



Ting Chang

## Production transnationale de la subjectivité entre fantasme et victimisation : la réception des œuvres de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya

---

CHANG, Ting. *Production transnationale de la subjectivité entre fantasme et victimisation [en ligne] : la réception des œuvres de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya*. Sous la direction de Jon SOLOMON. Thèse de doctorat : Études transculturelles. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, 2023.

Disponible sur : <https://www.theses.fr/2023LYO30061>

---



Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – 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.



N° d'ordre NNT : 2023LYO30061

# THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

Membre de l'université de Lyon

École doctorale n° 484 - 3LA, Lettres, langues, linguistique, arts

Discipline : **Études transculturelles**

Soutenue publiquement le 14/12/2023, par

**Ting CHANG**

---

## Production transnationale de la subjectivité entre fantasma et victimisation :

la réception des œuvres  
de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya

---

Laboratoire de recherche :

**IETT, Institut d'études transtextuelles et transculturelles**

Directeur de thèse : **M. Jon SOLOMON**

Rapporteurs :

**M. Chien-Hung HUANG**

Professeur, National Taiwan University of Arts, Taipei, Taiwan

**M. Chi-Ming LIN**

Professeur, National Taipei University of Education, Taipei, Taiwan

Devant le jury composé de :

**M. Jon SOLOMON**

Professeur des universités, université Jean Moulin Lyon 3, France. Directeur de thèse

**Mme Nathalie GAUTHARD**

Professeure des universités, université d'Artois, Arras, France. Présidente du jury

**M. Chien-Hung HUANG**

Professeur, National Taiwan University of Arts, Taipei, Taiwan. Rapporteur

**Mme Marie LAUREILLARD**

Maîtresse de conférences HDR, université Lumière Lyon 2, France. Examinatrice

**Mme Éléonore MARTIN**

Maîtresse de conférences, université Bordeaux Montaigne, Pessac, France. Examinatrice

**Mme Christine VIAL KAYSER**

Chercheure HDR, CY Cergy Paris université, France. Examinatrice



**Production transnationale de la subjectivité  
entre fantasme et victimisation : la réception  
des Œuvres de Chen Chieh Jen et de  
Nakashima Tetsuya**

**Thèse de Doctorat**

Présentée par  
**Ting Chang**

Sous la direction de  
**Monsieur le Professeur Jon D. Solomon**

---

**UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON III**

**2023**



## Remerciement

Pour pouvoir réaliser cette thèse, je tiens tout d'abord à remercier ma mère, Shih Chen Tuan. Merci à elle d'avoir toujours été mon plus grand soutien et l'amour de ma vie. De par sa persévérance dans son travail et son infatigable enthousiasme pour apprendre de nouvelles choses elle est un modèle pour moi. Puisque elle a récemment entrepris de poursuivre des études doctorales, je souhaite également à ma mère le même succès.

Dans cette trajectoire, celui qui mérite le plus de gratitude, c'est mon directeur de recherches, Monsieur Jon D. Solomon. Grâce à son attitude académique rigoureuse, ses capacités professionnelles profondes, son orientation responsable et ses propositions actives, il m'a beaucoup inspiré et son aide dans cette thèse a été très appréciable. Grâce à ses encouragements et son appui, je peux mener à bien ce long défi.

Ensuite, je dois remercier mon professeur de l'Université de Tamkang, Monsieur Gilles Boileau. Je n'oublie pas qu'il a partagé avec moi son parcours d'étudiant en France et qu'il m'a fortement encouragé à faire une thèse moi aussi. Ces conseils m'ont par ailleurs aidé à développer davantage de confiance dans mes compétences linguistiques et notamment en français.

Je dois parallèlement exprimer ma gratitude aux membres du jury de cette thèse qui ont bien voulu participer à cette soutenance. Je suis redevable de la contribution du commentaire aux Mesdames Nathalie Gauthard, Marie Laureillard, Christine Vial-Kayser, Éléonore Martin et Messieurs Chien-hung Huang, Chi-Ming Lin. Ils ont réservé du temps pour me donner leurs opinions professionnelles et leurs observations multiformes sur des aspects de cette thèse.

Enfin, je tiens à remercier Madame Antoinette Boreave qui m'a accompagné et aidé à pratiquer l'écriture française. Elle a trouvé le temps en dehors de son travail pour me donner généreusement des conseils pratiques qui m'ont beaucoup encouragés à faire des efforts pour améliorer mon français.

Et merci à ma chère famille, mon frère Chang Tzan, mes meilleurs amis, Melven Chang Yao Wen, Chen Yun An, Fan Siao Yun, et mes camarades, Chang Ti-

Han et Han Xiao qui ont toujours à mes côtés. Je leur suis redevable pour m'avoir soutenus dans les mauvais comme dans les bons moments.

Recevez tous mes sincères remerciements !

## 誌謝

能夠完成這個論文，首先我要感謝的是我的母親，段世珍。感謝她一直是我的人生中最大的後盾與摯愛，她做事鍥而不捨的樣貌，與勤學不倦的態度是我心中榜樣，於此同時她正在追尋她的博士學業，也祝福我的母親一樣能順利達陣。

在這個路程上，更值得感謝的是我的指導教授，蘇哲安，他嚴謹的學術態度、豐富精深的專業智識以及負責積極的指導方針，給予我在這個論文裡許多的幫助和啟發，謝謝他的鼓舞與推進，我才能完成這個漫長的挑戰。

接著需要感謝的是我淡江大學的教授，徐鵬飛，我沒忘記他分享他在法國研讀博士的心路歷程，鼓勵我繼續往前，以及在我的語言能力上，幫助我建立更多信心。

同時必要感激願意參與這個論文答辯的審查委員們，謝謝娜塔莉·高姐、羅蕾雅、克莉絲汀·維雅凱瑟、馬愛蓮、黃建宏與林志明諸位教授的評閱，願意撥冗給予這個論文專業的看法和宏觀的反饋。

最後想謝謝陪伴我逐字逐句修煉法文書寫的安恬女士，謝謝她不辭辛勞在工作之後還願意抽空檢閱論文，幫助我練習法文，並使之更接近精確的法文表達。

還有親愛的家人張湛，好朋友們張耀文、陳韻安與范曉芸，及一同奮戰的學姊張迪涵和學妹韓笑，謝謝你們在這個旅程上與我分擔各種煩惱、淚水與歡笑，不離不棄。

最後的最後，謹請接受我由衷的感激！





## TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciement</b>	<b>i</b>
誌謝	<b>iii</b>
<b>Préambule</b>	<b>1</b>
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>À propos des corpus discutés en lien avec les œuvres sélectionnées de deux artistes dans le but d'analyser les problématiques de la subjectivité entre fantasme et victimisation</b>	<b>7</b>
Production de la subjectivité	7
Mise en scène de la victimité et du spectacle de la subjectivité — la narrativité en tant qu'outil	15
Du traitement de la "victimisation" dans l'œuvre vidéographique à l'atmosphère dépressive chez Chen Chieh Jen à celui de cinémas commerciaux enthousiastes chez Nakashima Tetsuya	17
Confession en tant qu'une technique subjective de la victimisation	26
Problématiques	29
<b>Chapitre I. Individu : La narration artistique et esthétique de l'existence</b>	<b>39</b>
Que pensons-nous de l'être humain comme partie prenante de l'œuvre d'art ?	39
<b>1. Être humain et individu : la narration du sens de l'existence</b>	<b>42</b>
A. La cruauté de l'existence	44
a. « Pardonne-moi d'être née » —	44
b. « La vie, c'est une bagatelle. » —	48
B. La vie comme principe pour gouverner sur l'individu	49
C. Dominer et contrôler l'autre	51
D. La légitimité de l'existence	53
E. L'art, c'est comme la vie	60
F. L'art vital et la biopolitique	62
a. Dysfunction No.3, 1983 —	64
b. Statement 25, 1985 —	66
c. Fin de la documentation de l'art et de l'art vital : Living Clay, 1986 et Cérémonie de Nai Ching, 1987 —	74
<b>2. Champ de l'existence : signification du rôle de l'être humain</b>	<b>78</b>
A. Jeu de rôle	80
a. Dispositions subjectives de Confession :	80
b. Dispositions subjectives de Realm of Reverberation :	87
B. Positionnement du rôle des individus	104
a. "Objet" dont on se débarrasse	105
b. "Subordonné" à la discipline	109
c. Vit sa "vie" marginale	112

<b>3. Aspect des expressions et des pratiques de l'être humain par rapport aux œuvres</b>	<b>124</b>
A. Sentiments intériorisés et prolongement de celui-ci, vue rétrospective et vue intérieure — le miroir de l'individu	125
a. (Non-)visualisation des sentiments intériorisés — visions hallucinatoires de la douleur	126
b. Visualisation multicouche du prolongement du sentiment — (vue rétrospective et vue intérieure) les interrétreflexions multiples entre deux miroirs	129
B. Perception imagée de la vue — imaginaire et blessure	131
C. Esthétique de l'alibi de l'être — discours de la mort	136
a. Pratique de la dépossession	140
b. Manifestation de l'impulsion du désir	142
<b>Chapitre II. Démonstration : pratiques et subjectivation de l'être humain dans le discours artistiques de la victimisation</b>	<b>149</b>
<b>1. Discours de victimisation dans la cinématographie</b>	<b>154</b>
A. Victimisation	155
a. Ressentiment de l'injustice	157
b. Vide de la mémoire	161
c. Apathie de tout le monde (du monde)	166
B. Auto-victimisation	171
a. Auto-victimisation par soi-même	172
b. Auto-victimisation en soi-même	179
C. Persécuteur, victime et sauveur	183
a. Triangle dramatique	184
b. Revolt in the Soul & Body 1900 — 1999	186
c. Memories of Matsuko	188
<b>2. Interprétations des techniques de victimisation</b>	<b>192</b>
A. Technique subjective : confession	193
a. Les formulations subjectives de Confession :	196
b. Les formulations subjectives de Empire's Borders I :	204
B. Spectacle subjectif : monologue	210
a. Les spectacles subjectifs de Memories of Matsuko :	212
b. Les spectacles subjectifs de Realm of Reverberation :	218
C. Observation subjective : écriture	229
a. Écritures sur soi-même de victimisation du processus de ré-examen	233
b. Écritures sur soi-même à propos des impuissances de l'âme solitaire	236
c. Écritures sur soi-même au sujet de sa victimisation due à l'isolement en positionnement contradictoire	238
d. Écritures sur soi-même à propos de ses luttes dans ses victimisations due à sa claustration	246
e. Lecture de ce que l'on a écrit au sujet de son expérience de victimisation comme la combinaison d'un double monologue	248

<b>Chapitre III. Fantasma : Mouvement de la subjectivité et répétition de la victimisation</b>	<b>255</b>
<b>1. Mouvements de la subjectivité dans la victimisation</b>	<b>256</b>
A. Un sujet transitif de la victimisation de la mise en scène de Nakashima	259
La transition de la subjectivité de Confession	260
a. Morigouchi Yūko —	261
b. Shimomura Yūko —	263
c. Shimomura Naoki —	266
d. Watanabe Shūya —	272
B. Un sujet transitif de la victimisation de la mise en scène de Chen	277
Le contexte de l'Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc., 2010	278
a. Une auto-révélation en semi fiction	280
b. Sujet transitif de la victime au résistant	286
<b>2. Répétitions de gouvernementalité de l'être humain et de victimisation</b>	<b>289</b>
A. Victimisation de la modernité, de la société et de la puissance nationale dans les œuvres de Nakashima	290
a. Victime de la modernité — Matsuko : es-tu devenu un meilleur toi-même ?	291
b. Le symbole de la modernité — La Tour du soleil	294
c. De la tour du soleil à la philosophie du rêve — victimisation de la jeunesse au sein de la société	295
B. Victimisation de la modernité, de la société et de la puissance nationale dans les œuvres de Chen	300
a. Marginalité en tant que possibilité de l'art — les expériences de la modernité ou les victimisations de la modernité	301
b. L'expérience de la modernité et le déroulement de la modernisation à Taïwan — de la gouvernance étatique à la libération politique	306
c. Marginalités des déroulements modernisés locaux — la victimisation du retrait des travailleurs	320
d. Continuités des fractures via le déroulements modernisés — la victimisation de résilience à l'ère du néolibéralisme	325
<b>Conclusion</b>	<b>345</b>
De surmonter la constitution d'identification sentimentale à appliquer le jeu mécanique de l'interprétation sur la subjectivité	345
Les œuvres désignées des jeux mécaniques et des détournements victimisés vers le Sauveteur de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya	346
Les formulations portent des symptômes culturels	347
Réception sur ces œuvres qui éprouvent le discours de la douleur	348
Vers le symptôme culturel de la modernité	350
<b>Bibliographique</b>	<b>353</b>
Œuvres et filmographie sélectionnées de Chen Chieh Jen	353
Œuvres cinématographiques sélectionnées de Nakashima Tetsuya	354
Filmographie d'autres	354
Ouvrages et monographies	354

## TABLE DES MATIÈRES

En langue chinoise	354
Autres langues (anglais, français, japonais...)	356
Études, articles scientifiques et théoriques	361
En langue chinoise	361
Autres langues (anglais, français, japonais...)	367
Thèses et mémoires	372
En langue chinoise	372
Autres langues	375
Sites et pages Internet	376
En langue chinoise	376
Autres langues (anglais, français, japonais...)	385
Autres ressources	392
<b>Annexe</b>	<b>395</b>
1. Note de la conférence de l'exposition The Bianwen Book: Images, Production, Action and Documents of Chen Chieh-Jen, allocution de Chen Chieh Jen, The Cube Project Space, Taipei, 09 jan 2016	395
2. Liste des figures	399
3. Liste des œuvres complètes de Chen Chieh Jen	400
Œuvres :	400
Expositions solos :	401
Expositions collectives :	403
4. Liste des œuvres complètes de Nakashima Tetsuya	410
Filmographie :	410
Séries télévisées :	410
Publicités commerciales :	411
Clips musicaux :	412





## Préambule

Depuis le développement moderne des pays du monde occidental à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les nations de la monarchie absolue ont évolué vers l'"État souverain" après le xix<sup>e</sup> siècle. Jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle ces mouvements nationaux de l'état souverain permettent aux pays colonisés qui désirent l'indépendance ou qui souhaitent être politiquement séparés de leur pays d'origine, d'obtenir leur autonomie soit par un processus long et abouti, soit en cours et indéterminé soit par un processus rapide et donc brusquement établis. Aujourd'hui la philosophie d'un État moderne ne se borne pas à une identification au niveau de sa catégorie selon les conventions<sup>1</sup>. Autrement dit, de manière abstraite, la culture, l'ethnie et la particularité de la civilisation, ont peut-être une plus grande influence sur l'identité de la nation. D'ailleurs, en raison du développement, de la globalisation, et de la progression informatique on assiste à la mise en place d'une autre forme d'influence dans notre monde, le cybermonde. Tout cela pourrait défier et inspirer la correspondance ou l'opposition entre la sphère privée et la sphère publique. L'identification de la conscience subjective des gens modernes n'est possible que si l'on passe par l'étude de la structure émotionnelle de la "souveraineté" reliant l'État, l'ethnie et l'individu.

En substance, l'idéologie de la liberté est promue par la société modernisée et avec l'expansion de la mondialisation, cette situation fournit des images, des jugements, des perceptions ou des imaginaires plus ou moins concrets de la conception de la "souveraineté" parmi le peuple. Parfois cette conception de souveraineté a l'opportunité de faire naître une "conscience de souveraineté" ressentie comme la possession de la liberté menant à la réalisation de la liberté. Cela interprète la maîtrise et la nuance du libre arbitre de l'individu. Par conséquent, la "conscience souveraine" est la clé de la connaissance entre le soi et l'autre pour le sujet, l'individu et le collectif.

---

<sup>1</sup> La *Convention de Montevideo sur les droits et les devoirs des États* précise qu'un État souverain moderne, qualifié, tient aux conditions suivantes : i) Population permanente, ii) Territoire déterminé, iii) Gouvernement qui n'est subordonné à aucun autre, iv) Capacité d'entrer en relations avec les autres États. Ainsi, l'existence politique de l'État est indépendante de sa reconnaissance par les autres États.

Article 1 et 3, Convention de Montevideo, 26 décembre 1933, p36



Cette clé consiste à une sorte d'"identification sentimentale" chez l'individu, entre les individus, ou au sein du collectif. Cette identification sentimentale est parfois un mode de communication.

En observant le passé, ou même le moment présent de notre monde, on trouve que l'identification sentimentale fonctionne souvent par la "victimisation" qui puise sa force dans les images dramatiques. La victimisation et son identification sentimentale englobent bien des "expériences" dans la communication qui permettent ainsi à la victimisation d'exister en tant que dispositif. Les gens pourraient exploiter ce genre d'expérience pour rechercher à transférer leurs sentiments via des véhicules variés capables de pénétrer dans la conscience du public.

Par exemple, dans le passé, les régimes impériaux, les dominations coloniales, ou les combats politiques ont accumulés beaucoup de problèmes suite aux processus de modernisation. Ces problèmes accumulés sur une longue période vont amener une sorte de situation qui favorise un "risque de l'identification (distinction) de justice", ou un état de la perte de raison dans le pays moderne, l'ethnie rassemblée aujourd'hui, ou bien la société présente. De plus, les "signes du capitalisme" sont véhiculés par les médias informatisés et imagés, aujourd'hui plus qu'avant. Les gens, les individus ou le collectif ont ainsi beaucoup changé leur souvenir du passé et leur mémoire commune, comme on tombe à tout moment dans diverses situations désespérées et forces nihilistes de polémique publique. Cela veut dire que l'identification du sentiment subjectif et de la conscience subjective semblent être pris en otage par le complot de victimisation. Dans le même temps, les gens essaient également de construire une communauté d'expériences similaires en échangeant des expériences de "scénarios de victimisation".

Par les moyens de communication et les techniques informatiques qui ont largement évolué ces dernières années, les gens ont accès à presque toutes les données personnelles, publiques, officielles, même confidentielles, à l'échelle mondiale, et peuvent les consulter aisément. Quand les échanges des expériences tragiques ou des histoires vécues circulent sans frontière, ils semblent être solidaire du sentiment partagé dans ses groupes. Serait-elle une production transnationale de sujets ? Ou bien un sujet transnational qui naîtrait probablement de la participation de son vécu avec le monde qui l'entoure et qui l'amène à se sentir en tant que victime.

Rétrospectivement, les histoires qui se sont passées à Taïwan dans les époques des découvertes, des colonisations, des altérations d'état politique, jusqu'aux histoires de développement social que l'on connaît aujourd'hui, sont souvent tenus captifs par des forces dominantes, par des persécutions autoritaires ou contraints par les souvenirs malheureux antérieurs. Taïwan, bien qu'étant dans la catégorie des États souverain, sa position reste ambiguë à l'échelle internationale. Ainsi, cette île doit envisager des influences culturelles hégémoniques de la part des États étrangers et des difficultés diplomatiques des ses voisins. En outre, elle fait face aux oppositions politiques et économiques internes, en plus de devoir gérer les différenciations culturelles... Toutes ces sortes de perturbations intérieures et extérieures fournissent-elles également un environnement externe et une humeur interne qui résonnent avec l'expérience de la souffrance ?

Cela donne une possibilité à considérer la "victimisation" comme un moyen, un traitement et une conscience dialectique pour comprendre notre univers autour ? Sous les rapports des trois points ci-dessus, la production de l'art pourrait être un matériel d'étude développée de la victimisation. Via des méthodes et des recherches transculturelles et transtextuelles, en explorant les outils que sont l'interprétation et la problématique on cherchera à s'interroger réciproquement sur la victimisation et le contexte qui lui a donné naissance. En se concentrant sur l'art visuel, on essaiera de trouver des opérations subjectives identifiables par des résonances émotionnelles qui s'expriment sous nos yeux.

En général, on pense que dans l'intention de produire des œuvres d'art se cache une sorte de projection de l'émotion, qui nécessite une sorte d'évacuation de ce sentiment. Dans l'essai de l'écrivain célèbre russe, *Qu'est-ce que l'art ?*, Tolstoï explique :

Or, c'est sur cette aptitude de l'homme à éprouver les sentiments éprouvés par un autre homme qu'est fondée la forme d'activité qui s'appelle l'art. Et encore l'art proprement dit ne commence-t-il que lorsque celui qui éprouve une émotion, et veut la communiquer à d'autres, a recours pour cela à des signes extérieurs.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Tolstoï, Léon. Trad. Teodor de Wyzewa, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris : Perrin et Cie, 1898 (Édition de 1918), p54-55

Cependant, les manières, les sources, les matériaux et l'emploi de production de l'art ont beaucoup changés sur cette dernière génération. En raison de l'évolution du monde modernisé, de la communication informatisée, le développement est plus rapide et polymorphe, tout en devenant indispensable à notre vie. Les formes et les expressions contenues dans les œuvres d'art sont plus nombreuses, et donc les gens étendent plus facilement leur reconnaissance de l'art. La finalité de la production de l'art implique également la manifestation de diverses idéologies, la manipulation de stratégies commerciales, la production culturelle individuelle ou collective, ou un dialogue et une discussion transversale.

Or aujourd'hui, on est sous l'influence de la mondialisation et du néolibéralisme, et l'intervention du capitalisme. L'art n'est plus une forme dite pure dans l'idéal, mais qui semble être utilisé comme un moyen pour la communication sociale. L'art est devenu une partie du mécanisme pour la reconnaissance sociale, la clé de ce mécanisme est la construction sentimentale de subjectivité. Ce travail de thèse veut prendre la "victimisation" de la construction sentimentale de la subjectivité et approfondir puis apprécier la démarche esthétique. Pris sous cet angle de vue, ce travail veut explorer aujourd'hui comment sont exploités les dispositions de la souffrance, les expériences tragiques et les images de victimisation pour communiquer une conscience émotionnelle forte. C'est une tentative pour décoder et comprendre comment fonctionne notre mémoire collective avec l'intervention des images et les expériences de vie analogue qui entre en résonance avec l'individu. Pour aller plus loin, on se demandera si l'art visuel considère une sollicitude éthique, et s'il sert d'outil ou d'emballage sous le capitalisme.

Un homme exprime sa souffrance par des soupirs et des gémissements : sa souffrance se communique à ceux qui l'entendent. Et il en est de même pour mille autres sentiments.<sup>3</sup>

Alors, ce sera aussi une exploration d'un discours artistique, comment exprime-t-il une sorte de scène à propos de la subjectivité. Pourrait-il être une articulation ou un point de départ pour interpréter l'émotion ou le sentiment subjectif...

---

<sup>3</sup> Tolstoï, Léon. Trad. Teodor de Wyzewa, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris : Perrin et Cie, 1898 (Édition de 1918), p54





## Introduction

À propos des corpus discutés en lien avec les œuvres sélectionnées de deux artistes dans le but d'analyser les problématiques de la subjectivité entre fantasme et victimisation

### **Production de la subjectivité**

Dans les discussions antérieures qui traitent du contexte historique de Taïwan sur le thème philosophique, littéraire ou artistique et qui compare la subjectivité à l'analyses esthétiques du corpus interprétés, on observe qu'il y a de nombreuses discussions sur des sujets allant de l'"extérieur culturel" vers l'"intérieur culturel"<sup>4</sup> de

---

4 L'Extérieur culturel (文化外在) et l'intérieur culturel (文化内在), c'est ce que cette thèse veut essayer de mettre en évidence en discutant les termes d'« externe » et d'« interne » au sein d'une définition vague de la culture. Ici, la conception d'extérieur culturel est défini comme une société humaine qui déploie ou préconise consciemment l'identité culturelle au sein de la soi-disant culture dominante. Ensemble elles brandissent une culture secondaire à la manière d'une bannière de provocation. Quant à l'intérieur culturel, il s'explique par une sorte d'acceptation de l'idéologie culturelle qui a été accordée par le public au sein de la société interne. Dans le même temps, on pense que l'intérieur culturel est aussi le résultat de l'influence substantielle de la culture dans la société humaine et est son fonctionnement intériorisé dans la société. Néanmoins, par le moyen de l'État qui crée exprès une atmosphère culturelle dans son pays, ce moyen culturel produit à la fois un changement de l'externe vers l'interne et un appareil du fantasme de la solidarité qui recourt à la sympathie nationale. Dans l'article de Naoki Sakai, il a de plus précisé que la langue maternelle par exemple est un véhicule de la solidarité ethnique ou nationale qui peut créer un lien idéologique ou bien un fantasme idéologique sur l'individu et sa langue maternelle. La culture produit-elle elle aussi une solitarité entre l'individu et son environnement ?

Sakai, Naoki et al., éditeurs. « Nationality and the Politics of the "Mother Tongue" », *Deconstruction Nationality*, New York : Cornell East Asia Series, 2005, p1-35

## INTRODUCTION

Taïwan, une île qui se trouve être complètement à l'est de l'Asie<sup>5</sup>. Beaucoup de débats divers au sujet de la culture taïwanaise ont eu lieu ces trente à quarante dernières années, notamment dans le domaine littéraire (auquel on pourrait inclure des observations issues du domaine de l'art, des sciences humaines et de la société Taïwanaise actuelle) alimentent les soi-disantes philosophies dites du « terroir » ou « indigène ». Diverses terminologies sont nées au sein de la taïwanisation, mouvement qui a pris de l'ampleur à partir des trente dernières années<sup>6</sup>. Parmi ces terminologies on trouve désinisation (desinicization), dé-Tchang Kaï-chek, décolonisation ou bien justice transitionnelle, etc ...

L'objet ou bien le point de vue des philosophes dans ces types de débats controversent principalement autour de trois cibles culturelles : chinoises, japonaises et taïwanaises. Ils discutent le dualisme et développent des concepts qui établissent des liens deux par deux : Chine / Taïwan, Japan / Taïwan, au milieu / au bord, gouverneur / peuple, étranger / indigène, pro-colonisation / décolonisation, anti-indépendance

---

5 Chen, Jui-wen. 陳瑞文, 〈台灣文化與本土文化所引出的片段思考〉, 雄獅美術, 245期, 1991/7, p116-120

Ni, Tsai-chin. 倪再沁, 〈西方美術·台灣製造—台灣現代美術的批判〉, 雄獅美術, 242期, 1991/4, p132-133

Liu, Joyce C. H. 劉紀蕙, 〈孤兒·女神·負面書寫: 文化符號的徵狀式閱讀〉, 台北: 立緒, 2000

Liao, Hsin-tien. 廖新田, 〈近鄉情怯: 台灣近代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉, 文化研究, 2期, 2006, 3月, p199

Liao, Hsin-tien. 廖新田, 〈台灣美術的主體性想像與抉擇〉, 現代美術, 67期, 2006, 9月, p4-5

Chang, Hsing-Wen. 張馨文, 〈何謂台灣的「主體性 / Subjectivity」? 一個在亞洲「之間」的方法論的實踐〉, 台灣社會研究季刊, 111期, 2018/12, p7-57

陳瑞文, 《阿多諾美學論》, 台北: 五南圖書, 2014.

