



Henry Leperlier

Multilinguisme, identité et cinéma du monde sinophone : nationalisme, colonialisme et orientalisme

LEPERLIER Henry. *Multilinguisme, identité et cinéma du monde sinophone : nationalisme, colonialisme et orientalisme*, sous la direction de Gregory B.Lee. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2015.
Disponible sur : www.theses.fr/2015LYO30032



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



Thèse de doctorat d'Études de l'Asie et de ses diasporas

Présentée par Henry Leperlier

**MULTILINGUISME, IDENTITE ET CINEMA DU MONDE SINOPHONE : NATIONALISME,
COLONIALISME ET ORIENTALISME**

Soutenu le 18 septembre 2015 à L'Université Jean-Moulin Lyon 3

Directeur de Thèse

Professeur Gregory B. LEE

Université Jean-Moulin Lyon 3

Jury composé de :

Sean GOLDEN, Professeur à l'Université Autonome de Barcelone

Roger GREATREX, Professeur, Université de Lund

Vanessa FRANGVILLE, Professeur, titulaire de la Chaire de chinois à l'Université Libre de Bruxelles

Gregory LEE, Professeur des universités, Université Jean Moulin

Corrado, NERI, MCF HDR, Université Jean Moulin

Florent VILLARD, MCF HDR, Université Jean Moulin

MULTILINGUISME, IDENTITE ET CINEMA DU MONDE SINOPHONE :

NATIONALISME, COLONIALISME ET ORIENTALISME ¹

« Taiwan is a true island with a well-earned right to a profound identity crisis »

Jerome Silbergeld, *Hitchcock with a Chinese Face*

« Hong Kong has no pre-colonial past to speak of. (...) the Hong Kong Chinese are now culturally and politically quite distinct from mainlanders, two peoples separated by a common ethnicity »

Ackbar Abbas, *Hong Kong and the Politics of Disappearance*

¹ Nous utiliserons le mot sinophone pour nous référer plus spécifiquement à toutes les langues faisant partie du groupe des langues ou dialectes chinois. L'expression Monde chinois sera en référence aux régions où les populations ethniques sont présentes soit majoritaires soit minoritaires par rapport à la majorité Han mais disposant alors de leurs institutions soit politiques soit communautaires comme par exemple en Malaisie. Le terme sinophone gagne en acceptation en anglais comme en témoigne son usage dans le livre de Shumei Shi : *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, University of California Press, 2007. Le terme sinophone reflète le caractère transnational du cinéma de langue chinoise ou trouvant son origine dans un pays ou une communauté de langue ou de culture chinoise.

Avant-Propos

Cette recherche trouve son origine dans trois voyages et séjours, parmi d'autres, que j'ai entrepris en Chine et à Taïwan.

En 1982 pour la première fois je partis à Taïwan pour apprendre le chinois mandarin. J'avais écouté des conseils me suggérant que l'apprentissage du chinois, comme je l'appelais à l'époque, était plus professionnel à Taïwan et que la Chine, ayant tout juste commencé à sortir de la révolution culturelle, n'enseignait le chinois que par la « méthode » de la répétition, à la façon d'automates, en groupe. Bref, l'objectif était d'apprendre le chinois à Taïwan quitte à aller ensuite en Chine pour le pratiquer.

L'image de Taïwan, officiellement, alors et aujourd'hui, connu sous le nom de République de Chine, était assez simpliste : celle de la Chine de Tchiang Kai-Shek, une Chine libre du communisme dont le but était de récupérer toute la Chine ; ceci s'affichant, par exemple dans les cinémas, où l'auditoire devait se lever et chanter l'hymne national face à une carte de la Chine, présentant un avenir radieux et un but idéologique à un auditoire jeune en majorité.

Lors de mon séjour à Taïwan, je découvris que la réalité était tout autre. Les professeurs de chinois parlaient un mandarin apparemment très standard avec un accent et une prononciation qui n'était présente que dans les médias, les classes et certains fonctionnaires. Le plus intrigant était que les trois chaînes de télévision diffusaient un feuilleton télévisé d'une durée de 30 minutes suivis ou précédés de nouvelles dans un « dialecte » qui m'apparaissait comme n'ayant rien de commun

avec le mandarin, contrairement au cantonais où une visite au Musée de la Science de Hong Kong, quelques jours avant mon arrivée en « Chine » m'avait permis de reconnaître certains mots en commun au mandarin et au cantonais. Quelques semaines après mon arrivée à Taipei, je fus recruté par une secrétaire assistante, venue à cet effet à notre résidence universitaire ; ma tâche était de faire semblant d'être un ingénieur allemand, en visite à Taïwan pour examiner un problème de dysfonctionnement de machines à emballer sous vide exportées par cette firme allemande où elle travaillait. À ce but, je devais aller à Yilan et prétendre examiner la machine en question. Le choc culturel fut multiple et me mit dans une certaine torpeur : je passais plusieurs heures n'entendant que du taïwanais essayant péniblement en vain de saisir un mot par-ci par-là sans aucun succès. Je suis persuadé qu'une telle expérience rend quiconque quasiment dans l'impossibilité de considérer le taïwanais ou hokkien comme étant un « dialecte » du chinois mandarin.² Ceci me força à remettre en question les images identitaires véhiculées soit par les « deux Chines » ainsi que celles transmises par les manuels de langue : ces derniers à l'époque ne comportant presque aucun avertissement sur l'interdiction du pinyin à Taïwan ou des caractères simplifiés à Taïwan.^{3 4} Par ailleurs, les manuels de l'époque, et encore aujourd'hui, ne comportaient aucune

² Quelques années auparavant, en 1972, je partis travailler en Allemagne pour l'été aux fins de perfectionner mon allemand et payer mes études. Un changement de train à Strasbourg pour emprunter la navette à Strasbourg pour rejoindre un train de grande ligne en Allemagne me fit découvrir le dialecte alsacien ; le choc initial d'entendre ce dialecte allemand fut vite maîtrisé car certains mots étaient reconnaissables d'autant plus qu'ils étaient mêlés à des termes officiels français. Rien de comparable avec cette première rencontre avec le hokkien.

⁴ Il existait bien des manuels de chinois mandarin à Taïwan qui comportaient, en plus du bopomofo, une transcription en pinyin, mais cette transcription s'intitulait « un autre système ».

information sur le contexte culturel-linguistique du *Monde chinois* et ne préparaient pas l'étudiant à sa rencontre avec l'univers linguistique du Monde chinois et de sa diversité. Ceci contrairement à des manuels d'enseignement de langues européennes où il est consacré une large place aux particularismes linguistiques locaux ; les manuels d'espagnols parlant de quechua, ceux de français mentionnant les autres langues de France et ceux d'allemand parlant des dialectes ou de la situation linguistique de la Suisse.

Plus de vingt ans plus tard, durant l'été de 2005, flânant dans le rayon électronique grand public d'un Hypermarché Carrefour dans la banlieue sud de Pékin, mon regard fut attiré par un écran géant retransmettant un concert de rock en cantonais. Rien d'inhabituel, sauf que les chanteurs chantaient en cantonais, s'adressaient à leur spectateurs en cantonais et qu'un groupe grandissant de clients, jeunes pour la plupart, s'était arrêté pour suivre le concert qui comportait de nombreuses interruptions en cantonais, parfois sans sous-titres, ce qui ne semblait pas les déranger le moins du monde. J'étais dans la capitale du *Monde chinois*, un centre géographique renommé de mandarin, et ces jeunes consommateurs prenaient ce cantonais oral comme allant de soi. Je ne peux que faire l'hypothèse que le téléchargement de feuilletons télévisés en cantonais, coréen et japonais avait déjà propulsé la jeunesse chinoise urbaine dans un monde multilingue et multiculturel.

Deux ans auparavant, je me trouvais à Taipei après une absence de vingt ans et écoutais distraitement les annonces du MRT, le métro de Taipei. Comme à Pékin ces annonces étaient en deux langues, chinois et anglais américain, ou du moins c'est

l'impression qu'un visiteur étranger aurait pu avoir.⁵ Ce qui aurait pu intriguer ce visiteur est que, contrairement à Pékin, les annonces en « chinois » étaient environ trois fois plus longues que celles en anglais, donnant l'impression aux visiteurs que l'information en anglais était incomplète ou résumée. En fait les annonces en « chinois » sont en mandarin, taïwanais et hakka reflétant le multilinguisme semi-officiel⁶ en vigueur à Taïwan.

Ces trois événements parmi d'autres sont ceux qui m'ont amené à remettre en question une vision « unitaire » du Monde chinois, de sa culture et de ses langues tels que colportés par de nombreux médias chinois, taïwanais ou occidentaux et à examiner les implications de cette vision que l'on pourrait qualifier, selon le terme d'Edward Said, d'orientaliste.

⁵ En fait anglais américain à Taïwan, en Chine il n'est pas rare d'entendre de l'anglais soit britannique, de Hong Kong ou australien en plus de l'américain, en particulier sur les chaînes internationales de radio et télévision en anglais.

⁶ Seul le mandarin est langue officielle de la République de Chine (Taïwan).

Introduction et Problématiques ⁷

Du cinéma asiatique au cinéma du monde chinois

Le cinéma asiatique a trouvé sa place dans la culture populaire en Europe. Les bacs de DVD du magasin à succursales FNAC, les sites d'achat en ligne tels que Amazon offrent tous un rayon séparé aux œuvres cinématographiques provenant du continent asiatique. Cet engouement prend place par contre dans un désordre commercial et même intellectuel qui ajoute à une perception, sinon erronée, du moins confuse de la culture et de l'histoire du Monde chinois. Il tend à reproduire certains clichés et approches superficielles déjà préétablies plutôt qu'à provoquer un éclairage nouveau.

À l'instar des grandes librairies, de nombreux livres parlent du cinéma asiatique suggérant par là même qu'il s'agit d'un ensemble monolithique où les films chinois, coréens et japonais ne feraient partie que d'un seul ensemble culturel. De la même façon qu'il est possible de parler de cinéma européen si l'on se rapporte à une zone géographique, les traditions des cinémas français, allemand, anglais, espagnol et

⁷ Il fallait, à l'époque, passer par Hong Kong, se faire délivrer un deuxième passeport parce que les autorités de Chine et de Taïwan n'acceptaient pas que des tampons de l'autre « pays » soient visibles sur le même passeport. Voyager à l'intérieur de la Chine n'était possible qu'avec des visas intérieurs pour se déplacer à l'extérieur de certaines grandes villes. De nombreux étudiants parlant chinois expliquaient qu'il était préférable d'afficher une certaine ignorance du chinois afin de pouvoir accéder à certaines régions.

italien sont loin d'avoir suivi les mêmes chemins.⁸ Certes dans les années 1930 en Europe de nombreux films étaient tournés en une version pour toute l'Europe et trois versions, française, allemande et anglaise, sans doublage, étaient tournées avec le même scénario ; mais cela n'a pas établi une tradition cinématographique culturelle européenne monolithique, cette méthode ayant été rapidement abandonnée une fois que la technologie eut permis un doublage presque invisible. De la même manière, en Asie les origines des cinémas sinophones, bien que tous étant le résultat d'une importation des pays occidentaux, sont diverses et reflètent les processus historiques très différents d'un pays sinophone à un autre : La Chine a découvert le cinéma pendant la dernière dynastie Qing sous l'impératrice Ci Xu. Taïwan s'est ouvert au cinéma lors de l'occupation japonaise.⁹ C'est sous le régime colonial britannique que Hong Kong a développé son industrie du cinéma. Les autres régions sinophones, comme Singapour, n'avaient pas encore d'identité sinophone établie et ne viendront au cinéma en langue chinoise que très tardivement vers la deuxième moitié du XXème siècle, souvent par nécessité identitaire.

Le média cinématographique a donc été principalement introduit dans un contexte colonial ou semi-colonial dans le cas de la Chine où de vastes territoires étaient sous occupation ou influence étrangère. Ce cinéma sera soumis à un contrôle de la

⁸ Les magasins de DVD ayant pignon sur rue ou en ligne en Asie ne s'y trompent pas : Ils classent généralement chaque cinéma par pays et n'ont presque jamais de classification « européenne ».

⁹ Nous emploierons le terme sinophone pour désigner le cinéma tourné dans une langue chinoise en provenance de Chine, de Taïwan, de Hong Kong, de Singapour et de Malaisie. Par langue chinoise nous entendons ce qui par ailleurs est appelé dialecte ou langue (mandarin, cantonais, taïwanais / hokkien, hakka entre autres).

part des autorités soit coloniales soit chinoises qui voudront en maîtriser l'utilisation et souvent l'utiliser à fin de propagande. Il est difficile d'évaluer sa capacité à changer ou influencer l'opinion d'une société et d'en affecter l'évolution ; ce qui par contre lui donne un pouvoir certain est le fait que depuis le début de son existence les autorités gouvernementales de tout acabit ont toujours cherché soit à en contrôler son utilisation et contenu, soit à en faire un outil de propagande et de façonnement de l'opinion. Ironiquement, ce désir de contrôle a probablement renforcé son influence et son image et lui a sans doute donné un statut élevé auprès des décideurs, révolutionnaires et activistes de tous bords. Le semblant de réalité que le spectateur perçoit souvent comme une réalité absolue est alors très vite considéré par les autorités en place comme trop dangereux pour ne pas être soumis sinon à une censure ou un contrôle, du moins à des filtrages ou des coupures. La preuve est que les spectateurs, pas uniquement en Asie, ont encore de nos jours une certaine tendance à ne pas faire de distinction entre le monde réel et celui présenté comme tel par les réalisateurs. La récente controverse au sujet de l'actrice Tang Wei, héroïne du film de Ang Lee, *Lust, Caution* 李安 (2007), qui incarne une révolutionnaire communiste tombée amoureuse d'un agent du Kuomintang (parti nationaliste chinois) dans le Shanghai des années 1930 et qui finit par le sauver au lieu de le détruire est révélatrice du pouvoir de persuasion du cinéma à incarner le réel. Tang Wei perdit par la suite tous ses contrats de publicité après qu'une partie de l'opinion chinoise, en particulier sur le web, a considéré qu'interpréter un rôle de traîtresse était un acte non patriotique ; la distinction

entre le personnage interprétée par l'actrice et la réelle personnalité de l'actrice échappant à un certain nombre de spectateurs ou utilisée à des fins de protestations anti-japonaises.¹⁰

La préservation des moyens de production nationale ou même coloniale se retrouve alors très vite au centre des soucis de production de toutes les autorités gouvernementales désireuses de mettre à leur service un média et d'en manipuler l'utilisation. Les politiques linguistiques gouvernementales sont alors aussi appliquées au cinéma chinois car la fragmentation linguistique, perçue comme un danger à l'unité nationale, n'est pas tolérée face à l'occupant ennemi, dans ce cas-ci japonais ou celui d'une guerre civile fratricide entre le Parti communiste chinois et le Kuomintang.

Ces dernières années, ce désir de pureté linguistique dans le cinéma, étant à l'origine sans doute le reflet d'un nationalisme exacerbé, a progressivement cédé sa place à un cinéma en partie multipolaire où l'origine « nationale » d'un film est devenue plus floue à cause de la diversité culturelle et internationale des acteurs, des équipes de tournage et aussi des producteurs.¹¹

¹⁰ « Ang Lee Defends Banned 'Lust, Caution' Actress » The Huffington Post, 28-03-2011 : http://www.huffingtonpost.com/2008/03/11/ang-lee-defends-banned-lu_n_90883.html. Consulté le 1-04-2012. Cette question sera discutée dans le chapitre 2.

¹¹ Il est particulièrement surprenant de découvrir sur les sites de vente en ligne de films, comme Amazon, des films entièrement en anglais classés dans la rubrique Taïwan, avec des acteurs et des équipes presque totalement anglo-saxonnes lorsque l'on accède aux rubriques de films par pays. Souvent le fait qu'un acteur ou le réalisateur soit taïwanais suffit à le classer, par les distributeurs, dans cette catégorie ; parfois les raisons sont moins évidentes, par exemple dans le cas de « Terrain Miné » dont le réalisateur est Steven Seagal et le rôle principal attribué à

Si depuis quelque temps, des co-productions entre plusieurs pays asiatiques ont permis d'établir des échanges et de créer un climat favorable aux influences réciproques dans plusieurs de ces pays et si des cinémas nationaux chinois, taïwanais ou de Hong Kong ont subi une forte influence d'autres pays asiatiques à leur début, comme le Japon sur le cinéma taïwanais, les différentes traditions nationales conservent encore leur spécificité bien établie.

Il serait difficile de ne pas considérer de prime abord que les différents cinémas sinophones partagent un même fonds historico-culturel chinois et des traditions culturelles et philosophiques, même si les différentes branches s'expriment souvent à travers une conscience nationale propre à chaque région ou pays. Le concept d'un monde sinophone constitué de nations distinctes partageant un fonds culturel, linguistique et politico-historique commun semble émerger lentement, en particulier par l'utilisation de termes linguistiques comme « sinophone » ou « Monde chinois » de Jacques Gernet ; une entité similaire à celles du monde anglo-saxon comme le Commonwealth ou les pays anglo-saxons, ou encore celle des pays francophones comme la francophonie.¹² Des ensembles géopolitiques où l'indépendance politique des diverses nations constituantes va de soi mais dont l'appartenance culturelle commune est définie par la langue, la culture et où l'histoire, même commune, n'est pas remise en cause. Les francophones,

Michael Caine. L'implication d'un producteur taïwanais est souvent suffisante pour classer de tels films à la rubrique Taïwan.

¹² Ce terme semble avoir été d'abord proposé en anglais par Sheldon Lu dans son article, « Dialect and modernity in 21st century Sinophone Cinema », *Jump Cut, A Review of Contemporary Media*, 2007, Spring, No.49, 1.

hispanophones, lusophones ou anglophones partagent respectivement un même passé historico-culturel. Les jeunes francophones, d'où qu'ils soient, lisent les mêmes bandes dessinées, étudient les mêmes classiques à l'école, Corneille, Molière ou Racine, et lisent souvent les mêmes best-sellers ; il en est de même avec les anglophones, les hispanophones et lusophones qui tous étudient à l'école respectivement les œuvres de Shakespeare, Miguel de Cervantes ou de Fernando Pessoa.^{13 14 15}

La mondialisation croissante non seulement du monde du travail et de la finance mais aussi des médias, en particulier à travers l'Internet, facilite un échange plus rapide des œuvres culturelles et permet à tous de se tenir au courant des principaux événements de leurs communautés culturelles linguistiques. Ce partage culturel n'implique pas qu'il existe un désir d'unité politique ou de fusion culturelle ou axé sur l'identité linguistique.

¹³ De la même manière que des anglophones peuvent discuter ensemble le contenu de séries américaines de télévision, les francophones partagent facilement les scénarios de plusieurs bandes dessinées belges (Tintin), françaises (Titeuf) ou récemment même québécoises comme celles de Guy Delisle. Dans le Monde sinophone, ironiquement, le contenu télévisé le plus partagé et commun des adolescents pourrait bien être celui des séries coréennes.

¹⁴ Dans le monde anglophone avec quelques différences de perception des accents : les pièces de Shakespeare aux États-Unis sont lues et déclamées avec un accent standard américain, l'accent britannique étant réservé à des personnages comiques ou bouffon comme Falstaff ; au Canada la tradition britannique perdure et Shakespeare est joué avec un accent britannique.

¹⁵ L'influence de Fernando Pessoa et de sa modernité à travers le monde lusophone, pour ne citer qu'un exemple est exposée dans le livre de Mariana Gray de Castro : *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*, Woodbridge, R.-U., Tamesis Books, 2013.

Il en va de même, en particulier ces dernières années, des échanges d'information, de « produits culturels », les voyages touristiques et les échanges commerciaux ont créé un espace commun culturel et commercial entre les différentes « composantes » du Monde chinois ; il est par contre encore nouveau et inusité de parler d'une communauté sinophone constitué de nations distinctes ; ceci est dû à plusieurs facteurs : le non-dit de l'établissement de deux nations chinoises indépendantes politiquement, Taïwan et la Chine populaire. Cette situation est principalement la conséquence, d'une part, d'une forte revendication politique d'unité nationale provenant de la Chine et d'autre part de la claire volonté de la plupart des Taïwanais à se contenter d'un statu quo dans lequel Taïwan ne se retrouve être ni un état officiellement indépendant, ni en capacité de s'affirmer sans risquer une crise politique et militaire de confrontation avec son puissant voisin.

Face au binôme Chine-Taïwan apparaissent d'autres territoires s'acheminant progressivement vers un statut de pays sinophones, parfois sans l'avoir consciemment planifié à leur naissance. Singapour, dont l'indépendance lui a été « imposée » par la Malaisie qui craignait la domination d'une ethnie chinoise dotée d'un important pouvoir économique, semble se diriger progressivement vers un statut d'état sinophone sans l'avoir planifié à sa naissance d'état souverain. Même si l'anglais conserve son statut de lingua franca et d'affaires, le chinois mandarin semble être la seule autre langue de prestige en progression à Singapour. Sous la pression de politiques du gouvernement, la connaissance du mandarin est encouragée et a atteint un certain succès faisant en sorte que les différents groupes chinois, surtout parmi la nouvelle génération, puissent maintenant communiquer entre eux en chinois mandarin sans avoir à utiliser un anglais qu'ils sont loin de

maîtriser correctement hors de la sphère politico-économique. Deux campagnes gouvernementales en sont la démonstration :

« Speak Mandarin » et « Speak Good English » sont deux campagnes indiquant la direction actuelle de l'identité linguistique du micro-état ; il n'existe pas de campagne similaire de promotion du tamil ou du malais destiné à l'ensemble des Singapouriens. Le développement d'un cinéma sinophone à Singapour cette dernière décennie, en partie, avec l'aide d'un nouveau fonds de soutien au cinéma singapourien est la preuve que la langue chinoise prend de plus en plus une position centrale dans le micro-État ; cette vigueur s'affirme parfois à travers certaines œuvres voyant le jour contre la volonté de certaines autorités gouvernementales, comme dans le cas de *Singapore Dreaming* 美滿人生(2006) dont le contenu satirique avait pu sembler à l'époque de sa sortie comme trop critique d'une certaine identité singapourienne en crise.

Par ailleurs, Hong Kong, officiellement rattaché à la Chine sous un statut particulier d'autonomie et jouissant d'un statut de respect des libertés et droits humains sans équivalent dans le reste de la Chine, est en train de se forger une identité en grande partie par opposition à celle de la Chine. Hong Kong ne revendique pas systématiquement tout le passé historico-culturel de la Chine. Il est possible de considérer que Hong Kong, en tant que territoire distinct, commença son existence politique dans un certain vide géographique et culturel qui se remplit petit à petit de diverses influences sous la pression d'une immigration de réfugiés économiques et politiques. Il ne s'agissait pas de recréer une Chine ou une partie de l'Empire britannique. L'identité de Hong Kong ne revendique pas de passé précolonial ; elle

commence comme une entité coloniale se bâtissant dans un territoire
pratiquement vierge comme le décrit Ackbar Abbas :

" (...) in contrast to other colonial cities (...) Hong Kong has no pre-colonial past to speak of. It is true that in a sense Hong Kong did have a history before 1841, when it was ceded to the British ; there are records of human settlement on the island going back to at least to the Sung dynasty, but the history of Hong Kong, in terms that are relevant to what it has become today, has effectively been a history of colonialism."

« par contraste avec d'autres villes coloniales (...) Hong Kong n'a virtuellement pas de passé précolonial. Il est vrai que d'une certaine manière Hong Kong eut une histoire avant 1841 lorsque le territoire fut cédé aux Britanniques ; Il existe des documents attestant une présence humaine qui remontent au moins à la dynastie Song, mais l'histoire de Hong Kong, dans le contexte de ce que le territoire est devenu de nos jours, est à toute fins utiles une histoire de colonialisme. »¹⁶

Hong Kong, bien qu'officiellement rattaché à la Chine, n'en demeure pas moins une entité distincte qui a su développer un environnement culturel, sociétal et politique distincts du reste du monde sinophone, contribuant de par la même à la diversité de la sinosphère.

Diversité et Unité du Monde sinophone

Les spécificités propres à chaque région ou pays du Monde chinois n'ont pas empêché une dynamique croissante de circulation et d'échanges commerciaux, culturels et de personnes. Cette dynamique a même contribué à l'émergence de du cinéma *sinophone*. Nous appliquerons ce terme au cinéma produit entièrement ou partiellement dans une langue chinoise, à savoir comprenant donc les films tournés

¹⁶ Ackbar Abbas, *Hong Kong : Culture and the Politics of disappearance*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 1997, p. 2.

en mandarin, en cantonais, en hokkien ou taïwanais entre autres. Les films produits en langue non-han, comme le tibétain ou le mongol ou encore les langues aborigènes font partie de l'espace géographique et économique du Monde chinois quand ils sont produits ou diffusés principalement dans un État sinophone, mais ils ne sont pas à proprement parlés sinophones ; dans la mesure où ils sont produits à l'intérieur d'un cadre et d'une structure politiques ou un espace de diffusion culturel faisant partie ou semblant se localiser par des critères de production et de distribution d'un pays ou d'une région sinophone, ils font partie de sa sphère d'influence culturelle et économique.¹⁷

Rappel historique

La diversité linguistique du cinéma du Monde chinois s'est régulièrement exprimée à travers d'autres langues que les deux variétés de mandarin de la Chine et de

¹⁷ Un film dont les dialogues ne comportent quasiment aucun dialogue dans une langue chinoise fait partie du Monde chinois et par conséquent de cette étude s'il est produit en Chine ou à Taïwan, par exemple et, critère essentiel, s'il est produit à l'intention d'un public sinophone ; ceci se vérifie si toutes les copies de film ou éditions de DVD sont fournies avec des sous-titres en chinois. Un récent exemple est le film de Wei Te-Cheng, *Sediq Bale*, (2011). Ce film dont l'action est centrée sur le héros aborigène de Taïwan, Mona Rudao, relate la lutte de la tribu Sediq combattant l'occupant japonais et se concentre principalement sur l'incident de Wushe de 1930. Les dialogues de ce film sont en japonais et en langue sediq sans aucun dialogue en mandarin ou autre langue chinoise. *Sediq Bale*, l'un des succès, probablement le plus important, du box-office de l'histoire du cinéma taïwanais est produit dans un contexte culturel et commercial taïwanais ; de plus son metteur en scène n'est pas aborigène en dépit du scénario qui essaie de présenter l'histoire des points de vue aborigène et japonais. Par contre, un certain nombre de productions faisant partie du domaine plus anglo-américain ou hollywoodien ne font pas évidemment partie de cette étude. Par exemple, un certain nombre de films dont le réalisateur est taïwanais ou dont la production a été assurée par des capitaux taïwanais se retrouvent sous la catégorie de films taïwanais ; ces films ne participent pas du Monde sinophone : *Life of Pi* (2012), *Tortilla Soup* (2001), *The People vs. Larry Flynt* (1996) ; *The People vs. Larry Flynt* a été co-produite par la femme d'affaires Jerry Yang et Columbia Pictures (p. 221, Naomi Hirahara, *Distinguished Asian American Business Leader*)

Taiwan et du cantonais de Hong Kong. En Chine au début de l'apparition du cinéma parlant dans le Monde chinois, une partie non-négligeable des films était produite dans les langues et dialectes locaux : le sud de la Chine produit alors des films en cantonais et en hokkien. Ce succès, considéré comme un danger pour l'unité de la Chine, amènera le gouvernement du Kuomintang à essayer d'interdire la production de films qui ne sont pas tournés en mandarin.

À Taiwan, jusque dans les années 1960, la production de films en hokkien taiwanais était dominante et les films en mandarin réduite à leur portion congrue. La production dominante en Mandarin dans le cinéma sinophone n'est qu'un phénomène relativement récent : elle a eu lieu à partir de 1949 pour la Chine et les années 1960 pour Taiwan. Hong Kong, après une période, où la production de films en mandarin aurait pu annoncer la disparition de films en cantonais, est retourné vers une production presque totalement en cantonais à partir des années 1970. Comme nous le verrons plus loin, un certain nombre de films commenceront à être bilingues dans les années 1990, mandarin et cantonais, par l'inclusion de personnages en provenance de la Chine populaire. Le contexte du retour de Hong Kong à la Chine en 1997 amène alors des échanges croissants, de l'immigration et des échanges avec le reste de la Chine et le cinéma de Hong Kong intègre cette nouvelle réalité ; les personnages de la Chine populaire sublimant toutes les craintes des résidents de Hong Kong sont instantanément identifiables par leur mandarin.

Périodisation du film sinophone au XXème siècle.

Une périodisation du cinéma du Monde chinois laisserait apparaître un effet de balancier :

Une première période, de diversité linguistique, où les films sont produits entièrement dans une seule langue chinoise, celle de leur région (jusqu'en 1949 pour la Chine continentale et les années 1960 pour Taïwan).

La deuxième période, coïncidant avec la mise en place de régimes autoritaires et centralisateurs vit apparaître des productions presque exclusivement en mandarin dans presque tous les territoires du Monde chinois, avec quelques décalages dans le temps entre les différentes régions et pays du Monde chinois dus aux calendriers politiques décalés. Ceci est dû principalement à l'influence de régimes autoritaires comme celui du Kuomintang ou du Parti communiste chinois au pouvoir en Chine populaire, avec l'exception des films taïwanais au début du repli du Kuomintang vers Taïwan. Le gouvernement du Kuomintang étant bien conscient de la méconnaissance quasi-totale du chinois mandarin chez les Taïwanais d'origine n'a pas eu d'autre choix, dans un premier temps, que de tolérer l'usage du taïwanais dans le cinéma.

La troisième période, d'un retour à un multilinguisme, surgit à la faveur d'une libéralisation des conditions de production et des conditions politiques ainsi que d'un relâchement de la censure ; juste avant la fin de la Loi martiale à Taïwan vers le milieu des années 1980, et vers les années 1990 en Chine coïncidant avec l'entrée de la Chine dans l'OMC.

À **Hong Kong** se dégage aussi presque à la même période un cinéma d'auteur plus soucieux de réalisme : un réalisme parfois subjectif dans le film de **Wong Kar-wai**,

Chungking Express (2004) où un policier de Hong Kong déambule dans un Hong Kong en partie en mandarin et communique exclusivement en mandarin avec une serveuse sans que l'on en sache les raisons, laissant la porte ouverte à toutes les interprétations dans le contexte du « retour » de Hong Kong à la Chine.¹⁸

La différence principale entre la première et la troisième période est que les films unilingues dominent la première et que dans la troisième, de nombreux films ayant le souci de fiction empreint de réalisme, présentent au spectateur un univers multilingue reflétant son quotidien multilingue ou mondialisant. Un univers multilingue représenté en Chine par l'inclusion, comme dans *Kekexili*¹⁹, de personnages métis, Han et tibétains ; et à Taïwan par des dialogues en mandarin, en taïwanais ou en hakka reflétant la situation quotidienne de leurs protagonistes. Un exemple de ce réalisme linguistique est celui du réalisateur, Leon Dai, *No Puedo Vivir sin Ti* (2009), où le protagoniste principal, Li Wu Hsiung, un Hakka, traverse l'univers bureaucratique et multilingue de Kaohsiung, parlant mandarin à sa fille, Hakka à son ami d'enfance et un député hakka et, avec difficulté, mandarin dans les

¹⁸ L'expression de « retour » à la Chine mérite d'être remise en question. Si l'on fait abstraction de la parcelle de territoire, pratiquement vide de population lorsqu'elle fut cédée au Royaume-Uni, Hong Kong est une création exclusivement coloniale qui s'est peuplée à l'extérieur d'un état chinois. Bien que ses populations soient en grande partie, mais pas exclusivement, originaires de Chine, elles se sont développées dans un contexte purement colonial. Il s'agit d'un territoire qui débute son existence comme une colonie sans passé ou références politico-culturelles. Il serait plus exact de parler d'annexion douce où la population n'a jamais eu le droit de décider de son sort.

¹⁹ Titre alternatif : *Mountain Patrol*. Ce titre anglais, évocateur de films westerns américains, reflète bien l'atmosphère et le scénario de ce film où sont mêlées des poursuites à la John Wayne sur fond de véhicules 4x4 tous terrains, dans un univers hostile et mâle à une réflexion culturelle et écologique.

bureaux des fonctionnaires gouvernementaux.²⁰ Ces derniers décident alors de lui parler taïwanais, non sans une petite dose de condescendance et de supériorité, pour mieux communiquer avec lui. Il ne s'agit pas ici d'un univers linguistique manichéen créé par le réalisateur et dont le but systématique serait de renforcer une identité linguistique hakka, mais l'intention est plutôt de présenter au spectateur un univers linguistique crédible renforçant de par là même le réalisme de la tragédie du personnage principal. Dépendant de son propre contexte linguistique personnel, le spectateur peut s'identifier avec une distance variable au parcours du protagoniste principal.

Démontrant un réalisme linguistique non directement identitaire et militant, les réalisateurs singapouriens Colin Goh et Woo Yen Yen nous présentent par leur satire *Singapore Dreaming* (2006) un univers multilingue où les personnages se parlent, apparemment en affichant aucune conscience linguistique, et utilisent plusieurs langues, hokkien, mandarin et anglais singapourien ; ceci sans hiérarchie apparente entre les langues chinoises. L'anglais est par contre présenté comme étant sur une marche supérieure, celle de « l'examen » d'entrée du *country club* de riches, de la réalité sociale. Le protagoniste dominant, dans la personne du chef de

²⁰ Leon Dai explique que « lorsqu'on lui demande pourquoi un film taïwanais a un titre en espagnol, il répond que la traduction [du chinois] du titre en anglais ressemblait au titre d'une chanson d'amour et que cela ne cadrerait pas avec le thème du film. Il accepta alors la suggestion d'un ami sud américain d'utiliser un titre en espagnol à la place ». (Asked why a Taiwanese movie had a Spanish name, he noted that the English translation sounded just like the title of a love song, and that didn't fit with the idea of the film. So he accepted the suggestion of his South American friend, and used the Spanish title instead.)

“No Puedo Vivir sin Ti 不能沒有你” The China Post, 14 août 2009, <http://www.chinapost.com.tw/movie/drama/2009/08/14/220420/p1/No-Puedo.htm>, consulté le 18 juin 2012.

famille autoritaire, meurt alors d'une crise cardiaque le jour de son « examen » d'entrée, en anglais, au Country Club de Singapour ; quelques heures après avoir répété son entrevue en présence de sa femme et l'ayant rabaissée pour sa méconnaissance de l'anglais. Il serait difficile de ne pas y voir la métaphore d'un échec ; le personnage principal ne pouvant accéder à la classe supérieure malgré le gros lot gagné à la loterie. Une vision beaucoup plus sombre de Singapour nous est présentée dans le film *Ilo Ilo* 爸妈不在家 de Anthony Chen (2013). *Ilo, Ilo* mettant en scène une famille fortement éprouvée par la crise économique de 1997. Yeo Yann y joue un rôle similaire à celui qu'elle occupait dans *Singapore Dreaming*, celui d'une femme assumant la double tâche de chef de famille par défaut et seule source de revenus. Dans *Singapore Dreaming* Yeo était une femme enceinte accusant à tort une servante des Philippines de lui avoir dérobé de l'argent remis lors de funérailles. Dans *Ilo, Ilo* Yeo accuse encore une fois à tort sa servante de fumer, une servante qui protège chaque personne des mensonges des autres membres de la famille. Yeo, cette fois-ci est enceinte d'un deuxième enfant et va vite se retrouver le seul pilier de cette famille après que son mari a été mis à la porte de son travail et qu'il a perdu de l'argent à la bourse. Les hiérarchies linguistiques sont très claires dans *Ilo, Ilo* ; l'anglais est strictement réservé à l'école et aux situations formelles de l'entreprise. Les conversations informelles sur le lieu de travail sont en mandarin ainsi que les conversations entre les deux époux, ce n'est pas leur langue maternelle mais la langue du foyer et celle dans laquelle l'enfant est élevé. Le hokkien est la langue de la famille élargie et des célébrations. Le tagalog est la langue des travailleurs immigrés, leur domaine réservé même pour critiquer une patronne filipino au noir. Le tableau de la société singapourienne est similaire à *Singapore Dreaming* mais le spectateur ne peut s'attendre à des instants légers de

comédie qui soulageraient la tension ambiante. Le contexte de production culturelle a aussi changé car le film a bénéficié du soutien du Fonds de développement singapourien pour le cinéma. La difficulté de survivre aussi bien pour les Singapouriens que pour leur personnel domestique n'est plus seulement traité en filigrane et ne sert plus de prétexte à une comédie. La société singapourienne est clairement remise en question et les démarcations linguistiques mettent en exergue les frontières entre les communautés présentes, futures et extérieures. Présentes où chaque langue occupe un espace précis, futures quant aux rôles que ces langues devraient avoir à l'avenir et extérieures face aux difficultés des immigrants. Ce film rappelle aussi une autre communauté immigrante décrite, cette fois avec humour, dans le film taïwanais, *Pinoy Sunday* 台北星期天 du réalisateur *Ho Wi Ding (He Yuting)* 何蔚庭 (2008) et qui décrit la saga d'un divan trouvé dans la rue que des immigrants filipino essaient tant bien que mal de transporter d'un bout à l'autre de Taïpei, un dimanche, leur unique jour de congé ; comme pour Terry, la domestique filipino dans *Ilo, Ilo* qui travaille comme coiffeuse clandestine tous les dimanches. Le fait que le réalisateur Ho Wi Ding, d'origine malaysienne ait résidé à l'étranger, aux États-Unis, à Singapour et réside maintenant à Taïwan n'est certainement pas étranger à sa capacité d'empathie face à ce thème de l'étranger.

À Hong Kong, Johny To, le réalisateur de *Breaking News* 大事件 (2004), présente une histoire où les malfrats parlent mandarin et probablement viennent de Chine continentale. La police y parle cantonais dans un Hong Kong post-1997, une probable métaphore pour une résistance à la prise en main des institutions et de l'économie du territoire par le gouvernement de Pékin. Une métaphore inaudible

en Chine où n'est diffusé que la version doublée en mandarin et en occident où le public en général ne perçoit pas le contexte multilingue du film ; aucune indication des sous-titres n'affiche les fréquentes transitions entre le cantonais et le mandarin.

21

Cette diversité est-elle culturellement un facteur d'unité dans la diversité ou d'accélération des différences ?

Une question importante se pose alors de déterminer si cette diversité linguistique, toujours croissante, appelle de plus en plus à examiner le cinéma sinophone comme étant divisé en plusieurs branches s'éloignant progressivement les unes des autres jusqu'à la création d'identités séparées, ou encore, si cette diversité linguistique se doit toujours d'être étudiée comme faisant partie d'un tout ; les langues chinoises et leur diversité s'y exprimant, non pas comme par le passé par une prétendue standardisation linguistique gommant les différentes régionales, mais à travers les langues chinoises qui la composent. En outre, ces différences affirment l'émergence progressive d'une *sinophonie* culturellement diversifiée et multilingue ; une sinophonie s'éloignant d'une vision centraliste n'ayant pas sa place dans un cinéma sinophone contemporain, ouvert à la diversité et moderniste.

²¹ Les malfrats semblent venir de Chine, mais cela est loin d'être évident pour un public chinois, taïwanais ou de Hong Kong quand le rôle du chef de la bande est tenu par Richie Jen, un acteur taïwanais très connu dans le cinéma sinophone. Jen dans *Breaking News* ne parle pas mandarin avec l'accent taïwanais mais s'exprime plutôt dans un mandarin que l'on pourrait qualifier de standard méridional. Ceci permet de conserver un minimum de réalisme au scénario sans empêcher de provoquer une certaine confusion chez la majorité des spectateurs. Pour comprendre la problématique, il suffit d'imaginer un Gérard Depardieu alternant entre un français québécois et un anglais presque parfait dans le rôle d'un gangster prenant des otages à New York !

Dans le domaine de films tournés entièrement en mandarin, on assiste ces dernières années à l'abandon progressif d'une langue mandarin standard omniprésente en faveur de variétés de mandarin locales permettant de renforcer le réalisme de certains films dans le but d'arriver à une certaine authenticité parfois proche d'un cinéma vérité ou du documentaire fiction. *Blind Shaft* 盲井 (2003) est emblématique de l'usage de dialectes chinois dans l'aire linguistique du mandarin mais le thème de ce film porte plutôt sur le sort des travailleurs migrants perdus et laissés à eux-mêmes dans une Chine sans loi, rappelant le « Wild West » des États-Unis du 19^e siècle. D'autres films ont acquis une notoriété certaine, en particulier dans les forums internet, par leur usage de dialectes de la zone linguistique du mandarin : *Crazy Stone* (2006) a été l'un des premiers films à faire un usage intensif du dialecte de Chengdu, un dialecte mandarin assez éloigné du standard officiel. ²²

²³L'usage de dialectes dans ce film de poursuites et rebondissements entre bandes rivales de gangsters a été l'objet de recherches universitaires. D'autre part, le film ne se cantonne pas au parler de Chengdu : les dialectes de Qingdao, de Tangshan

²² Le portail Sina garde un site important d'accès de discussion à *Crazy Stone* et les internautes lui ont attribué une note de 4,75/5 : <http://ent.sina.com.cn/f/m/fkdst/>, consulté le 24 juin 2012. Ceci plusieurs années après la sortie du film, une chose remarquable dans l'univers en ligne de la Chine où il n'est pas rare que des pages prêtant à controverse soit systématiquement effacées de l'Internet. (Mais souvent disponibles dans une cache à l'extérieur de la Chine, ce qui permet de contrôler ce qui a été effacé).

²³ Par dialecte mandarin, nous incluons ce qui fait partie des zones souvent définies en chinois comme parlant le 北方話 ou « dialecte du nord » même si elles comprennent des régions qui parlent un dialecte mandarin assez différent comme celui de Chongqing, ceci dû au fait que le mandarin officiel s'est implanté dans une zone ayant perdu sa langue originelle par opposition aux régions où se parlent des langues chinoises : cantonais, shanghaien, taïwanais ou hokkien, hakka.

ainsi que le cantonais sont utilisés par des personnages différents.²⁴ Dans ce contexte multilingue et multi-dialectal, le parler de Pékin, le plus proche du standard codifié central, sérieux et formalisé, se retrouve relégué non seulement à la même position que les autres parlers, mais parfois à une position subalterne par rapport à celui de Chengdu où se déroule la majorité de l'action du film.

Les films de Chine commencent donc également, à l'instar des films de Taïwan et de Singapour, à comporter des dialogues dans plusieurs dialectes. De nombreux films sortent de plus en plus fréquemment dans les salles ou sur support DVD où les personnages principaux, porteurs du message du film, s'expriment avec un accent fort différent de celui que l'on a l'occasion d'entendre dans les médias officiels comme *Blind Shaft* et *The World* 世界 (2004) de Jia Zhangke où l'usage du dialecte du Shanxi, à base mandarin, est privilégié. La place prépondérante accordée au dialecte du Shanxi dans le film permet à ce parler d'assumer alors, grâce à sa présence dominante, une certaine modernité et légitimité. Jia, dans son film, transforme de manière subversive la hiérarchie linguistique en vigueur en plaçant le dialecte du Shanxi au centre de la narrative de son film. Les dialectes ne sont plus limités à un effet de déplacement métaphorique et humoristique mais deviennent les vecteurs d'une expression centrale, un centre ne se trouvant pas nécessairement dans le nord de la Chine de parler mandarin.

²⁴ Yi He, « Humor in Discourse: A Linguistic Study of the Chinese Dialect Film, Crazy Stone (瘋狂的舌頭) », *Proceedings of the 20th North American Conference on Chinese Linguistics*, 2008, 2, No.NACCL-20, 989-998.

Un autre exemple de l'évolution en cours est la sortie récente de deux films sur le marché chinois et dans lesquels les dialogues en Taïwanais , shanghaien et cantonais ne sont pas doublés comme l'exige les lois et règlements de la Chine continentale : *Lust, Caution* 色，戒 (2007) de Ang Lee et *Cape No 7* 海角七號(2008) de Wei Te-Sheng sur le marché chinois.^{25 26 27 28}

En Asie du sud-est, à **Singapour**, les lois en vigueur exigent que films et séries de télévision soient doublés en Mandarin, une disposition facilement contournée par le téléchargement, comme en Chine, ou la commande de DVD sur des sites Internet.

29

À **Taïwan**, de telles restrictions absolues ne permettant que l'usage du mandarin, à l'exception d'une heure quotidienne pour le taïwanais ont existé pour la télévision

²⁵ *Law of the People's Republic of China on Regional National Autonomy* Lois sur l'autonomie régionale nationale de la République populaire de Chine. (Adoptée lors de la Deuxième Session du Sixième Congrès national du Peuple par ordre du No. 13 du Président de la République populaire de Chine le 31 mai 1984 et en vigueur le 1er octobre 1984.

²⁶ *Law of the People's Republic of China on the Standard Spoken and Written Chinese Language (Order of the President No.37)*, a été adoptée lors de la 18ème session du Comité permanent du Neuvième Congrès du Peuple le 31 octobre. Elle est entrée en vigueur le 1er janvier 2001 .
http://english.gov.cn/laws/2005-09/19/content_64906.htm, téléchargé le 29 septembre 2010

²⁸ Il serait plus exact de parler de doublage alternatif. La majorité des films dans tous les pays sont doublés en studio où les acteurs réenregistrent les mêmes dialogues déjà enregistrés lors de la prise de vue. Comme ils ont déjà enregistré ou prononcé les mêmes dialogues en direct, la synchronisation est parfaite pour la langue d'origine et les frais pour enregistrer une autre version sonore sont réduits puisque les studios sont déjà retenus pour le « re-doublage ».

²⁹ La politique linguistique de Singapour, en pratique, en est une de bilinguisme anglais-mandarin avec une présence limitée pour le tamil et le malaisien : « Parlons le mandarin et un anglais correct » : Jan Uhde et Yvonne Ng Uhde, "Singapore, Developments, Challenges and Projections" [Singapour Développement, Défis et Projections dans l'avenir], in *Contemporary Asian cinema: popular culture in a global frame*, Oxford: Berg, 2006, ed. A. T. Ciecko, pp. 71-82 .

jusqu'à la fin de la loi martiale en 1987 ; ces restrictions ne s'appliquaient pas aux films produits en taïwanais ou en hakka.^{30 31} Le gouvernement de cette période qui avait déjà une politique volontariste de promotion du mandarin la renforça dans le domaine du cinéma par un programme de promotion de production cinématographique soutenu financièrement par la Commission centrale du cinéma qui soutenait financièrement la production de films en mandarin répondant au critère de « réalisme sain ». ^{32 33} Les films en mandarin purent alors bénéficier de fonds et de moyens de production supérieurs à ceux produits en taïwanais , en particulier par l'usage généralisé de la couleur et de décors plus professionnels et en studio . Ils attirèrent ainsi très rapidement un public nombreux. Les films en taïwanais , tous en noir et blanc, souvent tournés en décors improvisés et réels, choisis avec plus ou moins de bonheur, ne fournissaient sans doute pas à l'époque l'évasion recherchée par les spectateurs taïwanais . D'autre part, les films en taïwanais tournés sur des budgets très inférieurs aux productions en mandarin finirent par se trouver asphyxiés par la qualité technique et les moyens accordés aux films en chinois mandarin. ³⁴ En dépit de leur manque de moyens, certains réalisateurs firent leur apprentissage en tournant des films en taïwanais. Le

³⁰ Il s'agit ici du hokkien dans sa version taïwanaise.

³¹ Au moins un film fut produit entièrement en hakka, 茶山情歌 Chashan Qingge 1955 (Chant d'amour de la montagne du thé), le seul qui est disponible sur le marché.

³² Central Motion Picture Corporation (CMPC)

³³ Healthy Realism.

³⁴ Ces tournages dans des espaces urbains ou ruraux fournissent par contre un témoignage documentaire d'une authenticité parfois saisissante sur le Taïwan de cette époque. Ces décors, loin d'une nostalgie rétro, donnent à l'arrière-plan une certaine atmosphère de cinéma-vérité aux films de cette époque, mélodrames ou farces, en langue taïwanais e.

réalisateur Li Hsing, reconnu comme l'un des réalisateurs les plus populaires d'avant l'avènement de la démocratie, tourna plusieurs films en taïwanais alors même qu'il était incapable de parler taïwanais :

Born in mainland China in 1930, Li immigrated to Taiwan in 1948 during the Chinese civil war. Though he cannot speak a word of Taiwanese, Li has made a dozen widely popular films in the language. While he has never sat through an entire performance of a Taiwanese opera, he has made several movies using the art form.

Né en Chine en 1930, Li a immigré à Taiwan en 1948 pendant la guerre civile chinoise. Bien qu'il soit incapable de parler un seul mot de taïwanais, Li a tourné une douzaine de films très populaires dans cette langue. Même s'il n'a jamais assisté à une représentation complète d'opéra taïwanais, il a tourné plusieurs films de cette variété d'opéra.³⁵

L'arrivée de la couleur que ne se pouvaient se permettre les producteurs de films en taïwanais fut le coup de grâce et eut pour conséquence l'arrêt total des productions en taïwanais . La langue taïwanaise ne réapparaîtra à l'écran que lors des débuts de démocratisation du régime et de la fin de la loi martiale en 1986 ; et cette fois-ci, les films auront lieu dans un contexte cinématographique multilingue où se mélangent toutes les langues en usage à Taïwan, les personnages passant d'une langue à l'autre en fonction de la situation et suivant le réalisme perçu de la situation. Les films strictement unilingues en taïwanais deviennent alors l'exception plutôt que la règle.

³⁵ China Times, « Li Hsing – six decades in movies », *Taiwan Today* | *China Times*, 10/08/2010, <http://www.taiwantoday.tw/ct.asp?xitem=121350&ctnode=1744&mp=9#>, consulté en décembre 2014.

Ce passage au tout mandarin et l'introduction du mandarin à Taïwan dans d'autres médias à partir des années 1950, dans la vie publique et le système éducatif, qui avait été mise en œuvre depuis de nombreuses années fut plus aisée qu'au début du contrôle de Taïwan par le KMT de Tchang Kai-shek en 1945 et son repli sur l'île en 1949 après sa défaite dans la guerre l'opposant au Parti communiste chinois sur le continent. Les nouveaux continentaux arrivés à Taïwan, même s'ils s'approprièrent très rapidement par la force et la terreur policière le contrôle de l'administration et des institutions de l'île, avaient besoin d'un minimum de coopération des Taïwanais qui, pour l'écrasante majorité, ne comprenaient pas le mandarin. Il est probable que, dans les dix premières années, la tolérance du régime du KMT pour les films tournés en taïwanais était considérée comme une mesure provisoire permettant de relâcher la tension qui existait entre les Taïwanais et les nouveaux arrivants. Ces derniers d'ailleurs n'étaient pas toujours des locuteurs natifs de mandarin comme dans le film de Edward Yang (Yang Dechang), *A Brighter Summer Day* 牯嶺街少年殺人事件 (1991) dans lequel les parents de « Sir » conversent en privé en shanghaien et essaient d'utiliser leur origine shanghaienne pour trouver un emploi ou des conditions de travail améliorées. Il apparaît que nombreux étaient parmi les arrivants les locuteurs d'autres langues chinoises ne possédant pas parfaitement le mandarin. *A Brighter Summer Day* est un film où la langue taïwanaise est quasi-inexistante car les personnages proviennent dans leur grande majorité du continent.

Ce n'est qu'à partir de 1987, à la fin de la Loi martiale, que les films taïwanais reflétèrent à nouveau le nouvel environnement linguistique de Taïwan. Entretemps, Taïwan était passé d'une politique linguistique tendant à un unilinguisme à celle plus tolérante d'un pays multilingue. Le cinéma taïwanais se remit à utiliser le

taïwanais , entre autres langues, sans pour cela produire comme dans le passé des films entièrement unilingues en taïwanais . Pendant longtemps cette période précédente durant laquelle régnait la loi martiale et où furent produite plus de 1000 films en taïwanais fut largement laissée de côté, à la fois par les producteurs de cassettes vidéos ou de DVD et les chercheurs, pour plusieurs raisons qui étaient pour la plupart sans fondement : le manque de qualité, perçu, de ces films (le niveau de qualité de production n'impliquait pas forcément que ces films ne faisaient pas preuve d'une qualité par leur contenu ou mise en scène, eu égard à leur budget de peau de chagrin), l'idéologie passéiste d'une époque révolue à une époque où Taïwan semble prétendre à la modernité et la perte de nombreuses pellicules négatives d'origine.^{36 37} Néanmoins un processus de réévaluation et de réédition des œuvres de cette époque sur support DVD est en cours ainsi qu'un regain de matériel critique, en chinois ainsi qu'en anglais, porté sur ces films.³⁸

³⁶ Les films en taïwanais en noir et blanc de par leur usage presque systématique de décors naturels, de dialogues souvent improvisés et de la langue du peuple taïwanais pourraient être comparés par leur esthétique aux films néo-réalistes italiens et pour leur tournage, en conditions minimum, à ceux de la nouvelle vague française qui se développa sur des budgets de bouts de ficelle. Leur contenu idéologique ne semblait pas être au cœur des préoccupations des cinéastes : néanmoins, leur description des conditions difficiles de la population native de Taïwan se retrouve de nos jours être devenu un document post-réaliste de la situation économique et psychologique des Taïwanais de l'époque de la terreur blanche sous l'autorité du Kuomintang.

³⁷ Le film en hakka mentionné plus haut, *Chashan Qingge*, en est un exemple éponyme. Ce film comprend de nombreuses scènes d'événements et festivals traditionnels mis en contraste avec le modernisme personnifiés par des jeunes filles portant des jupes courtes provoquant l'étonnement, si ce n'est l'admiration, de jeunes hommes ; le marché traditionnel contraste avec l'arrivée d'automobiles de dernier cri des États-Unis.

³⁸ La réédition et leur mise sur le marché sous format de DVD de ces films est assuré par la compagnie Hoker Records. Les pochettes comportant très clairement en caractères de taille supérieure la langue dans laquelle a été tourné le film et la disponibilité de sous-titres et dans quelle langue. Les films sont décrits comme faisant partie du « trésor national » (國寶).

À Hong Kong, la situation linguistique au cinéma a suivi un effet de balancier entre principalement le cantonais et le mandarin : si à l'établissement de la colonie par les Britanniques, il était loin d'être sûr que le cantonais devienne la langue parlée principale du territoire, il se convertit par la suite en le principal moyen de communication interne oral de la colonie.³⁹ Les films produits ou distribués à Hong Kong, en cantonais ou en mandarin, sont sous l'obligation d'être sous-titrés en chinois mandarin et en anglais. Si cette obligation légale avait pour but d'asseoir l'autorité britannique sur le territoire, elle a permis de produire des films prêts à être diffusés à l'extérieur du Monde chinois et a favorisé la production locale et l'essor de l'industrie cinématographique de Hong Kong ; une importance disproportionnée quant au chiffre de la population si l'on compare sa place sur les marchés occidentaux avec celle de l'industrie cinématographique de la Chine et de Taïwan.

