作及行銷意含之探討性研究 – 以巴哈姆特為例), sous

*kuso* est un terme désignant de mauvais jeux vidéo, et en même temps la culture de ceux qui s’amusent à jouer sérieusement à ces « *Kuso game* »<sup>419</sup>. À Taïwan, *kuso* a été dans un premier temps utilisé sur le forum Internet d’ACG. Pour les amateurs d’ACG taïwanais, *kuso* est un style qui est censé parodier des bandes-dessinées hongkongaises ou des ACG japonais<sup>420</sup>. Le mot *kuso* a vu ses significations évoluer en s’inscrivant dans le contexte social de Taïwan. Pourvu d’un humour de mauvais aloi, privilégiant le non-sens, *kuso* pourrait être également considéré comme une énergie visant à défaire, à altérer et à impulser des actions absurdes selon une logique déraisonnable ; l’attitude consistant à « prendre au sérieux » des choses nulles et de mauvais goût est également révélatrice de l’esprit essentiel du *kuso*<sup>421</sup>. Ce dernier est largement répandu sur la toile dans l’espace

---

la direction de Cheng Kong-fah 曾光華, *National Chung-Cheng University*, 2006. Huang Jin-jheng 黃金正, « *The dialogical analysis of the online political participation in the case of the Internet kuso* » (*Cong wang lu kuso de yan tan qing jing lun wang lu de zheng zhi can yu* 從網路 kuso 的言談情境論網路的政治參與), sous la direction de Tang Shih-jhe 唐士哲, à *Nanhua University*, 2008. Hsiao Wei-yu 蕭惟友, « *The Fantasy World of Cyber KUSO Group--A View of Rhetorical Criticism* » (*Wan lu kuso zu de yi xiang shi jie : yi ge yu yi fen xi de huan dian* 網路 kuso 族的異想世界：一個語意分析的觀點), sous la direction de Jai Ben-ray 翟本瑞, *Nanhua University*, 2008. Chang Chih-cheng 張志成, « *The Kuso Design* » (*Kuso – 亂設計*), sous la direction de Liu Wei-gong 劉維公 à *Soochow University*, 2009. Ho Chen-cheng « *An Behavior of Audiences performance through Video Sharing Website – Case Study of KUSO Styles Audience Performance* » présenté à l’ASOCE (台灣資訊社會研究學會年會), 2010. Wang Po-chun 王柏鈞, « *Fang dan gao guai ! Kuso wen hua yu gong gong ling yu fa zhan xuan kuang zhi fen xi* 放膽搞怪！kuso 文化與公共領域發展現況之分析 » (*Osez l’idiot – analyse de la culture kuso et son développement dans la sphère publique*), sous la direction de Liu Wei-gong 劉維公, à *Soochow university*, 2010. Chou Ching-ting 周靜婷, « *The Interactive Expression of KUSO Style in Computer Games* » (*Kuso feng ge zai dian nao you xi zhong hu dong zhi biao xian xing shi* Kuso 風格在電腦遊戲中互動之表現形式), sous la direction de Wang Tsen 王蔘, *Ming Chuan University*, 2010. Chiang Ro-ning 江若寧, « *Kuso videos as a genre for meaning negotiation and identity contextualization: Toward a social-semiotic multimodal analysis* » (*Lun kuso ying pian zhi yi yi xie shang yu shen fen ren tong de yu jing hua xian xiang – cong she juifu hao xue jiao du jin xing duo mo tai fen xi* 論 kuso 影片之意義協商與身分認同的與淨化現象 – 從社會符號學角度進行多模態分析), sous la direction de Tseng Ming-yu 曾銘裕, *National Sun Yat-Sen University*, 2011. Chen Kun-lin 陳崑霖, « *The impact of KUSO experience on experiential satisfaction and customer loyalty-an example of Modern Toilet Restaurant* » (*Kuso ti yan dui ti yan man yi du yu gu ke zhong cheng du ying xiang zhi yan jiu* Kuso 體驗對體驗滿意度與顧客忠誠度影響之研究), sous la direction de Kao Yie-fang 高義芳 et Liu Shang-chia 劉上嘉, *Fujen Catholic University*, 2013.

<sup>419</sup> Lo Jung-jung, « *An explore study for KUSO writing and marking meaning* », *op. cit.*, p. 6.

<sup>420</sup> Richy Li I-chih 李怡志, « *Voici Kuso !* », dans *China Times Express*, le 30 août 2003. Article disponible sur le site : [http://www.richyli.com/report/2003\\_08\\_30.htm](http://www.richyli.com/report/2003_08_30.htm).

<sup>421</sup> Selon l’enquête effectuée en ligne par l’entreprise *InsightXplorer* et consacrée au sujet du *kuso*. Lorsque la question « que signifie *kuso* ? » est posée aux internautes taïwanais, plus de 80 % des interviewés pensent que *kuso* veut dire faire n’importe quoi, que le *Mo lei tau* concerne la drôlerie, la plaisanterie ou le ridicule, et que la production d’un sens, d’une signification n’est plus nécessaire. De même, il suppose une attitude qui consiste à plaisanter, à rigoler sérieusement quand on rencontre une chose nulle, pourrie. En outre, le clip est la forme la plus appréciée par les internautes taïwanais pour s’amuser au *kuso*, à côté de la musique, du photomontage, du jeu etc. Voir le résultat de l’enquête sur le site Internet d’*InsightXplorer* : [http://www.insightxplorer.com/specialtopic/kuso\\_0120\\_05.html](http://www.insightxplorer.com/specialtopic/kuso_0120_05.html).

*Mo lei tau* est un terme cantonais de Hong-Kong, fréquemment utilisé pour les films de Stephen Chow (acteur et réalisateur de *Shaolin Soccer*). *Mo lei tau* est une expression qui correspond à la juxtaposition d’une parodie et de dialogues absurdes. Hormis le fait de proposer de l’amusement au spectateur, il est

virtuel. Il est souvent appliqué au domaine de la création romanesque et de l'image (fixe et aussi animée). Il y a, à propos du *kuso*, deux catégories d'images. La première se ramène à l'appropriation d'images existantes. Les internautes réemploient des images photographiques, des images extraites de feuillets télévisés, du journal télévisé, ou de films pour exprimer soit un intérêt personnel, soit une insatisfaction vis-à-vis de l'actualité, mais toujours de façon arbitraire, burlesque. Ces images *kuso* ont pour effet ludique de dédoubler le sens : l'auteur choisit une image connue, dont le contexte socio-historique et la signification sont déjà prises en compte par une communauté visée, il la détourne lui attribuant un nouveau contexte de façon à produire une absurdité que met en lumière une lecture intertextuelle. Un extrait peut ainsi être utilisé et adapté à différents contextes actuels. Ainsi, une même séquence de *La Chute* (2004) d'Oliver Hirschbiegel, dans laquelle Hitler est informé de sa défaite dans son blockhaus, est utilisée plus d'une dizaine de fois et adaptée à différentes actualités taiwanaises pour se moquer des politiciens. Dans une seconde catégorie d'images, les amateurs interprètent leurs propres clips dans l'esprit *kuso*. Ces clips diffèrent de ceux de la première catégorie qui se servent d'éléments cinématographiques (sous-titrages, doublage ou effets spéciaux) pour détourner les images originelles; dans ceux-ci, l'auteur se cache derrière les images. Les amateurs *kuso* de la seconde catégorie se présentent eux-mêmes devant la caméra, ils imitent des clips connus et les réinterprètent en les parodiant, ou créent une nouvelle histoire pour être *kuso*.

### 8-2.1 Une généalogie du détournement par l'esprit *kuso* : l'internationale situationniste

Bien évidemment, ce phénomène parodique du détournement des actualités, des films, des images, d'Internet n'existe pas uniquement à Taïwan. On peut même trouver une filiation de l'esprit *kuso* sur les plans politique et technologique. Sur le plan politique, les clips détournés de films rappellent les mouvements des internationales lettriste et situationniste<sup>422</sup>. En effet, l'emploi du détournement motivé par un projet politique n'est

---

souvent considéré comme une manière, dans ces films, d'ironiser aux dépens d'une société injuste à travers des personnages marginaux de cette société.

<sup>422</sup> François Bovier fait une distinction entre le cinéma de l'internationale lettriste et celui de l'internationale situationniste. Les deux groupes emploient le détournement à partir de la pratique du *found footage*; le premier s'engage principalement dans la dissociation de la bande sonore et visuelle en l'apparentant à la poétique de *l'objet trouvé*, pratiqué par les surréalistes; le deuxième met l'accent sur le

pas nouveau : les situationnistes ont bien défini le détournement comme un moyen de lutte dans les années 1950. Guy Debord et Gil J. Wolman ont publié *Mode d'emploi du détournement*, dans lequel ils le définissent ainsi : « L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure<sup>423</sup>. » Trois ans plus tard, le même principe du détournement est développé dans un article, *Le détournement comme négation et comme prélude* : « Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée<sup>424</sup>. » Le détournement est considéré par l'I.S. comme un moyen de combat à la fois anarchiste et marxiste dont la visée est de lutter contre un pouvoir souverain, la société capitaliste et le formalisme artistique ; l'ambition ici est essentiellement politique. En conséquence, l'effet produit par le procédé parodique du détournement est moins comique que “sublime” : « il faut concevoir donc un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime<sup>425</sup>. »

À partir de cette théorie, René Viénet réalisa un film *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973), qui consiste en un entier détournement d'un film de kung-fu chinois, *Crush (Tang sou taiquandao 唐手跆拳道)*, 1972 de Tu Kuang-chi (屠光啟). En fonction de la voix *over*, du doublage et du sous-titrage – on a affaire à une version de « l'association pour le développement des luttes de classes et la propagation du matérialisme dialectique » –, les protagonistes, aliénés en fonction d'une économie du

---

« renversement carnavalesque » des pouvoirs et des médias, inscrit dans un objectif résolument subversif et politique. François Bovier, « Doublage et détournement », *Décadrages* [En ligne], N°23-24, 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 13 mai 2015, <http://decadrages.revues.org/707>

<sup>423</sup> Guy Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », paru initialement dans *Les Lèvres nues*, n°8, mai 1956, et repris dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 221-229. Le texte est aussi mis en ligne sur le site :

[http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord\\_wolman\\_mode\\_emploi\\_detournement.html](http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html)

<sup>424</sup> « Le détournement comme négation et comme prélude » dans la revue *Internationale situationniste* N°3, décembre, 1959, Paris : Internationale situationniste, 1958-1969. Les 12 numéros sont aussi mis en ligne sur le site :

[http://www.mai68.org/textes/IS\\_Revue-Internationale-Situationniste/IS/i-situationniste.blogspot.com/2007/04/le-detournement-comme-negation-et-comme.html](http://www.mai68.org/textes/IS_Revue-Internationale-Situationniste/IS/i-situationniste.blogspot.com/2007/04/le-detournement-comme-negation-et-comme.html)

<sup>425</sup> Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *op.*, *cit.*

spectaculaire-marchand, perdent leurs caractères dans l'œuvre originale et deviennent des supports démonstratifs au service d'un discours politique centré sur l'histoire de la lutte prolétarienne contre la bureaucratie.

### 8-2.2 Une généalogie du détournement par l'esprit *kuso* : *Spreadability*

Sur le plan technologique, le phénomène du détournement devient universel surtout lorsque Internet donne un accès à une libre expression avec moins de barrières que dans les médias traditionnels ; par ailleurs, la « *Spreadability* » de cette nouvelle technologie accélère énormément la circulation des informations. *Spreadability* est une notion développée par Henry Jenkins, Sam Ford et Joshua Green : « « *Spreadability* » refers to the technical resources that make it easier to circulate some kinds of content than others, the economic structures that support or restrict circulation, the attributes of a media text that might appeal to a community's motivation for sharing material, and the social networks that link people through the exchange of meaningful bytes<sup>426</sup> ». Autrement dit, la *Spreadability* signifie non seulement une manière de faciliter la circulation des contenus médiatiques, mais a aussi pour effet de rapprocher ceux qui partagent un certain intérêt et forment une communauté spéciale de goût.

Dans un premier temps, le phénomène *kuso* bénéficie de la nouvelle technologie Internet qui facilite l'adoption d'une attitude, d'un style qui réunit des usagers virtuels et forme la communauté *kuso*. Dans cette communauté, les amateurs produisent ou consomment des matériaux qui résultent d'une identification à la pratique *kuso*. « Facile à partager » (*easy to share*<sup>427</sup>), le format Internet (comme code d'insertion, *embed code*) pousse la diffusion à devenir contagieuse, *kuso* n'étant plus un simple signifié dans un monde virtuel. La *spreadability* d'Internet forme une grande connexion d'anonymes-internautes dispersés à travers leurs actes de partage/diffusion. Du fait que la diffusion ne porte plus le sens d'une direction unilatérale comme dans les médias traditionnels, la participation favorise l'expansion d'un partage sur l'espace Internet. En conséquence, les participants à la pratique *kuso* d'Internet (soit producteurs, soit consommateurs) deviennent des agents potentiels capables d'identifier, transmettre et créer une pratique

---

<sup>426</sup> Henry Jenkins, Sam Ford, et Joshua Green, *Spreadable media : creating value and meaning in a networked culture*, New York ; London : New York University, 2013, p. 4.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 6.

*kuso* dans la vie quotidienne. Ainsi *kuso*, né d'un monde virtuel, dans un second temps entre dans la société contemporaine, expansion du monde virtuel au monde réel. *Kuso* est devenu progressivement un style expressif du sensible.

Certains aspects de la pratique *kuso* sont universellement partagés en raison des caractères de son lieu de naissance, l'espace Internet : la virtualité spatiale, la spontanéité du sujet à la fois activiste et anonyme, l'instantanéité de la *spreadability*, la frivolité d'une attitude et l'énergie du détournement. Dans cette optique, *kuso* ne semble pas destiné à manifester une culture spécifique taïwanaise. Mais, si nous tenons à proposer la figure du *kuso* pour continuer à établir une généalogie du corps médiumnique en partant du *benshi*, c'est que *kuso* n'est pas un simple phénomène né de l'emprise des nouvelles technologiques : il est repris et pratiqué dans un autre monde hétérogène urbain, capitaliste ou artistique... En fait, *kuso* est censé être un esprit pouvant être omniprésent. Selon les recherches de Lo Jung-jung, il y avait trois périodes évolutives du phénomène *kuso* : la période de la discussion autour du *kuso game* sur les forums Internet (en 2000), la période du *ACG kuso* (entre 2000-2004, appropriations de dessins animés, de bandes-dessinées et jeux vidéo) et la période de la popularisation (entre 2004-2006)<sup>428</sup>. Ainsi, la transformation de la figure *kuso*, de l'espace virtuel à un espace relativement plus réel, mérite d'être constatée.

La double filiation du détournement ne s'inscrit pas dans une perspective où ressort la banalité caractéristique du *kuso*. Cependant, les dimensions politique et technologique aident à comprendre l'esthétique du *kuso* et son développement suivie de sa transformation par les artistes taïwanais. Suite à ce constat, nous évoquerons maintenant les œuvres choisies en fonction de certaines interrogations. Il y a d'abord celles qui se proclament *kuso*, comme celles de l'artiste Yeh Yi-li, et qui sont marquées par leur façon d'adopter ostensiblement l'esprit *kuso*, comme les actions dépourvues de sens réalisées par Tsui Kuang-yu. La transformation de cette sous-culture par l'interprétation artistique retient notre intérêt, surtout quand deux artistes se présentent devant la caméra et s'engagent dans une performance. Comment associent-ils leurs corps-

---

<sup>428</sup> Lors de la période de sa popularisation, le phénomène *kuso* a attiré le regard des médias de masse. Hormis de nombreuses créations des communautés *kuso* en ligne, *kuso* est pris, en tant qu'expression spécifique et populaire, pour la publicité, le marketing en ligne et la marchandisation. Cela montre que *kuso* est devenu autant une notion identifiable qu'un consensus culturel de la société. *Ibid.*, p. 9.



auteur à la figure *kuso* ? Que signifie la transformation du *kuso* en art ? Si la jeune génération d'artistes taïwanais de la frustration ou de *NG* se montre « apolitique » dans la création d'un micro-univers basé sur l'expérience personnelle, cherche-t-elle à favoriser une expression langagière, inventée et partagée en vue d'une expressivité commune issue de la sous-culture *kuso*, pour donner forme à une identité spécifique ? Et comment les modalités du *kuso* liées au monde virtuel d'Internet sont-elles appropriées, adoptées au sens d'une forme stylistique ? Cette forme se voit capable de créer un partage du sensible, d'après Jacques Rancière, en fonction d'un processus de redistribution, d'aménagement, de découpage et de redistribution, afin qu'une certaine esthétique politique soit affirmée par ce partage du sensible. Finalement, lorsque ces jeunes artistes créent des « situations » dans la vie quotidienne, le mouvement de « l'internationale situationniste » peut être une référence pour nous aider à interroger ces situations inventées. Même si leurs motivations et objectifs sont distincts, ils proposent des moyens en vue de la transformation d'un pouvoir, qui laisse entrevoir une autre façon d'être au monde.

### **8-3 Je *kuso* donc je suis : la philosophie du corps *kuso* chez Yeh Yi-li**

La popularisation du *kuso* entraîne, d'un côté, une culture effective qui va à la rencontre du non-sens, du mauvais goût qui sont répandus ; le consensus autour de cette culture permet d'identifier les pratiques *kuso* dans différents domaines. Puisque *kuso* désigne également une attitude, il peut représenter aussi une manière d'être. D'après le titre de leur recherche : « Je *KUSO*, donc je suis – enquête sur la subjectivité de la réception du phénomène *KUSO* sur Internet », deux auteures, Lo Shu-yun et Lin Chia-i, poursuivent l'esprit d'appropriation du *kuso* parodiant la célèbre formule de Descartes « je pense, donc je suis (*Cogito, ergo sum*) ». Même si elles se penchent sur la modalité subjective de la réception des pratiques *kuso*, le titre choisi énonce que *kuso* est également supposé correspondre à une manière d'être.

Yeh Yi-li débute sa carrière artistique par des sculptures qui représentent souvent des formes d'« êtres vivants ». Il s'agit de créatures anonymes, abstraites, présentant des chairs saillantes couvrant le corps, et une mobilité incrustée dans ces statues figées. Après avoir passé un séjour en résidence à New York en 2000, où elle fréquente les spectacles vivants et l'art performance, elle trouve le moyen d'animer ses créatures immobiles : la

performance. L'artiste décide d'incarner elle-même dans des œuvres d'art vidéo cette créature couverte de chairs saillantes et molles, d'une forme et d'une texture qui la fascinent depuis toujours ; elle nomme cette figure « *RuRen* » (蠕人, soit, littéralement, « être humain de forme bactérienne »).

C'est à partir de cette figure *RuRen* que l'artiste commence une série *kuso* d'œuvres d'art vidéo<sup>429</sup>. Selon elle, *kuso* signifie :

« La subversion d'une valeur, « devenir un déchet », un objet sans contraintes qui n'est pas traçable, ni logique et qui ne s'associe pas à un certain sujet. *Kuso* est complètement variable comme l'amibe ; c'est un phénomène de sous-culture populaire. Aujourd'hui, ce phénomène de pratiques dépourvues de sens est devenu une école esthétique, qui est à la fois transformée en sous-culture populaire et appliquée dans les différents domaines artistiques en Asie<sup>430</sup>. »

« *Kuso* correspond à plagier une culture populaire en vue d'attirer les regards des autres. *Kuso* est aussi un processus d'explication et de réexplication, de déconstruction puis de recombinaison et de résolution... [...] Si l'on trouve que mes œuvres ne sont pas *kusos*, cela correspond même exactement à l'esprit *kuso*<sup>431</sup>. »

Selon cette définition, un registre esthétique du *kuso* est manifeste chez Yeh Yi-li, et se ramène à une altération permanente.

### 8-3.1 *Kuso* – une altération permanente

#### *a. subversion langagière*

L'artiste revendique une dissociation continue, selon l'esprit du *kuso*, et son œuvre *Kuso – Rainbow Fairies* répond à cette dissociation dès que le spectateur essaie de

---

<sup>429</sup> Même s'il n'y a qu'une série d'œuvres de vidéo art qui porte le nom *kuso*, elle avoue que toutes ses œuvres s'appuient effectivement sur l'esprit *kuso*. Entretien avec l'artiste, effectué le 9 mars 2011 à Taipei, Taïwan.

<sup>430</sup> Présentation par l'artiste de son œuvre *Kuso – Orange Flower* : [http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E8%91%89%E6%80%A1%E5%88%A9#C.V\\_.E5.B1.A5.E6.AD.B7](http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E8%91%89%E6%80%A1%E5%88%A9#C.V_.E5.B1.A5.E6.AD.B7)

<sup>431</sup> Entretien avec l'artiste, effectué le 9 mars 2011 à Taipei, Taïwan.

trouver un lien entre son titre et son contenu. Le nom de cette œuvre est *Cai Hong Qi Xian Zi* (彩虹七仙子, soit littéralement *Sept fées de l'arc-en-ciel*, 2007). Or, nous ne trouvons que cinq fées. En fait, ces cinq fées représentent respectivement *Cai*, *Hong*, *Qi*, *Xian*, et *Zi*. En outre, les cinq fées, tantôt sous forme *RuRen*, tantôt sous forme humaine portant cinq couleurs, représentent, selon l'artiste, les cinq éléments fondamentaux de la cosmologie, dans la pensée chinoise : métal, bois, eau, feu et terre. Or, ce n'est là qu'une dimension gratuite imposée par l'artiste aux personnages, car aucune trace ni développement ne nous indiquent de rapports entre ces éléments et ces personnages. Yeh Yi-li crée un jeu de trompe-l'œil lexical, dans lequel la nomination et la présentation de l'œuvre dérivent d'une identification, d'une lecture directe par le spectateur. Ce jeu est basé sur la langue, le titre de l'œuvre n'étant pas traduisible car sa compréhension nécessite de s'appuyer sur un certain consensus culturel et langagier. Une subversion langagière est ainsi soulignée et conservée, issue de l'esprit des clips *kuso* d'Internet qui utilisent très souvent la langue (sous-titrage ou doublage) comme moyen de détournement d'images préexistantes.

La subversion langagière affecte également une communication incompréhensible qui vise non seulement la réception, mais aussi les personnages des œuvres. Dans *Kuso – Picnic* (*Cao di shang de ye can* 草地上的野餐, 2008), deux filles pique-niquent dans un jardin où elles lisent, à tour de rôle, un livre à voix haute mais en prononçant des paroles incompréhensibles. Cette voix résulte d'un effet de pleurage du son, en fonction de l'accélération de l'image ; les paroles sont devenues des bruits, des effets sonores, alors que les textes sont complètement vidés de leur sens. Cette œuvre est réalisée dans le jardin du château de Malmaison, à l'occasion de la résidence de Yeh Yi-li à Paris. L'artiste demande aux deux personnages de lire deux livres français, et l'on peut comprendre le pleurage du son comme une métaphore du décalage langagier et culturel. En effet, la direction et la détermination de la langue sont mises en cause par l'artiste, tandis que le caractère hasardeux du sens des mots se trouve au centre de son intérêt. Les deux personnages de *Kuso – Picnic* discutent entre eux d'une voix normale dans d'autres scènes, le spectateur pouvant parfaitement comprendre chaque phrase prononcée. Cependant, leur conversation apparaît cette fois confuse. Ils se parlent en lançant arbitrairement des phrases l'une après l'autre, sans établir un véritable contexte

communicatif ; la langue n'est plus communicable, elle est utilisée en vue d'une privation de son effectivité.

La privation de l'effectivité de la langue se répète dans *Kuso – SpringSnow, Chocolate and Red* (*Kuso- chunxu qiaokeli yu hong Kuso – 春雪·巧克力遇紅*, 2005), où un pseudo-poème est incrusté sur l'image montrant une femme en robe rouge, incarnée par l'artiste elle-même, qui marche dans un terrain enneigé. La confusion est provoquée par la structure du texte et le rapport entre ce texte et l'image. En premier lieu, si le texte paraît simuler un poème, c'est parce qu'il commence par répéter une phrase, *riyuexingchen* (日月星辰, soit littéralement *soleil, lune, étoile et leur ensemble*), qui occupe presque un tiers du texte, et cette répétition est plus incantatoire que poétique, puisque le texte se fond dans une ambiance hypnotique. En second lieu, le texte est écrit à la première personne, qui est inconnue. Qui est ce « je » dans le texte ? Un « je » qui « est un volant dans un fantasme, qui a un physique sans chaleur<sup>432</sup> ». Certes, il est facile d'identifier cette personne à la femme en rouge en considérant ce texte comme sa voix intime. Or, il y a trois personnages principaux dans ce clip comme le souligne le titre de l'œuvre : *SpringSnow, Chocolate* et *Red*. *SpringSnow* est un *RuRen* blanc créé à Séoul, qui se promène dans la ville de Séoul et rencontre des gens en pratiquant des gestes *taigi*. *Chocolate* est le *qi* (氣, l'air) produit par *SpringSnow* et qui correspond aussi aux chocolats mangés par *Red*, la femme en robe rouge. Le titre en mandarin *春雪·巧克力遇紅* (*chunxue, qiaokeli yu hong*, soit littéralement *SpringSnow, Chocolate rencontre Rouge*) montre clairement que le chocolat est mangé par *Red*, mais il n'en est pas moins un sujet comme les deux autres personnages. L'artiste joue à nouveau sur les ambiguïtés lexicales, qui s'adressent à l'imagination, du titre et de l'histoire racontée dans le clip.

Du fait qu'une forte insinuation a lieu à la fin du clip où *RuRen* blanc porte les accessoires de *Red* et arrive à l'endroit où celle-ci s'est évanouie (ou est décédée?), le *split screen*, qui met en parallèle les parcours de ces deux personnages, en indiquant métaphoriquement que leurs vies et mémoires sont permutables. Ainsi, le lexique sentimental de ce texte et d'un autre à la fin du clip décrit l'émotion d'un sujet qui n'est qu'un seul esprit incarné dans différents corps ; il n'y a pas de « je » spécifique, mais un ou même des « je » (s) dispersé (s), alors que les différentes figures montrent que l'être

---

<sup>432</sup> Ces deux phrases se trouvent à la fin du texte.

n'est pas tangible. Le mot « je » n'est qu'une expression confuse qui nous rappelle le caractère insaisissable de l'existence d'un sujet.

Ce manque d'effectivité du langage produit une sensibilité ambivalente, en raison d'une accumulation de circonstances multiples, parmi lesquelles le lieu de tournage, la conversation, la figure et le geste du personnage, la langue employée (les paroles, les mots écrits, le titre de l'œuvre). Elles se contrarient, se composent et se recomposent, ce à travers quoi une fable se construit.

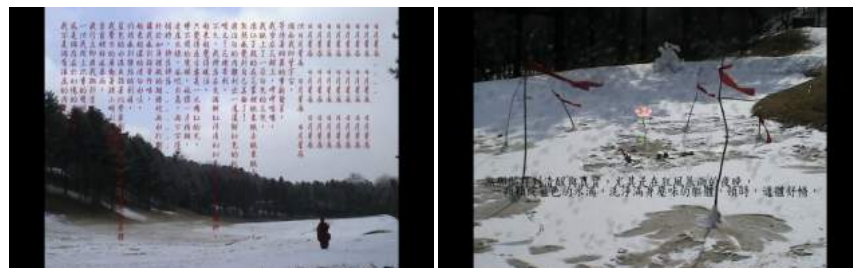
*Kuso – Rainbow Fairies (2007)*



*Kuso – Picnic (2008)*



*SpringSnow, Chocolate et Red. SpringSnow (2005)*



*b. subversion “authentique”*

Le détournement d'une œuvre préexistante est l'une des ressources du *kuso* ; il est censé relever le défi de renverser une valeur, une connaissance conventionnelle ou une

certitude établie. Afin de produire des altérations à la façon de Marcel Duchamp, il donne naissance à certaines œuvres selon la logique du « ready-made aidé » qu'explique François Bovier : « un artefact culturel est reproduit et introduit dans un contexte inapproprié, l'adjonction d'un élément signifiant redéfinissant le cadre de compréhension de l'œuvre<sup>433</sup> ». Ainsi, *L.H.O.O.Q.* de Duchamp détourne-t-il l'œuvre ultra-consacrée de *La Joconde* au moyen de traits ajoutés (une moustache, un bouc et un sous-titre, L.H.O.O.Q.) pour créer un calembour. Le détournement des œuvres est repris par des artistes contemporains, certains parmi eux se métamorphosent en personnages de tableaux classiques comme Cindy Sherman, Yasumasa Morimura. Ces deux derniers parodient non seulement les grands classiques en produisant un effet artificiel et *kitsch* par leurs performances exagérées, mais aussi soulèvent des questions contemporaines sur la sexualité ou le genre à travers leurs travestissements qui mettent en question la représentativité de l'identité.

À l'opposé d'une interrogation sur la légitimité de l'art et ses rapports avec son histoire et la société contemporaine, le détournement mis en œuvre par les jeunes artistes taiwanais semble plus « léger », dans la perspective d'un *rire pour rien* ou d'un *hommage au rien*. Chang Li-ren (張立人) s'approprie, dans la série de *Classical Skin Flick* (*Gu dian xiao dian ying* 古典小電影, 2008-09), des peintures consacrées *Bergère avec son troupeau* de Jean-François Millet, *Portrait de Marie-Louise Laure Sennego* de Jean-Baptiste-Camille Corot, *Vierge de L'Annonciation* de Dante Gabriele Rossetti et *Demoiselle d'honneur* de John Everett Millais. L'artiste déshabille les femmes de ces œuvres à l'aide de technologies numériques d'animation. Le titre *skin flick*, qui signifie film pornographique, indique que ces œuvres de petit format (35x30x15) doivent être vues dans une intimité entre l'œuvre et le visiteur, comme si ce dernier assistait à un *strip-tease*, un *peep show*. L'artiste défie l'autorité de l'art classique en substituant à une représentation pudique une trivialité sexuelle. Le détournement effectué par Chang Li-ren peut probablement être vu comme une dégradation de la valeur artistique, comme un hommage décalé, tandis que Yeh Yi-li prend la notion d'hommage dans un sens encore plus artificiel, « postiche » même.

---

<sup>433</sup> François Bovier, « Doublage et détournement – un film peut en cacher un autre », *op. cit.*, p. 126.

*Kuso – Picnic* (*Cao di shang de ye can* 草地上的野餐, 2008) et *Kuso – Pink in Monet's Garden* (*Kuso – xiao fen hong zai monei hua yuang* *Kuso – 小粉紅在莫內花園*, 2008) sont deux œuvres qui rendent hommage au peintre Monet et à l'école de l'impressionnisme. Yeh Yi-li travaille d'abord sur la matière picturale en brouillant les images par des effets spéciaux pour approcher l'école impressionniste. Ensuite, *Kuso – Picnic* sollicite évidemment *Le Déjeuner sur l'herbe*, celui de Claude Monet comme celui d'Édouard Manet. Or, *Kuso – Picnic* est plus une œuvre librement inspirée par ces deux tableaux qu'une œuvre soucieuse de leur rendre hommage. La notion d'impressionnisme se réduit à des signes formels ; ni la composition, ni les gestes des personnages ne sont imités ou appropriés dans le clip ; l'impressionnisme n'est qu'une coquille, sa valeur, son esprit et son contexte culturel sont absents. Du fait que l'artiste reprend le personnage *RuRen* qui s'amuse dans le jardin de Monet dans *Kuso – Pink in Monet's Garden*, il nous fait comprendre qu'il n'a jamais changé de philosophie quant au moyen d'être au monde : parasiter.

C'est la raison pour laquelle *RuRen* est pour Yeh Yi-li une figure si importante, elle porte différentes couleurs dans différentes œuvres, mais elle présente le parasitage comme mode de vie. Parasiter laisse entendre qu'on ne souhaite pas être au monde, mais en marge du monde : c'est mettre en parallèle deux univers, deux écosystèmes en une coexistence qui évoque une communicabilité incommunicable. L'artiste crée un récit pour que les spectateurs « puissent y entrer ou en sortir à tous moments selon leurs envies<sup>434</sup> », car ce genre de relation entre le visiteur et l'œuvre, « est l'un des éléments principaux du mode de vie dans un contexte social de globalisation<sup>435</sup> ». Cette relation est reproduite lorsque l'artiste elle-même se confronte à une œuvre, un maître, ou une époque de l'histoire de l'art ; la subversion s'engage ainsi dans une lecture contemporaine qui ne nécessite pas une compréhension du contexte socio-historique ou culturel évoqué par l'« objet appelé ». Elle est cependant recouverte par un soliloque stylisé qui n'invite pas forcément à une conversation réciproque, ni avec l'« objet appelé », ni avec un allocataire.

---

<sup>434</sup> Présentation de l'œuvre *Kuso – Pink in Monet's Garden* sur le site Internet : [http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/Yeh\\_Yi-Li#.E3.80.8EKuso-Pink\\_in\\_Monet.27s\\_garden.E3.80.8F](http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/Yeh_Yi-Li#.E3.80.8EKuso-Pink_in_Monet.27s_garden.E3.80.8F)

<sup>435</sup> *Ibid.*



### 8-3.2 Parasitisme : le corps comme expérience

Avoir conscience d'un contexte social de globalisation et ne pas s'engager dans une résistance activiste à l'encontre de ce phénomène ne signifient pas une homogénéisation volontaire et absolue au niveau artistique et culturel. Yeh Yi-li invente une corporalité à partir de ses expériences et de ses préférences culturelles, et la notion de pragmatisme permet de trouver un moyen de comprendre une identité ou une identification construite dans ses œuvres.

Dans le but d'une démocratisation de l'art, John Dewey met l'accent sur l'expérience ; même s'il y a des expériences variées, « le tracé du schéma commun est déterminé par le fait que toute expérience est le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit<sup>436</sup> », et le rythme de l'expérience est constitué par une série d'actions qui « épargne à l'œuvre monotonie et répétition inutiles<sup>437</sup> ». De plus, l'expérience désigne à la fois, selon Richard Schusterman, « un événement accompli et un processus<sup>438</sup> ». Cela permet d'ouvrir deux voies pour examiner, premièrement, quelles sont les expériences appropriées et, deuxièmement, quelle expérience l'artiste essaie d'expérimenter, une corporalisation étant ainsi réalisée.