On consulte ces discours à propos de la subjectivité qui développent leurs thématiques à travers l'art et la culture, et on synthétise les propositions de l'extérieur culturel et de l'intérieur culturel qui s'y trouvent. Par exemple, dans son article Chen Jui-wen a mentionné que les cultures étrangères ont influencé la culture taïwanaise ce qui l'a conduit à un état hybride. Il met aussi l'accent sur le fait que "la culture taïwanaise n'est pas égale à la culture indigène". Il considère que les connotations de "Taïwan" et de "l'indigène" sont des natures inhérentes. Et Ni Tsai-chin fournit une discussion initiale dans le domaine de l'art taïwanais et se concentre sur le problème de la subjectivité taïwanaise. Quelles sont les caractéristiques de l'art taïwanais en tant que "sujet"? Il a parlé aussi de la coexistence et l'intrication de la culture indigène avec la culture occidentale et celle internationale ... etc. Joyce Liu a démêlé les problèmes de l'identification culturelle depuis les années 50 jusqu'aux 90 dans le contexte historique de la littérature taïwanaise, elle montre que la représentation de l'"indigène" en tant qu'une conscience taïwanaise est un « rejet » (chez Julia Kristeva) de l'"occidentalisation" et de "Chine". D'ailleurs, il y a une recherche intéressante de Liao Hsin-tien qui a relevé que dans l'endroit de l'art taïwanais la conscience indigène est une stratégie de la position de choisir. Il a analysé et catégorisé en trois étapes des époques de la colonisation japonaise, du mouvement de l'indigène à Taïwan dans les années 70, et de l'après la loi martiale des années 90. Il a conclu que le point de vue de "l'indigène a l'essence pure" est un mythe. Il a souligné davantage que « la discussion sur la subjectivité et la subjectivité est une option de la lutte entre diverses forces et positions ». En d'autres termes, ce genre de discussion sur la subjectivité est un point de vue qui a été étendu dans les différentes couches de l'art suite à des considérations politiques. Par conséquent, l'identité culturelle présente stratégiquement un extérieur culturel, tandis que le niveau opérationnel d'influence culturelle en réalité sera transformé en un intérieur culturel.

6 Chiu, Kuei-fen. 邱貴芬, 〈在地性論述的發展與全球空間: 鄉土文學論戰三十年〉, 《思想: 鄉土、本土、在地》6期, 台北: 聯經, 2007, 8, p91

## INTRODUCTION

(appartenance) / indépendance, non-subjectivité (colonisée) / subjectivité, diaspora / anti-diaspora... Ces distinctions ont leurs valeurs et leurs logiques et nous fournissent des références ou bien des analyses globales. Dans ce contexte, nous nous attacherons à discuter simplement la "subjectivité" telle qu'elle se définit plus largement aujourd'hui, sans nous limiter à utiliser la vision de la décolonisation, de l'élimination ou la vision du dualisme. La méthode du groupement en dualisme ne suffit pas pour donner une vision globale exacte en terme de subjectivité, car il est difficile de développer la relativité entre l'objet et le sujet qu'on utilise en prenant en compte seulement des aspects dualistes et catégoriels. Nous allons aussi discuter la subjectivité en incluant la relation et la position entre les cibles culturelles.

Autrement dit, aujourd'hui si on veut parler de la subjectivité taïwanaise, il faut qu'on démêle les contextes historiques de Taïwan, les contextes sociaux au cours des différentes époques, et les relativismes qui existent entre l'objet et le sujet ces cinquante dernières années. Aussi, on doit regarder les interactions, interventions et relations autour du sujet et de ses objets relatifs ensemble. Cela veut dire qu'on regarde aussi l'externalité du sujet. La subjectivité inclut le sujet qui fait externaliser<sup>7</sup> son soi-même. Voire, il faut même se rendre compte que l'existence du sujet est évidemment une compréhension de la coexistence des objets (les autres), une subjectivité qui se complètent.

En fait, ce qu'on appelle le "sujet" se réfère à l'existence d'un individu en relation avec les autres objets. Il y a beaucoup d'éléments et d'influences subies de la part des objets qui viennent se mêler avec le sujet, comme les interactions entre le sujet et l'objet, lui-même objet entre un sujet et un autre sujet, ou bien le sujet intervient en tant qu'objet, ou bien le sujet est contre l'objet, ou bien encore le sujet est associé à l'objet. Il y a aussi le mouvement entre le sujet et l'objet qui finissent par se dissiper et se confondre ensemble... Ces éléments et ces influences ajoutent des mouvements entre le sujet et l'objet qui permettent de visualiser le schéma de la subjectivité du pixel flou à l'image claire et distincte. En particulier, les recherches des fondements de la subjectivité à partir de la philosophie, de saint Augustin à Pascal, en passant par saint Bernard et Montaigne, nous présentent une conscience qui se prend elle-même

---

7 Sakai, Naoki. « Modernity and Its Critique : The Problem of Universalism and Particularism », *Translation and Subjectivity : On Japan and Cultural Nationalism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997 p167



## INTRODUCTION

comme sujet de connaissance<sup>8</sup>. Et jusqu'à aujourd'hui les notions de la subjectivité et la philosophie qui leur sont associées ont permis d'étendre la sphère de la recherche à beaucoup d'autres disciplines. Et ce sont les recherches de Michel Foucault sur la subjectivité qui ont suscité dans le cadre de cette étude le plus grand intérêt compte tenu du contextes historiques de Taïwan.

Si on retrace l'histoire de Taïwan, « en ce qui concerne l'idée du terroir de Taïwan n'est pas un " ensemble" en premier lieu, il est même pluraliste et différent, et avec l'afflux constant d'étrangers. Bien que l'itération relative du terroir de Taïwan, le terroir est toujours séparé et intègre le source d'extérieure. Cependant, en raison du développement dialectique de l'histoire, les populations locales ont différents degrés de cohésion de pensées internes et ont tendance à s'intégrer en raison de la présence d'étrangers. De plus, les étrangers (surtout les régimes) doivent contrôler efficacement la terre et les personnes qu'ils dirigent, et ils ont dû prendre des mesures pour unifier leur culture politique »<sup>9</sup>. Parfois, ces mesures politiques ont créé les conflits collectifs et les expériences de la douleur entre les personnes locales et les étrangers.

Ici, on pourrais emprunter la discussion et la notion de « langue maternelle » (mother tongue)<sup>10</sup> à Naoki Sakai. Cette langue maternelle peut être une mesure politique servant en tant que moyen d'intégration extérieure, et pour implanter la sympathie d'identification intérieure. Cela veut dire que le langage est une sorte de moyen de communication qui a le plus d'efficacité pour ce qui est de produire la sympathie de l'ethnie à la nation. Si on regarde l'histoire de Taïwan et du Japon, on peut observer qu'ils ont la figure de la culture en tant qu'unité organique qui dépend dans la plupart des cas de la figure d'une unité linguistique en tant que forme originale<sup>11</sup>.

Par exemple, le *Nihonjinron* est un modèle du discours culturaliste<sup>12</sup>, ce qui présente aussi un "sentiment de nationalité", la "Nation" en tant que communauté de

---

8 Godart, Elsa. *Le Sujet De La Conscience: Formation*. Hermann, Paris, 2020.

9 莊萬壽, «台灣文化論 主體性之建構», 台北: 玉山社, 2003, p36

10 Sakai, Naoki et al., éditeurs. « Nationality and the Politics of the "Mother Tongue" », *Deconstruction Nationality*, New York : Cornell East Asia Series, 2005, p1-35

11 *Ibid.*, p18

12 *Ibid.*, p15

## INTRODUCTION

sympathie. La langue commune utilisée est donc une stratégie pour solidariser les individus entre eux au sein d'une ethnie elle-même au sein de la Nation. Lorsque le Japon colonisait Taïwan, le gouvernement japonais, pour produire une homogénéité culturelle, a exporté l'usage de la langue nationale japonaise sur le territoire colonisé via le système de l'éducation, à tous les niveaux, de l'école élémentaire à l'université. Le plus important c'était de généraliser l'usage de la langue japonaise et d'exiger en conséquence que la population taïwanaise communique exclusivement en japonais en dehors du foyer<sup>13</sup>.

Ensuite, lorsque le gouvernement Kuomintang s'est installé à Taïwan, il a aussi renforcé l'"esprit national", du "confucianisme" et du "mandarin" en s'appuyant sur le système éducatif<sup>14</sup>. Le ministère de l'éducation du Kuomintang a établi le "Comité de la promotion du langage national" pour atteindre l'objectif d'assimiler les taïwanais qui s'identifient à la Chine et afin qu'ils deviennent membres de la "nation chinoise" virtuelle<sup>15</sup>.

Pareillement, lorsque le parti démocrate progressiste remportait le pouvoir pour la première fois en 2000, il tournait les efforts vers le développement culturel de la considération du "terroir" pour diversifier les langues nationales tout en enrichissant la profondeur culturelle du pays, dans la crainte de perdre l'identité linguistique provoquant de graves lacunes générationnelles. Le ministère de la culture du parti démocrate progressiste va ainsi promulguer une loi sur le développement de la langue nationale à partir de 2017. C'est comme cela qu'en 2022, le "Plan de développement des langues nationales" a été approuvé par le Yuan exécutif au cours du mois de juillet<sup>16</sup>.

Grâce à cela, on voit que le gouvernement fourni des efforts pour planifier et investir dans la revitalisation du taïwanais, du matsu et de la langue des signes taïwanaise. Autrement dit, la revitalisation de la langue maternelle ou bien la

---

13 莊萬壽，〈台灣文化論 主體性之建構〉，台北：玉山社，2003，p29

14 莊萬壽，〈台灣文化論 主體性之建構〉，台北：玉山社，2003，p113

15 莊萬壽，〈台灣文化論 主體性之建構〉，台北：玉山社，2003，p113

16 中華民國文化部，〈國家語言發展〉，Ministry of Culture, Republic of China, URL : [https://www.moc.gov.tw/content\\_275.html](https://www.moc.gov.tw/content_275.html), consulté : 24/07/2023

## INTRODUCTION

restriction du langage devient une mesure politique qui crée la relation entre les individus au sein d'une même nation et favorise l'intégration de la culture. Ainsi, cette législation conduit par voie de conséquence à une réforme de la langue maternelle pour la nouvelle génération.

Comme Naoki Sakai le souligne, tout ce « que notre relation à notre langue maternelle, en tant que moyen d'exprimer immédiatement notre propre intériorité, ne peut donc être prise que comme imaginaire. En d'autres termes, tout comme les "représentations / re-présentations" il vient que des notions de culture nationale et ethnique sont proposées comme "excuses" pour expliquer la frustration vécue dans le cadre de la modernisation. Ces excuses sont ensuite prises par les gens comme étant "les leurs", à travers les expériences de frustration et d'oppression, les gens découvrent par eux-mêmes leur "langue maternelle"»<sup>17</sup>. Et cette explication est similaire à une révélation de la subjectivité de l'individu qui prend conscience de son identité culturelle personnelle.

Les événements historiques, les mémoires du terroir, les témoignages collectifs, et même les déclarations officielles nous présentent les intégrations du passé à ce jour de l'"extérieur culturel" vers l'"intérieur culturel". Tout cela peut être à l'origine d'expérience de frustration et d'oppression. Plus on a la compréhension de l'extérieur vers l'intérieur de la culture et plus on va découvrir la production de subjectivité venant de cette stratégie. Une fois la stratégie de la culture connectée à l'idéologie elle va produire des processus. La victimisation aussi a été provoquée par de la frustration et de l'oppression de l'extérieur vers l'intérieur. Peut-être peut-on dire que ce sont les expériences et les souffrances durant ces intégrations qui nourrissent certains artistes (des désirs des personnes) qui produisent leurs créations sur divers média artistiques.

Au cours de la progression de notre recherche on a consulté les ressources culturelles associées, et lors de cette étape, il m'est venu à l'esprit qu'en tant qu'enfant qui a grandi et été nourri par ses grands parents, je suis la génération du "grandparenting". Quand j'étais petite, j'étais capable de parler japonais avec mes grands parents, parce qu'ils ont été éduqué pendant la colonisation japonaise. J'ai encore quelques notions de japonais, mais ma langue maternelle est le Hokkien et bien

---

<sup>17</sup> Sakai, Naoki et al., éditeurs. « Nationality and the Politics of the "Mother Tongue" », *Deconstruction Nationality*, New York : Cornell East Asia Series, 2005, p19

## INTRODUCTION

sûr le mandarin. Quand j'étais au CP à Tainan, à cette époque-là, on nous interdisait de parler une autre langue que le mandarin dans la classe. Et maintenant on comprend la raison pour laquelle la revitalisation de la langue, de la culture ou bien de la coutume, a toujours ses objectifs propres à orienter la sympathie individuelle vers le chemin de la solidarité collective.

Même aujourd'hui, l'autorité poursuit encore ces efforts pour valoriser toujours plus la langue maternelle comme si il se cachait derrière la justification d'une authenticité de cette langue de l'échelle individuelle à l'échelle nationale. Tout cela nous permet de nous demander qu'est-ce que la subjectivité en tant qu'une ethnie ou une nation ? comment se produit-elle dans le contexte familial hybride, c'est à dire partagé entre plusieurs cultures, ou l'histoire est complexe ? Est-ce que cela ne conduit pas les gens à découvrir leur soi (langue maternelle) à travers des expériences de frustration ? Ne dévoile-t-on pas notre victimisation quand nous essayons de faire la paix ou de trouver un compromis avec soi-même ? Ce symptôme culturel semble se retrouver facilement dans le contexte des interprétations de la victimisation à Taïwan et au Japon. Et on peut trouver qu'il y a quelques liens ou bien des caractères qui soit transnational entre Taïwan et le Japon. Pour ces raisons, dans ce travail on va s'intéresser au symptôme culturel qui apparaît entre ces deux nations. On va poser qu'une subjectivité se lève en raison de la victimisation qui est formulée pour présenter ou représenter l'expérience de frustration et d'oppression vécue.

Comme j'ai moi-même étudié l'art plastique et réalisé quelques productions de l'art ainsi que participé à des représentations théâtrales en tant qu'actrice ou danseuse depuis le lycée, il m'a semblé intéressant de développer la production de la subjectivité à l'aide de l'étude de la production de l'art visuel et de la production théâtrale. Cette recherche me permet de continuer et poursuivre les études précédentes depuis licence et master.

Si on choisit l'objectif et les corpus qui alimenteront une recherche qui concerne l'art visuel et la subjectivité qui lient le thème de Taïwan ou bien de Japon, sans autres restrictions, c'est trop large et le travail qui en découlerait serait trop ambitieux. Pour cette raison, dans ce travail, nous nous sommes volontairement limités à peu d'artistes travaillant au sein du sujet qui montre le symptôme culturel, la formulation de la frustration et en particulier la mise en scène de la victimisation.

## INTRODUCTION

Dans le cadre de mon sujet de thèse, l'artiste taïwanais Chen Chieh Jen, a particulièrement retenu mon attention pour les multiples œuvres que contient son travail tant dans le domaine de la photographie, de l'art vidéo, de l'art de la performance, de la documentation, du court-métrage et du cinéma. Les recherches initiales sur cet artiste en lien avec mon sujet m'ont permis de capitaliser des études qui parlent de la subjectivité précédant la production de l'art au sein du sujet de Taiwan<sup>18</sup>. Elles présentent et introduisent d'assez nombreux aspects principaux et historiques au sujet de l'évolution de la subjectivité dans le domaine de l'art à Taïwan tout en essayant de trouver s'il existe d'autres points de vues à explorer sur cette question.

Dans les années 2008 à 2010, Chen a présenté une série de deux films composant *Empire's Borders*. Ces deux films apportent des éléments qui manifestent les expériences de frustration par des techniques de formulation et de narration de la victimisation, par exemple en utilisant le soliloque et la répétition de la mémoire. Fait intéressant, dans cette même période, *Confession*, le film de Nakashima Tetsuya qui sorti en 2010. Il exprime de manières assez comparable les éléments et les progressions de la victimisation comme le résultat de la subjectivité connectée de sa frustration, de son souvenir et de son retour en arrière.

En plus de la spécificité des œuvres de Chen non commerciales, on trouve que les films commerciaux peuvent être aussi une ressource à étudier et à décortiquer pour faire ressortir les symptômes culturels qu'ils contiennent. Pour cela nous nous sommes tournés vers le travail de Nakashima qui est un réalisateur connu du film cinématographique et de films publicitaires au Japon. Il maîtrise bien les techniques numérique de dessin animé, capable de mêler un magnifique casting habillé de maquillage et de costumes excentriques avec un film qui mis ensembles transforment les personnages en personnages entièrement CG<sup>19</sup>. Citons par exemple, *Kamikaze*

---

18 Jian, Tzu-chieh. « Archaeology of Lacuna: Politics and Subjectivity in Taiwan Contemporary Art », Thèse, Tainan : Tainan National University of the Arts, 2014, 243p 簡子傑。「空缺考：台灣當代藝術的政治與主體性」。博士論文，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班，2014。URL : < <https://hdl.handle.net/11296/9c9v66> > 。, consulté : 18/04/2022

Chen, Man-hua. « Art and Cultural Politics: The Subject Formation of Taiwanese Art after World War Two », Thèse, Hsinchu : National Chiao Tung University, 2016, 193p 陳曼華。「藝術與文化政治：戰後台灣藝術的主體形構」。博士論文，國立交通大學社會與文化研究所，2016。URL : < <https://hdl.handle.net/11296/prh669> > 。 consulté : 18/04/2022

19 Tetsuya Nakashima 監督/脚本, KINENOTE, URL : [http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person\\_id=96303](http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person_id=96303), consulté : 13/09/2023

王晓通."中岛哲也电影的影像风格." 电影文学, no. 3, 2013, pp. 60-61.

## INTRODUCTION

*Girls*, 2004, une originalité de son style cinématographique. Il a été presque un pionnier dans le cinéma commercial en transformant le style esthétique du cinéma. On peut dire qu'il a cherché à toucher le cœur du public en fusionnant des emballages et des contenus apparemment incongrus pour en faire un divertissement amusant et touchant le cœur de chacun, il a transformé l'industrie cinématographique stagnante en apportant de l'innovation<sup>20</sup>.

Par conséquent, dans notre recherche, nous prenons les films commerciaux de Nakashima comme un autre corpus de recherche sur les symptômes culturels.

Au sein de la discussion de la subjectivité, nous ne nous arrêterons pas aux apparences pour ne pas exclure la possibilité d'entrer en discussions sur les objets à des positions relatives pouvant être en dehors du sujet. On choisira ainsi de s'intéresser à la place actuelle qu'occupe un sujet passé au filtre de la subjectivité transnationale ou bien transitionnelle. Nos travaux de recherches proposent un regard croisé sur la culture Chinoise, Taïwanaise et Japonaise, et donne les résultats initiaux de l'apparence de subjectivité dans l'extérieur culturel et l'intérieur culturel. On a ainsi le désir de comparer les œuvres Chen Chieh Jen à ceux d'un autre artiste, Nakashima Tetsuya, un cinéaste japonais qui est connu pour savoir mettre en scène la victimisation en image. Dans ce niveau de possibilité, on voit et découvre qu'il existe peut-être une technique de narration visuelle, un spectacle subjectif - la victimisation, une mise en scène de la victimité qui nous montre aussi une technologie subjective.

### **Mise en scène de la victimité et du spectacle de la subjectivité — la narrativité en tant qu'outil**

En consultant l'histoire de la civilisation humaine on s'aperçoit que « la victimité représente l'un des "fondements culturels" de notre personnalité contemporaine »<sup>21</sup>. Elle montre différentes expériences d'agressions au cœur de divers

---

20 Voglimacci, Pascal. « Memories of Matsuko : La Mélodie du Malheur », Journal du Japon, publié 04/11/2018, <https://www.journaldujapon.com/2018/11/04/memories-of-matsuko-la-melodie-du-malheur/>, consulté : 24/04/2019

Tetsuya Nakashima 監督/脚本, KINENOTE, URL : [http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person\\_id=96303](http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person_id=96303), consulté : 13/09/2023

21 Pignol PM, Villerbu L. La victimité, émergence d'un processus et d'un dispositif. *Rhizome. La clinique changé-t-elle ?* Juillet 2009 ; N°35 : p12-13

## INTRODUCTION

conflits et les méthodes qui définissent le type d'agression (guerre, colonisation, hégémonie). Elle exprime la douleur des sujets, reflète l'humeur des sujets, déroule le processus du harcèlement ou bien le type de résistance que les sujets opposent. En général, pour ce qui nous intéresse, la "victimisation" est rendue dans le contenu et le scénario des créations artistiques. Ou bien elle est une expression de l'expérience blessée qui dévoile les émotions liées à la douleur dans l'œuvre d'art. Du roman littéraire au script théâtral, de la performance du corps à la visualisation de la plastique, beaucoup de différentes productions d'art sont plus ou moins tournées vers l'expression de la victimisation. En particulier, elle a souvent été déployée dans l'intrigue des opéra chinois.

Si on lit les actualités, les histoires racontées, les œuvres théâtrales ou bien les séries télévisées, on observe souvent les éléments et l'expression de la victimisation dans ceux-ci. Et ils s'accompagnent des sentiments de compassion. Une identification du moment vécu d'une blessure. Ainsi, on baigne dans ce genre de narrativité très souvent, quand on observe des images, des plans médiatiques ou bien des créations dramatiques dans le monde asiatique. Elle a toujours facilement sollicité les échos du public dans la culture chinoise, japonaise et taïwanaise.

Peut-être que ce genre de narrativité est un arrangement délibéré du point de vue du créateur, et il tente soit de susciter l'intérêt profond pour le sujet soit de stimuler l'imaginaire du spectateur. On réfléchit la narrativité de victimisation à l'aide des aspects théoriques dans le théâtre, la clé essentielle étant la notion de "conflit" elle-même. Et le conflit existe aussi bien dans les expressions que dans les développements de la littérature, la tragédie, de la comédie et de la farce. De ce fait, la victimisation propre a une sorte de narrativité théâtrale. Que le langage soit parlé ou corporel il manifestera cette sorte de narrativité de toute façon, et contribuera en même temps à créer un espace de spectacle. Le sujet manifesté s'engage dans une interaction entre l'espace théâtral défini et les autres objets présents autour de cet espace dramatique. Visiblement, cette interaction conduit à des réactions inattendues du fait que la subjectivité du sujet manifesté affiche ses performances cognitives différemment aux yeux d'un tiers.

Lorsque j'étais en licence avant de connaître la théorie de l'art chez Tolstoï, j'ai appris que celui-ci catégorise l'art comme étant un des moyens, pour les humains, de

## INTRODUCTION

transmettre des émotions<sup>22</sup>. Dès lors, les éléments, la subjectivité de la structure émotionnelle de "victimisation" et sa narrativité de l'effet théâtral, nous inspirent-ils des processus du fantasme et des constructions de la sympathie virtuelle ? Ces observations nous amènent à traiter les divers aspects de la problématique qui nous intéresse dans cette étude.

### **Du traitement de la "victimisation" dans l'œuvre vidéographique à l'atmosphère dépressive chez Chen Chieh Jen à celui de cinémas commerciaux enthousiastes chez Nakashima Tetsuya**

En consultant certaines analyses textuelles des traitements visuels de la situation sociale actuelle et même des phénomènes culturels dans les œuvres

---

<sup>22</sup> Voir note 3.



## INTRODUCTION

artistiques de Chen Chieh Jen, on remarque d'après une recherche de Liu<sup>23</sup> qui travaille en particulier sur l'œuvre *Revolt in the Soul & Body 1900 —1999*, que si on fait une lecture sur l'angle psychanalytique de cette œuvre on constate qu'elle est organisée comme une série de photographies. Elles ont d'ailleurs été présentées à l'exposition de Taipei Fine Art Museum en 1998, en souvenir de l'incident du 28 février 1947. Liu l'a sélectionné en tant que point de départ à sa discussion des corpus à propos du contexte culturel.