Ce multilinguisme qui est devenu une norme dominante à Taïwan, à Singapour, en Malaisie pour les films produits par la communauté chinoise inclut aussi un nombre non négligeable de films tournés en Chine et à Hong Kong comme en témoignent, par exemple, *Mountain Patrol* 可可西里, un film chinois bilingue en mandarin en tibétain et *Breaking News* 大事件, un film hongkongais bilingue en mandarin et cantonais. La question se pose donc de savoir si des films dans une variante, parfois éloignée, de mandarin comme *Crazy Stone* sont ou non des films

³⁹ Hong Kong est limitrophe (auparavant incluse) de la province du Guangdong ou Canton. Ceci tend à occulter le fait que la moitié de la province est constituée de locuteurs de hakka. En outre, Hong Kong a vu arriver des immigrants de toutes les parties de la Chine se réfugiant à Hong Kong pour des raisons économiques ou politiques. C'est un concours de circonstances qui a fait du cantonais la langue dominante de Hong Kong.

multilingues. Parallèlement, la question de considérer, par exemple, le cantonais comme une langue ou un dialecte prend alors toute son importance et la volonté du gouvernement central de les considérer comme des dialectes et, comme dans le cas du shanghaiën, de ne pas leur accorder dans les médias une place de fait est reliée à une certaine idée de l'identité chinoise qui a pendant longtemps accordé une faible reconnaissance aux parlers locaux et par conséquent à toute tentative de les standardiser. La production de films où ces langues chinoises reprennent une position centrale ne peut que provoquer un certain étonnement, ou parfois même engouement, de la part d'habitants de régions qui s'identifient aux personnages d'un tel film et de la part de Chinois d'autres régions qui voient une certaine légitimité émerger de régions périphériques. Le journal *China Daily*, fidèle représentant, s'il y en existe, de l'opinion du gouvernement central de Pékin n'hésitera pas à consacrer un article élogieux sur le film tout en affirmant, que, à part la qualité réaliste du film, ce qui le place au dessus de la mêlée est « l'usage des dialectes ».⁴⁰

Les productions cinématographiques de l'extérieur de la Chine continentale témoignent fréquemment d'un univers linguistique multilingue qui tranche avec celui monolithique des productions monolingues chinoises où, à part les exceptions citées plus haut, les autres langues et dialectes n'apparaissent souvent que dans certaines chansons populaires. Cette portion congrue accordée aux autres langues est aussi en évidence dans des films dont la prétention est de représenter

⁴⁰ « Reality sells here, but what really soars here is the use of dialects. » (sic) *China Daily*, 26 juillet 2006, http://www.chinadaily.com.cn/entertainment/2006-07/26/content_650240.htm, consulté le 27 juin 2012.

des minorités ethniques. Le film *Liu Sanjie* 劉三姐 (1961) représentant le personnage d'une chanteuse légendaire de la minorité zhuang, Liu Sanjie, nous dresse le portrait de personnages de la minorité zhuang dont la langue parlée est le mandarin, le zhuang étant exclusivement réservé dans le film aux chansons folkloriques.

Sous-titres : gommage d'une réalité linguistique

À l'exception des films cantonais en provenance de Hong Kong, le public non-asiatique n'a pas souvent la connaissance nécessaire ou l'opportunité, par exemple au moyen de sous-titres formatés différemment, de constater cette diversité linguistique car très souvent rien n'indique le contexte linguistique de ces productions. Le manque de cette perception a pour conséquence que l'image du Monde chinois à travers ses films ne semble pas être le reflet de sa diversité linguistique et culturelle pour un public occidental ou étranger qui doit se contenter des sous-titres pour suivre des dialogues multilingues dont la diversité n'est pratiquement jamais mentionnée.^{41 42}

Nous examinerons donc dans une première partie le contexte historique et linguistique dans lequel sont produits ces films. Nous rappellerons les enjeux

⁴¹ Cette expression prise à Jacques Gernet, bien que pratique, reflète donc une réalité linguistique complexe et nous l'utilisons avec la réserve qu'il s'agit d'un Monde « majoritairement » chinois comme nous l'expliquons dans le premier chapitre sur les contextes. Jacques Gernet, *Le Monde chinois*, Paris, Armand Collin, 1999.

⁴² Il est en effet très facile techniquement, et sans distraire le flot d'un dialogue, d'indiquer de telles différences. La BBC dans ses sous-titres fait un usage systématique de couleurs à cet usage depuis plus de trente ans.

politiques, géographiques et linguistiques de ces langues cohabitant avec le mandarin et qui se trouvent de plus en plus présentes à l'écran. Il sera utile par ailleurs de faire un exposé sur la difficulté de définir ou de séparer les concepts de nationalité politique et linguistique et d'examiner leur effet sur le contenu linguistique des films. Les problèmes et contradictions du doublage et sous-titrage sont un élément non-négligeable de cette confusion.

D'autre part, il est utile et révélateur d'effectuer des comparaisons avec des situations similaires en France et en Europe. Ces situations sont loin d'être uniques et spécifiques au Monde sinophone. Ces comparaisons permettent non seulement de bien saisir comment pourraient être comprises ces situations à l'extérieur de leur territoire, mais aussi d'éviter de tomber dans un orientalisme ou exotisme qui relègueraient ces situations culturelles et linguistiques à la catégorie de « chinoiseries ». Nous proposons de considérer que ces situations linguistiques, bien que très reliées à un contexte culturel, politique et linguistique spécifiques, sont universelles dans leur rapport majorité / minorité, occidentalisme / orientalisme. En particulier nous montrerons que le « pêché » d'orientalisme, une notion inventée ou plutôt découverte par Edward W. Said est présente non seulement en Occident mais aussi en « Extrême-Orient » ; nous parlerons alors d'occidentalisme. Le Monde chinois est lui aussi capable, dirait-on coupable ? , de voir l'occident ainsi que ses propres peuples à travers le prisme déformant et générateur de justifications en tout points semblables à l'orientalisme.

Nous examinerons ensuite dans une deuxième partie le contenu linguistique des films par région ou pays sinophone. Bien que dans un contexte transnational, cette division peut sembler devenir artificielle, il n'en reste pas moins que les autorités

politiques de ces divisions politiques et historiques, états ou régions, contrôlent encore, surtout financièrement et occasionnellement par la censure, le contenu, la production et la diffusion des films. Un film, même non diffusé dans son pays de production ou de tournage, conserve ses références d'origine même si, à cause de la censure, il n'est diffusé qu'à l'extérieur de sa zone d'origine. Dans le contexte transnational cinématographique de production de films sinophones où, de plus en plus fréquemment, les producteurs, les acteurs et réalisateurs peuvent provenir de plusieurs pays, ces références culturelles ou linguistiques sont celles qui déterminent le public cible, voulu ou non, d'un film et de son appartenance à une identité soit nationale soit locale ou encore transrégionale. Ce public peut lui aussi être transnational comme dans le cas de *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) qui connut un succès notable aussi bien dans la sinophonie qu'à l'extérieur de cette dernière. Les perceptions de ce film par les différents publics étaient par contre différentes ; en particulier les accents très fortement cantonnais de certains acteurs de Hong Kong en mandarin qui, pour un certain public, détruisaient tout effet de vraisemblance pour une partie du public chinois alors que pour un public étranger, lisant les sous-titres, la chorégraphie, l'action et le légendaire restaient les principaux facteurs du succès de ce film.⁴³

⁴³ « Dans *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, les acteurs principaux Chow Yun-fat et Michelle Yeoh parlent un mandarin affublé d'un très fort accent cantonnais. Leur accent viole les règles de la vraisemblance parce qu'ils sont supposés représenter des personnages d'une région spécifique de la Chine. Bien que cette situation apparait comme ridicule et improbable pour des spectateurs de Chine et de Taïwan, elle n'a pas d'importance pour un public international (sic!) qui regarde le film avec l'aide de sous-titres. Les spectateurs, non-chinois, peuvent apprécier le paysage spectaculaire, la chorégraphie des scènes d'action et les légendes merveilleuses tout en s'informant sur une « Chine culturelle » dépolitisée située dans le passé.»
(In *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, the lead actors Chow Yun-fat and Michelle Yeoh speak Mandarin with heavy Cantonese accents. Their accented speech violates the rule of

Finalement nous tenterons de déterminer les diverses directions prises par le cinéma sinophone. En particulier, nous examinerons si ces directions font partie d'une certaine identité soit sinophone, soit chinoise ou taïwanaise, entre autres, et si il est possible, dans ce contexte multilingue et transnational, de considérer le cinéma sinophone comme spécifique et comportant des caractéristiques particulières.

Il est utile de se demander si ce plurilinguisme remet en cause la politique d'unification linguistique de la zone sinophone ; et si la majorité Han, principalement mais pas cette dernière uniquement, ne voit pas, elle aussi, les autres groupes linguistiques et ethniques du territoire chinois ou du Monde chinois à travers le prisme déformant de l'*orientalisme* tel que défini par Edward Said : une vision orientaliste de l'autre consistant à définir l'*autre* ou les autres groupes culturels par une vision manipulatrice ou justificatrice pour légitimer toute action politique, impérialiste ou de contrôle administratif. En cantonnant l'*autre* dans une certaine image et en le représentant culturellement, par le cinéma, un groupe dominant peut imposer sa propre *narrative orientaliste* dont le résultat est de priver d'autres groupes d'une *prise de parole* qui pourrait leur permettre d'exprimer directement leur *narrative*.

verisimilitude, because they are supposed to portray characters from a particular region of China. Although this appears laughable and improbable for audiences in mainland China and Taiwan, it does not matter for international audiences who watch the film through subtitles. The non-Chinese viewers could enjoy the spectacular scenery, incredible action choreography, and marvellous legends as they spend learning about a depoliticized "cultural China" set in the past.)

Sheldon H. Lu Emilie Yueh-Yu Yeh (Dir.), *Chinese-Language Film, Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, Hawaï, États-Unis, University of Hawai'i Press, 2005, 6-7.

Chapitre 1

Le monde sinophone et ses minorités : Contextes linguistiques et politiques

Dans ce chapitre nous ferons tout d'abord une mise en contexte de la situation linguistique des régions sinophones aussi bien en Chine, à Taïwan, à Hong Kong et à Singapour, qu'en outre-mer, comme en Malaisie ou dans d'autres pays où sont produits des films dans une langue chinoise où cette problématique linguistique est pertinente. Le terme sinophone comprend les pays, zones et régions qui se retrouvent dans la zone d'influence d'états ou de régions de langue chinoise et comprennent donc les groupes linguistiques ne parlant pas une langue chinoise mais, de par leur situation géographique ou politique, se retrouvent à cohabiter avec des sinophones.

En dressant un examen de la situation politico-linguistique, nous examinerons dans ce chapitre brièvement les enjeux politico-linguistiques et culturels qui sont pertinents pour la diffusion du cinéma sinophone et de sa relation aux minorités partageant le même espace géographique, politique ou sociétal.

Cette contextualisation nous amènera à reposer la question de définition de « nationalité » des films et si les films ont encore une nationalité à l'ère de la mondialisation et du caractère transnational du cinéma alors que les grands centres de production comme Hollywood tournent des films en pensant à un public « international ».

Nous examinerons la problématique de ces définitions à travers le prisme du doublage et du sous-titrage, deux éléments qui ont souvent pour conséquence de rendre plus floues et même opaques le contenu linguistique d'origine d'une œuvre.

a. Diversité linguistique et contextes politiques, historiques et sociologiques du Monde chinois

Une Chine multi-ethnique ? La place des minorités ethniques dans la Chine.

Officiellement la Chine est un pays multi-ethnique où les minorités linguistiques sont reconnues de plein droit par la constitution.⁴⁴ Les cartes d'identité fournies aux citoyens chinois comportent la mention du groupe ethnique auquel ils appartiennent, y compris pour la majorité Han. Récemment, en février 2012, des voix se sont élevées au sein du gouvernement chinois pour que l'ethnicité des citoyens ne soit plus mentionnée comme le rapporte un article du South China Morning Post de Hong Kong.⁴⁵

⁴⁴ Article 4 de la Constitution adopté par le Cinquième Congrès national du peuple le 4 décembre 1982 avec amendements en 1988, 1993 et 2004. Texte complet disponible à http://english.gov.cn/2005-08/05/content_20813.htm consulté le 30 juin 2012.

⁴⁵ Minnie Chan, Call to strike ethnic status from I.D. cards, <http://topics.scmp.com/news/china-news-watch/article/Call-to-strike-ethnic-status-from-ID-cards> consulté le 1 juillet 2012.

Il convient ici dans notre étude de faire une distinction entre d'une part les Han (ethnie chinoise) parlant une langue chinoise comme le mandarin, le cantonais, le hokkien ou encore le shanghaien et les autres minorités définies comme telles par l'état chinois et n'étant pas classées officiellement comme Han. Ces dernières minorités souvent appelées minorités ou nationalités ethniques, au nombre de 56 officiellement, ne sont pas officiellement Han.^{46 47} Elles possèdent dans certains cas leurs propres institutions comme des universités.⁴⁸ Elles sont protégées par la constitution chinoise. :

Law of the People's Republic of China on the Standard Spoken and Written Chinese Language (Order of the President No. 37) :

Article 3 The State popularizes Putonghua and the standardized Chinese characters.

Article 8 All the nationalities shall have the freedom to use and develop their own spoken and written languages. The spoken and written languages of the ethnic peoples shall be used in accordance with the relevant provisions of the Constitution, the Law on Regional National Autonomy and other laws.

Loi de la République populaire de Chine sur la langue chinoise standard écrite et parlée :

⁴⁶ Le terme de nationalité est calqué sur le modèle soviétique. L'université centrale des minorités ethniques a récemment changé son nom anglais *Central University of Nationalities* pour adopter celui de *Minzu University*, un nom basé sur une transcription phonétique en pinyin stricte du nom en chinois. Ceci probablement parce que le nom précédent avait des connotations pouvant rappeler l'ère soviétique à l'étranger. Le nom en chinois n'a pas changé et a le sens d'Université centrale des Ethnies *Zhongyang Minzu Daxue* 中央民族大學.

⁴⁷ Il faut mentionner ici le cas de la minorité Hui de religion musulmane mais considérée comme étant Han.

⁴⁸ Minzu University à Pékin est la plus importante. Les autres sont : Dalian University for Nationalities, Guangxi University for Nationalities, Northwest University for Nationalities, Qinghai University for Nationalities, South-Central University for Nationalities, Southwest University for Nationalities, Yunnan University for Nationalities, Inner Mongolia University for Nationalities

L'État facilite l'adoption générale du Putonghua [mandarin] et des caractères chinois standard » tout en accordant des droits aux langues minoritaires dans son article 8 : « Toutes les nationalités ont la liberté d'utiliser et de développer leurs propres langues orales et écrites. Les langues orales et écrites des peuples ethniques sont utilisées en accord avec les dispositions correspondantes de la Constitution, de la Loi sur l'autonomie régionale nationale et autres lois. »⁴⁹

En réalité, les ressources qui auraient dû permettre l'application de ces dispositions ne sont pas souvent disponibles. L'éducation est souvent fournie exclusivement ou principalement en mandarin, les langues ethniques étant reléguées au statut de deuxième langue ou à des horaires inconvenients. Les difficultés proviennent non seulement d'un manque de ressources consacrées à la production de matériel pédagogique ou général en langues minoritaires mais aussi du fait qu'il n'existe pas d'accord général sur quel script utiliser pour de nombreuses langues. Ceci est par exemple le cas pour le deuxième groupe ethnique du pays, les Zhuang, environ 16 millions, et a pour conséquence qu'ils abandonnent presque systématiquement leur langue lorsque qu'ils déménagent pour habiter dans un environnement urbain. En pratique, malgré les efforts réels du gouvernement communiste depuis 1949, peu de progrès ont été accomplis :

Before, 1949, only 20 minorities had their own written language. Those in most common use were Mongol, Tibetan, Uygur, Kazak, Korean, Xibe, Dai, Uzbek, Kirgiz, Tatar and Russian. Others included Yi, Miao, Naxi, Jingpo, Lisu, Lahu and Wa. Since 1949, the communist government helped to derive a written script for nine national minorities formerly without one. Still, many minorities are without a written script.

Avant 1949, seul 20 minorités disposaient d'un système d'écriture. Les plus courants étaient le mongol, le tibétain, l'ouïgour, le kazakh, le coréen, le Xibe, le Dai ou Tai, le Kirgizhe, le tatar et le russe. D'autres minorités dans cette

⁴⁹ http://www.gov.cn/english/laws/2005-09/19/content_64906.htm, consulté en septembre 2010.

situation étaient les Yi, les Miao, les Naxi, les Jingpo, les Lisu, les Lahu et les Wa. Depuis 1949, le gouvernement communiste a soutenu la création par analogie d'un script pour neuf minorités nationales qui n'en avaient pas auparavant. Pourtant, de nombreuses minorités n'ont toujours pas de système d'écriture.^{50 51}

Postiglione explique qu'il n'est pas certain que cette politique ait eu des effets positifs sur l'éducation en langue minoritaire ethnique :

Nevertheless, there is a strong call for Chinese as the main medium of instruction. This is being justified by pointing out that there are few scientific materials published in national minority languages.

Néanmoins, il existe une forte demande pour que le chinois soit la langue principale d'enseignement. La justification est qu'il n'y a que peu de matériel scientifique publié dans les langues minoritaires nationales.⁵²

Sur la place publique, ces langues profitent d'une grande visibilité. Les langues des groupes minoritaires tels que les Tibétains, les Ouïgours et Mongols sont reconnues officiellement et enseignées à l'école. Les documents importants sont traduits dans les principales langues minoritaires et quatre d'entre elles sont visibles sur les billets de banque. »

Il reste à savoir si cette haute visibilité s'est traduite en un usage véritable quotidien et a contribué à présenter une image moderne et positive de ces langues puisque toutes les matières principales sont enseignées en mandarin

⁵⁰ Cette visibilité est parfois systématique : le chinois écrit mandarin, le zhuang, le mongol, le tibétain et l'ouïgour figurent sur tous les billets de banque en Chine.

⁵¹ Gerard A. Postiglione, *Culture, Schooling and Development*, New York, Falmer Press, 1999, p. 8

⁵² Postiglione, p. 8.

et que le mandarin, ou le cantonais dans certaines villes du sud comme à Nanning, sont devenus de fait la lingua franca.⁵³

Visibilité des minorités ethniques

Lors de la fondation de la République populaire de Chine en 1949, les minorités non-han furent vite reconnues officiellement par le nouveau régime communiste. Cette reconnaissance officielle fut par contre difficile à appliquer de manière concrète dans un contexte où, comme nous l'avons vu plus haut, les langues de ces minorités étaient soit dépourvues d'un alphabet, soit se retrouvaient dans une situation où la majorité Han décida de leur sort sans vraiment les consulter sur ce que les minorités elles mêmes désiraient. Ces dernières se sont depuis trouvées, comme nous le verrons ci-dessous, privées de leur pouvoir de *narrative* et de leur *parole*, confinées à un exotisme et à un effet de parade de carnaval. Elles sont l'objet d'un orientalisme appliqué tel que décrit par Edward Said, à savoir qu'une certaine vision de ce qu'elles sont supposées être s'est développée hors de leur contrôle. Cette vision permet de justifier la manière dont elles doivent paraître et être traitées. Il est par exemple remarquable que lors des réunions annuelles du Congrès chinois, les minorités ethniques doivent être vêtues de leurs costumes traditionnels, certains diraient folkloriques. Les Han soucieux de leur propre image et de leurs bonnes intentions contrôlent depuis l'image qu'affichent ces minorités dans de nombreuses occasions. Il n'est pas non plus futile de se demander si les

⁵³ Nanning est la capitale de la région autonome du Guany. La ligne TGV entre Nanning et Guangzhou ne peut que consolider le caractère bilingue, mandarin et cantonais, de cette capitale régionale.

leaders de ces minorités sont aussi impliqués dans cette démonstration d'exotisme ou si ils sont priés de s'afficher tel quel. Cet exemple emblématique où les minorités apparaissent dans leur costume traditionnel pour le plus grand plaisir des journalistes chinois, étrangers ou occidentaux n'est pas étranger à un souci d'affirmer que l'État chinois les respecte. Il n'est par contre jamais venu à l'idée de demander aux autres représentants du Congrès, d'ethnie Han, de se présenter dans leur costume traditionnel au lieu du costume complet cravate, copie exacte du modèle occidental. D'ailleurs s'ils le faisaient, la question impossible à régler serait de décider de l'époque du costume, Qing ou Ming ou encore en complet Sun Yat-Sen ?⁵⁴ Les minorités sont alors affublées d'une étiquette de non-modernité ou comme figées dans le temps, et donc synonymes de non-progrès, en apparaissant dans un habit qui ne reflètent pas leur pratique quotidienne et moderne ; le complet à l'occidentale des Han leur permettant alors de revendiquer une supériorité visuelle de modernité par rapport aux autres minorités et d'établir une relation teintée de bienveillance et de paternalisme.

Nous verrons plus loin que ces attitudes se retrouvent dans le cinéma chinois mettant en scène des minorités ethniques de la Chine.

De fait, les seules images pouvant rappeler aux visiteurs en Chine de l'existence d'un multiculturalisme ou multilinguisme sont souvent les billets de banque comportant des inscriptions en chinois mandarin (caractères chinois, et pinyin), en ouïghour, en zhuang, en tibétain et en mongol. À part cette visibilité de leurs

⁵⁴ Plus connu en occident sous le sobriquet de Costume Mao (du leader chinois Mao Zedong).

langues sur la monnaie nationale, en pratique les langues des minorités n'ont qu'une place limitée dans des domaines comme l'éducation et les médias ; ceci en dépit de la création de chaînes de télévision en langue tibétaine.⁵⁵

Certaines minorités de par leur tradition historique et de la continuité de leur culture possèdent leur propre système d'écriture ; ces langues dont le corpus écrit et oral est établi de longue date, comme le tibétain et l'ouïghour, sont la langue presque exclusive de l'enseignement primaire dans leurs régions autonomes respectives. D'autres ne disposant pas d'une tradition écrite continue et n'ayant eu qu'une existence limitée autonome dans l'histoire de la Chine ont une place plus limitée. Ceci est le cas de la minorité Zhuang, forte de 16 millions, mais dont la langue ne dispose que d'une place très limitée dans les domaines officiels. Le zhuang en dépit de sa position de deuxième groupe ethnique de la Chine ne bénéficie que d'une visibilité réduite et n'a pas établi de corpus écrit important lui permettant de planifier son développement linguistique.

Ces minorités qui n'ont eu dans le passé pré-républicain avant 1911 qu'une place très limitée officiellement et qui ont été reconnues par les Chine républicaine (1911-1949) et populaire (post-1949), sont rarement représentées sous leur aspect contemporain mais plutôt par leurs traditions folkloriques comme, nous

⁵⁵ Le deuxième groupe linguistique du pays est bien moins connu, car il ne fait presque jamais les manchettes de l'actualité, aussi bien en Chine qu'à l'étranger.

l'avons vu plus haut, lors de la réunion du Congrès national. La langue zhuang est très rarement utilisée dans des fonctions officielles. ⁵⁶

Le conflit apparent au Gangxi, la province « berceau » des Zhuang », entre le développement économique et la préservation de la culture est symptomatique des problèmes associés au développement économique et culturel des ethnies non-han. Des études démontrent que lorsqu'une zone de parler zhuang se transforme en centre économique moderne d'affaires, elle cesse très rapidement d'être une zone de parler zhuang. Ceci arrive parce que les Han, parlant mandarin ou cantonais viennent alors s'installer dans la région zhuang et la nouvelle ville moderne qui en résulte devient une ville parlant mandarin ou cantonais !^{57, 58} Ironiquement, ceci permet au cantonais d'occuper un espace linguistique et de devenir une langue de prestige économique et culturel, le rayonnement linguistique de la culture de Hong Kong étant un facteur prédominant dans ce positionnement ; être une

⁵⁶ Certains linguistes considèrent le zhuang, qui a une affinité avec le thaïlandais, comme un ensemble de langues, plutôt que comme une seule langue, à cause de l'inintelligibilité entre ses dialectes. Une question qui n'est pas sans rappeler la controverse des langues ou dialectes chinois (Han).

⁵⁷ Dans la province du Guangxi l'un des casse-tête non résolu est le conflit apparent entre le développement économique et la préservation de la culture. De manière générale, chaque fois qu'une communauté zhuang se transforme en centre économique et commercial elle cesse d'être à majorité zhuang, car elle attire alors les Han et le centre nouveau devient une zone de parler mandarin ou cantonais.

⁵⁸ Pingwen Huang, **Sinification of the Zhuang People, Culture, and Their Language**, Illinois University, 2006-7-1, Ratre Wayland, John Hartmann & Paul Sidwell, eds, SEALSXII : papers from the 12th meeting of the Southeast Asian Linguistics Society (2002). Canberra, Pacific Linguistics, 2007. Pp. 89-100, consulté en mai 2012
<http://sealang.net/sala/archives/pdf8/huang2002sinification.pdf>

minorité prenant une signification relative.

Les traditions costumières des minorités ethniques de Chine sont mises en avant de manière systématique comme au Musée des civilisations de Shanghai. Il s'agit toujours de réalités culturelles traditionnelles et formelles n'ayant que peu de rapport avec la réalité socio-culturelle, économique, moderne et actuelle de ces minorités.

Du point de vue de la continuité et de la survie linguistique des minorités linguistiques en Chine, on ne peut que constater, qu'en dépit des bonnes intentions de la loi, il n'existe aucune contrainte ou même encouragement pour les Han à s'intégrer ou à accepter l'environnement linguistique et culturel lors de leur installation ou migration vers les grandes villes des minorités. Ceci a pour conséquence que, pour ne citer qu'un exemple, celui du Tibet, les Tibétains sont devenus une minorité, confinés à un quartier de leur propre capitale.⁵⁹

Cette image des minorités linguistiques de Chine qui semblent destinées principalement à la Parade lors de cérémonies ou réunions officielles instrumentalise ces groupes linguistiques pour qu'ils donnent une image positive de tolérance de la Chine mais ne parvient souvent qu'à en faire des minorités vitrines.

⁵⁹Charles Hutzler, Chef de bureau de Associated Press, Interview, consulté en mars 2012, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7316205.stm>

Il n'est cependant pas possible d'affirmer que la Chine n'ait jamais eu l'intention de procurer à ses minorités linguistiques une véritable reconnaissance linguistique. L'existence d'universités de haut niveau pour les ethnies, définies comme *Nationalities* dans leur terminologie anglaise, comme celles de *Minzu Central University* à Pékin, *Inner Mongolian University for Nationalities*, et d'autres institutions similaires dans le Guanxi, à Dalian, Qinghai, dans le Yunnan, à Wuhan, à Chengdu et à Lanzhou témoigne, sinon de résultats tangibles, du moins d'une certaine volonté de la Chine de fournir des outils à ses minorités linguistiques. L'entrée à ces universités est facilitée pour ceux issus de tels groupes linguistiques à tel point que de nombreux Chinois Han choisissent d'étudier dans de telles universités non seulement à cause du niveau élevé de leur enseignement et de leurs facilités mais aussi parce qu'ils désirent découvrir des aspects culturels de la Chine qu'ils ne connaissent pas de premier abord. Les étudiants des ces minorités sont souvent des étudiants dont les parents parlent la langue ethnique de leur groupe linguistique mais qui ne l'ont pas transmise à leur enfants.^{60 61}

En pratique, ces universités reproduisent le phénomène de vitrine linguistique sur leurs campus : tous les cours sont assurés uniquement en mandarin à l'exception de cours de seconde langue pour apprendre les langues des minorités nationales ; ces universités s'occupent aussi de leurs propres musées et salles d'exposition

⁶⁰ Dans le contexte sociolinguistique nous utiliserons le terme de Han pour désigner le groupe ethnique chinois majoritaire en Chine de langue et de culture chinoise (mandarin ou autre langue chinoise tels le Cantonais ou le Shanghaïen entre autres) par opposition au terme « chinois » pour nous référer à ce qui appartient à l'état chinois dans son ensemble.

⁶¹ Interviews avec l'auteur des étudiants Han en échange à Dublin et étudiants à temps plein à l'Université Minzu 2008-2012.

remplis d'exemples de costumes et objets traditionnels, reproduisant par là-même les schémas passéistes de ces cultures et ne donnant que très peu, ou pas du tout, de représentations de ces groupes linguistiques dans un contexte contemporain, créatif et moderne. Il reste à savoir si de telles institutions, sans qu'il en fût l'intention lors de leur création, ne renforcent pas le confinement actuel et futur de ces minorités à l'état de minorités vitrines dont les langues peinent à se trouver au centre d'une certaine modernité en mouvement.

Langues chinoises Han

Les langues ou dialectes chinois ne sont généralement pas définies par les autorités officielles ou par une grande partie de leurs locuteurs comme étant des minorités linguistiques. Cependant dans le cadre de cette étude nous considérerons le cantonais, le hokkien ou taïwanais, le shanghaiën et le teochew, entre autres, comme des langues séparées. En particulier dans le domaine de notre étude sur le cinéma du monde chinois, le cantonais et le taïwanais bénéficient de leur propre production et trajectoire historique, toutes souvent distinctes du cinéma mandarin. Il est important de noter que ces langues citées plus haut, variétés linguistiques ou dialectes, sont presque totalement inintelligibles l'une de l'autre. La distance étant comparable à celle entre l'anglais et l'allemand pour les plus éloignées, comme pour le mandarin et le taïwanais / hokkien et au mieux comme le français et l'espagnol ou le portugais dans le cas du cantonais et du hakka. Il n'existe pas de politique officielle clairement énoncée ou codifiée par la loi à leur sujet et elles ne sont mentionnées expressément dans aucune loi.

Certaines de ces variétés ou langues sont d'un usage quotidien et presque exclusif dans leur zone principale et résistent à toute tentative du gouvernement central de les remplacer par le mandarin. Le cantonais bénéficie sans doute de la proximité de Hong Kong. En ce qui concerne le hokkien, la variété parlée à Xiamen (Amoy) dans la province du Fujian semble encore se positionner au premier rang de langue de prestige devant le mandarin ; même si des études récentes montrent que les jeunes générations n'utilisent pas la langue aussi souvent que leurs aînés. Les autorités locales ont récemment introduit la langue à l'école comme matière officielle.^{62 63 64}

Normalisation du mandarin

Les autorités tentent même pour le mandarin d'imposer une uniformité par le biais d'un accent uniforme acceptable codifié et défini selon des critères scientifiques mesurables. Les candidats à un poste de présentateur de nouvelles, par exemple et en particulier pour le réseau national CCTV, ainsi que ceux désirant enseigner le mandarin doivent se soumettre au *Test de niveau de chinois putonghua* : "漢語普通話水平測試" dont le but principal est de mesurer l'accent du candidat par rapport à

⁶² Souvent appelé minnan en français ; le terme désigne cette langue en mandarin et recouvre le taïwanais et le hokkien de la province du Fujian. L'intercompréhension est presque totale entre ces deux variétés en dépit d'un nombre élevé de mots d'origine japonaise ou autre à Taïwan.

⁶³ « 普通话已成为厦门第二大语言 » [le mandarin devient la deuxième langue de Amoy]. Xiamen / Amoy, Baïke Sogou (encyclopedia), consulté en juin 2014, <http://baïke.sogou.com/v90332.htm>. Une référence similaire se trouve sur le site de Wikipedia sur la ville de Xiamen / Amoy : <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8E%A6%E9%97%A8%E5%B8%82#.E8.AF.AD.E8.A8.80>, consulté en juin 2014.

⁶⁴ « 闽南话 9 月走进厦门课堂 以老厦门读音为准 » Le minnan fait son entrée dans la salle de classe en septembre [2009], 東南在線 Dongnan en-ligne, consulté en août 2012, <http://www.sebc.com.cn/2009/0720/10496.html>

une norme d'accent « parfait » mandarin hypothétique. L'obtention d'une note supérieure à 80% est indispensable pour pouvoir travailler dans certaines sections des médias de Chine continentale. La nécessité d'avoir des présentateurs parlant une langue normalisée n'est pas exclusive à la Chine, ce qui est intéressant est qu'elle est mesurée par un système de notation quantitatif. Son existence met en lumière certains problèmes de communication entre locuteurs de mandarin, de langue maternelle ou non, et la solution qui y est apportée ; à savoir la nécessité pour chacun de changer son accent ou adopter au plus près possible un standard défini, sans aucune place pour l'adaptation mutuelle et progressive de chacun aux accents et particularités locales ou dialectales de différents locuteurs. Ce standard toujours en vigueur dans les médias, en particulier dans les journaux télévisés et parmi les présentateurs de programmes a aussi longtemps été la norme des films produits en mandarin jusqu'à l'apparition récente des accents régionaux et dialectes du mandarin au cinéma. Les stations de télévision même locales ne dévient pas souvent de cette norme même si les présentateurs télévisions du sud peuvent parfois utiliser un accent moins « nordique » en particulier en évitant le « er » rétroflexe, également une marque caractéristique du pékinois accentué.

Par contraste, ces deux attitudes, standardisation et adaptation mutuelle de locuteurs, se sont longtemps retrouvées dans l'anglais et le français ; l'anglais, ne disposant pas d'une autorité linguistique qui puisse définir un standard, a « forcé » les anglophones à s'adapter aux particularismes linguistiques propres à chaque

région, la mondialisation des médias ayant accéléré cette adaptation.⁶⁵ La diffusion progressive des œuvres cinématographiques, la diffusion réciproque de séries télévisées à travers le monde anglophone a eu pour effet que les anglophones sont à présent capables de comprendre les variétés les plus diverses de l'anglais. Le même phénomène semble être en voie de se réaliser avec le succès de plusieurs films en mandarin non standard. Le français, par contraste, a longtemps imposé un standard ne tolérant que de rares exceptions, telles qu'un accent méridional pour les commentaires sportifs de rugby mais imposant jusque dans les années 1970 un accent standard y compris dans les salles de nouvelles régionales du sud de la France. Ceci eut longtemps pour effet que les Français, en particulier dans les grandes villes comme Paris, n'entendaient que très rarement d'autres variétés de français ; à tel point que, même aujourd'hui, certaines émissions du Québec ou de Belgique comportent des sous-titres. Cette situation est comparable à celle du chinois où la grande majorité des feuilletons télévisés et la totalité des interviews aux nouvelles est sous-titrée en chinois. Par contre, suivant la même logique, les nouvelles lues par les journalistes ne comportent presque jamais de sous-titres. L'on s'attend alors à ce que les téléspectateurs comprennent une énonciation « parfaitement » standard de ces journalistes ; imposant par la même aux

⁶⁵ Le premier choc linguistique véritable du monde anglophone fut sans contestation la deuxième guerre mondiale durant laquelle des millions de soldats américains furent envoyés pendant des périodes allant de deux à trois années au Royaume-Uni et forçant la découverte et la compréhension mutuelle des deux plus grandes variétés d'anglais en existence. Les permissions accordées aux soldats britanniques et américains en guerre dans le Pacifique étaient souvent en Australie. Ces mouvements linguistiques, un effet secondaire de la guerre, ont eu pour conséquence une « préparation » à l'acceptation de la transnationalité des productions cinématographiques et télévisuelles et ont facilité leur exportation des États-Unis. Cet effet secondaire est, dans une certaine mesure, comparable au colonialisme qui crée les conditions pour une plus grande circulation des biens matériels et virtuels dans ses anciens territoires.

télespectateurs de tendre l'oreille quand ils n'ont pas de sous-titres à leur disposition.

Cette connaissance d'un mandarin normalisé à l'extrême se retrouve, non seulement dans les médias, mais aussi sur le marché du travail. Les critères imposés pour cet examen sont stricts et mesurés :

La Chine se développant rapidement, de plus en plus de Chinois quittent les zones rurales pour se diriger vers des grandes villes en vue d'opportunités de travail ou d'études. L'examen d'évaluation du putonghua est donc vite devenu populaire. De nombreux diplômés d'université passent cet examen avant de rechercher du travail. Les employeurs exigent divers niveaux d'aptitude en chinois standard de la part des demandeurs d'emplois suivant la nature des postes. Il peut être demandé de présenter ce certificat pour certains postes tels que standardistes. Les Chinois ayant grandi à Pékin sont considérés parfois comme ayant par nature le niveau 1-A (一級甲等)(marge d'erreur : moins de 3%) et sont exemptés. Pour le reste, le score de 1-A est rare. D'après la définition officielle des niveaux de compétence les personnes qui obtiennent 1-B (marge d'erreur moins de 8%) sont considérées comme qualifiées pour travailler comme correspondants de télévision ou de radio.^{66 67}

Obtenir un accent et une prononciation standard est d'autre part présenté par de nombreuses institutions d'enseignement comme une étape obligatoire pour tous

⁶⁶ « Role of Standard Chinese », http://en.wikipedia.org/wiki/Standard_Chinese, consulté en mai 2012. (With the fast development of China, more Chinese people leaving rural areas for cities for job or study opportunities, and the *Putonghua* Evaluation Exam (普通话水平测试) has quickly become popular. Many university graduates take this exam before looking for a job. Employers often require varying proficiency in Standard Chinese from applicants depending on the nature of the positions. Applicants of some positions, e.g. telephone operators, may be required to obtain a certificate. People raised in Beijing are sometimes considered inherently 1-A (一級甲等)(Error rate: lower than 3%) and exempted from this requirement. As for the rest, the score of 1-A is rare. According to the official definition of proficiency levels, people who get 1-B (Error rate: lower than 8%) are considered qualified to work as television correspondents or in broadcasting stations.)

⁶⁷ « 一级甲等 (测试得分: 97 分—100 分之间 Première échelle de l'examen se situe entre 97 et 100% (...) 一级乙等 (测试得分: 92 分—96.99 分之间) Deuxième échelle entre 92 et 96.99 », « 考试等级 Échelles de notation de l'examen », 普通话水平测试 PUTONGHUA SHUIPING CESHI, <http://baike.baidu.com/view/21049.htm>, consulté le 10 août 2012.

ceux qui, bien que sachant déjà parler et écrire le chinois, désirent véritablement faire des affaires en Chine ou communiquer avec les autorités chinoises :

This course is for people who can read and write Chinese but who need to correct an accent and work on correct pronunciation. Putonghua is important as it is the official language of government officials and the business decision makers when you are doing business inside China.

Ce cours est destiné à des personnes qui peuvent [déjà] écrire le chinois mais ont besoin de corriger leur accent et obtenir une prononciation correcte. Le mandarin est important parce qu'il est la langue des officiels du gouvernement et des décideurs quand vous faites des affaires en Chine.⁶⁸

Dans ces conditions, il aurait été surprenant que l'industrie du film ne se retrouve soumise aux mêmes exigences. Le film ayant été perçu dès son apparition comme un outil au service des autorités plutôt que comme un moyen légitime d'expression artistique ou sociétal. L'article 19 de la Loi de la République populaire de Chine sur le standard parlé et écrit de la langue chinoise stipule en effet que

The Putonghua level of those who use Putonghua as their working language, such as broadcasters, program hosts and hostesses, actors and actresses of films, TV series and plays, teachers and State functionaries shall reach the respective standards set by the State (...)

Le niveau de mandarin (putonghua) de ceux qui s'en servent comme langue de travail comme les personnes travaillant à la radio, les hôtes de programmes, les acteurs et actrices de films, séries de télévision, professeurs et fonctionnaires doivent atteindre les niveaux définis par l'État (...)⁶⁹

Langues chinoises

Sur le terrain des langues chinoises, donc hors mandarin, la situation est plus

⁶⁸ « Hanyu Education », <http://www.hanyu-education.com/Over.aspx?id=24>, consulté le 5 août 2012.

⁶⁹ Article 14, *Law of the People's Republic of China on the Standard Spoken and Written Chinese Language (Order of the President No.37)*, *ibid.*

délicate, car un certain mouvement de protestation soit visible dans la rue soit en évidence dans les médias se dessine depuis plusieurs années. Nous porterons maintenant notre attention plus particulièrement sur les langues chinoises jouissant d'une certaine présence continue dans le cinéma sinophone.

Le cantonais

Les tentatives des autorités locales, sans doute sous l'impulsion de pressions du gouvernement central, de remplacer, certains diraient de se débarrasser, du cantonais provoquent régulièrement des manifestations de locuteurs de cantonais à Guangzhou.⁷⁰ Une proposition récente par le Comité (de Guangzhou) de la Conférence consultative politique du peuple chinois de remplacer la plupart des programmes en cantonais de la chaîne de télévision locale GZTV par des programmes en mandarin donna lieu à d'importantes manifestations véhémentes.⁷¹

Le cantonais en Chine dans la province du Guangdong se trouve sans doute renforcé par plusieurs facteurs : d'abord par son statut oral officiel à Hong Kong, voisine de cette province, puis par l'existence d'un script standard officiel utilisé dans certains domaines comme la bande dessinée, la publicité, les récits érotiques et les citations dans les quotidiens et magazines de grande diffusion. Un certain nombre de magazines « people » destinés à la jeunesse sont même publiés à Hong

⁷⁰ Guangzhou est la capitale de la province du Guangdong. Cette nouvelle transcription de la capitale en alphabet latin est basée sur sa prononciation en mandarin alors que son ancienne transcription, souvent encore en usage, était Canton. Le nom de la province en cantonais est plus proche de cette transcription. Il existe par ailleurs une confusion qui mène à croire que la province du Guangdong est de langue cantonaise, en réalité seule la moitié de cette province est de langue cantonaise, l'autre moitié est principalement de langue Hakka. Il aurait été concevable que la domination dans les médias et le film par le cantonais ne soit pas aussi établie. D'ailleurs, comme nous le verrons, le mandarin fut un temps la langue presque exclusive du cinéma contrairement à la télévision et la radio où le cantonais a joui pendant longtemps d'un monopole à l'exclusion de l'anglais qui s'adressait longtemps surtout aux résidents anglophones de la colonie britannique jusqu'en 1997 date du retour de Hong Kong à la Chine.

⁷¹ Anger at Cantonese language switch. (Colère contre le passage du cantonais au mandarin) BBC News, Asia-Pacific, août 2010 : <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-10834595>. Accès août 2010.

Kong sur une base entièrement commerciale. De plus la quasi-totalité des médias basée à Hong Kong fonctionne en cantonais et a pu se renforcer pendant plusieurs décennies alors que simultanément, jusqu'au début des années 1990, la grande majorité des Chinois de l'étranger, pas nécessairement tous de langue maternelle cantonaise, utilisait le cantonais dans les « Chinatowns » et consommait ces médias exportés de Hong Kong. Jusqu'à l'avènement du DVD et de l'internet, un réseau de salles de cinémas s'était développé pour exporter le cinéma de Hong Kong. D'abord en mandarin quand la plupart des films était tournée en mandarin à Hong Kong puis en cantonais quand le cinéma de Hong Kong commença à tourner des films en cantonais pour par la suite abandonner le mandarin, ne lui laissant que le doublage pour s'assurer les marchés en mandarin dont la Chine continentale.

Le cantonais semble être en Chine la seule langue chinoise qui soit capable de rivaliser en partie avec le mandarin : elle rassemble un nombre important de locuteurs qui ne connaissent pas bien le mandarin, sans doute dû à l'importance économique et à la position géographique de Hong Kong ; sa tradition écrite est bien définie et standardisée contrairement au taïwanais où le standard à utiliser pour l'écrire suscite controverse et polémique. Elle fait même son apparition dans les médias centraux en mandarin comme langue de prestige et comme langue que les hommes d'affaires sérieux ne peuvent ignorer s'ils veulent conclure des affaires à Hong Kong. Cette attitude est illustrée dans un sketch d'un des comiques les plus connus de Chine, Zhao Benshan 趙本山. Dans ce sketch, 同學會 *Réunion d'anciens élèves*, Zhao se présente à un appartement avec une plante verte et le propriétaire de l'endroit, un « nouveau riche », qui organise une réunion-retrouvaille d'anciens élèves de son école, lui donne un pourboire et le fait sortir . Zhao revient

immédiatement, frappe à la porte et explique qu'il est venu pour participer à la réunion ; son ami d'antan ne l'avait pas reconnu car il porte une tenue d'ouvrier et donne l'impression d'être assez démuné alors que le nouveau riche possède tous les attributs du succès, un bel appartement et une très jolie épouse. Son ami lui offre alors de lui donner même plus d'argent pour « l'aider ». La situation est alors brusquement renversée lorsque le téléphone sonne et l'ami ne comprend pas pourquoi son téléphone ne marche pas jusqu'à ce qu'il comprenne que Zhao a un téléphone portable, plus moderne que le sien, chose qu'il n'aurait jamais imaginée vu ses habits bleus façon fin des années 1970. Zhao commence alors une conversation où il doit régler un problème d'entreprise dont il est sans doute responsable et il demande qu'on lui passe une autre personne à qui il parle alors dans un cantonais courant et époustouflant. Apparaît alors la stupéfaction de son ami jusqu'à provoquer une réaction bruyante, mais néanmoins très positive, des spectateurs dans la salle et nourrie d'applaudissements très énergétiques. L'événement n'est plus seulement sur la scène, il est dans la salle parmi les spectateurs stupéfaits de voir leur comédien préféré parler en cantonais. La langue d'autorité devient alors, brièvement, non plus le mandarin (nous sommes sur une chaîne de la télévision centrale d'État, CCTV) mais le cantonais. Ce n'est pas seulement parce que Zhao peut parler cantonais que cette langue reprend le dessus sur le mandarin mais aussi parce qu'il s'en sert pour d'abord affirmer son autorité au téléphone et qu'il est ensuite plébiscité par les applaudissements du public dans un studio de Pékin.⁷²

⁷² 同学会 Réunion d'anciens élèves, <https://www.youtube.com/watch?v=rT1kMYOsYR8> ;

Le Shanghaiën

Le shanghaiën parlé dans la région de Shanghai et adopté par la presque totalité des locuteurs du groupe Wu comme lingua franca à l'intérieur de la zone linguistique Wu peut être considéré numériquement comme la deuxième langue Han avant le cantonais mais avec un poids linguistique faible hors de sa zone de prédilection.

L'utilisation du shanghaiën peut par contre se transformer en un symbole de modernité comme par exemple dans son usage en musique Rap et l'expression d'un certain complexe de supériorité : « comparé au mandarin, je pense que le dialecte de Shanghai est plus adapté au rap. »⁷³ Ce qui rend cette déclaration particulièrement intéressante est qu'elle a été diffusée sur le site quasi officiel de nouvelles du gouvernement central.⁷⁴

Le cas du shanghaiën dans les médias et le cinéma est loin d'être normalisé : de nombreux films incorporent des dialogues en shanghaiën, des séries télévisées sont

<https://www.youtube.com/watch?v=6amRwoQ9EBg> (première et deuxième parties), consulté le 15 août 2012.

⁷³ Shanghai Daily, 15 juin 2005

⁷⁴ Il s'agit de china.org.cn publié sous les auspices du Bureau d'information du Conseil d'État et du groupe d'édition international à Pékin, le CIPG. L'article en question a été publié le 19-09-2010. Il a disparu (!) mais un autre article sur le rap dans plusieurs autres langues et dialectes y est disponible : Gift of Mother Tongues (le don de la langue maternelle) : http://www.china.org.cn/arts/2010-08/03/content_20628919.htm. Accès août 2011. Le nouvel article parle du rap de Haifeng dans la province du Guangdong et fait allusion aux manifestations en faveur du cantonais et au caractère réel d'autres « dialectes » à Shanghai, au Fujian et à Shenzhen, expliquant que le mandarin a moins de force d'expression.

produites en shanghaiën⁷⁵ et un film, *Les Fleurs de Shanghai* 海上花 a été tourné presque entièrement en shanghaiën (à l'exception de quelques phrases en cantonais) par Hou Hsiao-hsien, le metteur en scène taiwanais. Le cinéma sinophone et son industrie tire une bonne partie de ses origines de Shanghai et de ses concessions. Malgré tout, les producteurs de la période d'avant 1949, ont produit à Shanghai des films en mandarin, en cantonais et en hokkien mais, semble-t-il, n'ont jamais pensé à tourner en shanghaiën. Ceci est peut-être dû à la combinaison de deux facteurs : d'une part le nombre réduit de locuteurs natifs de shanghaiën occupant des positions élevées dans la société de Shanghai et dans celle du milieu cinématographique au début du développement du cinéma sinophone et, d'autre part, la fragmentation des dialectes du groupe *wu* dont le shanghaiën fait partie, ce dernier étant confiné à la métropole. L'intercompréhension, même avec d'autres locuteurs de *wu* résidant à 20 km du centre ville, est difficile si ces derniers n'ont pas l'opportunité d'acquérir le dialecte urbain.⁷⁶

Il est donc compréhensible que dans un tel contexte, l'apparition de films où les protagonistes parlent systématiquement en dialecte du Sichuan comme dans *Crazy Stone* 瘋狂的石頭 réalisé par Ning Hao 寧浩 puisse faire sensation. Tourner un film montrant ces tensions linguistiques est un acte quasi-subversif car il remet en question une certaine conception d'harmonie et d'uniformité mis en avant par le

⁷⁵ Citons pour exemple *Happy Hotel* 開心公寓 (2009) et *Oncles et Petits-fils* 老娘舅和兒孫們 (2005-2010).

⁷⁶ L'auteur a interrogé de nombreux locuteurs de shanghaiën sur l'existence de films dans cette langue. Ils étaient tous persuadés qu'ils en avaient vu mais étaient incapables d'en citer un. Il semblerait qu'ils aient vu des dialogues en shanghaiën et en avaient déduit l'existence de films entièrement dans leur langue. Ils n'avaient tous jamais entendu parler du film de Hou Hsiao-hsien.

gouvernement central. Un tel désir d'uniformité met aussi à l'écart tous les Han du sud qui, même s'ils parlent un mandarin parfait, n'ont nullement l'intention de le faire avec l'accent et le vocabulaire du nord de la Chine. Cela équivaudrait à abandonner le peu d'identité qu'ils peuvent faire transparaître par le biais d'un accent; à travers un tel accent se profile en filigrane une autre culture, personnalité et d'autres mœurs que ceux pouvant résulter d'un nivellement linguistique.

Un exemple de cette volonté de changer les sinophones non-mandarin en locuteurs du nord se retrouve dans le film de Stanley Kwan, *Full Moon in New York* dans lequel Siqin Gaowa (Sichingowa), interprétant une Chinoise de langue maternelle mandarin, Zhao Hong (Chao Hong), reproche à Li Feng Jiao interprétée par Maggie Cheung, de ne pas toujours parler mandarin et de revenir sans cesse à sa langue natale le cantonais. Zhao Hong vient à New York pour se marier à un inconnu, un Chinois de deuxième génération qui a été choisi par sa famille. Son mari est incapable de comprendre que sa nouvelle épouse désire que sa mère, veuve, vienne les rejoindre à New York. Le mari a adopté les valeurs occidentales de la famille qui le rend incapable de comprendre de telles obligations de sa part. Face au manque total de communication avec ce mari, Zhao Hong se réfugie dans le réconfort culturel et amical de Li Feng Jiao et de Wang Hsiung Ping. Li Feng Jiao est une femme d'affaires de Hong Kong qui doit réconcilier intérieurement sa culture chinoise, son homosexualité et son sens des affaires.

Le troisième personnage, Wang Hsiung Ping, interprété par Sylvia Chang, jouant un personnage de Taïwan et elle-même originaire de la même île, virevolte entre partenaires et sa carrière d'actrice ; son père, membre et député du Kuomintang, habitant aussi à New York, s'inquiète de voir sa fille sans avenir tracé devant elle et

sans mari chinois. Le spectateur est mis en présence de trois composantes de la culture sinophone d'un point de vue linguistique et politique: ces trois femmes se retrouvent à New York et forment une amitié dans un espace culturel étranger, New York, qui permet à toutes les tensions culturelles de s'étaler au grand jour sans que cela ne mène à une confrontation durable, chose que normalement ne peuvent se permettre que des amis de longue date. La culture sinophone partagée est ce qui permet à ces trois femmes de se retrouver très vite ensemble pour faire mieux face à un environnement culturel qu'elles trouvent encore déconcertant. Il apparaît, pourtant, que ce partage ne se fera pas sans que le mandarin soit l'unique langue de communication. Il est ironique que le metteur en scène, Stanley Kwan, de Hong Kong, ait placé Siqin Gaowa dans le rôle de la locutrice de mandarin rabrouant Maggie Cheung, la Cantonaise de Hong Kong. Siqin Gaowa est originaire de Mongolie intérieure.

Les trois femmes s'aperçoivent alors de la nécessité de s'accrocher à leurs racines pour s'adapter définitivement à cet univers culturel auquel, nouvelle venue ou établie de longue date, elles ne s'adaptent pas encore ou peut-être jamais. *Full Moon in New York* se transforme en un processus initiatique d'adaptation à la transnationalité.

Le personnage de Maggie Cheung semble être le plus adapté des trois à sa nouvelle vie quand, dans la première scène du film, nous assistons à sa poursuite d'un malotru newyorkais, sa chaussure à la main, parce qu'il a refusé de s'excuser après l'avoir bousculée assez fortement dans la rue. Son personnage peut aussi vivre son homosexualité, semble-t-il, plus ouvertement à New York qu'en Chine, en particulier en Chine populaire. Le personnage de Siqin Gaowan ayant du mal à croire à l'homosexualité de Li, voit son incrédulité mise au pas par Wang, la

Taiwanaise, cette dernière ne trouvant rien d'extraordinaire à cet état des choses. Stanley Kwan ayant déjà utilisé l'intolérance linguistique de la Chinoise rajoute la surprise de Zhao Hong face à l'homosexualité pour accentuer les différences entre cette dernière et les deux autres sinophones. Zhao Hong pénètre dans une culture transnationale, déjà familière aux deux autres protagonistes, et devient emblématique d'une Chine en devenir qui découvre les enjeux de la transnationalité. Le fait que Zhao Hong ait déjà survécu à l'expérience de la révolution culturelle explique aussi la relative aisance avec laquelle elle absorbe toutes ces surprises, y compris un mari déraciné et déraciné et volage. Même si la Chine n'a pas ouvertement amorcé le débat sur le « temps perdu » par la révolution culturelle, le refus de revenir à cette période n'est sans doute pas étranger à l'empressement montré à prendre à bras le corps la mondialisation pour atteindre un point de non retour.⁷⁷

Les trois personnages ont décidé de ne pas oublier leurs racines culturelles mais n'ont pas pour autant décidé de « retourner » au point de départ. Le retour en Chine, à Taïwan ou à Hong Kong n'est pas envisagé ni un abandon de leurs racines culturelles. La transnationalité n'est plus une situation provisoire mais un statut permanent démonstratif d'une nouvelle identité hybride. Il ne s'agit pas de personnages étant « à cheval » entre deux cultures mais de personnalités assumant

⁷⁷ La preuve la plus emblématique de cette volonté se trouve dans son adhésion à l'O.M.C et à l'inévitabilité de l'adhésion de Taïwan quasi-simultanée à cette organisation sans une opposition notable de la République populaire. Taïwan, néanmoins se joindra à l'O.M.C. sous le nom de *Territoire douanier distinct de Taïwan, Penghu, Kinmen, Matsu (Taïpei Chinois)* : http://www.wto.org/french/thewto_f/countries_f/chinese_taipei_f.htm page consultée le 25 août 2011. Taïwan est membre de l'OMC depuis le 1^{er} janvier 2002 et la Chine depuis le 11 décembre 2001, soit une différence de trois semaines entre les deux adhésions. Ceci n'est pas sans influence sur les importations réciproques de films taïwanais et chinois dans les deux pays respectifs.

pleinement plusieurs identités ayant décidé de ne plus subir une décolonisation mais de vivre cette multi-identité.