*RuRen* est la figure d'un personnage apparaissant dans un monde fictif créé par l'artiste, mais aussi se présentant dans des espaces urbains : à Taipei, Séoul et Paris, là où *RuRen*, incarné par Yeh Yi-li elle-même, se balade dans les villes en réalisant une performance. Du monde virtuel à l'espace urbain, *RuRen* pratique les mêmes gestes en

<sup>436</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2005, p. 60.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>438</sup> Richard Schusterman, « présentation de l'édition française » dans *L'art comme expérience, ibid.*, p. 19.



les présentant en vidéo. La série de *RuRen*, des œuvres comme « *pocket movie theater*<sup>439</sup> », n'est probablement qu'un enregistrement de pièces quasi-théâtrales, aux yeux d'Alain Kaprow, et qui n'ont pas assez d'esprit expérimental. En fait, ni la vidéo ni la performance n'est une forme médiatique qui sert à l'artiste à effectuer une pure expérimentation. Cependant, ces deux formes lui fournissent un mélange idéal pour manifester « le parasitisme » en tant que mode de vie, ainsi qu'une façon de se situer dans un contexte dominé par une multiple colonialité, tout en exposant un rapport spatio-temporel, culturel et identitaire entre le sujet parasite et son hôte-Altérité.

Un mélange de signes culturels est très présent dans les œuvres de Yeh Yi-li. L'artiste qui avoue être influencée par la culture *ACG* japonaise et les films de Stephen Chow (周星馳, surtout par l'esprit *Mo lei tao* de ses films), crée un monde quasi-*ACG* saturé de couleurs "animées", d'effets spéciaux, de personnages mignons et naïfs. De plus, elle pratique des gestes incompatibles avec certains environnements réels ; ce sont des gestes de *taigi* (太極), un art martial chinois, qu'elle essaie d'imiter et de s'approprier dans ses œuvres. La nostalgie du jeu vidéo japonais en deux dimensions est aussi reprise – surtout *Street Fighter* – dans la série de *Kuso-Orange Flower* (*Kuso – ju hua hua Kuso – 橘花花*, 2004), première série portant le nom de *kuso*. *Street Fighter*, créé par l'entreprise japonaise Capcom en 1987, est un jeu où l'on peut choisir un personnage pour se battre avec lui, et certains personnages sont capables de réaliser des *qi-gong* (氣功) pour blesser leur adversaire. L'artiste reprend cette technique de *qi-gong* en matérialisant le *qi* (氣) en flux de fleurs et en arcs-en-ciel. Elle utilise le *split-screen* dans le clip N°4, en assimilant l'écran à l'interface interactive du jeu vidéo, comme si on pouvait choisir à quel moment de l'aventure on veut commencer. De ce fait, l'artiste transforme l'expérience de regarder, lire et jouer de la génération *ACG* japonais et celle de la culture de l'art martial chinois en une corporalité dotée d'une culture hybride, grâce à l'effectivité de deux médiums, les gestes performants et les effets spéciaux. Si Schusterman pense que « le corps constitue une dimension essentielle et fondamentale de

---

<sup>439</sup> Alain Kaprow, « Old Wind, New Bottle », dans *Essays on the Blurring of Art and Life*, édité par Jeff Kalley, Berkeley-Los Angeles-Londres : University of California Press, 1993, p. 149. Traduit en français par Jacques Donguy, *L'art et la vie confondus*, Paris : Centre Pompidou, 1996.

notre identité, la perspective ou la modalité première de notre rapport au monde<sup>440</sup> », Yeh Yi-li propose, dans un premier temps, un corps recouvert et entouré de diverses cultures, un corps hybride en tant que registre d'une culture coloniale au sens à la fois du régime politique passé et du contexte présent de la globalisation.

Dans un second temps, à travers le personnage de *RuRen Orange Fleur* qui voyage entre espace virtuel (les clips N°1 et 4) et espace réel (les clips N°2, 3 et 5), le rapport entre le personnage et l'environnement traduit, au fur et à mesure, une modalité parasite de l'habitation. Cette modalité comporte deux sens : un sens de dépendance technologique et un sens existentiel. Pour le premier, l'artiste hérite de l'esprit *kuso* né de l'espace Internet, les internautes adeptes du *kuso* parasitant sous une forme invisible cet espace virtuel en figurant leurs existences grâce aux outils fournis par l'espace informatique. Ce rapport à l'environnement est métaphorisé par le clip N°2, qui voit l'artiste rester immobile sur un radeau en bambou qui tourne en rond ; la caméra s'installe à la tête du radeau et l'artiste reste au centre du cadre et devant la caméra; les paysages passent derrière elle, et cela a pour effet que le radeau et Yeh Yi-li sont immobiles, tandis que l'espace tourne sans cesse : deux espaces-temps sont ainsi mis en parallèle. À l'aide de la technique numérique, l'artiste fait semblant de déplacer le radeau par la diffusion de son *qi fleuri* et *qi d'arc-en-ciel*, les paysages en noir et blanc devenant colorés. Elle choisit un lieu réel (le lac de Guilin en Chine), mais elle "virtualise" son rapport avec ce lieu par "son pouvoir magique", par le pouvoir qu'offre la nouvelle technologie de détourner l'espace et le temps.

Le sens existentiel de la modalité parasite se dégage de « la virtualité » que l'artiste maintient toujours ce qui exprime le rapport entre son existence et l'environnement. Elle ne virtualise pas un espace préexistant, mais son rapport avec l'espace. Si elle crée le personnage de *RuRen Orange Fleur* en l'introduisant comme être concret dans le jeu vidéo des clips N°1 et N°4, la virtualité est maintenue, même si elle sort de cet espace fermé, plat et virtuel et entre dans un espace urbain et réel. L'idée du corps, selon Richard Shusterman : « Je suis corps autant que j'ai un corps<sup>441</sup> », se réalise chez Yeh Yi-li : « Je suis virtuelle autant que j'ai une virtualité ». Le « Je » en tant

---

<sup>440</sup> Richard Shusterman, *Conscience du corps – pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv : Édition de l'Éclat, 2007, p12-13.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 13.

qu'identité est interprété par le corps qui fonctionne « comme la conscience incarnée propre à un individu, laquelle, en tant que conscience orientée vers une finalité, pose toujours des objets intentionnels<sup>442</sup> », l'esprit et le corps étant inséparables. Dans cette optique, l'artiste conserve cette virtualité, autant corporelle que spatiale, en intervenant dans les espaces urbains. Yeh Yi-li réalise une « figuration » dans les espaces métropolitains de Taipei, Séoul à Paris. Si « figuration » remplace le terme “performance”, c'est parce que le sens du *happening* est réduit, et que la figuration, qui s'appuie autant sur un corps performatif que sur un corps numérique, doit être “cadree” pour souligner une incompatibilité entre les deux univers, le cadre mettant en lumière le parasitisme par lequel *RuRen* n'existe qu'« en image ». L'absurdité de son être, qui se détache sur l'environnement, tient à ce que nous sentons également que cette existence en image désigne une solitude et une marginalité.

Yeh Yi-li crée une corporalité qui, héritant de l'esprit *kuso*, est à la fois hybride et virtuelle, un corps porteur de marques des cultures dominantes et coloniales, mais qui ne s'engage pas dans une résistance pour s'en affranchir. C'est un corps “tolérant” qui assume ostensiblement ces influences culturelles, mais des expériences sont en même temps vécues à travers une relation parasite entre le sujet et son hôte. Les œuvres de Yeh, dont le personnage *RuRen* est mutique et a des gestes arbitraires, pourraient être considérées sous l'angle du narcissisme et du solipsisme. Or, c'est la virtualité qui prend le contrôle et parasite tous les espaces tangibles, brouillant la possibilité d'une identité reconnaissable. L'artiste n'invente pas, en fin de compte, un corps pour être identifié, mais elle crée une corporalité qui valorise une identification qui s'effectue à travers une appropriation de l'Altérité.

De nouvelles expériences/expérimentations sont inscrites par certains jeunes artistes taïwanais dans leur œuvres, d'où une corporalisation résultant d'empreintes culturels, politiques et identitaires, ainsi que de nouvelles sensibilités. La question de l'identité ne consiste plus dans une construction, mais dans une cohabitation, une relation parasite. Tsui Kuang-yu poursuit cet esprit en proposant des expérimentations plus directes et vulgaires, pour manifester la raison-déraison de l'être humain.

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 13.

*Kuso-Orange Flower* N°1, N°1, N°4 (2004)



*Kuso-Orange Flower* N°2, N°3, N°5 (2004)



#### 8-4 L'expérimentation entre corps et espace urbain chez Tsui Kuang-yu

En présentant son propre corps dans ses œuvres, Tsui Kuang-yu ne se dissimule pas, comme Yeh Yi-li, dans un rôle fictif pour inventer des expériences corporelles à travers la mise en parallèle du monde virtuel et du monde réel. Il choisit de faire une expérimentation en confrontant directement son corps et l'environnement. Tsui Kuang-yu remet en question le système du monde où nous vivons par son action et son intervention. Il proclame cependant que ce qu'il réalise est une action et non une performance<sup>443</sup>, car à ses yeux le spectateur joue un rôle plus important dans une performance, laquelle repose sur une interaction potentielle entre le performeur et le spectateur. Or, le spectateur ou "les passagers" de ses œuvres n'entrent pas dans ses préoccupations de mise en scène. Il considère son corps comme une « règle humaine » pour "mesurer" ou détourner ce qui l'entoure. Dans ses œuvres réalisées pendant ses études universitaires, Tsui Kuang-yu change ses "habitudes" de vie dans les situations les plus banales possible : il porte des chaussures à ressort pour marcher sur la terre et dans l'eau ; il descend une pente sur une chaise à roulettes ; il met des planches en bois dans un couloir inondé et saute longtemps au dessus dans un sens et dans l'autre. Il essaie aussi de comprendre le poids d'une amitié : il pose une planche sur une pierre dans une rivière, son ami et lui restent des deux

<sup>443</sup> Jian Tzu-Chieh 簡子傑, « Cong mohu de leixing dao yingxiang jiju de shenti : nianqing yishujia de jizhong leixing 從模糊的類型到影像機具的身體：年菁藝術家的幾種類型 » (D'un genre incertain à un corps-machine : quelques types de jeunes artistes), dans *ARTCO*, n°150, mars 2005, p92-99. L'article est aussi mis en ligne sur : [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/106/390](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/106/390)

cotés de la planche et trouvent la distance pour se balancer. Même si ces œuvres n'ont pas encore atteint une certaine maturité, elles révèlent déjà l'intérêt premier de l'artiste : expérimenter la vie ordinaire.

#### 8-4.1 Le ridicule du corps ordinaire

Les actions qu'effectuent Tsui Kuang-yu ont lieu dans une ambiance ordinaire de vie quotidienne dans un paysage urbain. Elles contribuent à une expérience s'approchant d'une « *subjective experience*<sup>444</sup> », d'une *anaesthetic* – proposée par Richard Shusterman et remontant à l'avant-garde des années 1920 – qui transforme notre sensibilité « *from an experiential to an informational culture*<sup>445</sup> ». Si nous considérons que l'expérience subjective est privilégiée chez cet artiste, c'est parce qu'il a toujours l'intention de « programmer » et d'« inventer » une expérience dans les différentes situations de la vie quotidienne, une expérience qui est tentée en vue d'« expérimenter organiquement ». Pour Tsui Kuang-yu, l'action étant censée poser des questions à son environnement, il est intéressant de découvrir différentes façons d'expérimenter son être-au-monde dans la vie ordinaire :

« la plupart de mes œuvres sont liées à l'idée de biologie. Non seulement l'être vivant est capable de s'adapter au fur et à mesure à son environnement, mais aussi il sait créer un environnement qui lui convient. De même pour l'homme. Par exemple, la compétence sociale permet à l'homme de s'adapter au système de la société<sup>446</sup>. »

---

<sup>444</sup> Selon Richard Shusterman, « *subjective experience* » est relatif à l'idée de l'expérience esthétique selon laquelle « *beauty were objective* ». Les discours sur l'esthétique de Platon, Aristote et Thomas Aquinas sont dominants jusqu'à la Renaissance. Shusterman pointe quatre composantes de l'expérience esthétique classique qui influencent ou contrarient les discours de l'expérience esthétique du XX<sup>ème</sup> siècle : 1. *aesthetic experience is essentially valuable and enjoyable ; call this its evaluative dimension* ; 2. *It is something vividly felt and subjectively savored, affectively absorbing us and focusing our attention on its immediate presence and thus standing out from the ordinary flow of routine experience ; call this its phenomenological dimension* ; 3. *It is meaningful experience, not mere sensation ; call this its semantic dimension. (Its affective power and meaning together explain how aesthetic experience can be so transfigurative)* ; 4. *It is a distinctive experience closely identified with the distinction of fine art and representing art's essential aim ; call this the demarcational-definitional dimension*. Or, la science et la philosophie moderne contestent cette idée de l'expérience esthétique, alors que la « *subjective experience* » est mise en place. En outre, en ce qui concerne l'art contemporain, il ne lui reconnaît pas une expérience unifiante et heureuse, mais plutôt fragmentaire, informationnelle. Richard Shusterman, *Performing Live*, Ithaca, NY : Cornell University Press, 2000, p. 15-34, surtout p. 15-17, et p. 33.

Richard Shusterman, *Performing Live*, Ithaca, NY : Cornell University Press, 2000, p. 15-17, et p. 33.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>446</sup> Interview de Tsui Kuang-yu, réalisée par Sun Xiao-tong, dans *Chinese Contemporary Art News*, en juin 2008, Taipei : Chinese Art Books Co. Ltd. L'interview est mise en ligne : [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/11/341/256](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/11/341/256)

Cette citation pose la question de l'adaptation à l'environnement. Puis, à un second degré, la question de l'adaptation repose implicitement sur une recherche de la capacité d'adaptation. Autrement dit, quelle sont les capacités à développer pour mieux s'adapter au système social et biologique ? C'est en effet à partir de cette question que l'artiste prête son corps à la recherche des meilleures aptitudes à vivre.

Dans les trois épisodes de la série *Eighteen Copper Guardians*<sup>447</sup> in *Shao-Lin Temple and Penetration* (*Shi ba tong ren · chuan tou* 十八銅人 · 穿透, 2001), l'artiste entraîne son corps en espérant égaler les dix-huit hommes de bronze de Shao-Lin, en vue d'acquérir des compétences pour surmonter diverses situations. Le titre de chaque épisode désigne une compétence du corps que l'artiste tente de s'approprier : *The Penetrative* (*chuan tou xing* 穿透性), *The Perspective* (*gan shou xing* 感受性) et *The Spontaneous* (*zi fa xing* 自發性). Dans l'épisode *The Penetrative*, l'artiste se précipite sur un tronc, un poteau électrique, un mur, un écran, une statue, un camion, une vache, un cheval..., mais il échoue chaque fois à traverser ou pénétrer ces objets ; son corps rebondit sur leur matière opaque. Malgré une suite d'actions ratées, il exerce ensuite sa capacité perceptive dans l'épisode *The Perspective*. Il essaie de deviner quels sont les objets qui lui frappent la tête ; mais il échoue pour la deuxième fois. Son corps ne peut être ni pénétrant, ni perceptif (pour identifier des objets). Enfin, ce corps "obtient" la compétence spontanée, quand il vomit dans tous les lieux visités. Le vomissement correspond à un réflexe mécanique de défense de l'organisme (destiné à vider l'estomac), ce réflexe signifiant une réaction à une incommodité physique et métaphorisant une incompatibilité entre le corps et son environnement. Cette "compétence" du corps est une relative "réussite" par rapport aux deux autres compétences manquées, et elle est comme une réponse qui conclut les expérimentations de cette série. Autrement dit, les expériences du corps que représentent les pratiques de la pénétration et de la perception ne soulignent que l'ordinaire d'un corps obtus et son incapacité à se transformer en un « corps de bronze » idéal permettant de s'entraîner pour obtenir un *superpower*

---

<sup>447</sup> Nous traduisons littéralement *Eighteen Copper Guardians* en dix-huit hommes de bronze. Ce sont des personnages fictionnels, les moines de Shao-Lin, qui existent dans des romans et des films *wuxia*. Ils maîtrisent non seulement bien le kung-fu, mais leurs corps qu'aucune arme ne peut blesser sont aussi très forts.

dominateur ; le corps est même faible face à son environnement, le vomissement n'étant qu'une action réflexe pour le protéger en maintenant l'équilibre de l'être vivant. Le critique d'art Wang Sheng-hung (王聖閔) appelle ce genre de performance corporelle une « soma-esthétique vaine<sup>448</sup> » (tu lao shi shen ti mei xue 徒勞式身體美學).

Eighteen Copper Guardians in Shao-Lin Temple and Penetration : The Penetrative, The Perspective et The Spontaneous (2001).



« La soma-esthétique vaine » se réfère à un corps laborieux et assidu dont malgré des efforts, rien ne change, rien n'améliore la situation. Après une série d'entraînements portant sur la pénétration et la perception, le corps de Tsui Kuang-yu reste toujours dans sa banalité. On retrouve ces idées de la banalité du corps et de la vanité de l'effort dans les œuvres de Lee Ji-hong<sup>449</sup> (李基宏) et Liao Chien-chung<sup>450</sup> (廖建忠). Or, cette soma-

<sup>448</sup> Wang Sheng-hung 王聖閔, « Xingwei luxiang 行為錄像 » (La vidéo-performance), dans *Artist Magazine*, N°481, juin, 2015, Taipei : Artist Publishing Co., p. 218.

<sup>449</sup> Dans *20081029 Square (20081029 Guang chang 20081029 廣場, 2008)*, Lee Ji-hong marche autour d'une place devant un hôtel pendant vingt-quatre heures, et une caméra filme cette performance en *time-lapse*. Lorsque les images sont diffusées en vitesse normale, le mouvement de l'artiste et celui de son entourage sont accélérés, et le corps de l'artiste devient paradoxalement léger et indifférent. Aussi, selon Wang Sheng-hung, « le mécanisme du parcours de l'artiste est ainsi souligné par cet effet cinématographique, pour que le spectateur s'aperçoive de l'inutilité d'un travail du corps ». Wang Sheng-hung, « La vidéo-performance », *op., cit.*, p. 218.

esthétique, selon Wang Sheng-hung, caractérise une forme de résistance corporelle. La soma-esthétique « vaine », suggérée par Wang, désigne un « corps excessif » qui apparaît à travers d'une série d'actions dérisoires. Autrement dit, « vain » signifie l'impuissance à changer la situation, le corps continuant de travailler sur « rien qui ne changera »; un corps « regorgé », excessif, se découvre dans ce contexte comme la réponse de ces artistes à une société qui ne s'intéresse qu'à l'efficacité et à l'utilité d'une action. De ce point de vue là, Wang pense que la « soma-esthétique vaine » est le fait d'un corps activiste et résistant.

Pour penser les actions et les performances que réalisent les jeunes artistes taïwanais de la dernière décennie, Wang propose le terme de « vidéo-performance » (行為錄像) pour mettre l'accent sur le fait que l'image n'est plus censée être un moyen d'archiver l'action ou la performance, mais ne peut que mettre en lumière le sens de l'action. Autrement dit, « la performativité est créée par une « médiatisation du corps » qui fonctionne en rapport avec la position du plan, le récit et l'aménagement particulier du circuit<sup>451</sup> ».

La disposition de l'image renforce certainement l'effet de l'objectif de l'action chez Tsui Kuang-yu ; une corporalité ne peut qu'être révélée à travers l'enchaînement des plans. Chacune de ses actions est documentée par un plan fixe (l'épisode *The Penetrative* et *The Spontaneous*) ou un plan-séquence (l'épisode *The Perspective*), alors que l'ensemble met en jeu des blocs de mouvement-durée inventés par l'artiste pour que soit évoquée une relation dialectique entre l'immobilité du plan signifiant l'ordinaire spatio-temporel et des actions interminables. La durée est accumulée selon un principe de répétition : action répétitive, mêmes cadrages ; chaque plan fixe est comme une inculcation, un message donné. Les répétitions intensifient également la souffrance

---

<sup>450</sup> Liao Chien-chung fabrique manuellement une Harley-Davidson à deux pédales. Dans la vidéo *Motobike Life* (*Ji che ren sheng* 機車人生), nous voyons l'artiste qui prend sa moto en apparence magnifique comme s'il prenait une vraie Harley-Davidson; mais au fur et à mesure que le fait film se déroule, nous voyons qu'il avance sa moto très lentement avec les deux pédales malgré tous ses efforts. *Motobike* a un autre sens dans la sous-culture taïwanaise, et signifie « foutu », « maudit », d'où le double sens évoqué par le titre *Motobike Life*. La corporalité est représentée comme une « soma-esthétique vaine » sous le regard de Wang Sheng-hung, car l'artiste crée un corps travailleur mais n'est pas capable de faire rouler normalement sa moto.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p; 216.



occasionnée par ses expérimentations corporelles, tandis que le ridicule, ou dirait-on un effet comique, émerge, au fur et à mesure, dans la série *Eighteen Copper Guardians in Shao-Lin Temple and Penetration*, car les actions s'enchaînent les unes après les autres malgré une suite d'échecs. La corporalité qu'expose l'artiste suscite une sympathie ambiguë qui associe la compassion au ridicule. Le risible de cette série tient au fait que le corps de l'artiste manifeste une raideur mécanique, qui semble souscrire à la théorie bergsonnienne : « par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose<sup>452</sup> ». L'effet comique, chez Tsui, s'explique par la rencontre entre le manque d'élasticité du corps et la répétition d'une raideur mécanique. En fait, la théorie du rire de Bergson souligne également une forme de docilité qui s'appuie sur l'élasticité (autant du corps que de l'esprit) de l'adaptation sociale. Si le rire est produit, c'est pour qu'il exerce une fonction sociale, en assouplissant « tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social<sup>453</sup> ».

En poursuivant dans cette optique, nous pouvons comprendre le côté résistant du corps que crée l'artiste : il reflète une obstination obsessionnelle de vouloir vaincre le monde. Même si la série d'actions est risible, le rire provoqué est paradoxal. L'artiste ne produit pas des scènes purement comiques, car non seulement ses actions sont insensées, mais elles sont aussi auto-infligées. Il effectue, répétitivement et sérieusement, l'une après l'autre, des missions impossibles, produisant un « mauvais comique ». Ce mauvais comique hérite de l'esprit kuso : être sérieux face aux choses les plus nulles, les actions les plus déraisonnables possibles. Le risible *kuso* se base sur un mélange émotionnel d'effets complexes : la douleur, la volupté, la peine, l'ironie, la joie, la colère... Toutes ces émotions sont déclenchées par l'envie obsédante de transformer des choses (soit le contexte originel, soit l'ambiance attribuée à cette origine), un esprit de résistance se cachant derrière des actes risibles.

L'esprit de transformation persiste dans les œuvres de Tsui Kuang-yu dont l'ensemble se signale par un processus évolutif porté par le projet de « vaincre » son

---

<sup>452</sup> Henri Bergson, *Le rire – essai sur la signification du comique*, Paris : PUF, 1991, p. 7.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 15.

environnement en gardant son corps “rigide” (métaphore de la subjectivité du sujet). Si l’artiste ne réussit pas à s’entraîner jusqu’à faire de son corps un corps de “bronze” comme dans la série *Eighteen Copper Guardians in Shao-Lin Temple and Penetration*, il choisit ce que Michel de Certeau disait une autre « tactique », pour transformer/co-habiter avec son environnement, en s’approchant de l’esprit de la dérive de l’urbanisme propre à l’internationale situationniste, dans les séries *The Shortcut to the Systematic Life* (*Xi tong sheng huo jie jing* 系統生活捷徑, 2002-2005) et *Invisible City* (*Yin xing cheng shi* 隱形城市, 2006).

#### 8-4.2 La tactique corporelle

Au lieu d’une confrontation physique “vaine” dans des situations variées, l’artiste choisit un autre moyen de “gérer” des situations qui lui font face, inventant le parasitage comme mode de vie. Au lieu de construire un monde fictionnel et virtuel qui parasite le monde réel comme chez Yeh Yi-li, Tsui essaie de trouver des ruses pour “se camoufler”, ruses qui le conduisent à vivre plus dynamiquement et à mieux intégrer son environnement en préservant son autonomie de sujet. Deux idées sont ainsi mises en œuvre dans les deux séries *The Shortcut to the Systematic Life* et *Invisible City* : le camouflage cutané et la dérive de l’urbanisme.

##### *a. Le camouflage cutané*

Tsui Kuang-yu trouve des moyens pour affronter les diverses situations à partir de ses observations biologiques, en particulier le mimétisme (*Mimicry*), à savoir une stratégie adaptative d’imitation. Ainsi, l’espèce imite une autre espèce ou se camoufle dans son environnement pour se protéger et échapper à la vision du prédateur. L’artiste prend en considération cette idée et se l’approprié comme loi de vie dans la société humaine, véritable raccourci (*shortcut*) pour bien réagir en différentes situations.

Il mime maladroitement les plantes dans sa tentative d’étudiant *An Imitation : Mimicry* (*Mo fan* 模仿, 1996). C’est le début de son expérimentation de cette pratique. Il mime ensuite les hommes de bronze de Shao-Lin dans la série *Eighteen Copper Guardians in Shao-Lin Temple and Penetration*, un autre essai mais encore maladroit, raté. Malgré ces premiers échecs, l’idée du mimétisme est toujours prise en compte, et l’artiste voit son corps évoluer au fur et à mesure qu’il poursuit assidûment ses

expérimentations. L'idée biologique du mimétisme lui offre à la fois un regard et une solution sociologiques. Les tentatives effectuées dans la série *Eighteen Copper Guardians in Shao-Lin Temple and Penetration* montrent métaphoriquement l'impossibilité de "pénétrer" dans la structure sociale ; une frontière infranchissable étant évidente entre le corps et l'espace de l'autre. Conscient du caractère irréversible de cette structure sociale, l'artiste choisit la tactique « superficielle » de ne pas s'y opposer physiquement : il entend susciter une micro-révolution à l'intérieur de celle-ci.

Pour suggérer aux hommes sans qualité de trouver un changement possible dans l'espace de l'autre, Michel de Certeau distingue d'abord la stratégie et la tactique. La première a pour capacité d'isoler un environnement et « postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte<sup>454</sup> ». En revanche, la tactique est une opération ayant lieu à l'intérieur d'un espace autre, elle n'appartient pas à son espace propre,

« elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. [...] Le « propre » est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions<sup>455</sup> ».

La tactique est d'un caractère mobile et occasionnel. C'est un moyen sur lequel de Certeau met l'accent pour inciter à inventer des quotidiens qui soient des micro-révolutions. Même si les hommes ordinaires ne peuvent pas créer d'espace propre, ils sont capables de brouiller des cloisonnements spatiaux (comme l'espace du travail et celui du loisir) par leurs comportements tactiques ; les tactiques attribuent « les modalités de l'action et les formalités des pratiques (et) traversent les frontières entre les assignations au travail ou au loisir<sup>456</sup> ». Pour se libérer de la loi du lieu, les tactiques permettent d'utiliser, manipuler ou détourner les espaces.

En s'inscrivant dans cette perspective, les jeux inventés par Tsui Kuang-yu témoignent du sens de la tactique, qui suppose d'utiliser et de détourner des espaces autres sans la prétention de les renverser. Il invente des ruses pour se "greffer" sur le

---

<sup>454</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien – I. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, p. 46.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 51.

système, en manifestant à la fois la résistance d'un homme ordinaire et un rire amer sur son état de vie.

L'artiste invente une peau-habit dans les deux épisodes *Superficial Life* (*Biao pi sheng huo quan* 表皮生活圈, 2002) et *I am fine. I do not get wet* (*Wo hen hao, wo bing mei you lin shi* 我很好, 我並沒有淋濕, 2002) de la série *The Shortcut to the Systematic Life*, en vue de mieux intégrer la société. Le *shortcut* (raccourci), mot-clé de la série, est une tâche importante que l'artiste tente de découvrir ; c'est aussi une réponse sociologique aux injonctions de la société contemporaine. Tsui crée 21 "costumes", dont chacun désigne l'habit susceptible de révéler une identité : coureur, chauffeur de taxi, élève, jardinier, employé de supermarché, gardien de parking, vendeur, coiffeur... La vidéo est réalisée de nouveau avec une série de plans fixes, l'artiste entrant à chaque fois du côté droit et sortant du côté gauche de l'image. Il utilise l'enchaînement des plans pour créer un *shortcut* en se rendant d'une part rapidement d'un lieu à l'autre, en formant d'autre part un court-circuit par la diffusion en boucle, donnant l'idée que changer d'habit est une action interminable. Lorsqu'il se rend dans un nouvel endroit, il change d'habit pour correspondre à l'environnement assigné. Ainsi, il importe moins que l'habit marque une identité spécifique qu'il ne soit censé camoufler un sujet dans l'espace. C'est la tactique du mimétisme biologique que l'artiste poursuit, l'habit étant finalement comme une peau protectrice permettant de ne pas révéler la véritable identité du sujet mais celle d'un collectif relatif à un environnement auquel il appartient. La peau-habit est aussi un *shortcut* inventé, car elle n'est qu'un tissu recouvrant la surface du corps, elle sert donc, efficacement et rapidement, à transformer une identité en une autre dans un espace et un temps donnés.

La peau-habit offre une protection sociale pour devenir sociable parmi des collectifs variés. Or, la protection physique n'est pas moins importante. Dans *I am fine. I do not get wet*, l'artiste change quatre fois ses peau-habits sous la pluie pour prouver leur capacité d'hydrorésistance. La peau-habit permet un *shortcut* pour se camoufler dans la société et dans la nature. Le camouflage semble être, aux yeux de l'artiste, un comportement spontané dans l'histoire de l'évolution de l'être vivant. Or, l'accent d'une maladresse marque les titres de ces œuvres, la qualité rustique de ces peau-habits et le grain un peu grossier de la performance ; il s'en dégage une impression complexe mêlant l'esprit résistant, l'ironie, le grotesque et le critique. *Superficial Life* possède un double

sens : d'un côté, sont soulignés la légèreté et le superficiel de la matière de la peau-habit ; d'un autre côté, le titre *Superficial Life* ironise sur la nécessaire sociabilité d'un corps docile, le camouflage étant une loi de l'existence. Ainsi, un corps résistant résulte de pratiques maladroites assumées par l'artiste lui-même, car l'absence de sophistication qui entraîne un refus de surmonter les faibles ressources du corps, l'attitude gauche, l'action ridicule, produit l'énergie de fuir le devenir du corps disciplinable et docile.

*The Shortcut to the Systematic Life : Superficial Life et I am fine. I do not get wet (2002)*



Si l'on repense à la relation avec *kuso* – l'esprit né dans l'espace d'Internet –, on découvre que l'imperfection, la médiocrité du corps voulues par l'artiste se fondent également sur une virtualité identitaire. Plus précisément, si le corps est recouvert d'identités multiples par les peaux-habits, son identité véritable disparaît à mesure que se succèdent ces changements identitaires. Ce que nous montre le corps, ce sont des identités virtuelles qui s'y greffent et s'étendent (*spread*) interminablement dans le court-circuit des images. À partir de cela, nous rejoignons la *spreadability* de Henry Jenkins affirmant la disparition du corps/identité. La *spreadability* est censée désigner le phénomène de circulation rapide des données partageables dans l'espace d'Internet. Ici, nous empruntons cette idée pour penser la corporalité chez Tsui Kuang-yu. Si nous considérons que le corps mis en œuvre par Tsui hérite de l'esprit *kuso*, c'est non seulement parce que le mauvais comique y est pris en considération, mais c'est aussi parce que *kuso* émerge des conditions partageables et anonymes de l'espace virtuel. Autrement dit, *kuso* présente littéralement un corps fait d'identités anonymes et étendu (*spread*), se découvrant à la mesure d'un partage du sensible. Tsui s'approprie cette idée corporelle du *kuso* et laisse les différentes identités couvrir son corps, sa véritable identité

se dissimulant dans l'alternance extensive des identités. Son corps-auteur se transforme finalement en un corps virtuel et partageable.

Le camouflage suppose en conséquence une disparition du corps, une évaporation de l'identité. Ce que l'artiste appelle *shortcut* suggère aussi une façon politique d'exister dans la société contemporaine. De même, le camouflage répond indirectement à la montée de l'activité d'Internet, c'est-à-dire que l'anonymat, le parasitage dans l'espace virtuel et la spreadability de la transmission caractérisent et prévoient un nouveau moyen de résistance pour une *net generation*.

### *b. La dérive de l'urbanisme*

Après avoir inventé le camouflage cutané pour développer sa théorie biologique de l'urbanisme, Tsui Kuang-yu continue d'inventer des *shortcuts* pour vivre autrement et mesurer l'espace urbain. L'idée du détournement est d'emblée convoquée dans un but d'usage urbanistique. Le détournement est un autre caractère du *kuso*. Les internautes s'approprient et détournent des images ou des clips vidéos préexistants pour servir leurs objectifs soit politiques, soit ludiques. Ce procédé suppose une matière préexistante que l'on puisse détourner en jouant sur son double sens, l'originel et un autre inventé postérieurement. C'est dans cet esprit-là que le détournement vise deux buts dans le dernier épisode de la série *The Shortcut to the Systematic Life* et la série *Invisible City* (2005-2008). L'artiste crée d'abord une *perruque* (au sens de Michel de Certeau) pour brouiller les fonctions spatiales qu'assigne l'organisation urbanistique, puis il revendique plus radicalement, en ironisant, un usage urbanistique privilégiant l'être humain.