---

23 Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-Jen's Visual Critique Modernity: A Psychoanalytic Reading », *Chung-Wai Literary Monthly*, volume 30, N° 8, Jan 2002, p45-82, URL : <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>, consulté : 07/07/2016

Kuo. Liang-Ting, « A Topology after the End of History: Reflexion on Wang Mo-Lin and Chen Chieh-Jen », Thèse, Tainan : National Tainan University of Art, 2023, 郭亮廷。「歷史終結的地誌學——論王墨林與陳界仁」。博士論文，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班，2023。 < <https://hdl.handle.net/11296/558h3y> >。

Tang. Hui-Yu, « The Politic of the Plebs: From Cultural Decolonization to Chen Chieh-Jen's Sensible Production », Thèse, Hsinchu : National Chiao Tung University, 2017, 唐慧宇。「鄙民的政治：從文化解殖到陳界仁的感性生產」。博士論文，國立交通大學社會與文化研究所，2017。 < <https://hdl.handle.net/11296/74rnzk> >。

Chen. Yen-Ling, « Critique du regard colonial dans les arts plastiques à Taiwan de 1945 à 2012 », Thèse, Paris : Université Sorbonne Nouvelle, soutenue le 29 mars 2019

Lin. Meng-Hua, « Art, Concept and Social Practice Re-reading Chen Chieh-Jen's Art as Life », Mémoire, Taipei : National Taiwan Normal University, jan 2022, 林孟華。「藝術、思想與社會實踐- 陳界仁藝術生命再閱讀」。碩士論文，國立臺灣師範大學美術學系藝術行政暨管理碩士在職專班，2022。 < <https://hdl.handle.net/11296/kbk57w> >。

Ji. Hsin-Yi, « Timespace, Body, and Subjectivity: A Comparative Study of Lee Ang's and Chen Chieh-Jen's Works », Mémoire, Taichung : National Chung Hsing University, 2011, 紀心怡。「時空·身體·主體：李昂、陳界仁作品比較研究」。碩士論文，國立中興大學台灣文學研究所，2011。 < <https://hdl.handle.net/11296/vpy333> >。

Lin. Yi-Hsiu, « Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films », Mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011, 林怡秀。「影像的異域-身體：陳界仁影像作品研究」。碩士論文，國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所，2011。 < <https://hdl.handle.net/11296/txu3g4> >。

Hsu. Hui-Chi, « The Action of Image-Study on Chen Chieh-Jen's Film Art (2002-2007) », Mémoire, Taipei : National Taipei University of Education, 2009, 許惠琪。「影像的行動- 論陳界仁的影片藝術 (2002-2007)」。碩士論文，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班，2009。 < <https://hdl.handle.net/11296/v2ua45> >。

Hsu. Huei-mei, « Provoked Artistic Thought from Hypnotic Trance to Jubilant Ecstasy in Body's Soreness of Photos- Study on the Case of "spiritualism" from Chen Chieh-Jen », Mémoire, Chiayi : Nanhua University, 2006, 徐慧美。「從照片痛楚、恍惚與狂喜的藝術思維論陳界仁的「招魂術」」。碩士論文，南華大學美學與藝術管理研究所，2006。 < <https://hdl.handle.net/11296/2rp5nr> >。

Guan. Xiu-Hui, « The Bodily Images of Transgressing the Social System: Hou Jun-Ming's Sou Shen Ji and Chen Jie-Ren's Hun Po Bao Luan », Mémoire, Tainan : National Cheng Kung University, 2004, 關秀惠。「踰越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究」。碩士論文，國立成功大學藝術研究所，2004。 < <https://hdl.handle.net/11296/v4f8g3> >。

## INTRODUCTION

À la relecture des références, des articles et des recherches<sup>24</sup> faites à l'égard des œuvres de Chen Chieh Jen, j'observe que si je compare mon ressenti lors des visites de ses expositions entre 2010 et 2018, en considérant les corpus qui ont pu être accumulés pendant cette étude, on aboutit à une compréhension plus riche de l'œuvre. Les recherches visuelles d'avant focalisent plus sur le sujet du "corps" pour parler ou bien

- 
- 24 杜可柯，〈陳界仁談《殘響世界》在東京的反應與演講表演〉，伊通公園 *ITPARK*，2016，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2273/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2273/73)，consulté 3/10/2023
- Lin, Yi-Hsiu 林怡秀. Cheng, Hui Hua 鄭慧華，〈變文與殘響：陳界仁的影像、生產、行動與文件〉，典藏今藝術，December 2015, No.279, p146–149
- 陳章臻，〈藝術勞動價值的復返 全面非典化與階級不正義〉，伊通公園 *ITPARK*，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2184/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2184/73)，consulté：3/10/2023
- 孫松榮，〈可見之外：非歷史影像的未來〉，伊通公園 *ITPARK*，2015 URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2149/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2149/73)，consulté：3/10/2023
- 黃建宏，〈生命地貌的不可見破洞 | 記錄陳界仁的停戰區之旅〉，典藏. 今藝術，2013, 5月號，272期 p190–192
- 孫松榮，〈島之餘生：《殘響世界》的寄生性影像〉，伊通公園 *ITPARK*，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2150/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2150/73)，consulté：3/10/2023
- 陳泰松，〈抵抗政治的藝術，很好!但若沒想像力，則免! —關於陳界仁《殘響世界》的餘想—〉，伊通公園 *ITPARK*，2015 URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1997/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1997/73)，consulté：3/10/2023
- 林欣怡，〈哪吒體—諸種主體詮釋學〉，典藏. 今藝術，2014, 1月號，256期，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1739/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1739/73)，consulté：3/10/2023
- 吳垠慧，〈首次華人藝術家個展 陳界仁勞工圖像 前進盧森堡〉，台北：中國時報，29 Septembre 2013 <[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1688/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1688/73)>
- 龔卓軍，〈超工作的逆襲·活勞動的挑戰——在現代主義美學的外邊〉，典藏. 今藝術，2013, 8月號，251期，p126–129
- 龔卓軍，〈開放組態·殘響電影：論陳界仁的《幸福大廈I：開放場景》〉，伊通公園 *ITPARK*，2012 URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2231/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2231/73)，consulté：3/10/2023
- 杜慶春，〈陳界仁：邊界中的沉吟〉，藝術界，2011，2月號 p 114–120
- 林其蔚，〈陳界仁，招魂術與去殖民工程〉，當代藝術與投資，11月號 2010, No. 47, p86–91
- 王品驊，〈死亡場景中的身體影像 陳界仁的創作力場〉，in 〈身體與藝托邦—1987年以後台灣當代藝術介紹〉，西班牙：馬德里大學，2009，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1110/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1110/73)，consulté：3/10/2023
- Buchan, Noah. « History Repeating Itself », *Taipei Times*, Taipei, 27 October 2010, p. 15
- 凌美雪，〈不讓資源分配者權力傲慢逼退 陳界仁們應搶救北美館〉，台北：自由時報，30 août 2010
- 陳章臻，〈在歷史的邊界上以命相搏—陳界仁的政治與藝術觀〉，破週報復刊，625期，27 août 2010
- 吳垠慧，〈陳界仁闖《帝國邊界》 威尼斯參展〉，伊通公園 *ITPARK*，20090506，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/658/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/658/73)，consulté：3/10/2023
- 王嘉驥，〈虛構的力量—論陳界仁的藝術〉，伊通公園 *ITPARK* URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/596/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/596/73)，consulté：3/10/2023
- 林志明，〈位於歷史極限的影像與記憶：陳界仁的影片藝術〉，伊通公園 *ITPARK*，2008 URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/847/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/847/73)，consulté：3/10/2023
- Hoegsberg, « Milena, A Time of Critical Reflection: Chen Chieh-Jen's Factory Revisited », *Yishu : Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol.10, No.3, 2011, p87–93
- 馬西宇，〈遷移與凝結—關於陳界仁的影片《加工廠》〉，伊通公園 *ITPARK* URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/147/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/147/73)，consulté：3/10/2023
- 鄭慧華，〈被攝影者的歷史〉，伊通公園 *ITPARK*，2002，URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/656/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/656/73)，consulté：3/10/2023
- 蕭頌舉，〈沒有開始，也沒有結束——陳介人「告白25」展〉，伊通公園 *ITPARK*，1984 URL：[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1388/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1388/73)，consulté：3/10/2023

## INTRODUCTION

étudier des expériences de la douleur. Elles mentionnent même plus ou moins des discussions de "sujet" ou bien de "subjectivité taïwanaise".

On a donc accès à la conception de l'œuvre à partir de ces contextes et de la narrativité de victimité. De cette première analyse, il ressort qu'un facteur soit intéressant à développer : la victimisation, une représentation blessée. Aussi, on suppose qu'une possibilité d'utiliser les productions de l'art visuel comme une analyse textuelle de l'art vidéo au cinéma est une manière particulièrement propice au développement de cet l'art.

Par ailleurs, il y a plusieurs artistes taïwanais qui font leurs œuvres à propos du "corps", de l'existence, de la violence, et même de l'automutilation ou bien du traumatisme. Par exemple, Wu Tien-chang, Yao Jui-Chung, Yuan Goang-Ming, Hou Chung-Ming, sont connus pour la photo, la peinture et aussi des installation vidéos et Hsieh Tehching qui est un performeur, une catégorie spécifique de l'art. Tous représentent des cibles pour notre recherche en lien avec l'intérêt que nous portons à la victimisation.

Lorsqu'on fait les études sur ces artistes, on pense en particulier à Chen Chieh Jen qui s'engage sur divers thèmes, affaires actuelles, et évènements internationaux. Il ne parle pas juste des sujets relatifs à Taïwan. On voit beaucoup de dynamique quand on s'intéresse à l'expression calme véhiculée dans ses œuvres. Il utilise plus de moyens pour réaliser de multiples façons ses ouvrages, les photos, les théâtres, les court-métrages, le cinéma et même la performance dans l'art. Tout cela permet d'étudier une spécialité de la narration dans ses productions de l'art.

On peut dire que la narrativité de l'œuvre de Chen parle une langue imagée particulière, ou bien on peut dire que c'est une visualisation de la manière de s'exprimer de Chen Chieh Jen. Dans sa façon de poser sa mise en scène, on remarque souvent qu'il amène ses spectateurs à entrer dans une expérience visuelle avec lui sous la forme de la tragédie. Cependant il ne s'agit pas vraiment d'une expérience théâtrale structurée comme dans une vraie tragédie, il semble s'inspirer d'avantage de sa dramatique. Elle se présente régulièrement sous une forme rituelle, qui utilise la répétition, la pression et la déconstruction pour créer des images qui traduisent des douleurs. Les douleurs prennent parfois racine chez l'héroïne qui sombre dans la dépression, ou bien proviennent du scénario qui exprime des tristesses qu'on

## INTRODUCTION

n'explique pas. Ces représentations de douleur sont silencieuses et se dévoilent lentement à l'écran.

Selon Chen, cette manière de représenter la douleur, la tristesse et la souffrance sont un prolongement du sentiment<sup>25</sup> de mal-être intérieur. Le prolongement de ce sentiment existe dans ses productions de l'art, ses photographies, ses performances, ses courts-métrages, jusque dans plus récemment ses œuvres cinématographiques. Il tente effectivement de mettre en place un vocabulaire capable d'exprimer le prolongement de ce sentiment dans ses œuvres. Ainsi la victimisation en est un dans la représentation que se fait Chen Chieh Jen dans son art. Lorsqu'on voit la manière dont ce sentiment se prolonge dans la victimisation au cinéma, alors cela nous rappelle le travail de Nakashima Tetsuya, qui lui aussi traite le prolongement du sentiment mais en utilisant plutôt une langue imagée plus colorée et édulcorée.

Chen, dans l'expression de la victimisation, s'appuie davantage sur la technique de la tragédie lente dans une ambiance tranquille alors que Nakashima, lui, l'exprime avec une langue imagée qui est, au contraire, un développement compact et coloré qui crée l'intrigue de l'histoire avec des sourires joyeux et une atmosphère lumineuse. Cette manière de refléter l'expression des sentiments expose effectivement un euphémisme de la tristesse du sujet, et vient accentuer plus fortement le "rejet" de la vie dans l'univers du sujet. Les mise en scènes colorées et les visions animées chez Nakashima renforcent la réalité de la victimisation du sujet. Ce point de vue du prolongement du sentiment que nous avons mis en évidence dans le travail de Chen apparaît aussi dans la narrativité de la victimisation dans les films de Nakashima Tetsuya. L'artiste vient contaminer par de fausses joies ses scénarios colorés. Toutefois, les spectateurs peuvent aussi remarquer un autre effet artistique de prolongement du sentiment, cette fois dans les cinémas commerciaux.

---

25 Chen trouve que ses œuvres sont relatives à ses sentiments intériorisés lorsqu'il était en train de créer les travaux : sentiment intériorisé, il n'est pas seulement pour l'artiste le moyen de se guérir contre son état psychologique ou bien pour récupérer sa réponse émotionnelle d'origine, mais il est le reflet d'un moment de vie spécifique, ou bien un contexte spécifique. Il incarne une conscience complexe entrelacée avec une expérience spirituelle et physique intérieure ; et il ne peut pas être reproduit par des films et des écrans de moniteur... Plus précisément, la "théorie du sentiment intérieur" de Chen Chieh Jen est une sorte d'abjection du monde de l'image qui est actualisé, et sur cette prémisse, il a déroulé une action de révéler, d'imaginer et de conceptualiser les forces psychologiques, physiologiques et même vécues qui sont continuellement causées par le monde réel caché que les gens intériorisent.

Sin, Song-Yong. 孫松榮, 〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉, 藝術學研究第十九期, 台灣：中央大學藝術學研究所出版, 2016年12月, p117-118。

## INTRODUCTION

En fait de notre recherche des œuvres cinématographiques de Nakashima<sup>26</sup>, en guise d'une présentation d'œuvre considérée comme entièrement l'originalité de création, nous avons sélectionné deux œuvres réalisées et les scénarios adaptés du roman par Nakashima Tetsuya. On tente de trouver les sentiments intériorisés du sujet manifesté dans la victimisation en étudiant deux films de Nakashima, *Memories of Matsuko* et *Confession*. L'un est adapté du roman *Kiraware Matsuko no Isshō*, 嫌われ

---

26 Les filmographies de Nakashima Tetsuya : *Bakayarō ! : Watashi okkote masu*, 1988, *Un été à toute épreuve*, 1997, *Beautiful Sunday*, 1998, *Kamikaze Girls*, 2004, *Memories of Matsuko*, 2006, *PACO and The Magical Book*, 2008, *Confessions*, 2010, *The World of Kanako*, 2014, *Kuru*, 2018.

バカヤロー！ 私、怒ってます、監督, 1988、夏時間の大人たち、監督/脚本, 1997、Beautiful Sunday、監督/脚本, 1998、下妻物語、監督/脚色, 2004、嫌われ松子の一生、監督/脚本, 2006、告白、監督/脚本, 2010、渇き、監督/脚本, 2014、来る、監督/脚本, 2018.

Tetsuya Nakashima 監督/脚本, KINENOTE, URL : [http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person\\_id=96303](http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person_id=96303), consulté : 13/09/2023

中島哲也の映画作品 - 映画ナタリー. [https://natalie.mu/eiga/film/list/artist\\_id/12900](https://natalie.mu/eiga/film/list/artist_id/12900). Consulté : 11/03/2024.

« 中島哲也 ». *Wikipedia*, 9 février 2024. *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%B8%AD%E5%B3%B6%E5%93%B2%E4%B9%9F&oldid=99181846>. Consulté : 11/03/2024

张振会. "中島哲也《渴望》中的人性刻画." 电影文学, no. 2, 2017, pp. 128-130.

## INTRODUCTION

松子の一生 de Yamada Muneki<sup>27</sup>. L'autre est adapté du roman policier *Kokuhaku*, こくはく de Minato Kanae<sup>28</sup>.

Cinq raisons nous poussent à analyser ces deux films. La première c'est qu'ils sont le récit de roman transformé en scénario pour en faire un film. Le travail de traductions entre les deux différents textes qui s'interprète via le réalisateur et les acteurs rendent des espaces à observer, imaginer, et développer les thèmes relatifs au récit ou bien les questions que soulèvent le récit. Deuxièmement, le roman d'origine

---

27 山田宗樹, 王蘊洁、刘珮瑄 译, 《被嫌弃的松子的一生》, 成都: 四川文艺出版社, 2021

Yamada, Muneki. 山田宗樹. 嫌われ松子の一生 (上) (下). 幻冬舎スタンダード, 2004.

En plus de l'adaptation de ce roman de Yamada Muneki en film *Memories of Matsuko* (2006), il y a encore d'autres créations publiées adaptées de ce corpus qui ont été publiées comme suit :

Manga : Ouvrage original : Muneki Yamada, illustration : Shutaro Sorachi, 幻冬舎コミックス, 2006 / 幻冬舎コミックス漫画文庫, 2007。漫画 : 原作 : 山田宗樹、作画 : 空知周太郎, 幻冬舎コミックス, 2006 / 幻冬舎コミックス漫画文庫, 2007

Série télévisée :

Elle a été diffusée sur TBS du 12 octobre 2006 au 21 décembre 2006 les jeudis de 22h00 à 22h54 (JST). Avec l'actrice Rina Uchiyama, qui a joué ce rôle dès l'âge de 23 ans jusqu'à la fin de sa vie, à l'âge de 56 ans. Les autres personnages principaux étaient également présentés par Eiko Koike et Kazuki Kitamura, et aussi Shōsuke Tanihara qui jouait Shunji Saeki dans la version cinématographique. Il est apparu dans un rôle différent dans ces séries.

Théâtre :

Version de Kuzuki Akira. Il est en charge du scénario et de la mise en scène. La première représentation est au Aoyama Round Theatre, avec l'actrice Yū Hasebe, 2010. La deuxième, avec l'actrice Reika Sakurai (membre et capitaine du groupe féminin japonais Nogizaka46 de 2011 à 2019) et Yumi Wakatsuki qui ont joué le rôle principal de Matsuko Kawajiri dans un double casting.

Version de Iritani Rika. Elle est en charge du scénario et de la mise en scène. Représentation d'une troupe de théâtre étudiante de Kyoto en novembre 2012.

Version de Morioka Toshiyuki. Il est en charge du scénario et de la mise en scène. La première représentation est au Theatre Green BIG TREE en février 2019, la pièce a été rejoué au Theatre Green BIG TREE THEATRE en novembre 2023.

『嫌われ松子の一生』. 脚本・演出 葛木 英, 出演 長谷部優, KEIJI(EXILE), 6 février 2010, URL : <https://web.archive.org/web/20100206133740/http://www.nelke.co.jp/stage/kirawarematsuko/>. Consulté : 11/03/2024

« 『嫌われ松子の一生』 | Nelke Planning / ネルケプランニング ». ネルケプランニング, URL : [https://www.nelke.co.jp/stage/kirawarematsuko\\_2016/](https://www.nelke.co.jp/stage/kirawarematsuko_2016/). Consulté : 11/03/2024.

入谷プロデュース公演を観て: 人間座ブログ. 18 novembre 2012, URL : <http://ningenza.sblo.jp/article/60120823.html>. Consulté : 11/03/2024

« 乃木坂46桜井、若月が舞台「嫌われ松子」挑戦 - 乃木坂46 : 日刊スポーツ ». *nikkansports.com*, 4 août 2016, URL : <https://www.nikkansports.com/entertainment/nogizaka46/news/1688962.html>. Consulté : 11/03/2024

Inc Natasha. « 「嫌われ松子の一生」乃木坂46桜井玲香&若月佑美がW主演、2バージョン上演 ». ステージナタリー, URL : <https://natalie.mu/stage/news/197026>. Consulté : 11/03/2024.

« STRAYDOG PROMOTION ». *STRAYDOG PROMOTION*, 25 août 2023, URL : <https://www.straydog.info/stage-2023/20368>. Consulté : 11/03/2024

令人討厭的松子的一生=嫌われ松子の一生-日本偶像劇場. URL : <http://dorama.info/drama-1024.html>. Consulté : 11/03/2024.

28 湊かなえ Minato, Kanae. 告白 こくはく. 東京;Tōkyō : 双葉社 Futabasha, 2010.

Minato, Kanae. trad, Patrick Honoré. *Les Assassins de la 5e B: Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

湊佳苗, 丁世佳 译, 《告白》, 台北: 時報出版, 2009

Version de manga : Minato Kanae, illustration : Kimura Marumi, trad, Huang Bi Jun, *Confessions*, Reading Times, 2010

sert une source narrative qui fait découvrir les moments fixes dans ces images mouvements du film. Troisièmement, ces deux films parlent aussi de l'histoire d'une héroïne qui utilise la victimisation pour brandir leurs différents rôles parmi les expériences de sa vie. Quatrièmement, quand on travaille sur les articles, les essais cinématographiques ou bien les observations<sup>29</sup> des ces deux films, on pense que ces deux films nous montrent beaucoup des sujets discursifs, des valeurs problématiques et des questions taboues à s'interroger comment les symptômes culturels de nos jours. Cinquièmement, comme les valeurs d'arts visuels existent sur la photographie, les

---

29 Liu, Ssu-Yun, « Memories of Matsuko: An Analysis of Sound and Image », Mémoire, Tainan : National Cheng Kung University, 2015 劉思筠。「析論電影《令人討厭的松子的一生》的聲與影」。碩士論文，國立成功大學藝術研究所，2015。< <https://hdl.handle.net/11296/r6uv64> >。

周巧香."回家的路——电影《被嫌弃的松子的一生》观后感." 电影评介, no. 16, 2009, pp. 52-52.

徐丛丛."沿途支离破碎你为何歌唱——浅析电影《被嫌弃的松子的一生》." *Qing Nian Zuo Jia*, no. 2, 2011, pp. 56-57.

段祎."《告白》：生命的寓言与残缺." 电影评介, no. 5, 2011, pp. 59-60.

张颖."多个“我”背后的日本浮世绘——论《告白》的“多重声”叙事." 电影评介, no. 22, 2011, pp. 63-65.

赵立."浅论中岛哲也电影追求及其电影《告白》." 青年文学家, no. 24, 2011, pp. 201-202.

王静."戏谑的风格化书写——电影《被嫌弃的松子的一生》赏析." 电影评介, no. 22, 2012, pp. 51-54.

侯晓芳."不再守望回家的路——试以弗洛伊德的人格理论分析《被嫌弃的松子的一生》." 青年文学家, no. 9, 2012, pp. 242.

钟晶."喜剧方式演绎悲剧人生——解读电影《被嫌弃的松子的一生》." 青年文学家, no. 31, 2013, pp. 91-92.

程佳佳."《被嫌弃的松子的一生》——从电影叙事学解读." 戏剧之家, no. 7, 2014, pp. 197-199.

赵婕."《被嫌弃的松子的一生》主题及女性主义." 电影文学, no. 15, 2014, pp. 118-119.

邱艳."论中岛哲也的电影风格." *Yishu Baijia*, no. S2, 2015, pp. 283-286.

关春园."从《被嫌弃的松子的一生》管窥日本女性的悲剧命运." *Zuo Jia* (Changchun, Jilin Sheng, China), no. X, 2015, pp. 117-118.

周琳琳."电影《告白》改编的叙事策略探析." 艺术科技, no. 11, 2015, pp. 82 188 209-209.

唐玉婷."《被嫌弃的松子的一生》的存在主义解读." 电影评介, no. 1, 2016, pp. 68-70.

王菁."无畏的告白——浅析日本电影《告白》." 戏剧之家, no. 2, 2016, pp. 94-96.

夏琪."是罪人还是上帝？——《被嫌弃的松子的一生》松子形象及电影主题分析." 艺苑, no. 3, 2016, pp. 36-38.

袁琦."场景造型的创新性——从电影《被嫌弃的松子的一生》谈起." 剧影月报 *Ju-Ying Yuebao*, no. 4, 2016, pp. 20-22.

杜炯熠."人性阴暗与灵魂救赎——电影《告白》人物分析." 艺术科技, vol. 29, no. 7, 2016, pp. 123.

高凡丁."疯狂, 压抑与毁灭——解析电影《告白》中的人物形象." 电影评介, no. 15, 2016, pp. 55-57.

赵权利."《被嫌弃的松子的一生》的人性刻画." 电影文学, no. 21, 2016, pp. 151-153.

王成军, 朱莹."论电影《告白》中的复调叙事诗学." 美与时代 (下旬刊), no. 6, 2017, pp. 87-89.

奥卓琰."用女性主义分析《被嫌弃的松子的一生》中男性对于女性的影响." 戏剧之家, no. 8, 2017, pp. 113-113.

王子亚."《被嫌弃的松子的一生》中音乐的意义研究." 青年文学家, no. 21, 2017, pp. 155.

李隽婕."中岛哲也电影《告白》叙事艺术探析." 艺术科技, vol. 30, no. 6, 2017, pp. 99.

段雪艳."浅谈影片《被嫌弃的松子的一生》——从叙事视角、叙事时间、叙事空间分析." 戏剧之家, no. 1, 2018, pp. 103-103.

谢静."《被嫌弃的松子的一生》人文主义探颐." 电影文学, no. 3, 2018, pp. 156-158.

刘菲."唯美外衣下的残酷本质——浅析中岛哲也电影." 戏剧之家, no. 7, 2018, pp. 117.

何静颖."中日近代社会中的女性主义之比较——评析《被嫌弃的松子的一生》之松子与《骆驼祥子》之小福子." 戏剧之家, no. 1, 2020, pp. 180-184.

王强."《被嫌弃的松子的一生》女性形象解析." 电影文学, no. 8, 2020, pp. 127-129.

张志强."《被嫌弃的松子的一生》视听语言分析." 电影文学, no. 10, 2020, pp. 149-151.

张薰月."唯美外衣下的都市碎片——浅析中岛哲也电影的“痛感”叙事." 戏剧之家, no. 2, 2022, pp. 159-160.

## INTRODUCTION

vidéos arts, et les courts-métrages, de même le cinéma commercial a sa nature expressive qui nous présente aussi la qualité d'art visuel, et d'esthétique en tant qu'œuvre de la production d'art.

De toute façon, on peut dire que les histoires du roman sont aussi l'inspiration de la production d'un cinéaste. On analyse aussi les récits du roman comme on découvre le contexte et le passage de la production d'un artiste.

Donc ici, on va s'intéresser à la transtextualité de ce prolongement du sentiment que l'on retrouve dans les vidéos arts et les cinémas commerciaux. Dans cette étude, on catégorise les arts visuels qui représentent des images de victimisation en tant que corpus textuels. Les photographies, les vidéos arts, les cinémas artistiques (même les courts-métrages) et les cinémas commerciaux vont être soit le moyen de faire une critique artistique, soit le véhicule de l'idéologie distribuée.

Le prolongement du sentiment peut être soit le "sentiment intériorisé" du créateur, soit celui du sujet manifesté dans l'œuvre et qui a été utilisé pour raconter une affaire, le processus d'un événement, une scène remontrée ou bien un spectacle improvisé via l'écran. Ces représentations accompagnent la victimisation en transportant ou en sollicitant chez les spectateurs qui regardent l'écran le sentiment intériorisé. C'est aussi un mouvement du sentiment intériorisé entre les spectateurs, les productions d'art et les artistes. Ce mouvement du sentiment intériorisé dévoile plus ou moins le prolongement du sentiment de la victimisation dans les œuvres de ces deux artistes, bien qu'ayant chacun une langue imagée très différentes.

En comparaison des sentiments intériorisés du sujet manifesté dans les types de film documentaire de Chen, on essaie de mettre en évidence les deux différentes manières de la langue cinématographique chez ces deux artistes. Ce langage cinématographique représente leurs manières d'exprimer le sentiment intériorisé. On étudie les deux différents corpus pour discuter les différences et les analogies dans l'expression de la victimisation qui vient et est joué dans l'art visuel via l'écran.

Peut-être que la victimisation joue un rôle visuel clé qui fait écho entre le sentiment intériorisé du sujet manifesté et le sentiment intériorisé du spectateur.



## Confession en tant qu'une technique subjective de la victimisation

Si on compte utiliser la victimisation pour mettre en place une mise en scène tragique qui soit capable de fournir si possible un espace qui se dévoile devant un tiers, qu'il soit en présenciel ou en distanciel, il nous semble que, dans cet espace propre, les deux artistes précédemment cités ont utilisé sans le savoir l'expression discursive, solitaire et rituelle de la confession. Pour nous aider à mieux comprendre les mécanismes mis en oeuvre par les artistes, on peut se servir de la philosophie de Michel Foucault pour obtenir une interprétation qui explique et développe ses conceptions de la confession. On pense en particulier s'appuyer sur ses études de la sexualité et de ses contrôles disciplinaires religieux. Ce dispositif de sexualité peut comporter « des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques »<sup>30</sup>..., etc.

Comme il a théorisé les points de vues dans son œuvre *La volonté de savoir* (1976), comment ce dispositif de sexualité s'exprime, soit par l'épreuve vocale, soit via l'exercice discursif ?