Redéfinition de l'État taïwanais : identités multiples ?

Ce n'est que vers le 17^{ème} siècle que les Chinois Han ont commencé à véritablement s'établir à Taïwan et ceci, ironiquement, sous un gouvernement colonial néerlandais qui incitait les Chinois à venir travailler et exploiter les ressources naturelles de Taïwan. Auparavant, les Chinois Han n'étaient présents que de manière épisodique sur l'île. Ils semblaient convaincus que Taïwan était peuplé de peuplades sauvages et féroces prêtes à massacrer tout étranger s'étant aventuré sur leur territoire.

Il est sans doute significatif que le premier gouvernement ayant mis en place à Taïwan un système juridique très proche de la mise en place d'une constitution soit venu de l'Europe. Cette période fut suivie de près de deux siècles par un contrôle à distance de la Chine qui ne s'intéressait pas à Taïwan ; elle ne l'occupera finalement que pour sa propre protection et donnera Taïwan au Japon en 1895 sans aucun état d'âme par le traité de Shimonoseki finalisant la victoire du Japon dans sa guerre avec la Chine. Cette histoire tout à fait singulière place Taïwan au rang de pionnier de la mondialisation, car l'île eut à s'adapter à des régimes coloniaux fort distincts les uns des autres, néerlandais, espagnol, chinois, japonais pour aboutir à un statut dépendant en grande partie des ses relations avec ses voisins et les États-Unis à la

fin de la deuxième guerre mondiale. Taïwan est probablement l'un des pays asiatiques ayant les attaches historiques les plus profondes avec le monde occidental.

Par la suite, de nombreux autres éléments de modernité à l'occidentale sont venus à Taïwan et ont permis, non sans résistance et méfiance, l'introduction de la médecine occidentale⁷⁸. Plus tard, d'autres aspects de la culture occidentale feront leur apparition sur l'île, toujours par proxy, comme l'arrivée de la musique jazz à Taïwan qui fut très rapidement réenregistrée et adaptée en langue taïwanaise, souvent traduite à partir de sa version japonaise, elle-même déjà importée des États-Unis, sous la période de l'occupation de Taïwan par le Japon.⁷⁹ Les Chinois Han venus s'établir à Taïwan provenaient en majorité de deux groupes linguistiques : Hokkien de la province de Fujian d'une part et Hakka, en grande partie de la province de Canton.⁸⁰ Ce n'est que lors de la retraite vers Taïwan de

⁷⁸ Le Docteur McKay, missionnaire et médecin, en est l'exemple le plus célèbre et sa personne historique est perçue comme un apport positif dans l'histoire de Taïwan. Il fait partie de tous les manuels scolaires d'histoire de Taïwan.

⁷⁹ Par le traité de Shimonoseki / Maguan (en chinois), en 1895, la Chine donnait au Japon le droit de s'approprier, entre autres territoires, Taïwan. L'intention du gouvernement japonais de l'époque était de démontrer aux puissances occidentales qu'il était plus à même que de nombreux états européens de s'occuper et de développer efficacement une colonie. Le Japon, une fois éliminée toute résistance locale, commença alors à investir dans une infrastructure industrielle et l'éducation. Ceci permit à Taïwan de se retrouver à sa libération à un niveau de développement bien supérieur à celui où se trouvait la Chine après des décennies de guerre civile et d'occupation japonaise dont le but était la pacification par tous les moyens à des fins d'exploitation économique.

⁸⁰ Le cantonais qui est l'une des langues chinoises provient en grande partie, mais pas exclusivement de la province de Canton (aujourd'hui appelé Guandong de son nom en mandarin). Par contre, le cantonais n'est parlé que dans approximativement la moitié de la province de Canton et dans la capitale de la province, Guanzhou en mandarin. Ceci laisse

Jiang Jieshe 蔣介石 (Tchang Kai-Chek) en 1949 après la défaite du Kuomintang 國民黨⁸¹ (parti nationaliste) face au parti communiste chinois de Mao Zedong 毛澤東 que des locuteurs d'autres langues chinoises viennent s'établir en grand nombre à Taïwan et que le gouvernement nationaliste a imposé le mandarin dans toutes les institutions de l'île. Ce processus avait déjà commencé lors du retour de l'île à la Chine en 1945 suite à la défaite japonaise mais l'instabilité politique, l'incompétence des institutions parachutées du continent, le caractère dictatorial et corrompu du gouverneur de l'époque, Chen Yi 陳儀 avaient empêché la consolidation du processus de « mandarinisation » des institutions gouvernementales et éducatives de Taïwan.⁸²

La fin de l'état de siège (Martial Law) en 1987 a permis l'usage d'autres langues dans les médias et la vie publique et leur introduction, limitée, dans l'enseignement primaire et secondaire. Ceci a renforcé le caractère diglossique de la société

souvent à penser que tous les habitants de cette province sont des locuteurs de langue maternelle cantonaise. La place décisive comme deuxième langue de média, cinéma, radio et télévision est dû à l'importance du cantonais à Hong Kong. À la création de cette colonie, la prédominance du cantonais était loin d'être acquise.

⁸¹ Le Kuomintang qui reprit la Chine (et Taïwan) en 1945 après la défaite du Japon, perdit la guerre civile en 1949 et se réfugia à Taïwan amenant dans sa foulée, soldats, familles et partisans du régime. Il est estimé que près de deux millions de personnes se réfugièrent à Taïwan. Ces personnes sont communément appelées des waishengren 外省人 ou personnes de l'extérieur de la province par opposition aux benshengren 本省人 ou personnes de la province. Jusqu'à récemment, la rivalité entre les deux groupes était la base principale d'allégiances politiques pour le Kuomintang (waishengren) ou le Democratic Progressive Party (DPP) pour les benshengren.

⁸² Ceci est décrit de manière dramatique dans le film de Hou Hsiao Hsien 侯孝賢, *City of Sadness / La Cité des douleurs* 悲情城市 où après la révolte de citoyens ordinaires, le 28 février 1947, contre des agents du Kuomintang qui maltraitent une vendeuse de cigarettes de contrebande, des nationalistes taïwanais parcourent les trains, parlant uniquement taïwanais, et exterminent toute personne ne pouvant parler taïwanais. Cet épisode est décrit plus en détail dans le chapitre 2.

taïwanaise où les mêmes personnes passent d'une langue à l'autre suivant l'environnement ou la situation. Il n'est pas rare de voir des débats et discussions de tout genre à la télévision où un des participants passe spontanément à une autre langue, principalement le taïwanais, pour revenir au mandarin sans que ce ne soit nécessairement un choix conscient ou d'origine politique.

Étrangement, les productions de Hong Kong sont souvent importées en version doublée y compris dans certaines versions DVD disponibles dans les supermarchés, sous forme de dumping, alors que aucune législation n'oblige à le faire.

Il est difficile de tirer une conclusion définitive sur la réaction du public taïwanais quant à l'usage de sous-titres : alors que la quasi-totalité des films en anglais est montrée au cinéma avec des sous-titres chinois, les productions de Hong Kong sont presque systématiquement doublées en mandarin et passent souvent avec des sous-titres ... en chinois mandarin ; en particulier à la télévision commerciale et les chaînes de cinéma à l'exception de la télévision publique. Il ne semble pas que les diffuseurs aient jamais essayé d'importer les productions de Hong Kong, telles qu'elles sont diffusées à Hong Kong : en cantonais avec des sous-titres en anglais et en mandarin ; difficile de dire que cela provoquerait des réactions négatives du public si l'expérience n'a jamais été tentée. Le public taïwanais grandit et vit avec le sous-titrage dû au contexte linguistique, une langue de plus ne ferait pas beaucoup de différence si ce n'est celle de mettre en relief la différence ou similarité culturelle linguistique et culturelle avec Hong Kong. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, nous avancerons l'hypothèse que cette attitude crée à son tour une vision orientaliste de l'autre parce qu'elle permet de justifier des choix linguistiques. Avancer que les Taïwanais ne supporteraient pas le sous-titrage

permet sans doute aux distributeurs et importateurs de justifier certains choix économiques. Il faut aussi signaler que le doublage de films occidentaux à Taïwan, contrairement à la Chine où il est fréquent aussi bien à la télévision qu'au cinéma, est extrêmement rare, sinon inexistant. Ceci est sans doute dû au fait que l'Occident a toujours fait partie de l'histoire taïwanaise et d'une partie de son inconscient et identité.⁸³

Hong Kong et Macao : « Territoires » affichant une spécificité

La création de Hong Kong par les différents traités imposés par la Grande-Bretagne après les guerres d'opium a isolé politiquement, et dans une certaine mesure géographiquement, Hong Kong du reste de la Chine. Les aléas de l'histoire ont fait que de 1949 à 1997, Hong Kong était plus en contact avec Taïwan, ou comme l'île était plus connue à l'époque, la République de Chine, qu'avec la Chine continentale. L'une des conséquences fut que le marché cinématographique taïwanais a été inondé de productions de Hong Kong, doublées à la va-vite pour satisfaire aux exigences linguistiques, apparentes, de promotion du mandarin du gouvernement, et du public, en place.⁸⁴ Il semblerait que, malgré le fait que, dans les années cinquante, le marché taïwanais cinématographique était riche en productions en

⁸³ Pour rappel les envahisseurs et occupants de Taïwan ont été des Néerlandais, des Espagnols, des Français (phénomène presque inconnu en France, malgré le fait que son principal protagoniste, l'amiral Courbet, figure sur de nombreuses plaques de rue en France), des Chinois, des Japonais sans oublier le fait que le premier contact conséquent de Taïwan avec l'extérieur fut par un bateau provenant de Macao.

langue taïwanaise, les producteurs de Hong Kong n'aient pas jugé rentable ou raisonnable de doubler leurs films en taïwanais.

Cette situation d'ouverture au mandarin à Hong Kong s'explique par le fait que, contrairement aux idées reçues, la dominance du cantonais dans le domaine oral est loin d'avoir été une chose acquise dans l'histoire de Hong Kong. Le nom de la province de Canton pourrait laisser croire que la province voisine de Hong Kong a toujours été un réservoir naturel de locuteurs de cantonais. Ceci est loin d'en être le cas. La province de Canton comporte presque 50% de locuteurs de Hakka. La langue chinoise cantonaise n'est pas compréhensible par des locuteurs de Hakka ou de Mandarin. D'autre part, plusieurs groupes de locuteurs d'autres langues chinoises se sont établis à Hong Kong fuyant des situations politiques instables. Dans le contexte du transnationalisme, il faut noter que des réalisateurs, des acteurs et des travailleurs de l'industrie du cinéma de Shanghai lors de la création de la République populaire de Chine sont venus à Hong Kong pour retrouver une certaine liberté de création. Certains se retrouveront à Singapour, en particulier pour contribuer à l'extension de la diffusion et du tournage de films sinophones dans des studios créés par des producteurs de Hong Kong en Asie du Sud. Cet afflux d'un milieu cinématographique que l'on pourrait qualifier de « clefs en main » sera à l'origine de tournages en, mais pratiquement pas en shanghaien. Les films en mandarin trouveront un certain public en République populaire de Chine jusqu'à la Révolution culturelle tandis que les productions en hokkien de Amoy, dialecte très proche du taïwanais parlé à Taïwan, ont, pendant une période, trouvé un débouché à Taïwan. Cette diversité linguistique se retrouvera plus tard diluée lorsque les

productions en cantonais deviendront dominantes sur le marché local et pour l'exportation vers le sud de l'Asie (南洋 Nanyang ou sud de l'océan en chinois).⁸⁵

Avant le retour de Hong Kong à la Chine, la politique linguistique de la colonie britannique reposait sur un bilinguisme oral cantonais et anglais, et un bilinguisme écrit mandarin et anglais. Il est nécessaire ici de clarifier le rapport à l'écrit du cantonais. Comme toutes les langues chinoises, le cantonais est une langue comportant une syntaxe, une grammaire et un système phonétique assez différent du chinois mandarin. Par contre, peu de langues chinoises ont une tradition continue de l'écrit dans leur propre idiome et ont par habitude, tradition et législation presque toujours utilisé le mandarin écrit depuis le mouvement du 4 mai 1919.⁸⁶ Il existe cependant une tradition écrite continue du cantonais.⁸⁷

Le résultat est que les habitants de Hong Kong et ceux de langue maternelle cantonaise du Guangzhou, apprennent à l'école à écrire en chinois mandarin, mais pratiquent en classe et au quotidien le cantonais oral dans tous les domaines de la vie publique. Certains domaines à l'écrit, en particulier à Hong Kong, sont exclusifs au cantonais :

⁸⁵ 南洋 Nan Yang en chinois désigne l'outre-mer chinois au sud de l'Asie et englobe conceptuellement toutes les communautés chinoises culturelles et commerciales de cette région.

⁸⁶ Auparavant, l'utilisation du chinois classique mettait toutes les langues chinoises sur un pied d'égalité. La « distance » linguistique au chinois classique étant plus ou moins la même pour tous les locuteurs, un peu comparable entre le latin et les langues latines.

⁸⁷ À part le cantonais seul le shanghaiën, plus rarement, est utilisé à l'écrit. Le taïwanais est depuis 2007 codifié par le gouvernement taïwanais et des dictionnaires professionnels ont été publiés. Il existe cependant beaucoup de désaccords sur les caractères à utiliser pour un grand nombre de mots.

Les journaux de Hong Kong sont écrits dans un mandarin très influencé par le cantonais et presque systématiquement les citations et interviews sont reprises uniquement en cantonais. De nombreux habitants de Hong Kong parlent une autre langue chez eux, comme le hakka ou le teochew. Deux chaînes locales de télévision sont en anglais et une station de radio du service public, RTHK5, émet presque exclusivement en mandarin à l'exception des programmes de conversation téléphoniques avec les auditeurs, ces derniers choisissant souvent de parler cantonais pendant que le présentateur continue de converser en mandarin. RTHK5 diffuse aussi une minute quotidienne d'apprentissage du mandarin où l'on explique les faux amis et les tournures grammaticales pour éviter de parler du cantonais « mandariné » ou du mandarin « cantonisé ». Les chansons diffusées sont en cantonais, en anglais ou en mandarin.

Les magazines de stars du cinéma, de la chanson (les « magazines people » pour suivre l'usage en France) destinés aux adolescents et post-adolescents consacrent la grande majorité de leurs publications à des articles en cantonais. De tels articles sont évidemment relativement incompréhensibles à un locuteur de chinois mandarin de la même manière qu'un francophone peut deviner, avec risques de malentendu, le contenu général ou sujet d'un article en espagnol ou en italien.

Les histoires ou romans érotiques ou pornographiques produits localement sont presque toujours en cantonais. Les bandes dessinées, sont souvent en cantonais et comprennent souvent des traductions de « comics » américains.⁸⁸

⁸⁸ Par exemple de la série de comics américain *Garfield*.

Macao se trouve dans une situation comparable avec la différence que l'autre langue occidentale, le portugais, ne jouit pas d'un prestige et d'une puissance comparable à celle de l'anglais. Le portugais est avec le mandarin écrit langue officielle à Macao. En pratique, le portugais est visible, non seulement sur les édifices publics mais aussi presque systématiquement sur la plupart des enseignes de magasins. Même si le pourcentage de locuteurs de portugais est très bas, son utilisation identitaire, comme badge de différence avec la Chine, permet à Macao d'affirmer sa différence. Macao, ayant le statut de région non-indépendante et autonome, doit recourir à des stratégies innovatrices pour se démarquer de l'autorité centrale et mettre le portugais en avant. Ceci fait ressortir le caractère pérenne du statut du portugais à Macao et renforce simultanément l'identité transnationale du territoire.⁸⁹ Son cinéma est d'ailleurs un reflet de ce caractère transnational. Depuis peu le cinéma de Macao jouit d'une certaine catégorisation distincte. Cette émergence ne doit pas pourtant nous laisser croire que nous assistons à un repli identitaire de Macao. C'est au contraire le caractère transnational de Macao qui permet à Macao de revendiquer un cinéma propre ; ce cinéma est d'ailleurs dépendant de capitaux et d'acteurs de l'extérieur. Nous voyons donc dans Macao une situation emblématique de la disparition de la connexion entre une culture identitaire reliée à sa géographie et celle des états-nations. Des films comme *Isabella* 伊莎貝拉 (2006) dont toute l'action se déroule à Macao mais avec des acteurs provenant souvent de Hong Kong reposent le

⁸⁹ L'auteur a pu constater personnellement lors d'une visite qu'une partie du personnel d'accueil au Musée d'histoire de Macao est parfaitement quadrilingue : portugais, anglais, mandarin et cantonais.

problème d'établir l'authenticité de l'identité d'un cinéma « national » en se basant uniquement sur des limites géographiques ou politiques.

Singapour : « Un pays malgré lui » ou l'émergence d'un pays sinophone bilingue.

Singapour est sans doute le seul territoire de l'histoire moderne qui s'est retrouvé transformé en état dépendant sans l'avoir vraiment désiré :

Singapore was a reluctant nation. Political independence was thrust on the population in 1965 when it was forced to leave Malaysia. (...) The Chinese, though numerically dominant, were of migrant stock and morally had no exclusive proprietary right to the new nation. (...) On the other hand, the Malay population of Singapore, though regionally indigenous, was numerically a minority which was unable to dominate Singapore politics

Singapour est devenue une nation malgré elle. La population s'est retrouvée avec l'indépendance politique en 1965 quand elle a été forcée de quitter la Malaisie. (...) Les Chinois, bien qu'étant supérieurs en nombre, étaient des migrants et n'avaient aucun droit propriétaire exclusif et moral sur la nouvelle nation. (...) D'autre part, la population malaise de Singapour, bien qu'indigène de la région, était une minorité qui était incapable de dominer la politique singapourienne.^{90 91}

Il est par contre probable que les massacres de Sook Ching perpétrés durant la Seconde Guerre mondiale soient à l'origine d'une prise de conscience identitaire par la communauté chinoise. Cette dernière se rendit compte alors de la nécessité de contrôler ses propres affaires. En particulier, le peu de respect montré par le

⁹⁰ Kuan-Hsing Chen (Dir.), *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1998, p. 169.

⁹¹ Singapour obtint une large autonomie (du Royaume-Uni) après la deuxième guerre mondiale suite à une élection remportée en 1955 par le parti indépendantiste le Labour Front. Le Royaume-Uni accorda alors une autonomie au territoire dans le cadre du Commonwealth qui par la suite mena à l'indépendance en août 1963. Singapour fusionna avec la Fédération de Malaisie suite aux résultats d'un référendum en 1962. Deux ans plus tard, après de graves conflits idéologiques et raciaux, la Malaisie « sépara » Singapour de la Malaisie.

Gouvernement japonais pour des réparations, arguant que cela avait été décidé dans le Traité de San Francisco, mènera le gouvernement formé après l'indépendance à réitérer ses demandes de compensation. Le gouvernement britannique de l'époque montra similairement peu d'empressement à représenter la voix et les exigences de la population de Singapour.⁹²

Ces demandes et le sentiment que gérer ses propres affaires ne peut qu'être plus efficace et représentatif des désirs de la population ont sans doute été le début de la formation d'une identité nationale à Singapour.

Jusqu'à l'indépendance le paysage cinématographique sinophone y était presque complètement inexistant et les sinophones dépendaient d'importations de Hong Kong et de Taïwan pour leurs loisirs cinématographiques. Après l'indépendance, Singapour s'est presque entièrement concentré sur le développement de son économie, laissant peu de place à une industrie de biens culturels. Singapour s'est par contre dotée d'une législation linguistique très complexe visant à éviter des conflits entre sa majorité chinoise et les groupes tamil et malaisien. Ceci était rendu d'autant plus facile que les populations sinophones ne parlaient pas à l'époque le mandarin, langue officielle de la Chine et de Taïwan ; ces dernières considérant le mandarin comme un parler très différent du cantonais, du hokkien et du hakka principales langues chinoises parlées à Singapour. Pour ces raisons de convivialité ethnique, l'anglais a été choisi comme langue officielle principale et comme la langue principale du gouvernement et de l'administration. Le système scolaire

92

impose l'anglais comme langue exclusive d'enseignement, les autres langues ne pouvant être enseignées que comme deuxième langue, la seule université de langue chinoise, Université de Nanyang, a cessé d'être de langue chinoise en 1980.^{93 94}

Parallèlement, à partir des années 80, le gouvernement s'engagea dans une politique active de promotion du mandarin, les autres langues chinoises étant interdites dans les médias.

Cette politique de promotion du mandarin et de l'anglais fut principalement décidée sous l'impulsion du Premier ministre et n'est sans doute pas étrangère au parcours personnel linguistique de ce dernier qui, pour sa carrière politique, décida d'apprendre le mandarin, une langue étrangère pour lui. Il décrit dans une autobiographie sous forme d'interview son combat pour apprendre le mandarin, une langue étrangère, et sa relation complexe avec l'anglais qui, bien qu'étant sa langue de scolarité, d'expression politique et intellectuelle, il ne considèrera jamais comme étant sa langue maternelle ou première langue.⁹⁵ Lee Kuan Yew imposera ensuite à Singapour les mêmes exigences linguistiques qu'il s'était imposé à lui-même : anglais langue de travail et de commerce et chinois mandarin comme lingua franca entre les communautés sinophones. Ce vernis bilingue, ou même

⁹³ En pratique il s'agit d'un système semi-bilingue où les cours de chinois deuxième langue sont en grande partie donnés à des enfants parlant mandarin à la maison ; ceci a pour conséquence que les enfants tamoul ou malais retirent leurs enfants des classes de chinois où son enseignement est assuré comme un cours de langue maternelle et d'un niveau bien trop élevé pour des allophones. Les enfants tamoul ou malais ont alors peu d'opportunités d'apprendre le chinois à un niveau intermédiaire ou avancé.

⁹⁴ Dont le nom signifie en chinois : sud-asiatique ou au sud de la mer.

⁹⁵ Keeping my Mandarin Alive, 2005, a été analysé par Edward McDonald dans Learning Chinese, Turning Chinese, 2011 (pp. 133 - 152).

quadrilingue si l'on inclut le tamoul et le malais, semble être en train de se fissurer pour faire place à un multilinguisme hokkien / mandarin / anglais (dans cet ordre) dans les productions cinématographiques récentes. Le multilinguisme de Lee ne lui a néanmoins pas permis d'aboutir à une « réconciliation » personnelle entre l'occident et l'orient. Elle a provoqué chez lui une attitude « orientaliste », telle que défini par Edward Said, qui tient pour irréconciliable les valeurs de l'occident et de l'orient. McDonald le décrit comme étant :

(...) un sentiment presque « kiplingesque » de l'existence d'un fossé infranchissable entre l'orient et l'occident :

Il se peut bien que je parle l'anglais mieux que le chinois parce que j'ai appris l'anglais plus tôt dans ma vie. Mais je ne serais jamais un Anglais même après mille générations et je ne possède pas le système occidental de valeurs en moi ; c'est un système de valeurs oriental avec un système de valeurs occidental en surimpression.⁹⁶

Cette attitude décrite par McDonald comme essentialiste, menant à une version « occidentaliste » de l'orientalisme se retrouve dans les autres régions sinophones. Nous verrons que le cinéma sinophone en fait usage non seulement à l'égard de

⁹⁶ (...) an almost Kiplingesque sense of an unbridgeable gap between East and West :

I may speak the English language better than I speak the Chinese language because I learnt English early in life. But I'll never be an Englishman in a thousand generations and I have not got the Western value system inside me; it's an Eastern value system with Western value system superimposed.

l'occident mais surtout envers les autres groupes linguistiques faisant partie du Monde chinois.

Ironiquement, de l'autre côté de la frontière avec la Malaisie, l'ancien pays, les écoles de langue chinoise sont autorisées là où les sinophones ne constituent qu'une minorité du pays.

Ces deux politiques conjointes ont pour résultat que la quasi-totalité des sinophones singapouriens est capable de communiquer facilement en mandarin et possède une connaissance de l'anglais à un niveau presque, mais pas tout à fait, égal à celui des autres pays anglophones.

La population de Singapour comprend d'après les statistiques officielles 74,2 % de chinois ethniques, 13,4 % de Malais, et 9,2 d'Indiens (en majorité Tamoules).⁹⁷

Dans la réalité, l'immigration de Chinois de Chine va sans doute transformer Singapour en un pays sinophone où l'anglais prendra une place similaire qu'il occupe à Malte ou dans certains pays anglophones d'Afrique.

Il serait pourtant facile de soupçonner le gouvernement singapourien d'un calcul cynique sur sa politique linguistique quand on voit le résultat dans un Singapour contemporain qui s'achemine progressivement vers un bilinguisme chinois mandarin / anglais, le tamil et le malais ayant été reléguées au statut de langue communautaire, de langue d'affichage, certains diront décoratif, ou d'annonce

⁹⁷ Department of Statistics, Singapore, 2009.

publique. La place du mandarin s'est constamment renforcée au cours de ces dernières années, non seulement à cause des immigrants chinois, mais aussi à cause de la montée en puissance du mandarin comme langue de communication entre les sinophones du monde entier.⁹⁸ Ceci est encore une fois en grande partie due à une campagne officielle de promotion du mandarin par le Premier Ministre Lee Kuan Yew . Cette campagne appelée en anglais *Spread Mandarin* a pour but d'encourager les sinophones à abandonner leurs variétés de chinois. Le résultat est que « le mandarin prend de plus en plus la place des dialectes chinois et est en passe de devenir la lingua franca des sinophones de Singapour ». (Chua, *Emergence*, p. 5). Alors qu'auparavant l'anglais était la lingua franca de tout Singapour, nous assistons à un glissement linguistique vers une certaine diglossie, peut-être provisoire, où le mandarin est la lingua franca des sinophones et l'anglais la deuxième lingua franca pour communiquer avec les non-sinophones ou entre non-sinophones. Les sinophones parlent les deux langues importantes de l'espace public de Singapour contrairement aux autres minorités qui dépendent essentiellement de l'anglais comme outil de communication publique. D'après les statistiques les langues parlées le plus souvent à la maison sont : un dialecte chinois 30,7%, l'anglais 23,9% et le mandarin 45,1%. Cette place du mandarin était presque insignifiante 30 ans plus tôt.

Ceci est reflété dans des productions cinématographiques récentes comme *Singapore Dreaming* 美滿人生 où au moins un tiers des dialogues est en mandarin.

⁹⁸ L'immigration d'Inde a peu d'action sur les proportions et celle de Malaisie comprend aussi des sinophones

Les groupes Malais et Indiens assument déjà cette diglossie : 91,6 des Malais parlent le malais à la maison contre 42,9% des Indiens conversant en Tamoul chez eux.

Ceci est mis en évidence par les films subventionnés par la nouvelle Commission du film de Singapour (*Singapore Film Commission*) dont la presque totalité des films est tournée dans un mélange de langues chinoises et d'anglais. Les productions en tamil et malais étant réduite à leur peau de chagrin.⁹⁹

De récentes statistiques, articles de presse et déclarations semblent suggérer qu'un million de Chinois (de Chine) résident à Singapour.¹⁰⁰ Ils sont d'ailleurs de plus en plus visibles dans le cinéma singapourien où de récents films incorporent des personnages chinois comme venant de soi, par exemple dans *Singapore Dreaming* où le personnage principal rencontre une serveuse de bar de Chine et s'efforce de parler mandarin pour expliquer ses problèmes. Il est à se demander si dans un avenir proche, le chinois ne va pas prendre progressivement la place de l'anglais ; ce dernier conservant un rôle de langue des affaires dans une société principalement bilingue suivant un modèle diglossique où chaque langue aurait un

⁹⁹ La *Singapore Film Commission* a été établie en 1988. Depuis janvier 2003 elle fait partie de la Media Development Authority (Autorité de développement des Médias). Elle affiche pour but de « nourrir, soutenir and promouvoir les talents de Singapour dans le cinéma, la production de films singapouriens et une industrie du film à Singapour ». Son site est uniquement en anglais. Elle explique pourtant que la majorité des Singapouriens sont chinois et qu'avec les minorités, dont les Eurasiens, Singapour est une société plurielle. Bizarrement, son site explique que les « Singapouriens sont souvent capables de parler français, allemand, espagnol, italien (...) ». La phrase suivante indique pourtant que des services d'interprétariat sont disponibles par des firmes privées et plusieurs ambassades. Enfin la SFC affirme que Singapour est une « jungle urbaine ». Le film *Singapore Dreaming* en est sans doute une excellente démonstration.

¹⁰⁰ « Nearly one million China nationals living in Singapore? » : The Temasek Review, Singapour, <http://www.temasekreview.com/2011/07/27/nearly-one-million-china-nationals-living-in-singapore/>, consulté le 7 juillet 2011.

domaine réservé dans la société singapourienne. De la même manière qu'à Hong Kong les deux langues utilisées à l'écrit sont l'anglais et le mandarin, Singapour pourrait utiliser deux langues, l'anglais pour les affaires internationales, le mandarin exclusivement pour les relations commerciales avec les pays et zones du Monde chinois et le mandarin comme langue à égalité avec le mandarin pour l'administration gouvernementale ; les autres langues comme le tamoul et le malais se retrouvant de plus en plus reléguées au statut de langue d'annonce, d'affichage ou communautaire.

La Malaisie : une minorité sinophone indépendante ?

Comme nous l'avons vu la Malaisie a été brièvement unifiée à Singapour, cette unité sous forme de fédération n'ayant tenu que deux ans face au poids économique, idéologique et ethnique des Chinois dans la Fédération de Malaisie. Inversement, cette séparation n'a pas empêchée les sinophones de Malaisie, non seulement de conserver leur langue et de développer leurs institutions linguistiques, mais plus récemment de produire leur propre culture cinématographique en langues chinoises ; et ceci par un nombre de films en constante progression.

Les Chinois de Malaisie ne semblent pas se considérer comme des Malais de langue malaise ou bilingues chinois-malais, et par conséquent envoient leurs enfants dans des écoles de langue chinoise où les matières principales sont enseignées en mandarin. Ils possèdent aussi leurs propres médias en langues chinoises. Ces médias sont soit en mandarin soit dans d'autres langues chinoises comme le cantonais ou le hokkien, chose impossible, car interdite, à Singapour le pays voisin.

En parallèle, nous assistons depuis un certain nombre d'années à un véritable envol de productions cinématographiques sinophones dont la diffusion, la propagation et la publicité se fait à travers de plateformes de diffusion différents de ceux d'autres films sinophones, en particulier par les Pays-Bas.

Ceci n'est pas un phénomène totalement nouveau ni surprenant eu égard l'histoire de la diffusion de films sinophones en Asie du sud (Nanyang) dont fait partie la Malaisie. Déjà, dans les années 1930 la population de langue cantonaise était estimée entre 30 et 40 millions (Kar, Law, p. 186). Dans les années 1940 et 1950, Hong Kong produisait un nombre important de films en mandarin, en cantonais, en hokkien de Amoy et en teochew pour le public de Taïwan et du Nanyang.¹⁰¹

Un certain nombre de maisons de production produisait localement des films en cantonais à destination du marché cantonais de Hong Kong et du Guangdong.

Le principal canal de débouchés se fait à partir du Festival de Rotterdam, ce dernier apportant une certaine aide financière et assurant la mise sur le marché¹⁰².

Ces films sont tournés en mandarin, cantonais et taïwanais.¹⁰³

¹⁰¹ Asie du Sud.

¹⁰² La distribution se fait par Filmfreak distributie, Schipperstraat 7, 1011 AZ Amsterdam. Le Festival de Rotterdam se trouve à l'adresse internet www.filmfestivalrotterdam.com. Ces films bénéficient aussi d'un financement du Hubert Bals Fund. Il semblerait que tous les films lauréats du Prix Tiger (Tiger Award) soient systématiquement publiés en format DVD.

¹⁰³ Le terme de taïwanais est appliqué en particulier par le diffuseur de DVD à la langue parlée dans la province du Fujian pour le film *Fujian Blue* (2007) de Weng Shou-ming. Bien qu'étant natif de Fujian, le nom du réalisateur est écrit suivant la convention de transcription en usage à Taïwan.

Le statut économique de cette minorité sinophone tend à être plus élevé que la moyenne malaisienne. Ceci leur permet d'aller étudier à l'étranger, soit à Taïwan ou à Singapour ou dans des pays occidentaux. Les sinophones de Malaisie se trouvent donc dans un statut intermédiaire entre les sinophones de la diaspora chinoise et ceux des autres régions principales sinophones dans la mesure où ils ont réussi à créer un espace protégé culturel et éducatif leur permettant de vivre en grande partie dans leur langue.¹⁰⁴

D'autre part, l'importance croissante du mandarin, ne peut que renforcer le statut de la minorité sinophone dans un rôle d'intermédiaire privilégié avec le Monde chinois ; une possible solution durable aux frictions entre les sinophones et la population majoritaire de langue malaise ; la majorité malaise estimant que la minorité chinoise dispose d'un pouvoir économique supérieur à son poids numérique n'est par contre pas forcément disposée à lui donner ce pouvoir supplémentaire ; ce choix pourrait lui échapper face à la domination possible de l'économie chinoise en Asie.

La Diaspora chinoise : avenir incertain ou levier culturel et économique

De la même manière que de nombreux occidentaux peuvent vivre à Pékin, à Taipei ou Hong Kong sans avoir à vraiment apprendre le mandarin, la communauté chinoise d'outre-mer a appris au XIX^{ème} siècle à vivre en relative autarcie. Cette

¹⁰⁴ Nous désignons par « région principales sinophones » celles de la Chine continentale, Taïwan, Hong Kong. Le cas de Singapour étant particulier car sa situation linguistique semble évoluer vers un mandarin dominant.

isolation était due à plusieurs facteurs : rejet de la société d'accueil, méconnaissance de la langue locale et surtout pour les hommes, impossibilité de faire venir leur famille. Tous ces facteurs combinés à une trop grande différence linguistique et culturelle rendaient difficile une intégration par le mariage ou une ascension économique.

La situation a fondamentalement changé des deux côtés : de plus en plus d'occidentaux et d'Africains ont appris le chinois et vivent comme résidents permanents ou semi-permanents au milieu de sinophones. Parallèlement, le nombre de sinophones vivant à l'extérieur du Monde chinois ne cesse de croître. De plus, il ne s'agit plus d'un exil permanent totalement coupé de ses racines. Cette nouvelle communauté retourne souvent chez elle et communique quotidiennement avec la famille et les amis restés au pays.¹⁰⁵

Cette communauté réinvente donc dans leurs pays d'accueil ses propres institutions : soutien aux compatriotes par le biais d'associations, parfois basées sur l'origine géographique ou ethnique en Chine, banques, écoles et productions culturelles.¹⁰⁶ Cette communauté de « Chinois d'outre-mer » est loin d'être homogène.

Aux États-Unis et au Canada, il existe souvent une ligne bien claire entre les communautés provenant de la Chine et de Taïwan et au Royaume-Uni les Chinois

¹⁰⁵ La Chine ne permettant pas la double nationalité et certains de ses ressortissants ayant pris la nationalité de leur pays résident, on assiste maintenant à la situation de Chinois devant faire une demande de visa pour visiter leur pays d'origine. Ceci ne peut que renforcer la spécificité identitaire d'outre-mer de ces Chinois qui ont perdu leur statut de citoyens chinois.

¹⁰⁶ On prendra pour exemple les Chinois de Dublin de la province du Fujian qui disposent de leur propre association ayant pignon sur rue dans Capel Street.

provenant de Hong Kong et de Macao sont établis de longue date même si le nombre de Chinois de la Chine continentale commence à dépasser ceux du Delta des perles. Il est souvent question dans les médias occidentaux et dans des conférences sur l'Asie du potentiel économique important des Chinois d'outre-mer et de leur capacité d'intermédiaire entre leur pays d'origine et de résidence.

Tout aussi important est leur rôle dans la production cinématographique sinophone. Aux États-Unis de nombreux films examinent les racines culturelles de ces immigrants et les problèmes identitaires de leur progéniture. Souvent, la diaspora permet soit de produire ou tourner des films qui n'auraient pu être tournés dans leur pays d'origine.¹⁰⁷ Par retour de boomerang, de nombreux films autorisés au tournage en Chine se voient bloqués lors de leur diffusion en Chine et ne trouvent de débouchés qu'à l'étranger. La diaspora, les émigrés économiques ou étudiants chinois à l'étranger jouent alors le rôle de transmetteurs de ces œuvres disponibles dans leur pays d'accueil. Par ailleurs, de plus en plus de films dont le scénario situe l'action en Chine sont tournés en Europe avec des fonds européens et chinois d'outre-mer. Le film *Chine Ma Douleur* 牛棚 de Dai Sijie en est un exemple ; toutes les scènes de ce film ont été tournées en France. Il se pose ensuite le problème de définition d'origine d'un film sinophone ou chinois tourné à l'étranger : Le réalisateur doit-il être chinois (ou taïwanais , hongkongais, etc.) ? Les

¹⁰⁷ Ce phénomène est aussi valide à l'intérieur des régions sinophones principales. Nous retiendrons comme exemple symbolique le film *Singapore Dreaming*, un film que le gouvernement de Singapour a bloqué au point de chercher même à interdire la diffusion de la bande annonce. Nous avons constaté qu'il était très facile de se procurer le film en ligne et à Taïwan alors qu'il nous a été impossible de le trouver à Singapour. Nous avons aussi pu vérifier que le film n'était pas non plus dans la banque de données de la chaîne HMV de Singapour.

thèmes doivent-ils être pertinents dans le contexte sinophone ou du Monde chinois. Si le réalisateur est chinois ou taïwanais , peut-on alors le classer dans le « cinéma sinophone » ? Le cas du film de Ang Lee, *Brokeback Mountain* pose le problème très clairement. Ang Lee étant taïwanais , cela en fait-il un film taïwanais ? Nous aborderons cette problématique plus en détail dans la partie ci-dessous : « Définitions et « Nationalités » des films.

Le résultat est parfois déroutant pour ceux qui connaissent la Chine et le pays de tournage : le manque de moyens peuvent parfois trahir l'authenticité de décors mal reproduits ou manquant de réalisme convainquant.

Finalement, certains films, bien que tournés par des réalisateurs étrangers non-sinophones et mettant en scène des Chinois exilés, peuvent aspirer à une certaine sinophonie interculturelle .¹⁰⁸

¹⁰⁸ Le film irlandais *Yumin is ainm dom* (My name is Yumin / Je m'appelle Yumin) est symptomatique de cette problématique. *Yumin* met en scène un Chinois déçu par la Chine. Il est employé de supermarché en Chine, un travail qui ne l'intéresse pas. Il décide alors de s'exiler. À cette fin il choisit les yeux fermés un pays au hasard sur un globe terrestre et tombe sur l'Irlande. Grâce à une encyclopédie en chinois, il découvre que la première langue de l'Irlande est l'Irlandais gaélique. Il apprend cette langue et émigre en Irlande où l'on découvre que tous les Asiatiques sont pris pour des Chinois ; en particulier par le réceptionniste de l'auberge de jeunesse qui pense que son collègue asiatique doit être chinois alors qu'il est mongol. Yumin devient très vite déprimé parce qu'il ne sait pas l'anglais et a des problèmes pour s'adapter à la nourriture irlandaise (et aux fourchettes !). La chance lui sourit quand il rencontre dans un pub un Irlandais de 55 ans, Joe, qui lui explique qu'il parle bien l'irlandais et que ce sont les autres Irlandais qui ne peuvent parler l'irlandais. À ce moment-là, cette confusion interculturelle est exacerbée par une réflexion du barman irlandais s'étonnant que Joe sache le chinois.

Ce film raconte aussi bien la problématique de la langue irlandaise que celle des Chinois en exil découvrant la réalité culturelle et linguistique d'un pays qu'ils ne connaissent que de manière livresque.

b. Enjeux politico-linguistiques et aménagement linguistique¹⁰⁹

Certains pays ont dès le début de leur existence voulu planifier et codifier les langues en usage au sein de leur administration et gouvernement par une législation linguistique s'appliquant principalement aux rapports entre leurs citoyens et les autorités en place. La Chine est probablement l'un des tout premiers états à avoir mis en place une planification et normalisation de la langue écrite sous l'empereur Kangxi en établissant une liste obligatoire de caractères pour l'usage du mandarin écrit. Les états et leurs gouvernements, soucieux de préserver une unité territoriale, ont souvent perçu la diversité linguistique, parfois avec raison, comme une menace à leur existence et ont souvent refusé d'accorder un statut égalitaire aux différentes langues en usage sur leur territoire dans les domaines relevant de leur autorité. Pour citer des exemples en occident, les pays européens, sous le concept de l'État nation, ont souvent confondu État, ethnie et unicité linguistique. La France est sans doute le plus évident de ces exemples. Le centralisme en vigueur depuis la révolution de 1789 et le Premier Empire avaient établi de fait la convergence de l'État français avec la langue et la culture française. Les revendications des autres cultures pour une place dans l'appareil d'État, soit au niveau de l'administration ou de l'éducation, ont poussé le gouvernement à introduire en catimini un article lors du référendum de Maastricht qui établit le français comme langue officielle de l'état français ; le prétexte officiel étant alors de résister à la montée de l'anglais. À l'opposé de cette conception unitaire de l'état et

¹⁰⁹ En anglais, Language Planning.

de la nécessité d'empêcher des tendances centrifuges pour préserver un certain concept unitaire de la nation et de son identité se trouvent des exemples radicalement opposés où, comme en Suisse et au Canada, le respect de la diversité linguistique et culturelle est une condition sine qua non de la survie de ces états dans leurs frontières actuelles.

Ces deux modèles centrifuges et centripètes se retrouvent dans le Monde chinois.

La Chine, modèle centripète

La Chine, semble-t-il, a inspiré le modèle français de « mandarinat » de concours administratifs et de centralisme, a une histoire, comme la France, d'expansion centripète autour de ce qu'elle considère comme faisant partie de son domaine géographique. Bien que la capitale de la Chine ait été située à plusieurs endroits différents au cours de son histoire, par exemple à Nanking (Nanjing) ou à Xi'an, la politique poursuivie par tous les gouvernements successifs, républicains ou de dynastie impériale, a toujours été d'étendre le domaine géographique d'autorité du pouvoir central et d'interpréter l'histoire de la nation chinoise ou de son empire de façon à justifier la prise de contrôle de ses voisins immédiats.

D'autre part, la puissance chinoise impériale a toujours été un pôle d'attraction pour les peuples géographiquement situés près de la Chine. Marie-Claire Kuo explique que :

(...) dès les temps anciens, la puissance civilisatrice de la Chine fut si grande que pratiquement tous les peuples situés à proximité finirent par en subir l'influence à des degrés divers. Certains peuples en oublièrent leur propre culture au profit de la culture chinoise qu'ils considéraient comme supérieure. C'est ce qui arriva aux Mandchous dont les empereurs, à la tête de l'Empire pendant près de trois

siècles, se sinisèrent à tel point que certains d'entre eux comme Qian Long et Kang Xi, (...) devinrent des archétypes de lettrés chinois. ¹¹⁰

À l'exception de la Corée et du Vietnam, cette politique a permis de consolider des frontières que le gouvernement central juge comme étant immuables en grande partie. Les politiques culturelles ont toujours visé à renforcer ces conquêtes. Les droits accordés aux minorités ne sont accordés qu'à la condition qu'ils ne menacent pas le contrôle du gouvernement central. Ces droits ne sont que théoriques puisqu'ils n'ont pas permis jusqu'à présent d'arrêter l'expansion des Han dans les zones traditionnellement de culture non-Han. La seule exception semble être le droit accordé aux minorités non-Han de ne pas se conformer à la politique de l'enfant unique. Mais cette croissance démographique est peu de chose face aux fortes migrations des populations Han vers les zones habitées principalement par d'autres ethnies. Les médias consacrent peu de place aux langues des minorités nationales. Dans le cinéma, comme nous le verrons plus loin dans le chapitre 2, un certain nombre de films, dont certains ont rencontré un véritable succès, ont mis en scène ces minorités. Nous examinerons plus bas ce concept de « mise en scène ». Il faut en fait se poser la question de savoir qui contrôle cette mise en scène et si les minorités ont la capacité de faire entendre leur propre *narrative* ou *parole*. Sur le papier, la constitution reconnaît les minorités suivant un modèle inspiré par l'Union soviétique de Staline.

¹¹⁰ Marie-Claire Kuo, « Minorités : Cette Chine qu'on ne saurait voir », *Monde chinois*, 2010, 21, No. Printemps, p. 7.

Taïwan : pays précurseur de la transnationalité ?

Taïwan a une longue histoire similaire et aussi riche et documentée que nombre de nations ayant fait leur marque dans l'histoire mondiale ; ceci sans avoir été officiellement pendant longtemps une nation. Taïwan est aussi une nation qui s'est trouvée, malgré elle, forcée de redéfinir en permanence son histoire. Les fondements et les origines de Taïwan ont toujours fait exprimer une transnationalité en mutation constante. À présent, sous les pressions de la Chine, Taïwan se voit refusé le statut d'un État reconnu par la communauté internationale. Pour tout autre pays, cela provoquerait une crise appelant à une résolution assez rapide. Taïwan, de par son histoire, a constamment vécu dans ce statut de transnationalité et d'influence constante de nations européennes et asiatiques : du Portugal, de l'Espagne, des Pays-Bas, des États-Unis, de la Chine et du Japon pour ne citer que les influences principales. De plus, une majorité de Taïwanais a une origine pré-chinoise, si tenue soit-elle.

Nous rappellerons brièvement les faits suivants : le peuplement Han de Taïwan ne s'est véritablement enclenché qu'au 17^{ème} siècle sous un gouvernement local néerlandais.¹¹¹ Auparavant, Taïwan était presque exclusivement peuplé par des peuples austronésiens. La toute première forme de gouvernement constitutionnel s'est donc trouvé assuré par une puissance coloniale européenne de manière continue pendant 38 ans. Le gouvernement néerlandais est celui qui le premier encouragea et la venue d'immigrants de Chine et organisa leur travail après leur

¹¹¹ Voir à ce sujet la collection de documents néerlandais d'origine de l'époque publiés à Taïwan reproduits dans une publication du Musée national de Taïwan : Shouqian Shi, Eveline Oranje, Zhaolin Song, *The Emergence of Taiwan on the World Scene in the 17th Century* 福尔摩沙, Taipei, Taiwan, Palace Museum Publications, 2003.

arrivée. Ces immigrants espéraient sans doute échapper à leur condition de serfs et espéraient mener une vie moins contrôlée par des seigneurs. Ils étaient apparemment prêts à subir toutes sortes de sévices et d'exploitation pour atteindre Taïwan. Il serait peut-être utile pour comprendre certaines différences entre la Chine et Taïwan de rappeler que l'émigration d'Européens, de Quakers et d'Acadiens entre autres, avait pour but de vivre sur des terres où le contrôle seigneurial n'aurait aucune portée. Même si le contrôle néerlandais était réel, il aurait pu sembler moins rigide que celui des seigneurs chinois. De fait, les Chinois émigrés se révoltèrent ensuite contre l'autorité coloniale néerlandaise.

Au début, seuls les hommes étaient autorisés à venir. Cette interdiction a sans doute eu comme conséquence de nombreuses unions avec des aborigènes de Taïwan.

Après des contrôles partiels espagnol et des tentatives françaises d'invasion, Taïwan s'est retrouvé sous orbite de l'empire chinois, ceci principalement pour briser la menace d'opposants à la dynastie régnante menés par Koxinga en 1661. Ce dernier resté fidèle à la précédente dynastie Ming avait décidé que se réfugier à Taïwan était le seul espoir qui lui restait pour continuer à résister à la nouvelle dynastie Qing des Manchous.

Le gouvernement colonial néerlandais, lui-même ayant assuré sa victoire sur les Espagnols, se vit à son tour vaincu et forcé d'évacuer tous ses ressortissants et de les rapatrier vers ses comptoirs d'Indonésie.

Malheureusement pour Koxinga et son fils, leurs efforts échouèrent et le royaume établi par son fils Zheng Jing à Taïwan fut finalement incorporé dans le giron de l'empire Qing en 1683. Nous verrons plus loin les deux visions opposées de la Chine et de Taïwan quant à l'image de Koxinga et de son fils. Un documentaire fiction produit par la télévision publique, *Taiwan : a People's History*, en donne une image de héros national assez distincte de celle de la Chine où il est célébré comme celui ayant débarrassé Taïwan de l'occupation étrangère et était à l'origine du peuplement Han vers Taïwan. Ce documentaire se permet aussi de ne faire que parler un Hokkien semi-classique à Koxinga ; un procédé systématique pour affirmer une origine identitaire taïwanaise, reléguant presque au second plan la rébellion anti-Qing.¹¹²

La question de savoir si presque tous les Chinois venus à Taïwan avant 1949 ont une partie de leurs origines d'une tribu aborigène est une piste de recherches qui commence tout juste à être suggérée ; ceci étant dû en grande partie au contrôle qu'a exercé le Kuomintang (Guomindang 國民黨) pendant la période de la loi martiale, connue aussi comme la Terreur blanche de 1947 à 1986, date de la levée de l'état de siège.

En 1895, le traité de Shimonoseki / Maguan céda Taïwan au gouvernement

¹¹² Ce documentaire a été tourné et son contenu décidé par des comités d'historiens de tout Taïwan de façon à assurer la meilleure objectivité possible. Il faut aussi garder en mémoire que Koxinga s'opposait à la dynastie Qing non seulement à cause de sa fidélité à l'empire Ming mais aussi parce qu'il était opposé au contrôle de la Chine par des étrangers, les Manchous. Nous incluons ce film dans notre étude parce qu'il comporte une large partie tournée sous forme de film long métrage mais aussi à cause du caractère symptomatique et systématique de son contenu linguistique dont le résultat est subversif. Pour référence voir loin la section sur les films de Taïwan.

japonais qui l'occupa jusqu'en 1945.^{113 114} C'est sous cette domination japonaise que le cinéma fut introduit à Taïwan. La culture occidentale moderne, comme la musique Jazz, le cinéma, les routes modernes et un réseau de chemins de fer vraiment utilisable et efficace ne furent généralisés que sous occupation japonaise.¹¹⁵ Si au début de la période coloniale, le but du gouvernement japonais était de prouver aux puissances occidentales que le Japon était plus à même qu'elles de créer et d'administrer des colonies parfaites, peu à peu, sous la pression des événements, les Taïwanais furent considérés comme étant des citoyens japonais presque à part entière vers la fin de l'occupation. Ceci impliquait bien sûr l'éradication complète de leur identité chinoise ou taïwanaise, de toute velléité de vouloir parler taïwanais et d'être obligé d'adopter des noms japonais, en particulier à l'approche de la deuxième guerre mondiale. Les magazines écrits en chinois (mandarin moderne) furent progressivement interdits.¹¹⁶ Si la majorité des films muets était importée du Japon et projetés avec la mise en scène de *Benshi*, un

¹¹³ Ce traité est connu à l'extérieur comme celui de Shimonoseki. L'histoire retient souvent le nom des vainqueurs. C'était un traité où les vaincus n'ont eu que peu de liberté de manœuvre de négociation.

¹¹⁴ Officiellement connu sous le nom de Formose.

¹¹⁵ Par « moderne », nous entendons le sens d'une possibilité de changement ou d'évolution progressive de la société : le sentiment que les choses, les événements, la société ne sont pas immuables. La modernité peut donc s'appliquer à de nombreuses périodes.

¹¹⁶ Après des répressions sanglantes dans les dix premières années, une certaine paix fut établie. Plus tard, sans doute dans leur volonté de montrer à la face du monde une colonie « modèle », le gouvernement japonais toléra des manifestations culturelles nationalistes ainsi que leur utilisation comme forme de contestation politique. Les opposants taïwanais au régime japonais en liaison avec des étudiants taïwanais au Japon organisèrent un mouvement pour un parlement local autonome. Les autorités japonaises réagirent avec une certaine retenue, comparée à leur politique féroce en Mandchourie chinoise. Les manifestants furent emprisonnés pour être relâchés seulement quelques semaines après leur incarcération.

certain nombre de films chinois parvint néanmoins à atteindre le public taïwanais, en particulier avant l'invasion de Shanghai par l'armée japonaise en 1941.

En dépit du fait que la majorité des films parlants importés à Taïwan à la suite de la fin du cinéma muet étaient japonais, au moins 300 films chinois parlants furent importés à Taïwan de 1923 à 1945.¹¹⁷

La confusion linguistique atteint un nouveau niveau quand à la défaite du Japon en 1945 le gouvernement nationaliste (Guomindang) de Chiang Kai-shek établit le mandarin comme langue nationale sans aucun espace ni pour le taïwanais et bien entendu ni pour le japonais, langue des précédents occupants.

Cette politique s'appliqua aussi aux médias comme à la distribution et à la production de films.

À partir de 1949, malgré le fait que le mandarin était langue officielle, de nombreux films furent produits en taïwanais¹¹⁸ avec des moyens réduits. Ces films étaient tous en noir et blanc et dominaient la production cinématographique à Taïwan jusqu'en 1963 date à laquelle la Central Motion Picture Company soutenue par le gouvernement encouragea la production de films en mandarin. Comme nous l'avons vu ces derniers furent très vite produits en majorité en couleur et permirent d'attirer un public qui se détourna alors des films en taïwanais.

¹¹⁷ History of Cinema in Taiwan : <http://www.filmbirth.com/Taiwan.html>. Accès juin 2011.

¹¹⁸ Ce n'est que ces trois, quatre dernières années que ces « classiques » taïwanais ont été réédités en format DVD. Pendant longtemps, ils ont été considérés comme n'ayant aucune valeur. Ces films ont été effectivement produits avec peu de moyens.

Le caractère le plus remarquable de ces films en taïwanais est qu'ils ont été produits avant l'idéologie officielle du *Healthy Realism* ou *Réalisme sain* dont le but était de fabriquer et montrer une réalité positive, évidemment artificielle, de la société taïwanaise. Les films en taïwanais, bien qu'affublés d'une morale prêchant le devoir, étaient diversifiés et ont été porteurs d'une certaine réalité des changements de la société taïwanaise annonçant une modernité sans, pour autant, ne jamais l'affirmer. Cette période vit aussi la production du seul film entièrement tourné en Hakka, la troisième langue de Taïwan. ¹¹⁹

L'éventail des thèmes de ces films en taïwanais était très large allant du drame historique, passant par le mélodrame réaliste social, les films de guerre anti-japonais et allant jusqu'aux comédies et farces contemporaines. Le réalisme linguistique était loin d'être au centre des préoccupations des producteurs et metteurs en scène : un film fut produit, entièrement en taïwanais sur la Guerre de l'Opium avec tous les participants chinois et étrangers s'exprimant en taïwanais ; tous les films urbains se passant à Taipei mettent en scène un Taipei où l'on n'entend pas un seul mot de mandarin. La même réalité absurde se retrouvera à l'envers pour les productions en mandarin. Néanmoins pour ces derniers films de la période de *Réalisme sain*, les scènes à la campagne incorporaient souvent quelques très courts dialogues en taïwanais. Nous verrons plus loin que les personnages parlant taïwanais étaient assez typés et généralement rétrogrades

¹¹⁹ La télévision publique taïwanaise diffuse aujourd'hui d'une chaîne de télévision diffusant exclusivement en hakka ; à côté d'une télévision publique, *PTS*, diffusant en mandarin et en taïwanais. Il existe aussi une chaîne de télévision entièrement administrée et dirigée par les Aborigènes de Taïwan. Cette dernière diffuse en mandarin, parfois en taïwanais et aussi dans les langues aborigènes reconnues par l'état taïwanais.

alors que dans les productions en taïwanais, toutes les classes sociales, de l'instituteur à l'homme d'affaires, parlaient taïwanais.¹²⁰ Les personnages japonais, eux aussi, se mettent au taïwanais mais de mauvaise grâce et imposent leur langue conformément au stéréotype attribué à l'occupant. Nous avons vu plus haut que jusqu'à l'invasion de Pearl Harbour, la situation linguistique tolérée par l'occupant japonais était infiniment plus diversifiée avec une tolérance que dans ces productions prétendant être un reflet de cette époque.