*The Shortcut to the Systematic Life : City Spirits (Xitong shenghuo jiejing : chengshi jingshen 系統生活捷徑：城市精神, 2005)* inaugure une recherche de Tsui Kuang-yu qui propose une réflexion sur l'organisation urbanistique et ses usages aménagés. Son intérêt pro-situationniste s'attache également à « un lien consubstantiel entre la ville, la vie et le désir<sup>457</sup> » que sont censés décrire les premiers situationnistes

---

<sup>457</sup> Philippe Simay, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles* [En ligne], 4 | 2008, p. 204. L'article a été mis en ligne le 18 décembre 2008, consulté le 23 Juillet 2015. URL <http://metropoles.revues.org/2902>.

selon Philippe Simay. Pour contester le spectacle constitué par la domination de l'idéologie du capitalisme et de la consommation, les situationnistes déclarent s'engager à détourner en la critiquant la finalité utilitaire de l'urbanisme moderne et la valeur dominante de la bourgeoisie. C'est dans ce contexte-là que Guy Debord propose le terme de psychogéographie, en lequel il faut entendre « les effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus<sup>458</sup> ». Ainsi, il s'agit d'abord d'enquêter sur la codification de l'espace urbain et sur les façons dont le corps peut la subvertir de manière ludique et constructive dans un souci d'exploration et de valorisation d'une autre face de l'espace urbain.

La dimension ludique, dans cette perspective d'un urbanisme nouveau, est mise en valeur par Tsui ; le jeu est l'esprit principal qui préside à la transformation spatiale. L'artiste transforme l'espace urbain en un énorme terrain de sport. Dans l'épisode *City Spirits*, il joue au bowling dans les allées de Londres lorsqu'il trouve des pigeons rassemblés, qu'il assimile à des quilles de bowling ; il y joue également au golf une fois qu'il a trouvé des pelouses. Non seulement il applique en imagination les signes formels des sports à l'environnement similaire de l'espace urbain, mais il crée aussi un espace de loisirs au sein de la logique organisation urbanistique. La participation du corps de l'artiste signale les embarras de la condition urbaine. Nous le voyons tenir un drapeau à côté du feu, il l'agite dès que la circulation est autorisée par le feu vert comme s'il donnait le départ d'une course dans la ville ; il franchit l'un après l'autre des scooters, des vélos, des obstacles qui occupent pleinement les espaces urbains comme s'il participait à une course de haies ; il fait encore de l'escalade sur des montagnes de déchets dans des dépôts d'ordures. Si l'architecture et l'aménagement urbanistique de la ville prennent en charge et décident le mode de vie des humains, un désir de vivre autrement sans contrainte pourrait surgir de la dérive de cette organisation disciplinaire. Debord dit que « le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade<sup>459</sup> ». Les

---

<sup>458</sup> Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine » dans *Les Lèvres Nues*, n° 6, septembre 1955, Bruxelles : Marcel Mariën, 1956, p. 11. Tous les numéros de la revue sont aussi rassemblés dans *Les Lèvres nues – collection complète (1954-1958)*, Paris : PLASMA.

<sup>459</sup> Guy Debord, « Théorie de la dérive », dans *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956, p. 6 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

comportements ludiques et constructifs qu’imagine et met en œuvre Tsui Kuang-yu ne renversent pas les structures urbanistiques et ses usages, mais ces interventions corporelles en interaction avec l’environnement signalent un désir de revendication d’une autonomie humaine à l’égard des usages de l’espace urbain.

*The Shortcut to the Systematic Life : City Spirits (2005)*



Ainsi, en vue d’une appropriation de l’espace urbain et de sa légitimation, l’artiste produit un guide audio-visuel de Liverpool en invitant le présentateur de la télévision locale, Andy Bonner, à décrire des “ruses” mises à la disposition des piétons. Ainsi, dans *Invisible City : Liverpool Top 9 (Ying xing cheng shi : li wu pu jing shen 隱形城市：利物浦精神, 2006)*, Andy Bonner propose neuf *urban design* pour la commodité des piétons, des habitants. Les rues devant la gare sont réservées aux voitures ; des barrières sont installées sur les trottoirs pour que les piétons évitent de traverser la rue ; ceux-ci doivent faire le tour pour rejoindre la gare. Andy Bonner indique un tapis manuel attaché à la barrière à disposition des piétons. Ceux qui veulent traverser la rue peuvent faire rouler le tapis en guide de chemin. Ou si le pont routier coupe le chemin des piétons, un « coussin » est fixé sur la barrière pour aider à la franchir. Non seulement l’artiste met en place de petites inventions, mais il invite aussi à une active participation corporelle dans cet espace urbain pour l’“humaniser”. Nous pourrions donc danser au rythme de la sonnerie du feu vert, et ce serait Bruce Nauman qui en serait l’auteur ; le piéton pourrait aussi utiliser un petit chemin recouvert de pierres comme un *Massage Street*, – une idée venue d’Asie (surtout de Taiwan) –, les pierres foulées pouvant stimuler salutairement les points d’acupuncture du pied.



Parmi ces *urban design*, nous trouvons affiché un panneau de signalisation, la légitimité de cet usage étant affirmée et une tactique de parasitage (proche de celle du camouflage cutané) reproduite. Il s'agit d'une tactique occasionnelle pour une transformation temporaire, une invention aléatoire ; elle suppose une technique semblable que l'artiste décrit comme « une guerre de guérilla » : mobilité, camouflage, attaque par harcèlement, réaction spontanée en interaction avec l'environnement sont pris en compte. La tactique de parasitage signifie de plus que l'on utilise les méthodes de l'adversaire pour le vaincre. Bien évidemment, ce n'est pas un triomphe absolu, mais ces tactiques permettent de s'émanciper temporairement de la structure fonctionnaliste. Ainsi, les ruses inventées au service des piétons accusent à la fois l'inconfort de la vie urbaine des piétons et le ridicule d'une tentative de revendiquer le droit d'utiliser la route. Des inventions multiples ouvrent certainement des possibilités concernant les usages spatiaux. Or, la participation du corps en vue d'effectuer ces fonctions imaginées révèle paradoxalement l'impuissance du changement. C'est un rire-amer qu'exprime l'artiste. La ville programmant un mode de vie, le désir d'une vie plus humaine se voit coincé sous l'énorme structure dictatoriale et capitaliste de l'urbanisme moderne ; la tactique offre une libération temporaire, mais elle ne gagnera jamais par elle-même.

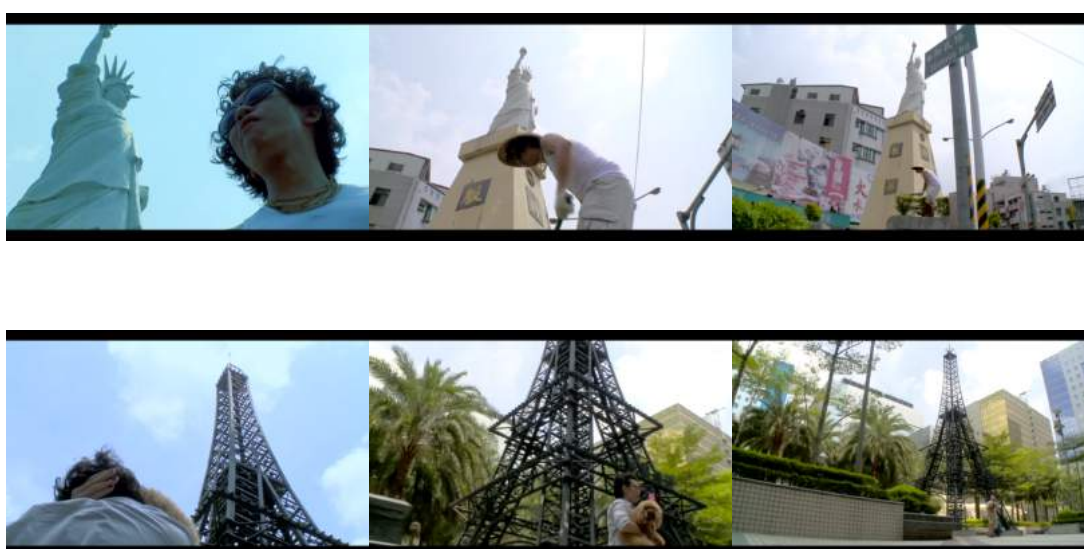
*Invisible City : Liverpool Top 9 (2006)*



L'artiste développe davantage cet esprit de détournement ludique en le matérialisant au moyen du mouvement de *zoom-out* de la caméra dans *Invisible City : Taiparis York (Yingxing chengshi : tai pali • yueke 隱形城市：台巴黎·約客, 2008)*. *Taiparis York* est un néologisme qui schématise l'imagination romantique du Taïwanais à propos de Paris et New York. Il y a trois séquences au début desquelles nous croyons être soit à New York, soit à Paris. Une fois que la caméra commence à faire son *zoom out*, elle donne une vue plus élargie sur l'ensemble de l'environnement de la scène. Nous découvrons à chaque fois que la scène exotique se situe en fait dans un « petit coin » de Taïwan. Autrement dit, l'intelligence de l'artiste se concentre sur le cadrage pour visualiser la virtualité des scènes «étrangères» dans la ville. Le cadrage suggère d'une

part le plan de la caméra, le choix du découpage d'une vision, et d'autre part, il désigne métaphoriquement une capacité d'extraire le désir de la vie. De plus, il accentue le décalage entre l'imagination romantique et la réalité cruelle, de même que le jeu d'une juxtaposition du cliché et de la vérité est pris en charge pour produire un effet hilarant. Par exemple, nous croyons voir un couple d'amoureux qui s'embrassent devant la tour Eiffel, mais en réalité, c'est un homme (interprété par l'artiste lui-même) qui lèche une sucette en tenant son chien d'un bras devant une reproduction de mauvais goût de la tour Eiffel. Ainsi, le cadrage de la caméra équivaut à une perruque pour cacher les contreparties, tandis que le mouvement de la caméra opère le dévoilement de la vérité.

*Invisible City : Taipei York (2008)*



La force de l'artiste réside dans sa capacité de nous faire voir autrement les paysages urbains, sans jamais créer « la scène ». Il ne capture qu'une relation préexistante entre l'homme et un espace fonctionnaliste pour l'interpréter. Grâce à cet autrement, le corps se prête à la communication d'une envie, d'un désir, tout en révélant l'incompatibilité de ce désir avec l'espace urbain dont le fonctionnalisme est inamovible. Lorsque la participation du corps s'engage dans le détournement spatial, l'effet de ridicule est produit par la discordance entre le désir de vie et le mode de vie réglementaire. Le corps ne peut finalement qu'être parmi les autres selon son étiquetage identitaire attribué par une société superficielle qui s'appuie sur le fonctionnalisme et le professionnalisme des collectifs.

En résumé, malgré des approches différentes, Yeh Yi-li et Tsui Kuang-yu utilisent leurs corps pour entamer des expérimentations qu'inspire une politique de parasitage. En d'autres termes, ils expriment leurs convictions sociales et leurs sentiments existentiels sans chercher à les concrétiser à travers une action révolutionnaire. Confrontés à la situation actuelle, ils explorent une puissance de la fiction au sein d'un environnement préexistant. Cette puissance ne réprime pas les conjonctures qui nous contrarient, mais elle favorise une imagination en mesure de reprendre la domination de notre corps discipliné par les structures sociales. L'image cinématographique devient donc un médium efficace pour capturer la fictionalité du monde. La puissance de la fiction est aussi mise en œuvre dans leurs représentations du corps. Yeh invente un corps caricaturé qui vit parallèlement au monde réel ; Tsui intervient dans l'environnement avec son corps en soulignant le ridicule, pour manifester la vérité selon laquelle le corps de la masse est "fictionnalisé" en une surface identitaire, afin de mieux faire fonctionner « le système » dont la circulation est dynamisée par les images de clichés, de stéréotypes et d'étiquetages. Dans cette optique, ces deux artistes ont un souci commun : la crise de la disparition du corps. D'une part, les représentations du corps reflètent explicitement ou implicitement un phénomène propre à la génération internaute : l'engagement dans la virtualité, l'anonymat du corps dans l'acte de communication. D'autre part, leurs approches différentes – Yeh fait de son propre corps un personnage fictif ; le corps de Tsui échoue dans sa transformation de l'espace urbain, échec suivi d'un effet comique –, désubstantialisent le corps ; c'est un corps allégorique qui met en lumière les difficultés de la communication. Or, l'intervention de cette virtualité du corps peut désagréger le sens unique d'un objet mais aussi engendrer des lectures variées et variables de cet objet. Ainsi, la crise n'est pas à sens unique ; elle ne produit pas une simple inquiétude, un danger ; mais elle tient en réserve également d'autres possibilités. Cet esprit consistant à jouer sur l'alternative permanente du sens en fonction de la crise de la disparition du corps est assumé et réinterprété par Yu Cheng-ta (余政達) et Su Yu-hsien (蘇育賢). Ces deux derniers imaginent une résonance politique se fondant sur la disparition du corps, et une stratification du sens multiple est progressivement créée dans l'idée de solliciter des communications potentielles, des imaginations possibles.

Nous pouvons considérer que les performances réalisées par Yeh Yi-li et Tsui Kuang-yu sont une métaphore de la crise de la disparition du corps en raison d'un écart croissant entre l'espace du monde et le corps humain. L'effet comique produit tient à l'inadaptation de la corporalité à un monde mécanisé. Autrement dit, leur corps, comme médium, communique avec les images de l'homme, aussi préconçues que socialisées chez le spectateur, à travers des expérimentations corporelles et performances dans des blocs de mouvement-durée qui garantissent leurs accomplissements et répétitivités. Dès que leurs comportements débordent du cadre de ces images reçues, l'effet de l'écart nous attribue une corporalité dont les limitations creusent une envie de sauvegarder un autre corps virtuel et potentiel. Ce dernier est probablement irreprésentable et invisible, mais chaque relecture, matérialisée par l'intervention corporelle, du rapport entre l'espace et le corps suppose un espoir de transformation conçu par un esprit résistant.

L'écart et la disparition du corps sont présents dans les œuvres de Yu Cheng-ta et Su Yu-hsien. Si Yeh Yi-li et Tsui Kuang-yu révèlent la crise de la disparition du corps en la considérant comme favorisant l'intervention corporelle en vue d'une réinvention, il n'y a probablement pas de « crise » pour Yu Cheng-ta et Su Yu-hsien. Autrement dit, la disparition du corps est un fait qui se trouve au principe de leurs réflexions. D'une part, Yu ne cesse de présenter des corps humains devant la caméra, tandis que chaque sujet est au fur et à mesure, dissocié. D'autre part, il n'y a qu'une construction en papier dans *Hua-Shan-Qiang* (花山牆) de Su Yu-hsien, mais une belle figuration est très présente pour commémorer un personnage tragique de l'histoire taïwanaise, malgré l'absence du corps humain. Même si leurs approches sont distinctes, ce qui nous intéresse aussi, c'est la manière dont l'opération artistique s'appuie sur des prothèses de l'image : le sous-titrage et la voix *over*. L'idée de ces deux éléments cinématographiques est empruntée à une opération sémantique entre le détournement et la revendication de la signification des images, en vue d'illustrer ou d'interroger la substance du sujet. Ils sont censés dilater, multiplier la sémantique de l'image, en tant que dispositifs communicatifs réalisant la ventriloquie de l'image.

Dans ce dernier chapitre, la disparition du corps nous semblera contrarier la construction d'une histoire du cinéma figurative dans laquelle le corps médiumnique suppose une forme de résistance, du fait que la disparition du corps est figurée par un processus de superposition de deux imaginaires par le biais des deux prothèses de l'image. Autrement dit, nous porterons notre regard sur la démonstration, par ces deux artistes, de la disparition du corps : est-elle une destruction fatale ou suppose-t-elle une possible résurrection ?

### 9-1 Ventriloquie de l'image I : l'acousmie du jeu langagier chez Yu Cheng-ta

Depuis le début de son travail, Yu Cheng-ta s'intéresse à jouer le jeu de la déviation au sein de la diégèse cinématographique, tant au niveau de la forme que du contenu. À l'aide de la langue écrite et verbale, l'artiste s'intéresse à une déviation sémantique en produisant une acousmie. Cette dernière résulte d'une communication transdimensionnelle sous-jacente et d'une politisation issue d'un entrelacement entre la sphère privée et la sphère publique.

*She is my aunt (Ta shi wo a yi 她是我阿姨, 2008)* est une première tentative d'« essai à la dérive » par un simple dispositif. Yu Cheng-ta rencontre un soir par hasard une femme qui proteste devant le Chiang Kai-shek Memorial Hall, car le gouvernement de l'époque (formé par le Parti démocrate progressiste) se prépare à changer le nom de ce bâtiment en Taiwan Democracy Memorial Hall<sup>460</sup>. La femme réussit avec sa fille à traverser la barricade et le fil de fer barbelé pour protester contre le changement de nom. L'artiste la filme depuis l'autre côté de la barricade et sans négliger les soutiens, les journalistes, les policiers ainsi que l'ambiance de la nuit. La situation accidentelle et la caméra mobile offrent des conditions favorables à la réalisation d'un documentaire. Or, Yu rajoute une bande sonore en choisissant de la musique de jazz, et sous-titre sélectivement les paroles de l'attroupement. La mélodie légère de la musique adoucit la

---

<sup>460</sup> En fait, le *Taiwan Democracy Memorial Hall* n'existera qu'un an et trois mois. En 2008, le parti KMT reprend le pouvoir, renonce à ce nom et reprend l'ancien, *Chiang Kai-shek Memorial Hall*. 大中至正 (*da zong zhi zheng*, soit littéralement « la grande justice ») a été inscrit sur la porte d'entrée. Il fait aussi référence à un autre prénom de *Chiang Kai-shek*, *Chiang Zong-Zheng*, mais le parti DPP lui substitue « La place de la liberté » (*Zi you quang chang* 自由廣場) en 2007. Ce nom est resté depuis.

situation tendue ; les paroles sélectionnées en sous-titrage suggèrent à la fois un choix de “mise en écoute” et de “mise en visibilité”. Ces deux éléments additionnels fictionalisent le fait événementiel, alors que l’autre élément du dispositif renforce une mise en abyme issue de l’effet perceptif de la fiction. Lorsque cette œuvre est exposée dans un espace d’exposition, un texte figure à son côté commençant ainsi : *She is my aunt* :

*She is my aunt*

*She likes lilies*

*She only uses Bailan laundry detergent*

*My mom told me that she is easily provoked*

*People graduated from First Girl High School seemed to be out-spoken*

*With her on the other side of barbed-wire barricade is Huang Ting*

*Her daughter, 16 younger than me*

*She goes to Wan-hua elementary school*

*I heard her grades are ok*

*Well, I’ve only seen her a few times*

Cette affiche raconte curieusement la relation familiale entre l’artiste et la femme filmée. La crédibilité de l’événement est mise en doute à cause du caractère insolite de chaque média : musique de jazz, image documentaire, écriture intime ; l’événement documenté participe de la dialectique entre le réel et la fiction. La présence de cette affiche nous conduit à un autre aspect de la réflexion : la politicalité de l’action. En abandonnant la position de témoin de l’événement, l’artiste choisit de créer un espace d’intimité avec les personnages de cet événement ; un croisement entre l’espace public et l’espace privé est ainsi occasionné. La crédibilité de l’écriture intime n’est plus aussi importante que sa déclaration d’intervention personnelle. En d’autres termes, l’artiste décide de s’engager dans la sphère politique par le biais de la sphère intime. Lorsque l’intervention procède d’un regard singulier, la subjectivité de l’événement documenté et le message politique porté par l’action protestataire s’affaiblissent, car cette intervention apolitise cette action. Or, il est difficile d’affirmer que cette apolitisation signifie un désintérêt politique, car la familiarité induite d’un lien “écrit” investit de la sympathie au sein de la protestation hystérique de cette femme. L’artiste ne transforme pas la scène, il

la traduit, le détournement du contexte situationnel étant un jeu de « traduction explicite » ; la proximité maintient le lien avec l'original dont l'« incarnation » est garantie par la traduction écrite. De même, le semblant a pour enjeu de produire une familiarité. L'artiste feint d'avoir un lien familial avec cette femme, en vue de brouiller davantage la frontière du réel et du fictionnel. Comme le dispositif de *She is my aunt* est doté d'une structure labyrinthique due à la virtualité du fait, l'instabilité du sujet est ainsi mise en lumière.

Il n'y a pas de critique directe ni de position politique manifeste dans cette œuvre. On en vient cependant à s'interroger sur l'engagement politique qui se joue entre espace public et espace privé. Si l'artiste feint d'avoir une relation familiale avec la femme, il feint en même temps d'avoir un rapport avec l'expérience de l'engagement politique. La présence de l'affiche devient ainsi la métaphore d'une participation virtuelle, qui suppose une intervention à distance. Cette distance ne signifie pas pour autant une position apolitique, car l'authenticité du fait est mise en question et englobée dans la structure labyrinthique du dispositif de l'œuvre, et que le sujet concerné soit, la scène de l'événement protestataire devient effectivement insaisissable. La portée politique de cette œuvre, d'une part, se caractérise par l'intervention d'un corps incertain issu de la fictionalisation corporelle (pour la femme comme pour l'artiste), et elle est liée, d'autre part, à une sphère d'intimité. Autrement dit, l'engagement politique dans l'espace public est représenté d'un point de vue personnalisé.

Ce qui noue l'artiste à l'événement politique, c'est une circonstance accidentelle (la rencontre fortuite avec la femme qui proteste). Le hasard est effectivement perçu comme agent de politisation, et se trouve désormais au cœur de la création chez Yu Cheng-ta.

*She is my aunt* (2008)



En résumé, Yu Cheng-ta se montre intéressé par l'ambiguïté du fait médiatisé dans *She is my aunt*, l'accidentel et le simulacre supposant respectivement un agent et

une tactique de politisation. Si l'imitation est considérée comme une tactique pour appréhender l'objet imité, elle a ici pour objectif de montrer le caractère inimitable de cet objet. C'est autour de cette réflexion que l'artiste développe la ventriloquie de l'image dans ses œuvres postérieures, pour manifester une politisation basée sur la disparition du corps.

La ventriloquie est une technique consistant à articuler des sons sans remuer les lèvres, avec une voix étouffée qui semble venir du ventre. Elle se caractérise par le mystère de l'articulation et d'une voix déformée qui suscite la curiosité. Yu Cheng-ta est lui aussi curieux de cette articulation légèrement déformée, mais il ne cherche pas à en recréer le moteur. Ce qui l'intéresse, c'est de transformer cette technique en image, en faisant entendre une voix sous-jacente qui opère une déviation du système langagier, par le biais d'une imitation associée à la technique du sous-titrage.

#### 9-1.1 La déviation du système langagier : imitation sous-titrée

Yu Cheng-ta se métamorphose en noir et se cache derrière sa "poupée" étrangère comme moteur de son articulation dans *Ventriloquists : introduction (Fu shen 【sheng】 zhe : jie shao 附身【聲】者：介紹*, 2008). Il cherche des étrangers à Taïwan qui ne maîtrisent pas le mandarin, et leur demande de se présenter devant la caméra en mandarin. Caché derrière eux il prononce leur texte mot par mot, phrase par phrase pour qu'ils puissent se présenter aux auditeurs. Ils imitent la prononciation de l'artiste en la répétant, mais la prononciation mal maîtrisée va donner un sens autre aux mots que celui d'origine. C'est le jeu de l'homonymie qui est pris en charge dans cette œuvre, comme son titre le laisse entendre dans un premier temps. *Ventriloquists* n'est pas traduit en mandarin voix qui vient du ventre, mais *fu sheng* (附聲, littéralement voix ajoutée). C'est une traduction interprétative de l'artiste, car le ventre en mandarin 腹 (fu) est homophone du mot 附 (fu, littéralement ajouter). De plus, la voix ajoutée en mandarin est aussi l'homophone du corps attaché / possédé 附身 (fu shen). En d'autres termes, l'artiste considère le ventriloque comme un possesseur, la ventriloquie comme une possession. C'est la raison pour laquelle le titre en mandarin associe voix et corps (聲 sheng/身 shen), comme si la voix et le corps de ces étrangers étaient possédés par l'artiste resté dans l'ombre.



L'imitation présente ici deux aspects. D'une part, l'étranger imite la prononciation de la langue mandarine ; d'autre part, le corps de l'artiste imite le corps d'un médium, qui tente de dominer l'autre corps et de transmettre l'information à travers la bouche d'un autre. Cette imitation entretient un rapport avec la langue, mais l'expérimentation est ratée. Les étrangers n'arrivant pas à prononcer parfaitement tous les mots mandarins, la déviation de leur prononciation produit d'autres mots homophones. Pour donner de la visibilité à cet échec, l'artiste utilise la technique du sous-titrage. En haut de l'écran, il traduit en anglais les mots qu'il a prononcés correctement (pour les spectateurs non sinophones) et il transcrit au bas de l'écran, en mandarin et en anglais, ce qui correspond à la prononciation déviée. Ainsi, l'Australienne Natalie Allen répète, après l'artiste, « la culture orientale » (dong fang wen hua 東方文化 en mandarin) qui, dans sa prononciation, devient « la langue est-phénix » (dong feng huang hua 東鳳凰話). De même, « la folie coiffure » (feng kuang fa xin 瘋狂髮型) devient « cœur contrepois de phénix » (feng huang fa xin 鳳凰砧心), ce qui n'a aucun sens. Le sous-titrage est envisagé comme ayant une fonction de repérage, ou comme étant le registre de la prononciation déviée.

Sous l'angle de la transmission et de la possession, l'imitation est une expérience qui échoue. Cet échec ébranle l'autorité du corps de l'artiste, la possession échouant finalement par l'articulation fautive. Cette dernière est imprévisible, mais instantanée ; il faut entendre la prononciation répétée pour en mesurer l'incorrection ou pas, l'échec se mesurant à l'accumulation de défauts accidentels. C'est le jeu avec le hasard qui montre que sont impossibles imitation et possession ; ni l'une ni l'autre ne peuvent accomplir la tâche de transformation culturelle. La difficulté de cette entreprise est l'objet du deuxième épisode de la série consacrée à la ventriloquie : *Ventriloquists : Liang Mei-lan and Emily Su (Fu shen 【sheng】 zhe : liang meilan yu aimili su 附身【聲】者：梁美蘭與艾蜜莉蘇, 2009)*. Cette fois, l'artiste ne se cache plus derrière Liang Mei-lan et Emily Su, – deux immigrées philippines mariées avec des Taïwanais et vivant à Taïwan –, car toutes deux pratiquent un peu l'anglais, le mandarin et le taïwanais et peuvent dialoguer avec l'artiste. Dans cette vidéo, celui-ci présente une expérience particulière de conversation qui manifeste implicitement une mémoire culturelle et historique inscrite dans l'usage des langues.

La vidéo est en deux parties : Liang Mei-lan et d'Emily Su, interviewées parlent de leur vie puis chantent une chanson. Trois langues, l'anglais, le mandarin et le taïwanais étant utilisées dans l'interview, la vidéo commence par signaler que le sous-titrage est en trois couleurs : vert pour le mandarin, jaune pour le taïwanais, blanc pour l'anglais. Comme pour *Ventriloquists* : introduction, les paroles de l'artiste se situent en haut de l'écran, celles de Liang Mei-lan et Emily Su au bas de l'écran. Lorsqu'elles chantent, les paroles sont sous-titrées en pinyin et en anglais au bas de l'écran; le sous-titrage en haut de l'écran est en mandarin et en anglais, et "traduit" les prononciations dérivées.

Au cinéma, le sous-titrage assume la fonction de traduction pour le spectateur-cible qui ne maîtrise pas la langue utilisée dans le film. Or, les différentes langues portant une grande diversité de connaissances culturelles, géographiques et socio-historiques, l'opération du sous-titrage s'appuie sur « le transfert culturel<sup>461</sup> ». Autrement dit, la traduction peut modifier quelque peu le sens du discours original. Lorsque le spectateur-cible ignore le contexte spécifique émanant des dialogues des personnages, le traducteur leur substitue d'autres termes mieux à même de s'adapter à la connaissance contextuelle du spectateur-cible. C'est la raison pour laquelle le contexte extra-filmique est aussi important que le contexte infra-filmique, deux grands contextes entre lesquels se joue la traduction du film<sup>462</sup>. Yu Cheng-ta n'abandonne pas la fonction de traduction en usant de la technique du sous-titrage comme l'un des éléments principaux de l'œuvre. Mais, même si ce sous-titrage fait aussi office de "traduction" du contexte de l'intra-filmique et de l'extra-filmique dans *Ventriloquists : Liang Mei-lan and Emily Su*, Yu Cheng-ta s'approprie la fonction de traduction comme une « transposition culturelle » et non comme un transfert culturel.

---

<sup>461</sup> Nathalie Ramière, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, 2004, p 102-114.

<sup>462</sup> Eve Vayssière distingue un contexte intra-filmique « à l'intérieur de l'œuvre elle-même et un contexte extra-filmique dans lequel le film s'insère ; il s'agit de l'époque, des pratiques de traduction, du savoir partagé par une communauté de personnes parlant la même langue ». « Le sous-titrage de film ou la prise en compte d'une dialectique contextuelle », dans *Corela* [En ligne], HS-11 | 2012, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 17 août 2015, p. 2. URL : <http://corela.revues.org/2100>

Jean-François Cornu explique que le sous-titrage complexifie la lecture du film par le croisement de « la lecture du texte et de la lecture de l'image » ; plus précisément : « le sous-titrage instaure un rapport de concurrence entre la lecture du texte et la lecture de l'image, crée une nouvelle relation entre l'élément visuel supplémentaire qu'est le sous-titre et le son qu'il est censé accompagner, et n'est pas sans conséquences sur la dimension narrative du film<sup>463</sup> », comme si deux imaginaires opéraient alternativement pour comprendre un film étranger lors de sa réception. En utilisant le sous-titrage en vue de donner une lecture multiple, Yu Cheng-ta réalise une icônisation du texte pour visualiser une traduction de l'extra-filmique. Cette icônisation du texte produit une stratification informationnelle, cette dernière déployant des fonctions d'indication, de transmission et de révélation d'une mémoire culturelle et historique. Premièrement, le sous-titrage est en trois couleurs pour indiquer la langue employée par l'artiste, par Liang Mei-lan et par Emily Su. Deuxièmement, le sous-titrage en anglais traduit les conversations pour ceux qui maîtrisent l'anglais et ne comprennent ni le mandarin ni le taïwanais. Cependant, cette traduction est plutôt une transcription en anglais des dialogues, qui en fait ne sont pas traduits dans un anglais correct ; ils sont cependant traduits pour conserver l'étrangeté des phrases des personnages traitant maladroitement la grammaire. Lorsque Liang Mei-lan et Emily Su chantent à la fin de leur interview, quatre sous-titres sont respectivement en anglais (pour la traduction), en pinyin (pour indiquer la prononciation), une traduction homophonique en mandarin (pour souligner une déviation de la prononciation) et une traduction en anglais à partir de la traduction homophonique. Troisièmement, grâce à ce système de sous-titrage coloré, le changement de couleur aide fortement le spectateur à être conscient d'une conversation basée sur l'alternance de l'anglais, du mandarin et du taïwanais, même celui qui maîtrise ces trois langues. En outre, les couleurs visualisent le rythme de cette alternance langagière ; ainsi nous pouvons remarquer que Liang Mei-lan comprend le mandarin et le taïwanais, mais répond en anglais la plupart du temps. Non seulement les couleurs indiquent un changement de langue, elles signalent aussi la présence d'un étranger, une confrontation de cultures hétérogènes. Avec un certain accent, la langue anglaise maîtrisée couramment par Liang Mei-lan et Emily Su évoque la colonisation américaine et des histoires de diaspora. Les interviews se passent dans un bâtiment appelé Jin wanwan (金萬萬), à

---

<sup>463</sup> Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 333-334.

Taipei, les Taïwanais le surnommant « petite Philippine ». Il y a en effet des magasins, restaurants, épiceries, salons de coiffure tenus par des Philippins dans ce bâtiment, où les Philippins se rassemblent chaque week-end. C'est aussi un lieu où ces travailleurs migrants peuvent oublier temporairement leur nostalgie, les souffrances du travail et la discrimination.

Comme le suggère George Lang, les sous-titres évoquent constamment la présence d'un « étranger<sup>464</sup> », c'est la raison pour laquelle Yu Cheng-ta s'approprie le sous-titrage pour faire place à l'identité de l'étranger. L'icônisation du texte à l'aide de la couleur met en valeur la révélation d'une mémoire culturelle et historique ; la langue utilisée représente un signifiant culturel, de même que le sous-titre coloré suppose une transcription culturelle. Ainsi, le sous-titre traduit moins, en fin de compte, les mots qu'il ne fait émerger une histoire cachée derrière les “accidents” et les décalages de prononciation.

L'utilisation du sous-titre dans ces deux épisodes de la série *Ventriloquists* détourne le sens original de la traduction à cause des “désaccords” de la prononciation. En conséquence, les accidents phonétiques traduits homophoniquement produisent accidentellement un effet de *Soramimi* (空耳), expression d'origine japonaise reprise dans la culture *kuso*. Le terme désigne souvent une traduction homophonique ; les internautes sous-titrent des chansons, des dialogues de clips étrangers, en ne préservant pas le sens original, mais en les “traduisant” selon une articulation semblable à celle de leur propre langue. Le non-sens de cette traduction est destinée à créer un effet comique pour une communauté partageant la même culture langagière. Nous ne prétendons pas que Yu Cheng-ta est un adepte de l'esprit de *Soramimi*, mais la technique du sous-titrage est empruntée dans les deux cas pour une déviation de la parole, une déviation de la prononciation du sous-titre. Chez Yu Cheng-ta, du fait qu'il opère un détournement radical, le sous-titrage dérivé fait “entendre” des voix du hors-champ. Le sous-titrage permet de réaliser une ventriloquie de l'image, un discours émergeant dans un environnement d’“acousmie”.

---

<sup>464</sup> George Lang, « Prolégomènes à l'étude du doublage », dans *Language and Literature Today (Proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures)*, Brasilia : Universidade de Brasilia, 1996, p. 398-402.