C'est peut-être là pour la première fois que s'impose sous la forme d'une contrainte générale, cette injonction si particulière à l'Occident moderne. Je ne parle pas de l'obligation d'avouer les infractions aux lois du sexe, comme l'exigeait la pénitence traditionnelle ; mais de la tâche, quasi infinie, dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe.

Un impératif est posé : non pas seulement confesser les actes contraires à la loi, mais chercher à faire de son désir, de tout son désir, discours. Rien, s'il est possible, ne doit échapper à cette formulation, quand bien même les mots qu'elle emploie ont à être soigneusement neutralisés.<sup>31</sup>

---

30 Judith, Revel. *Le vocabulaire de Foucault*, Paris : Ellipses Edition, 2002, p25

31 Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1 La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, p29

## INTRODUCTION

On voit l'obligation d'avouer ses fautes qui s'impose dans les pratiques de confessions religieuses, mais dans l'autre sens concernant le désir, on peut s'interroger autrement : les gens ont-ils le désir d'avouer leurs infractions à eux-même et à l'autre ?

De la recherche du dispositif de sexualité dans la discussion développée par Foucault, il nous semble qu'il y est aussi question de l'expression « dispositif de pouvoir »<sup>32</sup>. La confession bien qu'étant une technologie du discours religieux, elle peut être une expression du dispositif de pouvoir. C'est un point de vue développé chez Foucault que nous allons essayer d'utiliser comme une compétence qui se transpose à l'écran. À travers le monologue du film *Confession* de Nakashima, et ceux des films de Chen, et en utilisant la technologie de formulation religieuse on observe la représentation particulière du dispositif de pouvoir. Tous deux ont visualisé ce guide spécial établi dans le dogme chrétien. C'est un mouvement du dévoilement de soi. Un personnage se dévoile devant des spectateurs qui réceptionnent, écoutent et entendent, chacun à leur manière le monologue (la confession).

La confession, l'aveu et le monologue peuvent être une sorte d'exercice de formulation orale. On peut noter que les gens en général pratiquent plus ou moins facilement cet exercice et utilisent cette formulation orale au rythme de leurs besoins lors de leurs communications quotidiennes, dans leurs messageries instantanées et même lorsqu'ils exposent leurs vies dans les réseaux sociaux . Donc, cet exercice de formulation orale n'existe pas seulement dans les guides et les devoirs de religion. À l'aide de l'exposition de formulation orale, les gens petit à petit exposent leur différents imaginaires, désirs, nécessités ou bien se libèrent de leurs sentiments intériorisés. De plus, elle devient une technique du dévoilement de soi. Autrement dit, cet exercice a été utilisé en tant qu'outil de contrôle par le christianisme, mais maintenant on l'utilise en tant que technique d'auto-représentation.

La pastorale chrétienne a inscrit comme devoir fondamental la tâche de faire passer tout ce qui a trait au sexe au moulin sans fin de la parole. L'interdit de certains mots, la décence des expressions, toutes les censures du vocabulaire pourraient bien n'être que des dispositifs seconds par rapport à ce grand

---

32 Judith, Revel. *Le vocabulaire de Foucault*, Paris : Ellipses Edition, 2002, p24

## INTRODUCTION

assujettissement : des manières de le rendre moralement acceptable et techniquement utile.<sup>33</sup>

Le solitaire de la *Vie secrète* a dit souvent, pour justifier qu'il les décrive, que ses plus étranges pratiques étaient partagées certainement par des milliers d'hommes sur la surface de la terre. Mais la plus étrange de ces pratiques, qui était de les raconter toutes, et en détail, et au jour le jour, le principe en avait été déposé dans le cœur de l'homme moderne depuis deux bon siècles.<sup>34</sup>

Après les études et les consultations des œuvres de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya, on a donc décidé de baser cette recherche sur leurs images et leurs films, d'étudier les images du monologue et les passages de la confession qui sont montrés dans les œuvres filmées, et de travailler sur les types d'auto-représentation pour comprendre comment s'expriment les sentiments intériorisés du sujet parlant.

L'écran projette les victimisations de ces sujets parlants à travers l'auto-représentation. Comment les spectateurs peuvent-ils recevoir et assimiler des sentiments intériorisés à partir de ce qu'ils ont regardé ? Peut-on considérer que cette auto-représentation est aussi une manifestation de la subjectivation, ou bien qu'elle est un mouvement de la subjectivation ? Les victimisations sont-elles ainsi une subjectivation via les sentiments intériorisés ? Par ailleurs, les sujets parlant peuvent-ils devenir un sujet transitif en parlant de leurs sentiments intériorisés, ou bien en manifestant les victimisations ?

Cela veut dire que la victimisation n'est plus seulement qu'une expérience de la douleur, de la frustration ou de la perte, elle est aussi une source utilisable par la personne qui s'exprime. Si on combine les thèmes de la philosophie de Foucault : le pouvoir, le dispositif, l'esthétique de l'existence, la gouvernementalité, la subjectivité et l'épistémè... etc., avec l'étude de la victimisation et l'intention du sujet parlant dans les productions de l'art visuel, se peut-il que les gens profitent de leur victimisation pour solliciter aisément un imaginaire de la subjectivité de ses expériences de frustration chez les spectateurs ? Ainsi, on suppose que cette manière de la formulation en première personne produit des mouvements de la subjectivité. Où le symptôme culturel apparaît-il ? La modernité peut-elle soulever en nous les questions qui sont

---

33 Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1 La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, p30

34 *Ibid*, p31-32

## INTRODUCTION

derrière le symptôme culturel ? Peut-être peut-on faire des recherches dans la philosophie linguistique de Naoki Sakai pour démêler notre interrogation.

### **Problématiques**

Cette thèse va se structurer autour de deux types de corpus à propos de la production d'art visuel et du cinéma commercial, pour développer et discuter notre production dialectique. On essaie d'interroger et de comprendre les expériences sentimentales et les identités émotionnelles de l'individu et du collectif dans ces aspects de l'éthique, de la philosophie et de l'esthétique. En espérant que cela aussi nous aide à réfléchir à comment la subjectivité peut faire progresser la subjectivation dans la société libérale actuelle.

Après avoir fait nos recherches sur les théories liées aux méthodes philosophiques et accumulé des informations et les explications sur les contextes des œuvres de ces artistes, on va expliquer notre problématique de recherches sur ces deux artistes. Le chemin de cette recherche nous a permis de catégoriser leurs œuvres pertinentes en trois thèmes : la perspective créative, les techniques de création et les extensions créatives. Chaque thème constituera un chapitre et permettra une interrogation croisée comme un dialogue entre les œuvres de ces deux artistes. Ces trois chapitres seront réalisés afin de : traiter l'individu comme manifestation de création artistique, la victimisation comme forme de souffrance vitale et le mouvement de déplacement de la subjectivité sous la manifestation de victimisation.

Cette recherche se fonde principalement sur les méthodes philosophiques et linguistiques de Michel Foucault, François Laruelle et Naoki Sakai.

Le premier chapitre s'attachera à déchiffrer l'enthousiasme de l'être qui s'exprime dans l'art visuel, cette thèse s'appuie sur les conceptions développées par Michel Foucault, de l'interprétation de la subjectivité à la construction de la subjectivité. Les recherches chez Foucault peuvent servir de références dans les corpus pour expliquer la subjectivité dans l'analyse textuelle de l'art visuel. À l'aide des idées du pouvoir, du dispositif et de l'esthétique de l'existence, ces trois aspects, nous allons expliquer l'esthétique et la production de l'art. Foucault remplace le point de vue esthétique kantien ou l'évaluation esthétique de Hegel couramment utilisés dans

## INTRODUCTION

l'esthétique de l'art. En se basant sur la vision de Foucault, nous voyons que l'être ou la vie est partie prenante de l'œuvre d'art qui exprime son esthétique. De plus, on abordera ainsi des théories du théâtre, pour comprendre comment établir les relations, les interactions et les personnifications via les expressions des œuvres sélectionnées.

Ensuite, on s'intéressera à l'interprétation de la victimisation qui dévoile les oppressions du système de la discipline dans la société humaine. Ce système permet le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et qui leur imposent un rapport de docilité, c'est cela que Foucault appelle les « disciplines »<sup>35</sup>. Un régime consiste en des disciplines générales, qui font en sorte que les gens s'engagent par principe, et qu'ils s'approprient les protocoles de la société humaine. Dans l'œuvre *Surveiller et punir* de Foucault qui parle de l'histoire du processus disciplinaire et de comment la société humaine se forme dans le domaine disciplinaire aujourd'hui. L'auteur explique que petit à petit le régime disciplinaire s'impose comme une figure générale de la domination. La domination des gens passe par la mise en place d'une relation « qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement »<sup>36</sup>. Cela veut dire qu'aujourd'hui il est possible que la discipline soit présente dans la société humaine via presque toutes les institutions disciplinaires spécialisées comme l'hôpital, des groupes religieux, des organisations politiques...

On vit manifestement dans un monde qui veut toujours être en ordre qui s'assure que le monde soit bien géré. Ce monde produit une société humaine pourvu d'un système disciplinaire qui consiste en lois, règles, et valeurs morales. Pour maintenir un monde bien organisé, les gens inventent même des nouvelles catégories en distinguant la taxonomie humaine, comme civilisation, race, ethnicité, tradition, culture et ainsi de suite. Bien que ces catégories aient été considérées comme des expressions descriptives et « naturellement fixes », aucune de ces catégories n'est capable de spécifier l'identité d'un groupe particulier sans commettre d'incohérence conceptuelle ou offrir une classification raisonnablement cohérente et systématique du genre humain en général. Or, il est impossible de dire qu'ils sont irréels ou simplement

---

35 Foucault, Michel. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, p161

36 *Ibid.*, p162

## INTRODUCTION

illusoire. Au contraire, ils constituent une réalité sociale et jouent un rôle important dans la discrimination d'un ensemble de personnes par rapport aux autres.<sup>37</sup>

Donc, on pense que la réalité sociale qui se développe par l'usage de ces catégories et la société humaine des institutions disciplinaires constituées de la discipline, sont devenues une façon de mettre en œuvre l'oppression sociale petit à petit. Les institutions disciplinaires que Foucault exemplifie : « les collèges, les écoles élémentaires, l'espace hospitalier, l'organisation militaire couvrent presque le corps social entier. Tout cela n'a pas cessé d'être une « microphysique » du pouvoir en vue de fabriquer des hommes dociles »<sup>38</sup>.

La discipline est une anatomie politique du détail.<sup>39</sup>

On utilise ce point de vue de la discipline pour discuter des œuvres des deux artistes choisis parce qu'ils reflètent les victimisations sous-jacentes aux oppressions sociales dans le modèle de la "société disciplinaire". À travers ses œuvres, Chen ne cesse pas de s'interroger sur les problèmes d'oppressions que les gens subissent dans la "société disciplinaire".

Par exemple dans *Military Court and Prison*, 2008, il développe son sujet à l'égard de la loi martiale à Taïwan de 1949 à 1987, dans *Empire's Borders I 2008-2009*, il pose le thème à propos de l'immigration clandestine et des politiques étatiques d'immigration restrictive, et dans *Realm of Reverberation*, 2014, il pose le débat de l'affaire des événements du sanatorium de Losheng. À travers celles de Nakashima, on trouve les films qui parlent de la victimisation au sein des deux premières institutions disciplinaires de l'être humaine : la famille et l'école dans ses

---

37 « The taxonomy of humanity can be dictated by a number of categories: civilization, race, ethnicity, tradition, culture and so forth. While often perceived as only descriptive and 'naturally fixed', none of these categories is capable of specifying the identity of a particular group without committing conceptual inconsistency or offering a reasonably coherent and systematic classification of the human kind in general. Yet, it is impossible to say that they are unreal or merely illusory. On the contrary, they constitute social reality and serve significant roles in discriminating one set of people from and against others. »

Sakai, Naoki. « The West—A Dialogic Prescription or Proscription? », *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 11:3, 2005, 177-195, p177, DOI : 10.1080/13504630500256910 , URL : <http://dx.doi.org/10.1080/13504630500256910>, consulté : 12/11/2021

38 Foucault, Michel. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, p162-163

39 *Ibid.*, p163

## INTRODUCTION

films *Memories of Matsuko*, 2006 et *Confession*, 2010. Il nous donne un autre contexte à étudier ou on observe l'existence d'oppressions diverses au sein de la famille et des relations intimes contractées par l'être humain. À l'inverse de groupes sociaux, il montre que les oppressions de la discipline existent aussi dans la vie privée et intime.

On découvre ainsi les harcèlements, les oppressions et les asservissements causés par la discipline dans les œuvres filmographiques sélectionnées auxquels on combine la philosophie de Michel Foucault pour décrire comment la discipline au sein de la société humaine entraîne les individus vers leur propre asservissement à la loi et dans l'intérêt d'institutions disciplinaires. Est-ce que les disciplines de la société humaine étendent leur influence dans la sphère des activités disciplinaires au sein des réseaux sociaux sur l'internet virtuel ? La victimisation des oppressions peut-elle servir d'un dispositif d'expérience blessée ? et la victime pourrait-elle profiter de ce dispositif en sollicitant la résonance des gens qui ont eu les expériences pénibles similaires ?

Dans ce cadre, on questionne l'art en tant que forme de communication émotionnelle des gens. Ces gens, portent-ils une propagande ou une critique morale et éthique dans cette communication ? Comment son dispositif dans des œuvres d'art, à travers l'être ou la vie en tant qu'une technique politique, exprime-t'il l'expérience de la vie ? Et comment le matérialisme peut-il être interprété sous forme d'art à travers l'échange d'expériences ? L'expérience de la vie fournit-elle une mise en scène à inviter les spectateurs, les étrangers ou bien les tiers à s'engager aussi dans l'échange des expériences propres ? L'être humain distribue-t-il ses rôles en exposant les scènes de la douleur pour établir également leur subjectivité ?

Le deuxième chapitre développera la disposition de victimisation et le spectacle de la confession qui tant à formuler une manière de la réception visuelle, en combinant les techniques d'images avec la puissance des médias peut-être de manière à orienter la façon de regarder du spectateur. Dans ces travaux de recherches, Michel Foucault a élucidé le fait que les activités de confession incluaient les explications de l'idéologie de l'aveu. On se propose de s'appuyer sur cette symbolique de l'aveu pour argumenter sur la victimisation. À la fois, notre recherche emprunte les points de vue et les notions

## INTRODUCTION

définient par François Laruelle au sujet de l'emploi du regard sur la victimité, en explicitant la technique que l'être humain ou bien un sujet parlant véhiculent sur l'image. On s'intéresse aussi à la puissance de ce genre de regard et à cette technique de présentation de soi. Comment influencent-ils la diffusion qu'en font les réseaux sociaux?

Du point de vue religieux, une personne portera dans son cœur le sentiment de regret ou bien la volonté de faire pénitence pour afficher sa confession devant Dieu, en outre, elle confesse ses péchés afin de recevoir l'absolution. Pourtant, si on regarde cette manière de s'exprimer via les projections visuelles, on utilise les notions du théâtre, la confession est aussi une présentation du monologue. Elle pourrait être une communication émotionnelle, provocante, exprimant des regrets, celle qui présente une figure motivée et subjective mêlant des couleurs victimisées. À travers les communications médiatiques ou bien les messages instantanés sur réseaux sociaux, ces confessions aujourd'hui sont devenues un discours de la technique subjective. On suppose que par le moyen de l'aveu, ces sujets parlants veulent recentrer l'attention sur eux pour obtenir de la consolation, s'expliquer sur leurs comportements, se libérer des conséquences de ses comportements, ou bien tout simplement recherchent-ils à recourir à la générosité des auditeurs?

Les individus vivent dans la société humaine, en formant des groupes familiaux, publics, ou des communautés d'intérêt. Dans ce contexte, il est difficile de ne pas se fréquenter les uns les autres. Il y a plusieurs sorte d'interaction entre les individus. En partant des différentes interactions humaines, de leurs positions multiples et des outils d'expression qui sont de plus en plus nombreux, les individus peuvent s'engager dans une forme de confession qui soit s'expose devant les autres soit s'exprime dans le secret. En d'autres termes, les formes évoluées de la confession ne sont pas juste le fait d'expressions orales, on suppose ainsi qu'elles incluent le journal, le blog, le tweet, les SMS, les vlogs et les mise à jour des réseaux sociaux..., etc. Si on regarde d'un autre angle ce qu'est la confession et compte tenu des différentes formes de confession qui existent aujourd'hui, le comportement dans toutes ces sortes de confession porte peut-être une nuance du rôle de victime. C'est une manière de demander de l'aide en attirant l'attention sur ses blessures. Cela nous projette une idéologie de la subjectivité qui profite de l'intérêt suscité par l'émotion qui naît chez l'autre. On utilise la confession comme un dispositif de la subjectivité en montrant une



## INTRODUCTION

forme de la victimisation, ici on sélectionne les images en mouvement qui montrent une expression de la confession, qui présente une compréhension du regard et une capacité du discours à développer notre analyse des films.

D'ailleurs, si on regarde l'époque à laquelle nous vivons, qui véhicule divers médias, nombreux, qui soient soit basés sur les technologies audiovisuelles résidentes soit basées sur les technologies de communications mobiles, on constate qu'elle fournit un vaste domaine pour permettre la projection des images ou bien des messages de la confession. Ce pourrait-il que nous subissions nous aussi la gouvernementalité du dispositif des technologies informatiques ? Or, si on s'intéresse aux confessions qui permettent d'extérioriser son vécu auprès des autres gens, on voit en même temps qu'on peut être susceptible de ressentir des sentiments similaires, ou bien qu'elles sollicitent notre sympathie émotionnelle et font ressurgir à la surface nos souvenirs similaires. Est-il juste de penser que les gens qui utilisent la confession en y associant les outils informatiques ou bien les langues imagées qui sont à leur disposition, soit en mesure de nous persuader aisément afin d'obtenir notre soutien, parce que ce dispositif émotionnel prend en otage nos sentiments ?

On pose que la victimisation peut permettre l'interprétation de l'œuvre, l'œuvre nous fournit une question ou nous donne une explication de la situation vécue par les personnages, on essaie alors d'étendre notre interprétation à plusieurs niveaux de réponses apportées par le discours transtextuel. Ou bien on se proposera de poser nous-même plus de questions dans le but d'approfondir le sujet de l'œuvre. À propos des œuvres de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya, on mêlera les objectifs de créations de l'artiste avec les problématiques de notre recherche en développant quelles sont les possibilités de discussion ainsi que les différentes méthodes de créations de l'art visuel (image, video, film, et cinéma). Ces productions de l'art de la photographie, de la filmologie ou bien de la cinématographie incluent des éléments de « "présence", de "son histoire", d'"engagement" et de "représentation" »<sup>40</sup>.... On pourrait dire que ces éléments sont des caractéristiques de l'art du spectacle.

En tant qu'une production complexe de l'art, le film a son scénario, son mode d'expression, ses rôles de compositions des personnages, l'interprétation faite par ses acteurs, et l'intervention de son réalisateur. Tout cela peut servir à questionner et

---

40 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris ; Editions Point, 2000, p93, p39, p391, p146

## INTRODUCTION

analyser l'interprétation que l'on peut faire du film. L'artiste ou le réalisateur a sa propre intention pour développer son sujet dans la production de l'art. Les acteurs ont leurs objectifs de représentation et leurs compréhensions du scénario qui vont les guider pour exprimer leur rôle. Et pour finir, les spectateurs vont s'appuyer sur leurs connaissances personnelles et les mêler aux observations qu'elles vont faire en regardant le film. Tout cela peut se trouver en accord ou en désaccord avec l'appréciation du film qui sera faite par les différentes parties impliquées. Ici, à partir de l'aspect de la victimisation, on recherchera comment la production complexe d'art comme le film, le cinéma et la vidéo d'art peut développer les problématiques.

En comparant les différentes sortes d'images en mouvements réalisées dans leur film, on cherchera à comprendre comment ces deux artistes mettent en scènes la victimisation ? Comment la victimisation est-elle traitée chez ces deux artistes ? Et quelle différence fondamentale peut-on voir dans la présentation et l'emploi de la victimisation comme moyen pour solliciter les spectateurs en résonance avec leur propre vécu lorsque l'on traite le sujet de la victimisation dans une œuvre artistique ou lorsqu'on la traite dans une œuvre commerciale ?

Enfin, on suppose que la position du sujet est le lien et la clé d'une subjectivité. Lorsque nous discutons des œuvres de ces deux artistes, tout comme nous avons discuté précédemment de la relation entre la position de la subjectivité à travers les concepts étendus de l'"extérieur culturel" vers l'"intérieur culturel", notre discussion au sien sur la subjectivité dans cette thèse est l'enjeu sur la subjectivité se met dans la relation de position entre eux (chaque sujet), et l'émergence de la subjectivité est liée à la relation stratégique co-construite entre sujet et objet. C'est aussi les œuvres de Chen et de Nakashima qui jaillit les moments reflets du symptôme culturel. La position, la relation et la intrication du sujet sont aussi les éléments de la subjectivation que la raison pour laquelle les films ont été sélectionnés.

Dans le troisième chapitre, on recherchera à mettre en évidence la subjectivité dans les processus de démonstration de la victimisation. À partir d'une interprétation la victimisation, le sujet peut interpréter sa victimisation devant soi-même et l'autre. Comme on dit que les images transmettent la victimisation facilement en tant que moyen de la communication visuelle devant les spectateurs. Ici, on pense que la communication par la victimisation peut s'expliquer à l'aide de la linguistique de Naoki Sakai qui nous montre que l'interprétation de la victimisation et la position de

## INTRODUCTION

victime sont flottant. Il nous semble qu'il devient le "sujet transitif", qui se transporte dans le passé, la société, la communauté ou même dans son immanence propre avec les limites qui s'imposent.

Donc, on va profiter de ce point de vue et discuter comment la victimisation sert un fantasme composé par l'interprétation du sujet parlant.

Les individus tentent de saisir le regard des gens et la victimisation est une ressource pour se comprendre aisément parmi les gens. Quand la victime tente de communiquer avec les autres en racontant son histoire blessée, elle est en train de s'exposer elle-même dans une extériorité. De sa douleur d'immanence propre à sa confession en public, la victime devient peut-être un sujet transitif. Ces mouvements de transition de la subjectivité peuvent-ils nous expliquer la production émotionnelle dans l'exposition de la victimité ? Ou bien la révélation de victimisation tente-t-elle de rassembler les personnes via cette communication des points communs ? De l'objet de l'interdit au sujet de la victime, le sujet transitif peut-il également nous donner un exemple à discuter le fantasme entre la communication de la victimisation et la production de l'art ?

Ainsi, on s'intéresse à l'interrogation de la modernité et la méthode linguistique pour rechercher les mouvements de la subjectivité. Pour étendre et continuer notre recherche des chapitres précédents, on pense que la victimisation reflétée de la modernité tient une place dans les œuvres de ces deux artistes.

En d'autres termes, nous pouvons considérer la modernité comme un disciplinaire invisible de l'être humain, qui amène aussi certains harcèlements, souffrances et frustrations sur les individus. Cela nous permet d'examiner comment le symptôme culturel existe dans le décalage entre les rôles du sujet et les positions du sujet. Par la suite nous rechercherons plus de possibilités discursives sur la subjectivité dans les différents contextes culturels et le fantasme de la modernisation.

Alors peut-on trouver ici une production transnationale de la subjectivité moderne, mais d'un autre côté, peut-on facilement établir ou déduire une production de subjectivité nationale, internationale, voire transnationale ? En ce qui concerne ces deux artistes, peut-être ce que nous pouvons penser qu'ils ont créé des jeux et ses mécanismes dans l'art visuel, des jeux et des mécanismes de la subjectivité et des jeux et des mécanismes de la transnationalité. Ces jeux et ces mécanismes traduisent à

## INTRODUCTION

l'avance un sentiment qui est à peine révélé aujourd'hui dans la société Taïwanaise ou la culture japonaise et qui commence à s'individualiser comme une production à venir. Les artistes de notre études ont une manière comparable de traiter la victimisation. Cela nous permet de pouvoir envisager les réponses aux questions ci-dessus à la source de l'étude de leurs travaux.



## Chapitre I. Individu : La narration artistique et esthétique de l'existence

À partir du discours de la vie de l'individu et de sa place dans l'existence en référence aux œuvres artistiques, pourquoi pose-t-on l'être humain au centre de l'œuvre dans cet art ?

Dans la société humaine l'élément unitaire est l'"individu". À cette échelle "l'être humain" et son "existence" sont le thème que la science humaine n'arrête jamais d'interroger. Même dans le domaine de l'art, il est aussi l'inspiration dans laquelle des créateurs puisent sans fond. Ici à partir de la philosophie de Michel Foucault, ce chapitre va réfléchir au sujet de l'"être humain", à la notion de l'esthétique de l'existence, et étudier comment ce sujet s'exprime dans les œuvres de l'art visuel chez les deux artistes retenus.

De plus nous allons nous demander si la performance de l'art révèle l'existence de la subjectivité de l'être humain. Comment l'être humain démonte-t-il sa subjectivité dans ces situations différentes, ces positions différentes, ses propres présentations et ses propres persistances. Comment par la force de l'image les artistes transmettent-ils l'image de l'individu, parle de sa vie, durant sa présence et jusqu'à sa disparition ? Comme la vie est éphémère, que peut-on dire de l'être humain qui exprime sa flexibilité sur le moment présent ? Et comment l'être humain exerce-t-il les techniques de l'exposition de soi et représente-t-il les discours de sa vie ?

### **Que pensons-nous de l'être humain comme partie prenante de l'œuvre d'art ?**

Probablement à partir de l'époque de la Renaissance, l'art commence à intégrer la pensée de l'être humain au sein des œuvres qui sont produites. On dirait que le travail de l'art veut exprimer la pensée de l'Homme, le sentiment de l'Homme,

## CHAPITRE I

l'intelligence de l'Homme et la qualité de l'Homme. L'essence de l'être humain a libéré la création de l'art de l'éloge religieuse. De ce fait, on réfléchit l'être humain et l'individu au sein du sens identitaire de l'Homme, et de son environnement. De la présence à l'état de l'être humain, du corps humain à la révélation de la chair, c'est un mouvement de la création de l'art qui n'arrête pas dans notre monde.

Comme les mouvements artistiques taïwanais dans l'histoire, à partir de la fin des années quatre-vingts, suite à la libération de la loi martiale, beaucoup d'artistes taïwanais ont quitté les images conceptuelles de la beauté ou les expressions de la métaphore abstraite, loin de ces techniques académiques enseignées dans les écoles. Ils utilisent "le corps" en tant qu'un instrument créatif, ainsi que différents moyens pour venir exposer leur créativité dans l'art visuel.