Une troisième période s'ouvrira peu de temps avant la fin de l'état de siège en 1986 lorsqu'un certain nombre de films abandonnera cette vision du *Healthy Realism*. Les courts métrages tournés par des pionniers tels Edward Yang et Hou Hsiao-hsien auront à cœur de faire évoluer leurs personnages dans un univers linguistique reflétant au mieux la réalité linguistique sur le terrain, que ce soit en mandarin, hakka ou taïwanais. Le résultat sera le tournage de films multilingues qui sera la norme de la nouvelle vague du film taïwanais. Dans la deuxième vague du cinéma taïwanais, surtout vers la fin du 20^{ème} siècle, alors que de nombreux critiques croyaient le cinéma taïwanais presque noyé, apparaissent des productions qui seront de véritables succès au box-office et chercheront à opérer une fusion entre des critères commerciaux et l'expression d'une certaine identité comme *Cape N°7*. À côté de ces immenses succès commerciaux seront tournés et vus par un public relativement nombreux des films évitant cette fusion de tels que *Island Etude 練習曲*, de Chen Huai-en 陳懷恩 (2006). Nous examinerons le

¹²⁰ Il va de soi que l'instituteur lorsqu'il assure la classe dans un film n'emploie que le mandarin. Curieusement, sans doute intentionnellement, dans les productions en taïwanais de cette époque les scènes « de classe » dans une école sont très rares.

contexte linguistique et leur organisation dans le chapitre 2. Il est cependant important de noter que une grande majorité de ces productions sont multilingues et que le multilinguisme semble bien devenu l'une des normes présentes dans le cinéma taïwanais.¹²¹

Hong Kong : l'éternelle colonie ?

La situation de Hong Kong a subi plusieurs flux linguistiques contraires. Le même phénomène qu'à Taïwan pour les productions en taïwanais se manifesta par la production de films en cantonais d'un standard et de moyens financiers inférieurs à ceux des films en mandarin. À partir des années 1960 sous l'impulsion des maisons de production Cathay, mais surtout de celle des Shaw Brothers, les productions en mandarin commencèrent à dominer jusqu'à la disparition totale de films tournés en cantonais. Bien qu'une bonne partie de la population de Hong Kong de cette époque ne fût pas de langue maternelle cantonaise, car beaucoup d'entre eux avaient fui la Chine après la victoire des communistes, la langue dominante publique à Hong Kong était et est encore le cantonais. Une grande majorité était peu à même de parler ou comprendre le mandarin. Il n'y a pas, ou presque pas, d'études sur les réactions de ce public se retrouvant pendant des années au cinéma sans la possibilité de voir de nouveaux films en cantonais. Ce qui est sûr est que, lorsque les maisons de production, se décidèrent à tourner des films en cantonais à des standards équivalents à ceux des films en mandarin, le public accueillit alors

¹²¹ Même les séries télévisées incorporent des séquences en taïwanais, y compris des séries télévisées destinées à un public jeune. Les personnages parlant taïwanais assurant toujours la part des superstitions et de sa difficulté à s'adapter à la réalité moderne de la génération montante.

avec enthousiasme ces films en cantonais. À tel point qu'aujourd'hui, la presque totalité des films tournés à Hong Kong l'est en cantonais, même si une bonne partie est doublée en mandarin pour l'exportation vers la Chine. Le succès des films cantonais fut aussi dû aux profits engrangés par leur exportation vers Singapour, la Malaisie, l'Asie du Sud, le Vietnam et la diaspora où les compagnies de production disposaient d'un réseau de salles ainsi qu'au Canada ou aux États-Unis qui ne montraient qu'exclusivement des films en cantonais.¹²²

Depuis le début des années 1990 un certain nombre de films deviennent aussi multilingues, principalement en cantonais et en mandarin. Ils traitent presque systématiquement de l'interaction inévitable entre résidents de longue date de Hong Kong et d'arrivants récents de la Chine. Par exemple, des films comme *Comrades, Almost a Love Story* 甜蜜蜜 (1996) de Chan Peter Ho Sun 陳可辛 examinent la problématique de l'adaptation de migrants à Hong Kong sans oublier ceux que les Chinois et les Hong Kong partagent de la culture de langue chinoise. *Comrades* met en scène la rencontre de deux immigrants arrivés à différentes périodes : La première immigrante interprétée par Maggie Cheung finira à avouer à son compagnon du nord de la Chine qu'elle est aussi une immigrante et non une native de Hong Kong, mais du sud de la Chine (d'où son aisance à s'exprimer en

¹²² J'ai pu vérifier à Toronto et à Londres dans le milieu des années 1970 et 1980, la totale incompréhension de ces cinémas quand il leur était demandé si leurs films étaient en cantonais ou mandarin. Les films étant diffusés par des maisons de Hong Kong, il était impensable que des productions en mandarin soient disponibles. Les productions en mandarin de la Chine devaient passer par des réseaux occidentaux de salles d'art et d'essai. Les productions de Taïwan en mandarin se diffusaient par le biais de centres culturels taïwanais comme le Centre Sun Yat-sen de Bruxelles qui les prêtait gratuitement sur cassettes VHS dans les années 1990.

cantonais). Grâce à son aide, son compagnon apprendra par la suite à parler cantonais. Ironiquement l'élément culturel, pour ces deux immigrants du nord et du sud de la Chine, qu'ils ont en commun se retrouve dans les chansons de Teresa Teng 鄧麗君, la chanteuse taïwanaise la plus connue du Monde chinois. Ils se retrouveront à New York devant la vitrine d'un magasin de téléviseurs du quartier chinois annonçant la mort tragique de Teresa Teng. Les trois plus importantes composantes du monde sinophone d'alors, Chine, Taiwan et Hong Kong se retrouvent personnifiés dans deux personnages et la musique de Teresa Teng qui sert de fil musical tout au long du film.

Cette diversité linguistique sera virtuellement absente du cinéma chinois où les films seront produits soit en mandarin soit dans une autre langue chinoise, cantonais ou hokkien. Les minorités ou nationalités étant presque entièrement représentées en mandarin, à l'exception de quelques chansons et phrases inaudibles comme dans le film Liu San Jie (aka Third Sister Liu) 劉三姐 (1961) sur la chanteuse traditionnelle Liu Sanjie de la minorité Zhuang.¹²³

Nous verrons en détail dans le chapitre suivant que ce n'est que vers les années 1980, après la révolution culturelle, que se fera jour une diversité linguistique dans le cinéma de la Chine. Ceci se fera par le tournage de films multilingues et dans les années 1990 par un certain nombre de films tournés dans des régions ou des villes excentrées. Cette Chine différente, presque exotique, aux yeux de l'occident,

¹²³ On n'en vaudra que pour preuve le fait que ce film a été réédité récemment avec sous-titres anglais et mandarin dans la série destinée aux étrangers désirant améliorer leur mandarin : « Follow me in Chinese »

différente des poncifs, ou perçus comme tels, intéressait plus les circuits de salles d'art et d'essai que les grandes productions chinoises après la révolution culturelle.

124

c. « Nationalités de films »

Le concept de nationalité de film est un concept qu'il devient de plus en plus difficile à cerner. Du temps où la Chine s'était repliée sur elle-même, il était facile de définir la nationalité d'un film chinois : la production, le metteur en scène, les acteurs, etc. étaient tous chinois ; le public aussi d'ailleurs. Avant 1949, Shanghai était le centre de production du cinéma chinois. Il s'y trouvaient des acteurs et des réalisateurs de Chine mais aussi de Hong Kong, alors sous autorité britannique. Un certain nombre de réalisateurs se déplaçait au gré des vicissitudes de l'histoire et des occupations entre Shanghai, Hong Kong et Singapour. Après l'établissement de la République populaire de Chine en 1949, un nombre important de gens du cinéma déménagèrent définitivement, qui vers Hong Kong, qui vers Taïwan ou encore vers Singapour, d'autres enfin continuèrent leur activité dans les « Chinatowns » des États-Unis.¹²⁵

¹²⁴ La production cinématographique de longs métrages de fiction s'arrêta presque totalement pendant la révolution culturelle à l'exception de quelques films mêlant tradition d'opéra de Pékin et chants révolutionnaires sous la houlette de Jiang Qing 江青, la femme de Mao Zedong.

¹²⁵ Cette migration de réalisateurs, d'acteurs et des techniciens du cinéma sinophone était déjà présente avant et pendant la deuxième guerre mondiale, en particulier après 1941, après l'occupation de Shanghai consécutive à l'attaque de Pearl Harbour et dans les semaines suivantes de Hong Kong et de Singapour. Taïwan étant une colonie japonaise, il ne restait plus que San Francisco ou furent tournés plusieurs films chinois dans un environnement américain : costumes, maisons figurant des histoires se déroulant entièrement dans un contexte américain.

Les gens du cinéma et en particulier les producteurs et réalisateurs faisaient alors la navette entre Hong Kong et Singapour, effectuant aussi des missions de recrutement à Taïwan pour leurs productions en mandarin.

Il est clair à l'examen de ces activités que, même si les critères de production idéologiques étaient parfois très divergents — et ils l'étaient en particulier à Shanghai avant la deuxième guerre mondiale et à Hong Kong où réalisateurs, producteurs et acteurs étaient étiquetés à gauche ou à droite — un mouvement constant entre toutes ces factions perméables rend difficiles le cloisonnement de cinémas nationaux.

Depuis la montée de la mondialisation et le mouvement sans cesse croissant des capitaux entre différentes zones de production pour le cinéma et des réalisateurs, la définition de nationalité d'un film ou d'un réalisateur ne semble pouvoir se faire que sur la base d'un contenu identitaire. Ces mouvements et la mondialisation, par contre, ne diluent pas les identités locales et peut même les rendre plus évidentes. Le réalisateur Hou Hsiao-hsien explique que ce n'est que lors d'une visite à un Festival de cinéma de Hong Kong en 1982 qu'il eut l'occasion pour la première fois de voir un film de la Chine. Il explique que ceci eut une influence décisive sur sa direction artistique et qu'il prit conscience de la domination culturelle exercée sur Taïwan et de l'interdiction de la langue locale

Hou grandit en chérissant son île comme une terre natale. Il ne traversa pas le détroit [avec la Chine] jusqu'en 1982, année où il assista à un festival de cinéma à Hong Kong et où il eut pour la première fois l'opportunité de voir un film de Chine. Dans le documentaire *HHH*, Hou explique comment ceci lui permit de prendre conscience du fait que la culture de la Chine continentale avait été

imposée à Taïwan, que son dialecte avait été interdit dans les écoles et que parler de la répression politique survenue avec la prise de pouvoir par les Nationalistes [du Guomindang] était totalement tabou.¹²⁶

Ce débat sur l'identité nationale des films dit nationaux est crucial pour les films mettant en scène des minorités linguistiques, Han ou autres, et produites dans le Monde chinois. Il est crucial, alors, de définir l'origine d'un film et de son réalisateur et de son producteur, pour savoir si le regard porté sur un peuple minoritaire (en particulier minoritaire du point de vue cinématographique ou des médias) varie en fonction de cette origine. Nous essaierons de voir s'il existe des regards différents suivant la soi-disant nationalité d'un film ou si cette différence est fortuite ou n'est pas à prendre en considération.

d. Doublage et sous-titrage : transmission d'une culture ?

Il n'est pas sûr que les producteurs de Hong Kong aient totalement raison de penser ou de donner l'impression d'accepter l'argument que le doublage est indispensable à l'exportation de leur production vers la Chine ou Taïwan. Si dans les années 1960, avant l'avènement des cassettes VHS et surtout peu après

¹²⁶ Hou grew up to cherish his island home. He didn't cross the straits until 1982, attending a film festival in Hong Kong, where he had his first opportunity to watch a mainland film. In the documentary *HHH*, Hou reports on how conscious this made him, for the first time, of the imposition of mainland culture in Taiwan, where the native dialect was banned from use in schools, and talk of the political suppression that accompanied the Nationalist takeover of the island was strictly taboo. (Silbergeld, *Hitchcock*, p. 105).

l'apparition du support DVD permettant la multiplicité des pistes sonores, le public n'avait pas le choix et devait se contenter des films projetés dans un cinéma et de la version choisie par l'exploitant du cinéma ou les maisons de diffusion. Depuis, grâce à l'internet, les spectateurs peuvent choisir de voir un film dans sa version originale commandée sur l'internet ou même achetée d'un marchand à la sauvette ; un choix dont les consommateurs sont très conscients et qu'ils ne privent pas d'exprimer en public.

Ceci est démontré par les commentaires laissés par des clients du site Amazon.cn de Chine qui montrent clairement qu'ils préfèrent la version originale en cantonais d'un film de Hong Kong à celle doublée en mandarin. Les commentaires, non-censurés, des clients en viennent même à critiquer les fausses informations du site pour affirmer que le site se trompe en affirmant que la version disponible de ce film comporte aussi la piste sonore originale en cantonais :

我要提问

用户评论(共1条评论) [我要写评论](#)



信息不准确! ★ 1/1 人认为此评论有帮助

作者: [ningsishi*****](#) 2007-09-13发表

这张DVD根本就没有粤语原音, 卓越发布的信息不准确.

这条评论对您有帮助吗? 是 否 0条回应 [回应此评论](#) [举报](#)

★★★★☆ 不能不说广东话!, 2007年7月9日

评论者 [nuo1127](#) - [查看此用户发表的评论](#)

评论的商品: 老港正传(DVD 简装版) (DVD)

这部电影还不错, 惨在现在只有国语, 有广东话的时候还得买一次!

您的投票很重要

这条评论对您有用吗? 是 否

127

Le texte du premier message est :

Sujet : [L'information n'est pas précise !](#)

Ce DVD en fait n'a pas de piste sonore en cantonais. Amazon (*Zhuoyue*) publie une information incorrecte.

Le deuxième message est :

Sujet : [Impossible qu'il ne parle pas cantonais \[le DVD\] !](#)

Objet : Mr. Cinema [film]

Ce film est vraiment bien, dommage qu'il n'y ait que la piste en mandarin, quand elle sera disponible en cantonais, là il faudra encore racheter le DVD !

Ces commentaires remettent en cause les idées reçues selon lesquelles le marché chinois préférerait des DVD en version doublée. La législation citée plus haut qui

¹²⁷ Message mis en ligne les 13-09-2007 et 09-07-2007.

impose le mandarin dans les salles de cinéma est plus floue sur les nouveaux médias électroniques. Ce flottement dans l'application du droit dans le domaine linguistique sur l'internet a pour effet, par exemple, qu'un certain nombre d'institutions universitaires ont une partie de leur site web en caractères traditionnels¹²⁸, chose qui va à l'encontre de la promotion officielle des caractères simplifiés. De manière similaire, la législation ne mentionne pas spécifiquement les langues chinoises.

Doublage et sous-titrages emblématiques : Hong Kong et Chine / Taïwan

Un certain nombre de films récents n'a pas été soumis au doublage et a été diffusés sur le marché officiel du DVD chinois dans leur version originale multilingue. Le film de Ang Lee, *Lust · Caution*¹²⁹, bien qu'ayant été soumis à des coupures de 20 minutes pour certaines scènes jugées trop osées et érotiques par les censeurs n'a par contre pas fait l'objet de la part de ces derniers d'un doublage comme d'autres films de réalisateurs de Hong Kong, comme par exemple les films de Johnny To.

Lust · Caution pourrait sans doute être considéré comme l'un des films sinophones les plus emblématiques du caractère de plus en plus transnational du film sinophone. Les producteurs proviennent de quatre pays : États-Unis, Chine, Taïwan et Hong Kong. Le réalisateur est taïwanais. Le film a été librement diffusé dans le monde entier ainsi que dans tout le monde sinophone (sauf coupure de certaines

¹²⁸ Les caractères traditionnels sont appelés 正體字 zhengtizi à Taïwan, une dénomination signifiant caractères « corrects ».

¹²⁹ *Love · Caution* est le titre alternatif pour certains marchés à la censure tatillonne.

scènes érotiques).¹³⁰ Les dialogues sont en mandarin, japonais, cantonais, shanghaiën et en anglais, une caractéristique, une fois n'est pas coutume, dûment rapportée et soulignée par les critiques, assurément bien informés. L'usage de chacune de ces langues dans le film est loin d'être le fruit du hasard ou provenant d'un désir de refléter la réalité. L'action de *Lust · Caution* se déroule à Shanghai alors que le gouvernement fantoche chinois mis en place par l'occupant japonais contrôle Shanghai. Les protagonistes jouent un double jeu dangereux d'espions, d'informateurs double face à la police. Dans ce contexte certains choix linguistiques sont une question de vie ou de mort. Mak Taitai (Mai Taitai, Mme Mai) dont le vrai nom est Chia Chi est chargée d'espionner et d'engager une relation avec Mr Yee, l'interrogateur et chef de la police chinoise. Très vite, elle se découvre prisonnière d'une passion pour Mr Yee, une passion en conflit avec ses idéaux et sa mission. Ses capacités linguistiques se révèlent essentielles quand, utilisant un téléphone public, elle parle cantonais pour ne pas être comprise de ses alentours. Sa connaissance du shanghaiën lui permet de fraterniser, dans une certaine mesure, avec le chauffeur de Mr Yee. Le shanghaiën étant relégué dans de nombreux films se déroulant dans

¹³⁰ Nous considérons que ces scènes sont loin d'être gratuites et que seule leur durée et leurs inclusions dans le film permet d'expliquer la fidélité aveugle de la protagoniste Mai Taitai à l'agent du Kuomintang et de comprendre qu'elle est incapable de le trahir en dépit de la répulsion qu'elle éprouve, pour des raisons idéologiques, face à sa cruauté. De fait, une partie du public chinois, privé de ces scènes de grande passion, mélangeant réalité et fiction, ne pourra pas accepter sa trahison. La réaction du public chinois, l'accusant de participer à des scènes de sexe explicite et d'attitude antipatriotique frise l'incrédulité tant il se révèle incapable de comprendre qu'il s'agit de fiction : après la sortie commerciale du film en Chine, Tang Wei, l'actrice interprétant Mei, verra toutes ses interviews et contrats publicitaires annulés sous la pression populaire sur l'internet et probablement celle des autorités de contrôle des médias en Chine. Cf. *Ang Lee criticizes reported Chinese ban against protegee Tang Wei*, Boston Herald, 10 mars 2008.

<http://www.bostonherald.com/entertainment/movies/general/view.bg?articleid=1079181&src=vc=rss> , Accès en ligne août 2011.

la métropole à la langue des serviteurs et du peuple « ordinaire ». Le rang social de nombreux protagonistes est confirmé par la langue qu'ils utilisent. Ainsi, tous les camarades et conspirateurs servant la révolution ne communiquent qu'en mandarin, qu'ils soient à Hong Kong ou à Shanghai ; ils se placent donc dans un contexte national et patriotique.

En toute probabilité, *Lust · Caution* est le premier film sinophone, comportant des dialogues de plusieurs langues chinoises, à être librement diffusé en Chine sur DVD et au cinéma si ce n'est pour ces 17 minutes de scènes « chaudes » où d'ailleurs il n'y a pas de dialogues. Ce multilinguisme est important non seulement pour situer les personnages suivant des démarcations linguistiques ou permettre un certain réalisme mais aussi parce qu'il permet à un spectateur de s'identifier à un personnage ou un autre en fonction de son propre parcours linguistique. Par exemple, les personnages japonais parlent leur langue et, ne parlant pas une langue chinoise, prennent le rôle d'intrus et d'occupants, pour les spectateurs, n'ayant pas leur place à Shanghai. Le doublage aurait effectivement gommé ce contexte transnational et identificateur. Le passage entre les langues est souvent clairement indiqué par un artifice du dialogue où la langue est nommée par les personnages et oblige donc le spectateur à rester conscient du fait qu'il se trouve dans un univers multilingue et multinational, même s'il n'est pas capable d'identifier ces passages d'une langue ou d'une nationalité à l'autre avec une précision immédiate.

Le doublage pose des problèmes éthiques quant au respect de l'œuvre originale.

Dans le cas de films multilingues, il s'agit tout simplement d'un processus de détournement de l'œuvre telle que elle a été tournée, imaginée et organisée par le réalisateur.

Il arrive aussi, à l'inverse, qu'un certain nombre de films, à l'origine multilingues soient doublés entièrement en mandarin pour le marché chinois intérieur ou occasionnellement, comme nous l'avons vu plus haut, pour le marché taïwanais de discount. Ces films masquent donc, dans leur version pour la Chine, les intentions premières du réalisateur.

Dans certains cas, elles transforment totalement le sens du film :

Traduttore, traditore : *Breaking News*

Nous citerons en évidence le cas emblématique du film *Breaking News* 大事件 du réalisateur Johnny To. Le film se déroule à Hong Kong où un groupe de malfrats provenant de Chine, par opposé aux « citoyens résidents » de Hong Kong est surveillé par la police. Après une bataille sanglante dans un immeuble d'appartements perdue par la police dont deux unités se tirent par erreur l'une sur l'autre, la confrontation étant filmée en direct par la télévision, les gangsters se réfugient dans un appartement de l'immeuble. Repérés par hasard par une autre brigade, les malfrats sont vite encerclés et ne trouvent d'autre solution que de prendre en otage une famille monoparentale. Entretemps, une autre bande de gangsters, elle aussi encerclée se trouve forcée de se joindre à cette prise d'otages. Le très jeune garçon, un féru de l'informatique, réussit à communiquer avec la police par le biais de la connexion internet de l'ordinateur.

La Chef de la police de Hong Kong, Rebecca Fong, interprétée par Kelly Chen, est chargée des négociations par ces supérieurs de redresser l'image médiatique de la police qui a subi un revers important dans la bataille précédente. Elle élabore un

plan média où l'image de la police devient l'enjeu essentiel de l'action des forces de police. Ce plan média semble même, a-t-on l'impression, avoir la priorité sur la récupération des otages. Nous découvrons rapidement que les gangsters viennent de Chine et parlent mandarin entre eux. Ironiquement, où par intention du réalisateur, Yuen, le chef des gangsters de la « Chine continentale », est interprété par un acteur taïwanais, Richie Ren, dont une grande majorité des rôles au cinéma est la séduction sans scrupules de jeunes femmes naïves ; rôles où il apprend toujours une leçon. Le public sinophone sachant le mandarin entend très vite que son accent est encore bien imprimé d'une légère touche taïwanaise. Le réalisateur Johnny To a peut-être choisi un acteur avec l'intention de faire entendre un mandarin extérieur à Hong Kong sans attache particulière à un endroit précis.

Très vite les négociations se déroulent, après un cours échange en mandarin, dans les deux langues : Yuen parlant uniquement en mandarin et Rebecca seulement en cantonais. Les négociations virent aussi presque immédiatement à un exercice de séduction de la part du chef des bandits envers la commissaire de police ; une tentative de séduction auquel Rebecca est loin d'être indifférente. Nous assistons à un jeu du chat et de la souris entre le séducteur Yuen, de Chine et Rebecca, de Hong Kong, qui semble contente de faire l'objet d'une séduction. À ce pas-de-deux s'ajoute l'intensité d'un échange où chacun s'efforce de livrer le moins d'information possible à la partie adverse.

Que les officiers de la police de Hong Kong parlent cantonais fait partie de la situation linguistique normale de l'ex-colonie. Yuen parlant mandarin renforce son image d'intrus, une image que Rebecca ne voit qu'à travers une figurine placée par Yuen devant la caméra, ce dernier évitant de montrer son visage à celle qu'il séduit

uniquement par le son de sa voix. Sa présence incongrue de séducteur mandarin invisible à travers un dialogue sur l'internet repousse les limites du réalisme crédible et transforme Yuen en « l'autre » venant à Hong Kong pour détruire le cours normal des choses. Ce chambardement est non seulement dû au fait qu'il tient une famille monoparentale en otage dont les deux enfants, symbole de la future génération, semblent s'adapter à la situation bien mieux que le père, mais aussi parce que cette intrusion ne peut que rappeler aux spectateurs de Hong Kong que la présence chinoise pourrait très vite devenir une invasion insupportable, en contraste avec la période coloniale britannique dont le but n'a jamais été une occupation de l'espace de Hong Kong mais plutôt un contrôle à distance du destin économique et politique de la colonie.

Le bilinguisme de *Breaking News* semble avoir totalement échappé aux critiques en occident. Le site de critiques de l'IMDB, dans sa version anglaise ne le mentionnant pas. Ironiquement, un des critiques louait la qualité des sous-titres pour ce film par rapport à la plupart des autres films asiatiques dont il estimait que les sous-titres sont en général de piètre qualité, ceci sans référence à la langue originale ; une louange étrange puisque ce critique ne semble pas s'apercevoir que le film est bilingue.¹³¹

Le film étant été tourné à peine cinq ans après le retour de Hong Kong et sa sortie ayant eu lieu en 2004, il est difficile de ne pas voir dans ce dialogue de séduction une métaphore de la tentative de séduction par le gouvernement chinois sur la

¹³¹ <http://www.imdb.com/title/tt0414931/usercomments>. Consulté le 21 septembre 2010.

population de Hong Kong. Une deuxième métaphore se trouve aussi dans la personnification de tout ce que représente la Chine dans le personnage de Yuen et de ses acolytes : à savoir que derrière les paroles officielles d'apaisement, commencent les ennuis et que les intentions réelles sont peut être loin d'être amicales et désintéressées. Le film n'a été diffusé en Chine que dans sa version doublée intégralement en mandarin, sans aucune tentative de faire savoir au public que Yuen parle mandarin et Rebecca cantonais. Ceci est d'autant plus surprenant qu'il aurait été facile pour un metteur en scène de renom tel que To d'exiger un minimum de « mise en scène linguistique » par l'introduction de quelques mots de cantonais connus en Chine. Pour comparaison, plus près de l'Europe, nous citerons le film « Le Cheval d'orgueil » de Claude Chabrol dont toute l'action se déroule dans un village entièrement bretonnant mais tourné essentiellement en français. Chabrol, néanmoins, conscient de la difficulté à transmettre au spectateur l'ambiance linguistique véritable, fait souvent commencer les dialogues de ses personnages par quelques phrases « échantillons » en breton. Il est difficile de savoir si cet artifice suffit à transmettre au spectateur que le français qu'il entend par après n'est là que pour lui faciliter une audition du film. Mais, au moins, il n'est pas tenu dans l'ignorance de la situation linguistique.¹³²

¹³² Ironiquement, le film a été doublé en breton 28 ans plus tard après sa sortie dans sa version en français ; une version facilement disponible sur DVD. Le film est tiré d'un roman de Per Jakez Elias qui refusa que le roman, qu'il avait écrit en breton, soit publié en breton et ne permit qu'une édition en français qui fut un best-seller et traduit dans plusieurs langues (à partir de la traduction française). Depuis, l'image de la langue bretonne ayant évolué, le roman a finalement été publié en breton.

Le slogan publicitaire sur le DVD en breton proclame que Chabrol a regretté l'avoir tourné en français et que cette version, en breton, est celle qu'il aurait voulu tourner. Sans doute une version bretonne du Director's Cut ou Version éditée tel que l'aurait voulu le réalisateur s'il n'avait pas dû céder aux pressions du producteur et des distributeurs !

La version doublée en mandarin de *Breaking News* ayant perdu tout son contenu bilingue et identitaire se transforme en un simple film d'action, cependant spectaculaire, avec quelques scènes de poursuite à l'intérieur d'un immeuble et quelques rues du territoire de l'ex-colonie. Cette version doublée pêche d'*orientalisme*, celui avancé par Edward Said, où il est présenté aux colonisateurs une image permettant de justifier l'action des colonisateurs sur les colonisés ; à savoir le manque de différences culturelles entre Hong Kong et le reste de la Chine qui ramène l'image de Hong Kong à celui d'une simple région de Chine bénéficiant d'un développement économique, d'une police parlant chinois avec quelques mots d'anglais dont une partie est conservée dans le doublage (sans aucun mot de cantonais) mais fondamentalement parlant la même langue, le mandarin, que le reste de la Chine. Une région bénéficiant d'un statut spécial mais que l'on pourrait alors remettre en cause en gommant sa spécificité historique, culturelle et linguistique.

Les deux films *Breaking News* et *Lust, Caution* ont connu un certain succès à l'extérieur de l'Asie. *Breaking News* n'est diffusé en occident que dans sa version originale multilingue. Ce qui est absent de cette version pour le marché extérieur est l'absence d'indication qui permettrait de saisir le contexte linguistique à travers les sous-titres.

Un autre exemple est celui du film de Tsui Hark, *Time and Tide* 順流逆流 (2000) qui a été tourné dans sa version originale avec des dialogues en cantonais, en mandarin et en espagnol. Il est diffusé à l'extérieur de Hong Kong dans sa version doublée en anglais, ou du moins partiellement doublé en anglais car les dialogues en espagnol ne sont pas doublés mais restitués dans leur version originale. Le

spectateur regardant la version doublée, où les dialogues en espagnol ne sont pas doublés, pourrait raisonnablement penser que le respect des situations linguistiques suit une certaine cohérence ; à savoir que les dialogues en anglais correspondent au dialogue en chinois cantonais, s'il sait que la langue de Hong Kong est normalement le cantonais. Il ne peut un instant soupçonner que ces dialogues en anglais recouvrent deux langues chinoises et qu'un aspect du film ne lui sera pas accessible, d'autant plus que le personnage principal, dans les deux versions, parle l'espagnol aussi parfaitement qu'un locuteur de langue maternelle. Ce respect apparent des situations réelles des langues dans un contexte où chaque personnage garde sa langue semble délibéré et trouve sans doute son origine dans le fait que Tsui est né à Saïgon, y a été élevé jusqu'à l'âge de treize ans. Il a fait ses études universitaires au Texas, une ville avec un pourcentage élevé d'hispanophones. Il passa ensuite plusieurs années comme rédacteur en chef d'un journal de langue chinoise aux États-Unis.

La complexité linguistique du film où le personnage principal parle tantôt mandarin, tantôt cantonais ou même l'espagnol, est gommée, l'espagnol se transformant en simple badge exotique de la bande mexicaine, *Les Angels* .

Dans ce cas précis la version doublée en mandarin occulte complètement le dialogue de cette scène entièrement tournée en espagnol ; un tournage qui semble même soucieux d'une bonne synchronisation du mouvement des lèvres du protagoniste chinois. Le doublage excessif en mandarin de scènes qui n'ont pas été tournées en cantonais a pour effet de présenter une vision unilingue de notre monde. Le spectateur de langue maternelle chinoise mandarin sait bien que ce film tourné à Hong Kong comporte des dialogues en cantonais. Il n'a pas contre aucun moyen

de détecter le multilinguisme présent dans le film. Ce stratagème de doublage qui efface une diversité linguistique a pour conséquence qu'il présente au spectateur une version simpliste du monde et de sa diversité culturelle qui convient parfaitement à la politique linguistique d'unité nationale des États nations. Cette politique a des limites car la présentation de situations linguistiques détachées de la réalité est facilement détectable par des spectateurs de la même sphère linguistique.

Par retour des choses, plus le spectateur aura été exposé à de telles pratiques linguistiques, par exemple de doublage, au cinéma, plus il éprouvera des difficultés à concevoir son propre environnement sous le jour d'une diversité linguistique ; ce même spectateur en vient alors à trouver de telles politiques linguistiques de doublage ou de tournage comme allant de soi. Il considèrera une politique linguistique de normalisation linguistique comme justifiée par le peu d'évidence visible reflétant une diversité qu'il tendra alors à percevoir comme un fait rare ; le débat sur une forme de diversité linguistique et le cadre sociétal et juridique devant accompagner de telles mesures aura rarement lieu.

Le personnage principal doit protéger un boucher, Jack, interprété par Wu Bai, un chanteur taïwanais. Wu Bai, taïwanais et ne sachant pas le cantonais, interprète un personnage parlant mandarin.¹³³ Il semble cependant qu'il n'y ait aucune raison culturelle, historique ou sociétale pour que l'un des personnages principaux

¹³³ Ceci n'est pas sans rappeler le rôle du photographe muet dans le film de Hou Hsiao-hsien, *La Cité des douleurs*. Ce rôle à l'origine ne devait pas être celui d'un muet, mais devant l'impossibilité, pour son interprète, Tony Leung Chiu-wai de parler mandarin avec l'accent taïwanais ou même taïwanais, Hou décida d'en faire un muet ; transformant ce personnage en métaphore du peuple taïwanais observant les événements terribles se déroulant autour de lui.

interprété par Wu Bai parle mandarin, si ce n'est qu'il ne peut parler cantonais et qu'il a fallu adapter le dialogue et faire fi de toute vraisemblance. Un commentaire sur la base de données, Hong Kong Movie Data Base (HKMDB) l'explique ironiquement en ces termes :

La langue utilisée se base toujours sur le personnage autour de qui la scène est centrée—comme quand Nick Tse parle mandarin à Wu Bai pendant la discussion sur l'ouverture de leur propre compagnie de sécurité ; la femme de Wu Bai lui parle en mandarin vers la fin quand elle demande quel est son vrai nom ; le malfrat lui parle en mandarin sur le toit. Mais évidemment Wu Bai parle toujours en mandarin car il ne peut rien parler d'autre.^{134 135}

Dans *Time and Tide* il n'y a pas de hiérarchie visible des langues si ce n'est à l'aéroport de Hong Kong où l'hôtesse du comptoir d'enregistrement s'adresse aux voyageurs en mandarin. Est-ce un rappel du caractère supposément transnational du mandarin où la volonté de placer cet espace hors du contexte du film ?

L'inclusion d'une chanson en taïwanais, comme un rappel de l'identité de Jack, le personnage de Wu Bai, rappelle la diversité du monde sinophone dans lequel se trouvent les personnages ; Jack est taïwanais par son accent et apparaît comme un personnage mystérieux dont nous savons très peu de choses si ce n'est qu'il ne fait pas partie du milieu des triades de Hong Kong mais qu'en même temps il a des liens

¹³⁴ « The language is always based on who the scene's centralized around — like Nick Tse spoke mandarin to WuBai when they discussed the openin [sic] of their own security company in mandarin, WuBai's wife spoke mandarin to him at the end when asking about his real name, the villain dude spoke mandarin to him on the top of the raftors [sic]. But then of course, WuBai is always speaking mandarin because he can't speak anything else. »
http://hkmdb.com/db/movies/reviews.mhtml?id=8846&display_set=eng consulté en juillet 2013.

¹³⁵ Ceci n'est pas exact. WuBai parle couramment taïwanais / hokkien. Il est bien reconnu pour ses chansons, style rock, en mandarin et en taïwanais. Il est aussi doublé en espagnol pour un dialogue dans le film.

avec la mafia d'un pays hispanophone qui par dessein n'est pas identifié. Toutes ces nuances culturelles et linguistiques sont bien évidemment totalement absentes des versions doublées anglaises et françaises. Il n'est pas sûr non plus qu'un locuteur unilingue de mandarin puisse s'apercevoir que la chanson est en taïwanais.

Ceci est partie démontré dans le forum de HKMDB où le commentateur cité plus haut semble ne percevoir qu'une partie de la complexité linguistique de *Time and Tide* et des intentions du réalisateur.

Hou Hsiao-hsien : conservation d'identités linguistiques cryptiques, un multilinguisme trop discret ?

Les films de Hou Hsiao-hsien constituent un cas révélateur et critique pour la perception que l'Occident peut avoir de l'identité taïwanaise, car ils mettent en valeur l'histoire politique, la diversité culturelle et linguistique de Taïwan ; cette diversité et l'histoire étant imbriquées l'une et dans l'autre hors desquelles il est difficile sinon impossible de comprendre le contexte de l'identité taïwanaise. Le film *La Cité des douleurs* que nous aborderons encore dans le chapitre 2 est un film dans lesquels les personnages parlent taïwanais, mandarin, plusieurs variétés de shanghaiën, cantonais, japonais et japonais classique. Aucune de ces langues n'est utilisée sans effet. Chaque langue est perçue différemment par le spectateur suivant son propre contexte linguistique et aide ce spectateur à s'identifier à plusieurs personnages en fonction de l'évolution de la situation dramatique.

La version diffusée avec sous-titres n'indique jamais ces changements constants de langue qui impliquent, comme nous le verrons plus loin, des émotions et des

perceptions qui évoluent pour le spectateur au fur et à mesure que le film progresse. Une bonne partie du film demeure incompréhensible pour le spectateur non-chinois ou même chinois.¹³⁶

Le film *Breaking News* souffre du même manque de transmission culturelle dans sa version diffusée en occident, les sous-titres ne donnant aucune indication ; le problème est même accentué par le fait que les menus DVD proposent un choix de langue : le cantonais, renforçant l'illusion pour le spectateur que le film est entièrement en cantonais.

Les films multilingues produits par certains réalisateurs ne souffrent pas de ces inconvénients : le film *Kekexili* 可可西里 du réalisateur Chuan Lu, se déroulant au Tibet et tourné en mandarin et tibétain explique clairement le contexte multilingue du scénario.

L'action du film, basé sur des faits réels contemporains, décrit la formation de milices tibétaines semi-officielles, dont le but est de se débarrasser des braconniers qui détruisent les antilopes tibétaines ; une chasse menant à l'extinction de l'espèce dont dépendent de nombreux Tibétains pour leur survie, leur destruction aurait pour conséquence une famine pour une partie du peuple tibétain. L'histoire de ces bandes de milices est racontée à travers le regard de l'un des deux protagonistes principaux, un journaliste venant du nord et qui décide de suivre les milices. Ce

¹³⁶ Lors d'une conférence à l'EHESS Paris, les 10-11 mai 2010 : "La traduction /la transmissibilité et la communication transculturelle dans les sciences sociales", j'ai eu l'occasion de présenter le contexte linguistique de ce film à un auditoire européen. La réaction fut que les participants, certains « connaissant bien » les films de Hou depuis des années en sont repartis décidés de revoir tous les films de Hou avec une nouvelle approche.

journaliste parle mandarin et tibétain grâce à sa mère tibétaine et son père Han. Son bilinguisme est décisif pour acquérir la confiance des Tibétains et son inclusion dans les campagnes de recherche des braconniers.

Le personnage du journaliste se transforme vite en un symbole de la réconciliation entre les Hans et les Tibétains. Le film comprend de nombreux sous-titres en mandarin gravés dans la pellicule et des indications à l'écran qui permettent au spectateur non-chinois, d'identifier les dialogues en tibétain.

Le réalisateur inclut aussi un certain nombre de dialogues où les Tibétains demandent au journaliste comment il se fait qu'il peut parler tibétain. À la fin du film, la question se pose de savoir si avoir vécu comme journaliste « embarqué » mais parlant tibétain n'a pas changé pour toujours le journaliste qui, pour la première fois de sa vie, a eu l'occasion de vivre en immersion complète au milieu de Tibétains. Le film a bénéficié d'une forte reconnaissance en Chine et n'a eu aucune difficulté avec la censure chinoise. Le film présente une image des Tibétains loin des clichés véhiculés par les médias ; des Tibétains qui s'efforcent de résoudre une situation vitale pour leur peuple tout en respectant les lois en vigueur. Son style cinématographique semble calqué sur celui des westerns américains et retient fortement l'attention des spectateurs. Contrairement à *Liu San Jie*, où l'usage en échantillon de la langue zhuang renforce une vision passéiste des Zhuang, la langue tibétaine est utilisée de manière subversive pour présenter des Tibétains modernes et ne pouvant compter que sur eux-mêmes.

Chapitre 2 Emblématique linguistique des films par régions –

Étude de cas

En organisant cette étude en chapitres par pays, ceci pourrait apparaître comme une contradiction exposée auparavant comme dans le cas de Macao : si le cinéma du monde chinois devient de plus en plus transnational, ne pourrait-on pas argumenter que la classification du cinéma sinophone en diverses régions ou pays devient en effet artificielle pour de nombreux films ? Nous prétendons qu'il est nécessaire de déconstruire cette catégorie de « nationalité » en se basant sur cette catégorie même pour exposer ses limites ; et aussi par manque de cadre **pré-existant** théorique pour, au préalable, proposer une autre catégorisation. Nous devons donc montrer, ou non, que pour chaque catégorie, l'existence de cette classification, bien qu'elle soit encore utilisée et parfois utile, pourrait devenir superflue au sens strict de sa définition par État ou nation. Sheldon Lu explique que :

Transnational, border-crossing Sinophone cinema goes hand in hand with globalization and is its epiphenomenon. Chinese-language films address audiences beyond the Chinese nation-state; engage citizens of Taiwan, Hong Kong and Macau; spread to the Chinese diaspora; (...) Sinophone cinema thus assumes a more flexible position in regard to national identity and cultural affiliation. There is no one dominant voice in the field. The multiple tongues and dialects used in varieties of Sinophone cinema testify to the fracturing of China and Chineseness."

Le cinéma sinophone transfrontalier et transnational va de pair avec la mondialisation et est son épiphénomène. Les films sinophones s'adressent à des auditoires qui se situent au-delà de l'État-nation chinois ; éveillent l'intérêt des citoyens de Taïwan de Hong Kong et de Macau ; s'étendent à la diaspora chinoise ; (...) le cinéma sinophone endosse donc une position plus flexible par rapport à l'identité nationale et l'affiliation culturelle. Il n'y a pas de voix

dominante dans ce domaine. Les langues et dialectes multiples en usage dans les variétés du Cinéma sinophone sont le témoin d'une fracturation de la Chine et de la « sinitude ». ¹³⁷

Sheldon Lu utilise aussi ces catégories nationales pour discuter de leur fragmentation. Il est donc, pour l'instant, utile, sinon indispensable de partir de la classification par « pays », région ou État pour examiner dans chacun d'entre eux le caractère multilingue, transnational de son cinéma. Nous assistons de plus en plus à l'éclatement des frontières. Dans le domaine des échanges commerciaux et des investissements industriels les limites des états n'existent que dans la mesure où chaque état impose des règlements particuliers pour essayer de sauvegarder le contrôle de son autorité à l'intérieur de ses frontières. À part quelques états, comme la Corée du Nord, la mondialisation est un phénomène qui échappe au contrôle absolu des états. La Chine, elle aussi, malgré sa puissance grandissante, est forcée de s'en accommoder au risque de ne plus pouvoir assurer une croissance nécessaire à sa stabilité intérieure ; une mondialisation qui exerce des pressions sur l'identité nationale et que le gouvernement chinois essaie de contrebalancer avec un slogan pour promouvoir une *harmonie* nationale ; un mot qui n'est peut-être que compris partiellement en occident. Pour les dirigeants chinois, il s'agit d'une harmonie entre les différents échelons et strates d'une société, à savoir entre les dirigeants et les citoyens chinois ; une harmonie garante du progrès. Cette harmonie se retrouverait remise en question par l'existence de courant centrifuges, linguistiques et politiques, de cinémas sinophones qui iraient à l'encontre de la

¹³⁷ Sheldon H. Lu, *Chinese Modernity and Global Biopolitics, Studies in Literature and visual Culture*, Hawaï, États-Unis, University of Hawai'i Press, 2007, p. 163.

promotion du mandarin. Tourner un film en cantonais, diffuser exclusivement des programmes en cantonais ou en shanghaiën fragmenterait l'intercompréhension entre citoyens chinois et détruirait un certain concept de l'harmonie de la nation.

La fiction d'une identité nationale repliée sur elle-même qu'un cinéma devrait soutenir est de moins en moins soutenable face à l'ouverture de la Chine et l'accélération de ses contacts avec l'extérieur. De manière similaire, dans le cinéma, le soutien accordé à des productions « nationales » en coopération ou non avec des sources étrangères est en croissance. La différence est que ce soutien n'est plus pour soutenir une industrie cinématographique en autarcie, mais plutôt pour nourrir la formation et l'émergence d'une industrie du cinéma. Inévitablement certains talents locaux y ont trouvé une opportunité pour exprimer une identité locale, souvent teintée de transnationalisme, et pu tailler une place à la culture d'un état ou d'une région dans la globalisation du cinéma. Les coproductions cinématographiques de qualité, même si elles semblent parfois pour le plus petit dénominateur commun peuvent aussi mettre en lumière les qualités d'un transnationalisme et de la multiplicité des identités ethniques et linguistiques. De plus en plus de productions chinoises, taïwanaises ou de Hong Kong échappent à un contexte purement national, par leur contenu, en rencontrant un succès par delà leurs frontières nationales en particulier dans le Monde sinophone. Ce fut le cas, non seulement pour les deux productions citées de *Breaking News* et de *Lust, Caution*, mais aussi de productions taïwanaises comme *Cape No 7*. Cette comédie, en partie musicale et sur une trame multilingue mais examine les relations entre le passé colonial de Taïwan et l'époque moderne, recentré sur Taïwan et son histoire à la manière d'un film pop contemporain destiné à la jeunesse. Il rencontra un

succès sans précédent non seulement dans l'histoire du cinéma taïwanais , mais aussi hors de ses frontières en Asie. Il pourrait être qualifié comme étant, à sa sortie, le film le plus transnational jamais tourné à Taïwan. Les distributeurs chinois ne s'y sont pas trompés et le film, dans sa version DVD pour la Chine, a bénéficié d'une forte campagne de promotion dans les magasins vidéo sur le continent.¹³⁸

Ce cinéma transnational, multilingue facilité par des financements transnationaux n'est pas le fruit du hasard ou d'un coup de baguette magique. Il n'est que logiquement le reflet d'un Monde chinois multipolaire loin du modèle monolithique qu'il a pu sembler adopter. Même aux époques où les gouvernements voulaient imposer une vision linguistique unitaire au cinéma sinophone, il existait un espace, limité, mais qui essayait de montrer une diversité ethnique ou linguistique dans des productions en mandarin.

Ceci était présent dans chaque région ou pays du cinéma du Monde chinois. Les périodes où ne furent que tournées exclusivement des productions en mandarin, n'apparaissent maintenant, au fil de nombreuses années du cinéma sinophone, que comme un phénomène transitoire de ce cinéma.

¹³⁸ Il y eut un précédent avec le film musical de Hong Kong par le réalisateur Li Han-hsiang, *The Love Eterne (Les Amants éternels)* 梁山伯與祝英台 (1963) qui connut un succès similaire à Taïwan et dans le reste du Monde sinophone à l'exception de la Chine où il ne fut pas diffusé (ceci à une époque où la Chine n'importait presque aucun film de l'extérieur). Son succès est sans doute dû, non seulement à la qualité de sa production et de sa musique basée sur celle de l'opéra Huangmei, mais aussi au fait que la version musicale a été adaptée à un style qui permit le mélange d'instruments traditionnels chinois et d'instruments modernes occidentaux. Ce mélange transnational n'est sans doute pas étranger au succès de ce film auprès d'un public de Hong Kong nostalgique d'une culture traditionnelle mais préférant une adaptation plus proche de la réalité culturelle, transnationale, de la colonie.

a. Chine

Alors que, comme nous le verrons dans les sections « nationales » suivantes, il est possible pour Hong Kong et Taïwan d'identifier des périodes de production dans une langue ou une autre, il n'est possible d'identifier en Chine clairement que la seule période pré-1949 comme comportant un certain environnement multilingue. Ceci est principalement le fait des productions de Hong Kong qui se déplaçaient à Canton pour leurs besoins de tournage. Dans la période du cinéma muet plusieurs compagnies comme Lian Hua commencèrent à investir dès 1925 en déplaçant une partie de leur production vers Guangzhou (Canton). (Kar, Bren, *Hong Kong Cinema*, 2004, p. 111). L'industrie du cinéma se trouvait principalement à Shanghai mais face au succès rencontré par les films parlants dans les années 1930, les studios de Shanghai ouvrirent des studios à Hong Kong dans le but de produire des films parlants en cantonais. Jusqu'à cette période, les producteurs de Shanghai dominaient le marché chinois à l'exception de Canton où trouvaient faveur les productions de Hong Kong. C'est l'introduction du film sonore qui permit aux productions de Hong Kong de briser le monopole de Shanghai :

In the silent era, Shanghai cinema easily dominated the Chinese market because there was no language problem. Hong Kong films found markets only in Hong Kong and Canton as budgets were very low and the techniques primitive. Moreover, home grown talent went north for career development. But the introduction of sound made Cantonese films competitive, firm winners in the local markets because audiences loved to see films made in their mother tongue. Sound enabled local films to achieve a cultural identity and to expand their market into Southeast Asia, with its vast population of Cantonese-speaking Chinese. The above-mentioned waves from Shanghai enriched and enhanced Hong Kong cinema and even transplanted a branch of Mandarin-language films

À l'époque du muet, le cinéma de Shanghai dominait facilement le marché chinois parce qu'il n'existait pas de problème de langue. Les films de Hong Kong n'avaient comme marché que Hong Kong et Canton car les budgets étaient très réduits et les techniques primitives. De plus, les talents émergents localement

avaient l'habitude d'aller vers le nord du pays pour leur carrière. Mais l'introduction du parlé rendit les films cantonais compétitifs et dominants sur leur territoires d'origine parce que les spectateurs adoraient voir des films tournés dans leur langue maternelle. Le film parlé a permis aux films locaux de se créer une identité culturelle ainsi qu'une expansion en Asie du Sud-est, là où vivait une vaste population parlant cantonais. Les vagues mentionnées plus haut¹³⁹ provenant de Shanghai enrichissaient et amélioraient le cinéma de Hong Kong jusqu'à transplanter une branche de films en mandarin. (Kar, *Hong Kong*, p. 113)¹⁴⁰

Il s'agit du début de la formation d'un cinéma sinophone transnational dont l'existence est la conséquence soit de la guerre soit de la réalité des débouchés économiques qui amènent les producteurs, les réalisateurs et les acteurs à considérer que son marché n'a d'autre choix que déborder les limites de l'État chinois.

L'existence de la colonie de Hong Kong non soumise à l'autorité du Guomintang mais à celle du laissez-faire britannique, au moins en ce qui concernait les productions culturelles, aurait détenu le sésame de cette ouverture vers l'extérieur par le biais de l'Empire britannique qui indirectement favorisait le début d'échanges « transnationaux ». ¹⁴¹ Le colonialisme aurait été la première étape nécessaire d'un transnationalisme.

À la fin de 1936, dans le but d'asseoir son autorité et sous le prétexte de l'unité de la Chine, le gouvernement nationaliste du Guomintang tenta bien de faire interdire

¹³⁹ Le mouvement de va et vient des producteurs, des acteurs et des techniciens entre Shanghai et Hong Kong suivant les vicissitudes de la guerre et de la politique en Chine.

¹⁴⁰ Law Kar, Frank Bren, *Hong Kong Cinema A Cross-Cultural View*, Lanham, Maryland, États-Unis, Scarecrow Press Inc., 2004, p. 113

¹⁴¹ Ceci sans préjudice de la définition de Hong Kong comme colonie avant 1997 et de territoire sous souveraineté chinoise.

les films cantonais mais fut rapidement face à des protestations. La proximité de Hong Kong permit aux protestataires de se réunir dans la sécurité relative de la colonie :

In late 1936, the Nanking government issued a decree “whereby only the Mandarin dialect may be spoken in talking pictures produced in China.” It was meant to reinforce central control of culture and, supposedly, the fragile unity of China itself. The edict caused active protest in Hong Kong, where on November 15, 1936, the Kam Lung Restaurant housed a protest meeting, of some 200 “interested Chinese,” including representatives of the Chinese General Chamber of Commerce and the Chinese Teachers Association.

À la fin de 1936, le gouvernement de Nanking proclama par décret que « seul le dialecte mandarin pourrait être autorisé dans les films parlants produits en Chine ». Ceci était dans le but de renforcer le contrôle central de la culture et supposément la fragile unité de la Chine elle-même. Le décret provoqua des protestations actives à Hong Kong. Le 15 novembre 1936, une réunion de protestation eut lieu rassemblant 200 Chinois concernés et incluant des représentants de la Chambre chinoise générale de commerce et de l'Association chinoise de professeurs.¹⁴²

Le gouvernement de Nanking ne s'en tint pas seulement aux films devant dorénavant être tournés. Le décret était d'application rétroactive dont l'effet était d'exiger que les films en cantonais en cours de production devaient être « terminés et censurés à Nanking d'ici deux mois »¹⁴³. La loi n'eut que peu d'effets et une délégation fut envoyée à Nanking pour négocier avec le gouvernement. Ce dernier accepta d'accorder un délai supplémentaire en février 1937 pour finalement annoncer une suspension du décret pour trois ans.¹⁴⁴

¹⁴² Law Kar, p. 124.

¹⁴³ Law Kar, p. 124. (must be completed and censored at Nanking within two months.)

¹⁴⁴ Law Kar, p. 124.

En dépit de la levée du décret, la production de films en cantonais produit à l'intérieur même de la Chine atteint à peine la dizaine et une partie des scènes était tournée à Hong Kong. Les autres scènes, comme dans le cas du film du réalisateur He Feiguang, *Gone All the Swallows when Willow Flowers Wilt* 蘆花翻白燕子飛 dont le tournage débuta en 1946. Une partie des scènes fut tournée à Chongqing et à Shanghai pour aviver l'intérêt du spectateur chinois.¹⁴⁵ La position de Hong Kong, colonie aux frontières de la Chine et non soumise directement aux dictats des gouvernements lui permettait une liberté linguistique relative. Relative, parce que d'une part elle devait s'adapter au marché et que d'autre part les gouvernements centraux de la Chine ont toujours voulu contrôler cette influence qu'ils estimaient aller à l'encontre des intérêts de la Chine.

Ce contrôle du gouvernement chinois sur les productions en langues chinoises non-mandarin ne s'appliquait pas aux productions des minorités ethniques. Cette liberté des minorités ethniques n'a pas eu l'opportunité d'être testée sous le gouvernement chinois nationaliste républicain car les productions entièrement en langue ethniques et produites à l'extérieur des grands centres Han de production sont pratiquement inexistantes. Après 1945, un certain nombre de productions verront le jour et à de rares exceptions seront réalisées par des réalisateurs Han. Leur nombre se chiffrait entre 43 et 47 pour la période allant de 1949 à 1965.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Law Kar, p. 144.

¹⁴⁶ Lo Kwai-Cheung, « Two Moments of Ethnic Representation in Tian Zhuangzhuang's Minority Films », *Journal of Chinese Cinemas*, 2009, 3, No.3, pp. 232.