Ainsi, un autre phénomène apparaît à travers l'utilisation du sous-titrage. Ce dernier implique une manipulation qui tente de standardiser autant un discours filmique qu'une autorité de langage. Or, l'artiste nous fait découvrir que cette même technique qui fait appel à une imitation phonétique rend une possession impossible. Cette impossibilité équivaut à la perte d'un devenir autre, tout en garantissant l'autonomie du sujet filmé à travers un dispositif de transposition culturelle. Cette autonomie est conditionnée par une tendance à pratiquer des déviations accidentelles, le sujet filmé pouvant se transformer en une corporalité flexible et inaccessible une médiatisation.

*Ventriloquists : introduction (2008)*





### 9.1-2 La déviation du système langagier : le sujet en réfraction

Le sujet médiatisé et la question de la médiatisation sont souvent interrogés chez Yu Cheng-ta, surtout dans une relation triangulaire entre l'artiste lui-même, le sujet filmé et la réception qui est mise au cœur de cette réflexion. La série *Ventriloquists* part de cette relation pour manifester une imagination culturelle reposant sur un déplacement permanent entre la norme et sa déviation. La subjectivité potentielle de chaque culture est préservée dans un processus de transmission impossible, tandis que le sujet filmé est progressivement dissocié. En d'autres termes, il s'effondre sous l'accumulation des sous-titres qui occupent une place aussi subjective que représentative. Il n'est pas si paradoxal que le sujet filmé soit à la fois autonome et dissocié, car ce n'est là qu'une des caractéristiques que la génération numérique associe à l'imagination d'un sujet représenté. Internet exerce une influence significative sur le mode de communication et de virtualisation d'un sujet ; la dépendance vis-à-vis de cet espace virtuel concrétise aussi un langage virtuel dans la vie réelle. Dans *Reading the City: Wellington* (*Yue du chengshi : weilingdun* 閱讀城市：威靈頓, 2011), l'artiste et son ami se trouvent respectivement devant la caméra, en tant que présentateurs donnant des informations historiques sur la ville de Wellington. Or, chaque discours comporte une étrangeté due à une "traduction de l'intelligence artificielle". Toutes ces informations, trouvées sur Wikipédia, sont traduites par le logiciel google traduction. Ainsi, l'artiste et son ami les

exposent respectivement en mandarin et en anglais, mais ces informations “traduites” sont étrangement structurées en phrases qui perdent leur humanité de langue vivante. Lorsque le langage d’Internet est visualisé par le sous-titrage sur l’écran, l’autonomie du présentateur en conséquence s’effondre avec ces phrases programmées.

La langue est un médium idéal pour révéler une hétérogénéité culturelle, ainsi que pour dissocier un sujet dès lors que l’on utilise une langue inhabituelle. Les désaccords de l’articulation sont même capables de détruire l’autorité d’une langue et le sens qu’elle procure. Des étrangers sont invités par l’artiste à chanter l’*Ode to the Republic of China* (*Zhong hua ming guo song* 中華民國頌, 2009-2010), une chanson patriotique qui cristallise l’identification des Taïwanais à la République de Chine et glorifie la nostalgie du continent que le KMT a perdu. Cette chanson ne porte aucun intérêt à Taïwan, tandis qu’il est imposé à chaque Taïwanais d’apprendre cette chanson. Pour souligner cet absurde décalage entre la souveraineté glorieuse d’une Chine fictionnelle et la vie réelle des Taïwanais, Yu Cheng-ta fait apprendre cette chanson à des étrangers, chacun en chantant une phrase. Dans cette œuvre portant le même nom, *Ode to the Republic of China*, la solennité des paroles est dispersée par la fragmentation du chant. De forts accents, des émotions inadaptées extirpent la portée originelle, historique et politique, de la chanson. Si cette chanson est le sujet reconstitué par l’artiste, il est représenté comme un sujet en réfraction.

La représentation d’un sujet réfracté caractérise symptomatiquement la génération numérique. Yu avoue son intérêt pour la relation entre l’homme et l’espace virtuel, intérêt qu’il partage avec cette génération dont il fait partie. L’installation de la vidéo lui offre la possibilité de créer un dispositif comportant différentes positions du regard produites par une médiatisation. Comme dans *A Practice of City Guide : Auckland*<sup>465</sup> (*Chengshi daolan de lianxi : ao ke lan* 城市導覽的練習：奧克蘭, 2011), elle se révèle également un outil efficace et pratique pour réfléchir à un sujet. Si l’image résulte de la réfraction de la lumière, nous supposons, de façon littéraire, que le sujet médiatisé qui procède de la

---

<sup>465</sup> Dans cette œuvre, l’artiste imite un présentateur d’émission touristique; il présente des paysages, des monuments à Auckland devant la caméra. Non seulement la scène est cadrée de façon à faire voir ce qui doit être montré au téléspectateur, mais on nous montre aussi le hors-champ de la scène. Ainsi, nous pouvons également voir que l’artiste lit une affiche qui se cache derrière la caméra et l’environnement de la scène. Deux angles de la scène sont alternativement présentés dans cette œuvre.

projection de ceux qui sont “mis en lumière” dans l’image est un sujet en réfraction. Ce dernier impose une relation entre le sujet et son double, semblable à celle unissant l’internaute et son avatar. L’avatar n’a pas de corps, mais il porte une identité qui, au fur et à mesure, se développe et se module à travers des activités qui participent de l’espace d’Internet. Autrement dit, cette identité se forme dans une variation constante, laquelle caractérise déjà les œuvres que nous avons analysées précédemment. L’identité du personnage se développe dans un contexte situationnel où l’accident, le hasard, l’improvisation jouent un rôle. Si nous proposons le sujet en réfraction, c’est parce qu’il naît dans un dispositif où la vitesse instantanée de la technique numérique assure une extensionnalité de l’image. Cette extensionnalité permet à un sujet ciblé une représentation ainsi qu’une communication transdimensionnelle qui se dissocie en permanence, alors que le contexte situationnel offre une variation constante à même de réfracter les différentes faces du sujet. Yu Cheng-ta crée alors un dispositif destiné à assurer l’extensibilité de la connotation de l’image.

Dans *Ours Karaoke* (*Wo men de ka la OK 我們的卡拉OK*, 2011), Yu Cheng-ta entre dans les chambres de ses amis et les invite à chanter en karaoké devant la webcam de son ordinateur portable, puis enregistre les performances. Chaque personne, déguisée ou pas, en réalise une autour d’un moi idéal. Si l’artiste utilise la webcam d’un ordinateur portable plutôt qu’une caméra pour enregistrer la scène, c’est que la webcam possède non seulement une fonction d’enregistrement, mais aussi un écran d’ordinateur qui peut diffuser à la fois la chanson du karaoké et le direct de la performance de la personne filmée. Autrement dit, la personne filmée peut se voir devant l’écran, et donc peut modifier instantanément ses gestes au cours de la performance pour figurer un moi représentable. En fait, la chambre est un espace privé comportant une dimension intime et personnelle. Or, le dispositif dont la webcam et l’ordinateur portable font partie offre un “troisième œil” pour la personne filmée et pour le voyeur invisible. L’espace intime est “connecté” à la sphère publique, la chambre de la personne filmée est devenue la scène, ce qui fait que l’exhibitionnisme et la virtualisation, excités par le numérique, brouillent la frontière opposant l’espace privé et l’espace public.



Ours Karaoke (2011)



L'artiste souligne son intérêt pour le mode de communication numérique et le rapport entre l'homme et l'espace :

*« So my video is more like an installation, not merely a single channel radio to present something. It is a new process to reflect my imagination of the space. Maybe it is because of the era of mass communication we are in - that we are used to get in touch with people through computers and Internet. In this video (Our Karaoke), I*

*can readjust the relationships and find a sequential way. Maybe it is because I am from the young generation and I use the computer and the Internet all day that I think about our virtual identity*<sup>466</sup> ».

L'identité virtuelle à laquelle Yu s'intéresse n'est pas inexistante ou fausse, c'est une identité flexible, qui émerge dans une situation variable pour révéler la réalité d'un mode de communication. Pour le philosophe Huang Chien-hung, Yu Cheng-ta invente l'insinuation « d'une politicité de l'auto-scission du sujet<sup>467</sup> » sous la forme d'une « mise en l'abîme » de l'image dans *She is my aunt* et *Ventriloquists : introduction*. Cette forme permet d'ouvrir des fissures capables de produire des significations différentes, en vue d'amorcer une « micro-diplomatie<sup>468</sup> ». Autrement dit, Yu invente un mode de communication comme acte diplomatique s'appuyant sur une dissociation du sujet. Cette politicité est encore soulignée dans *Universes in Universe I : Word Map (Shi jie zhong de shi jie : ditu 世界的世界 I : 地圖, 2010)*. Une Taïwanaise et une Coréenne qui vivent à New York sont invitées par l'artiste à réorganiser sur un mur une carte du monde fragmenté en imaginant une cartographie selon leurs intuitions et leurs désirs. Pendant le processus de figuration de cette carte du monde, elles négocient le positionnement géographique de chaque pays, et l'on peut remarquer et le positionnement final après négociation. Chaque geste de déplacement de chaque pays est porté par la mémoire historique et politique du pays auxquels elles appartiennent et des pays qu'elles décident de mettre à distance ou à proximité de chez elles, la proximité et les stéréotypes culturels dominant leurs initiatives « volontaires ». Ainsi, nous voyons que la Taïwanaise met la Chine à l'autre bout du mur pour l'éloigner de Taïwan ; la Coréenne éloigne un peu des pays asiatiques les Etats-Unis que la Taïwanaise met tout près, et elle situe finalement les Etats-Unis à côté de la Chine pour ne pas favoriser leur puissance au « centre » du monde pour dominer les pays voisins. Lorsque les deux filles discutent du positionnement d'un

---

<sup>466</sup> Cristina Sanchez Kozyreva, « Language Shifter », dans *PIPELINE*, en juin/juillet/août 2012, p. 46. L'article est mis en ligne sur :

<http://www.yuchengta.com/download/yuchengta%20pipeline%20magazine.pdf>, consulté le 25 août 2015.

<sup>467</sup> Huang Chien-hung, « Shengyin de tuopushi waijiao – lun yu zheng da de « yuyin – yishu 聲音的拓樸式外交 – 論余政達的「語音 – 藝術」 » (La topologie diplomatique de la voix – « phonétique – art » chez Yu Cheng-ta), l'article est mis en ligne sur <http://yuchengta.blogspot.fr/2009/06/blog-post.html>, consulté le 22 août 2015.

<sup>468</sup> *Ibid.*

pays, un *newsticker* se trouve au bas de l'écran pour en afficher les données basiques (superficie, population, langue officielle etc.).

À travers ce jeu de cartographie, un “engagement politique” se concrétise dans une conversation qui se déroule dans une ambiance légère et détendue. Le sujet (la carte du monde) est ainsi représenté dans une réfraction de la mémoire géopolitique et culturelle. C'est un autre essai sur le mariage entre la sphère privée et la sphère publique.

Universes in Universe I : Word Map (2010)



Les œuvres de Yu explorent une énergie politique dans une dimension intime qui fait que cette énergie se retire d'une situation imprévue et improvisée causée par les “additifs” de l'image (les sous-titres, la musique...). En outre, cet artiste se fie beaucoup au jeu du langage. La langue étant un moyen de s'intégrer dans le monde, la déviation phonétique entraînée par l'acte d'imitation implique une intégration manquée qui garantit cependant l'autonomie d'une culture.

En intégrant une dimension publique dans la dimension privée, Yu Cheng-ta crée un régime esthétique où règne la fiction. D'une part, la fiction offre la possibilité de brouiller la frontière entre des étiquetages possibles ; comme le dit Jacques Rancière : « la fiction de l'âge de l'esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction<sup>469</sup>. » D'autre part, ce régime esthétique donne lieu à une forme du sensible qui, affectée par la génération Internet, s'exprime à travers une virtualisation du corps : l'image se réfugie dans le corps humain. Des paroles écrites et verbales s'emparent de l'image, alors que l'aménagement des signes prolifère à travers une dérivation constante.

<sup>469</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible – esthétique et politique*, Paris : La fabrique, 2000, p. 61.

Si « le régime le plus courant de l'image est celui qui met en scène un rapport du dicible au visible<sup>470</sup> », le dispositif de l'image conçu par l'artiste met en valeur ce qui est audible sans voix, « une mise en scène de l'acousmie » opérée entre le visible, le dicible et l'audible, ce que nous appelons la ventriloquie de l'image. L'aménagement des signes s'enrôle donc dans une communication intrinsèque et extrinsèque de l'image pour que l'information de celle-ci se mette à proliférer. L'image est le médium d'accueil d'un mode instantané d'extensibilité communicative, l'immédiate altérité de l'image caractérisant une forme du sensible.

En conséquence, si nous supposons une disparition du corps chez Yu Cheng-ta, c'est qu'il n'y a plus de figuration d'un corps total. Les éléments et les fonctions de l'image sont soumis à un régime de dissociation résultant de l'altérité de la relation interactionnelle. Un jeu langagier est inventé pour faire entendre des voix sans support, réaliser la dimension transversale d'une communication synchronique. Ce sont des voix et des écrits qui orchestrent une figuration, pour que la corporalité d'un être soit perceptible dans un imaginaire gouvernée par la virtualité.

### **9-2 Ventriloquie de l'image II : la voix résistante du *no-body* chez Su Yu-hsien**

Si Yu Cheng-ta explore la virtualité et la fictionalité du corps à partir d'une substance corporelle, Su Yu-hsien (蘇育賢) nous fait souvenir une expérience de souffrance physique dans un monde fantômatique.

Faisant partie de la jeune génération post-loi martiale, Su Yu-hsien commence sa carrière avec deux amis d'université, Huang Yen-ying (黃彥穎) et Chiang Chung-lun (江忠倫). Les trois amis forment un groupe, les *Wonder Boyz* (*wan de nan hai* 萬德男孩), en 2009. L'idée était de créer un boys band faisant référence à un girls band coréen, les *Wonder Girls*. Au cours de cette période, les *Wonder Boyz* choisissent la vie quotidienne comme scène de création, comme source artistique, en voyant dans l'artiste un guérillero

---

<sup>470</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris : La fabrique, 2003, p. 15.

qui vit dans un “creux”. Ainsi, les *Wonder Boyz* inventent une enseigne lumineuse sans aucune écriture, trouvent un créneau au-dessus d’un espace ou d’une galerie, y accrochent cette enseigne en ajoutant les informations (la date, le lieu...) de leur exposition pour que leur « Wonder Show 1 : Wonder Plugin Video Exhibition » (*Wan de wei gua lu xiang zhan* 萬德外掛錄像展, 2009) ait lieu. Avec une telle enseigne mobile, le groupe *Wonder Boyz* peut s’exposer n’importe où et n’importe quand, sans négocier avec le directeur d’une galerie. Ce jeu de guérilla suppose une tactique de la part d’artistes qui sont encore des *nobody*, afin de survivre parmi les grands artistes, entre les “creux”.

Cette identification à *nobody* a déjà eu lieu chez Su Yu-hsien avant la création des *Wonder Boyz*. Su a organisé une exposition, *CO-Q*, en 2006, où il a rassemblé les œuvres de jeunes artistes taïwanais qu’il a surnommés « *YTA (Young Taiwanese Artists) from nobody collection*<sup>471</sup> ». *YTA* fait référence à *YBA (Young British Artists)*<sup>472</sup> et ironise sur leur statut marginal. Su et les *Wonder Boyz* travaillent à partir de ce statut de *nobody* jusqu’en l’an 2010. Même s’ils sont *nobody*, ils travaillent assidûment. Pour montrer que leurs efforts s’effectuent sur un mode kuso, les *Wonder Boyz* utilisent souvent leur physique comme preuve de leur travail assidu. Dans « *Wonder Show 3 : Wonder Ironman* » (*Wan de tie ren zu* 萬德鐵人組, 2009), ils s’efforcent de sauter, courir et chanter, mais ils réalisent à chaque fois une performance imparfaite. De même, dans « *Wonder Painting Society* » (*Wan de hua hui* 萬德畫會, 2010), les membres du groupe peignent en faisant de la musculation dans un gymnase. L’exercice gymnastique les empêche de maîtriser leurs mains tremblantes pour bien tenir le pinceau, et ils rendent finalement des calligraphies et peintures chinoises « ratées ». Ces corps laborieux, qui donnent un résultat négatif, illustrent eux aussi la « soma-esthétique vaine » de la jeune génération taïwanaise comme la dénomme le critique d’art Wang Sheng-hung.

---

<sup>471</sup> Lin Hsin-yi 林欣怡, « Richang shenghuo zhanyanshu : yi wande nanhai weili 日常生活展演戰術：以萬德男孩為例 » (La tactique performative de la vie quotidienne – le cas des Wonder Boyz), dans *E-SOC Journal*, N°81, 2009. L’article est mis en ligne sur : [http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/81/81-08.htm#\\_ftn1](http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/81/81-08.htm#_ftn1), consulté le 10/09/2015.

<sup>472</sup> *YBA* désigne des artistes britanniques d’art contemporain qui exposent leurs œuvres ensemble à partir de 1988. Ils sont connus pour leur « tactique du choc », avec l’usage de matériaux variés comme les animaux morts chez Damien Hirst, les objets écrasés par un rouleau compresseur chez Cornelia Parker ou les sculptures faites avec des aliments, une cigarette ou des collants de femmes chez Sarah Lucas. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-british-artists#introduction>

À partir de l'année 2011, les membres du groupe *Wonder Boyz* développent chacun leur propre carrière artistique. Les œuvres de Su Yu-hsien semblent alors amorcer un tournant. Mais, nous remarquons que l'idée du *nobody* figure toujours au cœur de ses créations, sauf qu'elle ne qualifie plus son statut d'artiste, mais son regard tourné vers les hommes qui vivent en marge de la société ou qui sont oubliés, des hommes sans voix. De plus, *nobody* est aussi compris comme étant *no body* chez Su Yu-hsien, à savoir homme sans corps. Ainsi, nous optons pour la formule *no-body* en mettant l'accent sur cette double interprétation. Pour que les hommes sans nom soient entendus, Su Yu-hsien travaille à la fabrication de leur propre "voix".

### 9-2.1 Le corps percutant : la réverbération sonore de l'identité

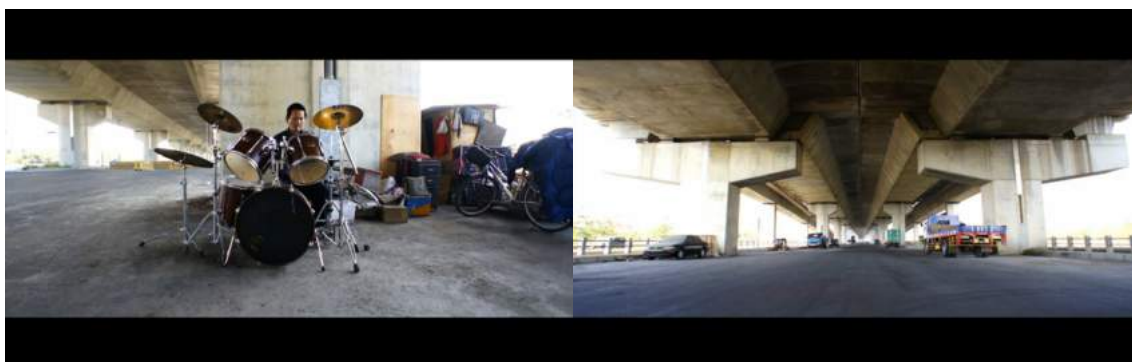
La "voix" des hommes sans qualité est fortement liée à l'espace où ils vivent et travaillent. En 2011, Su Yu-hsien réalise trois œuvres ; il filme des hommes qui recyclent des déchets dans *Drummer N°10* (*Shi hao gu hou* 十號鼓手) et *Plastic Man* (*Su jiao ren* 塑膠人), ainsi que des migrants indonésiens pêcheurs dans *Group Java*.

Wu San-lian, personnage portraituré dans *Drummer N°10*, joue de la batterie de Jazz, instrument qu'il n'a pas pratiqué depuis vingt ans, sous l'autoroute nationale N°10, où il vit dans une cabane de bois. Le rythme sonore qu'il produit résonne parmi les bruits de l'environnement (surtout ceux des voitures passantes). Su Yu-hsien orchestre les plans en portant alternativement son regard sur le corps du batteur et sur son environnement. Le plan général intervient pour montrer les conditions de vie de ce batteur isolé. Car il habite aussi dans cet endroit où il joue pour nous, dans un espace où les camions, les voitures passent sans cesse, et où les déchets sont aussi déposés. Le lieu et ses usages distincts dessinent un paysage contradictoire, tandis que le son de la batterie résonne toujours dans une persévérance obstinée sous la structure énorme de ciment. Les gros plans se focalisent à la fois sur les mouvements corporels du batteur et sur la construction bétonnée qui le surplombe. Lorsque le son des percussions résonne, ces plans donnent une vision saisissante, car le corps de Wu San-lian (吳三連) semble vouloir résister à l'environnement architectural géant, immobile et immuable. Or, plus précisément, ce n'est pas le corps de chair et d'os du batteur qui résiste à son environnement, mais « le corps percutant ». Ce corps crée le son et ses échos, le son audible et les souvenirs qu'il

transporte. Wu San-lian rejoue sur la batterie qu'il a abandonnée depuis vingt ans ; ce jeu ouvre une dimension sonore, qui se double d'un vécu imaginaire. Les bruits de l'espace présument les conditions de vie, tandis que les sons produits supposent l'existence passée. Cette dernière est davantage soulignée dans les scènes où *no-body* est là, les scènes où la batterie résonne toujours dans l'espace, mais où *no-body* reste derrière ses instruments. Paradoxalement, c'est le son créé par Wu San-lian qui lui donne son poids de chair, c'est la technique rouillée du batteur qui dessine son vécu. Le son rythme également le montage et la vitesse de l'image en transformant l'autoroute nationale N°10 et ses environs en espace de résonance sonore et mémorable.

Le batteur ne produit aucune parole dans *Drummer N°10*, d'ailleurs il n'en a pas besoin. Son corps est un médium qui communique le son et la mémoire, afin d'offrir son existence, isolée du monde, mais toujours audible et perceptible.

*Drummer N°10* (2011)



Chez Su Yu-hsien, le son que fabrique l'homme devient sa voix. Non seulement une voix audible, mais aussi une voix de l'être qui crée l'écho d'un parcours de vie. En suivant toujours ce principe, cet artiste, dans *Plastic Man*, invite l'oncle Mao (茂伯), Mi-Jie (米婕) et Hero (英雄), – trois personnages recyclant des produits plastiques et habitant au dépôt des déchets plastiques –, à percuter ces déchets qu'ils récupèrent. Comme *Drummer N°10*, cette vidéo commence par un plan général qui montre l'endroit où vivent et travaillent ces trois personnages, puis nous les voyons monter sur "scène" et commencer à réaliser des percussions. Ainsi, ils se baladent dans le dépôt de déchets, et percutent des objets variés qui produisent différents effets sonores. Alors qu'il n'y a aucune parole dans *Drummer N°10*, oncle Mao parle à la caméra en expliquant les diverses qualités de chaque matière plastique. Ainsi, l'artiste utilise le split screen,

permettant de faire connaître à la fois le son d'un objet que fabrique le trio et les vertus de cet objet expliquées par l'oncle Mao.

Dans le cas de *Plastic Man*, les sons provenant des "frappes" font revivre des objets rejetés. Ce sont aussi des sounds of nothing comme l'artiste l'écrit sur quelques objets plastiques dans un plan au début de la vidéo. Le « rien » est valorisé, le son du rien représentant implicitement un avatar de ces personnages marginaux, à savoir la voix du *nobody*. D'où la dimension métaphorique de ces sons : grâce aux frappes, les divers effets sonores de ces objets sont remarqués, et offrent leurs propres caractères indépendants. La fabrique du son est aussi fortement liée à l'espace où ces trois personnages vivent et travaillent, l'écho spatial s'assimilant à un "chant de la vie" comme « réverbération sonore de l'identité ». De même dans *Java Group*, des pêcheurs indonésiens qui travaillent à Taïwan chantent deux chansons qu'ils inventent dans un bateau de pêche devant la caméra : *Life for the People of the Sea and Broken Ship*, chansons qui décrivent leurs vies, leurs émotions.

Ces vidéos participent en fait du projet *Sounds of Nothing*, un projet mis en œuvre par Su Yu-hsien en vue de collectionner « les sons du rien ». Pour cela, Su crée un label qui s'appelle *Indi-Indi*, et produit un album DVD pour ces personnages. La vidéo représente effectivement un clip musical. « Rien » et « personne » sont mis en valeur par le regard de l'artiste. Dans ces trois œuvres, c'est le corps humain qui fabrique des sons et de la musique, mais c'est aussi le corps du *nobody*, des hommes sans nom, des hommes qui vivent à la marge de la société. Si leur présence est souvent ignorée par cette société, leur corps percutant est encore capable de créer des effets sonores. Tout le soin de l'artiste consiste à faire que chaque son, chaque note que ces personnages produisent transportent leur vécu ; le son remplace le corps humain comme attestation d'un être-au-monde. Ces effets sonores sont ceux en fin de compte d'une voix entendue.

Su Yu-hsien voit dans le corps humain un médium qui donne une voix, une voix qui traduit non seulement l'histoire personnelle, mais aussi les émotions. Aussi, le groupe de musique que forment les pêcheurs indonésiens s'appelle *Dekil Band*, ce qui signifie groupe sale et qui pue. Ils chantent *Broken Ship*, qui évoque l'injuste de leur traitement. Mais quand ils présentent *Broken Ship* dans le cadre du *Java Group*, ils disent que c'est



une chanson heureuse. Une ironie totale en résulte, qui reflète à la fois le regard social avec eux et le regard intime issu de leurs expériences de migrants.

Si ces œuvres semblent en rupture avec celles d'une première période, l'esprit *kuso* de celles-ci persiste néanmoins toujours chez cet artiste. C'est une attitude responsable face aux choses nulles, aux misérables et aux riens qui est choisie. Comme le suggère le nom de son projet, *Sounds of Nothing*, il prend ces riens au sérieux. C'est dans cet esprit-là qu'une interruption, causée par la technique rouillée du batteur, est conservée dans *Drummer N°10* ; les frappes irrégulières sont considérées comme une performance dans *Plastic Man* ; la séquence où l'Indonésien oublie les paroles de sa chanson et demande de couper la caméra est conservée dans *Java Group*. Ces fragments *NG* sont la rançon d'une situation chaotique, sont des moments qui demandent à être l'objet d'un regard pleinement humain, au lieu simplement d'inviter au rire. L'artiste s'approprie le sens de la déviation dans un contexte sociologique donné, et tente de faire exister le rien et l'anonymat en légitimant leur droit d'être vus et entendus. Comme lorsque l'oncle Mao explique les différentes qualités des matières plastiques, les déchets rappellent leur utilité ; nous sommes d'ailleurs très impressionnés par les connaissances approfondies de l'oncle Mao.

Su Yu-hsien crée un corps "percutant" qui suscite une réverbération sonore de l'identité dans des lieux spécifiques. Si le lieu est présumé être en liaison avec l'identité de l'homme, l'artiste utilise des effets sonores (le son, les bruits, la musique...) pour doter les images d'une dimension spatiale où le présent et le passé orchestrent une double entente. La présence du corps humain se révèle être un médium communicatif et non plus une simple preuve d'identité. L'opération dialectique entre les sphères de l'acoustique et du visible intéresse de plus en plus Su qui envisage de solliciter l'invisible et l'inaudible, une corporalité sans corps. Dans *Hua-Shan-Qiang* (花山牆, 2013), l'artiste intensifie ses réflexions sur une voix sans corps dans un monde sans homme, un monde fantomatique.

*Plastic Man* (2011)



*Java Group* (2011)



9-2.2 La fabrique de la “voix” du *no-body* : la réverbération de l’image de la mémoire dans *Hua-San-Qiang*

Dans les œuvres de Su Yu-hsien, il y a un processus qui fait que le corps perd progressivement sa visibilité. Si le corps et le visage des personnages sont encore visibles dans le projet *Sounds of Nothing*, deux œuvres en 2013, *Women’s Heart* (*Nu ren xin* 女人心) et *A Melancholy Dream on Strange Land* (*Yi xiang bei lian meng* 異鄉悲戀夢), focalisent le regard plus sur la voix que sur le visage. Nous considérons ces œuvres

comme une étape de transition visant à faire “disparaître” le corps humain, avant la réalisation de *Hua Shan-Qiang*, œuvre aussi fantomatique que métaphorique.

Poursuivant son projet de collectionner les sons du rien, Su Yu-hsien découvre de petits bâtiments sur une route nationale reliant deux villes. Il surnomme ces bâtiments scintillant dans la nuit « boîtes à musique », car on peut entendre des chants autour de ces bâtiments quand on passe devant. Il ne cherche pas à identifier les activités qui s’y déroulent, même si l’on dirait que ces sortes de boîtes à musique sont intérieurement divisées en plusieurs chambres privées. Dans ces deux vidéos, un plan général fixe cadre un bâtiment. Une femme sort de la boîte pour se présenter elle-même ainsi que la chanson qu’elle a décidé de chanter ; elle retourne ensuite dans la boîte pour la chanter. La caméra est installée en face du bâtiment, et son regard distancié ne voit qu’à peine le visage de la chanteuse. Le son est plus présent que “la vue”. Même si on voit par deux fois, au commencement et à la fin de sa prestation, la chanteuse sortir pour se présenter devant la caméra, sa figure n’est qu’une silhouette qui se détache sur cette boîte lumineuse. La sonorité de la voix figure un “dedans” imaginaire (ce qui se passe à l’intérieur du bâtiment), et en même temps cette voix féminine et les paroles de la chanson expriment discrètement l’émotion et la vie de la chanteuse. Le son est privilégié pour solliciter un imaginaire du visible et de l’invisible lors de la réception.

*Women’s Heart et A Melancholy Dream on Strange Land*



Le corps ne disparaît pas encore, mais il perd sa substance au profit de l’être parlant. Su Yu-hsien utilise une stratégie opposée à celle de son confrère Chen Chieh-jen<sup>473</sup>. Ce dernier expose les corps d’hommes sans nom en revendiquant leur voix qui reste liée à leur présence corporelle (dans *Factory* par exemple) ; Su choisit de fantomatiser l’homme pour obtenir la réverbération sonore d’une mémoire.

<sup>473</sup> Nous avons analysé ses œuvres dans la deuxième et troisième partie.

Malgré leurs manières distinctes d'aborder l'exposition du corps du *nobody*, Su partage et interprète librement l'idée préconisée par Chen Chieh-jen : la réverbération imagée (*ji yi can xiang* 記憶殘像) ou sonore de la mémoire (*ji yi can xiang* 記憶殘響). Chen Chieh-jen recherche les moyens de résister aux formes variables du colonialisme. Ainsi, sa quête d'une réverbération imagée ou sonore de la mémoire vise la possible reproduction anticoloniale d'un « cinéma sans matière ». Pour Chen, la mémoire ne mémorise que partiellement un fait. Transmettre un fait suppose ainsi une reconstitution de la mémoire :

« Notre mémoire ne peut jamais représenter un fait complet. Pendant la re-narration de ce fait, chaque personne supprime, adapte ou réédite des éléments pour la re-traduction et la re-imagination. En conséquence, quand le spectateur veut raconter le cinéma qu'il a vu ou qu'il a entendu, ce qu'il transmet, c'est un cinéma re-traduit et re-imaginé<sup>474</sup> ».

En développant cette idée, Chen nous invite à imaginer une autre situation possible, une situation dévoilée par l'éloquence traductrice du *benshi*. Selon Chen, un film colonial interprété par le *benshi* taïwanais offre aux spectateurs un film re-traduisible, re-imaginable et re-narrable. Autrement dit, la traduisibilité du film peut potentiellement donner lieu à de multiples films anticoloniaux selon le type de traduction-transmission aux spectateurs. À travers un processus de re-narration (soit par le son, soit par le texte) du film par les spectateurs, de faux bruits à propos du film ou des films-rumeurs sont recueillis par ceux qui n'ont pas vu ni entendu le film original. Chen Chieh-jen ne pense pas que le mot rumeur porte un sens négatif. A ses yeux, les films-rumeurs se ramènent à une invention à partir de rien, « films sans matière provenant d'une série de transmissions qui pourrait former une micro-action, à savoir un mouvement répandu et inestimable d'opposition au colonialisme<sup>475</sup> ».

---

<sup>474</sup> Chen Chieh-jen, « Cong jiang weishui – Taiwan dazhongzang zangyi jilupian, tan yingxiang yu chengyin : cong fanzuan dao zhivian de xingdong 從蔣渭水 – 台灣大眾葬葬儀紀錄片，談影像與聲音：從翻轉到質變的行動 » (L'action de détournement et de transformation appliquée à l'image et au son : le documentaire de *Chiang Wei-shui et ses funérailles publiques*) dans *New Arts*, Zhejiang : China Academy of Art, Volume 2, 2013, p. 4-5.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 5.

Cette idée du film-rumeur, du film sans matière paraît probablement assez abstraite. En fait, Chen veut souligner que les réverbérations du son et de l'image peuvent s'inscrire dans le corps des gens à travers une série de transmissions, même s'ils n'assistent jamais à la séance du film interprété par le *benshi*. Autrement dit, si les Taïwanais ne peuvent pas être intégrés dans le système de production du film à cause d'une structure discriminante créée par la société coloniale, la recherche des réverbérations du son et de l'image deviennent une forme de résistance. Ces réverbérations disparates composent un régime esthétique de survivance du visible et de l'audible.

À partir du corps percutant, la collection des sons du rien chez Su Yu-hsien participe également d'une recherche des sons survivants qui projettent une vie antérieure et actuelle du sujet. Ces sons résonnent dans l'espace en figurant une corporalité spectrale résultant d'une communication avec les invisibles et les inaudibles, les réverbérations sonores restituant une mémoire identitaire.