On peut trouver cinq artistes taïwanais connus dans les années quatre-vingts-dix, qui utilisent essentiellement leur corps en tant qu'œuvre d'art, et qui expriment très fortement leur créativité via leur corps sous nos yeux. Ce sont Wu Tien Chang, Hou Chun Ming, Chen Chieh Jen, Lee Ming Sheng et Hsieh Teh Ching<sup>41</sup>. Ils ont fait beaucoup de types d'art différents, surtout les trois premiers qui ont fait principalement de l'art visuel, et « les deux derniers qui sont plus connus pour leurs performances artistiques autour du comportement ».<sup>42</sup> Parmi ces artistes taïwanais, les œuvres de Chen Chieh Jen sont multiples et abondantes pour nous permettre l'analyse de la production de cet art. De la performance artistique, la photographie, l'art vidéo, jusqu'à ces derniers films qui sont sortis, il a construit ses œuvres autour de la mise en scène du corps, une technique qu'il a utilisé très tôt dans son travail. Ses œuvres sont des critiques de l'actualité et des réflexions du régime politique d'aujourd'hui. À travers toutes ses œuvres, on peut voir ce qu'il veut discuter, il s'agit d'une représentation du "visage cruel", qui vient discourir de l'expérience vivante de l'être humain. Si on regarde ces œuvres du point de vue de la philosophie de Michel Foucault, l'artiste pourrait vouloir parler de la notion de l'esthétique de l'existence, et exposer la technique du sujet, une représentation de l'être humain.

---

41 En chinois : 吳天章、侯俊明、陳界仁、李銘盛與謝德慶

42 Voir Lin, Yi Hsiu. *Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011 juin, 林怡秀《影像的異域—身體：陳界仁影像作品研究》，*動畫藝術與影像美學研究所碩士論文*，國立台南藝術大學，2011，六月，p4

## CHAPITRE I

À partir du point de vue de l'esthétique de l'existence, et si on considère l'aspect textuel de l'art visuel, les œuvres de Chen (photos, art vidéos et films artistiques) sont cohérentes entre elles et nous permettent plus aisément de discuter autour du thème de l'expression de l'être en s'appuyant sur sa mise en scène comme un élément essentiel de l'œuvre d'art. Si on catégorise les films de Chen en se basant sur la définition de la cinématographie, on peut les classer dans la catégorie des films expérimentaux. Pourtant ici on remarque que ses dernières réalisations sont d'un très haut niveau et suffisamment complètes pour être considérées comme des films originaux et plus seulement expérimentaux. Ainsi on essaie de chercher l'exposition du sujet, très subjective, dans les expressions du cinéma au travers des œuvres de Nakashima Tetsuya qui nous offrent la possibilité de faire des comparaisons entre ses œuvres et celles de Chen.

Nakashima est un réalisateur et scénariste japonais, reconnu pour l'adaptation de plusieurs romans au cinéma. Sa manière de filmer est unique pour ce qui est de créer des moments fantastiques et des personnages aux performances inattendues. Du point de vue de l'étude textuelle, le roman est de qualité fictive. Quand une histoire du roman a été filmée pour être portée à l'écran, la fiction est transmise par les images vivantes devant les spectateurs. Entre le roman original et le film qui est adapté du roman, il existe de l'invention irréaliste. De même pendant que le film se déroule, il se crée un fantasme devant les yeux du spectateur. De cette expression cinématographique, et de l'exposition de l'être, on commence à réfléchir l'art visuel et le discours de l'être.

On a donc une proposition de recherche textuelle et transtextuelle, de par la thématique traitée de manière sous-jacente, ici on démêle les histoires et les contextes dans lesquels s'associent leurs œuvres pour découvrir comment une expression subjective figure le récit de l'être humain et le moment de la vie dans les œuvres visuelles sélectionnées. Ce chapitre va discuter réciproquement les œuvres de ces deux artistes par l'intermédiaire de l'étude de ce fantasme de l'art visuel, pour permettre notre analyse de l'expression de l'art et de l'interprétation de l'être, qui relève de comment la vie met en scène le sujet.



## 1. Être humain et individu : la narration du sens de l'existence

La vie a été considéré comme une forme perceptible de l'individu en tant qu'être, et se définit aussi par rapport à la perception de non existence de l'être. L'individu est le réalisateur, l'acteur et le producteur de sa propre vie, et son existence est la preuve de sa vie. Cela veut dire que le spectacle d'un être est la mélodie, l'interprétation et la mise en mouvement de sa propre histoire personnelle.

La vie est la racine de toute existence, et le non-vivant, la nature inerte, ne sont rien de plus que de la vie retombée; l'être pur et simple, c'est le non-être de la vie. [...] L'expérience de la vie se donne donc comme la loi la plus générale des êtres, la mise à jour cette force primitive à partir de quoi ils sont; elle fonctionne comme une ontologie sauvage, qui chercherait à dire l'être et non-être indissociables de tous les êtres.<sup>43</sup>

Cette inférence nous permet de savoir que la vie habite l'être, si toutefois l'être perd sa vie, il n'existe plus.

Par rapport à la vie, les êtres ne sont que des figures transitoires et l'êtres qu'ils maintiennent, pendant l'épisode de leur existence, n'est rien de plus que leur présomption, leur volonté de subsister.<sup>44</sup>

Effectivement l'être est à la fois un vecteur de la vie et un contenant de la vie, que l'on ne peut pas dissocier ou découper. On parle alors de l'être humain, en ce qui concerne la vie de l'individu, on peut dire que la science humaine recherche constamment toutes les formes et les productions de l'art qui interprètent l'histoire de l'être humain. Leur interprétation fait en sorte de représenter continuellement la connexion entre la vie et l'individu lui-même. Si on regarde le théâtre comme une sorte de production de l'art, le concept de « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud

---

43 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2009, p291

44 *Ibid.*

peut donner un exemple de l'interprétation de la vie par le théâtre. Ici, Derrida analyse ce concept d'Artaud :

Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation* ! C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation. « J'ai donc dit « cruauté » comme j'aurais dit « vie » ( 1932, IV, p.137). Cette vie porte l'homme mais elle n'est pas d'abord la vie de l'homme. Celui-ci n'est qu'une représentation de la vie et telle est la limite — humaniste — de la métaphysique du théâtre classique. <sup>45</sup>

On n'arrive pas à représenter ou bien à rejouer de nouveau la vie d'un homme, pourtant la cruauté peut réapparaître dans la vie de l'être. Même si la vie qu'elle a est irreprésentable. Ce n'est pas seulement l'idée de la représentation théâtrale qui est visée, peut-être s'agit-il en fait d'un outil qui sert à manifester son objectif sachant que l'être ne peut pas échapper aux cruautés qu'il a déjà eu, ou bien qu'il aurait pu avoir. Des situations sont inévitables.

Fondamentalement nous n'avons qu'une vie ! Autrement dit, elle est irréversible, personne ne peut re-expérimenter quelques passages que ce soit de leur propre vie. La vie démarre et ne peut aller que de l'avant. Tout le monde va essayer par tous les moyens de représenter le temps ou le parcours de sa vie. Des façons de faire sont par exemple de capturer des moments de sa vie sur l'image, sur manuscrit et sur des enregistrements vidéo. Mais la réalité est que l'individu ne peut pas revenir en arrière, c'est la cruauté de la vie. Pour Artaud, la vie est concernée par la cruauté, l'individu est autant une apparence de l'être humain, qu'une représentation de sa propre vie.

De par sa capacité à représenter l'art, le cinéma est un moyen de visualiser beaucoup de scènes de la "projection de la vie" et qui "retrace la vie" de l'individu. Tel qu'on le voit dans *Memories of Matsuko*<sup>46</sup> et *Confession*<sup>47</sup>, ces deux films de

---

<sup>45</sup> Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris ; Editions Point, 2000, p343

<sup>46</sup> 嫌われ松子の一生, *Kiraware Matsuko no Isshō*, "Life of despised Matsuko", il est inspiré du roman de Muneki Yamada 嫌われ松子の一生, 幻冬舎スタンダード, 2003, sorti en 2006.

<sup>47</sup> 告白, *Kokuhaku*, il est adapté d'un roman de Minato Kanae, 告白, 双葉社, 2008, sorti en 2010.

Nakashima Tetsuya, le sujet de "la cruauté" nous interpelle sur comment l'individu rencontre les difficultés et la cruauté dans son parcours de vie dans la société humaine. Elle est la trame de ces films qui relate les événements de la vie des héroïnes et des autres personnages.

### A. La cruauté de l'existence

L'histoire de ces deux films est un peu similaire, deux femmes sont au centre d'une enquête criminelle dès le début du scénario. L'un démarre avec l'enquête de la mort de l'héroïne, Matsuko, et l'autre commence avec la poursuite des coupables de l'homicide de la fille de Moriguchi.

#### a. « Pardonne-moi d'être née »<sup>48</sup> —

Quand le film commence on s'intéresse à la vie du neveu de l'héroïne Matsuko, Sho, qui est un jeune homme toujours à l'attitude décadente, il a sa propre opinion de

---

48 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:11:59-00:12:00

Version originale : 生まれて、すみません. Ce film relate l'histoire de Matsuko qui dans les dernières années de sa vie écrit régulièrement ces mots "Pardonne-moi d'être née" sur le mur de chez elle. En répétant automatiquement ce geste, cet écrit sur le mur, Matsuko en quelque sorte s'autocensure. Le film donne des pistes d'interprétation de ce geste dans cette scène là : l'une mettrait en cause la filiation déséquilibré de son père par rapport à sa sœur Kumi, qui l'amène à rechercher l'isolement de sa famille. Elle doute fortement de l'intérêt de son existence pour ces proches. L'autre c'est qu'après quelle ait finalement quitté sa famille, elle a rencontré et est tombée amoureuse de cet homme Yamekawa Tetsuya, qui se flatte d'être la ré-incarnation de Dazai Osamu (太宰治), un écrivain qui se sent très malheureux et frustré. Son manque de confiance en lui la amener à se donner la mort devant Matsuko. Il a laissé un message pour elle avec ces mots, inspiré de Dazai Osamu : "Pardonne-moi d'être né".

La jeunesse de Matsuko dans ce film se déroule sous l'ère Shōwa (昭和時代1926-1989). À cette époque, Dazai Osamu est considéré comme un écrivain célèbre. Les héroïnes qu'il décrit dans ses ouvrages sont typiquement des personnages sombres et remplis de désespoir, qui ne peuvent pas trouver le bonheur, et qui ont toujours été trahi de manière inattendue ou bien à la suite de mauvais choix. Pareillement voici le caractère du personnage de Matsuko, elle a eu une vie misérable. Le roman *Ningen Shikkaku* にんげんしっかく (人間失格, 1948) de Dazai Osamu a été considéré comme sa biographie, en comparant le contenu de cette œuvre littéraire avec l'histoire de l'héroïne de ce film, on voit clairement que Nakashima Tetsuya a été influencé par ce roman pour mettre en image les émotions et les pensées de l'héroïne.

Chen, Chao-Li, 太宰治文学における人間性の描写とその分析- 作品『人間失格』を中心に-, Mémoire, Taipei : Chang Jung Christian University, CJCU, 2013, Jan 陳昭利, 〈在太宰治文學中所觀察的對於人性的描繪及其分析——以作品『人間失格』為中心——〉, 台北：長榮大學應用日語學系碩士論文, 2013年6月, pII

Dazai, Osamu. *La déchéance d'un Homme*. Trad. Gaston Renondeau, Gallimard, Paris, 1990.

la vie, mais il reste toujours passif pour construire son avenir, comme sa tante, dont son père a dit : Elle a vraiment gâché sa vie.<sup>49</sup> Cette ressemblance est comme une prédiction pour Sho car quand on voit la scène de la chambre dans laquelle il habite, on constate qu'elle ressemble beaucoup à celle de Matsuko, remplie par de nombreux objets, bastringues et poubelles. Son père lui a demandé d'aller nettoyer la chambre de Matsuko. Sho est donc allé chez sa tante. En passant dans le couloir il a vu ces mots « Pardonne-moi d'être née », qui ont été écrits plusieurs fois à la main sur le mur.

La présence de cette phrase sur le mur nous laisse transparaître le jugement que Matsuko porte sur elle-même. On dirait qu'elle ressent très profondément les erreurs son existence dans son univers et dans le monde de l'autre. Pourquoi pense-t-elle cruellement à sa vie ? Qu'elles sont les cruautés de sa vie ? Nous retrouvons cette idée de la répétition de la cruauté de l'existence — nous n'avons qu'une vie. Alors même qu'il semblerait possible à Matsuko d'échapper à la cruauté de sa vie présente, elle fait un choix qui la condamne. Elle nous présente comment ces cruautés la frappent coup sur coup, ce qui correspond à trois éléments déclencheurs de changements dans sa vie qui produisent une série de causes de cruauté.

À partir de l'enfance, Matsuko avait pris l'habitude de faire le clown, pour aider, de son point de vue, son père à relâcher la pression et à limiter sa tristesse comme il pleurait sur la maladie de sa sœur Kumi. Par exemple, on la voit faire des grimaces en louchant avec la bouche en cul de poule pour essayer de faire rire son père. Par ailleurs, pour atteindre les exigences de son père, elle a beaucoup travaillé pendant ses études pour entrer dans une bonne école et obtenir le poste d'enseignante. Néanmoins, à cause d'un incident grave qui arriva à l'école où Matsuko travaillait, et du fait qu'elle a mal traité l'incident en question qui était le vol d'argent en en endossant la responsabilité, elle a rencontré la première cruelle transition de sa vie. Ce mensonge a été le premier déclencheur de changements irréversibles dans sa vie.

Premier changement — elle choisit de démissionner de son travail d'enseignante à l'école : c'est un coup dur pour Matsuko qui l'amène à fuir sa famille. Elle a honte de ce qu'elle a fait et vis à vis de son père, ressent la défaite d'une fille. Cependant en agissant ainsi elle tombait dans un autre désespoir, celui de faire plaisir à un homme.

---

49 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:06:38-00:06:41

"つまらない人生だ", cela veut dire : qu'elle a eu une vie ennuyeuse ou sans intérêt.

## CHAPITRE I

D'abord, elle a été à la merci de son copain abusif puis, après le suicide de cet homme violent, elle est devenue la maîtresse d'un homme marié, qui a tout quitté. Ensuite, pour vivre, elle a travaillé dans un soap-land en tant que prostituée. Jusqu'à être congédiée en raison de la faillite du marché soap-land, pour finalement faire commerce avec un homme que, à l'occasion d'une violente dispute, elle va tuer pour sa trahison. En conséquence, cela déclenche la deuxième chute cruelle dans sa vie. Elle est devenue une criminelle.

Deuxième changement — la fuite en tant qu'assassin : pendant sa fuite Matsuko voulait imiter Dazai Omasu et se suicider au canal de Tamagawa-jōsui, mais un coiffeur Shimazu Kenji est intervenu pour arrêter son geste. Kenji l'a alors hébergé et ils ont vécu un temps ensemble. Après un mois de vie commune, Matsuko a été arrêtée et incarcérée pendant huit ans. Durant ces années en prison, Matsuko pensait qu'une fois libre, elle retrouverait sa vie avec Kenji, aussi elle a complété sa formation de coiffeuse et en a obtenu le diplôme. Malheureusement, dès qu'elle a été acquittée, elle a cherché Kenji et a découvert qu'il l'avait remplacé par une autre femme. Cela a mis à mal tous les espoirs que Matsuko nourrissait. Elle a continué de vivre dans la solitude et travaillait dans un salon de coiffure à Ginza. À cette époque là, elle a rencontré cet ancien élève pour lequel elle avait endossé le vol, Ryū Yōichi. À ce moment là Yōichi a avoué son amour à Matsuko. Elle a commencé à vivre avec lui. Mais cette relation avec lui était toxique pour elle. Matsuko rejouait les rôles qu'elle avait joués auparavant avec les précédents hommes de sa vie. Elle recevait à nouveau des traitements abusifs, était engagée dans des emplois illégaux et vendait son corps. Même Yōichi a été condamné à plusieurs années de prison. Mais elle a été loyale envers lui, elle avait guetté son retour. Même si, en raison de la passion que Matsuko lui portait, qui pressait trop Yōichi, celui-ci ne lui rendait aucun amour. Une fois libre, lorsque Matsuko est venue le retrouver à sa sortie de prison, Yōichi lui a porté un coup violent et a fui, au lieu de lui manifester son affection et de lui montrer sa joie de la voir. Quelle triste sentiment que de se voir rejeter une fois de plus par l'homme qu'on aime. Elle est dans une impasse. Elle pense qu'elle n'a pas d'autre choix que de retourner dans sa famille. Elle est allée chercher son frère Norio qui lui annonce la triste nouvelle de la mort de sa sœur et qui lui dit quels ont été les derniers mots<sup>50</sup> que

---

<sup>50</sup> Sa sœur Kumi a dit : bienvenu à la maison Grand-sœur.

Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 01:34:56-01:34:58

sa sœur a prononcé. Son frère a le cœur très lourd et dans les dernières parole qu'il adresse à sa sœur Matsuko : Et ne reviens plus<sup>51</sup>, on comprend qu'il ne pourra jamais lui pardonner l'abandon de sa famille. L'inacceptation de Norio est devenu la dernière chute dans sa vie, elle est aussi l'élément déclencheur qui permet le passage vers le troisième et dernier changement de sa vie.

Troisième changement — la solitude de ses derniers jours : toutes les frustrations accumulées à chaque époque de son existence la forcent peu à peu à s'isoler elle-même. Matsuko s'est donc séparée de son frère Norio, et a décidé de ne plus croire en personne, de ne plus avoir de liaison avec personne, de ne plus laisser personne entrer dans sa vie<sup>52</sup> et de vivre seule jusqu'à la fin. Ces frustrations la retiennent d'avancer, comme un boulet attaché à sa cheville, sur le chemin de sa vie et la cruauté qui l'accompagne a recentré ses pensées sur sa seule existence.

« À ce moment-là, je me suis dit : ma vie est finie. »<sup>53</sup> À chaque fois, quand Matsuko a rencontré la scène cruelle, ce commentaire revient devant ses yeux. C'est parce qu'elle vit pour les autres, qu'elle cherche le bonheur dans son malheur, et qu'elle a envie de l'affection des autres pour se sentir vivante. C'est pour ça que la scène de la cruauté de son existence se répète tour à tour, jusqu'à ce qu'elle ne le supporte plus, de sorte qu'elle prend cette décision de ne plus laisser personne entrer dans sa vie.

Toutes les petites filles rêvent...d'être Cendrillon ou Blanche-Neige, et de vivre dans un conte de fées.

Mais un jour, on se réveille et on s'aperçoit que le cygne blanc, s'est transformé eu un corbeau noir.

Une vie, on n'en a qu'une. Si c'est un conte, il est bien cruel.

— Megumi Sawamura, l'amie de Matsuko<sup>54</sup>

---

51 *Ibid.*, 01:35:39-01:35:42

52 *Ibid.*, 01:37:21-01:37:32

53 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 00:25:00-00:25:05, 00:35:01-00:35:08 et 00:48:28-00:48:35

54 *Ibid.*,; 01:02:48-01:03:25

À propos de la vie de Matsuko, on peut dire que ce qui crée la cruauté de son existence c'est sa quête pour obtenir l'attention d'un homme. Elle s'estime à travers la valeur qu'elle a aux yeux des hommes. Quand elle a perdu l'amour de ces hommes, sa vie est devenue une déchéance. Quand elle a repris une relation avec un homme, cela a été la résurrection de son existence. La vie est cruelle, mais elle permet à la représentation de cette sorte de cruauté de revenir tour à tour dans sa vie. Dans ce retour, il apparaît que l'individu n'est plus rien. Elle est impuissante pour lutter contre son esprit malheureux, et cet état d'esprit va transformer l'impuissance de l'individu en action pour se protéger elle-même. Peut-être qu'elle se moque de la vie, ou qu'elle joue un rôle comme celui d'un dieu qui domine sur sa vie. C'est de même Matsuko qui fini par diriger sa vie en s'isolant jusqu'à la fin de sa vie. Ici on peut penser que la cruauté devient une façon de diriger l'être, l'individu se moque de la vie ou de l'autre, cela aussi existe dans la *Confession*. Ainsi, les choix de son existence la conduise inexorablement vers la chute finale, sa non existence.

### **b. « La vie, c'est une bagatelle. »<sup>55</sup> —**

Ce film traite des conséquences de la mort de la fille de l'héroïne Moriguchi Yūko. Suite à cet incident grave elle décide de faire justice elle-même. Elle va abandonner l'éthique morale du professeur modèle, pour se concentrer sur la cruauté qui vient choquer son existence. Après que Moriguchi ait identifié les assassins de sa fille, qui sont les deux élèves dans sa classe, elle a transformé la cruauté de sa vie en se mettant à dominer et à intervenir dans la vie des autres. Sa vengeance est une tentative pour représenter la cruauté mise en scène dans la vie de ces tueurs. Toute la cruauté qu'ils lui ont fait subir dans sa vie, elle veut aussi qu'ils la subissent à leur tour.

Tout d'abord elle a écrit en grand "la vie" sur le tableau, ensuite, l'histoire du film déploie son processus, puis Moriguchi se met à raconter les détails au sujet des tueurs qui ont commis le crime au sein du groupe de ces élèves. Le film *Confession* traite de la cruauté que la vie apporte. Les trois sous-chapitres suivant vont nous

---

<sup>55</sup> Texte origine : 命って…軽いですが, dans le film, c'est la phrase d'une élève Kitahara Mizuki, qui tape une lettre à Moriguchi sur son ordinateur, en écrivant : la vie est ... Watanabe Shūya a tué Kitahara, puis il a vu cette phrase et l'a complété dédaigneusement, il a dit : c'est trop insignifiant.

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:16:00-01:16:03 et 01:23:50-01:24:02

présenter comment ce film souligne la cruauté dans la vie, comment l'individu crée les représentations de la cruauté par le moyen de l'appropriation de celle-ci par l'être humain.

caractérise un pouvoir dont la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part.<sup>56</sup>

## **B. La vie comme principe pour gouverner sur l'individu**

Depuis que j'ai rapport à mon corps, donc depuis ma naissance, je ne suis plus mon corps. Depuis que j'ai un corps, je ne le suis pas, donc je ne l'ai pas. Cette privation institue et instruit mon rapport à ma vie. Mon corps m'a donc été volé depuis toujours. Qui a pu le voler sinon un Autre et comment a-t-il pu s'en emparer dès l'origine s'il n'est pas né à ma place, si je n'ai pas été *volé à ma naissance*, si ma naissance ne m'a pas été subtilisée, « comme si naître pouvait depuis longtemps la mort » (84, p. 11) ? La mort se donne à penser sous la catégorie du vol. Elle n'est pas ce que nous croyons pouvoir anticiper comme le terme d'un processus ou d'une aventure que nous appelons — assurément — la vie. La mort est une forme articulée de notre rapport à l'autre. Je ne meurs que *de l'autre* : par lui, pour lui, en lui. Ma mort est *représentée*, qu'on fasse varier ce mot comme on voudra.<sup>57</sup>

L'assassin "A" de ce crime est Watanabe Shūya. Le film nous raconte qu'il a passé une vie d'homme misérablement. Par exemple il a eu une mère abusive qui l'a abandonné suite à son divorce avec son père puis il a été exclu par la nouvelle famille de son père qui la forcée à loger seul dans la maison de la grand mère. En raison de cette pitoyable enfance, il en est ressorti un sentiment qui est à l'origine de son mépris de la vie et de son désir de gouverner la vie des autres. Il profite du massacre qui a eu lieu dans l'école pour solliciter l'attention du public. Le moteur de son plan absurde et de l'attention du public viennent du besoin de l'amour et du retour de sa mère.

---

<sup>56</sup> Michel, Foucault, *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, p183

<sup>57</sup> Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris: Éd. du Seuil, 1979. p268



## CHAPITRE I

L'assassin "B" est Shimomura Naoki, qui a une condition familiale contraire à celle de Watanabe Shūya, a été gâté par sa mère et a eu tout le soutien de sa famille aimante. Malgré un environnement familial favorable il n'a pas réussi à s'affirmer à l'école ou même dans la famille. Naoki est un enfant qui rencontre la défaite mais stagne, il ne veut pas être nul mais il ne travaille pas dur non plus. C'est donc au contact de Watanabe qui lui a dit : "t'es qu'un raté !" qu'il a perdu la raison et qu'il a ôté la vie de l'autre, pour prouver qu'il a capacité de réussir ce qu'il veut.

Par conséquent, en raison de sa connaissance des motifs de ces assassins qui ont tué sa fille, Moriguchi pense que ses deux élèves ne comprennent rien de l'autonomie de leur vie et ne respectent pas l'autre être humain. Comme elle a subi simultanément la perte de sa fille et le décès de son mari, Moriguchi a mis en place une représentation de la cruauté pour manipuler les criminels. Elle a organisé sa revanche pour torturer ces deux élèves, en contrôlant la vie de l'autre<sup>58</sup>.

En considérant la vie comme incarnée par l'individu, et donc qui va agir sur l'individu pour le mouvoir, il vient que nos souffrances vont agir comme des moteurs pour diriger notre vie. Comme on l'a discuté dans l'exemple précédent, dans la chair et dans l'esprit, Matsuko subit toujours soit le malheur soit le bonheur dans sa vie.

---

58 Après sa démission du poste de professeur, Moriguchi Yūko se tenait encore informée par le nouveau professeur principal M. Terada Yoshiki. Terada était un ancien élève du mari de Moriguchi, Sakuranomiya, donc il s'est présenté à l'obsèque de Sakuranomiya. Ainsi, il a parlé à Moriguchi à propos de l'école où elle a exercé, au sein du même groupe que lui. Elle a profité de cette occasion pour échanger des souvenirs du passé et obtenir des informations sur l'école où elle avait enseigné jusqu'au moins avant les vacances de printemps. Elle a pu se tenir au courant de la progression de sa revanche. Moriguchi par ailleurs a expliqué à mademoiselle Kitahara Mizuki, chef de classe, les raisons d'agir et les gestes de M. Terada :

« C'est à cause de moi, on s'est vu souvent et c'est moi qui ait conseillé à M. Terada de très souvent rendre visite à Shimomura. Au fait il est un simple d'esprit qui a la passion de son métier, il est aussi un admirateur enthousiaste de Sakuranomiya. Donc je lui ai confessé que Manami est la fille de Sakuranomiya. Je l'ai manipulé, et je l'ai utilisé pour écraser les deux coupables, évidemment je n'ai rien dit sur la vérité de la mort de Manami. M. Terada a accepté mes suggestions, il est allé rendre visite à la famille Shimomura, au moins une fois par semaine, même si on lui fermait la porte au nez, il encourageait les élèves en les appelant de dehors. Sûrement Sakuranomiya ferait comme ça ! Je le trompais de cette manière. Il m'a aussi demandé comment résoudre le harcèlement que Watanabe subissait de la part de ses camarades. Je lui ai dit qu'il faut feindre de recevoir les indices apportés par les élèves. Cela laisser croire aux autres que c'était sérieux. Mais je sais que cela allait renforcer en fait le harcèlement contre Watanabe, je lui ai appris volontairement à utiliser cette méthode. J'ai été vraiment déçue par le message me disant que le harcèlement avait été résolu, j'aurais imaginé que ses camarades aller assiéger Watanabe plus longtemps, qu'il aller peut-être aller jusqu'à se suicider en raison de la souffrance, ou les camarades le condamnaient à mort. Mais bon vous êtes bon enfant plus que j'imaginai. » Ici c'est un dialogue entre Moriguchi et Kitahara dans le film, la trame du roman original, c'est Moriguchi qui a téléphoné à Watanabe.