Il s'agit donc d'un regard du centre vers la périphérie, du centre de la périphérie sur les colonies intérieures, et ceci en dépit des bonnes intentions des réalisateurs. Ces films sont un regard *orientaliste* sur une minorité ethnique à l'intérieur d'un même pays. Le public occidental, ironiquement, emboîtera le pas à cette vision exotique des minorités ethniques produites en Chine. Un certain nombre de ces films jouiront d'un succès certain probablement dû au fait qu'ils fournissent et renforcent une vue orientaliste non seulement de ces minorités ethnique mais aussi de la Chine tout entière à une partie du public non-chinois avide d'exotisme.

Exotisme et Orientalisme au service d'un « orientalisme chinois »

Le film *The Horse Thief (Le Voleur de chevaux)* 盜馬賊 (1986) par le réalisateur Tian Zhuangzhuang est sans doute emblématique de cet orientalisme, parti d'une idée anthropologique, par plusieurs aspects. L'action se déroule au Tibet à l'intérieur d'un clan. Le personnage principal Norbu est exclu de son clan pour ses forfaits et, après la mort de son fils, essaie de changer et de protéger sa famille ainsi que d'obtenir la réintégration de sa famille dans le clan par son sacrifice personnel. L'action du film se déroule entièrement en extérieur et se concentre sur Norbu et la dureté de sa vie. Les paysages et les animaux qui l'entourent sont d'une pure beauté, hors d'atteinte de la vie moderne et qui permet de renforcer le caractère rédempteur du personnage principal. Il n'y a pratiquement pas de dialogues. Le spectateur, même s'il avait pu avoir le désir de sympathiser avec le destin de Norbu, n'a pas l'opportunité d'entendre une quelconque narrative des Tibétains. Le réalisateur Tian contrôle la *narrative* et la *prise de parole*, même réduite, des

personnages. Nous sommes en présence d'une survie qui ne peut que servir de justification, sans doute inconsciente de la part de Tian Zhuangzhuang et de Chen Kaige, à toute action civilisatrice de la Chine et de son gouvernement central. Ce portrait de Tibétains, dotés d'une certaine noblesse et de tout ce qui les rend absolument humains et donc semblables aux spectateurs occidentaux ou Han reste néanmoins distant et froid. Nous regardons ce film comme un portrait agrandi par les paysages grandioses et l'esthétisme de l'image. Rien sur le contexte historique ou culturel qui a conduit à cette situation. Les critiques Chris Berry et Mary Farquhar ont décrit ce film comme faisant partie du genre « film sur minorité nationale » (minority nationality film) le mettant de fait dans la même catégorie que *Third Sister Liu*. Berry et Farquhar écrivent que, même si le parti communiste totalement absent du film, n'est pas présent comme civilisateur (le film se déroule en 1923), il pêche par le désir de décrire un monde passé où la modernisation est absente comme l'affirme le critique Zhang Wei cité par Berry et Farquhar :

Leaving out the Communist Party and including ritual, semi-nudity, relaxed sexual customs, and even religion has been a widely noted feature of recent minority nationality films. Zhang Wei, who writes with a concern for realist representation, categorizes these recent tendencies as excess, distortion and novelty seeking. He also notes the tendency of contemporary filmmakers to eschew modernization among the minority nationalities in favour of more colourful "primitive customs.

Ne pas mentionner le parti communiste pour lui préférer l'inclusion de rites, de nudité partielle, de coutumes sexuelles permissives et même de la religion est une caractéristique largement présente dans les films récents sur les minorités nationales. Zhang Wei, qui écrit dans un souci de représentation réaliste, catégorise ces tendances récentes comme étant de l'excès, de la distorsion et une recherche de la nouveauté. Il remarque aussi la tendance de cinéastes

contemporains à faire fi de la modernisation au sein des minorités nationales pour préférer les “coutumes primitives” hautes en couleur.¹⁴⁷

Cette recherche de l'exotisme au détriment de la modernité renforce la distance entre le spectateur et la culture ethnique et ses protagonistes décrits à l'écran. Une telle approche ne peut que provoquer une comparaison culturelle, au détriment de la minorité, dans l'esprit du spectateur qui vit dans une culture organisée, centralisée, considérée comme moderne. Le spectateur devient un voyeur, sympathisant, paternaliste, mais voyeur quand même. Cette approche est représentative de ce que Edward Said qualifie de « nous » et « eux » :

Au fil du temps, la culture est associée, souvent agressivement, à la nation ou à l'État. Ceci établit une distinction entre « nous » et « eux », presque toujours avec un certain degré de xénophobie¹⁴⁸ (Said, *Culture*, p. xiii)

Les films chinois du genre ethnique sont presque tous associés à une certaine idée de la nation chinoise et sont le regard des Han sur « leurs » minorités. Le concept du « nous » et « eux » est présent par un regard subjectif anthropologique et paternaliste, et affublé d'une attitude de supériorité didactique, renforcé par l'usage de termes ambigus en chinois pour nommer ces minorités. La terminologie de désignation de ces films ethniques en chinois peut prêter le flanc à des critiques et être sujet à controverse.

Les ethnies chinoises sont décrites par le terme de « minzu » représentés par les

¹⁴⁷ Chris Berry ; Mary Farquhar, *China on Screen*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 185.

¹⁴⁸ In time, culture comes to be associated, often aggressively, with the nation or the state; this differentiates “us” from “them,” almost always with some degree of xenophobia.

deux caractères 民族. Le premier caractère *min* 民 signifie peuple. Le deuxième *zu* 族 comporte un champ sémantique qui englobe à la fois, *peuple, nationalité, clan, race et tribu*. Ce caractère combiné à *zhong* 種 (la graine, la catégorie) forme le mot *race*. Ceci a conduit certains critiques cinématographiques à y voir une classification des minorités basés sur des caractères raciaux. En particulier Zhan Yingjin critique cette interprétation par Chris Berry, mais y voit quand même un processus de sinisation qui ne peut que mener à l'identification du « soi-même » par opposé à l'autre :

He [Berry] attempts a deconstructive reading of *minzu* that has resulted in, unfortunately, not so much a clarification as a conflation of several distinct categories in Chinese Film Studies. While Berry is certainly correct in identifying “sinocentrism,” which he would rather term “race-centrism,” in post-1949 Chinese film, what he sees as “race-ization” (or “sinification” as elsewhere used by Paul Clark) is, I would contend here, a politically motivated and manipulated process of cultural production. This cultural production (...) brings out an *ambivalent* filmic discourse on which the dialectic of Self and Other is inevitably predicated.

Il [Berry] tente une lecture déconstructrice de *minzu* qui, malheureusement, a pour résultat, non pas une clarification, mais un assemblage de plusieurs catégories distinctes dans le domaine d'études du film sinophone. Si Berry a certainement raison d'identifier le terme « sinocentrisme » qu'il préfère appeler « race-centrisme » dans le cinéma d'après 1949, ce qu'il voit comme étant une « racialisation » (ou « sinification » un terme utilisé par Paul Clark) est, affirmerais-je ici, un processus culturel de manipulation à des fins politiques. Cette production culturelle (...) aboutit à un discours filmique *ambivalent* qui ne peut qu'impliquer une dialectique du Soi et de l'Autre.¹⁴⁹

À la fondation de la République populaire de Chine en 1949, le terme de nationalité pour désigner les minorités nationales fut utilisé, calqué sur le modèle de l'URSS de

¹⁴⁹ Yingjin Zhang, « From “Minority Film” to “Minority Discourse”: Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema », *Cinema Journal*, 1997, 36, No.3, pp. 73-90.

Staline. La confusion demeure présente car les Han sont aussi qualifiés, sur leurs documents officiels, comme étant Hanzu, alors que, généralement le terme de Minzu ne s'applique presque exclusivement qu'aux minorités ethniques. Un exemple est les universités destinées de préférence aux minorités. Il faut noter que ces minorités ne sont absolument pas fermées aux Han qui les choisissent souvent pour leur diversité culturelle sans oublier le haut niveau de certaines d'entre elles. Ces universités portent toutes le mot de *minzu* dans leur nom. Il s'agit d'un détournement du mot *minzu* qui a le sens de groupe ethnique et qui dans ce contexte ne s'applique qu'au minorités ; des minorités qui, d'autre part sont officiellement désignées par le terme de *shaoshu minzu* 少數民族, à savoir « groupe ethnique minoritaire de nombre réduit ». Cette terminologie ambiguë dans sa tradition ne signifie pas que comme le note Zhan le discours racial soit absent en Chine. Il préfère parler d'hégémonie culturelle définie par plusieurs facteurs et ajoute qu'il n'est pas nécessaire de mettre les termes d'ethnie et de race dans le même panier.

Cette distinction est utile pour définir plus précisément, les critères qui définissent le cinéma ethnique, et comment est articulée cette relation avec un « autre » comme dans le cas des films *Third Sister Liu*, *Sacrificed Youth* et *The Horse Thief*. Quelles sont les caractéristiques des minorités ethniques qui permettent aux cinéastes, aux autorités centrales de les définir en tant que telles ? Sommes-nous face à un orientalisme interne ? Les minorités reconnues officiellement sont au nombre de 56 et ce sont principalement des spécialistes linguistiques et anthropologiques Han qui participent à ce discours. Si les critères sont culturels ou linguistiques, il est à remarquer que de nombreux enfants de groupes minoritaires

et classés comme tels ne parlent que très rarement leur langue s'ils ont grandi dans un milieu urbain. Le cinéma ethnique chinois ne représente que très rarement des ethnies en milieu urbain ou leurs protagonistes évoluant dans un milieu contemporain, moderne et urbain. Ces films chinois ethniques sont à contraster avec le film taïwanais récent *Cape No7* où l'un des personnages principaux est un policier, Raimo. Ce personnage présente une image de non Han dans un milieu urbain, même s'il s'agit d'une petite ville. De plus, Raimo, en dépit d'avoir une fonction publique, est présenté au spectateur avec son identité aborigène.¹⁵⁰

Certains films représentant des minorités ethniques en Chine ne suivent pas ce schéma du « nous » / « eux ».

Si le film *Lust · Caution* est emblématique d'une nouvelle approche du multilinguisme dans le cinéma chinois en ce qui concerne les langues chinoises des Han, le film *Kekexili : Mountain Patrol* (2004) marque sans doute une nouvelle étape dans sa représentation d'une minorité non-Han ; néanmoins les films plaçant les minorités ethniques au centre de l'histoire sans un regard extérieur anthropologique Han sont peu nombreux. Ils sont aussi tournés par des réalisateurs Han comme Jia Zhangke. Ce dernier réussit avec succès à placer la parole de la minorité ethnique au centre de l'histoire comme dans *The World* 世界

¹⁵⁰ Ce dernier ne boit pas ni n'a d'image reliée de promiscuité sexuelle comme le veut le cliché à Taïwan. Cf. le programme de télévision de discussion entre parents et adolescents ou jeunes adultes où des parents s'inquiètent que leurs enfants Han aient une relation avec un aborigène à cause de leur « réputation » d'être portés sur la boisson et leur promiscuité : *Bama jiong hen da : Yuanzhumin de lianai* (*Les parents sont tristes. L'amour entre nous les aborigènes*) 爸媽罔很大.原住民原的戀愛, PTS, diffusé le 17 octobre 2010.

(2004).¹⁵¹ Dans ce film le personnage principal parle jin, une langue chinoise qui est considérée par plusieurs linguistes comme ne faisant pas partie du mandarin.

D'autres films plus anciens ont sans doute été les précurseurs de ce multilinguisme ouvert, mais l'image qu'ils présentaient des minorités était plus proche d'un exotisme que d'une prise de parole de ces minorités qui ne contrôlaient pas le nouveau média.

b. Taïwan

Le cinéma à Taïwan a presque toujours baigné soit dans un environnement multilingue, soit dans un état de flux entre plusieurs langues suivant les périodes. L'histoire de la venue du cinéma à Taïwan est une histoire qui est constamment réécrite. Les recherches les plus récentes semblent indiquer que le cinéma est arrivé à Taïwan avant son apparition en Chine et sans être passé par le Japon.¹⁵²

Plus tard, lorsque le cinéma, muet, s'est vraiment établi à Taïwan, il a adopté presque immédiatement la tradition japonaise du Benshi ou Benzi. La tradition japonaise était d'avoir un commentateur du film qui était projeté pour soit donner un fond sonore aux sous-titres, soit même reproduire les dialogues ou remettre le

¹⁵¹ La musique joue un rôle important dans *The World*. Le réalisateur Jia a obtenu la collaboration du compositeur Lim Giong pour la musique du film. Lim a composé de la musique de film pour Hou Hsiao-hsien.

¹⁵² Ceci est mentionné à plusieurs reprises dans le livre de Guo-Juin Hong sur certains pans de l'histoire du Cinéma taïwanais : *Taiwan Cinema, A Contested Nation on Screen*, 2011.

film dans son contexte. Les projections de films à Taïwan reprendront cette structure de spectacle à leur manière et la transformeront pour en faire une tradition taïwanaise qui perdura bien au delà de la période du cinéma muet jusque dans les années 1960. L'arrivée du cinéma à Taïwan ne fera que renforcer le caractère de l'identité transnationaliste de Taïwan. Les films proviendront de plusieurs pays, le Japon, la Chine, en particulier de Shanghai, d'Europe et bien sûr des États-Unis. Les Taïwanais ne produisant pas encore leur cinéma auront donc besoin des Benzi qui leur fourniront une interprétation de ces images « exotiques ».

Il est possible de dire que Taïwan, par la diversité de son immigration, de son intégration à plusieurs empires et régimes, son multilinguisme et multiculturalisme, mais surtout par la diversité de ses importations culturelles, a été l'un des premiers territoires sinophones, sinon le premier et peut-être pas uniquement au niveau des territoires sinophones, à subir un pré-mondialisme économique et culturel bien diversifié. Shanghai, qui bénéficiait aussi d'une diversité culturelle, est un cas différent car les différentes communautés culturelles vivaient chacune dans une certaine autarcie, même si cette invasion étrangère n'a pu qu'avoir des influences sur l'ouverture culturelle de la métropole. Nous observons que ces appartenances à un empire ont eu un double effet : d'une part elles ont imprégné le colonisé de concepts étrangers à sa culture mais d'autre part c'est cette intégration à des empires qui a été à la base de la mondialisation moderne et de la transnationalité.

Appliqué au cinéma, la diversité des images sur les écrans taïwanais, d'abord interprétés par les Benshi, ont mis en contact les Taïwanais avec une diversité culturelle plus semblable à celle qui se manifesta vers la fin du XXe siècle. Ceci est

en contraste avec le replis culturel national qui est apparu dans de nombreux pays au XIXe et XXe siècle. Edward W. Said dans *Culture & Imperialism* explique que :

Defensive, reactive, and even paranoid nationalism is, alas, frequently woven into the very fabric of education, where children as well as older students are taught to venerate and celebrate the uniqueness of *their* tradition (usually and invidiously at the expense of others

Un nationalisme défensif, réactif et même paranoïaque est, malheureusement, souvent imbriqué à même la structure de l'enseignement quand il est enseigné aux enfants ainsi qu'aux élèves et étudiants plus âgés qu'ils doivent vénérer et célébrer le caractère unique de *leur* propre tradition (habituellement et de manière insidieuse au dépend des autres traditions).¹⁵³

Les Taïwanais ont par conséquent sans doute été les premiers en Asie à baigner, malgré eux, dans une culture transnationale avant même d'avoir eu l'opportunité de se poser la question de savoir s'ils disposent eux-mêmes d'une culture qui doit être transmise par le système éducatif, la société ou les institutions.

À part quelques œuvres sous l'occupation japonaise qui n'ont eu que récemment reçu l'attention d'historiographes du cinéma taïwanais mais dont l'influence a sans doute été négligeable car elles se sont effacées de la mémoire collective pendant de longues années, ce n'est qu'après la fin de l'occupation japonaise que le cinéma se développe à Taïwan.

Période faste pour les films en taïwanais : 1955 à 1970

Dans la période entre 1955 et le début des années 1970 il se tourna 924 films en taïwanais alors que les films en mandarin pour la même période ne furent que 555.

¹⁵³ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, 1993, New York, First Vantage Books, 1994, p. xxvi.

De 1949 à 1954 seulement vingt films, tous en mandarin, sortirent sur les écrans. Ce n'est qu'à partir de 1967 que le nombre de films tournés en taïwanais commence à décroître (Liu, *Taiwanese Cinema*, 1997).¹⁵⁴ Les films en mandarin tournés à partir de cette période participent presque tous de l'idéologie officielle du *Healthy Realism* ou « *Réalisme sain* » 健康寫實主義.

Cette période de *Réalisme sain* prit fin avec *The Sandwich Man* 兒子的大玩偶 (1983), l'œuvre de trois réalisateurs, Hou Hsiao-hsien, Wan Ren, et Tseng chuang-hsiang. *The Sandwich Man* inaugura la période du Nouveau Cinéma Taïwanais dont les films étaient soucieux, cette fois-ci, de réalisme linguistique.

Nouvau cinéma taïwanais : un réalisme linguistique pour mieux cerner l'identité historiographique

Différentes perceptions de *La Cité des douleurs*.

Le film de Hou Hsiao-hsien *La Cité des douleurs* (*A City of Sadness*) 悲情城市 (1989) fut sans nul doute l'un des films qui marqua un tournant dans le cinéma taïwanais et la vision de Taïwan proposée aux Taïwanais. Ce tournant marqua non seulement le milieu cinématographique mais le public taïwanais dans son ensemble. *La Cité*

¹⁵⁴ Liu Hsien-cheng (Liu Xiancheng) 劉現成, *Taiwanese Cinema, Society and State* 台灣電影、社會與國家, Taiwan, Geren Zhushu, 1997. Nous avons reproduit dans l'appendice A. cette liste en français.

rencontra un succès sans précédent au box-office pour un film politique qui pour la première fois montrait à l'écran ce que la population savait mais que les médias avaient gardé sous silence jusqu'en 1987, date de la fin de l'état de siège. À l'étranger, le film rencontra un grand succès et fut pendant longtemps l'un des films disponibles en permanence sur les étagères de film étranger en format VHS. Il fut le premier film taïwanais à obtenir un Lion d'or au Festival de Venise ; il obtint aussi des récompenses au Golden Horse Film Festival et son lieu de tournage, Jiufen, s'est transformé en attraction touristique grâce à la réputation du film.

Le contexte linguistique et historique de Taïwan étant alors, et parfois maintenant, presque totalement méconnu, la question se pose de savoir si les différents publics voyaient dans *La Cité des douleurs* le même film comme nous l'avions signalé brièvement dans le chapitre précédent.

L'histoire de *La Cité des douleurs* commence le jour de la capitulation du Japon alors qu'une famille taïwanaise écoute à la radio le discours de l'empereur annonçant la capitulation du Japon dont Taïwan faisait partie. L'histoire suit alors le parcours de cette famille étendue à travers les vicissitudes de la prise de contrôle de Taïwan par la Chine du Guomindang après 1945. Les Taïwanais sont très vite déçus par le soi-disant retour de Taïwan dans le giron chinois et comprennent qu'ils sont en train de passer d'un colonialisme japonais à une autre forme d'occupation. Ce transfert est au centre du scénario du film qui montre en détail tous les enchaînements de ce transfert d'autorité pour la famille Lin ; en particulier lorsque cette dernière subit les conséquences de l'*Incident du 28 février 1947*. Le film montre la complexité des événements entourant cet incident. Les massacres qui suivirent ne sont jamais montrés directement. Nous en voyons plutôt les effets tragiques affectant plusieurs

membres de la famille. Une exception pourtant est le désir de vengeance de la part des Taïwanais lorsque le protagoniste principal, le photographe muet, est menacé dans un train alors que des milices improvisées traversent le train à la recherche de Continentaux (Benshengren) dans le but de les assassiner. Le photographe, Wen-Ching, est muet et essaie de dire quelques mots et ce n'est que grâce à l'intervention de son frère qu'il est sauvé d'une mort certaine.

Il s'agit d'une des rares scènes où le contexte linguistique et ses implications politiques et identitaires sont clairement compréhensibles pour tous les publics.

Le reste du film, tourné en plusieurs langues, amène sans doute des interprétations fondamentalement différentes, suivant le contexte linguistique des spectateurs.

Nous examinerons les hypothèses suivantes que nous avons pu confirmer lors d'une conférence mentionnées plus haut :

La première scène du film est significative : elle se déroule dans la maison de la famille Lin le jour du discours de l'empereur japonais à la radio. Le réalisateur Hou Hsiao-hsien a jugé utile d'insérer des intertitres en chinois mandarin et en anglais pour expliquer le contexte historique de cette scène ; ce procédé est utilisé à diverses reprises dans le film. Néanmoins, le contexte linguistique n'est jamais mentionné.

Un spectateur ne connaissant pas le chinois est mis en présence de la famille Lin et assiste à ses activités comme un observateur invisible assis sur l'une des chaises.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Nous utilisons cette expression « mis en présence » parce que les plans de Hou sont de très longs plans fixes durant au minimum 45 secondes. Ces durées, extrêmement longues dans le

La famille Lin écoute distraitemment la radio ; de manière distraite, parce qu'un événement important est sur le point de se produire dans la famille Lin : la naissance d'un enfant. L'on serait tenté d'interpréter, à juste titre, cette naissance comme la continuation de la vie face à la fin de la guerre. Cette naissance pouvant être le symbole d'une nouvelle époque après la défaite du Japon et annoncer une nouvelle époque pour Taïwan.

Un locuteur de mandarin provenant de l'extérieur de Taïwan et ayant une connaissance superficielle de l'histoire et de la culture de Taïwan pourrait avoir l'impression que la famille Lin est véritablement en train d'essayer d'écouter en même temps la radio car ce discours aura des conséquences sur leur avenir ; le discours étant sous-titré. Ce locuteur comprendra aussi que, en ce qui concerne la famille Lin, l'événement le plus important est la naissance de cet enfant. Un locuteur de mandarin viendrait tout naturellement à la conclusion qu'après 50 années d'occupation de Taïwan par le Japon et une scolarité obligatoire en japonais, les membres de cette famille, apparemment, n'auraient aucune difficulté à comprendre le discours de l'empereur. Du moins telle serait son interprétation qu'il tiendrait pour évidente.

Cette même scène vue par un Taïwanais prendrait une signification relativement différente, en particulier les Taïwanais ayant vécu sous l'occupation japonaise ou même la jeunesse actuelle qui possède souvent une certaine connaissance orale du japonais. La réalité est que ce discours fut la première fois que les sujets japonais

cinéma taïwanais de l'époque, donnent au spectateur l'impression qu'il est lui-même assis sur une chaise dans le salon des Lin.

de l'empereur (et les Taïwanais jusqu'à ce jour en faisaient partie) entendaient sa voix. L'empereur fit le choix de s'adresser en japonais classique que seuls quelques spécialistes étaient à même de comprendre, en particulier un japonais classique oral. Les personnages du film savent sans doute qui parle et connaissent l'importance de ce discours par une annonce qui probablement aurait précédé l'annonce de l'empereur et gardent la radio allumée uniquement à cause de l'importance du discours mais ils n'en comprennent pas le contenu.¹⁵⁶ Un spectateur taïwanais de plus de 50 ans se serait très facilement identifié à la famille Lin. De plus jeunes spectateurs auraient reconnu le japonais et peut-être remarqué son caractère obscur. À l'écran Hou nous présente l'image du chef de famille qui est préoccupé pendant près d'une minute. La caméra passe alors à un autre plan pour nous montrer la chambre à coucher où a lieu l'accouchement. Une femme, nous ne savons pas encore de qui il s'agit exactement, parle à la mère et essaie de la rassurer. La conversation est en taïwanais. Dès la deuxième phrase, les spectateurs taïwanais savent que la famille Lin habite le nord de Taïwan par la phrase : « Goa ga li gong » (je te le dis), « ga li » (à toi, avec toi) est le dialecte du nord.¹⁵⁷ Cette information linguistique qui permet au spectateur de se replacer et de s'identifier à la famille Lin est totalement absente des sous-titres ou des intertitres.

¹⁵⁶ Ou ses conseillers, cet aspect n'est pas élucidé mais il allait sans doute de soi à l'époque. Ce que Hou ne montre pas est que ce discours du roi fut suivi d'une explication par un journaliste qui en expliqua le contenu en japonais moderne.

¹⁵⁷ Un locuteur du sud par exemple de Tainan aurait dit : « he li ». Évidemment le taïwanais, comme toute langue, comporte des dialectes ou parlars locaux, ce qui est une autre raison pour s'y référer comme étant une langue ; ou alors devrait-on parler de "dialecte de dialecte" ?

Comme le plan de caméra est absolument fixe pendant de longues minutes, le spectateur taïwanais, assis sur sa chaise, en presque présent physiquement et néanmoins discret peut alors pénétrer, témoin invisible, dans toute l'intimité de la famille Lin. L'empereur s'adresse à eux mais ils ne le comprennent pas, ils n'ont pas d'autre choix que de continuer à l'écouter en espérant pour le mieux : capter des bribes d'information de ce discours les aidera peut-être à savoir ce qu'il les attend en ces derniers jours d'occupation et peut-être à les rassurer. Leur vie de sujets de l'empereur japonais, de culture chinoise taïwanaise / hokkien ne leur laisse que peu de choix. Ils devront s'adapter à la situation comme ils l'ont toujours fait ou leurs ancêtres avant eux. Les Taïwanais se sont adaptés aux occupations espagnoles et néerlandaises, à la dynastie Qing jusqu'en 1895 puis à l'occupation japonaise dont le but était de transformer Taïwan en colonie modèle à exhiber à l'occident.

La famille Lin vit dans le nord de Taïwan non loin du centre des changements et d'événements terribles à venir. Les éléments culturels et linguistiques qui façonneront leur vie ne seront relayés que partiellement par les intertitres du réalisateur Hou.

Un auditoire étranger, principalement, auprès duquel *La Cité* jouit d'un franc succès dans le circuit d'art et d'essai dépend entièrement des intertitres pour saisir, comprendre si possible, la situation politico-culturelle et linguistique du film. Ces spectateurs étrangers prendront pour acquis que les Taïwanais parlent la même langue que les Chinois du continent pour la première partie du film. Une scène montre plus tard les préoccupations des Taïwanais face à cette probable obligation d'apprendre le mandarin. Les spectateurs étrangers supposeront donc dorénavant

que le contexte linguistique de l'île est binaire : les Taïwanais parlent taïwanais et les Chinois mandarin. Ceci ne reflète pourtant pas l'action des scènes suivantes : la mafia de Shanghai vient à Taïwan et décide de s'attaquer aux petites frappes taïwanaises pour établir sa loi et mettre en place des territoires de contrôle. Elle parle shanghaien, une langue que les Taïwanais, et les Chinois, ne comprennent pas. Les sous-titres traduisant le shanghaien ne peuvent transmettre l'effroi transmis aux spectateurs taïwanais, celle d'une invasion par des envahisseurs parlant une langue incompréhensible, ce qui ne peut que renforcer leur appréhension. Les Shanghaiens sont des Han comme les Taïwanais, mais cinquante années d'occupation japonaise les ont rendus étrangers aux yeux des Taïwanais. Le film comporte des dialogues en mandarin, hakka, taïwanais et japonais et rompt avec le quasi-monolinguisme des films de l'époque du *Réalisme sain* où les rares et courts dialogues en d'autres langues que le mandarin sont assurés par des personnages généralement vivant à la campagne et dépourvus de modernité urbaine. Cette diversité linguistique n'est pas seulement le reflet de la société taïwanaise de l'époque, elle est aussi le pendant de la structure du film où plusieurs narratives sont présentes sans que aucune d'entre elles ne puisse dominer le déroulement de l'histoire. Le film commence par un intertitre permettant au spectateur de se placer dans le contexte de l'histoire et donne l'impression que nous allons être plongés dans une chronique dominée par les événements historiques de cette période cruciale, annoncée par les intertitres, de l'histoire taïwanaise. Les intertitres en chinois mandarin sont aussi un rappel spécifiquement destiné aux Taïwanais dont l'histoire est alors totalement absente des manuels d'histoire.

Ces intertitres ne viendront pas accompagnés de scènes mettant en image ces événements. L'arrivée des soldats du Guomindang à Taïwan, le soi-disant retour de Taïwan à la Chine.¹⁵⁸

Japanophilie : *Dou-San* et *Cape No 7*

Cette occupation coloniale de Taïwan et le caractère irréversible des empreintes culturelles et linguistiques qu'elle y a laissées a aussi été mise en scène par l'un des principaux scénaristes de Hou, Wu Nianzhen 吳念真 dans son propre long métrage de fiction: *A Borrowed Life (Une vie empruntée)* 多桑 (Dou San) (1994). Wu Nianzhen est l'un des acteurs au sens large et au sens réel les plus importants de la vie culturelle de Taïwan. Les spectateurs en occident l'ont surtout découvert dans le rôle du père de *Yi Yi* du film du même nom d'Edward Yang. Wu est principalement connu à Taïwan pour avoir été l'animateur et concepteur d'une émission de discussion sur la chaîne TVBS de Taïwan : *Le Taïwan de Wu Nianzhen* 吳念真 台灣.

¹⁵⁸ Taïwan, bien que resté en contact culturel continu avec la Chine sous l'occupation, surtout parmi les milieux intellectuels, en particulier par l'importation de films de Shanghai, n'avait été déclaré province distincte de la Chine que très peu de temps avant être « remise » au Japon en 1895. La Chine n'a jamais considéré Taïwan comme digne d'intérêt, en particulier économiques, et n'a décidé d'intégrer Taïwan complètement à la Chine que pour sa propre sécurité ; la première menace fut quand, Koxinga en 1662, le rebelle partisan fidèle de la dynastie Ming s'était opposée à la dynastie suivante, dominée par des Mandchouriens. Il avait chassé les Hollandais de Taïwan. La deuxième menace sérieuse survint vers la fin de 1884 quand, après une invasion ratée de Taïwan sur Danshui, la marine française sous le commandement de l'amiral Courbet installa un blocus du détroit séparant la Chine de Taïwan ainsi que du fleuve du Yangtze et occupa les Îles Pescadores. Même si ce blocus ne dura pas assez longtemps pour perturber sérieusement l'Empire chinois, il força l'empire Qing à signer le traité de Tientsin / Tianjin le 11 mai 1885. Ce traité reconnaissait à la France le droit d'établir un protectorat sur l'Indochine ainsi qu'une zone d'influence dans le sud de la Chine dans

Dans *A Borrowed Life*, La *japanophilie* est un trait essentiel du personnage principal *Sega*. Cette *japanophilie* peut paraître surprenante et même ironique car il faut se rappeler que l'abandon par la Chine de Taïwan par la Chine pour le remettre au Japon fut résisté par les Taïwanais par une résistance armée qui a provoqué une alliance entre les différentes ethnies de l'île de Formose et en particulier les Hakka et les Aborigènes.¹⁵⁹

Cette période donne en effet une toute autre image de la relation entre Taïwan. Le réalisateur Hung Chih-yu (Hong zhiyu) 洪智育 l'a décrite dans son film *1895 in Formosa* (2008) (1895 à Formose) 1895 乙未.¹⁶⁰ Ce film met en scène la nouvelle unité du « peuple » taïwanais face au nouvel occupant japonais, en particulier lors d'une scène où apparaissent côte à côte Hakka, Taïwanais (Hokkien) et Aborigènes. Le Taipei Times du 7-08-2011 s'amuse du fait que lors de cette scène les deux aborigènes présents restent muets et qu'on ne les voit plus réapparaître. Ceci est en fait très révélateur de la présence, ou non-présence, sur la scène publique, des aborigènes qui ne pourront véritablement faire entendre leur voix qu'au début des années 1990 pour demander l'autonomie de leurs territoires.¹⁶¹ Ce film a été décrit

¹⁵⁹ Son nom le plus commun à l'époque ou en chinois 福爾摩沙 Fuermosha, un nom provenant du portugais signifiant « joli ».

¹⁶⁰ Son financement avait été assuré par Le Conseil des affaires hakka de Taïwan et l'Executive Yuan, la branche de l'exécutif du gouvernement de Taïwan. Cf. « '1895' not one for the history books », *Taipei Times* 7 juillet 2008, <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2008/11/07/2003427964>, consulté le 16 juillet 2011.

¹⁶¹ Le réalisateur Hou Hsiao-hsien sera présent lors d'une manifestation le 11 mars 2009 des Aborigènes dans la région de Taipei pour « protester contre leur relogement par le gouvernement dans la banlieue de Taipei, Skaya Siku, "Existe-t-il des aborigènes à Taïwan" in *Monde Chinois*, No 21, p. 106. « Le réalisateur Hou Hsiao-hsien et des manifestants se font raser la tête en signe de protestation (...)»

souvent à tort comme étant le premier long métrage presque entièrement tourné en hakka. *1895* contient de nombreux dialogues dans d'autres langues et le premier film, sinon le seul, entièrement en hakka a été tourné en 1956 : *Chanson d'amour de la montagne à thé* 茶山情歌.¹⁶²

Ces deux films ne sont que quelques-uns des nombreux films décrivant l'occupation japonaise sous toutes les facettes possibles de l'horreur. La plupart, en taïwanais et en mandarin, ayant été tournés sous la dictature du Kuomintang.

Pour revenir à cette japanophilie qui de premier abord et vu de l'extérieur apparaît comme assez incongrue dans le contexte historique de Taïwan, elle s'explique certainement par le fait que la période de l'occupation japonaise fut plus tard comparée à celle du Guomindang et de sa terreur blanche.

Malgré une oppression rigide de Taïwan après leurs premiers déboires, les Japonais croyant que l'île « donnée » par les « Chinois » les attendait sagement, les soldats de l'Empire du Levant durent se rendre à l'évidence qu'une campagne de conquête en bonne et due forme était nécessaire. Les Taïwanais déclarèrent la république de Formose avec son propre drapeau et commencèrent à voter des lois et s'organisèrent pour résister à l'envahisseur. Ces événements constituent le cœur du scénario de *1895 à Formose* et ont aussi fait l'objet d'un long téléroman en 20

¹⁶² Il semblerait que ce soit le premier, et le seul, à ce jour dont les dialogues soient totalement en hakka. Ayant interrogé de nombreux Hakka de Taïwan, il semblerait que ce film, dont l'existence avait été oubliée, ne fait pas (encore) partie de leur mémoire linguistique collective. Ceci est sans doute dû au fait qu'il existe de nombreux médias en hakka à Taïwan, dont une chaîne publique entièrement en hakka et plusieurs stations de radio. Le besoin de remplir un vide de contenus médiatiques ne semble pas se faire sentir par une recherche dans le passé.

épisodes d'une heure chacun, *The War of Betrayal (La Guerre de Trahison)* 亂世豪門 (2007) par le réalisateur Wan Jen (Wan Ren) 萬仁.¹⁶³

L'annulation de l'état de siège en 1987 et l'avènement de la démocratie permirent la sortie de nombreux livres, documentaires, certains à la fois nostalgiques et subversifs, et long métrages qui ont forcé un examen de la période de la terreur blanche et relativisé l'occupation japonaise. Cette occupation, comme nous l'avons mentionné plus haut, était pour le Japon une politique officielle pour s'affirmer par rapport au colonialisme européen, ce dernier jugé comme étant un échec par le Japon. Le colonialisme japonais apporta une industrialisation massive de Taïwan, la mise en place d'un réseau ferroviaire et routier moderne et l'installation de facilités modernes telle que l'eau courante. Il permit l'alphabétisation presque totale de tous les résidents de l'île. Les aborigènes des montagnes qui avaient toujours pu relativement se tenir à l'écart des Han furent conquis sans ménagement et réprimés par l'armée japonaise qui n'avait pas oublié certains massacres, involontaires et semble-t-il dus à des malentendus, de soldats japonais qui s'étaient échoués sur la côte taïwanaise par erreur dans la période précédant l'occupation.

Après ces deux périodes du cinéma taïwanais où l'on assiste dans la première jusqu'à la fin de la loi martiale, à la diabolisation extrême de l'occupation japonaise, assurément sur des faits réels, et celle à partir de 1987 d'un exposé plaçant le ou les peuples taïwanais au centre des oppressions japonaise et chinoise du Guomintang,

¹⁶³ Parmi ces films les plus connus sont *Sandwich Man*, (cité plus haut) en tandem avec Hou Hsiao-hsien, considéré comme le premier film de la nouvelle vague taïwanaise et *Connection by Fate* aka *Super Citizen* 超級公民 (1998).

apparût ensuite au tournant du XXI^{ème} siècle le phénomène du succès du film de Wei De-Sheng, *Cape No7*.¹⁶⁴ Dans *Cape* les spectateurs se retrouvent face à un mélange de comédie, de mélodrame similaire à ceux du cinéma du *Réalisme sain* de l'ère du Guomindang, mais combiné à une comédie musicale. Tout cela est enveloppé dans un kaléidoscope de tous les groupes linguistiques de Taïwan accompagné d'une Japonaise, Tomoko, qui est l'une des principales protagonistes du film, mais qui parle couramment le chinois, avec un accent japonais et qui, ironiquement ou de par la volonté du réalisateur se retrouve à devoir, malgré elle à diriger cette équipe multiculturelle pour un concert. Pour compléter cette équipe, se trouve aussi une femme de chambre, Taïwanaise, ou du moins c'est ce que le réalisateur nous laisse croire pendant une bonne partie du film. Elle est en fait issue d'une liaison, dont le souvenir est réprimé, entre une Taïwanaise et un soldat de l'occupation d'avant 1945, un puissant écho de l'histoire de l'île de Formose. Tout ce petit monde comprend aussi un chanteur de rock taïwanais, Aga, ayant quitté Taipei à la suite d'échecs professionnels que l'on voit casser sa guitare dans un geste à la Jimmy Hendricks et qui décide de retourner vers le sud de l'île chez son oncle.¹⁶⁵ Il y a aussi un aborigène, un Hakka entrepreneur capitaliste jeune fou

¹⁶⁴ Pendant plusieurs années, le projet principal de Wei était de tourner un film sur un incident tragique entre les Aborigènes et l'armée japonaise sous l'occupation. Ce film *Seediq Bale* mettant en scène la tribu Talugue est nominé au Festival de Venise. L'histoire se répétant car ce fut à ce Festival que le film de Hou Hsiao-Hsien obtint la récompense suprême du Lion d'or mais que le drapeau de Taïwan avait été retiré d'une des hampes devant le bâtiment principal. Cette hampe restant vide. De la même manière, le film de Wei a créé un incident diplomatique, les organisateurs insistant pour classer *Seediq Bale* comme étant de « Taïwan, Chine ». cf "Taiwan protests Venice film Festival's 'China' label", 1^{er} août 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/01/Taiwan-protests-venice-film-festival> consulté le 14 août 2011.

¹⁶⁵ Il s'agit d'un thème récurrent dans les œuvres cinématographiques et de télévision de Taïwan : la fuite vers une zone pure, loin du brouhaha de la ville et de sa pollution et des

sympathique, Malasun, et un maire, on serait tenté de dire un chef de village, qui veut mettre sa petite ville sur la carte. La génération précédente étant incarnée par un musicien traditionnel, de langue maternelle taïwanaise et on le découvrira plus tard, parlant encore couramment japonais et qui doit être tant bien que mal intégré dans le nouveau groupe de rock ; ce groupe devant jouer en première partie d'un concert où vient chanter une star japonaise. La performance de cette première partie doit à la fois être de qualité et ne comprendre que des gens de l'endroit. Le message est, sans doute, évident pour tous les protagonistes, que l'on ne peut se permettre ni d'inviter un chanteur étranger, japonais de surcroît, sans mettre en scène les talents locaux ni que ces derniers ne fassent honte à la ville par une piètre performance.

Les Japonais pur jus ne sont pas oubliés dans la personne de ce chanteur en tournée spéciale dans la trentaine suscitant des émois intenses auprès de ses fans taïwanais lors de son séjour pour un concert dans la petite ville de Hengchun. Son retour montre clairement que la boucle du passé est enfin refermée et que le présent de Taïwan se situe dans un espace multiculturel et transnational qui se doit d'utiliser le passé pour assumer l'avenir.

Cape No7 a été l'un des plus grands succès du box office taïwanais, Ivy I-chu Chang explique que :

obligations de la société ; la zone choisie se trouve être parfois dans un tour de l'île, à vélo ou en train, mais plus souvent dans le sud de l'île où se trouve l'une des plus grandes réserves naturelles protégées de Taïwan, près de Kenting / Kending 墾丁. Un exemple en est la série télévisée *Wayward Kenting* 我在墾丁天氣晴 (2008) réalisée par Doze Niu qui connut un grand succès, non seulement à Taïwan mais aussi en Asie du sud-est.

Dans les deux mois après son début sur les écrans le 23 août 2008, *Cape No. 7* 海角七號 a apporté des recettes de 450 millions de dollars NT, permettant de tirer le marché du cinéma taïwanais du marasme où il s'était embourbé depuis si longtemps. (...) Ce film a attiré des adolescents en masse dans les cinémas qui avaient presque abandonné l'idée d'un cinéma de Taïwan.¹⁶⁶

c. Hong Kong

Nous avons examiné précédemment le film de Johnny To, *Breaking News*, et son contenu multilingue qui expriment à la fois une identité en devenir et un film sinophone transnationaliste.

De la même manière que certains films de Taïwan ou de Chine avaient vu leur contenu multilingue passé sous silence, un certain nombre de films de Hong Kong multilingues passent à l'étranger pour être des films unilingues, récemment en cantonais ; ceci en dépit du fait que la présence d'autres langues chinoises peut mettre en lumière certains aspects qui pourraient être essentiels pour la compréhension du film ou des rapports existant dans les différentes composantes du Monde chinois.

Un exemple se trouve dans un film éponyme du cinéma de Hong Kong. Le film de Wong Kar-wai, *In the Mood for Love* 花樣年華 (2000) a probablement permis au cinéma de Hong Kong de s'affirmer sur la scène internationale comme un cinéma d'art et d'essai tout en obtenant un succès commercial indiscutable. Il est présenté

¹⁶⁶ In just two months after its debut in theaters on August 23, 2008, *Cape No 7* 海角七號, generated a whopping 450 million NTD in box office sales, pulling the Taïwanese cinema market out of the slump I had been stuck in for so long. (...) This film brought adolescents which [sic] had nearly abandoned the Taïwanese cinema scene flocking back to the theaters. Chang, *Colonial*, ibid. p. 81.

comme un film entièrement en cantonais, malgré des dialogues en shanghaiën où une propriétaire d'appartement représente le cliché voulant que tous les propriétaires soient des Shanghaïens ; le film comporte aussi un commentaire de voix-off en français. Le film *2046* (2001) du même réalisateur comporte des dialogues en quatre langues, mandarin, cantonais, anglais et japonais.

Du même réalisateur cité plus haut Johnnie To est à signaler le film *A Hero never Dies* 真心英雄 (1999) où un interprète doit traduire du cantonais au mandarin et vice-versa ; ce film a été doublé en mandarin pour sa version destinée à la Chine et le résultat est d'entendre l'interprète répéter deux fois le même texte sans que l'on comprenne vraiment pourquoi.

Dans un autre registre, le film *Butterfly* 蝴蝶 (2004) mettant en scène une relation lesbienne dans le contexte des événements de Tiananmen de 1989 fait preuve de réalisme linguistique. L'une des protagonistes parle cantonais et l'autre mandarin dans un échange réaliste qui n'est pas sans rappeler le film de Stanley Kwan *Full Moon in New York* 人在紐約 (1990). La différence est que dans *Butterfly* les deux langues, cantonais et mandarin, sont placées sur un pied d'égalité alors que dans *Full Moon in New York* il s'établit une hiérarchie où le cantonais n'est pas toléré par le personnage provenant de la Chine.

Un nombre réduit de films présente les personnages évoluant naturellement dans un espace transnational chinois sans aucune référence aux difficultés de communication qui pourraient se poser par le franchissement de frontières étatiques par des personnages aux identités souvent composites. Le film de Ann Hui, *Song of the Exile*, 客途秋恨 (1990), qui se situe au début des années 1970, a

pour personnage principal une jeune femme, Cheung Hueyin, à la recherche de son identité ; une recherche provoquée après le refus de la BBC de l'engager comme journaliste. Cheung, dont la mère est japonaise et le père chinois, a été élevée par ses grands-parents chinois de Hong Kong dans l'ignorance du passé de ses parents qui se sont rencontrés en Mandchourie sous l'occupation japonaise. Après un voyage au Japon, elle découvrira et acceptera la partie japonaise de son identité malgré le fait qu'elle ne peut parler japonais. Ce voyage où elle évolue dans une culture qui lui est totalement étrangère lui permet finalement de comprendre les brimades venant de ses grands-parents dont a été victime sa mère lorsqu'elle a dû s'exiler à Hong Kong après la deuxième guerre mondiale

Cette identité sino-japonaise réconciliée en son fort intérieur la voit commencer une carrière de journaliste à Hong Kong qu'elle considère maintenant comme le centre de sa vie professionnelle, ayant abandonné son premier but de devenir une journaliste « anglaise » à la BBC. Il n'y a aucun doublage et parfois pas de sous-titres. Ceci place un spectateur ne sachant pas le japonais dans la même position que la protagoniste qui ne parle pas japonais. Comme Cheung, le spectateur se retrouve au Japon confronté à un univers culturel et linguistique inconnu. Le film dont aucun dialogue n'est doublé et parfois pas sous-titré permet de s'identifier aux problèmes culturels et linguistiques de la protagoniste principale.

Il apparaît que les films multilingues tournés à Hong Kong ou par des réalisateurs de Hong Kong commencent à l'approche de la date du « retour » de Hong Kong à la Chine.¹⁶⁷ « L'après 1997 » a commencé en fait avant la date fatidique, une fois que

¹⁶⁷ Des réalisateurs de Hong Kong étant définis comme tels plus par leurs thèmes que par le

les Hongkongais ont acquis la certitude d'un retour à la Chine de la colonie. Cela fait suite à une première prise de conscience identitaire, ou plutôt un constat sur le défaut de réflexion sur l'identité de Hong Kong, suite aux manifestations « gauchistes » de 1967 qui eurent lieu dans le territoire.

D'autres films ont abordé ce sujet et l'influence taïwanaise se retrouve dans certains d'entre eux par des scénaristes de Taïwan. Plusieurs critiques ont examiné le problème de l'authenticité et du réalisme dans le cinéma de Hong Kong quant à son contenu linguistique et aux acteurs choisis.

d. Singapour

Il est intéressant de noter que sur les pages de Wikipedia en anglais ou en français le cinéma chinois est défini comme comprenant au sens large le cinéma de trois régions géographiques : La Chine continentale, Hong Kong et Taïwan.¹⁶⁸ Le reste étant rattaché à un cinéma de la diaspora chinoise.¹⁶⁹ Par contre sur la page soi-disant équivalente en chinois mandarin, le cinéma de Singapour est classé dans une rubrique plus large de cinéma d'Extrême-Orient ; le titre de la page n'est plus le «

contenu géographique de leurs films ou leur origine ; une définition ambiguë face au caractère affirmé transnational de leurs films.

¹⁶⁹ Cinéma chinois, http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_chinois, Chinese Cinema, http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_China, 中國大陸電影, <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E5%A4%A7%E9%99%86%E7%94%B5%E5%BD%B1>, pages consultées le 14 juillet 2014.

Cinéma chinois » mais le « Cinéma de la Chine continentale » (國大陸電影).¹⁷⁰

Ces imprécisions illustrent l'ambiguïté qui entoure le cinéma de langue chinoise provenant hors des régions géographiques traditionnellement perçues comme étant le berceau de la culture chinoise, la Chine continentale, Taïwan et Hong Kong. Le cinéma de Singapour ne fait que depuis récemment l'objet d'une rubrique dans cette encyclopédie qui est souvent le premier lieu de recherche pour des néophytes du cinéma du Monde chinois. Wikipédia, malgré les critiques qui peuvent lui être faites, reflète souvent la place accordée à des catégories dans un champ d'études.

La rubrique en anglais ne le mentionne même pas. Cela est sans doute une indication que le monde sinophone commence à rattacher la culture de Singapour à un espace culturel sinophone quitte à tolérer quelques entorses avec la réalité.

Singapour en chinois a toujours été rattaché au Nanyang 南洋 ou mer du sud.

e. Malaisie : un cinéma vérité multilingue

Depuis quelques années, le cinéma sinophone se développe aussi en Malaisie en suivant un modèle original. Comme nous l'avons vu plus haut, une majorité des films reçoit un soutien financier de fondations situés au Pays-Bas, en particulier, le

¹⁷⁰ Sur Wikipedia, il existe une section en cantonais écrit, une en wu (Shanghai), une section en taïwanais / hokkien utilisant presque entièrement un graphie latine ainsi qu'une section en chinois classique. Wikipedia montre clairement que les langues chinoises ne s'écrivent pas de la même manière et que, par exemple, pour un locuteur de cantonais ou taïwanais, écrire en mandarin est écrire dans une seconde langue. Le nombre d'articles en mandarin est de 369,116 [derrière le suédois], celui en cantonais de 16,172 (équivalent par exemple à l'afrikans et supérieur à l'irlandais [gaélique]), celui de min-nan [taïwanais / hokkien] de 9102, le wu comportant 2911 articles et le chinois classique 2555 articles. Page consultée le 12 août 2011.

Hubert Bals Fund, le *Prins Bernhard Cultuurfonds* du Festival du Film.^{171 172} Ces films sont montrés au Festival de Rotterdam, et sont inscrits alors en compétition pour les *Tiger Awards*. Les réalisateurs et le tournage de cette filière de production ne sont pas tous de Malaisie et proviennent aussi de régions chinoises hors des circuits traditionnels de production ou qui n'ont pu trouver de financement.^{173 174}

Cette filière permet par contre le développement d'un cinéma sinophone de Malaisie qui semble avoir des difficultés à trouver du financement en provenance du monde sinophone. Il a permis l'apparition de réalisateurs tels que Tan Chui Mui, Charlotte Lay Kuen Lim et Ho Yuhang ; Ho Yuhang est souvent considéré comme le leader de ce que l'on appelle la *Nouvelle Vague malaisienne* ; ses films ont remporté des récompenses *Tiger*, du *Festival de Rotterdam*. La diffusion de ces films en DVD suit un circuit différent des autres productions et tend à se trouver principalement en Europe dans le Bénélux. Les films du Festival sont visibles en location payante en ligne. Un certain nombre de ces films sont disponibles sur format DVD vendus directement de sites situés en Malaisie.

¹⁷¹ Ce fond n'est pas est à l'intention de tous les réalisateurs indépendamment de leur origine géographique : Hubert Bals Fund, <http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/hbf/>, consulté le 25 juillet 2012.

¹⁷² « *IFFR en Prins Bernhard Cultuurfonds lanceren Tiger Film Mecenaat* » [Le Festival de Film de Rotterdam et le Font culturel du Prince Bernard lance le mécénat de films *Tiger*], <http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/iff-2011/nieuws/iff-2011-prins-bernhard-cultuurfonds-lanceren-tiger-film-mecenaat/>, consulté le 25 juillet 2012.

¹⁷³ le film *Little Moth*, 2007 réalisé par Peng Tao en est un exemple

¹⁷⁴ Ces films sont tournés par des réalisateurs de Malaisie, de Chine et de Hong Kong.

Ce cinéma sinophone de Malaise se rapproche du cinéma vérité. La plupart des films sont tournés dans des décors actuels avec un équipement mini-DV et sans postsynchronisation des dialogues.

Les langues parlées dans ce film semblent très proches de la réalité linguistique car les acteurs, souvent des non-professionnels, parlent dans la langue qu'ils utilisent normalement dans leur environnement. Dans le film *Love Conquers All* de la réalisatrice Tan Chui Mui 陳翠梅 les personnages évoluent dans le milieu chinois de Kuala Lumpur. Ils parlent, comme la protagoniste principale Ah Peng, les langues qui seraient celles de leur environnement suivant la situation, mandarin pour la jeune génération, cantonais au téléphone avec sa mère. Cet univers multilingue, est vraisemblablement décidé par la réalisatrice de concertation, on le devine, avec les acteurs; le site de la compagnie *Da Huang Pictures* qui est aussi la compagnie de production du film et à la mise en place de laquelle a participé la réalisatrice annonce le film comme étant annoncé comme étant en chinois (Chinese) mais comportant des sous-titres en mandarin;¹⁷⁵ le terme anglais « Chinese » ayant une signification ambiguë et englobant souvent d'autres langues chinoises comme le cantonais. Cette ambiguïté n'est pas totalement levée par l'utilisation sur la page du film du terme Huayu 話語 en chinois, un terme qui, en principe, était utilisé par les Chinois d'outre-mer pour se référer principalement mais pas exclusivement au mandarin. Par contre la base de données de IMDB

¹⁷⁵ Da Huang Pictures,
http://www.dahuangpictures.com/shop/index.php?main_page=product_info&cPath=65&products_id=180, consulté le 15 juillet 2012

indique le malais, le cantonais et le mandarin comme langues du film.¹⁷⁶ Ceci confirme l'hypothèse que les langues chinoises entendues dans un film ne sont pas le fruit d'un hasard improvisé mais plutôt le résultat d'une décision consciente de la réalisatrice, dans ce cas, de choisir quelle langue ses personnages doivent utiliser. Ce choix est à contraster avec celui des périodes précédentes, comme en Chine, à Taïwan ou à Hong Kong, où les langues parlées dans un film se faisaient en conformité avec une planification linguistique étatique et montrait peu d'empressement à refléter la réalité linguistique ou autre. Cette liberté linguistique est d'autant plus remarquable car elle a lieu en Malaisie, pays où aucune langue chinoise n'a de statut officiel.

f. Diaspora

Il devrait être relativement simple de définir qui fait partie ou non de la diaspora chinoise, à savoir constituée de Chinois qui ont établi leur résidence hors d'un pays où la communauté chinoise est perçue comme immigrante par le pays où elle est établie ; ou de déterminer si cette communauté chinoise se sent chez elle, comme par exemple en Malaisie, et ne manifeste pas de loyauté supérieure envers la Chine ou Taïwan par rapport au pays où elle est établie depuis plusieurs générations ; ce n'est en fait loin d'être aussi simpliste dans certains contextes géographiques.

¹⁷⁶ *Love Conquers all*, IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0877347/>, consulté le 15 juillet 2012. Cette page indique que le film est une co-production Pays-Bas / Malaisie.

Le cas des communautés chinoises dans le sud de l'Asie est alors ambigu dans la mesure où une partie de la communauté nationale, comme en Indonésie et dans une certaine mesure en Malaisie, perçoit la communauté chinoise comme ne faisant pas partie de la « nation » ; en particulier à cause du pouvoir économique qu'elle détient et qui est interprété comme allant à l'encontre des intérêts économiques du pays où se trouve cette communauté chinoise. Leur nationalité officielle pourrait être un critère dans le cas où la presque totalité des Chinois d'outre-mer possède la nationalité du pays où ils résident. Si la situation identitaire des Chinois d'outre-mer en Asie est relativement problématique à définir, il en va de même pour les films produits par la diaspora à l'extérieur de l'Asie. Doit-on se baser sur la langue du film, sur les thèmes, ou l'apport de capitaux ? L'apport de capitaux est loin d'être un critère fiable pour définir l'identité d'un film, car comme nous l'avons vu plus haut, de nombreux films occidentaux, tournés en anglais aux États-Unis sont classés comme taïwanais par des sites marchands comme Amazon, pour la simple raison qu'ils ont été produits par des Taïwanais.