Su Yu-hsien déclare que le narrateur dans *Hua-San-Qiang* (2013) lui a été inspiré par le personnage du *benshi*<sup>476</sup>. C'est un narrateur qui commente les images tout au long de la vidéo, une voix *over*, une voix acousmètre. L'intérêt de l'artiste pour le *benshi* tient à ce que sa verbalité multiplie la visibilité de l'image. En outre, Su tente de créer une forme esthétique qui nous fasse non seulement entendre la réverbération sonore qui résonne entre les espaces et les temps, mais aussi voir la réverbération de l'image d'une mémoire.

Dans *Hua-San-Qiang*, Su Yu-hsien raconte l'histoire d'un homme qui s'apprête à traverser la frontière et rejoindre l'au-delà après son auto-immolation par le feu. L'histoire se déroule dans une maison de papier, où sont présents le narrateur et des figurines. Su Yu-hsien adapte l'un des éléments d'une tradition populaire taïwanaise : les croyants brûlent des objets de papier qui sont considérés comme des offrandes pour les

---

<sup>476</sup> L'interview de Su Yu-hsien réalisée par Taishin Bank Foundation for Arts and Cultures. Le clip est mis en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bDN6ne1tIMw>. Consulté le 9 septembre 2015.

morts. L'artiste construit une maison de papier, et la voix over d'un narrateur présente la structure architecturale, le décor, tout en faisant entendre la voix intime des personnages-figurines par sa bouche. Il y a à envisager, dans cette œuvre, les aspects historique, esthétique et politique.

*a. L'aspect historique : la construction d'une fable nationale*

Tout d'abord, *Hua-San-Qiang* est, dans une perspective historique, la construction métaphorique d'une histoire taïwanaise. Premièrement, Qiang (牆) signifie mur en mandarin, et San-Qiang (山牆) pignon, souvent en forme d'arc ou de montagne, d'un bâtiment au flanc d'une maison principale dans la culture traditionnelle de l'architecture minnan. Or, le colonialisme japonais a apporté l'architecture occidentale, tandis que le bâtiment au flanc de la maison a disparu. San-Qiang<sup>477</sup> se trouve désormais à hauteur de la maison principale. Le titre de l'œuvre renvoie à une histoire de la colonisation qui a fait évoluer la culture architecturale taïwanaise. Si l'histoire de *Hua-San-Qiang* se déroule principalement dans une maison de papier comme scène principale, c'est parce que cette maison métaphorise explicitement le foyer taïwanais. Lorsque cette maison est construite, quant au style architectural, par métissage culturel (un bâtiment de style occidental est installé au dessus d'une maison de style minnan), cela signifie que non seulement le colonialisme japonais est impliqué, mais aussi celui de la Chine et du KMT. C'est pourquoi nous trouvons une étoile rouge et un soleil bleu, deux éléments du "décor", accrochés à l'intérieur de la maison. Deuxièmement, cette maison appartient à un personnage dont le nom dans la vidéo n'est pas donné; il n'est qu'« un corps-esprit<sup>478</sup> » (*hûn sin* 魂身). Il est aussi celui qui se prépare à entrer dans l'autre monde, et cette maison lui est offerte. Même si c'est un personnages anonyme, il est d'emblée référé à Cheng Nan-jung (鄭南榕) pour qui connaît l'histoire taïwanaise : ce Taïwanais

---

<sup>477</sup> D'après les recherches de l'artiste, San-Qiang est un nom courant pour désigner le pignon taïwanais. Cette partie architecturale porte aussi des noms différents, parmi lesquels *Hisashi* (Hisashi) qui est souvent mentionné. Or, *hisashi* en japonais signifie la partie saillante au dessus de la porte ou de la fenêtre. Ainsi, l'artiste trouve que l'*hisashi* symbolise parfaitement l'évolution autant architecturale que culturelle de Taïwan. Dans la présentation de l'œuvre, il dit que « c'est un nom que nous ne possédons pas, nous nous trompons même sur le sens du mot. Donc, c'est un nom parfait pour nous. ». [http://www.suyuh sien.com/s/zui\\_gao\\_de\\_de\\_fang.html](http://www.suyuh sien.com/s/zui_gao_de_de_fang.html), consulté le 9 septembre. L'artiste déclare implicitement que la structure architecturale est analogue à une entreprise de colonisation sur l'île de Taïwan.

<sup>478</sup> L'homme qui est mort et son esprit résident provisoirement dans un corps. Dans la croyance populaire taïwanaise, le corps-esprit est représenté par une figurine pour symboliser le disparu.

pro-démocrate qui s’est immolé par le feu pour défendre la liberté d’expression en 1989. Il existe d’autres personnages qui se situent métaphoriquement à l’opposé de ce corps-esprit, et qui s’appellent *gōng huan* (憨番). Ils portent une poutre pour soutenir le toit d’un bâtiment et figurent souvent un décor dans les temples taïwanais. Or, l’un des *gōng huan* semble endormi dans cette œuvre et tombe finalement au sol, ce qui risque de faire s’écrouler la maison. Si la maison est dédiée au corps-esprit, ce *gōng huan* symbolise, aux yeux de l’artiste, un soutien déloyal envers un “foyer” abritant son peuple.

La maison de papier connaîtra une évanescence fatale, son destin de disparition (on la brûle pour les morts), mais elle représente métaphoriquement un lieu de convergence des temps : le temps des vivants, le temps des morts. Par ailleurs, les personnages n’étant pas des êtres humains, leur existence aussi fantomatique que la maison figure en conséquence un non-lieu. Outre le caractère métaphorique des appropriations des éléments de la croyance populaire et du choix des matières pour la construction d’ “une maison de poupées”, ce non-lieu est aussi fréquenté par une corporalisation spectrale. De ce fait, Su crée une circulation “audible” entre les paroles muettes et les paroles parlantes, une esthétique de l’énonciation entre une voix sans corps et un corps sans voix.

La maison de papier dans *Hua-San-Qiang*





*b. L'aspect esthétique : le mirage audio-visuel*

*Hua-San-Qiang* comporte deux sortes d'image : l'image cinématographique et l'image photographique. La première n'apparaît qu'au commencement et à la clôture de la vidéo, dans des scènes où un rite est filmé tandis que les offrandes de papier sont brûlées. La seconde apparaît quand l'artiste photographie les différentes parties de cette maison de poupées, la scène se déroulant selon l'enchaînement d'images fixes. Le rôle du narrateur est très important dans *Hua-San-Qiang*, car les images photographiques sont muettes. Non seulement les figurines ne parlent pas, mais il n'y a ni musique ni effet sonore pour accompagner ces images. Le spectateur doit s'appuyer sur deux prothèses de l'image pour comprendre la scène et son histoire : la voix acousmètre et le sous-titrage.

La voix du narrateur qui commente ces images photographiques est une voix acousmètre. Selon la définition de Michel Chion, acousmètre désigne une voix dont on ne connaît pas la provenance, à savoir une voix sans corps. L'acousmètre de cinéma est à la fois hors-champ, – en-dehors de l'image (pour le spectateur) –, et « dans cette image de derrière laquelle il provient, réellement (cinéma classique) ou imaginativement (télévision, drive in, etc.) Comme si sa voix rôdait sur la surface, à la fois dehors et dedans, en peine d'un lieu où se fixer<sup>479</sup> ». Cette voix acoustique se trouve aussi dans une position supérieure et possède des caractères puissants : « ubiquité, panoptisme, omniprésence, toute-puissance<sup>480</sup> ». C'est aussi cette place supérieure et puissante que Su Yu-hsien tente d'accrocher au narrateur. Celui-ci ayant un rôle qui fait référence au benshi, sa capacité d'interprétation traductrice, mise en valeur, monopolise quasiment la lecture des images par les spectateurs. Cette voix présente minutieusement, en taigi, la décoration, les

<sup>479</sup> Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris : cahiers du cinéma, 1982, p. 28.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 29.



caractères des figurines et leurs actions. Elle nous rappelle le conteur des lanternes magiques, les figures immobiles bougeant finalement sous l'effet de l'imagination spectatorielle, mobilisée par cette voix dynamique et éloquente.

La voix du conteur laisse les figurines parler d'une « voix sourde ». Michel Chion préfère parler de « cinéma sourd » plutôt que de cinéma muet pour les films avant l'avènement du cinéma parlant, car il souligne que les personnages « parlent » vraiment dans les films, mais que le cinéma ne les entendant pas, c'est à l'aide de cartons ou d'intertitres que sont entendues leurs voix. Il en est de même pour les figurines de *Hua-San-Qiang*. Lorsque le narrateur laisse de temps en temps les personnages-figurines s'exprimer, l'image devient sourde. Grâce aux sous-titres, leurs voix deviennent présentes. Ce moment sourd ménage une transition d'une voix audible à une voix visible. Mais que voyons-nous exactement ? Les sous-titres, bien évidemment, de même que les personnages-figurines sur scène. Nous voyons également une possession en train de se réaliser : une voix fantomatique erre entre les sous-titres et le corps de la figurine, et insiste de plus en plus sur le corps raidi qui devient finalement une image vivante. D'une part, cette voix fantomatique confirme le statut concrètement muet de ces figurines ; d'autre part, le montage propose une circulation alternée entre le son et l'absence de son, entre la visibilité et l'audibilité, et les conversations des figurines ainsi que de sourds effets sonores produisent une hallucination auditive pour le spectateur. Cependant, une fois que nous commençons à nous habituer à ces voix sourdes, l'artiste tente de suspendre nos réflexes. Dans une scène, deux servants, un garçon d'or, une fille de jade et quatre musiciens attendent l'arrivée du corps-esprit devant la maison; le corps-esprit arrivé, les quatre musiciens jouent de leurs instruments. Les descriptions verbales du narrateur et l'enchaînement des images créent chez le spectateur une impression musicale. Cependant, la servante de cette scène précise qu'il n'y a pas de musique, que les musiciens font semblant d'en jouer et que l'on n'entend rien. Le servant, lui aussi, n'entend rien, mais il ne veut pas dévoiler le secret. La conversation sourde (matérialisée par les sous-titres) entre ces deux servants bouleverse tout à coup l'hallucination auditive du spectateur : est-ce que finalement nous entendons ou non de la musique ? Si ce n'est pas le cas, nous ne devrions pas « entendre » non plus la conversation entre ces deux servants. L'artiste crée un moment de suspense plein d'humour qui permet de se demander à nouveau dans quelle mesure le son peut ne pas être « entendu ». Le fait est que le jugement s'appuie sur le « corps », un corps visible et lisible, pour transmettre une hallucination auditive, à savoir le sous-titrage. La voix ou le son doivent avoir un porteur

pour être “audible”. Contrairement à la voix des figurines, la musique jouée par les musiciens ne dispose d’aucun corps pour diffuser la “visibilité” de son audibilité. En outre, même si la voix du narrateur est audible, les sous-titres traduisent la langue taigi à la fois en mandarin et en anglais. L’usage du sous-titre réfère à un phénomène socio-historique taïwanais<sup>481</sup>, du fait qu’il révèle allusivement un handicap langagier propre aux spectateurs taïwanais.

Su organise une expérience paradoxale de perception. L’espace diégétique cinématographique est enfermé, non seulement parce que l’histoire se déroule dans une maison de poupées, dans un huis clos, mais aussi parce que ce lieu est cadré, morceau par morceau, par l’image photographique comme « une surface-écran<sup>482</sup> ». Un double enfermement donne ainsi une spatialité compressée et une surface dominante à l’image. Cette surface est aussi un miroir reflétant « un mirage audio-visuel » pour étendre la dimension spatiale à la visibilité et à l’audibilité. Pour produire un mirage audio-visuel, la voix du narrateur et les sous-titres assument respectivement la motivation d’une visibilité audible et d’une audibilité visible. Premièrement, le monde de *Hua-San-Qiang* est un monde de poupées. La verbalité du narrateur fait passer de l’une à l’autre des actions des personnages immobiles. Elle peut combler les manques affectant le mouvement physique, afin de réaliser une hallucination visible. Deuxièmement, la voix du narrateur est une voix sans corps, mais elle trouve un corps pour être visible. La voix des figurines est sourde, mais elle réside dans un corps pour être audible. Le sous-titrage est utilisé pour ces deux modalités de la voix et domine à la fois la sonorité et la lisibilité de l’image. La sonorité est d’une part stimulée par le décalage de la traduction entre la langue parlée (taigi) et la langue écrite (mandarin et anglais) ; d’autre part elle émerge de la lecture spectatorielle de l’image.

Ces deux prothèses de l’image, la voix acousmètre et les sous-titres, ne visent pas à aider à mieux entendre ou lire les images. Elle conduisent à entendre, à voir « ailleurs »,

---

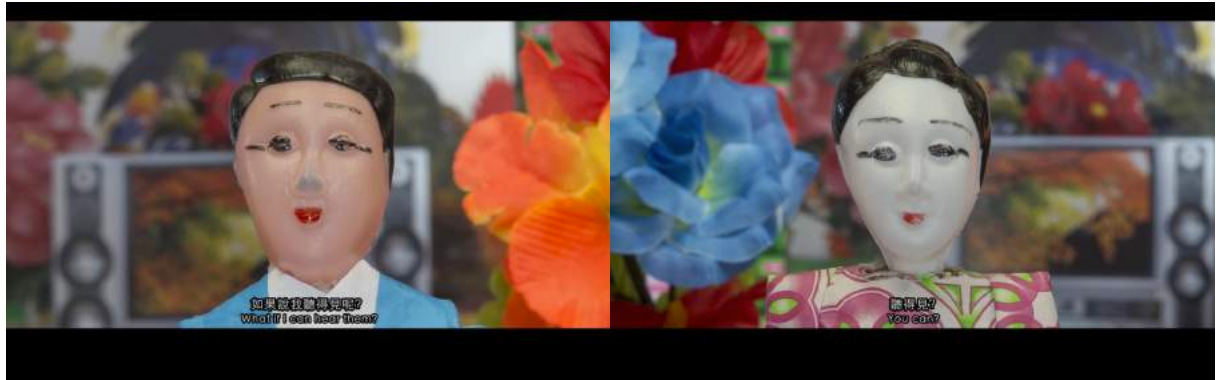
<sup>481</sup> Toutes les émissions de télévision et les films sont sous-titrés à Taïwan, même pour ceux qui parlent le mandarin ou les autres langues taïwanaises. Cela résulte du mouvement « parler la langue nationale » (國語推行運動) qui débute en 1946 et est imposé dans les années 70 dans la société taïwanaise. Ce mouvement a pour objectif d’officialiser une seule langue nationale, à savoir le mandarin, et de réprimer l’usage des autres langues. En conséquence, les produits audio-visuels doivent être sous-titrés en mandarin pour atteindre un but aussi éducatif que colonial. Même si les langues taïwanaises sont actuellement beaucoup plus tolérées dans les émissions et dans les films, cette « habitude » du sous-titrage est préservée. Ainsi, les sous-titres représentent historiquement une volonté de légitimation du mandarin et sous-entendent politiquement une exclusion des autres langues dans le contexte socio-historique taïwanais.

<sup>482</sup> Philippe Dubois, « La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience », dans *Théorème* N°6, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 16. (p. 9-46)

un non-lieu, et à engager esthétiquement dans une figuration fantomatique pour répondre à la tentation métaphorique d'une construction inspirée du rite religieux et des faits historiques. Lorsque le mirage audio-visuel est engendré par l'enchaînement d'images photographiques, les images mobiles qui débutent et finissent cette histoire d'un autre monde inventent politiquement une présence du témoin.

Les figurines de *Hua-San-Qiang*





*c. L'aspect politique : la réverbération de l'image d'une mémoire à travers l'image brûlée*

En poursuivant l'idée de Chen Chieh-jen, Su Yu-hsien réalise concrètement une forme esthétique qui, selon notre analyse précédente, suscite la réverbération sonore pour faire « entendre » les inaudibles de l'image. De plus, il profite des qualités de l'image

fixe et de celles de l'image animée pour transformer l'image en médium et en faire émerger la réverbération d'une mémoire.

Caroline Chik conteste l'idée d'un antagonisme entre photographie et cinéma qui pose la fixité et le mouvement comme principes de distinction des deux caractères de l'image. Une interprétation s'ensuit, selon laquelle la fixité s'associe au passé, à la mort (héritage du fameux « ça a été » de Roland Barthes) et le mouvement au présent ou à l'avenir. Pour éviter cette opposition facile, Chik questionne l'image optique (y compris l'image photographique et l'image animée (cinéma, vidéo et optique interactive), et actualise la notion de fixité et de mouvement en définissant le statut de « l'image paradoxale<sup>483</sup> ». Il y aurait paradoxe parce que l'image fixe peut aussi produire du mouvement, et l'image mobile apparaît souvent fixe parmi d'autres images. Philippe Dubois aborde déjà cette question à propos de la vitesse de l'image dans un article<sup>484</sup> consacré à *La Jetée* de Chris Marker. Pour parler des images photographiques en mouvement, il propose le terme « cinématogramme<sup>485</sup> » au lieu de photogramme pour souligner l'effet d'animation et de fictionalisation produit par les images photographiques. On est tout près de l'idée du paradoxe de l'image mêlant fixité et mouvement. Considérons le paradoxe de la visibilité et de l'audibilité de l'image, car ce paradoxe visuel et auditif est la matrice du mouvement des images photographiques dans *Hua-San-Quiang*. Voir et entendre « ailleurs » permet d'échapper au destin clos de l'image fixe et d'en libérer les imaginaires visuel et auditif ; c'est là un héritage du benshi. L'image n'est qu'une Halfway house, une maison de transition pour partir. Or, si Su parvient à créer une image paradoxale, c'est parce que l'image photographique retient autant le mouvement que la fixité. C'est aussi la raison pour laquelle Su Yu-hsien choisit de délimiter une surface-écran parmi les images photographiques pour renforcer un sentiment de claustration. L'immobilité de l'image photographique représente un obstacle

---

<sup>483</sup> Caroline Chik, *L'Image paradoxale. Fixité et mouvement*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

<sup>484</sup> Dubois, « Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l'image contemporaine » dans *Images des corps/corps des images au cinéma* sous la direction de Jérôme Game, Paris : ENS éditions, 2010.

<sup>485</sup> Dubois parle ainsi du cinématogramme : « La rêverie zénonienne est nostalgique sur les origines du cinéma – l'effet d'animation qui magnifiait le corps comme apparition du mouvement et l'effet de fictionalisation narrative, opéré par le montage de saynètes virtuelles –, s'estompent tous deux dans l'informe – tache et trame – de ce qui n'est qu'un anti-photogramme, puisque le photographique fait film ». Philippe Dubois, « Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l'image contemporaine » *op. cit.*, p. 96.

qui interdit le mouvement vers un autre monde, le personnage corps-esprit étant alors coincé entre l'espace et le temps, dans un monde figé. L'envie d'envol est comme anéanti dans l'enchaînement des images fixes.

L'image mobile est en mesure de signifier le départ du corps-esprit. Dans la dernière image fixe, le corps-esprit arrive à la hauteur de la maison pour préparer son départ vers un autre monde; à un moment donné, cette image commence à "bouger" : les petites lampes derrière le corps-esprit clignent, les flammes de papier vacillent, claire manifestation d'une transition de l'image fixe à l'image animée. Le feu brûle la maison de papier qui commence à s'effondrer. Un plan général montre ensuite l'incinération de la maison, dirigée par un maître taoïste placé devant cette scène spectaculaire. À la fin, le regard de la caméra, accompagné par le son d'une clochette et la musique du rite religieux, s'attarde sur les poussières dans l'air. Ce sont le même regard, le même plan, qui commencent et finissent l'histoire de *Hau-San-Qiang*.

Les images animées sont brouillées par la fumée, qui contraste avec la couleur dynamique des images photographiques. Elles montrent une scène d'incinération des offrandes de papier, mais aussi une scène d'« extinction de l'image ». Les images photographiques que nous venons de voir sont littéralement emportées par le feu. Si les images fixes supposent métaphoriquement un foyer de transition, – tant pour le corps-esprit que pour le mouvement de l'image, – et s'enchaînent pour un mouvement potentiel en réalisant une intra-communication au sein de l'image, les images mouvantes animent une spectralisation de l'image et une extra-communication en dehors de l'image. Cette spectralisation résulte, d'une part, de l'extinction de l'image fixe, l'image animée devenant un espace hanté par les disparues ; d'autre part, elle signifie une transformation de l'image en médium en mesure de révéler des « images palimpsestes ». Autrement dit, l'image animée rend le spectateur témoin d'un rite de mort. Un rite religieux pour une bénédiction mortuaire, mais aussi pour revivre mentalement l'immolation par le feu de Cheng Nan-jung. Ainsi, les « images palimpsestes » sont paradoxalement révélées par le feu vif et la fumée de Hua-San-Qiang. Le feu et la fumée cristallisent « les débris de l'image » qui reflètent fragmentairement le feu et la fumée, venus du bureau de Cheng Nan-jung. La police taïwanaise a utilisé la caméra pour filmer l'arrestation de Cheng Nan-jung en 1989. Les images animées sont présentées comme preuves par la police, elles témoignent de l'arrestation, et se veulent des charges pour condamner Cheng Nan-

jung. Ce dernier, enfermé dans son bureau, s'est immolé pour que la police ne puisse pas toucher son corps vivant, si bien que nous voyons difficilement son corps dans l'image-preuve diffusée par la police<sup>486</sup>. Dans ces vieilles images, nous distinguons l'action de la police, l'incendie filmé en plan général de l'extérieur du bâtiment et l'intérieur du bureau incendié, mais pas le corps de Cheng. Tout en étant le "protagoniste" de ces images-preuves, il en est absent. Il n'y a pas de corps ni de "preuve" dans ces images policières. Il n'y a qu'un spectre qui hante cet espace ruiné, le spectre de l'histoire d'un corps disparu.

La scène tragique de l'immolation de Cheng Nan-jung émerge de l'incinération de Hua-San-Qiang qui sollicite la « mémoire médiatique d'un passé interdit<sup>487</sup> ». L'image devient alors un médium de la mémoire ; elle nous fait découvrir ce que nous ne savions pas ou n'avons pas pu savoir. Quand le feu brûle la maison de papier, l'image réfracte l'histoire cachée et « mise au feu ». Ainsi, le narrateur décrit-il le départ du corps-esprit à la fin de la vidéo :

*Following the rising flames, he leaves life behind, and becomes the Spirit-body.*

*The fire has not stopped since.*

*Other than him, the fire cannot burn anything else.*

*Still, through the flames,*

*all that he sees becomes a world in flames.*

---

486 Le Professeur Li Yung-chuan 李泳泉 a numérisé une partie des images filmées par la police taïwanaise lors de l'arrestation de Cheng Nan-jung en 1989. Un internaute a mis ces images en ligne en 2011 pour donner une visibilité à cette scène tragique :

<https://www.youtube.com/watch?v=uTf1CMmm4EI>.

Il laisse aussi un lien pour le téléchargement de ce clip afin d'encourager sa libre diffusion : <https://docs.google.com/file/d/0B5leY9Nkrd05V0RKRHF3aDFJdm8/edit?pli=1>.

<sup>487</sup> L'expression « mémoire médiatique » est proposée par Thomas Elsaesser, voir la note 335. Nous adoptons cette expression pour l'établissement de la mémoire médiatique d'un « passé interdit », d'un passé tabou, en occurrence l'histoire de Cheng Nan-jung. L'immolation de Cheng a été vicieusement interprétée par une certaine presse comme un geste de folie ou un acte de rébellion contre les policiers ; les reportages écrits sont rassemblés sur le site de Deng Liberty Fondation : [http://www.nylon.org.tw/index.php?option=com\\_content&view=article&id=386:198949-12&catid=21:2010-05-15-04-11-49&Itemid=54](http://www.nylon.org.tw/index.php?option=com_content&view=article&id=386:198949-12&catid=21:2010-05-15-04-11-49&Itemid=54)

En fait, le cinéaste Wan Jen insère l'image du corps brûlé de Cheng Nan-jung dans le film *Connection by Fate* (超級公民, 1999) ; il possède probablement une autre source policière. Cependant, nous utilisons le clip diffusé sur Youtube, grâce au Professeur Li Yung-chuan, car c'est la version la plus vue en raison de sa facilité d'accès. C'est la raison pour laquelle nous l'utilisons comme source principale de l'analyse. Cependant, *Connection by Fate* permet d'enrichir l'établissement d'une mémoire médiatique d'un passé interdit.

*Mountains are in flames.*

*Seas are in flames.*

*The houses are in flames.*

*Through the flames,*

*all that he sees becomes a world in flames.*

*All the riches in the world are in flames.*

Une histoire frissonnante est mise au feu pour la rendre visible. L'image détient finalement la visibilité en perdant le corps. Il faut détruire l'image pour voir, il faut brûler le corps pour trouver l'existence. Su Yu-hsien crée une « image-corps » et le processus de sa destruction. L'image paradoxale qu'il invente suggère un monde également paradoxal. Une fois que l'image est animée, elle déclenche le destin de sa mort. Dans la dernière image de *Hua-San-Qiang*, le plan cadre les débris et les poussières volatiles, et l'essentiel s'en va. Il n'y a plus d'image, plus de corps. Une réverbération sonore de la politique résonne, tandis que le spectateur devient le témoin d'un rite funéraire et d'un sacrifice aussi héroïque que celui de l'image.

L'image de la transition de la fixité vers le mouvement





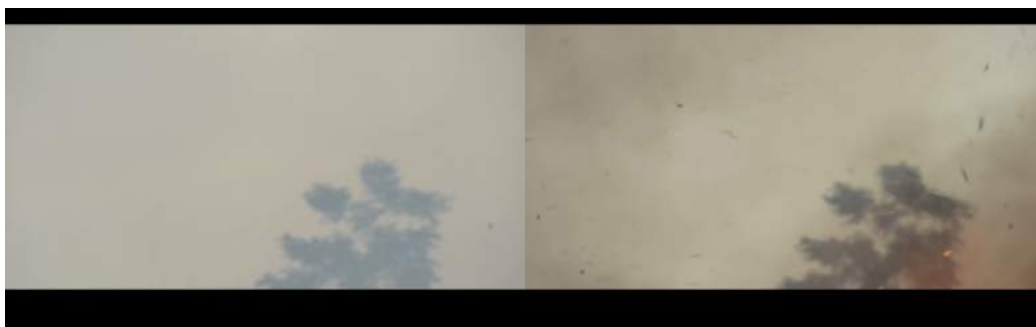
La scène de l'incinération dans *Hau-San-Qiang*



L'immolation par le feu de Cheng Nan-jung. Image-preuve policière filmée en 1989



Les images du premier et du dernier plan de *Hau-San-Qiang*



Le bureau incendié de Cheng Nan-jung. Image-preuve policière filmée en 1989



## Conclusion

Cette dernière partie a cherché à comprendre comment la génération post-loi martiale expose une corporalisation du corps-auteur qui implique la disparition du corps,

en faisant appel au *kuso*, une sous-culture parodique née dans l'espace virtuel. En s'engageant dans une réflexion entre corps et image, les artistes prennent souvent le corps humain comme médium à la fois communicatif et interprétatif pour qu'en émerge une réfraction du monde en image. Leurs œuvres sont dotées d'un esprit plus libre, décalé et parodique ; leur apolitisme mal compris provient d'une création relevant d'une sphère plus intime et personnelle. Or, le micro-univers personnel est capable de sous-entendre l'écho d'une réponse au monde à travers une expérience subjective. De son silence (Yeh Yi-li, Tsui Kuang-yu) à son aplatissement (Yu Cheng-ta, Su Yu-hsien), puis à sa disparition, on assiste au processus d'une spectralisation du corps qui se caractérise par une capacité de parasitage dans le monde et de l'image, convertible en une stratégie de parasitage des structures hiérarchiques.

La corporalité de ce corps qu'inventent les artistes porte également une "voix" performante. Audible ou spectrale, elle mène une existence opiniâtre. Elle erre autour de l'image entre le visible et l'audible, entre l'invisible et l'inaudible, l'image n'étant que la prothèse d'un panneau acoustique, ou d'un abat-voix. Elle fait résonner une existence et une résistance ; elle se perçoit aussi comme réverbération sonore du cinéma taïwanais des premiers temps.

En conséquence, même si le lieu de sa naissance comporte une dimension universelle, la figure du *kuso*, réappropriée par ces artistes, inspire une esthétique emblématique de la génération post-loi martiale. Cette esthétique est aussi politique et implique la subjectivité effectuée du sujet dans un état instable de l'être, ainsi qu'une figuration identitaire en fonction du parasitisme et du détournement permanent du système langagier. La génération post-loi martiale n'a probablement pas connu les contraintes répressives d'un régime autoritaire, qui avait entraîné dans les générations précédentes une confrontation politique, mais la réflexion sur la question de l'identité n'en persiste pas moins dans leurs œuvres qui soulignent qu'une existence parasitant un "cadre" déclenche une identification. D'où en effet ce sentiment national partagé depuis longtemps, le sentiment d'un destin pas forcément fataliste mais cadré.



## Conclusion générale

---

La question de l'identité, notamment celle de l'identification nationale, est un sujet souvent discuté dans le cadre des études taïwanaises. Non seulement parce que l'histoire de Taïwan s'est confrontée politiquement, culturellement et économiquement à des formes diverses de colonisation, mais il est aussi évident que les différentes communautés de l'île n'occupent pas la même place au sein d'une projection identitaire nationale. Ainsi le cinéma taïwanais n'échappe pas à la question de l'identité et beaucoup d'études lui sont consacrées, portant un regard essentiellement historique, politique ou sociologique. Ces analyses privilégient la condition politique, le contexte politique et social étant mis en relation avec les représentations artistiques qui lui sont contemporaines. Notre étude n'ignore pas le contexte politique, historique et social, mais avant tout nous développons ici une réflexion sur l'existence d'une stratégie esthétique, qui permettrait de libérer l'histoire du cinéma taïwanais d'un destin uniquement restreint aux périodes historiques et prédominé par l'influence des régimes politiques. Cette stratégie esthétique pourrait en outre venir éclairer une histoire de l'indigénisation, ainsi que la résistance du cinéma taïwanais envers les diverses formes coloniales ; elle s'appuie notamment sur une communication entre l'Histoire et les pratiques culturelles, lien qui la caractérise.

Suivant une logique chronologique, cette étude met en lumière la stratégie esthétique par la notion de corps médiumnique. En revisitant les histoires, la question de l'identité ainsi que celle du sentiment national dans le cinéma taïwanais, nous développons la théorie du corps médiumnique à travers trois figures : *benshi*, *tâng-ki* et *kuso*.

Le *benshi* (équivalent du bonimenteur) est issu d'une pratique culturelle du cinéma des premiers temps. En effet à l'époque japonaise (1895-1945) le cinéma est utilisé pour propager l'image d'un corps idéal et idéologique, dans un objectif de gouvernance coloniale. Le *benshi* profite d'une faille, à savoir l'absence de son dans les films, pour révéler la conscience taïwanaise et devenir son "porte-voix". Il est à la fois traducteur du film et locuteur d'un discours politique et anticolonial, et intervient entre

plusieurs formes de représentation en vue de résister à l'imposition des signes du colonisateur. Si le *benshi* réagit à la menace pesant sur son identité dans l'espace public (la salle du cinéma ou le lieu de projection du film en plein air), le *tâng-ki* intervient plutôt dans une sphère intime, un espace privé. Ce dernier est un personnage mystérieux et religieux, qui offre un espoir de guérison aux croyants lorsqu'ils éprouvent des troubles psychiques. En entrant dans un état d'extase, le *tâng-ki* est possédé par un esprit, ce qui peut ainsi aboutir à une conversation entre le croyant et l'esprit. Cette pratique provenant d'une croyance populaire est utilisée par des artistes et cinéastes pour décrire la crise identitaire, en questionnant la façon dont le croyant s'identifie à l'esprit. Si le *tâng-ki* intervient dans la sphère privée et intime, cette figure nous permet d'affirmer que le corps médiumnique ne résulte pas seulement d'une émergence de la crise politique (comme dans le cas du *benshi*) : c'est un corps qui, face à la crise identitaire de l'individu, use d'un moyen de communication déjà implanté au sein de la culture taïwanaise. De plus, ces deux figures procèdent de formes de corporalisation spécifiques liées à un esprit "auteur" : le corps auteur pour l'un, l'auteurisation du corps pour l'autre. Ces deux catégories s'appuient sur la subjectivation d'un anonymat<sup>488</sup> en vue de revendiquer un statut identitaire menacé ou marginalisé. C'est la raison pour laquelle les cinéastes et les artistes intègrent les vertus de ces figures dans leurs œuvres comme autant de moyens de redonner la parole aux petites gens.

Contrairement au caractère substantiel des deux autres figures, *kuso* est un esprit parodique lié à une sous-culture dynamique prisée par la jeune génération. La naissance d'internet a marqué le franchissement de la séparation entre l'espace public et l'espace privé. Autrement dit, la frontière entre l'engagement politique et l'expression intime n'est plus flagrante chez les jeunes artistes taïwanais ; ils sont capables de faire discrètement passer un message politique dans un micro-univers dominé par une ambiance narcissique, murmurante et intime. Si *kuso* entre dans un rapport de filiation avec les deux précédentes figures, c'est parce qu'il est également caractérisé par une corporalisation : la disparition/virtualisation du corps est reprise par ces artistes pour dépeindre l'état d'une existence, la révélation de leur identité à travers une forme de parasitage.

---

<sup>488</sup> Le *benshi* est considéré comme un interpréteur intermédiaire entre le film et la réception, il incarne un rôle fonctionnaliste. Or, les *benshi* taïwanais, dont nous avons discuté, sont des personnages qui attirent le public par leur éloquence, ils sont davantage vedettes du film que traducteurs de cinéma. De ce point de vue, ils sont considérés comme "auteurs" du film.