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p238-239

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:19:01-01:20:37

C'est sur la vie maintenant et tout au long de son déroulement que le pouvoir établit ses prises; la mort en est la limite, le moment qui lui échappe; elle devient le point le plus secret de l'existence, le plus « privé ». Il ne faut pas s'étonner que le suicide – crime autrefois puisqu'il était une manière d'usurper sur le droit de mort que le souverain, celui d'ici-bas ou celui de l'au-delà, avait seul le droit d'exercer – soit devenu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle une des premières conduites à entrer dans la champ de l'analyse sociologique ; il faisait apparaître aux frontières et dans les interstices du pouvoir qui s'exerce sur la vie, le droit individuel et privé de mourir.<sup>59</sup>

### C. Dominer et contrôler l'autre

On sait que le principe de dominer l'autre être humain c'est prendre le pouvoir sur l'existence de l'autre. Par exemple, avant « les rois avaient le droit de punir, le pouvoir absolu de vie ou de mort » sur quelqu'un.<sup>60</sup> Aujourd'hui le pouvoir de dominer ou de contrôler l'autre semble avoir changé de forme. Se pourrait-il qu'il y ait une autre façon de dominer et de contrôler la vie d'un individu ? Il y a des moments dans le film où se profile une conscience de la faiblesse de la vie, et qui exprime une résistance morale à la souffrance d'autrui. Il s'agit de ces moments où le réalisateur met en scène des oppositions entre l'individu, l'autre, le monde, l'éthique et la loi.

On pense que la conscience de la faiblesse de la vie en fait est une négation de soi-même, cette négation de soi-même vient de l'individu qui rencontre la cruauté dans sa vie. Donc l'individu peut-être veut se débarrasser de la situation difficile qu'il vit, ou tente de se battre contre la domination de sa vie, et tente d'effacer la négation de lui-même. Tout cela créé petit à petit sa révolte vis à vis de tout le monde, et même vis à vis de sa propre vie.

On peut comprendre que sa propre vie ne se fera pas sans résistance, ou bien que l'être va être capable de renverser des obstacles durant toute sa vie. Parfois l'obstacle sera de trouver sa place dans son existence et de la juger comme une bagatelle si on la compare à la vie des autres. Pour ne pas que sa vie soit une bagatelle,

---

<sup>59</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, p183

<sup>60</sup> Foucault, Michel. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, I. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, p59

## CHAPITRE I

L'individu pourrait profiter de son existence pour diriger l'autre être, comme un manipulateur ce qui donnerait du sens à sa vie. Il donne du sens à son existence en usant de son pouvoir malsain sur les autres. Comment trouver un sens à sa vie pour que celle-ci ne soit une bagatelle ? Ce film nous montre les événements marquants de l'autodestruction dans les actions des personnages, qui vont être les indices de la domination et du contrôle des autres.

L'idée c'est que l'individu oppose la menace de l'autodestruction à son sentiment de vie insignifiante. Par la suite, il pratique cette menace aussi pour dominer la vie des autres. L'individu a la capacité de se détruire lui-même et puis d'acquérir suffisamment de force pour détruire la vie des autres autour de lui. À ce moment-là tout l'être humain devient une bagatelle. On voit clairement cette prise de conscience qui se produit chez l'élève A Watanabe Shūya, et l'élève B Shimomura Naoki. Ils ont rencontré des négations cruelles en eux-mêmes, celles-ci viennent de leur mère<sup>61</sup>. Ces négations leur donnent le sentiment d'une profonde faiblesse, ils cherchent donc de la force en eux-même, cette force qui détruit les autres par le moyen de l'autodestruction<sup>62</sup>.

---

61 Dans cette mise en scène, la mère de Watanabe Shūya a moins de temps de paroles que la mère de Shimomura Naoki. et on la voit moins souvent à l'écran. L'histoire commence à partir du moment où Yasaka Jun donne naissance à Watanabe Shūya. Ensuite elle fait une dépression et ne peut pas continuer à poursuivre sa carrière dans l'académie d'enseignement et de recherches. Le fait qu'elle ait un enfant à charge l'amène peu à peu à s'enfermer dans sa vie familiale. Elle en vient à trouver que son fils et sa vie sont devenus des obstacles devant elle. Ce sentiment du sacrifice maternel lui est insoutenable et justifie qu'elle lève la main sur son enfant tous les jours. Après avoir exercé cette violence, elle est toujours remplie de regrets. Pour compenser, Yasaka enseigne à Watanabe et à toutes ses connaissances avec des mots simples, parfois elle lui prépare les plats qu'il aime. M. Watanabe, le père, s'était rendu compte des violences que Yasaka infligeait à leur fils, il a divorcé d'elle à cause de cela. Yasaka laisse donc son enfant à son mari, et avant son départ définitif elle donne beaucoup de livres à Watanabe. Leurs derniers moments ont été heureux. Elle a dit à Watanabe, s'il lui arrivait quelque affaire, s'il avait besoin de maman, elle accourrait pour le rechercher.

Parce que Yasaka ressent la faiblesse de sa vie, elle contrôle mal ses difficultés, en quelque sorte elle transmet sa négation d'elle-même par la violence à Watanabe Shūya. Ces manières d'agir et ce comportement maternel dur ont beaucoup influencé Watanabe Shūya. Ainsi il modèle ces manières d'agir sur sa mère et construit sa connaissance de l'être humain, sa personnalité.

La mère de Shimomura Naoki, Shimomura Yūko s'exprime beaucoup sur comment elle se voue au service de sa famille, et en particulier de son fils. Elle aime son fils et le gâte trop. Elle lui fait toujours confiance, elle est fière de sa gentillesse. Seulement, quand elle a su le mensonge que Naoki a débité, elle a complètement rejeté l'idée, un déni total, c'était en opposition avec les valeurs de sa vie. Shimomura Yūko a donc décidé de faire disparaître son fils avec elle.

62 Le film nous parle de Watanabe Shūya qui est un collégien et qui est profondément attaché à sa mère, en raison de ses abus, il trouve que son existence elle-même est un obstacle. Même s'il subit volontairement la violence de sa mère, elle l'a quitté finalement. C'est-à-dire qu'il n'existe plus dans la vie de sa mère, et qu'il n'a plus l'amour de sa mère. Par conséquent, cela lui apporte un énorme refus sur son existence et son identité dans la vie. Il a commencé à s'intéresser à supprimer et à dominer la vie des autres. Son objectif est d'être condamné pour faire revenir sa mère dans sa vie. Il ne voit pas d'autre solution.

Le récit du personnage de Shimomura Naoki nous dit qu'il est le cadet de la famille et qu'il a trop d'attention de la part de sa famille sur lui. Cependant, il n'a pas profité des ressources familiales pour avoir la confiance en lui. On voit que son sentiment d'incapacité et de l'immense vide de sa vie ont pris le dessus, donc il a besoin de s'affirmer lui-même et de diriger sa vie. Pour ces raisons, il a tué la fille de Moriguchi et sa chère mère.

Même leur professeur, Moriguchi, c'est trouvé devant ce cruel dilemme dès qu'elle a su la cause du décès de sa fille. Elle a d'abord démissionné pour exécuter son plan qui consistait à dominer sur la vie de ces coupables, elle veut que ses élèves fassent face à la peine qu'elle a subit. Pas à pas, Moriguchi s'est déchargée de son rôle de mère. Parce qu'elle détruit sa vie en faisant en sorte de contrôler et d'intervenir dans la vie de ces assassins<sup>63</sup>.

## D. La légitimité de l'existence

Peu importe s'il s'agit ou non d'utopie; on a là un processus très réel de lutte; la vie comme objet politique a été en quelque sorte prise au mot et retournée contre le système qui entreprenait de la contrôler. C'est la vie beaucoup plus que le droit qui est devenue alors l'enjeu des luttes politiques, même si celles-ci se formulent à travers des affirmations de droit.<sup>64</sup>

L'individu vit dans le groupe ethnique, le régime politique et la société humaine, tous sont des éléments sociaux de l'être. Les gens établissent le système du droit de l'être. Une des raisons peut être de vouloir garder quelqu'un des erreurs qu'il pourrait commettre. Une autre raison pourrait être que c'est un outil pour manipuler les personnes qui ne connaissent pas très concrètement la loi, le droit et le pouvoir de l'être ? Est-ce que le droit devrait effectivement protéger les gens ? Ou bien est-il plutôt à l'origine des luttes ou des frictions qui existent entre les personnes ?

En parlant de la substance du droit de l'être, on observe le moment où les individus résistent, les êtres vont chercher le témoignage légitime par rapport à leur existence. La légitimité de l'existence est un argument mis en évidence dans *Confession*. En voyant ces scénarios qui expliquent la légitimité de l'existence,

---

63 La fin de ce film ne précise pas exactement si Moriguchi réussit sa revanche ou pas. Mais, quand elle quitte le restaurant après son rendez-vous avec Kitahara Mizuki, dehors, en marchant dans la pluie, elle s'arrête s'accroupie et pleure à grosses larmes. Puis, elle s'est relevée en disant : Ridicule ! Idiot ! (ばかばかしい) En un sens, elle se reproche sa faiblesse, ou elle se détache de son rôle de mère et de professeur. Par cette mise en scène, on peut dire qu'elle n'a pas perdu sa motivation pour accomplir sa vengeance.

64 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, p191

## CHAPITRE I

Moriguchi nous pose d'abord cette question : Qu'est-ce qui peut protéger votre vie ? et puis elle fait un lien entre les différents éléments, les impuissances, qui amènent un adolescent à sortir de la protection de son enfance pour aller jusqu'à détruire sa vie. Pour finir, elle demande qu'est-ce que l'individu produit en terme de cruauté dans la vie, pour annoncer son schéma de vengeance.

Ce film explique la cruauté de l'existence en traitant un sujet à propos de la vie en racontant un crime. Il cite quelques exemples à l'appui de la raison de l'existence et la légitimité de l'existence. L'un c'est le « code des mineurs »<sup>65</sup>, l'autre c'est le « Crime et châtement »<sup>66</sup> de Fedor Dostoïevski. En fait ces explications de la légitimité de l'existence sont une sorte de métaphore, qui représente la cruauté de l'existence. Evidemment on compte sur l'appui de la loi qui peut garantir la vie de quelqu'un, ou qui peut protéger son droit fondamental. Cependant, on demande à la justice, à travers les faits, de se conformer à la loi, et la loi va chercher à attribuer la responsabilité des faits à quelqu'un. Dans ce processus de l'enquête de la responsabilité, on trouvera toujours quelqu'un qui va endosser une accusation cruelle. De même que Moriguchi

---

65 Le code des mineurs (少年法), cité dans le film est une loi pour les jeunes au japon, qui a été révisée le 1/11/2007. Il s'agit de deux articles révisés : 1) Renforcement du droit de la police d'enquêter dans des affaires impliquant des mineurs de moins de 14 ans. 11) L'âge à partir duquel un mineur peut être envoyé en centre éducatif est ramené de 14 à 12 ans. La législation japonaise sur les mineurs a été révisée cinq fois depuis la fin de la guerre de 1949. D'après la date de la sortie du film, la référence à la loi est celle de l'année 2007.

« Le débat sur la révision du code des mineurs s'enflamme à nouveau », <https://www.nippon.com/fr/features/h00105/>, consulté le 19/11/2018

La législation japonaise divise trois cadres de l'âge pour les mineurs, de 14 à 16 ans, de 16 à 18 ans et de 18 à 20. La majorité pénale est à partir de 20 ans, et la responsabilité pénale commence à 14 ans. « Livre blanc de la police de 2017 » 〈平成29年版 犯罪白書 凡例〉

Voir 〈平成29年版 犯罪白書 凡例〉 : [http://hakusyo1.moj.go.jp/jp/64/nfm/n64\\_1\\_2\\_0\\_0\\_0.html](http://hakusyo1.moj.go.jp/jp/64/nfm/n64_1_2_0_0_0.html), consulté : 19/11/2018

66 Watanabe Shūya a cité le passage de *Crime et châtement*, pour justifier son objectif criminel en guise d'excuse. C'est aussi sa logique pour se moquer de l'être humain.

base son jugement<sup>67</sup> sur le code des mineurs et plus particulièrement sur la loi qui tente de servir en particuliers les peuples, ou, l'exemption de peine de certains individus peut être garantie par la loi. Ce sont les vides de la justice, qui mettent la cruauté en œuvre chez l'autre être.

Alors que la loi devrait justement être la dernière protection de l'être humain dans le domaine des sentiments, de la raison et du code, c'est cet être humain en tant que victime qui recherche à faire justice et à condamner le coupable à la peine qu'il jugera nécessaire. C'est parce que la loi a perdu son rôle protecteur des droits des individus dans la société, en perdant en partie son pouvoir souverain, que naît le pouvoir propre de l'individu comme une excuse pour justifier l'absence de justice. Il se prend ainsi le droit de devenir le maître absolu de sa vie. Pourtant, on voit qu'il est mal aisé d'équilibrer les éléments de ces trois domaines dans la vie et dans la société. *Crime et châtiment* est une œuvre qui parle d'une héroïne qui justifie son acte en dehors de la loi. Ce film démontre que Watanabe Shūya cite le contexte et les

---

67 « Qu'est-ce qui pourrait protéger votre vie ? Vos parents ou des armes ? En fait c'est le code des mineurs qui vous protégerait bien. D'après l'article 41 du droit pénal, un mineur de moins de 14 ans a l'exemption de juridiction criminelle. Il pouvait éviter la responsabilité juridique. C'est magnifique, n'est-ce pas ?

Une fille comme vous a 13 ans, qui a déclaré exécuter un rituel sacré, a mélangé dans le repas du soir de sa famille de petite doses de divers poisons, et puis elle décrivait sur son blog les symptômes qu'elle observait chez eux. Oui, c'est exacte le « Lunacy ». Son pseudonyme Lunacy que la fille signalait sur son blog. À la fin, elle a tué toute sa famille par le cyanure de potassium. On n'a pas du tout compris sa motivation, mais tout cela a été emporté par le vent des médias. Il n'est qu'une illusion stupide de l'acte du coupable, mais ça a provoqué une fascination chez les adolescents du même âge.

La connaissance des drogues lui a été enseigné par son professeur de physique, et il a subi les accusations plus sévère que la criminelle. Cette fille va passer justement quelque années dans un institut de soutien de l'affaire juvénile, faire quelque rédactions, puis être réintégrée dans la société comme si elle n'avait rien fait. Même si vous êtes coupable, vous n'avez pas la responsabilité. Personne a sa responsabilité, donc personne prévient le crime. Si vous voulez, vous commettez un crime par la batte de base-ball, par le couteau de cuisine de la cantine, par les cordes à sauter du gymnase, même à la main ! Tuer quelqu'un si simple. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p27-29

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:12:23-00:14:15

## CHAPITRE I

sentiments de l'héroïne dans *Crime et châtiment*, pour justifier son crime<sup>68</sup>. Toutefois si on compare les motivations, l'excuse et le projet de l'héroïne du roman à ceux de Watanabe, on peut penser que ce dernier les a mal compris. C'est sûr qu'il a subi tout comme cette héroïne la souffrance de l'isolement et le sentiment de déséquilibre qui s'en suit. On voit que cela a pu motiver son crime, mais ici il ne passe pas du crime au châtiment. En revanche, c'est Moriguchi qui a conscience de son crime et c'est elle qui va rendre un châtiment<sup>69</sup>.

Je comprends parfaitement que tuer des gens soit un crime. Ce que je ne comprends pas, c'est que ce soit mal. Un être humain n'est que l'une des créatures qui grouillent en nombre infini sur la terre, quoi d'autre ? S'il faut en éliminer quelques-uns pour obtenir quelque chose, tant pis !<sup>70</sup>

En prenant la structure du scénario, on observe qu'il y a un conflit principal, une lutte entre la professeure Moriguchi et l'élève Watanabe, mais aussi qu'il existe des conflits secondaires entre les autres personnages, chacun son propre conflit et sa lutte avec l'autre. Chaque personnage a un point de vue différent ce qui justifie leur existence légitime. Face à la cruauté dans leur vie, l'individu subit aussi ses fautes et ses pénitences durant sa vie. En fait on ne sait pas combien de fois les cruautés de l'existence vont revenir jusqu'à ce que la vie se termine.

---

68 En participant au concours de dissertation, sur le sujet de la « Vie », Watanabe a cité l'idée du roman *Crime et châtiment*, en développant ses arguments dans son essai. Avec une écriture à la manière d'un très bon étudiant il écrit qu'« il n'existe aucun crime au monde qui puisse être considéré comme positif ». Il a ainsi obtenu la première place au concours. Pourtant, ce qu'il a voulu faire c'est prouver que dissenter sur l'éthique n'est que le produit de l'apprentissage scolaire et rien de plus. Watanabe a appris que l'héroïne de *Crime et châtiment* a le droit de tuer quelqu'un si il est pour elle un obstacle à sa vie. Watanabe pense donc que l'être humain pour garantir son existence dans le monde, doit aussi faire justice lui-même ce qui sous entend de fouler au pied l'ordre public. Du fond de son cœur, il s'intéresse seul à la légitimité de son existence, il utilise donc ce roman pour argumenter sur son attitude et prouver qu'elle est raisonnable.

Moriguchi, qui serait la personne qui joue le rôle de la personne qui va du crime au châtiment, dit à Watanabe à la fin du film : « Mais, quelle que soit la peine à laquelle vous serez condamné, pour vous ce ne sera pas un vrai châtiment. Les rédactions, vous savez déjà bien les écrire, et les travaux d'intérêt collectif, vous apprendrez vite à faire ça très bien. Je suis même persuadée que vous êtes capable d'effacer votre passé et de recommencer une vie tout à fait brillante.[...] Monsieur Watanabe, la voilà, ma vraie vengeance. Et aussi le premier pas dans votre nouvelle vie, vous ne croyez pas ? ». Dès qu'elle a choisi d'exercer sa vengeance sur les coupables, elle a déroulé son crime. Mais elle n'en a retiré aucune satisfaction et par cela elle a subit elle aussi ce châtiment en plus de le faire subir aux assassins également. La vengeance ne lui a amené aucune joie sur sa victoire.

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p242-243

69 Voir note 63. (en contrôlant la vie de l'autre).

70 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p188

mais au contraire d'un sentiment détaché et pur, d'un véritable mouvement d'esprit, lequel serait calqué sur le geste de la vie même ; et dans cette idée que la vie, métaphysiquement parlant et parce qu'elle admet l'étendue, l'épaisseur, l'alourdissement et la matière, admet, par conséquence directe, le mal et tout ce qui est inhérent au mal, à l'espace, à l'étendue et à la matière. Tout ceci aboutissant à la conscience et au tourment, et à la conscience dans le tourment. Et quelque aveugle rigueur qu'apportent avec elles toutes ces contingences, la vie ne peut manquer de s'exercer, sinon elle ne serait pas la vie ; mais cette rigueur, et cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable pur, c'est cela qui est la cruauté.<sup>71</sup>

Au travers de ces deux films de Nakashima Tetsuya, le sujet de la cruauté s'exprime. Si on se réfère à ce que dit Chen Chieh Jen<sup>30</sup> au sujet de cette cruauté, on peut considérer que ces films, bien qu'ayant des récits différents, ont une expression artistique sur les moments de l'être qui s'apparente à de la technè des revenants.

L'histoire qui m'intéresse, c'est l'"histoire hors de l'histoire" qui a été exclue par légitimité. Elles appartient au terrain du trouble, de même elle est l'espace entre deux mots. Elles sont une histoire de l'"aphasie" qui se cache dans la brume, sont une histoire qui existe dans notre langue, notre chair, notre désir et notre odeur. Regarder les histoires exclues c'est comme regarder les autres "modernités" qui ont été cachées dans la contemporanéité. Il faut creuser entre les deux. ... La cruauté, qui nous empêche de voir l'image, mais l'abîme de la blessure noire n'est-ce pas une faille qu'il nous faut traverser ? la faille de l'"abandon" que nous pourrions traverser.

— Chen Chieh Jen, « La technè des revenants : sur la forme de l'œuvre à »<sup>72</sup>

---

71 Antoine Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris : Folio, 1985, p173

72 Liu, Joyce C. H. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82。 <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>, consulté le 07/07/2016



## CHAPITRE I

On peut trouver un autre exemple de l'expression de "crime et châtement" dans une œuvre vidéographique de Chen, *Flash*,<sup>73</sup>, qui nous renvoie vers cette forme de spiritisme qui est en fait ici le passage d'un état de mort à un état de vie. Un retour à l'existence. On redonne du sens à la vie. Cet art vidéo de seulement 57 secondes montre Chen qui joue le criminel et qui porte un sac noir sur la tête. Il n'arrête pas de répéter les mêmes gestes et postures : lorsqu'un tir retenti, il tombe comme mort puis il se relève pour revenir à la vie. Cette vidéo ne cesse de présenter les multiples résurrections du criminel pendant une minute, c'est comme si le spectateur rappelait à la vie son âme après sa peine de mort. c'est comme si on lui faisait subir un supplice éternel. Le mouvement de sa relève et du tombeau évoque les yeux du spectateur. On peut dire qu'il y a un lien spirituel entre l'œuvre et le spectateur.

Parce que la télévision rediffuse sans arrêt ce film avec ses images floues, qui sont émises continuellement par des balayages par lignes vacillantes (tube cathodique). Il semble que les balayages soient insuffisants pour porter à l'écran l'image complète et que la science électronique soit dépassée. Donc la signification de cela est devenu en quelque sorte inexplicable.<sup>74</sup>

---

73 *Flash*, 《閃光》, vidéo, noir et blanc, 57' sec, 1983-1984, il aurait exposé au Centre culture Américain à Taipei le 20 octobre 1984, mais en raison du conflit politique ( la loi martiale) et du mouvement culturel (le mouvement sur la littérature du terroir 1977-1978)...des problèmes inconnus etc, cette exposition a été annulée.

Voir : 參閱 陳界仁, 〈關於「美國文化中心」封殺「告白二十五」個展事件——補述〉, 台北: 藝術觀點ACT74期, 2018年5月。 <http://act.tnnua.edu.tw/?p=1969> consulté : 02/11/2018。

Le contexte créatif de cet œuvre *Flash*, est inspiré du fait divers "cas de Li Shi Ko" en 1982, qui était le premier vol de la banque à Taïwan. Pour couvrir ce crime, les trois chaînes de télévision (l'Etat possède la majeure partie de ces trois chaînes de télévision) ont diffusé systématiquement tous les jours. Chen utilise cette méthode qui consiste à diffuser et rediffuser un événement en boucle sur sa vidéo, il joue le criminel que l'on exécute au centre de l'image. Il n'y a pas d'arme à feu, mais après un éclair, le criminel tombe devant nous à l'écran. Et puis il se relève, c'est la résurrection, reprend sa position, et le film répète ces démarches : l'éclair, la chute, et résurrection ... etc, en répétant.

Cas de Li Shi Ko (李師科案), c'est un vol de la banque Land Bank of Taiwan, branche Kuting à Taipei, le 14 avril 1982. Ce vol a sollicité la grande attention du commissariat, l'autorité a programmé l'émission de l'enregistrement de la vidéo surveillance sur les chaînes de télévision. Cette affaire était le centre d'intérêt dans les médias nationaux à l'époque. Avant d'arrêter le vrai voleur Li Shi Ko, la police a arrêté un innocent, Wang, qui était présumé coupable. La police l'a forcé à avouer ce crime par la violence, il en résulte que Wang s'est suicidé en sautant dans la rivière en assistant à l'enquête de la police. Même si à la fin, la police a arrêté Li, cet incident a soulevé les problèmes sérieux de la violence et de l'autorité qui existe au sein de la police pendant son enquête sur le crime pendant l'époque de la loi martial.

Hsueh, Hua Yuan. 薛化元, révisée : 98(2009)年12月03日, 參考資料 : 《聯合報》, 1982年11月24日, <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=5384>, consulté : 02/11/2018

74 Chen, Chieh Jen. 陳界仁, 〈陳界仁〉, 曲德益總編輯, 《啟視錄：台灣錄像藝術創世紀》, 台北: 臺北藝術大學關渡美術館, 2015年12月, p82

## CHAPITRE I

De cette façon l'expression du retour à la vie, comme un discours rituel, peut être comparé à la créativité de la performance théâtrale chez Artaud. Car la répétition de la cruauté subie par l'être humain contient parfois son expression rituelle, elle est aussi une action théâtrale, et l'individu a la conscience de son existence à travers cette répétition. La cruauté répétée a donc des moments de non existence et des moments de retour à l'existence, mais il ne s'agit pas de recopier cette représentation. Pour Artaud, il faut que les actions théâtrale désagrègent la recopie, car les moments que l'on passe, les uns après les autres, passent de manière irréversible ce qui rend toutes ces secondes qui passe irremplaçables. Peut-être que l'on peut comprendre la vie par la représentation artistique théâtrale. Parce que l'art n'est pas « une reconstitution de la vie, mais la vie est une reconstitution d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication »<sup>75</sup>.

Alors quel est ce "principe transcendant" ? Serait-ce ce "principe transcendant" qui crée une liaison entre les individus ? Chaque individu a la possibilité d'expérimenter cette transcendance dans sa vie, cette transcendance a son opportunité d'être une partie prenante de l'art. Que ce soit par la reconstitution de la vie ou par la représentation de l'être. En fait l'art a été ré-expliqué une infinité de fois grâce aux innovations de chaque époque. Il a mis en scène l'individu dans diverses formes de la vie. L'individu peut ainsi représenter des événements de sa vie dans la production de l'art, et la vie peut être le sujet ou l'objet qui donne le lien entre l'œuvre d'art et l'individu.