Diaspora chinoise en Europe et aux États-Unis

Est-il problématique de faire rentrer dans cette catégorie un certain nombre de films tournés à l'étranger, hors des principales régions sinophones, par exemple en Europe ? Des films dont le centre d'intérêt, le sujet et souvent même les lieux de d'action se situent entièrement en Chine et recréent des endroits en Chine dans un souci de fidélité ; même si dans certains cas, comme le film, *Chine ma douleur*, l'effet de reproduction d'une illusion géographique chinoise ou taïwanaise est loin d'être réussie par des décors un tant soi peu aseptisés. Dans certains cas, le tournage est

effectué en partie dans un autre pays asiatique créant l'illusion, pour des néophytes, d'un environnement chinois ou taïwanais.

Ceci est par contre à mettre en parallèle avec le fait que de nombreux films chinois du circuit de production commercial sont tournés dans des villes artificielles recréant un environnement donnant l'illusion de la réalité dans des studios comme celui de Hengdian 橫店影視城 dans la province du Zhejiang. Le sentiment que le spectateur peut parfois avoir d'une réalité chinoise imparfaite en regardant *Chine ma douleur* est sans doute dû à un manque de moyens. Ce film ainsi que d'autres comme *À l'Ouest des Rails (Tie Xi Qu: West of the Tracks)* 鐵西區 (2004) de Wang Bing a été produit en Europe souvent à cause des difficultés à obtenir des capitaux ou des autorisations de tournage en Chine ou dans un autre pays asiatique.¹⁷⁷ Même dans un pays maintenant considéré démocratique comme Taïwan, les autorisations pour tourner une histoire sur des périodes encore récentes comme celle de la Loi martiale de 1947 à 1987 peuvent forcer les réalisateurs à tourner la plus grande partie de leurs scènes en extérieur dans des pays au paysage urbain similaire comme la Thaïlande ; Ceci fut le cas pour *Formosa Betrayed* 被出賣的台灣 (2009), réalisé par un metteur en scène américain, Adam Kane, mais produit par un producteur taïwanais -américain. Le film est rangé par tous les sites le distribuant comme un film américain en dépit d'une importante partie des dialogues en mandarin et d'un sujet qui touche surtout à et fait partie de l'histoire de Taïwan.

¹⁷⁷ À la différence de *Chine ma douleur*, *À l'Ouest des Rails* a été entièrement tourné en Chine. Ce documentaire fait un portrait du profond déclin industriel du Nord-est où tout le secteur métallurgique a disparu. Contrairement à ceux qui est souvent indiqué sur plusieurs sites de cinéma, il s'agit d'un film français tourné en Chine.

Lorsqu'un tel film trouve la presque totalité de son audience à Taïwan et n'a qu'un impact limité dans son pays de production et a été entièrement tourné en Asie, la question se pose de savoir si ce film, entre autres, doit être « classé » comme un film américain. La solution serait d'examiner si un tel film rentre dans la conscience culturelle et historique des Taïwanais à tel point que le public taïwanais se l'approprié et l'intègre à sa conscience identitaire. ¹⁷⁸ Dans une interview au Taipei Times Will Tiao déclare avoir tourné ce film dans le but de faire connaître une certaine histoire de Taïwan au public américain. ¹⁷⁹ Le contenu de l'interview, par contre, indique clairement que ce film est un événement culturel taïwanais. Les thèmes abordés tels que la distance dans le temps par rapport à l'événement du film et le 2 février 1947 ; les questions sur la perception du film par les Taïwanais ; les efforts pour que ce film ne soit pas perçu comme étant pro « bleu » ou pro « vert », les deux factions politiques à Taïwan, la première étant issue du Kuomintang et la deuxième en grande partie du parti progressiste démocrate, à tendance pro-indépendance replacent ce film dans un contexte souvent bien loin des préoccupations des Chinois d'outre-mer.

Ce film et ses préoccupations politiques sont à rapprocher, par sa proximité thématique avec le pays d'origine et son lieux de tournage, de ceux de Dai Sijie, *Chine, ma douleur*. Si *Formosa* est un film de suspense politique, *Chine, ma douleur*

¹⁷⁸ Le film contient plusieurs références ironiques que seul un public taïwanais peut saisir comme celle de l'agent Kelly de la CIA à qui on remet une clé pour sa chambre portant le numéro 228, les trois chiffres en chinois de la date de l'incident meurtrier ayant provoqué la répression par le Kuomintang, le 28 février 1947.

¹⁷⁹ J. Michel Cole, « Producer brings Taiwan's history to the big screen » in Taipei Times, 2 août 2012, consulté le 5 août 2010, .

牛棚, est par contre un film ouvertement situé dans le contexte bien connu de la Révolution culturelle de la Chine. *Chine*, se situe en 1996 en Chine populaire et ne fait aucune référence au fait qu'il ait été tourné en France et produit en Europe. Un autre film de Dai Sijie, *Les Filles du botaniste (The Chinese Botanist's Daughters)* / 植物學家的女兒 a été entièrement tourné au Vietnam à Ba Vi et Ha Tay, faute d'avoir pu obtenir les autorisations nécessaires ; ceci, semblerait-il, à cause de son traitement du thème de l'homosexualité.¹⁸⁰

Il en est tout autrement, pour citer des exemples, des films de réalisateurs expatriés aux États-Unis de Wayne Wang 王穎 né à Hong Kong et de Shih-Ching Tsou, qui est elle originaire de Taiwan. Les films de Wayne Wang, par exemple, *Dim Sum: A Little Bit of Heart*, 點心(1985), *Chan is Missing* 陳失蹤了(1982) et *The Joy Luck Club* 喜福會¹⁸¹ et de Tsou, *Take out* 外賣 (2004) se situent presque entièrement dans le contexte culturel et géographique des Chinois expatriés avec parfois, comme dans *The Joy Luck Club*, un retour en arrière sur les circonstances ayant amené les personnages dans le contexte actuel. Ces films décrivent la vie et les préoccupations d'immigrants chinois qui ont clairement décidé que leur avenir se situe aux États-Unis et que c'est dans ce nouveau pays que se trouve le succès ou l'échec de leurs vies ; même dans leur cas où ils leur faut dire adieu à leur passé comme dans *Dim Sum* où une mère veut s'assurer de la vie future de sa fille tout en voulant visiter une dernière la Chine pour voir sa famille. Leur univers multilingue est clairement

¹⁸⁰ Alan Riding, «Artistic Odyssey: Film to Fiction to Film », 2005, consulté mai 2013, http://www.nytimes.com/2005/07/27/movies/MoviesFeatures/27balz.html?_r=0

¹⁸¹ Le producteur est Oliver Stone.

choisi et assumé et s'ils parlent une langue chinoise, elle est souvent la marque ultime de leur identité chinoise. Le film *Take out* se déroule dans un univers beaucoup plus terre à terre : celui d'un immigrant qui doit à tout prix travailler pour rembourser des dettes. Un thème très éloigné du contexte culturel taïwanais émigré dont provient la réalisatrice Tsou.

Wayne Wang, se définissant clairement dans un univers de Chinois d'outre-mer, est à contraster avec Stanley Kwan, un réalisateur habituellement identifié au cinéma de Hong Kong mais qui a exploré le contexte des expatriés dans son film *Full Moon in New York* 人在紐約. *Full Moon in New York* met en évidence une caractéristique presque commune à tous les films étant situés dans un contexte d'expatriés chinois : à savoir que c'est dans un pays étranger que les Chinois de toutes origines et régions ont une opportunité unique de se rencontrer et de confronter leurs expériences et visions, parfois différentes, de leur identité sinon chinoise du moins sinophone. Ce n'est pas par hasard que les trois personnages féminins se retrouvent être symboliques d'un monde sinophone : Wang Hsiung Ping est taïwanaise, Zhao Hong est la Chinoise de la Chine et Li Feng Jiao est la femme d'affaires de Hong Kong doté, du moins au début de l'apparition de son personnage, de toutes les soi-disant caractéristiques d'une femme d'affaires de Hong Kong, déterminé, plaçant ses affaires en premier place comme symbole de sa réussite. Zhao Hong, ironiquement interprété par Sechen Guwa 斯琴高娃, une actrice connue en Chine pour ses origines mongoles, est venu à New York se marier avec un fils de Chinois d'outre-mer qui semble être devenu occidentalisé : ce que l'on qualifie parfois de banane, jaune à l'extérieur mais blanc à l'intérieur ; le conflit culturel apparaît au grand jour lorsque Zhao Hong se rend compte que son mari ne

peut accepter que sa mère à elle vienne vivre avec eux à New York comme il est normal en Chine ; elle quitte alors son mari. ¹⁸² Wang Hsiung Ping, jouée par Sylvia Chang, une actrice ayant joué dans des films sinophones de toute origine mais fortement identifiée à Taïwan, en particulier par son travail de réalisatrice, éprouve une répulsion même plus forte quand elle se rend compte que son père vit avec une femme qui fut une de ses victimes lors de la répression à Taïwan. Li Feng Jiao, la femme de Hong Kong, a depuis longtemps choisi New York, pourrait-on deviner, en grande partie par la tolérance alors plus grande face à son homosexualité ; un choix qui, au début, horrifie la protagoniste de Chine. Ses trois femmes se rencontrent à un tournant de leur vie alors que leurs repères culturels deviennent confus et leur vision commune chinoise et culturelle font qu'elles se retrouvent solidaires. Ceci, pourtant, ne va pas se faire sans une remise en question de certains paradigmes. Zhao, éméchée, perd ses inhibitions et reproche à Li de parler cantonais ; ceci s'ajoute à la découverte précédente de l'homosexualité de cette dernière et du manque total de piété filiale chez son nouveau mari. Zhao, sortie de Chine, découvre un monde sinophone qui parle chinois, ou qui parle chinois et des amies avec qui elle se retrouve elle-même mais avec qui elle devra faire des compromis sur son identité chinoise. Zhao est la métaphore d'une Chine qui « découvre » que sa vision d'une grande Chine 大中國 ne peut assimiler les autres Chinois. Ce sont des sinophones, mais ils sont différents à bien des égards des Chinois continentaux. De la même façon, Li, la Hongkongaise, découvre qu'elle ne peut oublier ses racines chinoises et que le succès financier ne garantit pas une intégration dans la société

¹⁸² Son nom en mongol est Sečen Goyo ᠰᠡᠴᠢᠨ ᠭᠣᠶ᠋ᠣ et signifie « sage et belle ».

américaine même si elle y trouve une plus grande liberté. La Taïwanaise, Wang, se surprend, elle aussi à remettre en question tout ce qu'elle pensait de son père ainsi que les prémisses culturelles et politiques dans lesquelles elle a grandi. Pour le réalisateur Stanley Kwan, vivre à l'étranger provoque une catharsis qui serait difficile de provoquer dans le milieu d'origine. Stephen Teo considère que la réunion des trois personnages de *Full Moon* est une allégorie pour la recherche d'une unité idéalisée de la Chine :

With all three characters effectively acting as symbols of the different social natures of Chineseness, the film is really an allegory about China and its quest for political unity (...). Social unity, as Kwan shows us, is far more easily achieved. The three women subsume their differences when they get together and all personal bitchiness is set aside for the sake of an abstract vision of China, which however, may mean more to the characters than to the director.

Les trois personnages agissant effectivement comme les symboles de nature différente de la *sinitude*, ce film est en réalité une allégorie sur la Chine et sa quête en vue d'une unité politique (...). Il est plus facile, comme nous le montre Kwan de réaliser une unité sociale. Quand elles se retrouvent, ces trois femmes mettent en veilleuse leurs différences et toute récrimination est mise de côté en faveur d'une vision abstraite, une vision, cependant, qui pourrait avoir plus de signification pour les personnages que pour le réalisateur.¹⁸³

Kwan était alors sans doute conscient des analyses possibles que l'on pouvait faire de ses personnages et déclara de manière ingénue dans une entrevue à Teo qu'il « n'était pas l'une de ces personnes possédant une idée forte de la destinée des Chinois. Je ne porte pas le fardeau de l'histoire sur mon dos. »¹⁸⁴

¹⁸³ Stephen Teo, « Full Moon in New York », No 12, 2001, *senses of cinema*, disponible et consulté en ligne à <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/newyork/>

¹⁸⁴ « Recognizing his inadequacies as an allegorist, Kwan says, "I am not one of those people with a strong sense of the destiny of the Chinese people. I don't carry the burden of history on my back. » *ibid.*

Il n'en reste pas moins que les personnages sont ce qu'ils sont parce que Kwan l'a décidé, leurs origines permettant de mettre en relief les valeurs communes mais aussi les attitudes différentes de leurs trois régions ou pays; ces trois personnages sont symboliques d'une certaine vision d'une Chine avec sa surprise ou son incompréhension face à d'autres « Chinois » pensant différemment, de Hong Kong ou la recherche de la réussite financière remplace très imparfaitement la quête d'identité et de Taïwan devant faire face aux démons du passé pour aller de l'avant.

Kwan à travers son film propose donc cette unité chinoise qui survit le temps de plusieurs soirées mais, comme le montre les remontrances sur la langue cantonaise de la part de Zhao, cette unité est de circonstance et le spectateur reste libre de décider si ce désir d'unité est toujours présent au point de submerger les identités régionales, nationales ou étatiques nouvellement créées.

L'univers de la diaspora devient alors un espace expérimental où sont confrontées les différentes manières d'être chinois. C'est cette confrontation sous forme de retrouvailles que nous avons retrouvée plus haut dans le film de Chan Peter Ho Sun 陳可辛, *Comrades, Almost A Love Story* 甜蜜蜜 (1996). Le travailleur chinois, Li Ming « émigre » vers Hong Kong. « Émigre » car il s'agit bien d'une émigration, le personnage chinois se retrouve dans un territoire qui semble chinois mais qui parle une langue, le cantonais, qu'il ne comprend pas et dont le système économique est fondamentalement différent de la Chine. Il lui faudra l'aide d'une Hongkongaise parlant mandarin pour s'adapter et survivre dans cette société qui, alors, pouvait

préfigurer la Chine capitaliste d'aujourd'hui. Ironiquement, le personnage l'aidant dans ses démarches accélérées vers une certaine modernité est aussi interprété par Maggie Cheung qui joue le rôle de Li dans *Full Moon in New York*. L'unité des Chinois est aussi l'un des thèmes saillants de *Comrades* et de *Full Moon* cette unité se fera par un élément culturel taïwanais, la musique de Teresa Teng 鄧麗君.¹⁸⁵ Comme dans *Full Moon* la réunification des Chinois de diverses origines, à défaut de ne pouvoir se voir proposer un scénario crédible et réaliste d'unification politique, se fait alors par la réunion de personnages provenant de trois parties du Monde chinois, de la Chine, de Hong Kong et de Taïwan.

Chapitre 3 Cinéma sinophone : vers une identité multiple

a. Les catégories « nationales » dans la critique ?

La présentation du cinéma du monde sinophone à travers les livres et articles en diverses langues fait l'objet de différentes présentations souvent totalement opposées entre elles sur les catégories à utiliser, nationales, transnationales ou régionales à appliquer aux cinémas sinophones et du Monde chinois.

Si l'on examine, tout d'abord, les livres ou articles dont le but est de présenter le cinéma du monde sinophone dans son ensemble, il est impossible de ne pas voir

¹⁸⁵ Teresa Teng (Deng Lijun) 鄧麗君 est une icône internationale de la chanson chinoise. Ces chansons sont connues à travers tout le monde chinois. Elle a chanté non seulement en mandarin, mais aussi en cantonais, en taïwanais / hokkien, en japonais, en indonésien et en anglais. Elle est connue dans toute l'Asie, son succès s'étant transformée en un mythe après sa mort en 1995 causée par une maladie respiratoire.

dans le choix délibéré de certains termes une volonté d'inclure le cinéma taïwanais comme un cinéma faisant partie d'un plus grand ensemble du cinéma chinois d'une certaine « Chine – État ». Si dans les livres et études publiées en Chine cela aurait pu s'expliquer par des raisons politiques imposées, ceci est plus remarquable pour des livres publiés à Taïwan qui ont dû avoir la liberté de choisir leur titre et catégories. Un nombre non négligeable de livres d'études du cinéma sinophone publiés à Taïwan rangent Taïwan comme faisant partie d'un cinéma chinois en utilisant des mots qui ne souffrent d'aucun malentendu.

De l'ambiguïté du vocabulaire occidental et mandarin pour définir ce qui est « chinois »

Il est utile ici de mettre en lumière la quasi non correspondance des termes en chinois, en français et en anglais pour identifier les différentes catégories de nationalité, de pays et d'ethnies. Comme nous l'avons expliqué auparavant nous avons choisi d'appliquer le mot « sinophone » aux langues, appelés par ailleurs « dialectes chinois » et aux cultures qui s'y rattachent. Cette utilisation est en tous points semblable à leurs pendants en français de *francophone*, *anglophone* et *hispanophone*. Le terme français *chinois* ou celui en anglais de *Chinese* permet de jouer sur les ambiguïtés et d'éviter de devoir avoir à inclure, ou non, le cinéma taïwanais dans un ensemble « chinois » de Chine. Même si nous avons vu que le cinéma sinophone devient de plus en plus transnational, ces catégorisations restent essentielles à certains positionnements politiques — La récente controverse quant à la classification du film de Wei Desheng, *Rainbow Warriors : Seediq Bale* 賽德克·

巴萊 (2011) au festival de Venise en est la plus récente et évidente

manifestation.¹⁸⁶

Suivant un chemin quasi-identique au film de Hou Hsiao-hsien *La Cité des douleurs* qui avait été classé comme venant de Chine — Le terme le plus proche en chinois du mot sinophone est celui de huayu 話語 [langue chinoise], un mot comprenant le mot *hua* qui comprend le sens de langue et culture des Chinois et n'englobe pas forcément le concept de nation ; ce terme étant principalement, mais pas exclusivement, utilisé à l'étranger ou dans des publications de recherche. D'autres termes comme Guoyu 國語 [langue nationale] et *putonghua* 普通話 [langue commune] peuvent prêter à controverse. Le premier utilisé en Chine avant 1956 à été remplacé par le deuxième en Chine populaire mais demeure en usage à Taïwan. Il pose un problème à Taïwan où les nationalistes taïwanais considèrent le taïwanais comme la langue nationale ainsi que pour les locuteurs de hakka ou de langues aborigènes qui voient leurs langues reléguées à une place secondaire. De plus ce terme désignait le japonais sous la colonisation car il signifie langue nationale.

En Chine, le terme de *putonghua* prétend être un terme plus neutre non loin de la notion de *lingua franca*. Par contre, cette apparente neutralité devient alors une justification pour l'obligation faite à chaque citoyen de la RPC de connaître le mandarin, cette prétendue neutralité le lavant de tout soupçon de domination en le présentant comme un outil de communication, ni plus ni moins ; ce qui est difficile

¹⁸⁶ Le réalisateur avait auparavant produit *Cape No 7* 海角七號¹⁸⁶ à l'allure commerciale mais qui touchait à plusieurs thèmes historiques et identitaires pour financer *Seediq Bale*.

à accepter, car une langue, quelle qu'elle soit, est toujours chargée d'un contexte culturel, politique et centraliste. Sa connaissance se fait alors au détriment des autres langues sinophones et de celles des minorités ethniques.

Wikipédia : imprécisions, erreurs, contradictions et ambiguïtés

Le terme de *Huayu Dianying* est un terme qui devient de plus en plus fréquent étant donné sa neutralité par rapport aux autres termes pouvant impliquer, parfois involontairement, une position politique. Il existe d'ailleurs une rubrique *Huayu Dianying* dans l'encyclopédie Wikipedia. Cette rubrique n'existait jusqu'en août 2011 que dans sa version en langue chinoise.¹⁸⁷ Cette rubrique comprend des chapitres sur le cinéma de la Chine, Taïwan, Hong Kong et Macao / Macau. Le terme utilisé pour la Chine est celui de *Dalu* 大陸 [Continent ou Mainland en anglais]. Cette rubrique dans sa version en mandarin fait ressortir les contradictions et ambiguïtés dans la catégorisation des différents cinémas du Monde chinois. Le titre de la rubrique dans Wikipédia est neutre sans implication politique ou séparatiste. Néanmoins, le début de cette rubrique définit le *Cinéma huayu* [Cinéma sinophone] comme comprenant le cinéma de Taïwan, de Hong et de la Chine et présente chacun de ses cinémas comme « une branche » du cinéma de Chine tout en expliquant que ce terme se rapporte au cinéma en langue chinoise ou *huayu* dans

¹⁸⁷ *Huayu Dianying*, Wikipedia,

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%8F%AF%E8%AA%9E%E9%9B%BB%E5%BD%B1>, Page consultée le 28 août 2011. Depuis cette date y a été ajoutée une version assez substantielle en lithuanien mais qui porte le nom de « cinéma chinois » en lithuanien (Kinijos kinas) : http://lt.wikipedia.org/wiki/Kinijos_kinas, consultée le 15 juillet 2014. Cette page est connectée à d'autres pages en d'autres langues ne parlant que de cinéma chinois ou de Chine et non de cinéma de langue chinoise.

ce contexte : « [Le terme] de Cinéma Huayu est utilisé pour les films produits en huayu, ces derniers proviennent de Chine, de Taïwan, de Hong Kong et de Macao et constituent chacun une branche du cinéma de Chine ». ¹⁸⁸

Sur cette même page de cinéma sinophone apparaît plus loin dans la table des matières une rubrique pour le cinéma à partir de 2007. Cette partie est désignée par son terme anglais Greater China, une expression incluant normalement la Chine, Taïwan, Hong Kong et Macao ; une sous-rubrique inclut Singapour et la Malaisie, deux pays qui, malgré une forte présence chinoise ne peuvent pas être inclus dans cette « Greater China » :

7 大中華影圈

7.1 大陸 (2007~2011年) —— 主導市場

7.2 香港 (2007~2013年) —— 創意之都

7.3 台灣 (2007~2011年) —— 商片復甦

7.4 澳門

7.5 新加坡與馬來西亞

Fig. 3 Inclusion de Singapour et la Malaisie dans le cinéma de

la Grande Chine. Wikipedia, 話語電影, consulté mars 2104.

¹⁸⁸ 《華語電影是指用華語製作的電影，而來自兩岸三地的中国电影是華語電影的一个分支》 *Huayu Dianying, Wikipedia*

La contradiction se renforce quand dans une phrase suivante l'encyclopédie explique que les cinémas « huayu » 話語 de ces régions ou pays, de concert avec ceux provenant de Singapour et de Malaisie ont formé leur propre catégorie ou système. Une tentative de justification se retrouve dans la phrase suivante expliquant que « les cinémas de Chine, Taïwan, Hong Kong et Macau ont graduellement forgé des liens, fusionnent continuellement, sont complémentaires et se développent » ; des explications qui n'ajoutent qu'à la confusion.¹⁸⁹

Livres d'études critiques, panorama du cinéma sinophone : des catégories « nationales » en devenir ?

Dans les études sous forme de livre, une première expression terminologique souvent utilisée aussi bien en Chine qu'à Taïwan est l'expression *Zhongguo Dianying* 中國電影 pour analyser tous les cinémas sinophones. *Zhongguo* a le sens de « Chine » et par conséquent, l'utilisation de ce terme par un critique a pour objet de placer le cinéma taïwanais à l'intérieur de la catégorie plus large de Cinéma de Chine.

¹⁸⁹ 《隨著國際及兩岸三地間交流的日益密切，各地的華語電影也在不斷地融合、互補、發展之中。話語電影，*Huayu Dianying, Wikipedia*》，consulté en mars 2014.

Des livres publiés en Chine comme *Zhongguo Dianying Bainian* 中國電影百年 [Cent années de cinéma de Chine] placent très clairement Hong Kong et Taïwan dans la catégorie de cinéma de Chine.

b. Évolution du monolinguisme vers un plurilinguisme

Le plurilinguisme remet-il en question la politique d'unification linguistique

Si la plupart des États sont multilingues de fait à leur formation, à part quelques exceptions comme par exemple l'Islande, la grande majorité des États a toujours tenté d'imposer un unilinguisme d'état. Parallèlement, grâce à la mondialisation non seulement des marchandises, du commerce, de la finance mais aussi du mouvement de personnes, même des États unilingues se retrouvent avec une population migrante sur leur territoire qui revendique le droit à une égalité de droits avec ceux arrivés avant eux. L'Islande décrit jusque dans les années 1980 par de nombreux guides touristiques comme étant sans minorité en son sein, se retrouve maintenant avec une population immigrée qui se sent chez elle en Islande ; une population qui est en partie rentrée dans ses pays d'origine lors de la crise financière.¹⁹⁰ Néanmoins la proportion d'étrangers installés en Islande atteint

¹⁹⁰ Le groupe d'immigrants le plus important numériquement est polonais.

3,5 % de la population¹⁹¹. Parfois, dans le cas du Portugal, la minorité présente n'était pas prise en compte : les Roms, par leur caractère de migrants avant l'heure de la mondialisation, étaient chez eux au Portugal mais largement absents de la conscience nationale.

Il est donc remarquable que dans un monde majoritairement multiculturel et multilinguistique, la culture médiatique et dans le cas qui nous concerne les productions cinématographiques n'ont pas souvent reflété cette diversité ou ont souvent eu tendance à atténuer cette diversité.

Les réalisateurs ont-ils estimé que ce nouveau média, le cinéma, se devait d'être moderne et considéré que cette modernité s'accompagnait de l'usage exclusif de grandes langues de communication. La Chine nationaliste et celle de la République populaire ont toujours considéré, à quelques récentes exceptions près, que le projet nationaliste d'unification et de modernisation du pays ne pouvait inclure les minorités ethniques que dans une vision de leur contribution à la nation chinoise. Cette contribution, même avec la meilleure volonté de certains cinéastes, ne peut que mener à une vision soit paternaliste soit arrogante ou encore ne reflétant que le point de vue des préoccupations de la société Han. Cette vision apparaît clairement dans le film de Zhang Nuanxin, *Sacrificed Youth* 青春祭(1985) où une étudiante, fille de citadins intellectuels, est envoyée durant la révolution culturelle au Yunnan dans une zone montagneuse habitée par la minorité Dai. Cette

¹⁹¹ *Islande, Immigration*, Bibliomonde, <http://www.bibliomonde.com/donnee/islande-immigration-170.html>, consulté le 15 octobre 2012.

minorité Dai est perçu à travers les yeux et la narration de l'étudiante Han. La narration en mandarin de la protagoniste renforce l'autorité de l'analyse apportée sur ce groupe tout en ne laissant jamais l'opportunité aux Dai de contribuer par leur propre narrative et réflexions. Ce procédé de ne pas donner la parole aux Dai a pour conséquence que le réalisateur ne peut que produire une vision paternaliste et bienveillante de la société Dai, même si elle se veut à l'origine objective. Le réalisateur ne cherche pas à pénétrer à l'intérieur des motivations et désirs des personnages Dai pour leur donner une dimension d'être humain. Le film en devient donc une description anthropologique des Dai, ces derniers réduits au risque d'artifice d'intrigue de scénario qui permet de mieux faire ressortir les dilemmes du personnage principal Han. Il est établi ainsi une hiérarchie où les Dai sont subordonnés au Han. À ceci se superpose, une image de « l'autochtone noble » (en anglais, *noble savage*) par laquelle sont attribuées des caractéristiques de pureté et d'innocence que ne possèderaient pas la culture dominante. Dans ce cas précis la liberté sexuelle dont ils font preuve semble exercer un pouvoir d'attraction sur la protagoniste Han ; les Dai étant utilisés comme « outil » indirect de critique de la culture chinoise Han et de son puritanisme. Les valeurs de la culture Dai n'ont d'intérêt pour la protagoniste que dans la mesure où ces dernières permettent de mettre en évidence le conservatisme Han dominant. Les Dai restent un objet d'études éloigné, étrange et exotique, que la protagoniste ne va jamais vraiment chercher vraiment à comprendre dans sa totalité, se contentant de choisir certains éléments culturels des Dai « à la carte », délaissant les aspects complexes des Dai et renonçant à comprendre la culture Dai comme un ensemble doué de sa propre cohérence.

La protagoniste Han refuse de s'identifier aux Dai et à leurs préoccupations, elle demeure toujours soucieuse de garder sa distance ; à la manière d'un film de science-fiction où une civilisation débarque sur une autre planète sans jamais pouvoir en comprendre les habitants ; un refus d'humanité.

L'exemple de *Sacrificed Youth* est représentatif de l'image dont sont parées les minorités en Chine : « primitives, arriérées, pittoresques, sous certains aspects, innocentes et sous d'autres aspects, immorales par leurs rencontres sexuelles "libres" ». ^{192 193}

Réalisateurs à contre-courant ou changement de cap ?

Le concept d'une Chine unifiée linguistiquement, culturellement et politiquement est toutefois remis en question par un certain nombre de réalisateurs sinophones. Si à certaines périodes de l'histoire contemporaine, les gouvernements soit chinois, soit taiwanais, avant et après 1945, ont tenté d'imposer une seule langue standard pour les films en chinois, ces tentatives n'ont eu qu'un succès limité dans le temps. À Hong Kong, l'exception admise pour le territoire a perduré et le cantonais demeure la langue principale des médias parallèlement à un tournage de films unilingues en cantonais et d'autres comportant des dialogues en plusieurs langues chinoises. Il n'est pas

¹⁹² « Representations of minorities », *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, http://contemporary_chinese_culture.academic.ru/651/representations_of_minorities, consulté le 15 octobre 2012.

¹⁹³ (primitive, backward, quaint, in some ways innocent yet in other ways immoral (with 'free' sexual encounters)

certain que ces films multilingues soient annonceurs d'une transition vers un tout mandarin pour le territoire ; le multilinguisme de certains films de Hong Kong, comme ceux des autres territoires sinophones, est plutôt le souci de la part de certains réalisateurs de tourner des œuvres réalistes du point de vue social et par conséquent linguistique, car ce réalisme, parfois dans le style du cinéma-vérité, ne peut être séparé d'un réalisme linguistique. Un film linguistiquement perçu comme étant linguistiquement un reflet du vécu réel, a plus d'impact car ses personnages se rapprochent des spectateurs qu'il cherche à atteindre et leur permet de s'identifier à ces derniers. Le caractère potentiellement subversif de tels films s'en trouve alors renforcé car il permet d'aborder des thèmes sociaux, contemporains ou historico-politiques en relation avec la vie sociétale et politique des spectateurs, laissant par là même une empreinte plus durable auprès de nombreux publics. Si la télévision reste encore souvent sous le contrôle de plusieurs lois linguistiques et du gouvernement central en dépit de nombreuses protestations de citoyens comme par exemple dans le sud de la Chine à Guangzhou, le cinéma semble par contre s'ouvrir à une plus grande diversité linguistique. Pour des raisons que l'on ne peut voir clairement, faute de déclarations officielles ou d'accès au processus de décision, de nombreux films, de toutes origines mais en particulier de Hong Kong et de Taiwan, sont maintenant disponibles en Chine dans leur version d'origine avec des

dialogues dans plusieurs langues chinoises reflétant le contexte linguistiquement réaliste de l'entourage des personnages.¹⁹⁴

Renforçant cet univers plus diversifié linguistiquement, les films tournés à Singapour et par la communauté sinophone de Malaisie décrivent aussi un environnement où les personnages évoluent dans un univers multilingue et changent de langue chinoise, ou passent au malaisien, suivant les besoins de communication. La situation est similaire à Singapour où la tolérance face aux films utilisant plusieurs langues chinoises va de parallèle avec une restriction toujours en place pour les mêmes langues à la télévision.

Effet limité des règlements linguistiques sur le cinéma sinophone

Les nombreuses tentatives des gouvernements, Kuomintang de la République de Chine avant et après 1945 et de celui de la République populaire de Chine d'imposer par divers moyens une langue, le mandarin dans le cinéma n'ont pas abouti. Ces décisions étaient le reflet de ce que les autorités considéraient comme étant les dispositions essentielles pour que le projet politique d'unification territoriale et politique aboutisse. Ces règlements, lois ou ordonnances d'aménagement linguistique sont parfois mises en place comme dans le cas du Guomindang sur le continent ou à Taïwan, par des mesures contraignantes. Ces dernières sont parfois

¹⁹⁴ Ceci est à ne pas confondre avec des films en « version multilingue » qui veut dire qu'un film sur support DVD est disponible dans sa version en mandarin (doublée) ou en cantonais (doublée).

économiques, emploi de subventions ou mise en place d'organismes qui contrôlent les fonds accordés au tournage de films comme à Taïwan avec le CMP, parfois politiques où la censure peut refuser soit la distribution de films qui ne sont pas en mandarin ; sans que cette censure ose dire son nom comme dans le cas de Singapour où *Singapore Dreaming* a été absent des réseaux de promotion ou de distribution de DVD. Dans ce cas précis, ce n'est sans doute pas tant le contenu linguistique qui provoque ces réactions mais la manière dont des langues au statut subalterne peuvent exprimer des opinions jugées subversives sur l'essence même de la société singapourienne allant à l'encontre du parti au pouvoir ; Le parti au pouvoir à Singapour, le PAP (Parti d'action populaire) jouit d'un monopole au gouvernement depuis l'indépendance de Singapour en 1965. Sa position dominante depuis plus de cinquante ans ne l'incite pas à revoir ses politiques et sa conception de la société si ouvertement remises en question. Il y a évidemment d'autres réalisateurs posant les mêmes questions mais le style cinématographique de ces réalisateurs, comme Eric Khoo, limite leur audience et par conséquent le danger perçu ou réel pour l'idéologie du pouvoir en place.

Hong Kong est une exception à cause de son statut permanent de colonie atypique ou de territoire d'exception qui lui a permis d'accueillir par vagues successives des réalisateurs du reste du monde sinophone qui trouvaient à Hong Kong un refuge pour leurs projets. Il en était de même à Singapour dans les années suivant et précédant la deuxième guerre mondiale pour la production de films destinés au reste du monde sinophone, ces derniers films bien que produits à Singapour, comme dans le cas des Frères Shaw, n'avaient

pas l'intention d'être un reflet de la société singapourienne. Ils n'ont donc pas été soumis à des interdictions d'aucune sorte.

c. Le cinéma est-il encore national ? : le concept d'état-nation appliqué au cinéma est dépassé. Impossibilité du « nous inaltéré »

En se référant à *Cape No7*, Ivy I-chu Chang déclare qu'il n'y a pas de « *Taiwanité véritable* » possible et qu'une telle recherche d'authenticité basée sur une essentialité ou la génétique n'a pas de sens :

There is no such thing as a "genuine" Taiwaneseess, because Taiwaneseess has already been mixed with American, Japanese, Chinese, and several other aborigine tribal genes. The quest for "Taiwaneseess" cannot be separated from Europe-American modernity and capitalism-centered globalization.

Il n'existe pas de « taiwanité » véritable parce que la taiwanité a déjà été mélangée avec des gènes [culturels]¹⁹⁵ américains, japonais, chinois et d'autres gènes aborigènes. La quête de taiwanité ne peut être séparé de la modernité euro-américaine et de la mondialisation centrée sur le capitalisme.¹⁹⁶

En reliant la taiwanité à la modernité et à toutes les influences culturelles à travers laquelle est passée la société taiwanaise, Chang semble définir l'identité culturelle « nationale » par rapport à la transnationalité.

¹⁹⁵ Chang explique plus loin qu'il parle de gènes culturels sans expliquer le sens de cette catégorisation.

¹⁹⁶ Ivy I-chu Chang, « "Colonial Reminiscence, Japanophilia Trend, and Taiwanese Grassroots Imagination in *Cape No. 7*," in *Concentric: Literary and Cultural Studies* 36.1, mars 2010: 79-117

C'est, ironiquement, d'une part le colonialisme installé par les Britanniques à Hong Kong, et d'autre part celui imposé à Taïwan par les Japonais qui a permis un certain développement des langues locales, le cantonais et le taïwanais, en isolant ces deux territoires du processus de standardisation et de normalisation vers le chinois mandarin.¹⁹⁷

Ces deux périodes coloniales ont permis des expériences et une recherche identitaire et linguistique. À Hong Kong, le laissez-faire britannique allié à l'imposition de l'anglais dans le système éducatif, l'administration et l'absence quasiment totale d'enseignement du mandarin a permis et consolidé la standardisation du cantonais écrit. Dans les deux cas, le tournage de films en cantonais, après une période en mandarin due à l'influence migratoire de metteurs en scène venus d'ailleurs, est devenu la norme et persiste encore jusqu'à aujourd'hui. Ceci n'a pas empêché certaines expériences multilingues comme *Chunking Express* 重慶森林 où le réalisateur nous promène dans un Hong Kong tantôt totalement en mandarin, tantôt totalement en cantonais, un Hong Kong inhabituel pour un spectateur sinophone mais qui, encore une fois, n'apparaît pas évident pour un auditoire non-sinophone. Le but du réalisateur, Wong Kar-wai, étant possiblement « d'affirmer » la fluidité ou le caractère transitoire de l'identité de Hong Kong, comme si la colonie hésitait encore entre les sirènes du mandarin de

¹⁹⁷Victor Mair. <http://pinyin.info/readings/mair/Taiwanese.html>, consulté en juin 2013.

Pékin et celle d'une partie de ses propres racines.¹⁹⁸

Hong Kong est passé par trois étapes : celle d'un territoire inconnu, en défriche ou perçu comme tel, en passant par celle d'une colonie globalement prospère faisant partie d'un empire britannique et se positionnant comme le symbole d'un capitalisme débridé contrôlé par une administration coloniale soucieuse de l'ordre public, à celle, enfin, d'une intégration, présentée comme inévitable, à la Chine ; Cette intégration ou soi-disant retour, s'apparente plutôt au statut de colonie douce où toutes les décisions importantes doivent recevoir l'aval du gouvernement central chinois.

Taïwan est passé d'un impérialisme à un autre. L'occupation japonaise, de pair avec celle du continent asiatique y a fait place après 1945 , comme nous l'avons vu, à une occupation chinoise venue du continent.

Cette domination culturelle et linguistique n'a été véritablement perçue par certains cinéastes taïwanais, comme Hou Hsiao-Hsien, que lors d'un voyage à « l'étranger », à Hong Kong, et après avoir vu un film tourné en Chine. Ce passage d'un colonialisme à un autre est à rapprocher de la situation du Vietnam. Le Vietnam, soumis à la domination culturelle et linguistique de la Chine impériale, a jusqu'au début du deuxième millénaire utilisé le chinois classique comme langue

¹⁹⁸ Le cantonais est loin d'être la première langue de tous les sinophones de Hong Kong. Elle est sans doute devenue la principale lingua franca de ses habitants à cause de la proximité de Canton / Guangdong/Guangzhou où le cantonais est encore la langue normale de communication ; ceci en dépit du fait que la province du Guangdong est presque constituée pour moitié de locuteurs de Hakka.

écrite. Plus tard, la langue vietnamienne sera écrite avec des caractères chinois tout en suivant les règles de sa propre grammaire et syntaxe. Ce n'est que lors de l'arrivée des missionnaires occidentaux et après la guerre sino-française que l'alphabet latin sera adopté pour le vietnamien.¹⁹⁹ Le résultat de plus de mille ans d'usage de caractères chinois est que même la langue soutenue écrite et administrative vietnamienne contemporaine conserve en grande partie une terminologie chinoise.²⁰⁰ L'arrivée de la colonisation française, à laquelle s'opposait la Chine, cette dernière considérant l'Indochine comme faisant partie de sa sphère d'influence, fit passer le Vietnam directement d'une domination culturelle à une autre ; une domination culturelle qui ne pouvait pas être sans influence politique et philosophique :

The indigenous teaching systems in Tonkin and Annam were well organized upon the arrival of the French. Primary education for Annamites was free and lay, rather than religious, and this approach came from Chinese tradition. Education based on morality and literature and expressed through calligraphy created a system emphasizing possession of a prodigious memory. In this Asian culture, a man measured himself by the number of characters he knew how to read, and as such, education was continuous, not ending with the presentation of a degree. East Asian countries did not educate women because men believed a woman's sole destiny was to marry and bear children. The most intelligent

¹⁹⁹ Durant la guerre franco-chinoise de août 1884 à avril 1885, la flotte de l'amiral Courbet et ses unités de marines reçurent, apparemment, l'ordre de débarquer et d'occuper Keelung, Taïwan, en 1884. Le corps expéditionnaire fut rapidement repoussé par les soldats chinois de l'empire Qing. L'une des conséquences fut l'installation d'un blocus par Courbet du détroit entre la Chine et l'occupation les îles Pescadore / Penghu 澎湖. La conséquence fut après la signature le 9 juin 1884 du traité de Hué entre la France et la Chine de la finalisation de la présence française en Cochinchine par le traité de Tientsin en 1885. Par ces traités la Chine abandonne toute prétention de souveraineté sur l'Annam et le Tonkin et finalisant ainsi la création de l'Indochine française.

²⁰⁰ Cette similitude entre le vietnamien soutenu écrit et le chinois mandarin semble être ignorée des Vietnamiens ; l'auteur a pu le vérifier de manière systématique lors de questions dirigée à des Vietnamiens, y compris un étudiant vietnamien apprenant le chinois. Voir à ce sujet le livre suivant : Maurice Coyaoud, Jin-Mieung Li, *Phonétiques en chinois-japonais, sino-coréen, Sino-vietnamien*, Paris, P. A. F., 1995.

Annamites understood literature and morals and possessed the ability to write calligraphy. (...). The Annamites maintained their spoken language but used written characters similar to those of Chinese. For many words or phrases, there were no equivalents or proper translations between the Chinese, Indochinese and French languages,

Les systèmes scolaires étaient déjà bien organisés dans le Tonkin et l'Annam lors de l'arrivée des Français. L'enseignement primaire y était gratuit et plutôt laïque que religieux pour les Annamites, une telle approche ayant pour origine la tradition chinoise. L'enseignement qui avait pour base la moralité et la littérature et l'expression à travers la calligraphie avait créé un système reposant sur une capacité énorme de mémorisation. Dans une telle culture asiatique, la mesure d'un homme se faisait par le nombre de caractères [chinois] qu'il pouvait lire ; l'enseignement était donc permanent et ne se concluait pas par la remise d'un diplôme. Les pays de l'Asie orientale ne fournissaient pas d'éducation aux femmes car les hommes croyaient que le seul destin d'une femme était de se marier et d'avoir des enfants. Les Annamites les plus intelligents comprenaient la littérature et possédaient l'art de la calligraphie. Les Annamites conservaient leur langue orale mais pour l'écriture se servaient de caractères similaires à ceux du chinois. De nombreux mots ou expressions n'avaient pas d'équivalents ou de traduction possible entre le chinois, l'indochinois et le français.²⁰¹

La comparaison avec la situation à Taïwan est difficile à éviter. Quand le gouvernement nationaliste du Guomindang est arrivé à Taïwan, il s'est retrouvé face une population chinoise qui avait fait un bond en avant dans son éducation. Grâce à la scolarisation forcée, mais apparemment sans violence physique mais par un volontarisme entêté des instituteurs japonais et des autorités impériales d'occupation, toute la population taïwanaise avait complété un cycle complet d'écoles primaires en japonais. L'illettrisme avait pratiquement disparu. Les nationalistes, par contre, se trouvaient face à une population qui, bien que chinoise Han, avait acquis une culture et une langue japonaise juxtaposée ou superposée à

²⁰¹ Julia Alayne, Grenier Burlette, *French Influence overseas: The Rise and Fall of Colonial Indochina*, Louisiana State University, M. A. Thesis, 2007. pp. 51-52.

leur culture chinoise. Ceci est montré, par exemple, dans le film *La Cité des douleurs*. De manière similaire les Vietnamiens (Annamites), même s'ils parlaient et écrivaient le vietnamien, le faisaient avec un système presque entièrement importé de la langue chinoise pour l'écrit et de la langue administrative pour ce qui concernait le vocabulaire scientifique, administratif et politique. Burlette explique que « cela rendait la communication écrite difficile ». ²⁰²

Les deux colonisateurs, français et chinois, se trouvaient face une situation inédite pour les représentants d'un empire : ils débarquaient dans un pays bien organisé et structuré, avec une culture et une langue codifiées, pratiquant plusieurs langues dans le cas de Taïwan et une diglossie dans le cas du Vietnam. Dans les deux cas, au moins au début, les nouveaux arrivants apportaient, ou imposaient, quelque chose au pays qu'ils envahissaient. Les Vietnamiens même s'ils avaient tenté de résister à l'occupation française à travers plusieurs rébellions, avaient déjà commencé à adopter, pour certain d'entre eux, sous l'influence et l'apport des missionnaires, un système d'écriture basé sur un alphabet latin modifié.

Les Taïwanais en 1945 ont reçu au début les Chinois et son armée avec enthousiasme malgré la déception d'avoir été abandonnés en 1895 par la dynastie Qing. Mais le Kuomintang était l'héritier officiel de la république de Chine et tout au long de l'occupation japonaise, les milieux intellectuels et étudiants, en particulier les étudiants taïwanais au Japon, avaient suivi les événements de la révolution de 1911 et celle de 1919. De la même manière les révolutionnaires vietnamiens avaient été en contact et influencés par les communistes chinois.

²⁰² Burlette, p. 52

L'arrivée des Chinois à Taïwan, dans les premières semaines, ne pouvait qu'être ressenti que comme un retour approprié dans le giron chinois. Parallèlement, les Vietnamiens aisés s'embarquèrent dans le système éducatif français et sa philosophie, en particulier les idées ayant mené à ce qui avait forgé la république. Mais très vite les Vietnamiens intellectuels et la population taïwanaise durent déchanter. Les idéaux de la république française ne s'appliquaient pas aux colonisés au même titre que le retour de Taïwan à la Chine ne signifiait pas l'égalité entre les Chinois du continent et ceux de Taïwan. Le film de Edward Yang, *A Brighter Summer Day* 牯嶺街少年殺人事件 (1991) présente un système scolaire où les Taïwanais sont totalement absents et où même les Chinois du continent sont soumis à de nombreuses brimades par le système en place sous la férule du Kuomintang.

Il s'agissait, dans les deux cas, de remplacer un système colonial d'éducation par un autre système colonial. Les religions locales taïwanaises avaient été fortement découragées, sinon interdites, par le gouvernement japonais et la langue nationale, le japonais, avait été la seule langue d'enseignement. Après le début de la guerre sino-japonaise et surtout après l'attaque de Pearl Harbour, le chinois mandarin écrit s'était trouvé dans une situation de quasi-interdiction. Les deux puissances coloniales avaient fortement encouragés et véritablement fait progresser la scolarisation des colonisés. Le but n'était pas précisément et prioritairement de leur donner une éducation pour leur bien, mais d'en produire des citoyens japonais ou français ; dans le cas de la France, spécialement de jeter les bases d'une

administration à la française mais administrée par des Vietnamiens assimilés par la culture et le système étatique français.

Le résultat à long terme est la création d'une identité qui semble osciller entre le nationalisme identitaire de redécouverte d'une identité basée sur la nation et l'influence persistante de cultures d'autres empires. Le Vietnam à son indépendance reprendra très vite, après la fuite des Américains, le contrôle de ses affaires et les Taïwanais, après la fin de la loi martiale (état de siège), remettront la langue et la culture taïwanaise plus au centre de leur quotidien, en particulier dans les médias et la communication politique. La reconquête d'une identité nationale et de sa langue, de ses langues, n'impliquent pas nécessairement l'abandon d'une ouverture, ni de celle de l'ouverture aux autres cultures, en particulier celles des anciens occupants. Cette reconquête de l'identité comme elle pourrait être imaginée sur la base d'un passé à reconstituer est souvent illusoire, elle débouche par contre inévitablement sur l'acceptation d'une identité transnationale. Taïwan le démontre dans sa première nouvelle vague de cinéma ainsi que dans sa nouvelle vague de films à succès depuis une dizaine d'années où les thèmes sont presque systématiquement contemporains et traitent de problèmes identitaires de la société moderne ; un exemple est celui du film de Edward Yang, *A Confucian Confusion* 獨立時代, où les personnages évoluent dans le Taipei d'aujourd'hui, parlant mandarin et taïwanais à la recherche d'idéaux perdus et de buts à poursuivre. Le titre en chinois signifie d'ailleurs *La Décennie de l'indépendance* ; pas nécessairement celle de l'indépendance politique mais d'une indépendance spirituelle que les personnages cherchent à définir, indépendance de création, de parole, de choisir son travail, ses loisirs, ses amis, ses amants.

Pour recevoir de manière positive, constructive et avantageuse ce qui pourrait s'intituler les bénéfices d'une culture impérialiste, il est nécessaire de construire sa propre identité de manière simultanée. Ceci est le seul moyen de se retrouver armé pour faire face à un empire qui continue encore à assurer ses relations permanentes et même quotidiennes avec ses anciens territoires sous le mode orientaliste.

Un autre cas similaire est celui de Singapour et du film *Singapore Dreaming*. Tout spectateur étranger à Singapour ne verrait dans les personnages du film que des personnalités vivant dans un univers totalement singapourien, un univers hyper-urbain, autoritaire mais où le bien-être de chacun est assuré d'un strict minimum relativement confortable ; des personnages qui sous certains aspects, recherche d'une identité, d'un futur et d'idéaux ne sont pas sans rappeler ceux de *A Confucian Confusion*. Même si le comportement de certains citoyens urinant dans les ascenseurs des HLM montre bien qu'il y a une tendance au mécontentement et un désir de rébellion ; une révolte mise en scène lorsque le gendre, entendant les plaintes répétées de son beau-père sur les frasques urinaires de ses voisins et frustré par une contravention laissée sur son pare-brise, décide lui-même de participer à la révolte en souillant lui-même l'ascenseur qu'utilise son beau-père. Cette société singapourienne est à la fois familière et étrangère pour les non-Singapouriens. Elle est familière car les Singapouriens vivent non seulement dans un univers multiculturel et multilingue dont l'anglais fait partie, mais surtout parce que la vie des Singapouriens est devenue partie intégrante de l'espace transnational. Le fils est allé étudier aux États-Unis, la servante vient des Philippines et si, au commencement, elle semble effacée, sinon soumise, et nous est

présentée comme un clone sans personnalité de la parfaite domestique, son identité émergera après qu'elle a été soupçonnée, à tort, d'un vol d'argent qui lui avait été confié par les amis et la famille lors des funérailles du chef de famille. Le chef de famille, qui grâce à ses gains à la loterie, va pouvoir entrer dans le Country Club de son rêve. En fait, il meurt d'une crise cardiaque le jour de son entrevue d'admission. Son identité multiculturelle, comme ses tentatives de perfectionner son anglais avant son entrevue d'admission au country club et sa nouvelle fortune ne lui permettront pas d'entrer dans les salons du Singapour post-impérialiste. Le metteur en scène semble vouloir refuser au chef de famille l'accès au country club ; ce serait, si il y avait été accepté, un retour à un univers passé où les institutions d'un empire étaient le modèle à imiter. Cette mort est programmée et nécessaire pour l'évolution de l'intrigue et sa cohérence. Son décès démontre clairement que l'avenir ne passe pas dans le mimétisme de la culture de l'Empire passé mais par une autre voie à définir soi-même.

Ironiquement, les deux seuls personnages qui pourront entrer dans cet univers transnational sont ceux qui semblaient avoir totalement accepté leur confinement dans le cadre étroit du rêve singapourien : la femme du chef de famille qui ne parle que hokkien mais qui va voyager et la future bru qui s'est sacrifiée pour que son fiancé puisse étudier aux États-Unis. Elle publiera sur l'internet ses photos de Singapour et étudier le métier de photographe. Comme le rappelle à plusieurs reprises le chef de famille : la société de Singapour — on ne parle pas de pays — repose sur les cinq « C » Cash, Car, Credit Card, Condo, Country Club (Cash, Voiture,

Carte de crédit, Appartement de luxe et Country Club).²⁰³ La mère et veuve, qui ne parlait que hokkien tout au long du film se révèle tout autre et démontre qu'elle assumait une position soumise, socialement et linguistiquement, par seule fidélité à son mari ; fidélité qui après l'apparition de la maîtresse de son mari à ses funérailles, elle ne lui doit plus. Elle décide alors d'utiliser l'argent, après en avoir donné une partie à la maîtresse pour son fils et une autre à la fiancée de son fils fainéant et immature, pour découvrir le monde. L'ancienne fiancée ayant rompu avec le fils décide de réaliser son rêve de devenir artiste photographique à plein temps et de faire des études. Le système de valeurs sur lequel est fondée la société singapourienne comme l'importance de l'argent et la fidélité au mari quelque soient les circonstances et la piété filiale volent tous en éclat en faveur d'une découverte du monde et de ses empires.

Cette déconstruction menant à la destruction apparente des valeurs traditionnelles assimilées par les citoyens d'un État ou d'une colonie semble être l'un des traits marquants d'un cinéma sinophone transnational, non seulement des États ou des régions décentrées comme Singapour, Taïwan et Hong Kong mais elle se retrouve aussi dans le cinéma semi-commercial chinois, à message évident ou non, des réalisateurs de la cinquième ou sixième génération.

²⁰³ L'achat d'une voiture à Singapour est probablement l'un des plus onéreux au monde. Il faut en effet, avant l'achat, s'acquitter d'une taxe d'un montant de 191% à celui du prix de la voiture et avoir été autorisé à en acheter une par un système de quotas et de numéros aux enchères. Cf. *Certificate of Entitlement* http://en.wikipedia.org/wiki/Certificate_of_Entitlement, page consultée le 15 août 2011.

Les véhicules de plus de dix ans doivent être exportés. Dans *Singapore Dreaming* le couple du beau-fils et de la fille attendant un bébé montrent de façon éclatante leur statut et le courage assumé par la fille quand elle fait face aux exigences déraisonnables de son patron au risque de perdre son emploi. L'usage est aussi tarifé.