Par le biais de l'intervention du corps, ces trois figures proposent une communication avec la société en s'appuyant sur trois composantes : l'histoire, la culture et les médias. Ces trois composantes structurent une relation étroite entre l'apparition de ces trois figures et l'indigénisation historique, culturelle et médiatique. Ici, l'indigénisation médiatique se voit comme l'indigénisation d'un outil de diffusion, de propagation, parfaitement traduite par le *benshi* et le *kuso*. Non seulement ces deux figures représentent autant un médium qui diffuse qu'un esprit diffusé, mais elles sont aussi "d'origine" étrangère, en provenance du Japon. Poursuivant un processus d'indigénisation survenu lors de la crise identitaire, ces deux figures se sont vues réappropriées et transformées dans un contexte linguistique différent. Si la tactique du parasitage inventée par les jeunes artistes taïwanais n'est pas le fait du hasard, c'est parce que les noms et les évolutions fonctionnelles de *benshi* et *kuso* prennent en compte une stratégie esthétique qui se développe par le biais de la réappropriation d'une culture dominante.

Par ailleurs, la réflexion portant sur cette stratégie esthétique s'appuie sur l'indigénisation historique, culturelle et médiatique, qui nous permet d'ouvrir une porte vers un engagement politique. D'un côté, il s'agit de militer pour changer les modes de pensée et faire émerger une nouvelle réflexion historique et culturelle ; par ailleurs, de chercher des appuis pour construire et nourrir une culture native, à ne pas confondre avec une culture similaire (entre la Chine et Taïwan), cette similitude étant portée par un discours dominant qui opprime diverses communautés culturelles. De ce point de vue, il y aura, à partir de ces réflexions, des aspects à développer dans le cinéma taïwanais.

Puisque le corps est un lieu idéal de manifestation identitaire, les différentes communautés ethniques ont été représentées dans les films depuis l'introduction du cinéma à Taïwan. Ainsi, une recherche sur les représentations corporelles et gestuelles (en fonction d'une logique de stéréotypes, de préjugés ou d'une résistance à ceux-ci) mènera à porter un regard analytique sur la mémoire médiatique. Autrement dit, le cinéma pourrait reproduire les images des différentes communautés ethniques en recherchant la structure hiérarchique de ces cultures établie par le pouvoir dominant ; ces images deviendraient probablement notre mémoire médiatique. Dans ce cas, l'indigénisation pourrait se développer sur "l'invention" d'une mémoire médiatique et

résistante, cette médiatisation de la mémoire étant censée la rendre partageable et susceptible de révéler des vécus dissimulés.

En poursuivant cette réflexion sur l'invention d'une mémoire médiatique, nous pourrions, en outre, étudier le corps dans les autres médiums artistiques du domaine visuel : la peinture et la photographie. D'une part, notre étude a montré que la figure du *tâng-ki* est reprise par les cinéastes taïwanais comme un support d'identification des adolescents. Or cette figure, ainsi que les éléments de la croyance populaire ont été beaucoup inspirés par les peintres taïwanais, comme Tseng Pei-yao (曾培堯), Hung Tung (洪通), Huang Chin-ho (黃進河), Hou Chun-ming (侯俊明) etc. Hung Tung était lui-même *tâng-ki* et s'est consacré à la peinture à l'âge de 50 ans. Dans son travail d'artiste primitif, les traits et les figures mystérieuses dessinent des images mythiques fortement influencées par ses expériences religieuses, même celles par exemple d'une communication avec les esprits. Contrairement à cet art brut, Hou Chun-ming et Hung Chin-ho s'approprient les facteurs de la croyance populaire taïwanaise, pour relever un défi concernant les tabous sociaux en réfléchissant à l'esthétique native de l'art taïwanais. L'étude du corps médiumnique et des éléments de la croyance populaire dans la peinture permettrait de découvrir d'autres aspects de cette appropriation artistique pour en saisir le lien avec la mentalité sociale.

D'autre part, la photographie serait aussi un objet de recherche à mettre en parallèle avec le cinéma. En raison du contexte historique, la première génération de photographes taïwanais apparaît entre 1940 et 1950, et certains d'entre eux ont fait leurs études photographiques ou des beaux-arts au Japon entre 1920 et 1930. Les voyages en Chine leur ont donné également l'occasion d'avoir des échanges à propos des connaissances et des techniques de la photographie<sup>489</sup>. Il n'y a pas assez d'informations sur les activités photographiques au tournant du 20<sup>ème</sup> siècle, qui permettraient de connaître les premiers apprentissages photographiques des Taïwanais ; mais devant les œuvres de cette première génération tardive, on peut se poser les mêmes questions auxquelles se confronte le cinéma taïwanais : Comment les héritages ou les

---

<sup>489</sup> Sur l'histoire de la photographie taïwanaise, nous avons consulté l'« Introduction à l'histoire de la photographie taïwanaise – une exposition floue » (Taiwan sheying shi jian lun 台灣攝影史簡論) de Huang Ming-chuan, *Lion Art*, n°175, septembre 1985, Taipei : Lionart, p158-168, ainsi qu'« Une brève histoire de la photographie taïwanaise » (Taiwan sheying jianshi 台灣攝影簡史) de Wu Jia-bao 吳嘉寶, l'article est disponible en ligne : <http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm>. Consulté le 30/10/2015.

appropriations des cultures dominantes influencent-elles les œuvres ? Les photographes sont-ils conscients de chercher un moyen de se distinguer de la culture dominante ?

Si dans l'objectif d'une recherche de la taïwanité, l'ambition d'inventer une mémoire médiatique envisage de se réaliser, une recherche portant sur le rapport entre le cinéma, la peinture et la photographie sera nécessaire. D'une part, l'histoire de ces deux derniers arts pourra être envisagée comme une para-histoire pour le cinéma, du fait que ces trois médiums de représentation artistique visuelle ont connu les mêmes régimes autoritaires. La peinture et la photographie ont été culturellement influencées par les pays coloniaux, mais elles ont probablement su créer une forme esthétique capable de transformer cette influence culturelle et de commencer une indigénisation discrète, avant même le mouvement de taïwanisation des années 1980. D'autre part, leurs relations, ou absence de relations, influenceraient la création d'une imagerie consensuelle, convoquant à la fois une mémoire médiatique et un sentiment national.





## Bibliographie

---

### ***Benshi, voix off/over et cinéma des premiers temps :***

---

#### **Ouvrage :**

Amy de la Bretèque François (dir.), *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps*, Girona/Perpignan, Universidad de Girona, Espagne, 2010.

Barnier Martin, *Bruits, cris, musiques de films - Les projections avant 1914*, Rennes : PU Rennes II, 2011.

\_\_\_, *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège : éditions du Céfal, 2002.

Boillat Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne : Antipodes, 2007,

Châteauvert Jean, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma* Québec : Nuit blanche éd. ; Paris : Méridiens Klincksieck, 1996.

Chion Michel, *La voix au cinéma*, Paris : Cahier du cinéma Édition de l'étoile, 1987.

\_\_\_, *La toile trouée*, Paris : Cahier du cinéma, 1988.

Cornu Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.

Dym Jeffrey A., *Benshi, japanese silent film narrators, and their forgotten narrative art of setsumei : a history of Japanese silent film narration*, Lampeter : E. Mellen press, 2003.

Gaudreault André, *Cinéma et Attraction – pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris : CNRS, 2008

\_\_\_, *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*, Urbana, U. of Illinois Press, 2011.

Giusy Pisano, Valérie Pozner ( sous le direction de ), *Le Muet a la parole*, Paris :AFRHC, 2005.

Hsieh Yi-lin 謝一麟, Chen Kun-yi, *Hai bu shi qi fan di – Koahsiung Da wu tai Xi yuan 海埔十七番地 – 高雄大舞台戲院 (Haibu N°17 – le cinéma Grande Scène de Kaohsiung)*, Kaohsiung : Bureau of Cultural affairs Kaohsiung City Government, 2012.

Lacasse Germain, *Le bonimenteur de vues animées – le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec :Nota bene, 2000.

Lang George, « Prolégomènes à l'étude du doublage », dans *Language and Literature Today* (Proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures), Brasilia :Universidade de Brasilia, 1996, p 398-402.

Lü Su-shang 呂訴上, *A History of Cinema and Drama in Taiwan (Taiwan dian ying xi ju shi 台灣電影戲劇史)*, Taipei : Yin-Hua Ying Yeh, 1961.

Misawa Mamie, *Zhi min di xia de « yin mou » : Taiwan zong du fu dian ying zheng ce zhi yan jiu (1895-1942) 殖民地下的銀幕：台灣總督府電影政策之研究 (1895-1942) (L'écran colonial – recherche sur la politique du gouvernement général de Taïwan (1895-1942))*, Taipei : Avantgard Publishing Company, 2001.

\_\_, *Zai [diguo ] yu [zuguo] de jia feng jian : Ri zhi shi qi Taiwan dian ying ren de jiao she yu kua jing 在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期臺灣電影人的交涉與跨境 (Pris entre « l'empire » et « le pays des ancêtres », allers-retours et négociation des travailleurs du cinéma taiwanais à l'époque de la gouvernance japonaise)*, Taipei : Taida chuban zhongxin 台大出版中心, 2012.

*Pian ge zhuan dong de Taiwan xian ying 片格轉動的台灣顯影 (Colonial Japanese Documentaries on Taiwan)*, l'édition spéciale, Tainan : le musée national de l'histoire taïwanaise, 2008. Y compris 4 articles : Jing Ying-rui 井迎瑞, « Zhi min ke ti yu di guo ji yi : cong xiu fu ying pian nan jin Taiwan tan ji yi de zheng zhi xue 殖民客體與帝國記憶：從修復影片《南進台灣》談記憶的政治學 » (L'objet colonisé et la mémoire de l'empire : politique de la mémoire à travers le film restauré *Southward Expansion to Taiwan*), p. 40-49. Kuo Li-hsing 郭力昕, « Di guo, shen ti yu (qu)zhi pin 帝國、身體、與(去)殖民 » (Empire, corps et (dé)colonisation : réflexion et critique sur la représentation de Taïwan dans les films documentaires de l'époque de la gouvernance japonaise), p. 50-61. Chen Chang-ren 陳昌仁, « Ting zi jiao de wu hou : cong ri zhi shi qi ying pian tan ji lu pian de san duan bian zheng ji 175 zong kan fa 亭仔腳的午後：從日治時期影片談紀錄片的三段辯證及 175 種看法 » (*Pillared arcades' afternoon : Trois fragments de la dialectique et 175 façons de regarder le documentaire auprès les films de l'époque de la gouvernance japonaise*), p. 64-75. Chen Yi-hong 陳怡宏, « Guan kan de jiao du : nan jin Taiwan de ji lu pian li shi jie xi 觀看的角度：《南進台灣》的紀錄片歷史解析 » (L'angle du regard : l'analyse de l'histoire dans *Southward Expansion to Taiwan*), p. 76-93.

Pisano Giusy et Pozner Valéri (sous la direction), *Le Muet a la parole*, Paris : AFRHC, 2005.

Yeh Lung-yen 葉龍彥, *The History of Taiwanese during the Japanese Colonization (Ri zhi shi qi Taiwan dian ying shi 日治時期台灣電影史)*, Taipei : Yushan She 玉山社, 1998.

### **Revue et Site d'Internet :**

Albera François, « Considération introductives » in *Histoire du cinéma – problématique des sources*, sous la direction d'Irène Bessière et Jean A. Gili, Journées d'études du groupe de recherche de l'INHA « Histoire du cinéma et histoire de l'art », novembre 2002.

Albera François et Tortajada Maria, « L'Épistémè <1900 », in, *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXème siècle*, André Gaudreault, Cathérine Russell et Pierre Véronneau ( sous la direction), Lausanne : Payot, 2004.

Chen Kuo-fu 陳國富, « Zhi min di wen hua huo dong lin yi zhang : fang ri ju shi dai taiwan dian ying bian shi – Lin Yue-feng 殖民地文化活動另一張：訪日據時代台灣電影辯士 – 林越峰 » (L'Autre chapitre de l'activité culturelle pendant la colonisation japonaise – interview avec le *Benshi* taïwanais Lin Yue-Feng) dans *Pian Mian Zhi Yan – Chen Kuo-fu dian ying wen ji 片面之言 – 陳國富電影文集 (L'essai du cinéma de Chen Kuo-fu)*, Taipei : Édition The Motion Picture Foundation, 1985, p. 105-113.

\_\_, « Zhi min yu fan zhi min : taiwan zao qi dian ying huo dong 殖民與反殖民：台灣電影早期活動 » (La colonisation et l'anti-colonisation – l'activité cinématographique au premier temps) dans *Pian Mian Zhi Yan – Chen Kuo-fu dianying wenji 片面之言 – 陳國富電影文集 (L'essai du cinéma de Chen Kuo-fu)*, Taipei : Édition The Motion Picture Foundation, R.O.C., 1985, p. 81-104.

Gaudreault André et Liu Yun-zhou, « À la recherche du bonimenteur chinois », dans François Amy de la Bretèque (dir.), *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps*, Girona/Perpignan, Universidad de Girona, Espagne, 2010, p. 305-312.

Gunning Tom, « The Scene of Speaking : Two Decades of Discovering the Film Lecturer » in *Iris*, N°27, 1999.

Gunning Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » dans *Revue 1895*, N°50, décembre, 2006.

Lacasse Germain, Bouchard Vicent, Scheppler Gwenn, « Du cinéma oral aux pratiques orales du cinéma » in *Pratiques orales du cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2011

Lee Daw-ming 李道明, « Taiwan dian ying shi di yi zhang : 1900-1915 台灣電影史第一章 : 1900-1915 » (Le premier chapitre de l'histoire du cinéma taïwanais, 1900-1915) dans *Fa 電影欣賞*, N°73, 1995, p. 28-44.

Rémy Pithon, « *Cinéma et histoire : bilan historiographique* » in *Vingtième Siècle Revue d'histoire*, N°46, avril-juin 1995, p. 5-13.

### **Mémoire de master**

Wang Wen-ling 王文玲, « *Ri ju shi qi taiwan dian ying huo dong shi yan jiu 日據時期台灣電影活動之研究* » (L'Enquête de l'activité du cinéma pendant la colonisation japonaise) sous la direction de Lee Kuo-chi 李國祁, Taipei : Université normale de Taïwan, 1994.

### **Tâng-ki et dissociation**

---

#### **Ouvrage :**

Marc Augé, *La guerre des rêves*, Paris : Seuil, 1997

Bataille Georges, *Œuvres complètes Tome II Écrits posthumes 1922-1940*, Paris : Gaillard, 1970.

\_\_\_, « Les Larmes d'Éros » dans *Œuvres complètes Tome 10*, Paris : Gallimard, 1987.

Lapassade George, *La découverte de la dissociation*, Paris : Loris Tallart, 1998.

\_\_\_, *L'essai sur la transe*, Paris : J.P. Delarge, 1976.

Claire Morelle, *Le corps blessé – Automutilation, psychiatrie & psychanalyse*, Paris : Masson, 1995.

Yu De-hui 余德慧, *The Encountering Healing of Shamanism in Taiwan (Taiwan wu zong jiao de xin ling liao yu 台灣巫宗教的心靈療癒)*, 2006.

#### **Revue et Site d'Internet**

Ho Kin-chung, « Nezha – Figure de l'enfant rebelle » dans la revue *Études chinoises*, 1988, N°7-26. L'article est également mis en ligne : <http://www.afec-etudeschinoises.com/IMG/pdf/7-2Ho.pdf>

Juliette Feyel, « Le corps hétérogène de Georges Bataille » présenté au colloque international : *Des organes hors du corps*, organisé le 13-14 octobre 2006. Aussi sur le site internet : <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsFeyel.pdf>

Jung Carl, « Essai de l'exploration de l'inconscient » in *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1990.

Lapassade George, *Approche anthropologique de la dissociation et ses dispositifs inducteur*, Séminaire de DESS Ethnométhodologie et Informatique année 2004-2005. [http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php?id\\_article=664](http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php?id_article=664)

Lin Fu-shi 林富士, « Taiwan tong ji 台灣童乩 » (*Tâng-ki* de Taïwan) dans *北縣文化 Taipei County's Culture*, N°36, mai 1993, Taipei county : Culture affair department of Taipei county.

\_\_\_, « Yizhe huo bing ren : tong ji zai Taiwan she hui zhong de jiao se yu xing xiang 醫者或病人：童乩在台灣社會中的角色與形象 » (Le guérisseur ou le malade – le rôle et l'image de *Tâng-ki* dans la société taïwanaise) dans *Zhong yang yan jiu yuan li shi yu yan yan jiu suo ji kan 中央研究院歷史語言研究所集刊 (Revue de Institute of History and Philology of SINICA)*, mars, 2005.

### ***Kuso* et détournement :**

---

#### **Ouvrage :**

Arrault Valérie, *L'empire du kitsch*, Clamecy :Klincksieck, 2010.

Broch, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris : Allia, 2001.

Debord Guy, *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris : Gallimard, 1994.

\_\_\_, *La société du spectacle*, Paris : Champs libre, 1971.

\_\_\_, *Commentaire sur la société du spectacle*, Paris : G. Lebovic, 1988.

\_\_\_, *Les Lèves nues – collection compète (1954-1958)*, Paris : PLASMA

Dorfles Gillo, *Le Kitsch : un catalogue raisonne du mauvais goût*, Bruxelles, Olympic Marketing Corp, 1988.

Eco Umberto, *L'Histoire de la laideur*, Paris : Flammarion, 2007.

Greenberg Clement, *Art and Culture Critical Essays : Critical Essays*, Boston : Beacon Press, 1992.

Group de recherche sur l'image dans le monde ibérique et ibéroaméricain (Bron, Rhône), *Citation et détournement : séminaires du GRIMIA 3*, Lyon : GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002.

Jarfer Laurent et Barranque Pierre-Ulysse, *In situs : théorie, spectacle et cinéma chez Guy Debord et Raoul Vanegem*, Mont-de-Marsan : Gruppen, 2013.

Jouannais Jean-Yves, *Des nains, des jardins. Essai sur le kitsch pavillonnaire*, Vanves : Hazan, 1999.

Iain Robert Smith, *Cultural Borrowings : Appropriation, Reworking, Transformation*, Scope : An On Line Journal of Film and Television Studies, 2009.

*Internationale situationniste*, N°1(juin 1958)-N°12(septembre 1969), Paris : Internationale situationniste, 1958-1969.

Sontag Susan, *L'Œuvre parle*, Paris : Christian Bourgois, 2010.

Veillon Charlène, *L'art contemporain japonais : une quête d'identité de 1990 de nos jours*, Paris: L'Harmattan, 2008.

Violeau Jean-Louis, *Situations construites : "Était situationniste celui qui s'employait à construire des situations dans la villes"*, Paris : Sens & Tonka, 2006.

Walter Benjamin, *Œuvre II*, Paris : Gallimard, 2000.

#### **Site d'Internet :**

Beyaert-Geslin Anne, « Kitsch et avant-gard : de l'objet à la stratégie culturelle » dans *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2007. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3239>.

Bovier François, « Doublage et détournement », *Décadrages*, N°23-24, 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, <http://decadrages.revues.org/707>.

Denis Bertrand, « Kitsch et Dérision » dans *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2009. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3252>.

Dondero Maris Giulia, « Reroductibilité, faux parfaits et contrfaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique » dans *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2007. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3261>.

Kael Pauline, « *Trash, Art and the Movies* » dans *Harper's*, Février 1969, disponible sur <http://www.paulrossen.com/paulinekael/trashartandthemovies.html>.

Richy Li I-chih, « Kuso laile Kuso 來了 » ( Voici kuso! ) dans *China Times Express*, le 30 août en 2003. Aussi sur le site d'Internet [http://www.richyli.com/report/2003\\_08\\_30.htm](http://www.richyli.com/report/2003_08_30.htm)

---

Simay Philippe, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », dans *Métropoles* [En ligne], 4 | 2008, p204. L'article est mis en ligne le 18 décembre 2008, consulté le 23 Juillet en 2015. URL <http://metropoles.revues.org/2902>

### **Mémoire de master :**

Chang Chih-cheng 張志成, « *The Kuso Design* » (*Kuso – luan she ji Kuso – 亂設計*) sous la direction de Liu Wei-gong 劉維公 à *Soochow university*, 2009.

Chen Kun-lin 陳崑霖, « *The impact of KUSO experience on experiential satisfaction and customer loyalty- an example of Modern Toilet Restaurant* » (*Kuso ti yan dui ti yan man yi du yu gu ke zhong cheng du ying xiang zhi yan jiu Kuso 體驗對體驗滿意度與顧客忠誠度影響之研究*) sous la direction de Kao Yie-Fang 高義芳 et Liu Shang-Chia, à *Fujen Catholic University*, 2013.

Chiang Ro-ning 江若寧, « *Kuso videos as a genre for meaning negotiation and identity contextualization: Toward a social-semiotic multimodal analysis* » (*Lun kuso ying pian zhi yi yi xie shang yu shen fen ren tong de yu jing hua xian xiang – cong she juif u hao xue jiao du jin xing duo mo tai fen xi 論 kuso 影片之意義協商與身分認同的與淨化現象 – 從社會符號學角度進行多模態分析*) sous la direction de Tseng Ming-Yu 曾銘裕, à *National Sun Yat-Sen University*, 2011.

Chou Ching-ting 周靜婷, « *The Interactive Expression of KUSO Style in Computer Games* » (*Kuso feng ge zai dian nao you xi zhong hu dong zhi biao xian xing shi Kuso 風格在電腦遊戲中互動之表現形式*) sous la direction de Wang Tsen 王蔘, à *Ming Chuan University*, 2010.

Hsiao Wei-yu 蕭惟友, « *The Fantasy World of Cyber KUSO Group--A View of Rhetorical Criticism* » (*Wan lu kuso zu de yi xiang shi jie : yi ge yu yi fen xi de huan dian 網路 kuso 族的異想世界：一個語意分析的觀點*), sous la direction de Jai Ben-ray 翟本瑞, *Nanhua University*, 2008.

Ho Chen-Cheng « *An Behavior pf Audiences performance throught Video Sharing Website – Case Study of KUSO Styles Audience Performance* » présenté à l'ASOCE ( 台灣資訊社會研究學會年會), 2010.

Huang Jin-jheng 黃金正, « *The dialogical analysis of the online political participation in the case of the Internet kuso* » (*Cong wang lu kuso de yan tan qing jing lun wang lu de zheng zhi can yu 從網路 kuso 的言談情境論網路的政治參與*), sous la direction de Tang Shih-jhe 唐士哲, à *Nanhua University*, 2008.

Lo Shu-yun 羅紓筠 et Lin Chia-i 林佳怡, *Wo kuso, gu wozai : cong Taiwan wang lu kuso xian xiang tan tao yue tin gren zhu ti xing 我 kuso , 故我在：從台灣網路 kuso 現象探討閱聽人主體性* » (*Je KUSO donc je suis – enquête sur la subjectivité de la réception à l'égard du phénomène KUSO sur l'Internet*) présenté à *Asian Conference on Media and Mass Communication* à *National Chengchi University*, 2005.

---



Shih Wu-ken 石武耕, « *Kuso: Playing Dumb on Symbolic Order* » (*Kuso : dui xiang zheng zhi xu de zhuang feng mai sha Kuso : 對象徵秩序的裝瘋賣傻*), sous la direction de Fang Nien-hsuan 芳念萱, à *National Taiwan University*, 2006.

Sun Jung-jung 羅蓉蓉, « *An explore study for KUSO writing and marking meaning* » (*Kuso chuang zuo ji xing xiao yi han zhi tan tao xing yan jiu – yi ba ha mu te wei li Kuso 創作及行銷意含之探討性研究 – 以巴哈姆特為例*), sous la direction de Cheng Kong-Fah 曾光華, à *National Chung-Cheng University*, 2006.

Wang Po-chun 王柏鈞, « *Fang dan gao guai ! Kuso wen hua yu gong gong ling yu fa zhan xuan kuang zhi fen xi 放膽搞怪 ! kuso 文化與公共領域發展現況之分析* » (*Osez l'idiot – analyse de la culture KUSO et son développement dans la sphère publique*), sous la direction de Liu Wei-gong 劉維公, à *Soochow university*, 2010.

Yang Hsui-min 楊秀敏, « *Xian shang you xi chan pin zhi ru chuan bo xiao guo yan jiu : yi xian chang you xi chuang zuo « kuso » shi dai wei li 線上遊戲產品置入傳播效果研究: 以線上遊戲創作「kuso 世代」為例* » (*Enquête sur la communication des jeux en ligne – dans le cas de la génération KUSO*), sous la direction de Chang Chin-Chin 張卿卿, à *National Chengchi University*, 2004.

## Sur le corps et l'image

---

Amiel Vincent, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris : PUF, 1998.

Bellour Raymond, *Le corps du cinéma –Hypnose, émotion, animalité*, Paris : P.O.L., 2009.

Brenez Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles : De Boeck, 1998.

Belting Hans, *Pour une anthropologie des image*, Paris : Gallimard, 2004

Bernard Michel, *L'Expressivité du corps : recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris : Chiron : la Recherche en danse, 1986.

Corbin Alain, Coutrine Jean-Jacques, Vigarello Georges ( Sous la direction ) *Histoire du corps – Les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris : Seuil, 2006.

Dewey John, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2005

\_\_\_, *Experience and Nature*, Carbondale, Southern Illinois university Press, 1988.

Fintz Claude (ouvrage collectif coordonné), *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, Paris : l'Harmattan, 2008.

Formis Barbara (sous la direction), *Gestes à l'œuvre*, Lille : De l'incidence, 2008.

\_\_\_, *Penser en corps – Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris : L'Harmattan, 2009.

\_\_\_, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

Foucault Michel, *Surveiller et punir – naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

Fu Dai-wie 傅大為, *Assembling the New Body: Gender/Sexuality, Medicine, and Modern Taiwan (Ya xi ya de xin shen ti : xing bie, yi liao yu jin dai Taiwna 亞細亞的新身體：性別、醫療與近代台灣)* Taiwan, Taipei : Qunxue 群學, 2005.

Game Jérôme (sous la direction), *Images des corps/corps des mages au cinéma*, Paris : ENS édition, 2010.

Grunert Andrea, *Le corps filmé*, Paris : CinémAction-Corlet, 2006.

Jaquet Chantal, *Le corps*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.

Pontbriand Chantal, *Communauté et Gestes*, Montréal : Éd. Parachute, 2000.

Shaviri Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

Schaeffer Jean-Marie, « La chair est image » dans *Qu'est-ce qu'un corps ?*, sous la direction de Stéphane Breton, Paris : Musée du Quai Branly – Flammarion, 2006, p. 58-81

Shusterman Richard, *Performing Live*, Ithaca, NY : Cornell University Press, 2000.

\_\_\_, *Pragmatist Aesthetics*, New York : Rowman and Littlefield, 2000.

\_\_\_, *Conscience du corps – pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv : Édition de l'éclat, 2007.

Vigarello Georges, *Le corps redressé*, Paris : Armand Colin, 2001.

### **Revue et site d'Internet :**

Brohm Jean-Marie, « Le corps, un référent philosophique introuvable ? » dans *Corps*, N°12-13 de *Prétentaine*, mars 2000, p. 129-156.

\_\_\_, « Le corps, un référent philosophique introuvable ? » dans *Corps*, N°12-13 de *Prétextaine*, mars 2000, p. 129-156.

Dewey John, « Body and Mind » dans *The Later Works*, vol 3, Carbondale, Southern Illinois university Press, 1988.

Shusterman Richard, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », Dans *Communications*, Volume 86, N°1, 2010, p. 15-24.

\_\_\_, « La Soma-esthétique de Merleau-Ponty », *Critique d'art* [En ligne], 37 | Printemps 2011, mis en ligne le 14 février 2012, URL : <http://ritiquedart.revues.org/1296> .

Lavergne Cécile et Mondémé Thomas, « Le corps pragmatiste. Entretien avec Richard Shusterman », dans, *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://traces.revues.org/933> ; DOI : 10.4000/traces.933.

Rousseau Nicolas, « La décomposition de l'humain: le cinéma comme anthropologie virtuelle », dans *Cadrage*, mars/avril 2002, sur le site : <http://www.cadrage.net/dossier/anthropologie/anthropologievirtuelle.html>

Taliercio Patrick, « Dossier corps et Cinéma – Évocation de quelques corps de cinéma », dans *Cadrage*, mai/Juin 2003, sur le site : [http://www.cadrage.net/dossier/corps\\_cinema/corps\\_cinema.html](http://www.cadrage.net/dossier/corps_cinema/corps_cinema.html)

## **Cinéma taïwanais**

---

### **Ouvrage :**

*2009 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei : *Chinese Taipei Film Archive*, 2009.

*2012 Taiwan Cinema Yearbook*, Taipei : *Chinese Taipei Film Archive*, 2009,

Berry Chris and Lu Fei-i 盧非易 (sous la direction) *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2005.

Berry Chris et Farquhar Mary, *China on Screen : Cinema and Nation*, New York : Columbia University Press, 2006.

Browne Nick, Pickowicz Paul G., Sobchack Vivian, Yau Esther (sous la direction), *New Chinese Cinéma – Forms, Identities, Politics* Cambridge (USA) : Cambridge University Press, 1994.

Corrado Neri, *Âges inquiétants – cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon : Tigre de Papier, 2009.

\_\_\_, *Rétro Taiwan – Le temps retrouvé dans le cinéma sinophobe contemporain*, Paris : L’Asiathèque, 2016.

Chiu Kuei-fen 邱貴分, « *The vision of Taiwan new documentary* » dans *Cinema Taiwan : Politique, Polularity and State of the Arts*, London : Routledge, 2007.

Davis Darrell, William, Robert Chen Ru-shou 陳儒修 (sous la direction), *Cinema Taiwan – Politics, Popularity and State of the arts*, New York :Routledge, 2007.

Frodon Jean-Michel, « En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l’espace et le temps » in *Hou Hsiao-hsien*, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Paris : cahiers du cinéma, 2005

Hong Guo-juin 洪國鈞, *Taiwan Cinema – a contested nation on screen*, New York : Palgrave Macmillan, 2011.

Hsu Le-mei 徐樂眉, *Centry of Taiwan Movie Indrustry (Bai nian Taiwan dian ying shi, 百年台灣電影史)*, Taipei : Yang Chih Book 揚智, 2011.

Huang Chien-yeh 黃建業, *Yang De-Chang dian ying yan jiu 楊德昌電影研究 (Study on Edward Yang’s Films)*, Taipei : Yuang Liou Publication, 1995.

Huang Jen 黃仁, Wang Wei 王緯 (sous la direction), *Taiwan dian ying bai nian shi hua 台灣電影百年史話 (One Hundred Years of Taiwan Cinema)*, Taipei : L’association chinoise des critiques du cinéma, 2004

Huang Ming-chuan 黃明川, Lin Wen-yi 林文義 etc., *Ru meng si ju – Huang Ming-chuan de dian ying yu chen hua 如夢似劇 – 黃明川的電影與神話 (Le cinéma et le mythe de Huang Ming-Chuan)*, Taipei : Artouch, 2013.

Lim Bliss Cua, *Tanslating Time – Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham: Duke University Press, 2009.

Lin Wen-chi 林文淇, *Allegory and National Identity in Chinese Cinema*, Taipei : Taipei Film Archive, 2010.

Lee Daw-ming 李道明, « Newsreel and Taiwan » (新聞片與台灣), dans *Li shi de jiao zong – tai ying wu shi nian 歷史的腳蹤 – 台影五十年 (50 ans du Taiwan Film Studio – les traces de l’histoire)*, Taipei : Archives du film de Taïwan, 1996.

Lee Tain-dow 李天鐸, *Taiwan dian ying sh ehui yu li shi 台灣電影，社會與歷史 (Taiwanese Cinema, Society and History)*, Taipei : YatTai, 1997.

Lee Yung-chuan 李泳泉, *Taiwan dian ying yue lan* 台灣電影閱覽 (*Taiwanese Cinema : an Illustrated History*), Taipei : Yushan She 玉山社, 1998.

Lu Fei-i 盧非易, *Taiwan Cinema : politics, economics and aesthetics (1949-1994)* (*Taiwan dian ying : zheng zhi, jing ji, mei xue* 台灣電影：政治、經濟、美學 (1949-1994)), Taipei : Édition Yuanliu 遠流, 1998.

Lu, Sheldon H., *Transnational Chinese Cinemas : Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu : University of Hawaii Press, 1997.

Lu, Sheldon H. et Emilie Yueh-yu Yeh, *Chinese-language Film, Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu : University of Hawaii Press, 2005.

Rehm Jean-Pierre, Joyard Olivier et Rivière Danièle, *Tsai Ming-liang*, Paris : Dis Voir, 1999.

Reynaud Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 1999.

Rojas Carlos et Eileen Cheng-Yin-Chow, *The Oxford handbook of Chinese cinemas*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2013.

Shih Shu-mei, *Visuality and Identity – Sinophone Articulation across the Pacific*, Berkeley, University of California Press, 2007.

Sing Song-yong 孫松榮, *Tsai Ming-Liang – From Cinema to Contemporary Art* (*Cai mingliang de ying xiang yi shu yu kua jie shi lu* 蔡明亮的影像藝術與跨界實錄), Pékin : Gold Wall Press, 2013.

Tan See-kam, Peter X. Feng and Gina Marchetti (eds.), *Chinese Connections, critical Perspective on film, Identity, and Diaspora*, Philadelphia : Temple University Press, 2009.

Wu Mei-ling, « *Postsadness Taiwan New Cinema – Eat, Drink, Everyman, Everywoman* » dans *Chinese-Language Film – Historiography, Poetics, Politics* (sous la direction de Sheldon H. Lu et Emilie Yueh-Yu Yeh), Hawaï : University of Hawaii Press.

Yip June, *Envisioning Taiwan : fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*, Durham, N.C. : Duke university press, cop. 2004.

Zhang Jing-bei 張靚蓓, *Ning wang • shi dai : chuan yue bei qing cheng shi er shi nian* 凝望 • 時代 – 穿越悲情城市二十年 (*Constat, Époque : À Travers La Cité des Couleurs Depuis Une Vingtaine d'année*), Taipei : Garden City, 2011.