On va discuter du lien qui profite à la performance par la mise en scène qui tente de réaliser des activités de l'art comme une partition de la vie. Par exemple, si on se place du point de vue de Boris Groys, on conçoit que l'individu et la vie au travers de l'art déroule continuellement une sorte de principe transcendantal.

---

75 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris ; Editions Point, 2000, p344

## E. L'art, c'est comme la vie

Boris Groys redéfinit les concepts de l'art qui englobent « l'œuvre d'art et la documentation de l'art »<sup>76</sup>. La définition de l'"œuvre d'art" explique traditionnellement que l'art produit une production physique, cette production peut s'exposer, se vendre, être conservée ou être collectionnée indéfiniment. Or, aujourd'hui n'importe quelle production de l'art ou n'importe quel espace de l'exhibition de l'art, nous montrent un renversement de l'explication traditionnelle de l'art et change la pratique générale de la production de l'art.

Groys nous indique que de nos jours on trouve les productions d'art qui sont plutôt sous la forme de documentation de l'art. Ce genre d'art peut être « l'enregistrement d'une performance théâtrale, d'une installation temporelle, ou d'un événement »<sup>77</sup>. Ces enregistrements deviendraient des archives dans l'avenir. Les activités artistiques ou bien les activités à propos d'objectif particulier en dehors de l'art, restent au niveau du sens de l'art. Il faut les considérer comme la production de l'art, sauf qu'ils ne sont plus un produit physique. Donc ces moyens de production de l'art ne reproduisent ni ne reprennent les principes qui existent en tant que tels. Les documentations de l'art existent pendant un moment. Ils sont ceux qui ne peuvent pas être reproduits, préservés ou promis aux fruits par d'autres outils (comme la vie et comme la musique).

Dans ces conditions, l'art ne plus être entendu comme la production d'œuvres d'art, mais comme l'acte de documenter une vie-comme-projet – quel qu'en soit tout résultat. Cela entraîne un effet considérable sur la manière dont l'œuvre d'art est définie aujourd'hui. Elle ne se présente plus sous la forme d'un objet de contemplation différent et nouveau, produit par un artiste, mais comme le cadre temporel d'un projet, un cadre différent, hétérogène, qui est documenté en tant que tel.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Voir Boris Groys l'article « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation », trad. de l'anglais par Steven Lindberg, *Art Power*, London : The MIT Press, p53-66 URL: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.001.0001>, consulté le 25 août 2017

<sup>77</sup> *Ibid.*,

<sup>78</sup> Groys Boris, *En public. Poétique de l'auto-design*. Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2015, 200 pages. ISBN : 9782130626183. DOI : 10.3917/puf.groys.2015.01. URL : <https://www.cairn.info/en-public--9782130626183.htm> , p88-89

On observe que cet emploi de la production de l'art est à rapprocher de ce qui est effectivement une implication de la vie. Le but de la documentation de l'art n'est pas seulement de créer un article d'art. Les artistes qui participent à ces activités ne s'intéressent pas au produit mais au processus de fabrication de l'art. L'art est un média, qui transporte les moments, les actes et les interprétations de la créativité chez ces artistes. Tout cela nous adresse en quelque sorte une signification de la vie. Comme la vie ne se reprend pas, ne se fixe pas, et ne se prolonge pas, elle se déroule jusqu'à la perte. En conséquence, ce genre d'art utilise la technique de l'art et est en lien avec les moments de l'existence, pour réaliser et documenter de pures activités.

La documentation indique l'emploi de moyens artistiques dans le but de se référer de manière directe à la vie elle-même, à une forme d'activité pure, à une praxis pure – en fait, se référer à la vie-comme-projet-artistique – sans pourtant prétendre la représenter directement. L'art devient ainsi un style de vie, tandis que l'œuvre est transformée en non-art, en simple documentation de ce style de vie. Pour le dire en d'autres termes, l'art devient désormais biopolitique, parce qu'il se met à produire et documenter par des moyens artistiques la vie elle-même, en tant qu'activité pure. Du reste, la documentation artistique en tant que telle ne pouvait que de développer dans le contexte de notre âge biopolitique, où la vie elle-même est devenue l'objet de la création artistique et technique.<sup>79</sup>

Si on remet le concept du théâtre de Artaud en comparaison avec le concept de Groys, tous les deux veulent dire que la vie projette ses moments qu'elle a créé soit sous l'angle de la vie irremplaçable soit sous l'angle de la destruction de l'imitation. Ce reflet naturel est pris en tant qu'élément essentiel de l'œuvre artistique. Dans l'ensemble, il y a une relation forte entre la vie et l'art, ce qui nous permet de proposer que l'art porte l'identité de la vie, et que la vie se réfère à la démonstration de l'art.

En prenant maintenant l'idée de Michel Foucault qui parle de biopolitique, Boris Groys explique que les documents de l'art sont bien placés pour endosser l'identité de la vie et l'indication de l'art vital. On se propose d'analyser les documentations sélectionnés dans la partie suivante, avec le point de vue de Groys, comment affirment-elles l'être humain en tant que partie de l'œuvre d'art.

---

<sup>79</sup> Groys Boris, *En public. Poétique de l'auto-design*. Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2015, 200 pages. ISBN : 9782130626183. DOI : 10.3917/puf.groys.2015.01. URL : <https://www.cairn.info/en-public--9782130626183.htm> , p90

## F. L'art vital et la biopolitique<sup>80</sup>

Par le passé, on distinguait les beaux arts et les arts et métiers, si on maintient ces catégories dans l'art aujourd'hui, il devient difficile de comprendre les autres formes de la création ou de la production de l'art. Autrement dit, la documentation artistique n'appartient ni aux beaux arts ni aux arts et métiers, donc la distinction dualistique sur l'art ne suffit pas à débattre sur la production de l'art actuellement ; que ce soit dans le passé ou maintenant, l'artiste n'arrête pas de procéder à la production de l'art en relation avec sa vie. Cette forme de production ne poursuit pas de sens logique, ne réalise pas de révélation de la réalité et ne présente pas de technique merveilleuse. En particulier le but à atteindre est de toucher la "vie", donc on peut dire qu'il est l'art vital<sup>81</sup> et simultanément qu'il dévoile la biopolitique.

Pourtant, nous utilisons ce concept de la biopolitique pour développer les ressources originales qui viennent de l'accumulation du savoir, et qui sont basés sur l'expérience de la vie et le passé de l'être humain. Une approche « à travers les activités de la connaissance qui permet de fabriquer un produit artificiel pour la vente ».<sup>82</sup> Ce type de gestion des états de vie humaine (de l'individu) correspond à la méthode de production des documents d'art : les documentations de l'art signifie à la fois la vie et le message exprimé politiquement dans l'œuvre. La façon d'exhiber la documentation de l'art comme on l'a dit auparavant, est souvent sous la forme d'une activité ou d'une performance. Cette activité s'expose toujours comme un spectacle de

---

80 À propos de la notion de biopolitique, elle s'attache à contrôler les hommes par le pouvoir de la politique biologique. Elle comprend la gestion de la population et la punition du corps, et procède en une série d'intervention de contrôle des population et de surveillance de la vie privée.

Voir : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I - La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, p183 ; *Naissance de la biopolitique*, Paris : Gallimard, 2004, p105

黃建宏, « 台灣當代藝術2005-2015關鍵字：生命政治 », 【藝術十年關鍵字：生命政治】, 藝術家雜誌, no 481, 2015, URL : [https://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/61/2057](https://www.itpark.com.tw/people/essays_data/61/2057).

81 « Art documentation is thus the art of making living things out of artificial ones, a living activity out of technical practice: it is a bio art that is simultaneously biopolitics. » Voir Boris Groys l'article « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation », trad. de l'anglais par Steven Lindberg, *Art Power*, London : The MIT Press, p53-66 URL: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.001.0001>, consulté le 25 août 2017

82 Solomon, Jon. « The Experience of Culture: Foucault's Eurocentrism and Biopolitics of Cultural Mapping », *A Journal of Cultural Studies*, Autumn 2010 No.11 : 125-142, p138

l'être humain, ou comme une représentation propre de l'existence d'un individu. Ce genre d'exposition prend souvent ses ressources dans l'expérience et l'histoire de l'être, l'inspiration ne vient pas nécessairement de vécu de créateur, mais des interprétations d'un autre être humain. Ainsi, la documentation de l'art permet de tracer les œuvres collectées qui vont ainsi constituer les archives du parcours de vie actuel (du créateur), en même temps elle va documenter l'expérience de la vie du créateur sur place en faisant état des autres individus impliqués et les spectateurs.

Groys catégorise aussi les archives politiques ou celles de l'autorité en présence en tant qu'objet de la documentation de l'art. Le monde où nous vivons aujourd'hui avec sa volonté politique et la force de la technique nourrissent le terrain de l'art qui se remplit du passé, du présent, du futur, du cercle de la nature et de l'artificiel.

That is to say, if life is not longer understood as a natural event, as fate, as Fortuna, but rather as time artificially produced and fashioned, then life is automatically politicized, since the technical and artistic decisions with respect to the shaping of the lifespan are always political decisions as well. The art that is made under these new conditions of biopolitics - under the conditions of an artificially fashioned lifespan - cannot help but take this artificiality as its explicit theme. Now, however, time, duration, and thus life too cannot be shown directly but only documented. The dominant medium of modern biopolitics is thus bureaucratic and technological documentation, which includes planning, decrees, fact-finding reports, statistical inquiries, and project plans. It is no coincidence that art also uses the same medium of documentation when it wants to refer to itself as life.<sup>83</sup>

On comprend la documentation de l'art comme un besoin artificiel vital, c'est à dire qu'il y a un parallèle entre le cycle de la vie naturelle et le cycle de la vie artificielle. Ce que nous pouvons détecter, c'est que l'art vital et la biopolitique sont le moyen de permettre aux moments choisis par son créateur d'être enregistrée. Les enregistrements ainsi créés répertorient les équipements, les installations ou les archives du spectacles, et l'exposition de ces enregistrements peut également devenir un discours de la vie.

---

<sup>83</sup> Groys, Boris. « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation », trad. de l'anglais par Steven Lindberg, *Art Power*, London : The MIT Press, p53-66 URL: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.001.0001>, consulté le 25 août 2017

À partir de ce point de vue sur la documentation de l'art, l'interprétation à proprement parlé de la cruauté de la vie dans les œuvres précédentes de Chen Chieh Jen peuvent vérifier l'art vital et sa démonstration au sein de la biopolitique. Nous pouvons retracer le début de ses documentations de l'art dans les années 80, avec *Dysfunction No.3*, 1983, *Statement 25*, 1985, *Living Clay*, 1986 et *Cérémonie de Nai Ching*, 1987<sup>84</sup>. Nous appellerons ces œuvres (ou arts vivants) de Chen des événements artistiques. En effet, pendant nos recherches dans les dossiers et les articles de cet artiste, nous pouvons voir comment Chen a utilisé son corps, son âme et ses actions pour exprimer ses expériences de la vie sous la forme d'événements artistiques. Il atteste d'autant plus d'une performance de l'art vital.

### a. *Dysfunction No.3*, 1983 —

Le 21 octobre 1983, l'artiste Chen Chieh Jen a appelé ses amis et est allé organiser un événement à Taïpei Ximending, sous la loi martiale. Il a profité du moment sensible de la "réélection des sièges législatives", et a manifesté son art vivant à la manière d'une guérilla dans la rue Wuchang, qui était sous la surveillance de la police de l'État. Cet art vivant a été nommé *Dysfunction No.3*, et a voulu perturber cette réélection de la fausse démocratie :

Il y avait cinq jeunes hommes portant un bandeau noir sur les yeux, habillés de vêtement simple. Ils avaient aussi bandé de gaze leurs mains et leurs pieds. Ils avaient l'air d'aveugles, et marchaient en rang en mettant une main sur l'épaule de la personne précédente. Ils ont avancé vers le cinéma Wuchang, jusqu'à un endroit où tout à coup ils se mettent à faire de grands cri, comme s'ils subissaient une énorme torture et puis ils se sont mis à tomber par terre un par un dans la rue. Leurs comportement inattendu a choqué le public qui regardaient et s'étaient attroupés là. La police n'est pas venu sur place avant que cet événement n'ai été

---

84 Version originale : 1983年10月 *Dysfunction* 《機能喪失第三號》、1985年 *Statement 25* 《「告白25」》、1986年 *Living Clay* 《息壤》與1987年《「奶·精」儀式》。

\**Cérémonie de Nai Ching* 《「奶·精」儀式》, en raison de l'absence de la traduction officielle de l'artiste, je donne ici ma traduction.

*Chen Chieh-Jen – Long March Space*. <http://www.longmarchspace.com/artists/chen-chieh-jen-2/>. Consulté : 11/03/2024.

VERSE. « 再看「八〇」的藝術與政治及其啟示 ». *VERSE*, 11 février 2023, <https://www.verse.com.tw/article/taiwan-1980-art-and-politics>. Consulté : 11/03/2024

《 肉體叛亂者拒絕檔案的美學與存在再問：EX!T10—陳界仁《再現空白》與「奶·精儀式」時期的泛實驗影像 》. 典藏 *ARTouch.com*, 3 décembre 2020, <https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-28849.html>. Consulté : 11/03/2024

## CHAPITRE I

terminé. Il n'a été fait qu'une seule représentation de ce théâtre de rue, sans avis préalable, et sans en donner aucune explication par la suite.<sup>85</sup>

En lisant les descriptions de cet événement dans l'article de Lin, on réalise un événement artistique n'importe où et à n'importe quel moment, sans prévenir personne. Même aujourd'hui, ce genre de spectacle dans la rue peut causer une grande surprise au public, des piétons, qui se trouvent là par hasard. Sans oublier qu'à cette époque là, le contexte de la loi martiale, toute la société taïwanaise était en état d'urgence, c'est-à-dire qu'elle était un environnement soumis à une sévère discipline de la part de l'État. L'État interdisait à tous les citoyens de faire des manifestations et des bêtises. On comprend bien dès lors que Chen ait voulu faire une mise en scène sous la forme d'une improvisation. Il voulait transcender les interdits de cette époque

---

85 Lin, Yi Hsiu. 林怡秀, 〈陳界仁於西門町發表行為「機能喪失第三號」〉, 聲軌, 台灣現代聲響文化資料庫網路文章, <http://soundtraces.tw/space-performance/陳界仁於西門町發表行為「機能喪失第三號」/>, consulté : 28/08/2017

Il y a un autre article qui décrit cet événement artistique : « Chen Chieh Jen a voulu faire de l'art vivant depuis l'époque où il faisait son service militaire. Il a dit que peut-être c'était le service militaire qui l'avait amené sous la contrainte et l'entraînement physique dur, à considérer son corps comme s'il ne lui appartenait plus et par voie de conséquence à considérer son corps comme un objet. De cette manière il a compris que s'il voulait récupérer ses droits sur son corps une façon de faire en particulier était d'utiliser son corps pour le mettre en scène. Après qu'il ait fait son service militaire, il a trouvé un travail dans l'animation au sein d'une société de dessins animés. Le temps qu'il ne travaillait pas, comme il ne faisait rien avec un groupe des jeunes, il a fait sa première tentative en art vivant. À l'époque c'était la fin de la loi martiale à Taïwan, Chen a décidé de choisir l'endroit où il y a toujours beaucoup de monde, Ximending. En 1983, il a appelé une dizaine de personnes dont cinq parmi eux étaient des acteurs de métiers. Dans la situation où le contrôle politique était le plus élevé, Chen a décidé d'organiser une performance de protestation et s'est emparé de la rue par surprise. Ils se sont rassemblés d'abord à Ximending, puis ils ont changé leurs habits et leur apparence sans que personne ne s'en aperçoivent. Ensuite, ce groupe s'est mit à avoir des comportements bizarres et à faire un spectacle surprise. En effet, bien que la police se soit présentée sur la place dès le début de la manifestation, elle n'était pas capable de confirmer les intentions de ce groupe, et c'est contenté de rapporter cet incident au supérieur hiérarchique. Le public sans comprendre ce qui se passait s'est attroupés et a regardé ce spectacle étrange. Des gens ont crié : Qu'est-ce qu'il y a qui ne va pas? ou bien : il y a quelqu'un qui fait du trouble à l'ordre public ! ou bien : on a attrapé des manifestants pour l'indépendance de Taïwan ! et aussi certaines personnes ont lancé des injures : vous faites quoi alors ? Seulement les membres de ce groupe insolite étaient capable de comprendre cette situation, et leur désir était de terminer rapidement cette mise en scène pour fuir avant que le public ait pu comprendre ce qui se passait. Mais ces jeunes monstres été trop enthousiasmé et content et au lieu de fuir restaient sur la place après leur représentation. Resté là trop longtemps, la police est finalement arrivée de nouveau sur les lieux pour contrôler l'identité de ces jeunes qui, bien préparé, ont présenté une copie de fausse pièce d'identité et leur carte de visite. Toute cette mise en scène a été enregistrée par une camera 8 mm. »

Lee, Wei Jing. 李維菁, 〈臉是我一生的地圖——陳界仁〉, 原文刊載於《藝術家雜誌》293期 (1999.10新世代藝術家群像II), 網路文章參閱 : [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/119/475](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/119/475), consulté : 27/08/2017



pour briser les restrictions<sup>86</sup> nationales qui pesaient sur l'être. Il considère ces acteurs comme des sujets (citoyens) qui sont en train de subir une restriction de l'État. La discipline de l'Etat et de ses gouvernements politiques constituent cette circonstance sociale ou les individus (les participants) et leur vie, tout fait l'objet d'une appropriation de l'État.

Alors, le défi de ces participants de *Dysfunction No.3* relève de la conception de la biopolitique. Le but de Chen étant qu'il veut informer sur le fait que le gouvernement par sa discipline et sa façon de s'approprier les individus, exerce une pression qui relève de la biopolitique. Ainsi il veut amener les individus à réfléchir à la situation et veut avoir leur avis et leur compréhension au sujet de cette pression. On voit la loi martiale comme « un fondement nécessaire pour les normes appropriées de la société à l'époque, on la tient pour un produit étatique »<sup>87</sup> qui construit la relation sociale et la gestion vitale de la biopolitique.

### **b. *Statement 25, 1985* —**

En fait, il n'y a pas d'exposition en public à propos de cette œuvre, mais elle a été conservée par le moyen de la documentation sur laquelle il y a bien inscrit les détails de sa conception, de sa proposition de son objectif et de sa forme qui est comme fantomatique puisque jamais exposée en public. Poussé par les fruits de ce

---

86 Voici l'entretien de l'auteur, Lin avec Chen, à propos des ses idées créatives : « Utilisant un mot à ce moment là, comment trouver une faille dans le système de la loi martiale. On pouvait documenter, agir et fuir à la fin de la représentation en raison de cette faille. Cet événement terminé, le public n'évacuaient pas encore la place, et alors un commandant du commissariat est venu pour nous a interroger, à ce moment là, personne ne possédait sa vrai pièce d'identité sur lui. Nous avons montré simplement une copie de nos faux papiers. Cette action artistique n'exprimait aucun message en particulier, c'était juste l'expression d'un tourment en lien avec notre lutte à l'époque. Les gens de l'époque ressemblent vraiment aux jeunes du film *Les Garçons de Fengkue* (film taïwanais de Hou Hsiao Hsien), mais le plus important pour moi c'est qu'il n'y ait pas eu de mouvement social cette année 1983. Étant un citoyen vivant sous la loi martiale pendant ces années là, nous n'avons pas eu le temps de préparer notre motif. Pour moi c'était plutôt comme un rite de passage à l'âge adulte. Si le service militaire est un rite pour devenir un homme, cette mise en scène pour autant est pour nous un anti-rite de passage à l'adulte avec une autre histoire. Parce qu'il n'y avait personne pour comprendre la loi martiale et l'histoire de l'Incident 228, personne ne pouvait le comprendre. »

Lin, Yi Hsiu. *Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011 juin, 林怡秀, « 影像的異域—身體：陳界仁影像作品研究 », 動畫藝術與影像美學研究所碩士論文, 國立台南藝術大學, 2011, 六月, p33

87 On utilise l'explication à propos du sujet d'expérience qui fait sa propre expérience subordonnée à l'état de la discipline, elle interprète ainsi les acteurs dans la documentation de l'art, qui sont un sujet d'expérience dans les mises en scènes.

Solomon, Jon. « The Experience of Culture: Foucault's Eurocentrism and Biopolitics of Cultural Mapping », *A Journal of Cultural Studies*, Autumn 2010 No.11 : 125-142, p134

## CHAPITRE I

travail positif, *Dysfunction No.3*, Chen a souhaité produire une œuvre plus ambitieuse dans le même état d'esprit pour continuer à défier le système étatique. Il a donc eu envie d'organiser une autre exhibition, mais plus agressive encore parce qu'il pensait qu'à chaque fois se peut être sa dernière fois et donc dernière chance d'exprimer ses idées. Il voulait solliciter plus de provocation dans le but de toucher encore plus son public d'un jour. C'est ainsi que Chen a décidé de faire une demande pour exposer au Centre culturel Américain à Taipei (de l'AIT<sup>88</sup>). Il a choisi cet endroit pour des raisons qui ont trait au mouvement de l'art américain à l'époque. Il est influencé par les révolutions brutales qui ont lieu dans certains pays et qui s'expriment de manière agressives ou destructrices dans l'art de cette époque.

On résume d'abord un peu la situation de l'art du monde à cette période, entre les années 1970 et 1980, l'ère du modernisme, une période où les gens ont plutôt l'air mécontent. Elle a amené une réforme de la philosophie dans l'art et une évacuation des mauvais sentiments exprimés avec de la passion dans le cercle de l'art. Par exemple, il y a l'Art féministe, 1970, le Graffiti, 1970, et le Bad Painting, 1978 aux États-Unis ; la Trans-avant-garde en Italie, les Nouveaux fauves<sup>89</sup>, 1970 en Allemagne de l'Ouest et surtout à Berlin et à Düsseldorf, ... etc. On a l'impression que cette génération d'artistes là épuisait tous les types de matériaux et toutes les façons étranges d'exprimer leurs créativité en y mêlant toutes sortes d'insatisfactions contenues dans leur cœur. Un théoricien littéraire, qui a utilisé systématiquement le postmodernisme dans les études littéraires parmi les premiers critiques du postmodernisme, Ihab Hassan, a émis son hypothèse sur l'ère postmoderne :

As we have seen, any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementaries, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony. But a definition of the concept also requires a dialectical vision, for defining traits are often antithetical, and to ignore this tendency of historical reality is to lapse into single vision and Newton's sleep. Defining traits are dialectical and also plural; to elect a single trait as an absolute criterion of postmoderne grace is to make of all other writers preterites. Thus we can not simply rest-as I have sometimes done-on the assumption that postmodernism is antiformal, anarchic, or decreative; for though it is indeed all these, and despite its

---

88 American Institute in Taiwan.

89 Laclotte, Michel, Cuzin, Jean-Pierre, and Arnauld Pierre. *Dictionnaire de la peinture*, Paris : Larousse, 2003, p908  
<https://www.larousse.fr/archives/peinture/page/908>, consulté le 12/02/2020

## CHAPITRE I

fanatic will to unmaking; it also contains the need to discover a “unitary sensibility” (Sontag), to “cross the border and close the gap” (Fiedler), and to attain, as I have suggested, an immanence of discourse, an expanded noetic intervention, a “neo-gnostic immediacy of mind.”<sup>90</sup>

D'après cette citation l'hypothèse est faite que le postmodernisme semble réaliser ses produits à travers une créativité qui promeut la révolte de l'anti-forme et l'esprit de l'anarchie. Le but étant de créer des œuvres déséquilibrées ou bien de détruire l'illusion du parfait. Ils fabriquent la nouvelle production de l'art pour accélérer délibérément la rupture entre le moment présent et la création artistique. D'où la question, le postmodernisme tenterait-il aussi de nier la pensée de la raison qui hérite du modernisme ? On pose aussi une autre question : est-ce que la naissance du postmodernisme fait suite au modernisme ?

Le préfixe post a « effectivement le sens de "après" et on l'utilise dans de nombreuses expressions comme post-war, post-colonialisme aussi post-scriptum en latin. Pourtant, quand on regarde le mouvement de la modernisation aujourd'hui, on peut comprendre que dans le monde le modernisme est toujours d'actualité »<sup>91</sup>. La modernité n'est pas exclusivement lié à une période, ni ne progresse seulement que dans certains endroits, et elle ne figure pas simplement un fil chronologique dans l'histoire. D'ailleurs, la narration de la modernité peut « démarrer n'importe où dans le monde »<sup>92</sup>. La modernité n'existe pas seulement dans le modernisme, en fait « elle implique non seulement une rupture impitoyable avec une ou toutes les conditions historiques antérieures, mais aussi se caractérise par un processus sans fin de ruptures internes et de fragmentations en son sein »<sup>93</sup>. On ne peut pas simplifier en disant que le postmodernisme est une période ou un mouvement culturel après le modernisme. De ce fait on ne peut pas lui attribuer des idéologies de révolte, de destruction ou bien de déraison. On considère qu'il est un autre mouvement de la modernité, qui reproduit

---

90 Ihab, Hassan. "Toward a Concept of Postmodernism", *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1987, p91  
Docherty, Thomas. *Postmodernism: A Reader*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1993 p150

91 沈清松，〈從現代到後現代〉，〈哲學雜誌〉，第四期，台北：哲學雜誌社，1993，p 4-25

92 Sakai, Naoki. How do we count a language? Translation and discontinuity, *Translation Studies*, Vol. 2, No. 1, 2009, 71-88, p82

93 Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*, Massachusetts : Blackwell, 1990, p12

plus de ruptures dans ce qui est ordonné, le monde raisonnable, la continuité et même dans la discontinuité, l'irréalité.

C'est un peu ce qui ressort du travail de Chen qui a tenté de mettre et de dévoiler sa révolte dans cette œuvre. Et il semble que l'incident de la préparation de cette œuvre crée une rupture dans la continuité de l'esprit du postmodernisme, lequel inspire Chen.

Il a élaboré le projet d'une installation et la disposé comme une ruine dans la salle. Au milieu de ces ruines il voulait mettre des télévisions qui diffusent les films qui n'ont pas forcément à voir avec le sujet, au milieu des ruines. Deux mois avant l'exposition, Chen a apporté le projet contenant les détails de son exposition au centre culturel de l'AIT. Le visage du responsable est devenu vert dès qu'il a consulté le projet, il a demandé à Chen de modifier ses plans. Chen a fait quelques petites modifications. Le jour de l'ouverture, la salle d'exposition est devenue comme le lieu d'une cérémonie funèbre. Il y avait des décorations florales réalisées avec des chrysanthèmes blancs accrochés sur des étoffes blanches recouvrant les murs. L'apéritif et le cocktail que Chen a offert étaient des pâtisseries volées. En effet Chen et son frère assistés de quelques amis étaient allés voler ces gâteaux dans une boulangerie. On ne s'y attendait pas le jour de l'ouverture ! Le centre culturel a aussitôt exigé que Chen retire cette exposition, aussi parce que l'exhibition portait sur un thème trop religieux et sur le sujet de la mort.