Si la parole des minorités ethniques a cessé d'être entièrement contrôlée par un cinéma centraliste Han, c'est en partie parce que, comme dans d'autres cinémas sinophones, cette prise de parole est assumée dans un contexte multiculturel et multilinguistique évitant le regard bienveillant, paternaliste et aseptisant de l'extérieur. Plusieurs films tournant par des réalisateurs Han réussissent à éviter l'écueil de l'exotisme et l'orientalisme. Dans *A Postman of Paradise* 香巴拉信使 de Yu Zhong 俞鐘, le réalisateur présente les problèmes personnels des personnages de la minorité tibétaine du Sichuan. Les personnages ne sont pas soumis à une approche anthropologique. Yu Zhong donne une présence moderne et centrale aux personnages dans des scènes tournées en grande partie en cinéma direct dans des milieux ruraux et urbains. Dans *When Ruoma Was Seventeen* 諾瑪的十七歲 (2002), le réalisateur Zhang Jiarui 章家瑞 réussit à faire le portrait d'une jeune fille de dix-sept ans de la minorité ethnique hani qui est attirée par une autre vie. Les paysages filmés par Zhang Jiarui qui sont de prime abord un sujet possible d'émerveillement pour le spectateur occidental ne détournent pas l'attention portée au scénario qui reste au centre de l'intrigue. Les choix que doit faire Ruoma dans sa vie affective et surtout ceux de décider son avenir hors de sa communauté ethnique prennent très vite le dessus et attirent l'empathie du spectateur par la délicatesse et l'approche du réalisateur qui évite tout voyeurisme. Le thème choisi par le réalisateur Han Wanfeng 韓萬峰 dans son film *Erma's Wedding* 爾瑪的婚禮 (2008) explore un thème assez rarement abordé, celui des mariages mixtes entre un membre d'une minorité ethnique, ici celle des Qiang, et un Chinois Han. Le réalisateur prend une approche pleine d'humour et riche d'apartés sur les ennuis de la vie moderne (comme l'usage de portables dans un autocar au grand dam des autres passagers

trop polis pour se plaindre) sans pour autant renoncer à exposer la problématique de la communication interethnique en profondeur. Il est néanmoins symptomatique que même sur la pochette du DVD dans son édition produite en Chine, le film soit vanté comme étant « un véritable testament (true record) de la culture et des paysages naturels de la minorité Qiang avant le tremblement de terre ». ²⁰⁴ L'actrice Yina Erma est aussi l'une des protagonistes du film *Postman of Paradise* 香巴拉信使 (2007) du réalisateur Yu Zhong 俞鐘.

Le film *A Mongolian Tale* 愛在草原的天空 (2005) du réalisateur chinois Xie Fei traite aussi d'un thème similaire, le retour au village natal en vue d'un mariage, mais entre deux personnes ayant été élevées comme frère et sœur. Un sujet qui n'est pas spécifique à une minorité ethnique et qui replace une minorité ethnique confrontée aux problèmes sociétaux au centre d'une certaine modernité ; on peut néanmoins se demander si le choix de localiser un thème pouvant prêter à controverse dans une minorité ethnique au milieu, comme toujours, de paysages grandioses et de coutumes quotidiennes différentes n'est pas un moyen de détourner l'attention. Xie Fei n'a pourtant aucune intention de présenter au spectateur un portrait linguistiquement réaliste de la culture et langue mongole : le dialogue est dans un mandarin strictement standard, toutes les générations s'exprimant dans un mandarin parfaitement standard semblable à celui utilisé par les documentaires de la télé chinoise, un accent qui déteint avec le décor et les habitations de yourte mongole ; la seule marque de langue mongole sont les

²⁰⁴ « A true record of culture and natural landscapes of Qiang ethnic minority before 5.12 Wenchuan Earthquake. » Cf. Appendice C.

chansons entendues en musique de fond. Des procédés surprenant pour un film tourné en 1995 et qui représente une minorité avec la même approche superficielle que celle dans le film *Liu San Jie* qui représentait une héroïne du peuple Zhuang, un film tourné en 1961.

Les films tournés ces dernières années à Taïwan et mettant au centre du scénario les aborigènes abordent de front les problèmes de déracinement. Le film *Pongso No Tao* 人之島 (2008) du réalisateur Wang Jin-kue 王金貴 traite du déracinement et de l'impossibilité ou de la difficulté de retourner à ses origines. Meibana retourne sur son île native de Lanyu après avoir « émigré » pour aller à Taïwan, en tout cas l'île principale de Taïwan, pendant plusieurs années pour suivre des études. La vie des Tao, le groupe ethnique auquel il appartient, ne semble pas avoir changé depuis son absence. Sa mère a été abandonnée par le père de Meibana, ce dernier ayant quitté Lanyu et Taïwan pour aller en Chine continentale se refaire une vie. Cet aspect inhabituel du scénario provient sans doute du parcours du réalisateur qui est né en Chine, a grandi en Birmanie et a poursuivi son éducation et sa formation à Taïwan.²⁰⁵

Le véritable motif de Meibana n'est pas de rentrer chez lui mais plutôt de faire la collecte de sons avec un ingénieur du son, des sons tels que le bruit des oiseaux et celui de la mer. Il possède une vision exotique de son île natale. Pendant son absence, Anan, la professeure d'un parent, s'est vu offerte la chambre de Meibana. Anan, une étrangère sur l'île, s'est intégrée et est bien acceptée par les habitants. La

²⁰⁵ «Ho Yi , « Scenery steals the show in 'Pongso No Tao' », Taipei Times, 2008, <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2008/03/14/2003405577>, consulté en mars 2014.roup

compagne de Meibana, Shichei Anrou, une native de l'île, avec laquelle il est prévu qu'il se marie depuis son enfance, a par contre l'intention de quitter l'île ; les sentiments croissants de Meibana à la fois pour Anan et pour un retour définitif sur l'île contrecarrent ce mariage traditionnel arrangé de longue date. Ce scénario reflète l'expérience du réalisateur qui, bien que n'étant pas aborigène lui-même, s'est senti attiré par ce mode de vie à l'occasion de plusieurs tournages. Le film propose une vision de la continuité des minorités ethniques basée, non seulement sur l'appartenance familiale, mais aussi sur les libres choix d'un individu et ses expériences personnelles et existentielles. Meibana est un personnage presque secondaire face à la présence spirituelle et réelle des autres protagonistes sans lequel il semblerait incapable de prendre la décision de rester au pays. Wang Jinkue s'efface devant la parole donnée aux aborigènes et à ceux qui ont choisi de placer cette culture au centre de leur vie et leurs préoccupations.

Cette incursion de personnage de culture Han et la capture de sons aborigènes est aussi le sujet du film de Wu Hongxiang 吳宏翔 (2006), *The Song of Spirits* 心靈之歌. Li Tong-je est ingénieur du son dans une station de radio venant d'un milieu urbain. Son séjour dans le village du groupe des Bunung le transforme progressivement et l'amène à accepter un autre mode de vie que celui de la ville et à s'intégrer au village. Ceci ne veut pas dire que cette intégration se passe sans heurts ; il essuie même au début des refus de la part des anciens qui refusent de le laisser enregistrer leurs chants. Ce n'est que quand il a réussi à accepter cette culture, non pas comme une simple collection de chants exotiques, mais comme la manifestation d'une profonde spiritualité, que lui sera accordé l'autorisation d'assister et de participer à leurs cérémonies. Cette recherche de spiritualité réussit à échapper à tout reproche d'exotisme car elle place la parole des Bunung, leur

culture et le désir d'y appartenir au centre du scénario sans aucun regard anthropologique et distant. Le film de Tony Cheung 山豬飛, *The Sage Hunter* 山豬飛鼠 撒可努, 鼠 撒可努 (2005) que certains critiques de cinéma rangeraient dans une catégorie militante écologiste échappe aussi à toute classification exotique. Le scénario, basé sur l'histoire d'un personnage réel, décrit le combat d'un groupe aborigène pour la préservation de son territoire face à la pression de la modernisation effrénée qui menace le sacré de sa terre et ses traditions.²⁰⁶ La tribu au centre de cette résistance est celle des Paiwan. Leur langue est aussi l'une des langues utilisées, avec le mandarin, le taïwanais et le hakka, pour la voix de commentaire pour la série documentaire de la télévision publique taïwanaise *Taiwan: A People's History* 打拼 台灣人民的歷史 (2007). Cette série a été l'occasion pour de nombreux Taïwanais de découvrir leur histoire avec un point de vue centré principalement sur Taïwan. L'usage de la langue paiwan dans *Sage Hunter* est fait de manière réaliste car il a été tourné avec des Paiwanais de trois générations, la plus vieille, dans le film ne parlant que paiwanais, la deuxième génération parlant mandarin et paiwanais et servant d'interprète et la plus jeune étant progressivement introduite à la culture et la langue paiwanaise. Le combat mené par cette tribu paiwanaise évite aussi les travers d'opposer le « nous », paiwanais, à « eux », les étrangers venus de l'extérieur car elle inclut des Hans soucieux de participer et universalisant ainsi le combat mené par la tribu pour

²⁰⁶ *The Sage Hunter* a été nommé en compétition officielle au Festivals de Schlingel (Allemagne), de Temecula Valley (Etats-Unis), de Planet in Focus : International Environmental Film Festival de Toronto (Canada), du Festival international du film d'Environnement de Paris et du Green Film Festival de Séoul (Corée du Sud).

l'environnement. Ces films contrastent avec le film japonais *Sayon's Bell* サヨンの鐘莎 - 韻之鐘(1943) tourné sous la direction du metteur en scène japonais Hiroshi Shimizu sous l'occupation japonaise. La propagande japonaise était de présenter une image idéalisée du personnage véritable de Sayon, une aborigène atayal qui, en voulant aider son professeur à porter ses bagages, s'était noyée pendant un ouragan en 1938. Les Atayal sont présentées comme des êtres presque innocents dans l'idée du « *bon sauvage* » (*noble savage* en anglais) qui sont fidèles et prêts à se sacrifier pour leur guide, le Japon. Il est remarquable que ce film ait été tourné en pleine deuxième guerre mondiale alors que de nombreux soldats taïwanais enrôlés dans l'armée japonaise étaient des aborigènes taïwanais. ²⁰⁷

Diversité et problématique d'une recherche dans le cinéma sinophone

La division du cinéma sinophone en cinémas nationaux est problématique et bien simpliste. Elle pose la question des méthodes d'investigation et de recherche sur le cinéma « sinophone ».

Dans le chapitre 2 nous avons utilisé une catégorisation par pays. Cette classification est loin d'être satisfaisante : si il est évident de parler d'un État chinois et à la limite d'un État taïwanais puisque seul les exigences de la Chine placent Taïwan dans une situation de « non-État », ceci est moins d'être évident

²⁰⁷ Le dernier soldat japonais, *Nakamura Teruo* 中村 輝夫 qui vivait dans la jungle et qui ne se rendit qu'en 1974 était un aborigène amis. Son nom en langue amis était Attun Palalin et son nom en mandarin Lee Guang-Hui 李光輝 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Teruo_Nakamura consulté en mars 2014.

pour les autres zones géographiques sinophones. À quelle catégorie appartient le cinéma sinophone de la Malaisie ? Certains critiques parleront plutôt de cinéma sinophone ; mais dans ce cas le film *Warriors of the Rainbow: Seediq Bale*, dont les deux langues ne sont que le japonais et la langue Seediq en fait-il partie en dépit du fait qu'il est le film taïwanais ayant rencontré l'un des succès les plus importants du Box-office taïwanais ? Une approche purement géographique n'est pas non plus satisfaisante car de nombreux films produits dans un contexte de production, de casting et direction transnationale font fi d'une localisation géographique.

Cette diversité géographique transnationale se retrouve alors face un problème double, conséquence des nécessités commerciales : de nombreux spectateurs, hors du circuit d'art et d'essai, ne souhaitent pas forcément se trouver obligés de passer presque deux heures à lire des sous-titres demandant parfois un minimum de concentration continue. Se concentrer sur la lecture des sous-titres distrait de l'action sur l'écran. C'est du moins ce que pensent certains distributeurs et certaines cultures cinématographiques. Il faut par contre garder à l'esprit que de nombreux pays à travers le monde ne connaissent pas le doublage pour les productions destinées aux adultes ; pour exemple on mentionnera l'exemple des Pays-Bas et des pays nordiques où tous les films et programmes de télévision importés de l'étranger ne sont doublés que pour les tranches d'âges inférieures à douze ans. Ceci n'empêche absolument pas les films hollywoodiens d'y rencontrer un succès souvent bien supérieurs aux productions en langues nationales. Pourtant, dans d'autres contextes, le doublage est considéré comme étant indispensable à un succès commercial. Le site Slate.fr, citant une étude du *Media Consulting Group de 2007*, rapporte que « *Le doublage est une évidence si on veut que les programmes soient vus par le plus grand nombre. Une étude a démontré en 2007*

que la diffusion d'un programme en version sous-titrées pouvait entraîner une chute d'audience d'environ 30%. »²⁰⁸ Il pourrait par contre ne s'agir que d'une habitude culturelle qui s'impose par des pratiques de longue date. En anglais le doublage rencontre le problème de l'accent à choisir pour le doublage car il n'existe pas de standard unique pour le doublage comme, par exemple, pour le français et l'allemand.

Quels sous-titres ?

L'usage de sous-titres à l'extérieur du monde sinophone pour les films provenant de l'espace sinophone est une question qui pose des problèmes à plusieurs niveaux :

- La presque totalité des spectateurs de films chinois à l'extérieur du monde sinophone ne comprend pas le chinois mandarin ou les autres langues chinoises et dépend entièrement des sous-titres pour leur compréhension non seulement de l'action mais aussi du contexte culturel, historique et linguistique : des sous-titres qui ne fournissent qu'une information lacunaire et fragmentée du contexte culturel.

Ce qui est évident dans un film se déroulant dans un univers d'alphabet latin ne l'est plus pour un film chinois. Si le spectateur déambule dans l'univers virtuel proposé par le réalisateur, il ne peut s'empêcher de voir

²⁰⁸ Pierre Langlais, « Pourquoi la France double-t-elle tout le monde? », *Slate.fr*, 2010, Consulté mai 2013, <http://www.slate.fr/story/18195/pourquoi-la-france-double-t-elle-tout-le-monde>.

des panneaux, des signes commerciaux et même des notes manuscrites écrites dans ces langues latines : dans de nombreux cas, sans en posséder la langue, il pourra deviner qu'il s'agit d'un nom de lieu ou de personne. Il sera aussi à même de percevoir des différences linguistiques sans en savoir la langue utilisant d'autres repères comme les vêtements des personnages ou leurs objets personnels. Il en est tout autrement pour des films chinois y compris ceux se trouvant dans l'univers urbain moderne de Pékin, Shanghai, Hong Kong, Taipei ou Singapour. Les sous-titres deviennent un outil non seulement de traduction mais servent aussi de guide transculturel. Un locuteur d'une langue chinoise regardant un film tourné en grande partie en mandarin à Singapour ne rencontrera pas les mêmes problèmes. Ce locuteur fera un repérage du contexte culturel et linguistique pour établir ce qui est similaire à son univers quotidien et ce qui ne l'est pas.

Conclusion :

Nous avons exposé comment Taïwan semble avoir toujours vécu dans une situation de diglossie, à proprement parler de « *polyglossie* ». Cette « *polyglossie* » vécue au quotidien presque sans interruption, y compris pendant la période coloniale japonaise et celle de la « Terreur blanche » sous le Kuomintang, à Taïwan depuis plus de 300 ans est probablement l'une des différences de base entre la Chine et les autres territoires sinophones ; une Chine où la direction désirée de l'histoire est celle d'une intégration d'autres territoires et d'unification linguistique imposée aux habitants de ces nouveaux territoires.

Cette « *polyglossie* » existe aussi en Chine mais elle n'est pas acceptée dans les médias, au travail ou dans l'éducation. Cette diversité linguistique est pourtant parfois considérée par certaines régions du monde sinophone comme étant une position avantageuse à exploiter politiquement. Un article paru dans le *Taipei Times*, le 3 décembre 2004, *Beijing struggles to make a polyglot nation conform*, examine la situation linguistique en Chine et se permet presque de donner des leçons au gouvernement chinois.²⁰⁹ Il est utile de rappeler que le *Taipei Times* est une publication sœur du *Liberty Times* 自由日報 et fait partie de la faction pan-green politique de Taïwan, une formation politique pro-indépendantiste et en faveur d'une diversité linguistique à Taïwan ; un groupement politique en

²⁰⁹ Shanghai AP, « Beijing struggles to make a polyglot nation conform », Taïwan, Taipei Times, 03/12/2004. (Curieusement, cet article n'est pas signé).

faveur de l'indépendance dont le principal composant est le DPP (Democratic People's Party 民進黨).²¹⁰ Sans faire une seule comparaison avec la situation linguistique du taïwanais à Taïwan, mais le lecteur taïwanais n'est sans doute pas dupe, le journal s'aventure à faire la leçon au gouvernement chinois. Le prétexte choisi est le doublage en chinois de dessins animés en d'autres langues que le mandarin. Ce article est original sur plusieurs plans : il place les langues chinoises Han presque sur le même pied que les langues des ethnies non-Han de la Chine. Il va pourtant jusqu'à suggérer que les langues des ethnies comme le tibétain, l'ouïgour et le mongol jouissent d'un traitement supérieur à celui accordé aux langues chinoises Han :

In the latest campaign, Shanghai City officials are being required to attend classes on perfecting their pronunciation and schools are nominating contestants in city-wide Mandarin speech contests. The languages of minority groups such as Tibetans, Uighurs and Mongolians are officially recognized and taught in schools. Important documents are translated into major minority tongues and four of them appear on Chinese bank notes.

Dans la dernière campagne [linguistique], il est exigé des fonctionnaires de la ville de Shanghai qu'ils suivent des classes pour améliorer leur prononciation [de mandarin] et les écoles doivent nommer des participants à des concours de discours en mandarin pour toute la ville. Les langues des groupes minoritaires telles que les Tibétains, les Ouïgours et les Mongols sont officiellement reconnus et enseignées à l'école. Les documents importants sont traduits dans les principales langues minoritaires et quatre d'entre elles sont visibles sur les billets de banque.²¹¹

²¹⁰ Quotidien anglophone.

²¹¹ Shanghai AP, *Beijing struggles to make a polyglot nation conform*, Taïwan, Taipei Times, 03/12/2004. <http://www.taipeitimes.com/News/world/archives/2004/12/03/2003213563/2> consulté en mars 2012

Ce paragraphe met clairement en contraste les droits accordés aux langues ethniques avec ceux, presque inexistantes, dont bénéficient les langues chinoises Han. Néanmoins, il utilise un vocabulaire d'où sont absentes les locutions pouvant exprimer une opposition ou une contradiction avec une autre situation géopolitique. Le journal semble demander un effort ultime au lecteur et de placer lui-même les contrastes et les comparaisons qu'il lui semblerait être de circonstance. Taïwan ayant toujours vécu dans une situation de plurilinguisme et se transformant rapidement en société diglossique peut se permettre de critiquer l'usage forcé du mandarin en affirmant indirectement que la modernité ne réside plus dans la langue unique d'un état, celle de l'état-nation des XIXe et XXe siècle :

Le gouvernement [chinois] affirme que la politique s'appliquant au mandarin est vital pour la promotion d'une identité chinoise commune.

La question qui se pose donc est de savoir si partager une identité nationale implique de ne partager qu'une seule langue standardisée. De la même manière qu'en Europe, on parle de latinité, de langues germaniques et même d'identité européenne, une diversité du monde sinophone *han* pourrait être un facteur de renforcement de cette identité commune plutôt que de vouloir en faire disparaître les différences internes.

D'autre part en voulant contrôler les langues utilisées à la télévision ou à la radio, comme à Singapour, les gouvernements chinois et singapouriens mènent peut-être un combat d'arrière-garde dans le mauvais champ de bataille. Les nouvelles générations et mêmes les anciennes utilisent de plus en plus d'autres médias qui échappent au contrôle linguistique des

gouvernements centraux. Les parts d'audiences des moyens traditionnels de diffusion sont en baisse constante.

Il n'est pas sûr que les autorités en Chine et à Singapour comprennent comment les nouvelles générations « utilisent » les programmes de télévision. Si de nombreux feuilletons télévisés sont encore suivis à la télévision par un grand nombre de téléspectateurs, un nombre croissant préfère regarder les mêmes programmes en ligne sur l'internet. Les connexions internet s'améliorant de manière constante en débit et leurs coûts de branchement baissant régulièrement, les habitudes de beaucoup d'internautes est de regarder les mêmes programmes en ligne là où ne s'applique aucune restriction non seulement linguistique mais aussi politique ou morale. Les décisions du gouvernement de Singapour de prohiber le cantonais et le hokkien dans les médias, y compris dans les séries importées et produites à Hong Kong, ont incontestablement contribué au développement réussi du mandarin comme lingua franca entre les sinophones à Singapour. Le mandarin étant maintenant au sein de l'ancienne colonie dans une situation diglossique mais jouissant d'un statut sociétal similaire, mais différent, à celui de l'anglais, le gouvernement de Singapour n'aura bientôt plus de raisons d'imposer le mandarin à la télévision de langue chinoise. Ces restrictions linguistiques ne concernent déjà plus le cinéma régi par des lois imprécises. Ces interdictions ont fait place à un laxisme teinté de réalisme. Un grand nombre de Singapouriens regardent des séries de télévision de Taïwan en ligne comme ils le faisaient auparavant sur DVD. Ces mêmes raisons sont peut-être aussi à la base de la tolérance quasi

complète des autorités face aux films multilingues. De plus, les abonnements aux réseaux câblés à Singapour permettent de regarder des chaînes et séries de télévision de Hong Kong en cantonais ; un tel abonnement est à la portée de presque tous les foyers.²¹²

On ne peut que spéculer que, si cette tolérance n'est pas encore appliquée à des médias comme la télévision, c'est qu'il est jugé sans doute comme potentiellement imprudent d'ouvrir les vannes linguistiques trop grandes de peur que la censure sur d'autres sujets non linguistiques ne devienne, à son tour, plus difficile, sinon impossible, à appliquer.

Le développement du cinéma transnational sur une base linguistique et commerciale, à savoir le reclassement de cinémas nationaux ou « régionaux » en cinémas dotés d'une identité culturelle et linguistique transnationale est à présent le choix adopté par la plupart, sinon la totalité, des critiques du cinéma anglophone et parfois sinophone. Cette classification fait fi des critères nationaux et politiques pour la définition de ses catégories. Même si la politique, la culture, la législation linguistique et la censure peuvent avoir une influence certaine sur ces cinémas transnationaux, il existe un public qui se reconnaît et est friand d'un cinéma dans sa langue, un certain public défini soit par la géographie, soit par l'identité culturelle, de plus en plus transnationale, semble être une évidence pour ces critiques. De plus, des thèmes nationaux culturels et propres à un certain pays se retrouvent à circuler

212

plus librement et transmis au-delà des frontières plus facilement que par d'autres procédés ; comme la presse écrite ou même audio-visuelle. Les réseaux sociaux ont démontré que certaines nouvelles et certains thèmes sociétaux peuvent traverser les frontières, attirer l'attention des internautes plus rapidement et efficacement que par la télévision ; dans ce cas de figure, des chaînes comme CNN, France 24 et Phoenix Television servent de support d'information et de références mais n'ont que peu de contrôle sur le taux et la vitesse de diffusion de certains événements. Le cinéma, parfois « vu et consommé » en clips, participe de cette diffusion qui échappe aux réalisateurs et producteurs.

Étant donné la place constante du cinéma dans le collectif culturel et du développement et la recherche d'identité, consciente ou inconsciente, nous pouvons alors nous demander si ces « catégories » ne préfigurent pas à long terme une certaine cartographie transnationale du politique. Les politiques, actions et initiatives culturelles ont souvent précédé la mise en place de nouvelles structures étatiques. De nombreux mouvements séparatistes politiques reposent sur une forte assise culturelle et linguistique, telles que la Catalogne, le Pays basque, l'Ukraine y compris à Hong Kong où l'opposition au régime de Pékin trouve une partie importante de sa vigueur en s'exprimant en cantonais oral et écrit. Seule une répression féroce et totalitaire pourrait empêcher de telles tendances.²¹³

Dans le contexte européen, ces tendances et structures fluctuantes sont déjà visibles et bénéficient d'un soutien officiel par les instances politiques. En

²¹³ Nous proposons de qualifier la Chine d'état post-totalitaire.

Amérique du nord l'ALENA est confronté au souci des deux états et de certaines provinces de préserver un contexte économique au développement de leurs propres industries culturelles ;²¹⁴ le Québec se préoccupant de la langue française, le Canada craignant que le cinéma américain ne lui permette plus de véhiculer une idéologie face au capitalisme qu'il estime distincte de celle de son voisin et les États-Unis estimant que les industries culturelles ne sont que des biens de consommation qui ne peuvent bénéficier d'exception dans un accord de libre-échange.

Nous assistons ici à un phénomène cité plus haut : la transnationalité a été facilitée, sinon mis en place, par l'impérialisme et le colonialisme, lesquels ont établi des structures de circulation culturelle à sens unique et à leur avantage. Ce que les pays postcoloniaux s'efforcent d'assurer est que ces flux d'échange soient maintenant, après la fin du colonialisme d'origine, bidirectionnels. Les régions ou pays postcoloniaux n'ont pas d'autre choix que de faire connaître leur *narrative*, de faire connaître leur histoire afin que cette narrative ne soit contrôlée ou dirigée aux seules fins hémogéniques, culturelles ou économiques d'autres pays.

Les thèmes du cinéma taïwanais sont non seulement conduits par la situation politique, sociétale interne et actuelle de Taïwan, mais ils trouvent aussi leur inspiration dans le passé colonial de l'île et un futur qu'elle ne peut que maîtriser progressivement.

²¹⁴ Accord de Libre Échange du Nord de l'Amérique (sic) entre les États-Unis et le Canada.

Un exemple est la place que le Japon, les Japonais, leur langue et leurs descendants occupent dans l'inconscient taïwanais. Des films comme *The Passage* 經過 (2004) du réalisateur Cheng Wen-tang (Zheng Wentang) 鄭文堂 réexaminent la relation entre le Japon et Taïwan à travers leurs descendants et leur legs artistique par le biais de la calligraphie, un art partagé entre le Japon et Taïwan. D'autres comme *The Strait Story* 南方紀事之浮世光影 (2005) tourné par Huang Yu-shan 黃玉珊 permettent de redécouvrir une histoire qui a été longtemps bannie des manuels scolaires ; en l'occurrence la vie et la trajectoire artistique du peintre et sculpteur Huang Ching-cheng qui trouva la mort en 1943 lors d'une traversée du Japon vers Taïwan après le torpillage du paquebot par un sous-marin américain.²¹⁵

Dans ces deux exemples, les personnages parlent leur propre langue ou essaient de communiquer dans une autre langue, parfois avec grande difficulté ; il n'y a pas de doublage qui pourrait gommer cette communication ou tentatives de dialogue transnational, interculturel et inter-linguistique.

Nous avons vu que les politiques de doublage, qu'elles soient dictées par des impératifs commerciaux ou par une législation linguistique ou encore par une pure paresse artistique ou intellectuelle, sont loin d'être neutres culturellement ou

²¹⁵ *The Strait Story* semble être le seul film existant comportant des sous-titres en taïwanais, et en anglais. La graphie utilisée est celle utilisée par de nombreux manuels de taïwanais, à savoir des caractères chinois, certains propres aux taïwanais, et quelques mots en caractères latins pour les mots qui n'ont pu faire consensus quant au caractère pour les représenter à l'écrit.

linguistiquement quant à la manière dont est perçue une culture ou quant à sa position relative. Ces politiques ou décisions de doublage participent d'une uniformisation linguistique, culturelle et par conséquent politique, de notre structure étatique et politique. Si la perception d'un public est celle d'une société où les langues non « placées » au centre du pouvoir ne sont apparemment que rarement utilisées et que cette « inutilité » est continuellement renforcée sous la pression des médias cinématographiques et visuels, ce même public fera preuve de moins de tolérance pour que soit accordée une représentation politique plus grande aux groupes ethniques et linguistiques éloignés du centre du pouvoir. Si par contre, il existe une tolérance plus grande de tels groupes minoritaires, elle pourrait par la suite mener à une égalité, proportionnelle ou raisonnable, de différents groupes linguistiques. Cette sous-exposition, souvent une oblitération d'une réalité linguistique, ramène à l'*orientalisation* de l'autre. Un doublage qui ne donne pas les moyens au spectateur de percevoir la réalité multilingue d'une œuvre est similaire à l'*orientalisation* d'un peuple ou d'une culture comme proposée par Edward Said. Lorsqu'il n'est pas possible d'entendre la langue parlée par un certain groupe linguistique, ethnique minoritaire ou non, il devient presque inévitable de transformer ce groupe en objet culturel appartenant à la majorité et donc peu distinct de cette dernière, car il est privé de voix et n'existe qu'à travers la langue de la majorité. Il devient alors inévitable que ce procédé amène à la justification d'une uniformisation linguistique et culturelle. Cette uniformisation ou normalisation devient ainsi l'expression d'une nouvelle réalité unique ou soi-disant unificatrice et est perçue comme telle grâce aux médias de l'État central qui en assurent la promotion.

Le Doublage, un déni d'identité :

Il est remarquable que dans le cas de films comiques mettant en scène des Japonais comme force d'occupation, le doublage soit presque systématique car il permet de gommer la réalité politique et culturelle des occupants. Un réalisme linguistique, avec des sous-titres, aurait pour effet de rendre toute tentative d'humour rédhibitoire. Il s'agit de déshumaniser des personnages afin de leur faire perdre leur caractère menaçant et qu'on puisse donc s'en moquer. Un tel contraste, entre film purement comique et film tragi-comique à message est illustré de façon saisissante et contrastée par les deux films *Funny Soldier* 傻兵立大功, (1981) de Taïwan et *Démons à la porte* (*Devils on the Doorsteps*) 鬼子來了 (1999) de Chine). Le doublage est inexistant dans *Démons à la porte* dont l'action se passe sous l'occupation chinoise. Il n'y a d'ailleurs pas de sous-titres dans la première partie du film, une partie tragi-comique à la limite de la bouffonnerie où les dialogues japonais sont traduits avec grande liberté par un interprète improvisé, d'origine chinoise enrôlé dans l'armée chinoise. À la fin de la deuxième partie, les déclarations de l'armée japonaise et de son commandant sont sous-titrées alors que la fin du film finit en tragédie. Le film, bien que sorti en 2000, a été tourné entièrement en noir et blanc, un rappel probablement intentionnel des nombreux films de guerre en noir et blanc qui glorifiaient les faits de guerre et de résistance de l'armée chinoise contre l'occupant. Ces films de propagande nationaliste contrastent fortement avec *Démons* qui n'est pas un film anti-japonais mais une satire de la comédie humaine et des va-t'en guerre de tout acabit.

Dans *Funny Soldier*, les Japonais, encore une fois dans le rôle d'occupants, mais

cette fois de Taïwan, sont caricaturés, parlent mandarin comme les pantins d'une farce, apparaissent dotés de personnalités faibles et adolescentes et perdent donc tous les attributs menaçants du colonisateur. Dans *Démons à la porte*, les occupants parlent japonais et ont même besoin d'un interprète chinois parlant japonais pour communiquer et annoncer leurs ordres ; un interprète qui est suspect aux yeux de tous car sa double allégeance linguistique en fait un espion susceptible de se vendre ou de changer de loyauté au gré des circonstances. La langue japonaise affirme le caractère étranger et menaçant de l'envahisseur. Il en va de même lorsqu'un groupe linguistique conserve son identité linguistique : il s'affirme et conserve son autorité ; ceci à condition que le spectateur soit habitué aux sous-titres ; le doublage ne ferait que diminuer la différence culturelle avec la culture et la langue du spectateur. Ce dernier aurait alors plus de difficultés à comprendre que ce groupe linguistique puisse s'affirmer par ailleurs en réclamant plus de droits linguistiques, de pouvoir régional ou de contrôle de son système éducatif entre autres. Le doublage ne fait qu'accentuer un exotisme sans présenter une communauté culturelle complète, différente et dotée de tous les attributs possédée par la culture dominante ; dans ce cas celle du groupe Han.

Unification politique et linguistique

L'unification politique a été souvent perçue comme allant de pair avec une unification linguistique. Le XIX^{ème} siècle qui a vu apparaître la notion d'État nation sous la poussée d'un nationalisme romantique a longtemps été le modèle à imiter. Depuis un certain nombre de décennies, les forces centrifuges tendant vers une

certaine décentralisation des responsabilités, souvent présentes mais dormantes depuis longtemps, semblent créer et opposer leur propre dynamique à celle de l'État centralisé. Un État centralisé, comme celui de la Chine, ne pourrait facilement prétendre remplir tous les espaces culturels, politiques et structuraux. Pour permettre le renforcement d'un tel État, il a longtemps été jugé indispensable d'affirmer l'autorité du gouvernement central. L'imposition du mandarin a souvent été justifiée par la nécessité d'empêcher l'éclatement de la Chine. Une conséquence certaine est que grâce aux politiques linguistiques énoncées et appliquées par les autorités des gouvernements de la sinosphère, à savoir en Chine, à Taïwan et Singapour, pour la première fois la majorité des Chinois et des Hans éprouvent relativement peu de difficultés à communiquer entre eux après des années pendant lesquelles le mandarin a été imposée comme langue officielle dans toute l'étendue du Monde chinois.

Il peut sembler paradoxal que c'est à un moment de l'histoire où le mandarin a assis sa dominance que les médias, dont le cinéma, commencent à faire preuve de manière croissante d'un multilinguisme qui tente de reproduire de manière réaliste les situations d'échange entre les différents groupes et composants des langues chinoises et qu'une plus grande liberté soit laissée à certaines expressions linguistique des minorités ethniques non-han.

Ceci est sans doute rendu en partie possible grâce à plusieurs facteurs : d'une part la perception que le mandarin et une certaine culture chinoise partagée est là pour rester comme le facteur principal d'unification des Chinois de toutes les régions sinophones et que le spectre de la balkanisation ou éclatement de la « nation chinoise » soit écarté pour de bon. Ceci se manifeste par plusieurs films où les

personnages passent indifféremment d'une langue chinoise à l'autre, les langues non mandarin coexistent souvent avec d'autres langues chinoises. D'autre part, la mondialisation non seulement de l'économie, mais aussi des échanges culturels a aussi permis, en parallèle, une fragmentation des échanges culturels. Les spectateurs ne sont plus tous obligés de partager, de voir ou d'assister aux mêmes événements culturels. Si auparavant, comme on le voit dans le film taïwanais *Dust in the Wind* 戀戀風塵 (1987) ou le film de langue chinoise, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* 巴爾扎克與小裁縫 (2002), dans de nombreux villages là où vivait la majorité de la population chinoise, un seul film en mandarin ou commenté en mandarin était projeté à tout un village pour une projection en plein air, tout le village était contraint de voir le même film, en mandarin. Depuis deux décennies, dans un monde entré dans le règne de la mondialisation mais fourmillant d'accès multiples à la culture, chacun peut maintenant choisir non seulement le film qu'il veut regarder, mais changer d'un seul click, la langue dans laquelle il désire le regarder. Les gouvernements centraux, certains autoritaires mais pas totalitaires, malgré leurs règlements et lois linguistiques manquent de moyens pour imposer des contrôles efficaces dans une économie où l'internet est devenu indispensable aux échanges commerciaux ; un internet qui est alors utilisé, même censuré, à d'autres fins non strictement commerciales. Les tentatives répétées de bloquer certains sites ou protocoles d'accès, comme Facebook ou Twitter, ne fonctionnent que le temps nécessaire à trouver comment les détourner en mettant à jour son fournisseur de VPN.²¹⁶

²¹⁶ Virtual Private Network ou Réseau privé virtuel. Ceci permet à un utilisateur d'internet de

Il reste à savoir si cette fragmentation peut fondamentalement remettre en question une vision plus que millénaire du Chine et du Monde chinois où le multilinguisme n'est toléré que sous la forme de soi-disant dialectes ne pouvant prétendre à un champ sémantique, institutionnel et mental aussi puissant que celui du mandarin et ne remplissant qu'un rôle exotique ou à peine régional. L'attrance du mandarin dans la culture, et dans les structures étatiques, tient en grande partie au fait que pour la première fois dans l'histoire de la Chine, la grande majorité des Han ont un idiome commun de communication qui raffermi l'unité culturelle de la Chine ainsi que son poids politique. Ceci n'empêche pas, malgré tout, des forces centrifuges de s'affirmer à l'intérieur de la Chine Han ; des manifestations pour le maintien du cantonais, l'enseignement du shanghaien ou le cachet commercial dont se dote parfois le hokkien à Amoy / Xiamen montre que certaines langues chinoises semblent retrouver ou découvrir un espace qu'elles réussissent en partie à s'approprier. Certaines langues chinoises comme le cantonais peuvent même parfois projeter une image de sophistication et de pouvoir économique apparemment supérieure à celle du mandarin :

Le cantonais peut même être symbole de réussite sociale et économique comme langue de commerce associée et création artistique avec Hong Kong.

Ceci est mis en scène de manière vivide avec un humour grinçant dans le sketch célèbre cité plus haut et qui a été diffusé à la télévision nationale, CCTV, à une heure

faire croire à un serveur que son ordinateur se trouve dans un pays différent de celui d'origine en passant par un serveur relai. Néanmoins, ceci ne permet pas de dissimuler totalement le vrai emplacement de cet ordinateur à des agences gouvernementales. Le réseau Tor permet par contre de dissimuler totalement l'origine géographique d'un ordinateur sur l'internet.

de grande écoute par Zhao Benshan 趙本山. Cette scénette a aussi réussi à atteindre un large public grâce à l'internet et les plates-formes vidéo de YouTube et Youku ; une preuve de plus que les médias traditionnels peuvent créer l'événement mais qu'ils dépendent d'autres canaux pour leur pérennité. Le spectacle n'est plus sur la scène mais parmi les spectateurs qui explosent de rire et de stupéfaction et applaudissent avec une force extraordinaire non seulement le personnage de Zhao Benshan mais surtout sa facilité à parler cantonais. Le spectacle a été enregistré à Pékin pour la télévision nationale et est passé sur plusieurs chaînes. Cet ami d'école, faussement perçu comme tombé en déchéance se révèle être en fait un homme d'affaires avisé ; ce personnage interprété par un comédien célèbre que l'on ne soupçonnait pas de pouvoir parler si bien le cantonais est le signe que le mandarin a bien sa place centrale en Chine mais que cette place doit être disputée avec une langue, le cantonais, vivante et qui est parlé par tous les hommes d'affaires de l'une des régions les plus riches de Chine. Le cantonais est clairement reconnu comme langue de prestige par l'un des plus grands acteurs comiques de Chine et par un public pékinois.²¹⁷

Ironiquement, l'officialité du mandarin à l'extérieur de la Chine continentale, à Taïwan, à Hong Kong, à Singapour ainsi qu'en Malaisie dans le système éducatif renforce son attrait aussi bien à un niveau mondial qu'à un niveau national, chinois ou même taïwanais ; même si le gouvernement taïwanais semble faire la promotion

²¹⁷Zhao Benshan 趙本山, Réunion d'anciens élèves 《趙本山同學會》, http://v.youku.com/v_show/id_XMjgxNjM2Mjg=.html, consulté juillet 2013.

de Taïwan comme une plateforme centrale pour la diaspora parlant hakka et dans une certaine mesure aussi pour le hokkien de Taiwan, les chaînes publiques et privées produisent de nombreuses émissions et séries de fiction en taïwanais qui contribuent à renforcer un standard de hokkien basé sur celui de Taïwan ; une situation semblable à celle du hakka dont la seule chaîne de télévision entièrement en hakka se trouve à Taïwan. Toutes ses chaînes sont accessibles librement moyennant un abonnement modeste.²¹⁸

Ces mouvements sont non seulement visibles dans le cinéma du monde chinois, mais semblent aussi précéder une évolution des mentalités officielles. Le cinéma est plus difficile à contrôler que les médias perçus comme étant de grande diffusion instantanée ou légèrement différée comme la télévision et la radio ; le développement rapide des vitesses de téléchargement sur l'internet pourraient cependant infirmer cette tendance . Un film peut être interdit de projection dans une ou plusieurs salles mais il peut être diffusé par d'autres moyens. Le film *Pirated Copy* 蔓延 (2004) tourné en grande partie avec une technique *cinéma-vérité* ou de caméra cachée décrit un univers parallèle de diffusion de films étrangers à Pékin à partir d'appartements privés transformés en magasins discrets et propagateurs de la culture mondiale cinématographique et de ses icônes. Ce double mouvement,

²¹⁸ La plateforme de télévision *5ik* : <http://5ik.tv/> permet depuis 2011 un accès à plus de 60 chaînes de télévision de Taiwan en haute qualité et presque une dizaine d'entre elles en HD. Elles comprennent les chaînes de la télévision publique de Taiwan y compris celle en Hakka et des chaînes de cinéma ; l'une d'entre elles, ironiquement, ne comportant pratiquement que des films de Hong Kong doublés en mandarin. Il n'existe pas, semble-t-il d'offre similaire offrant un accès aux films de Hong Kong en cantonais. La qualité de la diffusion des ces chaînes ne souffrent pas d'interruption, souvent propres de la diffusion par internet, et en font un service d'un niveau égal à celui de la télévision par satellite.

dans deux directions non-opposées mais complémentaires, du cinéma étranger vers la Chine et de films chinois vers l'extérieur du Monde chinois remet en question de manière durable le concept d'un cinéma chinois comme le représentant d'une certaine culture chinoise orientalisée. La difficulté, comme nous l'avons expliqué plus haut, est de faire entendre ou voir cette diversité à travers le filtre orientalisant des sous-titres monolingues et du doublage semblable à une ultime couche de peinture dissimulant la véritable œuvre d'art.

L'Avenir ?

Depuis plus de soixante ans le cinéma sinophone n'est plus représenté uniquement par le cinéma de la Chine. Il se présente sous plusieurs facettes, chacune d'entre elles avec des buts, un contexte et des moyens de production très différents. Il est aussi de moins en moins monolithique, linguistiquement et politiquement. Les films de Chine à but commercial, en particulier destinés à un public urbain et jeune mais sans nul doute exerçant un pouvoir d'attraction important sur la jeunesse de l'intérieur du pays, et dont la seule distinction est que leur action se déroule dans une grande ville chinoise, ont de moins en moins à envier à leurs équivalents occidentaux auxquels ils ressemblent comme des clones, présentant les mêmes histoires d'amour, d'action et de quiproquo que les films américains ou européens. Ce genre de film ne s'exporte pratiquement pas car il ne produit rien d'original qui n'est pas déjà disponible, par exemple, en anglais ou en français : la preuve en est que la plupart d'entre eux sont rarement sous-titrés en langue étrangère. Un autre cinéma sinophone original comportant des thèmes d'art et d'essai et de société ne peut que se différencier par des thèmes porteurs soit d'une revendication culturelle ou sociétale et s'affirmant comme le représentant d'un Monde chinois en mouvement ; les films issus d'un tel cinéma sont souvent sous-titrés, presque jamais doublés en anglais ou dans une autre langue si le thème concerne un pays non-anglophone.

De concert avec la mondialisation du cinéma, les coproductions chinoises avec un pays étranger participent aussi aux redéfinitions de ce que constitue un film sinophone.

Un exemple est *John Rabe (John Rabe, le juste de Nankin)* 拉貝日記 (2009), une coproduction germano-chinoise dont le metteur en scène, Florian Gallenberger, est allemand. Son public fut principalement chinois. Le site www.dianying.com, l'un des principales sites de banques de données de film sinophones avec *Hong Kong Movie Data Base (HKMDB)*, ne s'est d'ailleurs pas trompé et a inclus ce *John Rabe*, dans sa banque de données, l'incluant sans hésitation tout en le labellisant comme un film « non-chinois » contrairement à HKMDB. Ce film, bien que dirigé par Florian Gallenberger, un metteur en scène allemand, est considéré comme chinois au même titre que *Formosa Betrayed*, dirigé par un Américain, Adam Kane, est considéré comme taïwanais. *John Rabe* a trouvé la presque totalité de son public en Chine et *Formosa Betrayed* le sien à Taïwan et non aux États-Unis son pays de production.

De la même manière, les films taïwanais trouvent de plus en plus une grande partie de leur audience à l'extérieur de Taïwan. Leurs films destinés à un public jeune et produit sur des critères de rentabilité ne sont pas souvent sous-titrés en langue étrangère mais sont souvent exportés ou vu en Chine continentale. Ils sont parfois produits et tournés dans un Taipei qui pourrait être n'importe quelle ville d'Asie. Ce genre de film au scénario « international hollywoodien » ne dépasse que rarement les confins de la zone de diffusion du Monde sinophone.

Simultanément, à l'instar des cinémas d'Art et d'Essai d'autres pays, un nombre croissant de films taïwanais reflète les questions sociétales de Taïwan et sont

presque systématiquement sous-titrés en anglais et de plus en plus souvent dans d'autres langues étrangères, asiatiques et européennes, avec le but de toucher un plus grand marché. Si des co-productions taïwanaises avec la Chine ou Hong Kong pour des films pan-asiatiques de décor ou d'action sont de plus en plus fréquentes, les films à thème ne se situent presque pas sur un terrain pan-sinophone mais sur une exploration de l'identité taïwanaise. Le film *Seediq Bale*, produit avec des capitaux de plusieurs pays est probablement l'un des phénomènes les plus importants de l'histoire du cinéma taïwanais et constitue un exemple révélateur de la fragmentation du monde sinophone et de son cinéma.

La présence d'autres langues, d'autres ethnies et l'incursion de personnages ou événements étrangers considérés, tels que *John Rabe* et *Formosa Betrayed* (被出賣的台灣 2009) qui font partie de l'histoire du monde sinophone contribue à la fragmentation, ou plus positivement, de la diversité croissante du cinéma sinophone. Elle permet aussi de rompre avec les clichés exotiques et renforce la participation du cinéma sinophone au cinéma mondial. Le contre point est que l'ethnie Han n'apparaît alors que comme l'une des composantes du monde sinophone, perdant alors une présence, sinon exclusive, du moins prépondérante dans la sinosphère. La production de films commerciaux à l'eau de rose, paradoxalement avec des thèmes similaires au cinéma commercial, par exemple américain, permet aux autres films à thème de s'affirmer comme étant les seuls porteurs d'une culture distincte sinophone ou même asiatique aux yeux des distributeurs qui, comme nous l'avons vu plus haut, ne font pas souvent de distinction entre les différentes cultures asiatiques. Ce genre de film est souvent

porteur de thèmes d'identité et expose la diversité culturelle, linguistique et sociale du monde chinois. Lorsqu'un film, comme par exemple, *Blind Shaft* 盲井 (2003), dévoile le monde impitoyable et sans scrupules de l'exploitation des mines en Chine, il ne peut que respecter les codes linguistiques de la réalité. Ce réalisme, au même titre que certaines œuvres faisant partie du patrimoine cinématographique mondial, comme le classique italien, *Ladri di biciclette*, *Le Voleur de bicyclette* (1948) affirme le caractère universel et humain de certains thèmes. Il donne une place pérenne au cinéma sinophone. La preuve en est dans le nombre de versions sous-titrées de certains films à thème du Monde chinois.

Son succès alors permet de légitimer et de banaliser l'usage de dialectes de mandarin dans le cinéma chinois. Une fois la porte ouverte, il est difficile de la refermer.

Un autre facteur qui renforce et établit cette diversité linguistique est l'existence croissante et la présence grandissante d'autres nations sinophones dont le cinéma s'affirme de plus en plus dans le cinéma mondial. Si à une autre époque, cette diversité politique n'a pu mener à une diversité linguistique dans le cinéma sinophone, cela était principalement dû, comme nous l'avons vu auparavant à des politiques linguistiques imposant l'emploi exclusif du mandarin au cinéma par des lois ou des subventions. Cette uniformisation linguistique était aussi la conséquence de la recherche d'un marché pan-asiatique, comme dans le cas du cinéma de Hong Kong qui a tourné pendant une certaine période exclusivement en mandarin. Ceci n'est plus le cas aujourd'hui. Même si les productions multilingues ou dans une autre langue chinoise que le mandarin sont surtout en provenance de Taïwan, de Singapour ou de Hong Kong, les productions chinoises participent de

cette diversité. Cette diversité linguistique, évidente pour un public asiatique n'est encore que rarement comprise et perçue à l'extérieur de l'Asie.

Les diverses composantes politiques du monde sinophone ne sont progressivement plus perçues comme faisant partie d'un tout indivisible. Il s'en dégage une perception différente pour les produits, culturels et non-culturels, en provenance de ces pays. À l'instar des perceptions différentes que le consommateur puisse avoir de la qualité des produits en provenance de Chine, de Taïwan, de Hong Kong ou de Singapour, les productions cinématographiques profitent de ce paradigme. Qu'elles soient ou non en mandarin, les productions cinématographiques des autres pays sinophones ne sont pas considérées, jusqu'à présent, comme faisant partie de l'espace chinois cinématographique. Le paysage politique, comme à Singapour par la création d'un fonds de soutien au cinéma local, entraîne la création de centres multiples de création.

Cette fragmentation n'est que partielle et ne mène pas à une séparation totale ; l'importation, légale ou non, de ces films sinophones vers la Chine et dans toute la sphère sinophone renforce l'existence et la vitalité interne d'un monde sinophone multiple où les produits culturels et non-culturels circulent de plus en plus librement, en dépit de la censure. Cette circulation crée une communauté culturelle doublée d'une diversité culturelle, linguistique et sociétale sans préjudice pour la continuité d'entités ou d'États séparés, tous sinophones, parfois dans d'autres langues chinoises que le mandarin, mais chacun doté de son particularisme politique.

Le choix reste à faire quant à la définition du mot « chinois ». Être chinois est-il basé sur un concept purement ethnique, ou sur une définition culturelle et sociétale à l'intérieur d'entités politiques différentes. Les Chinois de Hong Kong se définissent-ils comme Chinois sur les mêmes bases que leurs compatriotes officiels de la Chine populaire ? Le cinéma sinophone contribue-t-il à la définition de ce qui est « chinois » ? Rien n'est moins sûr.

La plupart des citoyens de Taïwan qui semblaient encore hésiter à prendre le risque d'affirmer une culture sinophone distincte de celle de leurs « cousins » chinois, pour utiliser une expression surannée des rapports franco-québécois, semblent avoir accepté une indépendance culturelle et politique de facto ; bien qu'en 1895 ils aient protesté vigoureusement d'avoir été abandonnés à la Chine et sacrifiés pour la survie de l'empire chinois, leur déclaration d'indépendance avec comme symbole un tigre, montrait clairement leur désir de continuer à faire partie de l'Empire Qing. Leur appartenance à une communauté culturelle commune avec la Chine, à un espace commercial commun n'est que rarement remis en cause. Un concours de circonstances historiques et la politique agressive de la Chine à l'égard de Taïwan ont provoqué une réaction défensive chez les Taïwanais. Le caractère distinctif de Taïwan n'a pu alors que s'affirmer et contribue à une nouvelle définition du Monde chinois qui ne peut être plus défini simplement que par la Chine. Cette différence culturelle et linguistique renforce à son tour une diversité linguistique en Chine où un certain nombre de radios s'adressent spécifiquement, par leur nom, aux locuteurs de hokkien des deux côtés du détroit. Xiamen (Amoy), de par sa position géographique, a traditionnellement toujours été tourné vers la mer et l'exportation de produits et de personnes.

À Hong Kong le retour à la Chine a forcé une réévaluation de l'identité et de la place de ses citoyens à la fois dans l'espace chinois et sur la place internationale. Le mandarin a pris droit de cité dans certains espaces réduits mais en contrepartie les défenseurs du cantonais à Canton en Chine même se sont retrouvés une nouvelle énergie dans la défense de leur identité linguistique en manifestant en grand nombre pour conserver leurs médias en cantonais. Nul doute que la proximité géographique de Hong Kong, la réception des médias de Hong Kong et l'existence d'un cinéma vigoureux en cantonais circulant librement dans la région, ne soient des facteurs dans ce sursaut qui réaffirme le droit à l'existence d'autres langues chinoises à avoir leur propre espace. Ces actions ont aussi tracé des lignes très claires quant aux limites d'expansion du mandarin à l'extérieur de son espace originel ; les autorités locales n'ont eu d'autre choix que de reculer face à une tentative d'uniformisation linguistique par le mandarin. Il se pourrait bien que malgré une certaine diglossie mandarin / langue locale dans certains secteurs commerciaux, le mandarin ait atteint le sommet de son monopole et que son expansion ne puisse se faire que dans un contexte de coexistence diglossique.

La Chine est en bonne voie de devenir la première puissance industrielle du monde d'ici les années 2030. Le chinois mandarin s'est hissé ces dernières années au rang des langues étrangères en vogue dans les écoles et universités de la planète. Si pour des raisons politiques et pratiques, jusqu'à la fin de la révolution culturelle en Chine, son apprentissage s'est surtout effectué dans d'autres territoires, principalement à Taïwan, la grande majorité des étudiants de chinois mandarin se dirige maintenant vers la république populaire, non seulement pour en apprendre la langue, mais aussi pour se familiariser avec sa société et son économie. Les

producteurs de DVD en Chine en sont conscients et ont produits des séries mettant en valeur le cinéma chinois à l'intention des apprenants de chinois ; même si certains de ses films participent d'un regard exotique et orientaliste sur les minorités ethniques comme *Ashima* 阿詩瑪 de Liu Qiong 劉瓊 (1964), minorité Sani ; *Five Golden Flowers* 五朵金花, de Wang Jiayi 王家乙 (1959) mettant en scène la minorité Baizu, ou encore *Liu San Jie*, cité plus haut.

Cette nouvelle prééminence du mandarin a, de manière ironique, renforcé l'importance du mandarin à Singapour où il est devenu une langue qu'il est important d'apprendre au même titre que l'anglais. Le renforcement du mandarin à Singapour, même si les raisons souvent citées sont son importance dans les relations commerciales avec la Chine et la nécessité d'une langue commune pour la communauté chinoise, a abouti à transformer Singapour en une mini-Chine où le mandarin, avec l'anglais, occupe une position centrale et les minorités n'ont d'autre choix que de constater cet état des choses et de s'y adapter. Cette expansion du mandarin s'y fait donc dans une situation de diglossie.

À Taïwan, même si une tendance de plus en plus forte se fait jour pour que soit accordée une place plus importante aux autres langues chinoises, le mandarin est accepté comme étant indispensable au développement économique et conserve sa position prépondérante encore une fois dans une situation constante de diglossie.

Nous assistons donc à une conséquence non planifiée du renforcement de la position de la Chine et de sa langue officielle sur la scène internationale : l'émergence d'autres états ou régions où l'officialité du mandarin est renforcée par la montée en puissance de la Chine et par conséquent, ironiquement, une

diversification du mandarin à l'international. Ceci n'est bien sûr pas unique au mandarin, c'est la domination de langues comme l'anglais ou le français qui a convaincu, dans un premier temps, plusieurs pays colonisés en Afrique, d'adopter les langues du colonisateur comme langue officielle ; au Canada et au Québec, la position du français n'aurait sans doute pas pu être aussi forte sans la position internationale du français.

Il est fort probable qu'il en est de même avec le mandarin : sa position croissante à l'international renforce son statut dans d'autres pays mais amène la Chine à faire face à d'autres versions de mandarin dont elle devra accepter la diversité culturelle. Cette diversité est souvent accompagnée par une co-officialité avec d'autres langues comme c'est le cas dans plusieurs régions de Chine. Taïwan, imitant l'exemple des Centres Confucius mis en place par la Chine pour assurer la promotion du mandarin, sur le modèle des instituts français et de l'Alliance française ou du British Council, a commencé à développer son propre réseau d'instituts linguistiques de mandarin à travers le monde, *Taiwan Academy* et développé considérablement son système de bourses destinés aux étudiants étrangers, affichant une stratégie différente en incitant un nombre maximum d'étrangers à recentrer leur apprentissage du mandarin avec une découverte de Taïwan.^{219 220} L'un de ses buts est de promouvoir les caractères traditionnels, différant en cela des instituts Confucius qui n'enseignent que les caractères simplifiés ; ceci renforce le mandarin en lui assurant plus d'une source

²¹⁹ À partir de 2004.