Zhang Ying-jin, *Chinese National Cinema*, New York et London :Routledge, 2004.

**Revue, site d'Internet et thèse :**

Berry Chris, « *If China Can Says No, Can China Makes Movies ? Or, Do Movies Make China ? Rethinking National Cinema and National Agency* » dans *boundary* 2, Vol 25 N°3, Autum 1998, p. 129-150.

Cai Ching-tong 蔡慶同, « Empire, Cinema and the Way of Go Southward to Taiwan as an example » (Di guo dian yong yan yu guan kan zhi dao – yi nan jing Taiwan wei li 帝國電影眼與觀看之道 – 南進台灣為例), publié dans le colloque organisé par Cultural Studies Association à National Cheng-Kung University, 2010. Consultation le 22 mai 2013 : [http://www.csat.org.tw/paper/D2-3\\_%E8%94%A1%E6%85%B6%E5%90%8C.pdf](http://www.csat.org.tw/paper/D2-3_%E8%94%A1%E6%85%B6%E5%90%8C.pdf).

Chang Chien-wei 張倩瑋, « Hai jiao qi hao : fang fu si ni wo gu shi 海角七號 : 彷彿是你我故事 » (*Cape N°7* raconte notre histoire), dans *New Taiwan Weekly* 新台灣新聞週刊, N°656, Taipei : Bentu Publishing Ltd, p. 28-31, 2008.

Chen Guo-fu 陳國富, « La Colonisation et l'Anti-colonisation » dans forum *XiaChao*, mai, 1984, p. 99-103.

Robert Chen Ru-shou 陳儒修, « Walking out of Sadness: the Other Aspect of Taiwan Cinema » (Zou chu bei qing :Taiwan dian ying de ling yi zhong mian mao 走出悲情：台灣電影的另一種面貌) publié à la session annuelle de *Chinese Communication Society*, le 8 juillet 2012. L'article est mis en ligne sur : [http://ccs.nccu.edu.tw/history\\_paper\\_content.php?P\\_ID=1460&P\\_YEAR=2012](http://ccs.nccu.edu.tw/history_paper_content.php?P_ID=1460&P_YEAR=2012)

Chiu Kuei-fen 邱貴芬, « Xiang tu wen xue zhi hou : Taiwan ji lu pian yu ling lei wen hua yuan jing 鄉土文學之後：臺灣紀錄片與另類文化願景 » (La littérature de terroir et “après” : le documentaire taïwanais et l'espoir de la culture alternante) dans revue coréenne *La littérature chinoise moderne*, N°34, octobre, 2005.

Ghermani Wafa, « Qu'est-ce-que le cinéma taïwanais ? », dans *Le Cinéma taïwanais*, Lyon : Asiexpo Edition, 2009, p10-12.

\_\_\_, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours* (thèse), sous la direction de Kristian Feigelson, soutenue le 12 janvier 2015, Paris 3 Sorbonne nouvelle.

L'Interview de Gong Hong, « Hui gu jian kang xie shi lu xian 回顧健康寫實路線 » (La rétrospective du cinéma du réalisme sain) dans *FA 電影欣賞*, N°72, 1994.

Huang Chien-yeh 黃建業, « Ba ling nian dai Taiwan xin dian ying 八零年代台灣新電影 » (Le Nouveau Cinéma Taïwanais des années 1980) dans *Kua shi ji Taiwan dian ying shi lu 1898-2000 跨世紀台灣電影實錄 1898-2000 (The Chronicle of Taiwan Cinema 1898-2000 1898-2000)*, Taipei :CTFA, 2005.

\_\_, « Jiu ling nian dai Taiwan dian ying jian ku zhong tu po 九零年代台灣電影艱苦中突破 » (Vaincre les difficultés : le cinéma taïwanais des années quatre-vingt dix) dans *Kua shi ji Taiwan dian ying shi lu 1898-2000 跨世紀台灣電影實錄 1898-2000 (The Chronicle of Taiwan Cinema 1898-2000 1898-2000)*, Taipei :CTFA, 2005.

Jian Wei-si 簡偉斯, « Yi 1960 nian dai yi da li « xin xie shi zhu yi » zai Taiwan de zhe she : yi bai jing rui de « jian kang xie shi » dian ying wei li 以一九六零年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白井瑞的「健康寫實」電影為例 » (Le reflet du néoréalisme italien dans les années 60 à Taïwan : l'exemple du cinéma du réalisme sain de Bai Jing-Rei) dans *ACT magazine*, N°41, 2012.

Kang Ming-ping 康敏平, Lo Hui-wen 羅慧雯, Hsieh Yu-ying 謝侑穎, « Capability Building of Local Film Distributors in Taiwan and Their Cooperation with Hollywood Majors » (Taiwan dian ying fa xing shang neng li jian gou yu jing yu mei shang he zuo guan xi zhi yan jiu 台灣電影發行商能力建構途徑與美商合作關係之研究) dans *Revue Mass Communication Research*, N°113, octobre, Taipei : *Department of Journalism in National Chengchi University*, p199-238, 2012.

Joyard Olivier « Chang Tso-chi : la jeunesse et les fous » dans *Cahiers du cinéma*, Hors Série, Avril 1999, N°24.

Douglas Kellner, « New Taiwan Cinema in the 80's » dans *Jump Cut*, N°42, décembre en 1998, p101-115. L'article est mis en ligne sur : <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html>

Gong Jow-jiun 龔卓軍, « Ying xiang hun shen ti hen : quan yu « nan jin Taiwan » de fei di guo ning shi 影像魂、身體痕：關於「南進台灣」的非帝國凝視 » (L'âme de l'image, les traces corporelles : notes sur la contemplation non impériale à propos du Southward Expansion to Taiwan) dans *Revue ACT (Art Critique of Taiwan)*, n°42, April 2012. L'article est aussi mise en ligne : <http://act.tnnua.edu.tw/?p=498>.

\_\_, « Qu tou feng jing, gan ying ying xian : cong « shen hua san bu qu » dao lui lang shen, gou, ren 去頭風景、感應影像：從「神話三部曲」到〈流浪神狗人〉 » (Le paysage décapité, l'image susceptible : de la trilogie du mythe à God, Man, Dog (2012), dans *Ru meng si ju – Huang Ming-chuan de dian ying yu chen hua 如夢似劇 – 黃明川的電影與神話 (Le cinéma et le mythe de Huang Ming-chuan)*, Taipei : Art & Collection, 2013.

Lee Daw-ming 李道明, « Xin wen pian yu Taiwan 新聞片與台灣 » (Films journal et Taiwan) dans *Fa 電影欣賞*, N°73, 1995, p. 104-111.

\_\_\_, « Ri ben tong zhi shi iqi dian ying yu zheng zhi de quan xi 日本統治時期電影與政治的關係 » (Le rapport entre le cinéma et la politique à l'époque de la gouvernance japonaise), dans *Historical Monthly 歷史月刊*, N°94, en Novembre 1995, p. 123-128.

\_\_\_, « Taiwan dian yin shi diyi zhang : 1900-1915 台灣電影史第一章：1900-1915 » (Le premier chapitre de l'histoire du cinéma taïwanais : 1900-1915) dans revue *FaAs 電影欣賞*, N°73, janvier-février, 1995, p. 28-44.

Li Che-chang 李哲昌, « Wo xiang shuo de hua, « haijiao » bang wo jiang le 我想說的話，海角幫我講了 » (*Cape N°7* raconte ce que je voulais dire), dans *Brain Magazine 動腦雜誌*, N°391, Taipei : Brain Communications Ltd, p. 59-62, 2008.

Lin Wen-chi 林文淇, « The History, space, and Home/Nation in Taiwanese City Films of the 90s » (90 nian dai Taiwan dian ying dou shi zhong de li shi, kong jian yu jia / guo 九0年代台灣電影都市中的歷史、空間與家／國) dans *Chung-Wei literary Monthly 中外月刊*, N°118, Teipai : NTU, octobre 1998.

Peng Lai-kwan 彭麗君, « The institutionalization of “ Chinese” cinema as an academic discipline » (*Zuo wei xueshu xueke jian zhi hua de « zhong guo » dian ying 作為學術學科建制化的「中國」電影*), dans *FaAs 電影欣賞*, N°130, 2007, Taipei : CTFA

Sing Song-yong 孫松榮 « The Telepathy in Downgrading History : On the Fluid Imaging of Taiwan's « Post-New Cinema » » (Qing li shi de xin ling gan ying : lun Taiwan “hou – xin dian ying” de liu ti ying xian 輕歷史的心靈感應：論台灣「後 – 新電影」的流體影像) dans Revue *FaAj*, N°142, Taipei : *Chinese Taipei Film Archive et National Central University Press*, 2010.

Su Wei-jing 蘇蔚婧, « Huang Ming-chuan de bao dao da meng – « shen hua san bu qu » de you ling ti zhi 黃明川的寶島大夢 – 「神話三部曲」的幽靈體質 » (L'esthétique du spectre dans le cinéma de Huang Ming-chuan) dans *Ru meng si ju – Huang Ming-chuan de dian ying yu chen hua 如夢似劇 – 黃明川的電影與神話 (Le cinéma et le mythe de Huang Ming-Chuan)*, Taipei : Art & Colleciton, 2013.

Teng Shu-fen 滕淑芬, « “Hou” Hai jiao qi hao de Taiwan dian ying 「後」海角時代的台灣電影 » (Le cinéma taïwanais de l'époque post *Cape N°7*), dans *Taiwan Panorama Magazine 台灣光華雜誌*, N°34, février, Taipei : Taiwan Panorama, p. 30-39, 2009.



Wu Chi-yen 吳其諺, « Taiwan jing yan de ying xiang su zao 台灣經驗的影像塑造 » (La construction de l'image à l'instar de l'expérience taïwanaise) dans *FaAs 電影欣賞*, N°44, en mars 1990.

Wu Nien-jen 吳念真, « Taiwan dian ying zhen de xin guo ma ? 台灣電影真的新過嗎 ? » (Le cinéma taïwanais a-il-été nouveau ?) dans *INK magazine*, N°106, juin, 2012, p. 162-167.

Li Ya-mei 李亞梅, Wu Yu-xiu 吳岳修 et Wu Ning-xing 吳寧馨, « Chao ji da wan jia, chao ji da guo min :zhuan fang dao yan Wan Jen 超級大玩家，超級大國民：專訪導演萬仁 » (Super Player, Super Director – Critizen Ko, interview de Wen Jen) réalisé par, dans *YingXiang Magazine 影響*, 1995.

Wu Tian-yi, « Jie mi hai jiao gong guan yun zuo 解密海角公關運作 » (Le décryptage de la stratégie du marketing de *Cape N°7*), dans *Brain Magazine 動腦雜誌*, N°391, Taipei : Brain Communications Ltd, p. 54-58, 2008.

Yeh Lung-yen 葉龍彥, « Ri zhi shi dai Taiwan ji lu pian zhi li shi fen xi 日治時代台灣紀錄片之歷史性分析 » (Analyse de l'historicité du cinéma documentaire à l'époque de la colonisation japonaise ) dans *Taiwan shi yanjiu*, N°7 Taipei : Fondation d'archives de Wu San-Lian, 1996, p. 55-71.

Yeh Yuen-yu 葉月瑜, « Defining “Chines” » dans *Jump Cut* n°42, decembre en 1998, p73-76. L'article est mis en ligne sur <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/DefiningChinese.html>

Center for Taiwan film Digital Movie Archive : <http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1093>

### Mémoire de master

Chang Shih-lun 張世倫, « *Discursive Formation of “Taiwanese New Cinema” : A Historical Analysis (1965-2000)* » (Taiwan 「xin dian ying」 lun xin gou zhi li shi fen xi (1965-2000) 台灣「新電影」論述形構之歷史分析 (1965-2000)), sous la direction de Feng Chien-san 馮建三, Taipei : mémoire du département du journalisme à l'NCCU.

Chen Wen-yao 陳文瑤, « *Beyond the Deception of a City Without Residents – A Critique of Yuan Goang-Ming's Solo Exhibition “Human Disqualified”* » (Wu ren cheng shi de pian ju zhi wai – tan Yuan guangming ge zhan « ren jian shi ge 無人城市的騙局之外 – 談袁廣鳴個展「人間失格」), sous la direction de Hsieh Tung Shan 謝東山, *Department of History of Art and art Criticisms, Tainan National University of the Arts*, 2002.

Hsieh You-en 謝侑恩, *The Image and Formation of Nation-State : Use the Restored Film Go Southward to Taiwan from Colonial Era of the National Museum of Taiwan History as Example*, (*Ying xiang yu guo zu jian gou – yi guo lo Taiwan li shi bo wu guan cang ri ju shi dai ying pian nan jin Taiwan wei li* 影像與國族建構 – 以國立臺灣歷史博物館館藏日據時代影片南進台灣為例) sous la direction de Jiing Yng-ruey 井迎瑞, Graduate institute of Studies in Documentary & Film Archiving, *Tainan National University of the Arts*, 2007.

Lin Wen-shuang 林文霜, *Yi zhi wen hua yu ji yi : jie yan hou Taiwan dian ying zhong de ge qu* 異質文化與記憶：戒嚴後台灣電影中的歌曲 (*La culture hétérogène et la mémoire : les chansons dans le cinéma taïwanais après la levée de la loi martiale*), sous la direction de Chiu Kuei-fen 邱貴芬 et Chen Chien-chung 陳建忠 mémoire en littérature taïwanaise à l'université nationale de Tsing-Hua, 2008.

Misawa Mamie 三澤真美惠, *L'institution du cinéma à l'époque japonaise de Taïwan*, sous la direction de Tsao Yung-ho 曹永和, Wu Mi-cha 吳密察, *Department of History, National Taiwan University*, 1998.

## Question de l'identité, l'histoire et littérature taïwanaise

---

### Ouvrage :

Brown, Melissa J., *Is Taiwan Chinese ? The Impact of Culture, Power and Migration on Changing Identities*, Berkeley : Los Angeles University of California Press, 2004.

Chaigne, Christine, Catherine Paix et Chantal Zheng, *Enquête sur une identité*, Paris : Karthala, 2000.

Chen Yu-feng 陳玉峯, *Su fu wang ye – Taiwan su min shi* 蘇府王爺 – 台灣素民史 (*Sufuwangye – un exemple de l'histoire populaire*), Taipei : Avanguard Publishing House, 2013.

Chen Tsui-lien 陳翠蓮, *Taiwan ren de di kang yu ren tong* 台灣人的抵抗與認同 (1920-1950) (*L'identification et la résistance des Taïwanais (1920-1950)*), Taipei : Tsao Yung-ho Foundation of Culture and Education, 2008.

Ching, Leo T.S., *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley : Los Angeles, University of California Press, 2001.

Chou Wan-yao 周婉窈, *Hai yang yu zhi ming di Taiwan lun wen ji* 海洋與殖民地台灣論文集 (*L'essai sur la maritime et la colonisation taïwanaise*), Taipei : Linking Publishing Company, 2012.

Corcuff Stéphane (sous la direction de), *Memories of the Future – National Identity Issues and the Search for a New Taiwan*, New York : M.E. Sharpe, Inc, 2002.

Ferhat, Samia et Sandrine Marchand, *Taiwan, Ile de Mémoires*, Lyon : Tigre de Papier, 2011.

Huang Chin-lin 黃金麟, Wang hung-lun 汪宏倫, Huang Chung-hsien 黃崇憲 (sous la direction de), *Di guo bian yuan – Taiwan xian dai xing de kao cha 帝國邊緣 – 台灣現代性的考察 (Le bord de l'empire – l'enquête sur la modernité taiwanaise)*, Taipei : Qunxue(Socio), 2010.

Joe F. Leeker, « *CAT, Air Asia, Air America – the Company on Taiwan III : Work for the US Government* » dans *The History of Air America*, Dallas : University of Texas at Dallas, 11 August 2008.

Keiko Yokoji, *The historical Analysis of the Taiwanese Nativist Literature – Debate in the 1930s (Wen xue de liu li yu hui gui : san ling nian dai xiang tu wen xue lun zhan 文學的流離與回歸：三零年代鄉土文學論戰)*, Taipei : Unitas Publishing Co., 2009.

Kikuchi, Yuko (ed.), *Refracted Modernity, Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, Honolulu : University of Hawaii'i Press, 2007.

Makeham, John and A-Chin Hsiau (ed), *Bentuhua: Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan*, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

Morier-Genoud, Damien, « OÙ en est la pensée taiwanaise ? » dans Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Folio Essais, 2007, p.323-349.

Thiesse Anne-Marie, *La création des identités nationales – Europe (XIII-XXe siècle)*, Paris : Seuil, 2001.

#### **Revue :**

Chen Chi-nan 陳其南, « Tu zhuo hua yu nei di hua : lun qing dai Taiwan han ren she hui de fa zhan mo shi 土著化與內地化：論清代台灣漢人社會的發展模式 » (L'indigénisation et l'intériorisation : essai sur l'évolution de mode de vie de la société Han à Taïwan pendant la dynastie Qing), dans *Zong huo hai yang fa zhan shi lun wen ji 中國海洋發展史論文集 (L'histoire du développement maritime chinois)*, Volume 1, Taipei : Recherche Center for Humanities and Social sciences, p. 335-360.

Chen Ying-chen 陳映真, « Xian tu wen xue de mang dian 鄉土文學的盲點 » (Les points aveugles de la littérature de terroir taiwanaise) dans *Taiwan wenyi 臺灣文藝* (version renouvelée), N°2, p. 107-112, 1977.

Chou Wan-yao 周婉窈, « zong hua min zhu, yen huang zi sun, Mona Ludo 中華民族, 炎黃子孫, 莫那魯道 » dans *cai xun 財訊*, n°376, juillet en 2011.

Chun Allen, « From Nationalism to Nationalizing : Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan », dans *The Australian Journal of Chinese Affairs*, n°31, Jan., 1994, p. 49-69.

Chung Chao-cheng 鍾肇政, « Xie lei de wen xue, zheng zha de wen xue – qi shi nian Taiwan wen xue fa zhan zong heng tan 血淚的文學、掙扎的文學 – 七十年臺灣文學發展縱橫談 » (La littérature de peine, la littérature pour débattre – essai sur le développement de la littérature taïwanaise dans les années soixante-dix) dans *Lai he ji 賴和集 (La collection d'essai de Lai-He)*, Tapei : Avant Guard, 1991.

Corcuff Stéphane, « Introduction – Taiwan, A Laboratory of Identities » dans *Memories of the Future – National Identity Issues and the Search for a New Taiwan*, sous la direction de Stéphane Corcuff, New York : M.E. Sharpe, Inc, 2002.

\_\_\_, *Une identification nationale plurielle. Les waishenren et la transition identitaire à Taïwan, 1988-1997*, thèse de doctorat, 2002.

Heylen, Ann, « De l'histoire locale à l'histoire nationale, la difficile institutionnalisation d'une historiographie taïwanaise » dans *Perspectives chinoises*, n°66, juillet-août 2001, p. 41-54.

Hsiao A-ching 蕭阿勤, « 1980 nian dai yi lai Taiwan wen xue min zu zhu yi de fa zhan : yi « Taiwan (min zu) wen xue » wei zhu de fen xi 1980年代以來台灣文化民族主義的發展：以「臺灣（民族）文學」為主的分析 » (Le développement du nationalisme de la culture taïwanaise depuis 1980 : l'analyse de la littérature (nationale) de Taïwan) dans revue *Taiwan shehuixue yanjiu 臺灣社會學研究*, N°3, Taipei : TSSCI, 1999, P. 1-51.

Huang Shih-hui 黃石輝, « Zen yang bu ti chang xiang tu wen xue 怎樣不提倡鄉土文學？ » (Pourquoi pas la littérature de terroir) dans journal *Wurenbao 伍人報*, N°9-11, du 16 août au 1 septembre en 1930.

Mengin Françoise (sous la direction), *Sociétés Politiques Comparées – Taiwan : la fabrique d'un Etat*, N°36, novembre 2014.

Thiesse Anne-Marie, « Communauté imaginée et littérature » dans *Romantisme*, n° 143, janvier 2009

Tsao Yung-ho 曹永和, « Taiwan shi yan jiu de ling yi ge tu jing – « Taiwan doa shi » guan 台灣史研究的另一個途徑 – 「台灣島史」觀 » (Une autre approche de l'histoire insulaire de Taïwan – du concept de l'histoire insulaire de Taïwan), dans *Newsletter of Taiwan History Field Research*, 1990, N°15, P. 7-9.

Wu Rwei-ren 吳睿人, « Taiwan hou zhi min lun gang : yi ge dang pai xin guan dian 台灣後殖民論綱：一各黨派性觀點 » (les principes de la post-colonisation

taïwanaise – un point de vue du sectarisme) dans le revue *Si Xiang* 思想, N°3, octobre, 2006.

Yeh Shih-tao 葉石濤, « Taiwan xian tu wen xue shi dao lun 台灣鄉土文學史導論 » (Introduction à la littérature de terroir taïwanaise) dans magazine *Qia Chao* 夏潮, N°14, Le 1 mai en 1977, p. 68-75.

\_\_, « Gou cheng Taiwan wen xue de san yao su : zhong zu, li shi yu feng tu 構成台灣文學的三要素：種族、歷史與鄉土 » (Trois composantes structurelles de la littérature taïwanaise : Ethnie, Histoire et Terroir) dans le journal Taiwan Shin Shen Bao 台灣新生報, le 4 juillet en 1999

## **L'Art contemporain et Taïwan**

---

### **Ouvrage**

Artur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris : Seuil, 1997.

Hu Yung-feng 胡永芬, *Post-Martial Law vs. Post-'89 : contemporary Art in Taiwan and China (Hou jie yan yu hou ba jiou – liang an dang dai mei shu dui jiao 後解嚴與後八九 – 兩岸當代美術對照)*, Taichung : National Taiwan Museum of Fine Arts.

Huang Chien-hung 黃建宏, *Yi zhong du li lun shu 一種獨立論述 (An Independent Discourse)*, Taipei : Garden City, 2010.

Kaprow Alain, *Essays on the Blurring of Art and Life*, édité par Jeff Kalley, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1993.

### **Revue et site d'Internet**

Chen Tai-song 陳泰松, « Zheng zhi yi shu zai Taiwan de (bu) que xi – xi sheng da ta, wan cheng xiao ta 政治藝術在台灣的(不)缺席 – 犧牲大他, 完成小他 » (Absence / Non-absence de l'art politique de Taïwan) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars, 2007, p. 134-137.

Chen Chieh-jen 陳界仁, « Cong jiang weishui – Taiwan da zhong zang zang yi ji lu pian, tan ying xiang yu cheng yin : cong fan zhuan dao zhi bian de xing dong 從蔣渭水 – 台灣大眾葬葬儀紀錄片, 談影像與聲音：從翻轉到質變的行動 » (L'action de détournement et de transformation appliquée à l'image et au son : le documentaire de *Chiang Wei-shui et ses funérailles publiques*) dans *New Arts*, Zhejiang : China Academy of Art, Volume 2, 2013, p. 4-23.

\_\_, la conférence *Libertating the Restricted Body* (shen ti jie yan 身體解嚴), organisé par MOCA (Museum of Contemporary Art à Taipei), le 18 juillet, 2014. La vidéo de la conférence est mise en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=RAYTKV1Mejs>

Cheng Hui-hua 鄭慧華, « Bei she zhe de lishi – yu Chen jieren dui tan : yi zhang li shi zhao pian de hui yin 被攝者的歷史 – 與陳界仁對談：一張歷史照片的迴音 » (L'Histoire du photographié – la conversation avec Chen Chieh-jen : l'écho d'une photo d'archives), réalisé en décembre 2002, [http://goya.bluecircus.net/archives/artists/post\\_23.php](http://goya.bluecircus.net/archives/artists/post_23.php)

\_\_, « Chong man xiang xiang, bing qie wan qiang de cun zai – Cheng huihua yu Chen jieren dui tan 充滿想像，並且頑固的存在 – 鄭慧華與陳界仁對談 » (L'imagination, l'existence persistante – conversation entre Cheng Hui-Hua et Chen Chieh-jen), <http://praxis.tw/archive/interview-with-cheng-1.php>

\_\_, « Zai “jing qu” yu “bo wu guan” zhi wai, chuang zao ling yi zhong shu cie kong jian – chen jieren tan jun fa ji 在「禁區」與「博物館」之外，創造另一種書寫空間 – 陳界仁談軍法局 » (En dehors de la zone interdite et du musée, une création d'un espace de l'écriture), dans *Contemporary Art & investment*, N°32, en août 2009.

\_\_, « Zai wu fa you dang an de shi jian zhong, sheng chan xing dong han dang an – Chen chieh-ren tan di guo bian jie 在無法有檔案的事件中，生產行動和檔案 – 陳界仁談帝國邊界 I » (La production d'une action et des archives pour un événement qui n'a pas d'archives) dans *Contemporary Art & investment*, N°32, en août 2009.

Gong Jow-jiun 龔卓軍, « E xing chang suo luo ji yu shi jie bian yuan jing shen zhuang tai 惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態 » (La logique du mauvais espace et l'état d'esprit d'un monde marginal) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars, 2007, p. 126-129.

Huang Chien-hung 黃建宏, « Wei xing gan xing – gai shu xin gan xing de she hui xing 微型感性 – 概術新感性的社會性 » (Micro-sensible – l'introduction d'une sociabilité du nouveau sensible), dans la revue *ARTCO*, N°177, en octobre 2007, p. 166-170.

\_\_, « Xin gan xing : « keai » yu « fang kong » zuo wei yi zhong qi xiang sheng li xue 新感性：「可愛」與「放空」作為一種氣象生理學 » (Nouveau sensible – « mignon » et « l'état de vide » comme une météo-biologie), dans *An Independent Discourse*, Taipei : Garden City, 2010, p. 179-181.

\_\_, « Wu shi yan de shi dai yu jing yan de chuang zao : pai hui zai zi you guang chang yu bei mei guan zhi jian de nian qing chuang zuo zhe 無實驗的時代與經驗的創造：徘徊在自由廣場與北美館之間的年輕創作者 » (L'époque de la

non-expérimentation et de la création de l'expérience – les jeunes artistes se baladent entre la place de la liberté et le musée des beaux-arts de Taipei) dans *An Independent Discourse*, Taipei : Garden City, 2010, p. 264-271.

\_\_, « Kang zhi de qi dian : da kai – dang dai 抗殖的起點：打開 – 當代 » (Le départ de l'anti-colonisation : Open-Contemporary), dans *Artiste magazine*, N°456, mai en 2013, p. 262-265.

\_\_, « NG shi yi : Taiwan de kang zhi suo zai NG 詩意：台灣的抗殖所在 » (La poétique de NG : la méthode de l'anti-colonisation taïwanaise), dans *Artiste magazine*, N°458, juillet en 2013, p. 280-283.

\_\_, « Sheng yin de tuo pu shi wai jiao – lun yu zheng da de « yu yin – yi shu » 聲音的拓樸式外交 – 論余政達的「語音 – 藝術」 » (La topologie diplomatique de la voix – « phonétique – art » chez Yu Cheng-ta), l'article est mis en ligne sur <http://yuchengta.blogspot.fr/2009/06/blog-post.html>

Jian Tzu-chieh 簡子傑, « Dun cuo, wen jian, Q, nan nan zi yu – guan yu nian qing yi shu jia de zheng zhi – yi shu 頓挫、文件、Q、喃喃自語：關於年輕藝術家的政治 – 藝術 » (Frustration, documentry, Q et murmure – quelques remarques sur la politique et l'art chez les jeunes artistes) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars, 2007, p. 130-133.

\_\_, « Cong mo hu de lei xing dao ying xiang ji ju de shen ti : nian qing yi shu jia de ji zhong lei xing 從模糊的類型到影像機具的身體：年菁藝術家的幾種類型 » (D'un genre incertain à un corps-machine : quelques types de jeunes artistes), dans *ARTCO*, n°150, en mars 2005, p. 92-99.

Kozyreva Cristina Sanchez, « Language Shifter », dans *PIPELINE*, en juin/juillet/août 2012, p. 42-47, l'article est mis en ligne sur: <http://www.yuchengta.com/download/yuchengta%20pipeline%20magazine.pdf>

Lin Hsin-yi 林欣怡, « Ri chang sheng huo zhan yan shu : yi wande nan hai wei li 日常生活展演戰術：以萬德男孩為例 » (La tactique performative de la vie quotidienne – le cas des Wonder Boyz), dans *E-SOC Journal*, N°81, 2009. L'article est mis en ligne sur: [http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/81/81-08.htm#\\_ftn1](http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/81/81-08.htm#_ftn1).

\_\_, « Ne zha ti – zhu zhong zhu ti quan shi xue 哪吒體 – 諸種主題詮釋學 » (Le corps de Nezha – les différentes herméneutiques du sujet), dans *ARTCO magazine*, N°256, janvier, 2014, p. 106-109.

Lin Hong-john 林宏璋, « Dao lun : qiao ! zhe ge zheng zhuang 導論：瞧！這個癥狀 » (Introduction, Regard ! Ce symptôme) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars, 2007, p. 124-125.

Lin Sylvie 林心如, « History of the Photographed – The Age of Provocation Interview with Chen Chieh-Jen » (Bei she ying zhe de li shi : chen jieren de chong zhuang nian dai 被攝影者的歷史 – 陳界仁的衝撞年代), dans le magazine *Voice of Photography* (*She ying zhi sheng* 攝影之聲), N°6, juillet-août en 2012

Liu Joyce C. H. 劉紀蕙, « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History » (Xian dai xing de shi jue quan shi : Chen Jieren de li shi zhi jie yu si wang dun gan 現代性的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感), <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/english.htm>

Mayen Gérard, « Qu'est ce que la performance », dans les dossiers pédagogiques sur Spectacle vivants et arts visuels, sur le site d'Internet du centre Pompidou :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#terminologie>

Tsau Saiau-yue 曹筱玥, « History of Taiwanese Digital Art Medium » (Taiwan shu wei yi shu fa zhag shi 台灣數位藝術發展史), 2007, publié au site du The Development of Taiwanese Fine Art sous la direction du National Taiwan Museum of Fine Arts: <http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/t6/page65.pdf>

Wang Chia-chi 王嘉驥, « Taiwan xue yuan li de dang dai yi shu zhuang tai 台灣學院裡的當代藝術狀態 » (L'état de l'art contemporain dans l'académie taïwanaise) dans *Artist Magazine*, N°337, juin, 2003, p. 290-293.

Wang Sheng-hung 王聖閔, « Xing wei lu xiang 行為錄像 » (La vidéo-performance), dans *Artist Magazine*, N°481, juin, 2015, Taipei : Artist Publishing Co, p. 216-223.

Wang Po-wei 王柏偉, « Ka/dong man shi dai de pi ping 卡/動漫世代的批評 » (*ACG –La critique d'une génération*), dans la revue *ARTITUDE*, N°21, 2011, p. 50-53.

L'interview de Wu Tien-chang, la première épisode « The Imagination of the Subject » (主體的想像) dans l'émission *The Name of Art* (*Yi yi shu zhi ming* 以藝術之名), Taipei : Taiwan Public Television Service, 2008.

L'interview de Wu Tien-chang, l'épisode « Wu Tien-chang » dans l'émission *Avant Gard Liberation : The Huang Mingchuang Image Colleciton of the 1990s* (*Jie fang qian wei – Huang mingchuan taiwan jiu ling nian dai de ying xian shou cang* 解放前衛 – 黃明川台灣九零年代的影像收藏), Taipei : Taiwan Public Television Service, 2008.



Yang Su-han 楊書寒, « Dun cuo yi shu zai taiwan ; hou zhe, cong zheng zhi yi shu de que xi kai shi 頓挫藝術在台灣；或者，從政治藝術的缺席開始 » (Frustration art in Taiwan ; ou l'absence politique dans l'art) dans *ARTCO magazine*, N°174, mars, 2007, p. 138-141.

## Réflexion sur le cinéma et l'image

---

### Ouvrage

Agamben Giorgio, *Image et mémoire*, Paris : Hoebeke, 1998.

Amengual Barthélemy, *Du réalisme au cinéma*, Paris : Nathan, 1997.

André Emmanuelle, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, Collection « Esthétiques hors cadre », 2007.

Armes Roy, *Third world film making and the west*, California : University of California Press, 1987.

Aumont Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahier du cinéma, 1992.

\_\_\_, ( sous la direction de ), *L'Invention de la figure humain – le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris : Cinémathèque française, 1995.

\_\_\_, *Projections, les transports de l'image*, CEE : Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997.

\_\_\_, *L'œil interminable*, Paris : La Différence, 2007.

\_\_\_, *Matière d'image, redux*, Paris : La Différence, 2009.

\_\_\_, *Modern ? – Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris : cahier du cinéma, 2007.

\_\_\_, *Que reste-il du cinéma ?*, Paris : Vrin, 2013.

\_\_\_, *Les Limites de la fiction*, Montrouge : Bayard, 2014.

Balázs Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris : Payot, 1977.

Barot Emmanuel, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris : Vrin, 2009.

Bellour Raymond, *L'Entre-Image – photo cinéma vidéo*, Paris : La Différence, 2002.

\_\_\_, *La querelle des dispositifs*, Paris :P.O.L., 2012.

Blümlinger Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris : Klincksieck, 2013.

Bourgeois Caroline (sous la direction de), *Passage du temps – une sélection d'œuvres autour de l'image*, Skira, 2007..

Chabrol Marguerite et Karsenti Tiphaine, (sous la direction), *Théâtralité et cinéma : le croisement des imaginaires*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Chik Caroline, *L'Image paradoxale, Fixité et mouvement*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris : Minit, 1985.

\_\_\_, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris : Minit, 1985.

Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris : Minit, 1990.

\_\_\_, *Devant le temps*, Paris : Minit, 2000.

\_\_\_, *L'Image survivante*, Paris :Minit, 2002

\_\_\_, *Quand les images prennent la position*, Paris : Minit, 2009.

\_\_\_, *Remontage du temps subi – L'œil de l'histoire, 2*, Paris : Minit, 2010.

\_\_\_, *Peuples exposée, peuples figurants – l'œil de l'histoire 4*, Paris : Minit, 2012.

Dubois Philippe, Beau Frank, Leblanc Gérard (sous la direction de ), *Cinéma et dernière technique*, Paris – Bruxelles : De Boeck université, 1998.

\_\_\_, *La Question vidéo – entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now, 2011 ,

Dufour Sophie-Isabelle, *L'image vidéo – D'Ovide à Bill Viola*, Paris : Archibooks+Sautereau, 2008.

Ferro Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris : Édition du Chêne, 2003

Fried Michael, *La place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne I*, Paris : Gallimard, 1990.

Frodon Jean-Michel, *La projection nationale – cinéma et nation*, Paris : Odile Jacobe, 1998.

Gardies Andre *L'espace au cinéma*, Paris : Méridizns Klincksieck, 1993.

Gaudreault André et Jost François, *Le récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990.

Glöde Marc, « *From Expanded Cinema to Environments and Audiovisual Multimedia Space* » dans *See This Sound – Audiovisuology compendium*, sous la direction de Dieter Daniels and Sandra Naumann, Köln : Ludwig Boltzmann Institute, 2009.

Guneratne, Anthony R., Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, London, New York : Routledge, 2003.

Hamon-Sirejols Christine, Gerstenkorn Jacques, Gardies André (Sous la direction de), *Cinéma et théâtralité*, Lyon : Aléas, 1994.

Hjort Mette et Mackenzie Scotte, *Cinema and nation*, London, New York : Routledge, 2000.

Jenkins Henry, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York : NYU Press, 2013.

Kerlan-Stephens Anne et Sakai Cécile (sous la direction), *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon*, Arles :Philippe Picquier, 2006.

Metz, Cristian, *Le signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois, 2002.

Manovich Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Paris :Les presses du réel, 2010.

Marchessault Janine, Lord Susan, *Fluid Screens, Expanded Cinema*, Torondo : University of Toronto Press, Scholary Publishing Division, 2008.

Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Minuit, 1956.

Naficy Hamid, *An accented cinema*, Princeton :Princeton University Press, 2001.

Païni Dominique, *Le temps exposé – le cinéma de la salle au musée*, Paris : cahier du cinéma, 2002.

Parfait Françoise, *Vidéo: un art contemporain*, Paris : Regard 2004.

Rancièrè Jacques, *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003.

\_\_\_, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008.

\_\_\_, *La fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001.

\_\_\_, *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique, 2000.

\_\_\_, *Le destin des images*, Paris : La fabrique, 2003.

\_\_\_, « L'affect indécis » dans *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris : Amsterdam, 2009.

Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1940

Tanya Leighton (sous la direction de), *Art And The Moving Image – A Critical Reader*, Londres : Tate, 2008.

Vancheri Luc, *Cinéma contemporain : du film à l'installation*, Lyon : Aléas, 2009.

\_\_\_, (sous la direction), *Image contemporain : arts, formes et dispositifs*, Lyon : Aléas, 2009.

\_\_\_, *Les pensées figurales de l'image*, Paris : Armond Colin, 2011.

Vernet, Marc, *Figure de l'absence*, Cahiers du cinéma, Paris, 1988.

Vertov Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris : cahier du cinéma, 1972.

Viola Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press/Londres, Thames&Hudson, en association avec la galerie Anthony d'Offay, 1995.

### **Revue et Site d'Internet :**

Balazs Béla, « Le visage de l'homme » dans *Le cinéma : nature et évolution d'un art nouveau*, Paris : Payot, 1979.

Baudry Jean-Louis, « cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base » dans *Cinétique*, N°7-8, 1970, p. 1-8.

Beauvais Yann, « Démontez le cinéma » dans *Art press*, N°262, novembre, p. 42-47.

Bellour Raymond, « la quelle des dispositif » dans *Art press*, N°262, novembre, p. 48-52.

Bessière Jean, « Notes sur la décontextualisation – quelques perspectives contemporaines » dans *Littérature et Théorie*, Paris : Honoré champion, 1998.

Blüminger Christa, « Mémoire du travail et travail de mémoire – Vertov/Farocki à propos de l'installation Contre-Chant » dans *Intermédialités ; histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°11, 2008, p. 53-68.

Bonitzer Pascal, « La métamorphose » dans *Revue belge du cinéma*, n°10, 1984.

Delage Christian (sous la direction de), « Le cinéma face à l'histoire » dans *Vertigo*, N°16, Marseille, Images En Manoeuvre, 1997.

Delorme Stéphane, « Le dispositif et l'expérience » dans *Cahiers du cinéma*, N°683, novembre 2012.

Dubois Philippe, « Gros plan » dans *Revue belge du cinéma*, N°10, Hiver 1984-85.

Didi-Huberman Georges, « Peuples exposés, peuples figurants » dans revue *De(s)génération*, N°9, 2009, p. 7-17.

Eisenstein Serguï M., « Les deux continents du gros plan », dans *Cahier du cinéma*, n°234-235, décembre 1971.

Gabriel Teshome, « *Towards a Critical Theory to Third World Films* », <http://teshomegabriel.net/towards-a-critical-theory-of-third-world-films>

Gerstenkorn Jacques, « À travers le miroir », dans *Vertigo*, N°1, 1987.

Kerlan Anne, « Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911- 1941 », dans *Études Chinoises*, 31-2, 2012, p. 115-151.

Laffay Albert, « Le récit, le monde et le cinéma » dans *Les Temps modernes*, N°21, mai-juin 1947.

Mariën Marcel, « Un autre cinéma » dans *Lèvres nues*, n°7, décembre 1955.

Niney François, « À travers la toile du temps, Edvard Munch, la danse de la vie » dans *Théâtre de la mémoire. Mouvement des images*, sous la direction de Sylvie Rollet, Lichèle Lagny, Christa Blüminger et François Niney, Théorème N°14, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, p. 69-76.

Ramière Nathalie, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Street Named Desire* (1951) » dans *Meta* :

*journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, 2004, p. 102-114

Royoux, Jean-Christophe, « cinéma d'exposition : l'espace de la durée » dans *Art Press*, N°262, nov2000, p. 36-41.

Tortajada Maria, « Du « national » appliqué au cinéma » dans *Revue1895*, N°54, 2008, p11. Mis en ligne le 01 février 2011. URL : <http://1895.revues.org/2722>

Vancheri Luc, « Histoire élargie du cinéma ou Histoire du cinéma élargie ? », dans *Cinéma & Cie*, N°10, Spring 2008, Pisa : Carocci.

\_\_\_, « Le cinéma pour solde de tout compte ( de l'art ) », dans *Revue Art Press On line*, 2013, <http://www.artpress.com/uploads/pdf/3685.pdf>

Vayssière Eve « Le sous-titrage de film ou la prise en compte d'une dialectique contextuelle », dans *Corela* [En ligne], HS-11 | 2012, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 17 août 2015, p2. URL : <http://corela.revues.org/2100>

White Hayden, « *Historiography and Historiophoty* », dans *The American Historical Review*, Vol 93, N°5, Dec. 1998, p. 1193-1199.

Zabunyan Dork, « La direction des visiteurs », dans *Cahiers du cinéma*, N°683, novembre 2012.

### **Mémoire de master**

Milène Chave, *Le mutisme au cinéma*, mémoire à l'ENS Louis Lumière, sous la direction de Christian Canonville et Michel Marie, 2009.

### **Esthétique, philosophie et épistémologie:**

---

#### **Ouvrage :**

Arjun Appadurai, *Modernity at Lartg – Cultural Dimension of Globalization*, Minnesota : The university of Minnesota, 2003.

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : puf, 2009.

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.

\_\_\_, *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens. 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002.

Benedict Anderson, *L'imaginaire nationale. Reflextion sur l'origine du nationalisme*, Paris, LA Découverte, 1997

Benjamin Walter, *OeuvresIII*, Paris, Gallimard, 2000.

- \_\_\_, *Origine du drame baroque allemand*, Paris : Flammarion, 1985.
- Bergson Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige, 1998. Danto Artur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris : Seuil, 1997.
- \_\_\_, *Le rire – essai sur la signification du comique*, Paris : Alcan, 1924.
- Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture*, Paris : Payot Rivage, 2007.
- Danto Artur, *La transfiguration du banal*, Paris : Seuil, 1989.
- De Certeau Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- \_\_\_, *Histoire et psychanalyse – entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987.
- \_\_\_, *L'invention du quotidien – I. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
- Deleuze Gilles, *Deux régimes de fous, textes et 1875-1995*, éd. préparée par David Lapoujade, Paris : Minuit, 2003.
- Derrida Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1997.
- Erwin Straus, *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, J. Million, 1989.
- Esquier Francis, *Arts du lieu* de, Francis Esquier, Amilly : Ed. du Cyprès, 1997.
- Freud Sigmund, « Les souvenirs – écrans » dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973, p. 113-132.
- \_\_\_, « Remémoration, répétition, élaboration » dans *De la technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1953, p. 105-115.
- Foucault Michel, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 2001.
- Gong Jow-jiun 龔卓軍, *Shen ti bu shu 身體部署 (Dispositif of Body)*, Taipei, Psygarden, 2006.
- Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, 1950, rééd. Albin Michel, 1997.
- Hartog François, *Régimes d'historicité – présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2003.

Hobsbawm Eric, *Nations et Nationalisme*, Paris, Gallimard, 1992.

Jenkins Henry, Ford Sam, et Green Joshua, *Spreadable media : creating value and meaning in a networked culture*, New York ; London : New York University, 2013.

Koselleck Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris : Gallimard, 2011.

Le Goff Jacques et Nora Pierre (sous la direction), *Faire de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1999

Liotard Jean-François, *Le Différend*, Paris : Minuit, 2001.

Merleau-Ponty Maurice, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1990.

\_\_\_, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1976.

Nora Pierre, « Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire. Tom 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984.

Rancière Jacques, « L'Inoubliable » in *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre George Pompidou, 1997.

\_\_\_, « Sens et figures de l'histoire » dans *Face à l'histoire. 1933-1996 – l'artiste moderne devant l'événement historique*, (Ameline Jean-Pierre, dir.), Paris : Centre Georges Pompidou-Flammarion, 1996, p. 20-27.

\_\_\_, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004.

\_\_\_, « Peuple ou multitudes ? » dans *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*, Paris : Amsterdam, 2009.

Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oublie*, Paris, Seuil, 2000.

Robert Stam, *Subversive Pleasure – Bakhtin, Cultural Criticism*, London : The Johns Hopkins University Press, 1989.

Saint Girons Baldin, « L'esthétique : problème de définition », dans *L'esthétique naît-elle au 18<sup>ème</sup> siècle ?*, coordonné par Serge Trottein, Paris : Puf, 2000.

Spivak Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason : Toward a History of the Vanishing Present*, Boston : Harvard University Press, 1999.

**Revue et Site d'Internet :**



Agamben Giorgio, « Notes sur le geste », <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/>. Ce texte a été initialement publié en 1991 dans le numéro 1 de la revue *Trafic*, hiver 1991, p. 33 – 34.

Didi-Huberman George, « Peuple exposés, peuple figurants » dans la revue *Dé(s)génération*, N°9, novembre, Saint-Julien-Molin-Molette : Huguet Editeur, 2009, p. 7-17.

Féral Josette, « La théâtralité – Recherche sur la spécificité du langage théâtral » dans *Poétique*, September 1988.

Mauss Marcel, *Les Techniques du corps*, *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

## Liste des œuvres étudiées

---

### **Cinéma**

#### A

- Ah Fei (Youmacaizi 油麻菜籽*, Wan Jen 萬仁, 1984)  
*A Melancholy Dream on Strange Land (異鄉悲戀夢 Yi xiang bei lian meng*, Su Yu-hsien 蘇育賢, 2013)  
*A Practice of City Guide : Auckland (城市導覽的練習：奧克蘭 Cheng shi dao lan de lian xi : ao ke lan*, Yu Cheng-ta 余政達, 2011)  
*Ah-Chung (阿忠 Chang*, Tso-chi 張作驥, 1996)

#### B

- Bade Area (八德 Bade*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2005)  
*Banana Paradise (香蕉天堂 Xian jiao tian tang*, Wang Tung 王童, 1989)  
*Best of Times, The (美麗時光 Mei li shi guang*, Chang Tso-chi 張作驥, 2002)  
*Bodo (寶島大夢 Bao dao da meng*, Huang Ming-chuan 黃明川, 1993)

#### C

- Cape N°7 (海角七號 Hai jiao qi hao*, Wei Te-sheng 魏德聖, 2008)  
*Chiens errants, Les (郊遊 Jiao you*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2013)  
*Cité des douleurs, La (悲情城市 Baiqing chenshi*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1989)  
*Civilian Dojo (國民道場, entre 1937 et 1945)*  
*Coldest Winter in Peking, The (皇天后土 Huang tian hou tu*, Bai Jing-rui 白景瑞, 1980)  
*Conversation with God, The (與神對話 Yu shen dui hua*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2001)

#### D

- Darkness and Light (黑暗之光 Hei'an zhi guang*, Chang Tso-chi 張作驥, 1999)  
*Drummer N°10 (十號鼓手 Shi hao gus hou*, Su Yu-hsien 蘇育賢, 2011)

#### E

- Eight Hundred Heroes (八百壯士 Ba bai zhuang shi*, Ting Shan-hsi 丁善璽, 1976)  
*Eighteen Copper Guardians in Shao-Lin Temple and Penetration : The Penetrative, The Perspective et The Spontaneous (十八銅人·穿透：穿透性、感受性、自發性 Shi ba tong ren ·chuan tou : chuan tou xing, gan shou xing, zi fa xing*, Tsui Kuang-yu 崔廣宇, 2001)  
*Empire's Borders I (帝國邊界 I Di guo bian jie I*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2008-09)  
*Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc (帝國邊界 II – 西方公司 Di guo bian jie II – xi fan gong si*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2010)  
*Et là-bas, quelle heure est-t-il ? (你那邊幾點 Ni na bian ji dian*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2001)  
*Everlasting Glory, The (英烈千秋 Ying lie qian qiu*, Ting Shan-hsi 丁善璽, 1976)

#### F

- Factory (加工廠 Jia gong chang*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2003)

*Flat Tyre* (破輪胎 *Po lun tai*, 1997, Huang Ming-chuan 黃明川)  
*Formosan New Years procession* (Fox Movietone News, 1930)

## G

*Good Bye, Dragon Inn* (不散 *Bu san*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2003)  
*Good Men, Good Women* (好男好女 *Hao nan hao nu*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1995)  
*Grand gratte-ciel, Le* (大摩天嶺 *Da mo tian ling*, Lee Chia 李嘉, 1974)  
*Group Java* (Su Yu-hsien 蘇育賢, 2011)  
*Growing Up* (*Xiao bi de gu shi* 小畢的故事, Chen Kun-ho 陳坤厚, 1983)

## H

*Happy Farmer* (幸福的農民, vers 1930)  
*Heroes of the Estern Skies* (笕橋英雄傳 *Jian qiao ying xiong chuan*, Chang Tseng-chai 張曾澤, 1977)  
*Hua-Shan-Qiang* (花山牆, Su Yu-hsien 蘇育賢, 2013)

## I

*I Don't Want Sleep Alone* (黑眼圈 *Hei yan quan*, Tsai Ming-liang 蔡明亮 2006)  
*If I Were For Real* (假如我是真的 *Jia ru wo shi zhen de*, Wang Tung 王童, 1981)  
*Invisible City : Liverpool Top 9* (隱形城市：利物浦精神 *Ying xing cheng shi : li wu pu jing shen*, Tsui Kuang-yu 崔廣宇, 2006)  
*Invisible City : Taiparis York* (隱形城市：台巴黎·約客 *Ying xing cheng shi : tai pali · yueke*, Tsui Kuang-yu 崔廣宇, 2008)  
*It's a Dream* (是夢 *Shi meng*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2007)

## J

*Journey to the West* (西遊 *Xi you*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2014)  
*Journal intime des soldates, Le* (女兵日記 *Nu bing ri ji*, Lee Chia 李嘉, 1975)

## K

*Kuso – Picnic* (草地上的野餐 *Cao di shang de ye can*, Yeh Yi-li 葉怡莉, 2008)  
*Kuso – Pink in Monet's Garden* (小粉紅在莫內花園 *Kuso – xiao fen hong zai monei hua yuang*, Yeh Yi-li 葉怡莉, 2008)  
*Kuso – Spring Snow, Chocolate and Red* (春雪·巧克力遇紅 *Kuso- chunxu qiaokeli yu hong*, Yeh Yi-li 葉怡莉, 2005)  
*Kuso – Orange Flower* (橘花花 *Kuso – ju hua hua*, Yeh Yi-li 葉怡莉, 2004)  
*Kuso – Rainbow Fairies* (*Cai Hong Qi Xian Zi* 彩虹七仙子, Yeh Yi-li 葉怡莉, 2007)

## L

*Lingchi, echoes of a historical photograph* (凌遲考：一張歷史照片的迴音 *Ling chi kao : yi zhang li shi zhao pian de hui yin*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2002)  
*Looking for Siraya* (尋找木柵女 *Xun zhao mu za nu*, Zheng Li-ming 鄭立明, 2013)

## M

*Maître des marionnettes, Le* (戲夢人生 *Xi meng ren sheng*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1993)  
*March Past* (分列式 *Fen lie shi*, Yao Jui-chung 姚瑞中, 2007)

*Man from Island West, The* (西部來的人 *Xi bu lai de ren*, 1989, Huang Ming-chuan 黃明川)

*Military Court and Prison* (軍法局 *Jun fa ju*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2007-08)

*Mt Jade Floating* (玉山漂浮 *Yu shan piao fu*, 1 Yao Jui-chung 姚瑞中, 2007)

N

*Native Trading post* (Fox Movietone News, 1930)

O

*Ode to the Republic of China* (中華民國頌 *Zhong hua ming guo song*, Yu Cheng-ta 余政達, 2009-2010)

*Ours Karaoke* (我們的卡拉 OK *Wo men de ka la OK*, Yu Cheng-ta 余政達, 2011)

P

*Phantom of history* (歷史幽魂 *Li shi you hun*, Yao Jui-chung 姚瑞中, 2007)

*Plastic Man* (塑膠人 *Su jiao ren*, Su Yu-hsien 蘇育賢, 2011)

*Pont n'est plus là, Le* (天橋不見了 *Tian qiao bu jian le*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2002)

*Procession funéraire de Chiang Wei-shui, La* (故蔣渭水先生葬儀實況 *Gu Jiang weishui xian sheng zang yi shi kuang*, Studio Zhen kai 真開寫真館, 1931)

R

*Reading the City : Wellington* (閱讀城市：威靈頓 *Yue du chengshi : weilingdun*, Yu Cheng-ta 余政達, 2011)

*Rebelles du dieu néon, Les* (青少年哪吒 *Qing shao nian nazha*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 1992)

*Rivière, La* (河流 *Heliu*, Tsai Ming-liang 蔡明亮 1997)

*Route, The* (路徑圖 *Lu jing tu*, Chen Chieh-jen 陳界仁, 2006)

S

*Second printemps pour le vieux Mo, Le* (老莫的第二個春天 *Lao mo de di er ge chun tian*, Li You-ning 李祐寧, 1984)

*She is my aunt* (她是我阿姨 *Ta shi wo a yi*, Yu Cheng-ta 余政達, 2008)

*Shortcut to the Systematic Life : Superficial Life, The* (系統生活捷徑：表皮生活圈 *Xi tong sheng huo jie jing : biao pi sheng huo quan*, Tsui Kuang-yu 崔廣宇, 2002)

*Shortcut to the Systematic Life : I am fine. I do not get wet, The* (系統生活捷徑：我很好，我並沒有淋濕 *Xi tong sheng huo jie jing : Wo hen hao, wo bing mei you lin shi*, Tsui Kuang-yu 崔廣宇, 2002)

*Shortcut to the Systematic Life : City Spirits, The* (系統生活捷徑：城市精神 *Xi tong sheng huo jie jing : cheng shi jing shen*, Tsui Kuang-yu 崔廣宇, 2005)

*Son's Big Doll* (兒子的大玩偶 *Erzi de da wanou*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1983)

*Southward Expansion to Taiwan* (南進台灣, entre 1939 et 1940)

*Super Citizen Ko* (超級大國民 *Chaoji daguoming*, Wan Jen 萬仁, 1994)

T

*Taiwanese Marketplace* (Fox Movietone News, 1930)

*Taiwanese Youth Corp for the Nation* (台灣勤行報國青年隊, vers 1940)

*Taste of Apple, The* (蘋果的滋味 *Pin guo de zi wei*, Wan Jen 萬仁, 1983)

U

*Un été chez grand-père* (冬冬的假期 *Dong dong de jia qi*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1984)

*Universes in Universe I : Word Map* (世界中的世界 I : 地圖 *Shi jie zhong de shi jie : di tu*, Yu Cheng-ta 余政達, 2010)

V

*Ventriloquists : introduction* (附身【聲】者：介紹 *Fu shen 【sheng】 zhe : jie shao*, Yu Cheng-ta 余政達, 2008)

*Ventriloquists : Liang Mei-lan and Emily Su* (附身【聲】者：梁美蘭與艾蜜莉蘇 *Fu shen 【sheng】 zhe : liang meilan yu aimili su*, Yu Cheng-ta 余政達, 2009)

*Vicki's Hat* (小琪的帽子 *Xiao qi de mao zi*, Tseng Chuang-hsiang 曾壯祥, 1983)

*Vive L'Amour* (愛情萬歲 *Ai qing wan sui*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 1994)

*Victory* (梅花 *Mei hua*, Liu Chia-chang 劉家昌, 1975)

W

*Walker* (行者 *Xing zhe*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2012)

*Walking on Water* (行在水上 *Xing zai shui shang*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 2013)

*Women's Heart* (女人心 *Nu ren xin*, Su Yu-hsien 蘇育賢, 2013)

*Woman of Wrath* (殺夫 *Sha fu*, Tseng Chuang-hsiang 曾壯祥, 1984)

**Arts visuels**

B

*Being Castrated* (*Qu shi tu* 去勢圖, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1996)

*Revolt in the Soul & Body* (*Hun po bao luan* 魂魄暴亂, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1996-99)

L

*Lost Voice I, II, III* (*Shi sheng tu* 失聲圖, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1997)

M

*Mad City* (*Fen dian cheng* 瘋癲城, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1999)

N

*Nezha's Body* (*Na zha xiang* 哪吒相, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1998)

R

*Rule of Law I, II, III* (*Fa zhi tu* 法治圖 I, II, III, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1997)

S

*Self Destruction* (*Zi can tu* 自殘圖, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1996)

*Spell Mountains Overturn Seas* (*Yi shan dao hai* 移山倒海, Wu Tien-chang 吳天章, 2005)

*Siamese Twins* (*Lian ti hun* 連體魂, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1998)

*Spirit Deaming Conjuraton* (*Meng hun shu* 夢魂術, Wu Tien-chang 吳天章, 2004)

T

*Transe, The* (*Huang hu xiang* 恍惚相, Chen Chieh-jen 陳界仁, 1998)

## Table des matières

---

Résumé .....	3
Remerciements .....	5
Sommaire.....	7
Introduction : le corps, l'identité et l'histoire.....	11
<b>PARTIE I .....</b>	<b>27</b>
<b>BENSHI : L'ORIGINE D'UNE HISTOIRE FIGURATIVE ET SES HERITAGES POLITIQUES ET ESTHETIQUES .....</b>	<b>27</b>
<b>Chapitre 1 Le <i>Benshi</i> : la figure éloquente et la question du national dans le cinéma des premiers temps .....</b>	<b>29</b>
1-1 Le corps résistant au discours colonial.....	29
1-1.1 Le <i>Benshi</i> : redéfinir l'origine du cinéma taïwanais .....	32
1-2 Cinéma taïwanais – un lieu de combat idéologique .....	34
1-2.1 Les premières expériences du cinéma à Taïwan.....	34
a. L'époque de la gouvernance japonaise.....	35
b. L'époque de la gouvernance du gouvernement KMT .....	37
1-2.2 La révélation d'une sympathie politique : l'écriture historiographique et le choix des termes.....	38
1-3 Un corps relatif du cinéma taïwanais.....	44
1-3.1 La fabrique d'un sentiment national : un cinéma dit national .....	46
1-3.2 L'identité taïwanaise et la question relationnelle .....	48
<b>Chapitre 2 La démonstration de l'identité nationale à travers le corps .....</b>	<b>53</b>
2-1 L'identité modelée : les premières expériences du cinéma national dans les films de propagande japonaise .....	53
2-1.1 Le laboratoire de la modernité.....	55
2-1.2 L'évolution du corps .....	57
2-1.3 La voix <i>over</i> et les cartons : deux agents commandants .....	58
2-1.4 L'identité fugitive : démembrée, muette.....	60
2-2 Un corps-opérateur de résistance identitaire : le <i>benshi</i> .....	64
2-2.1 La présence corporelle du médiateur subjectif : entre tradition persistante et modernité .....	64
2-2.2 Surimpressionnisme : une passerelle entre des imaginaires spatio-temporelles hétérogènes (dispositif modifié depuis le <i>benshi</i> ).....	68
2-2.3 Le paradigme de la juxtaposition entre les deux imaginaires opérationnelles : réorientation, dissociation paradoxale avec surimpression de l'image.....	72
<b>Chapitre 3 La querelle de l'identité : le cinéma taïwanais et ses identités politico-historiques (après la Seconde Guerre mondiale).....</b>	<b>79</b>
3-1 Une nouvelle identité nationale imposée .....	79
3-1.1 La prothèse d'une mémoire : la création d'un corps nationaliste chinois .....	80
3-1.2 Disparition du <i>taiyupian</i> : l'éphémérité d'un corps populaire .....	82
3-2 Le rétablissement de l'identité par la levée de la loi martiale .....	85
3-2.1 Le Nouveau Cinéma Taïwanais : un cinéma national .....	85
3-2.2 Le cinéma des années 1990 : détournement de l'identité nationale ? .....	89
3-3 Réflexion sur le cinéma taïwanais et le cinéma du "monde chinois" : (catégorisation et choix de terme, <i>chinese language cinema</i> ) .....	92
3-3.1 « Indigénisation » du cinéma taïwanais .....	93

3-2.2 Un cinéma indigène : en fonction d'une position « entre » .....	99
<b>Chapitre 4 Les héritages du médiateur subjectif et la restauration de l'histoire (le cinéma des années 1980 et 1990)</b> .....	<b>103</b>
4-1 La voix "over" du corps mutique : la voix spectrale dans <i>The Man from Island West</i> , <i>Bodo</i> de Huang Ming-chuan et <i>La cité des douleurs</i> de Hou Hsiao-hsien.....	106
4-1.1 Identité spectrale : la dislocation entre l'image et la voix .....	108
4-1.2 Identité spectrale : un regard interne.....	113
4-1.3 Identité spectrale : la rhétorique de l'intertitre .....	117
4-2 La voix interne du corps mutique : l'appel à une traversée de l'espace-temps dans <i>Super Citizen Ko</i> de Wan Jen .....	121
4-2.1 Le panorama du regard psychique : la révélation de l'oubli .....	122
4-2.2 Le regard sutural – une position réflexive entre espace et temps.....	124
4-3 Le dédoublement du corps : <i>Le Maître des marionnettes</i> , <i>Good Men, Good Women</i> de Hou Hsiao-hsien et <i>Flat Tyre</i> de Huang Ming-chuan .....	127
4-3.1 La mémoire impossible : la remémoration dans le dispositif réflexif du <i>Maître des marionnettes</i> .....	128
4-3.2 La réflexivité de la mémoire : les jeux de l'interprétation dans <i>Good Men, Good Women</i> .....	132
4-3.3 Le regard réflexif : l'œil mécanique du documentaire dans <i>Flat Tyre</i> .....	136
Conclusion .....	141
<b>PARTIE II</b> .....	<b>143</b>
<b>TANG-KI : UNE SOLUTION MEDIUMNIQUE VIS-A-VIS UN TROUBLE PSYCHIQUE DE L'ESPACE PRIVE</b> .....	<b>143</b>
<b>Chapitre 5 La dissociation du sujet dans l'image : un moyen de communication</b> .....	<b>145</b>
5-1 La dissociation du sujet .....	146
5-1.1 L'approche psychanalytique.....	146
5-1.2 Approche de la croyance populaire taïwanaise : le <i>tâng-ki</i> .....	147
5-2 La dissociation du sujet dans l'art visuel taïwanais .....	150
5-2.1 Wu Tien-chang : l'intra-communication par l'hétérogénéité .....	152
a. L'espace-temps hétérogène.....	155
b. Le corps hétérogène .....	156
5-2.2 Chen Chieh-jen : l'intra-communication par la stratification des regards .....	161
a. La stratification des regards : l'acte de (ré)exposer l'image .....	162
b. Le corps monstrueux en transe.....	167
5-3 La dissociation du sujet dans le film .....	170
5-3.1 Le corps à la recherche de l'identité : <i>Ah-Chung</i> de Cheng Tso-chi .....	171
a. La matière miroitante .....	176
b. Le masque .....	177
c. L'automutilation .....	178
5-3.2 <i>Les Rebelles du dieu néon</i> , <i>Les Chiens errants</i> et <i>The Conversation with God</i> de Tsai Ming-liang.....	181
a. L'impasse identitaire et communicationnelle du corps fantomatique : <i>Les Rebelles du dieu néon</i> .....	182
b. L'immobilité du plan fixe : l'identification à la dérive, le corps-médium et la dilatation du temps dans <i>Les Chiens errants</i> et <i>The Conversation With God</i> .....	189
Conclusion .....	196
<b>PARTIE III</b> .....	<b>197</b>
<b>LA SURVIVANCE DU CORPS PERFORMATIF DANS LE CINEMA CONTEMPORAIN</b> .....	<b>197</b>

<b>Chapitre 6 La survivance du corps performatif dans le cinéma contemporain .....</b>	<b>199</b>
6-1 Du cinéma à la vidéo : un phénomène social et artistique .....	199
6-1.1 La tendance du cinéma à partir de l'année 2000 : politique et domination commerciale .....	200
6-1.2 Penser le cinéma au pluriel .....	205
6-2 L'Intervalle : le corps comme moteur de remémoration.....	214
6-2.2 <i>Mimesis</i> corporelle II : les "trous" de mémoire dans <i>Lingchi, echoes of a historical photograph</i> (2002) de Chen Chieh-jen.....	220
a. Le regard rétrospectif .....	220
b. Le regard stratifié .....	222
<b>Chapitre 7 La Corporalité du détournement : corps d'auteur et « auteurisation » du corps .....</b>	<b>227</b>
7-1 Corps d'auteur .....	227
7-1.1 Corps d'auteur I : une temporalité du devenir .....	228
7-1.2 Corps d'auteur II : corps répercutant.....	235
7-2 La citation historique et son détournement.....	238
7-2.1 Deux modes de l'intentionnalité auctoriale : manifeste et implicite .....	239
7-2.2 Citation en forme de palimpseste : révélation par contact corporel .....	242
7-3 L'« auteurisation » du corps.....	246
7-3.1 Théâtralité et présence exhibitionniste.....	247
a. La construction d'une disposition théâtrale .....	252
b. L'action performative dans un non man's land.....	256
7-3.2 De l'anonyme à la figure politisée .....	262
a. Le corps idéal de la multitude.....	264
b. La politisation de la figure anonyme : l'espace-corps .....	268
Conclusion .....	272
<b>PARTIE IV.....</b>	<b>273</b>
<b><i>KUSO</i> : LA DISPARITION DU CORPS DANS LE CINEMA CONTEMPORAIN .....</b>	<b>273</b>
<b>Chapitre 8 La Corporalité du détournement II : la performance et la contemporanéité de l'histoire .....</b>	<b>275</b>
8-1 La génération de l'art de la frustration et le débat sur un sujet sans être .....	275
8-1.1 L'enfant de la mondialisation.....	279
8-2 <i>Kuso</i> : un style expressif du sensible né de l'espace d'Internet .....	282
8-2.1 Une généalogie du détournement par l'esprit <i>kuso</i> : l'internationale situationniste.....	284
8-2.2 Une généalogie du détournement par l'esprit <i>kuso</i> : <i>Spreadability</i> .....	286
8-3 Je <i>kuso</i> donc je suis : la philosophie du corps <i>kuso</i> chez Yeh Yi-li.....	288
8-3.1 <i>Kuso</i> – une altération permanente .....	289
a. subversion langagière .....	289
b. subversion "authentique".....	292
8-3.2 Parasitisme : le corps comme expérience.....	295
8-4 L'expérimentation entre corps et espace urbain chez Tsui Kuang-yu.....	299
8-4.1 Le ridicule du corps ordinaire .....	300
8-4.2 La tactique corporelle .....	305
a. Le camouflage cutané.....	305
b. La dérive de l'urbanisme .....	309
<b>Chapitre 9 Corporalité du détournement III : la disparition du corps.....</b>	<b>315</b>
9-1 Ventriloquie de l'image I : l'acousmie du jeu langagier chez Yu Cheng-ta .....	316
9-1.1 La déviation du système langagier : imitation sous-titrée.....	319
9-1.2 La déviation du système langagier : le sujet en réfraction .....	325
9-2 Ventriloquie de l'image II : la voix résistante du <i>no-body</i> chez Su Yu-hsien .....	331



9-2.1 Le corps percutant : la réverbération sonore de l'identité .....	333
9-2.2 La fabrique de la "voix" du <i>no-body</i> : la réverbération de l'image de la mémoire dans <i>Hua-San-Qiang</i> .....	337
a. L'aspect historique : la construction d'une fable nationale .....	341
b. L'aspect esthétique : le mirage audio-visuel .....	343
c. L'aspect politique : la réverbération de l'image d'une mémoire à travers l'image brûlée .....	347
Conclusion .....	352
<b>Conclusion générale.....</b>	<b>355</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>361</b>
<b>Liste des œuvres étudiées .....</b>	<b>393</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>397</b>