²²⁰ [Taiwan Academy](http://Taiwanacademy.tw/en/index.jsp), <http://Taiwanacademy.tw/en/index.jsp>, consulté août 2013.

d'apprentissage mais accentue sa diversification en plusieurs variétés et perpétue sa fragmentation.

Cette internationalisation du mandarin et sa décentralisation, à Taïwan, à Singapour et aussi en Malaisie, où existe un réseau scolaire en chinois mandarin, a toujours été présente dans certains domaines en Chine où une version différente de certains documents chinois a souvent été disponible pour les Chinois d'outre-mer et un certain nombre de manuels de mandarin publiés en Chine comporte une version en caractères traditionnels que l'on pourrait justifier par le retour de Hong Kong à la Chine mais qui contribue alors aussi à l'internationalisation du mandarin et au renforcement de sa diversification.²²¹

Cette diversification s'exprime aussi à l'intérieur de la Chine par le souci de plusieurs communautés chinoises de ne pas perdre leur langue comme le shanghaien ou le cantonais soit en protestant pour le maintien de médias ou militant pour l'établissement de centres d'enseignement de la langue. Une telle diversification est aussi un badge de la diversification linguistique des langues chinoises et de leur identité. Hong Guo-juin est d'avis que cette diversification est porteur de la recherche d'une identité. Faisant la comparaison entre les films produits en mandarin et en cantonais à Hong Kong, il constate que ceux produits en mandarin participaient d'un caractère cosmopolite, moderne et urbain du chinois mandarin et que ceux tournés en mandarin étaient « le moins occidentalisés

²²¹ Voir la série de manuels de chinois publiés uniquement en caractères traditionnels par l'Université Fudan de Shanghai : Hu Yushu 胡裕樹 (Dir.), *Chinese for Today* 今日漢語, Shanghai, Fudan University Press, 1987.

possible ». ²²² Hong propose que le choix de la langue d'un film n'est pas le fait d'un hasard aussi bien à Hong Kong qu'à Taiwan :

The use of language is thus closely related to the question of national identity. Films in Cantonese dialect were prominent in the Hong Kong New Wave attempt to create an identity by locality, with the linguistic as the most distinctive marker. Likewise, films made in the Taiwanese dialect were a common practice in New Cinema. In this context, films made in the Taiwanese Mandarin, the official language, came to represent a central power that the marginalized, in both colonial Hong Kong and postcolonial Taiwan alike, would seek to contend.

L'usage de la langue est donc étroitement relié à la question de l'identité nationale. Les films en dialecte cantonais occupaient le devant de la scène lorsque la Nouvelle Vague de Hong Kong s'efforçaient de créer une identité basée sur la localité et utilisant l'élément comme un marque distincte. De la même manière, les films tournés en dialecte taïwanais étaient une pratique courante dans le Nouveau cinéma. Dans ce contexte, les films produits en mandarin de Taïwan, la langue officielle, finissaient par représenter un pouvoir central que les marginalisés, du Hong Kong colonial et du Taïwan postcolonial, cherchaient à combattre. ²²³

Au Tibet, les autorités ont mis en place des chaînes de télévision en tibétain et l'enseignement en tibétain est aussi accessible à l'extérieur du Tibet dans des provinces limitrophes où résident d'importantes communautés de Tibétains.

Les protestations et manifestations en faveur d'une diversité linguistique, un respect des minorités ethniques et l'accès aux médias et un enseignement dans les langues des minorités ethniques de la Chine semblent non seulement se renforcer mais sont aussi tolérées par des autorités peut-être non habituées à de tels

²²² "westernized as little as possible", Guo-Juin Hong, *Taiwan cinema : a contested nation on screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 115.

²²³ " Ibid. p. 115.

mouvements.²²⁴ Il est trop tôt pour savoir si, à l'avenir, ces mouvements resteront des gouttes d'eau vite diluées, où si ces décisions aboutiront à une diglossie ou un bilinguisme de fait. Il n'en reste pas moins que le monolinguisme absolu semble être une chose qui ne peut perdurer même en Chine où l'anglais semble être une langue que l'on se doit d'acquérir.

Le cinéma sinophone et son multilinguisme est-il une représentation fidèle ou du moins métaphorique de la société de langue chinoise de demain ? La relative liberté du cinéma sinophone de refléter les pays sinophones dans leur diversité culturelle, d'articuler les contacts entre minorités ethniques en Chine et la majorité Han, comme dans *Kekexili* ; le souci de réalisme culturel, linguistique sociologique et historique comme dans *Seediq Bale* à Taïwan ; le portrait d'une société multilingue à Singapour telle qu'elle est décrite dans *Singapore Dreaming* sont les signes avant-coureurs que la société sinophone ne se réduit pas à un seul pays et que sur la scène internationale il sera impossible de considérer la Chine comme seule détentrice d'une culture sinophone. À l'instar d'autres langues internationales, comme l'anglais, le français, l'espagnol et le portugais, le chinois ne pourra trouver une place certaine à l'international que dans la force de sa diversité. Ce n'est pas avec l'anglais et la seule force de sa population et de l'économie chinoise que le monde sinophone pourra affirmer son caractère différent et indispensable à son

²²⁴ Tiffany Ap, « Another province, another protest over Mandarin », Shanghaiist, http://shanghaiist.com/2010/10/21/another_province_another_protest_ov.php, consulté mai 2013.

développement. Les langues ne se revendiquant que d'un seul pays, comme le persan, qui pourtant englobe une communauté linguistique allant au delà des ses frontières jusqu'en Afghanistan ou l'arabe proche du maltais de l'Union européenne, n'ayant pas encore pu prétendre à l'universalité de leur message, ne peuvent sortir d'un carcan national ou idéologique.

Les langues chinoises, dans leur articulation diglossique avec le mandarin et les communautés ethniques qui les entourent, font preuve d'un dialogue interculturel dans le cinéma du Monde sinophone. Ce cinéma sinophone pourrait bien montrer la voie aux institutions politiques et composantes des territoires et pays ou il jouit d'un public et d'une reconnaissance. Le développement de ce cinéma dans les festivals étrangers, sur les plateformes de diffusion vidéo ou de salles de cinéma montre qu'il existe un intérêt pour le cinéma sinophone qui est perçu comme une fenêtre sur la culture, la politique, les sociétés de ses composantes. Il sert aussi d'échange entre les différents pays et régions du monde sinophone et pourrait bien être le premier élément d'une culture sinophone transnationale et transculturelle. Dans ce contexte transnational, Taïwan, comme l'avance June Yip à maintes reprises dans *Envisioning Taiwan-Fiction, Cinema and the Nation in the Cultural Imaginary*, pourrait être le premier pays à avoir abandonné le concept d'État nation et fait preuve d'avant-garde au même titre que le cinéma sinophone transnational. ²²⁵

²²⁵ June Yip, *Envisioning Taiwan - Fiction, Cinema and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham and London, Duke University Press, 2004.

Appendice A

Nombre des Productions en mandarin et en taïwanais à Taïwan : 1949 — 1970

	Films en mandarin	Films en taïwanais
1949	1	
1950	1	
1951	4	
1953	2	
1954	3	
1955	6	1
1956	10	11
1957	7	51
1958	4	62
1959	17	32
1960	11	18
1961	6	15
1962	7	72
1963	5	87
1964	10	86
1965	8	100
1966	25	105
1967	46	95
1968	116	85
1969	119	94
1970	163	10
Total	575	924

Source : Liu, Hsien-cheng (Liu Xiancheng) 劉現成. Taiwanese Cinema, Society and State 台灣電影、社會與國家. Taiwan: Geren Zhushu 個人著述, 1997.

Liu a construit ces statistiques à partir de deux sources :

1. Cai, Guorong 蔡國榮 Sélection de noms de films et de réalisateurs nationaux des années 1960 《六十年代國片名導明作選》，Taipei : Fondation pour le développement de l'industrie du film de la République de Chine.
2. Xue Huiling, Wu Junhui 薛惠玲、吳俊輝 “Liste de films en taïwanais ” dans *Plaisir du cinéma* 電影欣賞, 1991. Pp 22-52.

Appendice B

Productions cinématographiques à Hong Kong : 1960 — 1970

	Films en cantonais	Films en mandarin	Autres langues
1960	202	71	3
1961	211	45	1
1962	200	31	2
1963	203	38	10
1964	175	43	6
1965	169	32	4
1966	125	40	1
1967	105	67	0
1968	87	61	1
1969	71	64	0
1970	35	83	0
Total	1583	575	28

Kar, Law, Frank Bren, *Hong Kong Cinema A Cross-Cultural View*. Lanham, Maryland, États-Unis: Scarecrow Press Inc., 2004. (Appendix 7, p. 320)

Appendice C



Couverture du DVD pour le film *Erma's Wedding*.

Filmographie

Films cités:

2046 / , Wong Kar-wai (Wáng Jiāwèi) 王家衛, Hong Kong, 2004.

A Borrowed Life / 多桑, Wu Nien-jen (Wu Nianzhen) 吳念真, Taiwan, 1994.

A Brighter Summer Day / 牯嶺街少年殺人事件, Yang Dechang (Edward Yang) 楊德昌, Taiwan, 1991.

A Confucian Confusion / 獨立時代, Yang Dechang (Edward Yang) 楊德昌, Taiwan, 1994.

A Mongolian Tale / 愛在草原的天空, Xie Fei, Chine, 1995.

A Postman of Paradise / 香巴拉信使, Yu Zhong 俞鐘, Chine, 2007.

Ashima / 阿詩瑪, Liu Qiong 劉瓊, Chine, 1964.

Balzac et la Petite Tailleuse chinoise (Balzac and the Little Chinese Seamstress) / 巴爾扎克與小裁縫, Dai Sijie 戴思傑, Chine, 2002.

Blind Shaft / 盲井, Li Yang 李揚, Chine, 2003.

Breaking News / 大件事, To Kei-Fung (Johnnie To) 杜琪峰, Hong Kong, 2004.

Brokeback Mountain / 斷背山, Li An (Ang Lee) 李安, États-Unis / Canada, 2005.

Cape No 7 / 海角七號, Wei Desheng (Wei Te-Sheng) 魏德聖, Taiwan, 2008.

Chan is Missing / 陳失蹤了, Wang Wayne 王穎, États-Unis, 1982.

Chashan Qingge / 茶山情歌, Liu Shifang 劉師坊, Taiwan, 1955.

Chine, ma douleur (China, my Sorrow) / 牛棚 (中國, 我的痛), Dai Sijie 戴思, France, 1989.

Chungking Express / 重慶森林, Wong Kar-wai (Wáng Jiāwèi) 王家衛, Hong Kong, 1994.

City of Sadness / 悲情城市, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1989.

Comrades, Almost a Love Story / 甜蜜蜜, Chan Peter Ho Sun 陳可辛, Hong Kong, 1996.

Connection By Fate (Super Citizen) / 超級公民, Wan Jen (Wan Ren) 萬仁, Taiwan, 1998.

Crazy Stone / 瘋狂的石頭, Ning Hao 寧浩, Chine, 2006.

Crouching Tiger, Hidden Dragon / 臥虎藏龍, Li An (Ang Lee) 李安, Hong Kong, 2000.

Devils on the Doorstep (During that War) / 鬼子來了, Jiang Wen 姜文, Chine, 1999.

Dim Sum / 點心, Wang Wayne 王穎, États-Unis, 1985.

Dust in the Wind / 戀戀風塵, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1987.

Erma's Wedding / 爾瑪的婚禮, Han Wanfeng 韓萬峰, Chine, 2008.

Five Golden Flowers / 五朵金花, Wang Jiayi 王家乙, Chine, 1959.

Formosa Betrayed / 被出賣的台灣, Adam Kane, États-Unis—Taiwan, 2009.

Full Moon in New York / 人在紐約, Stanley Kwan (Guan Jinpeng) 關錦鵬, Hong Kong, 1990.

Funny Soldier / 傻兵立大功, Zhu Yanping 朱延平, Taiwan, 1981.

Hôtel du Bonheur (Happy Hotel) 開心公寓, SMG (Télévision de Shanghai), (2009)

Ilo Ilo / 爸妈不在家, Anthony Chen 陳哲藝, Singapour, 2013.

In the Mood for Love / 花樣年華, Wong Kar-wai (Wáng Jiāwèi) 王家衛, Hong Kong, 2000.

Isabella / 伊莎貝拉, Pang Ho-Cheung 彭浩翔, Hong Kong / Macao, 2006.

Island Etude / 練習曲, Chen Huai-En 陳懷恩, Taiwan, 2006.

John Rabe / 拉貝日記, Florian Gallenberger, Chine / Allemagne, 2009.

Kekexili - Mountain Patrol / 可可西里, Lu Chuan 陸川, Chine, 2004.

Les Filles du botaniste (The Chinese Botanist's Daughters) / 植物學家的女兒, Dai Sijie 戴思傑, Vietnam, Outremer, 2006.

Liu San Jie (Third Sister Liu) / 劉三姐, Su Li 蘇里, Chine, 1961.

Lust, Caution / 色·戒, Li An (Ang Lee) 李安, Taïwan, 2007.

No Puedo Vivir sin Ti / 不能沒有你, Leon Dai 戴立忍, Taïwan, 2009.

Oncles et Petits-fils 老娘舅和兒孫們, SMG (Télévision de Shanghai), (2005-2010)

Pinoy Sunday / 台北星期天, Ho Wi Ding (He Yuting) 何蔚庭, Taïwan, 2008.

Pirated Copy / 蔓延, He Jianjun 何建軍, Chine, 2004.

Pongso No Tao / 人之島, Wang Jingui (Wang Jin-kue) 王金貴, Taïwan, 2008.

Sacrificed Youth / 青春祭, Zhang Nuanxin 張暖忻, Chine, 1985.

Sayon's Bell / ヨンの鐘莎 - 韻之鐘, Hiroshi Shimizu 清水宏, Japon, 1943.

Seediq Bale / 賽德克·巴萊, Wei Desheng (Wei Te-Sheng) 魏德聖, Taïwan, 2011.

Sentinels Under Neon Lights / 霓虹燈下的哨兵, Wang Ping, Ge Xin 王莘, 葛鑫, Chine, 1964.

Shanghai Flowers / 上海花, Hou Hsiao-Hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taïwan, 1998.

Singapore Dreaming / 美滿人生, Colin Goh & Woo Yen Yen 吳榮平 胡恩恩, Singapour, 2006.

Song of the Exile / 客途秋恨, Ann Hui (On-Wah) (Xǔ ānhuà) 許鞍華, Hong Kong / Taïwan, 1990.

Super Citizen Ko / 超級大國民, Wan Jen (Wan Ren) 萬仁, Taïwan, 1995.

Taiwan: A People's History / 打拼 台灣人民的歷史, Chen Li-kuei 陳麗貴, Cheng Wen-tang 鄭文堂 et Fu Chuang-feng 符昌鋒, Taïwan, 2007.

The Joy Luck Club / 喜福會, Wang Wayne 王穎, États-Unis, 1993.

The Passage / 經過, Cheng Wen-tang (Zheng Wentang) 鄭文堂, Taïwan, 2004.

The Sage Hunter / 山豬 飛鼠 撒可努, Tony Cheung 山豬 飛鼠 撒可努, Taipei, 2005.

The Song of Spirits / 心靈之歌, Wu Hongxiang 吳宏翔, Taiwan, 2006.

The Strait Story / 南方紀事之浮世光影, , Taiwan, 2005.

The Strait Story / 南方紀事之浮世光影, Huang Yushan 黃玉珊, Taiwan, 2005.

The War of Betrayal (TV Series) / 亂世豪門, Wan Jen (Wan Ren) 萬仁, , 2007.

The World / 世界, Jia Zhangke 賈樟柯, Chine, 2004.

Tie Xi Qu: West of the Tracks (À l'Ouest des Rails) / 鐵西區, Wang Bing 王兵, France, 2003.

Time and Tide / 順流逆流, Tsui Hark 徐克, Hong Kong, 2000.

Wayward Kenting (TV series) / 我在墾丁天氣晴, Niu Chen-Zer (Doze Niu) 鈕承澤, Taiwan, 2008.

When Ruoma Was Seventeen / 嫫瑪的十七歲, Zhang Jiarui 章倬瑞, Chine, 2002.

Yi Yi (A One and the One) / 一一, Yang Dechang (Edward Yang) 楊德昌, Taiwan, 2000.

Yumin is ainm dom / 我名叫于明, Daniel O'Hara, Irlande, 2003.

Autres Films multilingues :

A Beautiful New World / 美麗新世界, Shi Runjiu 施潤玖, Chine, 1998.

A Drifting Life / 春花夢露, Lin Zhengcheng (Lin Cheng-Sheng) 林正盛, Taiwan, 1996.

A Hero never Dies / 真心英雄, To Kei-Fung (Johnnie To) 杜琪峰, Hong Kong, 1999.

About Love / 戀愛地圖, Yi Zhiyan (Yee Chin-Yen) 易智言, Ten Shimoyama 下山天、Zhang Yibai 張一白, Taiwan, 2005.

Air Hostess / 空中小姐, Yi Wen (Evan YANG) 易文, Hong Kong, 1959.

At the End of Daybreak / 心魔, He Yuheng (Ho Yuhang) 何宇恆, Malaisie, 2009.

Banana Paradise / 香蕉天堂, Wang Tong 王童, Taiwan, 1989.

Bei Qing Yuan Yang Meng / 悲情鴛鴦夢, Wu Feijian 吳飛劍, Taipei, 1965.

Big Shot's Funeral / 大腕, Feng Xiaogang 馮小剛, , 2001.

Blind Mountain / 盲山, Li Yang 李揚, Chine, 2007.

Blue Cha cha / 深海, Sheng Wentang (CHENG Wen-Tang) 鄭文堂, Taiwan, 2006.

Blue Cha Cha / 深海, Cheng Wen-tang (Zheng Wentang) 鄭文堂, Taiwan, 2005.

Blue Gate Crossing / 藍色大門, Yi Zhiyan (Yee Chin-Yen) 易智言, Ten Shimoyama 下山天、Zhang Yibai 張一白, Taiwan, 2002.

Bride in Hell / 地獄新娘, Xin Qi 辛奇, Taiwan, 1965.

Brother Liu and Brother Wang on the Roads in Taiwan / 王哥柳哥遊台灣 (上、下), Lee Hsing (Li Xing), Fang Zhen, Tian Feng 李行、方霞 (張方霞)、田豐, Taiwan, 1959.

Buddha Bless America / 太平.天國, Wu Nien-jen (Wu Nianzhen) 吳念真, Taiwan, 1996.

Butterfly / 蝴蝶, Mak Yan Yan (Mai Wanxin) 麥婉欣, Hong Kong, 2004.

Club Zeus / 宙斯俱樂部, David Verbeek, Chine, 2011.

Crossing Hennessy / 月滿軒尼詩, Ivy Ho Sai-Hong (An xi) 岸西, Hong Kong, 2009.

East Wind Rain / 東風雨, Liu Yunlong 柳雲龍, Chine, 2010.

Eat Drink Man Woman / 飲食男女 [Salé Sucré], Li An (Ang Lee) 李安, Taiwan, 1990.

Fluffy Rhapsody / 起毛球了, Wu Mi-sen 吳米森, Taiwan, 1999.

Fujian Blue / 金壁輝煌, Weng Shouming 翁首鳴 (Robin Weng), Chine, 2007.

Girl Students' Dormitory / 女大學生宿舍, 史蜀君 Shi Shujun, Taiwan, 1983.

Girlfriend Boyfriend (GF*BF) / 女朋友×男朋友, Gillies Ya-che Yang 楊雅吉, Taiwan, 2012.

God Man Dog / 流浪神狗人, Chen Singing 陳芯宜, Taiwan, 2008.

- Going Home / 回家, Lin Qingzhen 林清振, Taiwan, 2007.
- Gone Shopping / 逛街物語, Wee Lilin (Huang Liling) 黃理菱, Singapur, 2007.
- Gone with Honor / 香火, Xu Jinliang 徐進良, Taipei, 1979.
- Good Men, Good Women / 好男好女, Hou Hsiao-Hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1995.
- Good Neighbours / 兩相好, Lee Hsing (Li Xing) 李行, Taiwan, 1961.
- Goodbye South, Goodbye / 南國再見, 南國, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1996.
- Goodbye, Taipei / 再見台北, Xu Fengzhong 許峰鐘, Taiwan, 1969.
- Green, Green Grass of Home / 在那河畔青草青, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1982.
- Holiday Dreaming / 夢遊夏威夷, Xu Fujun (HSU Fu Chun) 徐輔軍, Taiwan, 2004.
- I Wish I Knew / 上海傳奇, Jia Zhangke 賈樟柯, Chine, 2010.
- Lala's Gun / 滾拉拉的真愛旅程 / 滾拉拉的鎗, Ning Jingwu 寧敬武, Chine, 2008.
- Lonely Hearts Club / 寂寞芳心俱樂部, Yi Zhiyan (Yee Chin-Yen) 易智言, Ten Shimoyama 下山天、Zhang Yibai 張一白, Taiwan, 2002.
- Love Conquers All / 用愛征服一切, Tan Chui Mei (Chen Cuimei) 陳翠梅, Malaisie, 2006.
- Love of May / 五月之戀, Xu Xiaoming (Hsu Hsiao-Ming) 徐小明, Taiwan, 2004.
- Love's Lone Flower / 孤戀花, Cao Ruiyuan 曹瑞原, Taiwan, 2005.
- Majong / 麻將, Yang Dechang (Edward Yang) 楊德昌, Taiwan, 1996.
- Migratory Bird / 候鳥, Ding Yànmín 丁亞民, Taiwan, 2001.
- Millennium Mambo / 千禧曼波之薔薇的名字, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 2001.
- Missing Gun / 尋槍, Lu Chuan 陸川, Chine, 2002.
- Monga / 艋舺, Niu Chen-Zer (Doze Niu) 鈕承澤, Taiwan, 2010.

My Bittersweet Taiwan / 台灣往事, Zheng Dongtian 鄭洞天, Chine, 2005.

My Daughter / 理髮店的女兒, Charlotte Lay Kuen Lim 林麗娟, Malaisie, 2009.

My Rice Noodle Shop / 花橋榮記 (桂林榮記), Xie Yan 謝衍, Taïwan, 1998.

New Love Song of Kangding / 新康定情歌, Jiang Ping, Chine, 2010.

Okinawa Rendez-Vous / 戀戰沖繩, Chen Jiashang (Gordon Chan Car-Seung) 戀戰沖繩, Hong Kong, 2000.

One Day / 有一天, Hou Jiran 侯季然, Taïwan, 2010.

Opium War / 鴉片戰爭, Li Quanxi 李泉溪, Taïwan, 1963.

Our Neighbors / 街頭巷尾, Lee Hsing (Li Xing) 李行, Taïwan, 1963.

Perfect Life / 完美生活, Tang Xiaobai (Emily Tang) 唐曉白, Chine, 2008.

Prince of Tears / 淚王子, Yang Fan (Yonfan) 楊凡, Taïwan, 2009.

Pushing Hands / 推手, Li An (Ang Lee) 李安, Taïwan, 1991.

Rain Dogs / 太陽雨, He Yuheng (Ho Yuhang) 何宇恆, Malaisie, 2006.

Riding Alone for Thousands of Miles / 千里走單騎, Zhang Yimou 張藝謀, Chine, 2005.

Saving Face / 愛·面子, Alice Wu, États-Unis, 2004.

Sentinels Under Neon Lights / 霓虹燈下的哨兵, Wang Ping, Ge Xin 王莘, 葛鑫, Chine, 1964.

Seven Days in Heaven / 父後七日, Wang Yulin 王育麟, Taïwan, 2010.

Shanghai / 上海 諜海風雲, Mikael Häfström, Chine, 2010.

Shanghai Fever / 股病, Li Guoli 李國立, Chine, 1994.

Shinjuku Incident / 新宿事件, Derek YEE Tung-Sing (Er Dongsheng) 爾冬陞, Hong Kong, 2009.

Somewhere I Have never Traveled / 帶我去遠方, FU Tien-Yu 傅天余, Taïwan, 2009.

Song Jun Xin Mian Mian / 送君心綿綿, Liang Zhefu 梁哲夫, Taïwan, 1965.

Street Angels / 少女黨, David Lam Tak-luk 林德祿, Singapour, 1999.

Sumimasen, Love / 對不起，我愛你, Lin Yuxian (Lin Yu-Hsien) 林育賢, Taiwan, 2009.

Summer at GrandPa's / 冬冬的假期, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1984.

Summer's Tail / 夏天的尾巴, Sheng Wentang (CHENG Wen-Tang) 鄭文堂, Taiwan, 2007.

Summer's Tail / 夏天的尾巴, Cheng Wen-tang (Zheng Wentang) 鄭文堂, Taiwan, 2007.

Sweet Alibis / 甜蜜殺機, Lien Yi-chi 連奕琦, Taiwan, 2014.

Taibei fa de zaoche / 台北發的早車, Liang Zhefu 梁哲夫, Taiwan, 1964.

Tarzan and the Treasure / 泰山與寶藏, Liang Zhefu 梁哲夫, Taiwan, 1969-1965.

Tears / 眼淚, Cheng Wen-tang (Zheng Wentang) 鄭文堂, Taiwan, 2009.

Tempting Heart / 心動, Chang Sylvia 張艾嘉, Hong Kong, 1999.

That Day, on the Beach / 海灘的一天, Yang Dechang (Edward Yang) 楊德昌, Taiwan, 1983.

The Best Bet / 突然發財, Jack Neo 梁智強, Singapour, 2004.

The Boys from Fengkuei / 風櫃來的人, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1983.

The Flowers of War / 金陵十三釵, Zhang Yimou 張藝謀, Chine, 2011.

The Fourth Portrait / 第四張畫, Chung Mong-Hong (Zhong Menghong) 鐘孟宏, Taiwan, 2010.

The Opium War / 鴉片戰事, Xiè Jìn 謝晉, Chine, 1997.

The Personals / 征婚啟事, Chen Guofu (Chen Kuofu) 陳國富, Taiwan, 1998.

The Puppetmaster / 戲夢人生, Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 1993.

The Road in the Air / 單車上路, Lan Isaac 李志蘭, Taiwan, 2006.

The Sentimental / 懷念的人, Tang Qian Liangnan 湯淺浪男, Taiwan, 1967.

- The Song of Chatian Mountain / 插天山之歌, Huang Yushan 黃玉珊, Taiwan, 2007.
- The Story of a Small Town / 小城故事, Lee Hsing (Li Xing) 李行, Taiwan, 1978.
- The Story of Taipei Women / 胭脂, Wan Jen (Wan Ren) 萬仁, Taiwan, 1991.
- The Terrorizers / 恐怖份子, Yang Dechang (Edward Yang) 楊德昌, Taiwan, 1986.
- The Wedding Banquet (Garçon d'honneur) / 囍宴, Li An (Ang Lee) 李安, Taiwan, 1993.
- Thirteen Princess Trees / 十三棵泡桐, Lu Yue 呂樂, Chine, 2006.
- Three Times / 最好的時光, Hou Hsiao-Hsien (Hou Xiaoxian) 侯孝賢, Taiwan, 2005.
- Untold story / 黑皮白牙, Yeung Laap-Gwok 楊立國, Taiwan, 1987.
- Vengeance / 復仇, To Kei-Fung (Johnnie To) 杜琪峰, Hong Kong, 2009.
- Wang Ge Liu Ge / 王哥柳哥 007, Wu Feijian 吳飛劍, Taiwan, 1966.
- West Town Girls / 終極西門, Wang Yuya (Alice Wang) 王毓雅, Taiwan, 2004.
- Xiao Wu / 小武, Jia Zhangke 賈樟柯, Chine, 1997.

Bibliographie

Œuvres et documents cités

« '1895' not one for the history books », *Taipei Times* 7 juillet 2008, <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2008/11/07/2003427964>, consulté le 16 juillet 2011.

Abbas, Ackbar, *Hong Kong : Culture and the Politics of disappearance*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 1997.

« Ang Lee critique l'interdiction imposée à sa protégée Tang Wei » (Ang Lee criticizes reported Chinese ban against protégée Tang Wei), *Boston Herald*, 10 mars 2008.

<http://www.bostonherald.com/entertainment/movies/general/view.bg?articleid=1079181&srvc=rss>, consulté en août 2011.

AP, Shanghai, « Beijing struggles to make a polyglot nation conform », *Taipei Times*, 03/12/2004.

Ap, Tiffany, « Une autre province et une autre protestation contre le mandarin » (Another province, another protest over Mandarin), *Shanghaiist*, http://shanghaiist.com/2010/10/21/another_province_another_protest_ov.php, consulté en mai 2013.

Article 4 de la *Constitution de la République populaire de Chine* adopté par le Cinquième Congrès national du peuple le 4 décembre 1982 avec amendements en 1988, 1993 et 2004, http://english.gov.cn/2005-08/05/content_20813.htm consulté le 30 juin 2012.

Berry, Chris ; Mary Farquhar, *China on Screen*, New York, Columbia University Press, 2006.

Certificat d'autorisation d'acquisition de véhicule (Certificate of Entitlement), http://en.wikipedia.org/wiki/Certificate_of_Entitlement, page consultée le 15 août 2011.

Chan, Minnie, « Call to strike ethnic status from I.D. cards », *South China Morning Post*, <http://topics.scmp.com/news/china-news-watch/article/Call-to-strike--ethnic-status--from-ID-cards> consulté le 1 juillet 2012.

Chang Ivy I-chu, « Colonial Reminiscence, Japanophilia Trend », *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 2010, 36.1, No., pp. 79-117.

China Daily, « Reality sells here, but what really soars here is the use of dialects. » (sic), 26 juillet 2006, http://www.chinadaily.com.cn/entertainment/2006-07/26/content_650240.htm, consulté le 27 juin 2012

China Times, « Li Hsing—six decades in movies », *Taiwan Today | China Times*, 10/08/2010, <http://www.taiwantoday.tw/ct.asp?xitem=121350&ctnode=1744&mp=9#>, consulté en décembre 2014.

Cinéma chinois, http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_chinois, Chinese Cinema, http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_China, 中國大陸電影, <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E5%A4%A7%E9%99%86%E7%94%B5%E5%BD%B1>, pages consultées le 14 juillet 2014.

Cole, Michael J. , « Producer brings Taiwan's history to the big screen », *Taipei Times*, 02/08/2010.

« Colère contre le passage du cantonais au mandarin » (Anger at Cantonese language switch), *BBC News*, <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-10834595>. Consulté en août 2010.

Coyaud, Maurice, Jin-Mieung Li, *Phonétiques en chinois-japonais, sino-coréen, Sino-vietnamien*, Paris, P. A. F., 1995.

Film Da Huang (Da Huang Pictures),
http://www.dahuangpictures.com/shop/index.php?main_page=product_info&Path=65&products_id=180 , consulté le 15 juillet 2012

de Castro, Mariana Gray, *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*, Woodbridge, R.-U., Tamesis Books, 2013.

Échelles de notation de l'examen de Putonghua, 考试等级, « 普通话水平测试 Putonghua Shuiping Ceshi », <http://baike.baidu.com/view/21049.htm> , consulté le 10 août 2012.

« Enseignement du Hanyu », (Hanyu Education), <http://www.hanyu-education.com/Over.aspx?id=24> , consulté le 5 août 2012.

Gernet, Jacques, *Le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999.

Grenier Burlette, Julia Alayne, *French Influence overseas: The Rise and Fall of Colonial Indochina*, Louisiana State University, M. A. Thesis, 2007.

Hirahara, Naomi, *Distinguished Asian American Business Leader*, Westport, CT États-Unis, Greenwood Press, 2003.

Histoire du Cinéma à Taïwan (History of Cinema in Taiwan),
<http://www.filmbirth.com/Taiwan.html>. Consulté en juin 2011.

HKMDB, Commentaires en ligne (Time and Tide),
(http://hkmdb.com/db/movies/reviews.mhtml?id=8846&display_set=eng) consulté en juillet 2013.

Huayu Dianying (cinéma de langue chinoise), *Wikipedia*,
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%8F%AF%E8%AA%9E%E9%9B%BB%E5%BD%B1>, Page consultée le 28 août 2011. Page en lithuanien, « cinéma chinois » en lithuanien (Kinijos kinas) : http://lt.wikipedia.org/wiki/Kinijos_kinas,

Ho Yi, « Scenery steals the show in 'Pongso No Tao' », *Taipei Times*, 2008,
<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2008/03/14/2003405577>, consulté en mai 2009.

Hong, Guo-Juin, *Taiwan cinema : a contested nation on screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Hu Yushu 胡裕樹, (Dir.), *Chinese for Today 今日漢語*, Shanghai, Fudan University Press, 1987.

Huang, Pingwen, « Sinification of the Zhuang People, Culture, and Their Language », Illinois University, 2006-7-1, Ratre Wayland, John Hartmann & Paul Sidwell, eds, *SEALSXII : papers from the 12th meeting of the Southeast Asian Linguistics Society* (2002). Canberra, Pacific Linguistics, 2007. Pp. 89-100, <http://sealang.net/sala/archives/pdf8/huang2002sinification.pdf>, consulté en mai 2012.

Hutzler, Charles, Chef de bureau de Associated Press, Interview, « In quotes: Reporters in Tibet », <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7316205.stm>, consulté en mars 2012.

IMDB, Commentaires en ligne (*Breaking News*), <http://www.imdb.com/title/tt0414931/usercomments>, consulté le 21 septembre 2010.

Islande, Immigration, Bibliomonde, <http://www.bibliomonde.com/donnee/islande-immigration-170.html>, consulté le 15 octobre 2012.

Langlais, Pierre, « Pourquoi la France double-t-elle tout le monde? », *Slate.fr*, 2010, <http://www.slate.fr/story/18195/pourquoi-la-france-double-t-elle-tout-le-monde>, consulté en mai 2013.

Law of the People's Republic of China on the Standard Spoken and Written Chinese Language (Order of the President No.37), http://english.gov.cn/laws/2005-09/19/content_64906.htm, consulté le 29 septembre 2010.

Le don des langues maternelles (Gift of Mother Tongues) : http://www.china.org.cn/arts/2010-08/03/content_20628919.htm, Consulté en août 2011.

« *Le Festival de Film de Rotterdam et le Font culturel du Prince Bernard lancent le mécénat de films Tiger* » (*IFFR en Prins Bernhard Cultuurfonds lanceren Tiger Film Mecenaat*), <http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/iff-2011/nieuws/iff-2011-prins-bernhard-cultuurfonds-lanceren-tiger-film-mecenaat/>, consulté le 25 juillet 2012.

« *Le mandarin devient la deuxième langue de Amoy 普通话已成为厦门第二大语言* » [*le mandarin devient la deuxième langue de Amoy*]. Xiamen / Amoy, Baïke Sogou (encyclopédie), <http://baïke.sogou.com/v90332.htm>, consulté en juin 2014.

Love Conquers All, IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0877347/>, consulté le 15 juillet 2012.

« Le minnan fait son entrée dans la salle de classe en septembre 闽南话 9 月走进 厦门课堂 以老厦门读音为准 » [2009], 東南在線 *Dongnan en-ligne*, <http://www.sebc.com.cn/2009/0720/10496.html>, consulté en août 2012.

« Le Rôle dévolu au chinois standard » (Role of Standard Chinese), http://en.wikipedia.org/wiki/Standard_Chinese, consulté en mai 2012.

Lo Kwai-Cheung, « Two Moments of Ethnic Representation in Tian Zhuangzhuang's Minority Films », *Journal of Chinese Cinemas*, 2009, 3, No.3, pp. 231-247.

Lu, Sheldon H., ; Yueh-Yu Yeh, Emilie (Dir.), *Chinese-Language Film, Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, Hawaiï, University of Hawai'i Press, 2005.

Mair, Victor. <http://pinyin.info/readings/mair/Taiwanese.html>, consulté en juin 2013.

Nakamura Teruo 中村 輝夫, http://fr.wikipedia.org/wiki/Teruo_Nakamura, consulté en mars 2014.

Postiglione, Gerard A. Ed., *Culture, Schooling and Development*, Falmer Press, New York, 1999.

« Presqu'un million de citoyens chinois à Singapour? » (Nearly one million China nationals living in Singapore?) : *The Temasek Review*, Singapour, <http://www.temasekreview.com/2011/07/27/nearly-one-million-china-nationals-living-in-singapore/>, consulté le 7 juillet 2011.

Réunion d'anciens élèves 同學會, <https://www.youtube.com/watch?v=rT1kMYOsyR8> ; <https://www.youtube.com/watch?v=6amRWoQ9EBg> (première et deuxième parties), consulté le 15 août 2012.

Riding, Alan, « Artistic Odyssey: Film to Fiction to Film », *New York Times*, 2005, http://www.nytimes.com/2005/07/27/movies/MoviesFeatures/27balz.html?_r=0, consulté en mai 2013

Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, 1993, New York, First Vantage Books, 1994.

Siku, Skaya, « Existe-t-il des aborigènes à Taiwan », in *Monde Chinois*, No 21, p. 106.

Silbergeld, Jerome, *Hitchcock with a Chinese Face : Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice*, Seattle, États-Unis, University of Washington Press, 2004.

Taiwan Academy (Institut de langues de Taïwan),
<http://Taiwanacademy.tw/en/index.jsp> , consulté août 2013

Teo, Stephen, « Full Moon in New York », No 12, 2001, *senses of cinema*,
<http://sensesofcinema.com/2001/cteq/newyork/> , consulté en ligne en juin 2012.

The Guardian, "Taiwan protests Venice film Festival's 'China' label", 1^{er} août 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/01/Taiwan-protests-venice-film-festival> , consulté le 14 août 2011.

« Territoire douanier distinct de Taïwan, Penghu, Kinmen, Matsu » (*Taipei Chinois*) :
http://www.wto.org/french/thewto_f/countries_f/chinese_taipei_f.htm ,
consulté le 25 août 2011.

The China Post, "No Puedo Vivir sin Ti 不能沒有你", 14 août 2009,
<http://www.chinapost.com.tw/movie/drama/2009/08/14/220420/p1/No-Puedo.htm> , consulté le 18 juin 2012.

The Huffington Post, « Ang Lee Defends Banned 'Lust, Caution' Actress » 28-03-2011 : http://www.huffingtonpost.com/2008/03/11/ang-lee-defends-banned-lu_n_90883.html , consulté le 1 avril 2012.

Uhde, Jan et Yvonne Ng Uhde, « Singapore, Developments, Challenges and Projections », in *Contemporary Asian cinema: popular culture in a global frame*, Oxford, Berg, 2006.

Yi He , « Humor in Discourse: A Linguistic Study of the Chinese Dialect Film, Crazy Stone (瘋狂的舌頭) », *Proceedings of the 20th North American Conference on Chinese Linguistics*, 2008, 2, No.NACCL-20, 989-998.

Yip, June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham and London, Duke University Press, 2004.

Zhang Yingjin, « From "Minority Film" to "Minority Discourse": Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema », *Cinema Journal*, 1997, 36, No.3, pp. 73-90.

Références générales

- Anderson, John, *Edward Yang*, Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- Bergeron, Régis, *Le cinéma chinois 1984-1997*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997.
- Berry, Chris; Lu, Fei (Dir.), *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After, Hong Kong*, Hong Kong University Press, 2005.
- Berry, Chris, *Chinese Films in Focus II*, Londres, BFI, 2008.
- Browne, Nick Paul G. Pickowicz, *New Chinese cinemas: forms, identities, politics*, Cambridge, R.-U., Cambridge University Press, 1994.
- Chaigne, Christine et al. (Dir.), *Taiwan : enquête sur une identité*, Paris, Éditions Karthala, 2000.
- Chen, Kuan-Hsing (Dir.), *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1998.
- Chen, Xiaoyun 陳曉云, *Zhongguo Dangdai Dianying 中國當代電影*, Hangzhou, Chine, Zhejiang Daxue Chubanshe, 2004.
- Chen, Kuan-Hsing, *Asia as Method: Towards Deimperialization*, Durham et Londres, Duke University Press, 2012.
- Chen Mo 陳墨, *Zhongguo Dianying shi daoyan : Langman yu Youhuan 中國電影十導演 浪漫與憂患*, Pékin, Renmin Chubanshe, 2005.
- Ching, Leo T. S., *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Chu, Tien-wen (Zhu Tianwen) 朱天文, *Beiqing Chengshi (City of Sadness, livre) 悲情城市*, Shanghai, Shanghai Wenyi Chubanshi, 2000.
- Clark, Paul, *Chinese Cinema, Culture & Politics since 1949*, New York, Cambridge University Press, 1987.
- Clark, Paul, *Reinventing China: A Generation and its Films*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, 2005.
- Curtin, Michael, *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*, Berkeley et Los Angeles, California, University of California Press, 2007.

Davis, Darrel William et al. (Dir.), *Cinema Taiwan: Politics, popularity and state of the arts*, Londres, Routledge, 2007.

Delambre, Raymond, *Ombres électriques : Les Cinémas chinois*, Paris, Cerf-corlet, 2008.

Dietsche, Till, *Taiwaneseeness : Situativ Fluide Identitäten im Post Taiwan New Cinema*, Norderstedt, Herstellung und Verlag Books on Demand, 2010.

Fraser, John, *The Chinese*, Londres, Fontana, 1980.

Frodon, Jean-Michel, *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2005, 1999.

Frodon, Jean-Michel, *Le Cinéma chinois*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

Frodon, Jean-Michel, *Le Cinéma d'Edward Yang*, Paris, Éditions de l'éclat, 2010.

Fu, Poshek, *Between Shanghai and Hong Kong: the Politics of Chinese Cinemas*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004.

Gilbert Chee Fun Fong, Kenneth K. L. Au, (Dir.), *Dubbing and Subtitling in a World Context*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2010.

Gouneau, Emrik; Léonard Amara, *Encyclopédie du Cinéma de Hong Kong 香港影片大全*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2006.

Gunn, Edward M. , *Rendering the Regional, Local Language in Contemporary Chinese Media*, Hawaï, États-Unis, University of Hawai'i Press, 2005.

Hodge, Bob Kam Louie, *The Politics of Chinese Language and Culture: the art of reading dragons*, New York, Routledge.

Hsu, le mei (Josephine Hsu, Xu Lemei) 徐樂眉, *Century of Taiwan Movie Industry 百年台灣電影史*, Taiwan, Yangzhi Wenhua 揚智文化, 2012.

Hua, Ren 黃仁, *Guopian Dianying Shihua 國片電影史話 [Histoire du cinéma national]*, Taipei, Taibei Shangwuyin Shuguan, 2010.

Huang , Wulan 黃寤蘭 (Dir.), *Dangdai zhongguo Dianying: 1998 當代中國電影 : 一九九八*, Taipei, Shibao Shuxi, 1999.

Huang, Jianye 黃建業 (Dir.), *Edward Yang 楊德昌——台灣對世界影史的貢獻*, Taipei, Yuesheng Wenhua 躍升文化, 2007.

Jiao, Xiongbing, Qu Guizhi 焦雄屏、區桂芝 (Dir.), Li Xing (Li Hsing) *Yi jiazi de huihuang (Sixty Brilliant Years) 李行-一甲子的輝煌*, Taiwan, Yuesheng Wenhua 躍昇文化, 2008.

- Kar, Law Frank Bren, *Hong Kong Cinema A Cross-Cultural View*, Lanham, Maryland, États-Unis, Scarecrow Press Inc., 2004.
- Lee, Gregory B., *China's Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978-1990 in Place of History*, Brookline, Mass. / Hong Kong & Lyon, Zephyr Press / Tigre de Papier, 2012.
- Lee, Winston (Li Tianyang) 李天礪, et al., *Taiwan Youying 台灣有影：台影新聞片中的電影*, Taipei, Chinese Taipei Film Archive 國家電影資料館, 2011.
- Leperlier, Henry, « Translation and Distortion of Linguistic Identities in Sinophone Cinema: Diverging Images of the 'Other' » In *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*, Stuttgart, Allemagne, ibidem-Verlag, 2012.
- « Les parents sont tristes, l'amour entre nous et les aborigènes » *Bama jiong hen da: Yuanzhuimin de lianai 爸媽罔很大.原住民原的戀愛*, PTS, diffusé le 17 octobre 2010.
- Li Daoxin 李道新, *History of Chinese Film Culture (1905 - 2004) 中國電影文化史 (1905 - 2004)*, Pékin, Peking University Press, 2004.
- Li Qixian 李欽賢, (Dir.), *Nanfang Jishi zhi fushi guangying 南方記事之浮世光影*, Taipei, Caogen 草根出版社, 2005.
- Li Tianduo 李天鐸, (Dir.), *Dangdai huayu dianying lunshu 當代華語電影論述 [Exposé du cinéma sinophone contemporain]*, Taïwan, Shibao Chuban, 1996.
- Liang Liang 梁良, , *Kanbudao de Dianying 看不到的電影*, Taipei, Reading Times 時報出版, 2004.
- Liang Zhanhua 梁振華, (Dir.), *Zhongguo Yingxiangzhi : Dianying Juan 中國影像志. 電影卷*, Pékin, Beijing Normal University, 2010.
- Lin , Wenqi (Wenchi Lin) 林文淇 et al. (Dir.), *Passionate Detachment: Films of Hou Hsiao-hsien 戲戀人生——侯孝賢電影研究*, Taipei, Rye Field Publications, 2000.
- Lin , Wenqi 林文淇 et al. (Dir.), *The Voice of Taiwan Cinema 台灣電影的聲音*, Taipei, Shu Lin 書林, 2010.
- Lin Sylvia Li-chun, Sang Tze-lan D., (Dir.), *Documenting Taiwan on Film*, Londres, Routledge, 2012.
- Liu, Hsien-Cheng (Liu Xiancheng) 劉現成, *Taiwanese Cinema, Society and State 台灣電影、社會與國家*, Taïwan, Geren Zhushu, 1997.

- Liu, Shaoyang 陸邵陽, *Zhongguo Dangdai Dianyingshi 1977 Nian Yilai* 中國當代電影史 1977 年以來, Pékin, Peking University Press, 2004.
- Lu, Sheldon H. (Dir.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Hawaï, États-Unis, University of Hawai'i Press, 1997.
- Lu, Sheldon H., *China, Transnational, Visuality, Global Postmodernity*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2001.
- Lu, Sheldon H., *Chinese Modernity and Global Biopolitics*, Studies in Literature and visual Culture, Hawaï, États-Unis, University of Hawai'i Press, 2007.
- Luo, Marie-Claire, « Minorités : Cette Chine qu'on ne saurait voir », *Monde chinois*, 2010, 21, No. Printemps, p. 7
- McDonald, Edward, *Learning Chinese, Turning Chinese: Challenges to becoming sinophone in a globalised world*, Oxon, R.-U., Routledge, 2011.
- Millet, Raphaël, *Le cinéma de Singapour*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Millet, Raphaël, *Singapore Cinema*, Singapour, Éditions Didier Millet Pte, 2006.
- Neri, Corrado, *Tsai Ming-Liang*, Venise, Italie, Libreria Editrice Cafoscarina, 2004.
- Neri, Corrado, *Âges inquiets*, Lyon, Tigre de Papier, 2009.
- Neri, Corrado et al. (Dir.), *Taiwan Cinema / Le cinéma taiwanais*, Lyon, Asiexpo Edition, 2009.
- Norman, Jerry, *Chinese*, Cambridge, R.-U., Cambridge University Press, 1988.
- Ouyang, Jianghe 歐陽江河 (Dir.), *On the Edge: Chinese Independent Cinema* 中國獨立電影, Hong Kong, Oxford University Press, 2007.
- Pennington, Martha C. (Dir.), *Language in Hong Kong at Century's End*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1998.
- Prudentino, Lisa, *Le Regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003.
- Ramsey, S. Robert, *The Languages of China*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987.
- « Représentations de minorités » (Representations of minorities), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, http://contemporary.chinese.culture.academic.ru/651/representations_of_minorities, consulté le 15 octobre 2012

- Reynaud, Bérénice, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1999.
- Reynaud, Bérénice, *A City of Sadness* 悲情城市, Londres, BFI, 2002.
- Riding, Alan, « Artistic Odyssey: Film to Fiction to Film », *New York Times*, 2005, http://www.nytimes.com/2005/07/27/movies/MoviesFeatures/27balz.html?_r=0, consulté en mai 2013.
- San, Ze Zhen Mei Hui 三澤真美惠, *Zhimindi xia de Yinmu (1895-1942) [Le cinéma de la période coloniale japonaise à Taiwan]* 殖民地下的「銀幕」：台灣總督府電影政策之研究 (1895-1942), Taipei, Qian Wei 前衛, 2001.
- Shi, Shouqian, Eveline Oranje, Zhaolin Song, *The Emergence of Taiwan on the World Scene in the 17th Century* 福尔摩沙, Taipei, Taiwan, Palace Museum Publications, 2003.
- Shih, Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2007.
- Shih, Fang-Long et al. (Dir.), *Re-Writing Culture in Taiwan*, Abingdon, Oxon, R.-U., Routledge, 2009.
- Shu Kei, Shu Kei, « Translating Subtitles for the Hong Kong Audience: Limitations and Difficulties » in *Dubbing and Subtitling in a World Context*, (Dir.), Gilbert Chee Fun Fong, Kenneth K. L. Au. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010, pp. 213-220.
- Tadao Satō 佐藤忠男, *100 Years of Chinese Cinema* 中國電影百年, Shanghai, Shanghai Shudian Chubanshe, 2005.
- Tan, See-Kam et al. (Dir.), *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*, Philadelphia, PA, États-Unis, Temple University Press, 2009.
- Tesson, Charles et al., *L'Asie à Hollywood*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- Wang Xiaoyu 王曉玉, *The History of Chinese Movie* 中國電影史綱, Shanghai, Éditions Shanghai guji 上海古籍出版社, 2003.
- Wen Tianxiang 聞天祥, *Taiwan Cinema 1992-2011* 過影 1992-2011 台灣電影總論, Taipei, Shu Lin 書林, 2012.
- Wu, Nien-jen (Wu Nianzhen); Chu Tien-wen (Zhu Tianwen) 吳念真、朱天文, *A City of Sadness* [livre] 悲情城市, Taipei, Sansan Shufang 三三書房, 1989.

Xiao Ye, Yang Guang Weishi 小野 陽光衛視, *Taiwan Dianyng Fangun ba!* 台灣電影翻滾吧!, Taipei, Maitian Publishers 麥田出版, 2011.

Yang, Jeff, *Once upon a Time in China*, New York, Atria, 2003.

Yau, Edith Yau, « Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema » in *New Chinese cinemas: forms, identities, politics*, (Dir.), Nick Browne et Paul G. Pickowicz. Cambridge, R.-U.: Cambridge University Press, pp. 180-201.

Ye Longyan Chun hua meng lu : *Zhengzong Taiyu Dianyng Singshuai lu* [Succès et Déclin du cinéma de langue taïwanaise] 葉龍彥,, 春花夢露：正宗台語電影興衰錄, Taiwan, Bo Yang 博揚, 1999.

Yeh, Emilie Yueh-Yu; Davis, Darrel William, *Taiwan Film Directors: a Treasure Island*, New York, Columbia University Press, 2005.

Yeh, Emilie Yueh-yu; Botang Zhuo, Wu Haobian 葉月瑜、卓伯棠、吳昊編 (Dir.), *Romance of Three Cities, Studies on Chinese Cinema* 三地傳奇, Taipei, Taiwan, Guojia Dianyng Ziliaoguan, 1999.

Ying, Zhu; Rosen, Stanley (Dir.), *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.

Zhang, Yingjin, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1999.

Zhang, Yingjin, *Screening China*, Ann Arbor, Michigan, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 2002.

Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York, Routledge, 2004.

Zhang, Zhen (Dir.), *The Urban Generation : Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007.

Zhang, Jingpei 張靚蓓 (Dir.), *Taiwan Cinema Yearbook 2009* 台灣電影年鑑. 2009年, Taipei, CFTA 電影資料館, 2009.

Zhang Jingbei 張靚蓓, *Mengxiang de Dingge* 夢想的定格：10位躍上世界影壇的華人導演, Taiwan, Third Nature Publishing Co. 新自然主義, 2003.

Zheng, Lihua, Anne Sophie Boisard, Dominique Desjeux, *Comment les Chinois voient les Européens, Essais sur les représentations et les valeurs des Chinois*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Zhou Botang 卓伯棠, *Hou Hsiao-hsien Dianyng Jianzuo* (Série de conférences sur les films de Hou Hsiao-hsien) 侯孝賢電影講座, Guanxi, Chine, Guangxi Normal University Press 廣西師範大學出版社, 2009.

Zhou Xing 周星, *Art History of Chinese Film* 中國電影藝術史, Pékin, Peking University Press, 2004.

Zhu Hong 朱虹, , *Shanyao zai tongyi xingkong* 閃耀在同一星空—中國內地電影在香港, Hong Kong, Joint Publishing 三聯書店, 2005.

Table des matières

MULTILINGUISME, IDENTITE ET CINEMA DU MONDE SINOPHONE : NATIONALISME, COLONIALISME

ET ORIENTALISME	1
<i>Avant-Propos</i>	3
<i>Introduction et Problématiques</i>	7

Chapitre 1 Le monde sinophone et ses minorités : Contextes linguistiques et

politiques	38
<i>a. Diversité linguistique et contextes politiques, historiques et sociologiques du Monde chinois</i> 39	
Une Chine multi-ethnique ? La place des minorités ethniques dans la Chine.....	39
Visibilité des minorités ethniques.....	43
Langues chinoises Han.....	49
Redéfinition de l'État taïwanais : identités multiples ?	64
Hong Kong et Macao : « Territoires » affichant une spécificité.....	68
Singapour : « Un pays malgré lui » ou l'émergence d'un pays sinophone bilingue.....	73
La Malaisie : une minorité sinophone indépendante ?	80
La Diaspora chinoise : avenir incertain ou levier culturel et économique	82
<i>b. Enjeux politico-linguistiques et aménagement linguistique</i>	86
La Chine, modèle centripète	87
Taïwan : pays précurseur de la transnationalité ?	89
Hong Kong : l'éternelle colonie ?.....	96
<i>c. Doublage et sous-titrage : transmission d'une culture ?</i>	101

Chapitre 2 Emblématique linguistique des films par régions – Étude de cas.....118

<i>a. Chine</i> 122	
<i>b. Taïwan</i> 132	
Période faste pour les films en taïwanais : 1955 à 1970	134

c.	<i>Hong Kong</i>	148
d.	<i>Singapour</i>	151
e.	<i>Malaisie : un cinéma vérité multilingue</i>	152
f.	<i>Diaspora</i>	155
Chapitre 3 Cinéma sinophone : vers une identité multiple		164
a.	<i>Les catégories « nationales » dans la critique ?</i>	164
b.	<i>Évolution du monolinguisme vers un plurilinguisme Le plurilinguisme remet-il en question la politique d'unification linguistique</i>	170
c.	<i>Le cinéma est-il encore national ? : le concept d'état-nation appliqué au cinéma est dépassé. Impossibilité du « nous inaltéré »</i>	177
	<i>Quels sous-titres ?</i>	195
Conclusion :		197