"En ce moment, pour les américains on n'a pas de valeur, je pense que les Américains s'imaginent êtres les seuls à pouvoir faire de l'art moderne, mais ils ne nous permettent pas de faire nos preuves en art moderne! (citation de Chen)"<sup>94</sup>

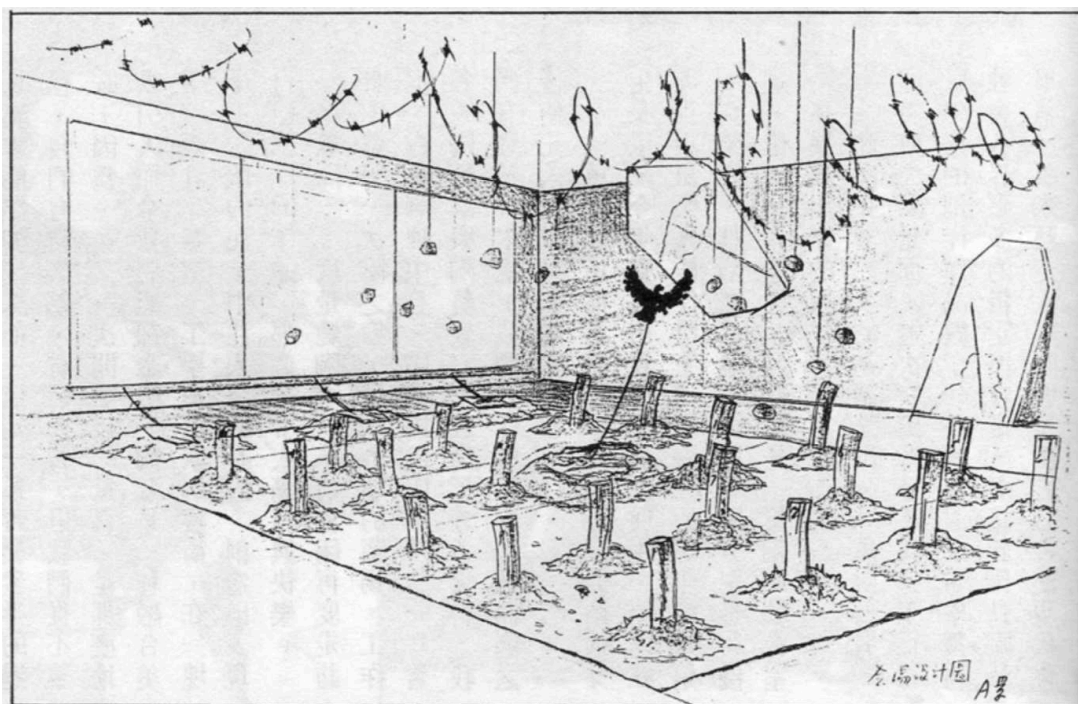
Cette œuvre est une installation de trois pièces d'autoportrait nu en monochrome

---

94 Lee, Wei Jing. 李維菁, 〈臉是我一生的地圖——陳界仁〉, 原文刊載於《藝術家雜誌》293期(1999.10新世代藝術家群像II), 網路文章參閱: [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/119/475](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/119/475), consulté: 27/08/2017

"En ce moment, pour les américains on n'a pas de valeur, je pense que les Américains s'imaginent êtres les seuls à pouvoir faire de l'art moderne, mais ils ne nous permettent pas de faire nos preuves en art moderne! (citation de Chen)" Texte origine: 「那時候對美國人很肚爛, 心想只有你們美國人可以搞現代藝術, 我們就不可以搞我們的現代藝術!」 Ici, ce que Chen pense c'est que les américains peuvent faire de l'art moderne, mais qu'ils interdisent les taïwanais de faire de l'art moderne. On peut se demander si ce sont vraiment les américains qui ont refusé le projet d'art de Chen? Au début des années 80, il y avait 55 américains qui travaillaient à l'AIT, on n'a pas le nombre exact des employés taïwanais qui y travaillaient à cette époque. Cependant, dans les années 90, il y avait une centaine de personnes américaines et plus de trois cents personnes taïwanaises y travaillant également. De ce pourcentage, on comprend que l'AIT est une autorité qui représente les États Unis et qui se situe à Taïwan pendant la période où régnaient des ambiguïtés diplomatiques. Ainsi, à l'époque de la loi martiale, on suppose que c'était l'intervention de l'autorité taïwanaise qui a fait opposition à la production de l'art de Chen. Autrement dit, au lieu que ce soit les américains, c'était peut-être l'intervention de la partie taïwanaise qui s'est exprimée et a limité l'expression de la forme de l'art contemporain à cause de l'État d'urgence. D'ailleurs, on pourrait considérer le mécontentement de Chen à l'égard des américains comme un mécontentement déguisé à l'égard du régime taïwanais qui a interdit cette œuvre via la position de l'AIT.

Voir l'article de 楊甦棣 (Stephen M. Young), 〈星期專論〉 21世紀的AIT新館 獻給21世紀的美台關係, 自由時報 2018/04/22, <https://talk.ltn.com.tw/article/paper/1194525>, consulté: 17/01/2022



**FIGURE (1) CROQUIS DE STATEMENT 25, 1984, DE LIN, YI HSIU. *UNCANNY-BODY OF IMAGE : THE CASE STUDY OF CHEN CHIEH-JEN'S FILMS*, MÉMOIRE, TAINAN : NATIONAL TAINAN UNIVERSITY OF ART, 2011 JUIN, P35**

de style surréaliste, en format 162x120 centimètre accrochés sur des énormes rideaux noirs, recouvrant les murs, rideaux sur lesquels il a cousu des pièces de tissus rouges de formes variables. Ensuite il a dispersé des chrysanthèmes blancs fanés dans la pièce. Il y avait aussi un tapis rouge qui prolongeait l'entrée de l'exposition jusqu'aux peintures. Puis il a mit vingt-cinq pièces de pierres marquées avec des numéros de 1 à 25 sur le sol. Le centre culturel aurait espéré que Chen puisse changer son installation puisqu'elle ne correspondait pas au contenu que Chen avait proposé en février dans son projet initial.<sup>95</sup>

Nous voyons clairement sur le croquis de *Statement 25*, la disposition des installations des pierres tombales. Elles ont été placées sur cinq fois cinq rangs, les trois grandes peintures s'accrochaient sur le mur à gauche. Des fils barbelés ont été déroulés au dessus des tombes symboliques. En fait, Nous n'avons aucun moyen de confirmer que cette installation et l'occupation de l'espace aient été à l'image de ce croquis à cette époque là ou non. Nous pouvons seulement imaginer ce que cela aurait

<sup>95</sup> Lin, Yi Hsiu. *Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011 juin, 林怡秀, 《影像的異域—身體：陳界仁影像作品研究》, 動畫藝術與影像美學研究所碩士論文, 國立台南藝術大學, 2011, 六月, p35

pu être au travers des dessins de conception, des critiques et des discussions qui ont été documentées. On comprend donc ici toute l'importance de cette documentation dans l'art. Grâce à la documentation au sujet de cet art intitulé *Statement 25*, on peut approcher les raisons de l'empêchement de son exposition et l'enfermement de cette installation, qui soulève l'idée de la "vie nue" d'Agamben qui nous propose que « la vie peut être documentée mais pas être re-présentée »<sup>96</sup>.

L'important ici c'est pourquoi elle ne peut pas être représentée ? D'après les explications d'Agamben dans son œuvre *Homo sacer*, il propose une définition de la mort juridique qui décroche de la mort biologique, et qui veut se poursuivre dans un sens extensif par la mort politique. Les gens meurent et cette loi naturelle ne suffit pas à constituer la "biopolitique". L'origine de la biopolitique sur l'homo sacer consiste en « ne pas mourir naturellement, mais mourir "politiquement" »<sup>97</sup>, c'est à dire que bien que physiquement le sujet soit vivant, politiquement il est mort. Autrement dit, la réalisation de la souveraineté de la biopolitique ne consiste pas à tuer une personne biologiquement sinon à l'exécuter politiquement et accomplir une vie nue. Cette vie nue est « l'"être" de la biopolitique, il n'est pas un "être biologique", il est un "être de la mort politique" ».<sup>98</sup>

Cette dimension de la politisation de la vie ici nous fournit et explique pourquoi l'installation *Statement 25* ne peut pas être présentée, elle a été tuée par les mesures politiques. Elle n'a jamais pu vivre à la manière d'une exhibition, bien qu'elle ait vécu au travers du projet documenté qui devient la documentation artistique parmi les œuvres de Chen.

---

96 Groys, Boris. « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation », trad. de l'anglais par Steven Lindberg, URL: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.001.0001>, consulté le 25 août 2017

Agamben, Giorgio. *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Ed Paris : Seuil, 1997, p17-19

97 Agamben donne un exemple de sa définition de la biopolitique, c'est l'image de la vie telle qu'Hitler l'a traité en procédant à l'extermination de Juifs.

"La vérité, difficilement acceptable pour les victimes elles-mêmes mais que nous devons pourtant avoir le courage de ne pas recouvrir d'un voile sacrificiel, est que les juifs ne furent pas exterminés au cours d'un holocauste délirant et démesuré, mais selon les mots mêmes de Hitler « comme des poux », c'est-à-dire en tant que vie nue. La dimension dans laquelle l'extermination a eu lieu n'est ni la religion, ni le droit, mais la biopolitique."

Agamben, Giorgio. *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Ed Paris : Seuil, 1997, p125

98 Schive, Hsi-Ping. « State of Exception: Law and Life in Giorgio Agamben's Thought », Mémoire, Taipei : National Chengchi University, 2006 薛熙平。〈例外狀態：阿岡本（Giorgio Agamben）思想中的法與生命〉。碩士論文，國立政治大學法律學研究所，2006。 < <https://hdl.handle.net/11296/8qkf8x> >。p61

## CHAPITRE I

En termes simples, cette installation artistique était peut-être destinée à représenter une apparence réaliste de la vie d'un humain dans un environnement politique. Mais en raison des contraintes et de ces mêmes facteurs politiques, elle ne peut qu'être enregistrée puisque elle ne peut pas être vraiment présentée à un public. Ainsi, nous pouvons avoir des idées à propos de cette installation, à travers soit l'explication et l'exposé de Chen, soit les articles et les compte-rendus de cette documentation de l'art. Il est indéniable que cette exposition de la vie politique n'a jamais existé devant le spectateur.

Néanmoins, est-elle une futilité pour Chen ? En fait, le décrochage du centre culturel de l'AIT est devenu un acteur dans cette documentation de l'art, car dès qu'il a rejeté l'exposition, il est devenu un gardien de la biopolitique. L'interdiction de l'AIT, a mis l'accent sur les défis et les problèmes de la politique du moment. Même la tendance artistique mondiale s'est répandue à travers la philosophie de la création rebelle, déconstructrice, décentralisée, critique ou révolutionnaire, même en tant que pays qui manifeste vivement la libération, l'anti-état et le postmodernisme sur l'idéologie de l'art. Pour le centre culturel de l'AIT, il ne s'agit plus d'art, c'est de la politique, une menace et de la provocation contre l'autorité en général.

En 1985, le Musée des beaux arts Taipei (TFAM)<sup>99</sup> a organisé la première exposition d'art d'installation moderne (avant-gardiste). Chen a été l'un des artistes invités à cette exposition. Il y a eu de nombreux artistes qui ont fait leurs études ou leurs travaux à l'étranger, ce qui peut montrer l'intention du TFAM, qu'elle a voulu créer une image de l'avant-garde. Évidemment, Chen s'est hâté de montrer à nouveau son projet *Statement 25*, qui avait été refusé par l'AIT. Cette invitation bien sûr signifiait une reconnaissance pour lui dans le monde de cet art, cependant, Chen ne s'attendait pas à l'incident suivant :

Pendant cette installation alors que Chen était en train de finir sa composition, la conservatrice du musée par intérim Madame Su Rui Ping, est venue insulter publiquement avec des actions et des mots grossiers l'artiste Chang Chien Fu et son œuvre. Celui-ci était également un jeune artiste invité à participer à cette exposition « Avant-garde, Installation et Espace ».

Mais la conservatrice ne s'est pas seulement arrêtée à critiquer le travail de cet artiste plus tard elle s'est adressée aussi à Chen qui mentionne que la décoration

---

<sup>99</sup> Taipei Fine Arts Museum, TFAM, qui est le premier musée de Taiwan et construit pour des expositions d'art contemporain en 1983.

## CHAPITRE I

de son œuvre a l'air d'une salle d'obsèques. Cela a indirectement suscité l'insatisfaction de celle-ci qui a déchiré tout de suite une des pièces de l'œuvre tout en abusant l'artiste verbalement pendant l'installation de son exposition.<sup>100</sup>

Peut-être Chen en tant qu'artiste, a voulu demander quelles sont les "règles" de cette exposition d'art ? Qu'est-ce que l'avant-garde si paradoxalement il y a censures ridicules venant de l'autorité ? L'art est un endroit où la création doit être libre et en dehors de toute restriction de l'État, mais cela ne serait-il qu'une croyance illusoire de l'artiste ? Peut-être que son interdiction à l'AIT tout comme son exclusion du TFAM ne venait pas directement des responsable des centres mais plutôt de l'État de la loi martiale à Taïwan qui en fait contrôlait ces établissements. La liberté d'expression dans la production artistique n'existait pas ou quelle soit. Cela peut expliquer que *Statement 25* n'apparaisse que dans la documentation de l'art. Ainsi, même si ce mouvement qui a défié le système national, il a réussi à exprimer le sens de la biopolitique et le résultat de cela est bien documenté.

---

100 Lin, Yi Hsiu. *Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011 juin,

林怡秀, 《影像的異域—身體：陳界仁影像作品研究》, 動畫藝術與影像美學研究所碩士論文, 國立台南藝術大學, 2011, 六月, p36

On cite l'entretien dans cette même page 36, pour comprendre plus clairement ce que Chen a ajouté à son point de vue au sujet de cet incident : « pour moi, le plus grand choc est qu'on vient à peine de finir notre projet avec le centre culturel de l'AIT, et bien voyez ici cette affaire là chez TFAM. J'aurais déjà eu beaucoup questions, beaucoup d'incompréhensions sur cela. Qu'est-ce que exactement l'avant-garde ? A ce moment là, j'avais l'impression que si on avait transigé sur ces désaccords avec eux, l'avant-garde limitée officiellement aurait toujours été fausse. J'étais déjà l'étranger dans le groupe d'artistes taiwanais, j'aurais eu ma fantaisie en ayant recours à l'art. Mais cette fantaisie est brisée, et la vérité a été enlevée. J'étais sûr une fois que j'avais transigé sur cela, on ne pourrait jamais me considérer comme un "artiste de l'avant-garde". Donc il faut que je continue à me battre. »

Voir aussi le note 101 de ce mémoire.

Chen, Man Hua. 陳曼華, 〈宗教迷信與藝術自由——1985年. 張建富事件〉, 漫遊藝術史 arthistorystroll, 14/04/2017, <https://arthistorystrolls.com/2017/04/14/宗教迷信與藝術自由-1985年%E2%80%A7張建富事件/>, consulté le 22/02/2020



**c. Fin de la documentation de l'art et de l'art vital : *Living Clay*, 1986<sup>101</sup> et *Cérémonie de Nai Ching*, 1987 —**

À cause de sa frustration suite à *Statement 25*, Chen veut changer sa production d'art public en activités artistiques non officielles. Les derniers événements de l'art de Chen, donnent les indices sur le cycle de la documentation de l'art qui va se terminer dans la fin des années 80. Il correspond au changement de gouvernement à Taïwan, ainsi qu'à ses sentiments sur l'idéologie de la société taïwanaise.

Suite au mécontentement du Musée (TFAM) et du système de la bureaucratie de Taïwan, Chen et quatre artistes<sup>102</sup> ont organisé une exposition hors du système artistique taïwanais, *Living Clay*, 1986. *Living Clay* (Xirang) 息壤 "terre proliférante", mot vient d'un *Livre des terres entre les mers* 《海內經》, qui est une composition issue de l'ancien recueil chinois *Shanhaijing* 《山海經》<sup>103</sup>. Le sens est à l'origine un mythe qui décrit le père de Yu le grand 大禹, Gūn 鯀, qui a volé la terre proliférante à son grand père<sup>104</sup> pour y faire des travaux contre l'inondation, car la terre proliférante peut multiplier les terrains. Cependant, en raison de ce vol, Gūn a été exécuté par son grand père qui lui a coupé la tête. Avec "la terre proliférante" ces artistes ont profité des appartements non loués, et des studios privés pour les squatter en lieu et place de musées et de galeries pour y faire leurs présentations de l'art, comme ces artistes n'ont

101 De 1986 à 1999, certains artistes ont effectué cinq exposition avec le titre de *Living Clay* ( I 1986, II 1988, III 1991, IV 1997 et V 1999). Chen a participé toutes ces années, mais après notre recherche et notre lecture de ces dossiers à propos de *Living Clay*, on trouve que sa motivation pour critiquer le régime à l'époque et l'originalité de sa manière de présenter, *Living Clay I* en 1986 est la plus significative des cinq expositions collectives.

MediaArt, 《台灣藝術家訪問記錄—陳界仁》, 媒體藝術, [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/855/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/855/73), consulté le 28/02/2020

Cheng, Wei. « The Continuation and Transformation of Performance Art in Taiwan from 1983 to 1995 », Mémoire, Taichung : Tunghai University, 2018 鄭薇, 《1983- 1995台灣行為藝術的延續與轉向》, 碩士論文, 東海大學美術學系, 2018。 <https://hdl.handle.net/11296/9dg752> ., p112-113, consulté le 27/02/2020

102 Lin Ju 林鉅, Kao Chung Li 高重黎, et Wang Jun Jieh 王俊傑, sont encore actifs dans le domaine de l'art à Taiwan actuellement.

103 Rémi, Mathieu. *Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne : Traduction annotée du Shanhai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises : Diffusion De Boccard, 1983

104 L'Empereur Céleste Huángdì 黃帝, est le premier des cinq Empereurs selon *Shiji* 史記, il aurait régné à la tête de l'ancienne Chine d'environ 2697 à 2597 av. J.-C. Il est aussi considéré comme un immortel symbolique du taoïste.

Texte origine : 黃帝生駱明, 駱明生白馬, 白馬是為鯀。《山海經：海內經31》. Cela veut dire que Huángdì est le grand père de Gūn.

*Livre des terres entre les mers* 31.

## CHAPITRE I

eu aucun moyen ni ressource pour pouvoir accéder à des musées et des galeries. Les contenus de ces expositions contenaient l'art vidéo, l'art vivant et l'art technologique<sup>105</sup>. L'objectif de ces artistes étaient de contester les droits du système de l'art et la censure de l'autorité taïwanaise. Ils affichaient leurs critiques et leurs résistances dans leurs travaux artistiques.

La signification de la prolifération à l'infini est l'originalité sur laquelle Chen s'appuie pour exprimer ses idées durant cette exposition. Living Clay pourrait être une alliance de l'art (entre ces artistes)<sup>106</sup>, qui font un combat pour la liberté de l'art, un combat de l'anti-régime et de l'anti-système de l'art. Ils utilisent le manque de moyen et leur réseau social restreint comme source d'inspiration pour créer la terre proliférante. Par exemple, le prix à payer dans ce combat est comme le résultat de Gün, tout comme il y a eu un terme à sa vie, il y a un terme dans son activité artistique, un terme à la documentation de l'art. On suppose que ceci est un tournant dans l'œuvre artistique de Chen, parce qu'à ce moment-là à Taïwan la direction de la société devient démocratique, la politique est en train de changer. Ces objectifs que Chen s'était fixé pour démontrer sa résistance au régime, n'étaient plus en cohérence avec son époque.

Le travail artistique qui représente la fin d'une étape pour Chen, pourrait être cette mise en scène de la *Cérémonie de Nai Ching*, 1987. Une performance du corps avec son expression rituelle. C'était une représentation qui parle de la disparition de l'être humain, du chaos de l'existence et du ressentiment de la cruauté. Elle apparaît comme la fin d'un écosystème, d'une créativité rebelle qui n'existera qu'à l'ère de la loi martiale.

---

105 Christian, Ruby. « De la définition d'un art technologique (1/3) », Nonfiction .fr le portail des livres et des idées, Date de publication • 07 juillet 2013

« depuis plusieurs années on a vu arriver dans les musées des œuvres qui tentaient de reprendre à leur compte l'évolution technologique : œuvres électrifiées, électroniques, numériques, ... (computer art, net art, web art, bio art, cyber art). »

<https://www.nonfiction.fr/article-6617-arts-et-sciences-de-la-definition-dun-art-technologique-13.htm>, consulté le 27/02/2020

Jimenez, Marc. « Le défi esthétique de l'art technologique », *Le Portique* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 14 mars 2005, consulté le 26 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/293>

Allouche, Jean-Paul. « L'art technologique est-il nouveau ? », *Alliage*, numéro 33-34, 1998, URL : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/33-34/allo.htm>, consulté le 27/02/2020

106 Cheng, Wei. « The Continuation and Transformation of Performance Art in Taiwan from 1983 to 1995 », 鄭薇, «1983-1995台灣行為藝術的延續與轉向», 碩士論文, 東海大學美術學系, 2018. <https://hdl.handle.net/11296/9dg752>, p117-118, consulté le 27/02/2020

## CHAPITRE I

Cette fois, la mise en scène se passe de fin 1986 à début 1987. Chen Chieh Jen s'est préparé à partir de Ximending, d'où tout le groupe des acteurs ont rampé jusqu'au petit théâtre New Aspect de Taipei. Après leur spectacle dans le théâtre, les acteurs ont marché vers et sur le mont Pinglin (aujourd'hui il s'appelle "district Pinglin"), puis ils ont fini leur scène à la plage de Tamsui. Chen se rappelle spécifiquement que le groupe a rampé au petit théâtre New Aspect, ils ont fermé la porte et ont joué un spectacle à l'intérieur, dans le théâtre. Le décor était réalisé avec des trichiures (sorte de poisson), des pigeons, des glaçons, des fleurs et des choses placées en désordre..., etc.

Les acteurs ont rampé sur le plateau, ont tué des poissons et des pigeons, ont tendu leur cou pour manger les fleurs. Chen se souvient bien, au moment où le pigeon a été tué, le sang du pigeon a été pulvérisé directement sur son visage. Quelques jours plus tard, ce groupe d'acteurs aux visages illisibles a continué à grimper sur la montagne Pinglin. Leurs mains et leurs pieds étaient attachés ensemble. Ils jouent le rôle de spermatozoïdes. Il y avait plusieurs spermatozoïdes qui se recroquevillaient dans les montagnes. Ils ont dormi vraiment sous le vent de la montagne jusqu'au soir. Le dernier événement avait lieu de janvier à février sur la plage de Tamsui. Tous les spermatozoïdes ont plongé dans l'eau froide et se sont mis à flotter dans les vagues. Ils ont ensuite rampé jusqu'au bout de la plage pour se lever sur les dunes soudainement. À ce moment là, de fortes pluies sont tombées du ciel.<sup>107</sup>

C'est un travail chaotique et paradoxal<sup>108</sup>, Chen a admis qu'il a raté sa réalisation comparé à ce qu'il voulait réalisé idéalement. D'une part il était très préoccupé par la politique à cette époque-là, mais sans avoir confiance quant à la forme de réalisme. D'autre part il était très intéressé par les méthodes de l'art d'avant-garde, mais il ne pouvait pas bien réfléchir et composer entre ses idéologies et la relation dialectique de l'œuvre. Cependant, on a vu qu'il a bien contesté la vérité au sujet de l'individu qui a été dominé par la politique. Il a fait son art vital par hasard lié avec la biopolitique. Il a bien essayé de réaliser la mise en scène comme un élément essentiel de l'œuvre d'art. Cette façon de produire une documentation de l'art, accompagne à son terme la loi martiale. La création agressive, l'esprit critique ou bien

---

107 Lee, Wei Ching. 李維菁，〈臉是我一生的地圖——陳界仁〉，原文刊載於《藝術家雜誌》293期（1999.10新世代藝術家群像II），網路文章參閱：[http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/119/475](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/119/475)，consulté：27/08/2017

108 Texte original：這是一個思緒混亂和矛盾的作品。

MediaArt, 《台灣藝術家訪問記錄—陳界仁》，媒體藝術，[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/855/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/855/73)，consulté le 28/02/2020

## CHAPITRE I

la manifestation des artistes ne se contraignent plus dans la libération de la loi martiale. On peut dire que l'objectif de contrer la restriction étatique provenant de la loi n'existe plus pour les artistes. C'est une fin en tant que documentation de l'art, et une fin de l'art vital. Pour Chen aussi un arrêt de sa carrière. En effet, à partir de la libération de la loi martiale, Chen arrête son travail de l'art pendant huit ans.

Nous examinons les productions artistiques chez Chen via les notions de Boris Groys et d'Antonin Artaud. Au travers de ces notions, ces productions symbolisent un discours (récit) de la vie, et impliquent également une performance de l'être humain. Le processus qui mène à la mort chez les êtres vivants peut se référer au processus de la mort de l'art, l'expressivité de la vie est la même que la reproduction artistique. La performance de la cruauté a un processus qui a un début et une fin. Cependant, on peut considérer une réapparition de la performance de la cruauté plusieurs fois dans sa vie, de manière cyclique, à l'image de *Confession* qui dit dès le début : C'est cruel, parce que la vie est une bagatelle.

Moriguchi joue ses rôles de mère et d'enseignante, un rôle de vie et de mort, de vie à la manière d'un cultivateur qui prend soin de ce qu'il produit et de mort à la manière d'un réalisateur de la cruauté dans la vie. Ces deux rôles en même temps. De même, Chen joue le cultivateur de sa documentation de l'art et le réalisateur de la cruauté dans les scènes. Bien sûr dans l'interprétation de la vie, il faut que des participants jouent aussi dans les mises en scènes de la vie. Chaque participant a sa place, pas seulement en tant que joueur, mais aussi en tant que producteur. Il est aussi l'objet relatif du créateur dans toute la production artistique. Donc dans la vie, on joue plusieurs rôles et on a plusieurs positions qui interprètent ensemble le discours et mettent en place les processus qui construisent la vie de l'individu considéré.

## 2. Champ de l'existence : signification du rôle de l'être humain

À chaque étape, un individu qui parcourt le chemin de sa vie peut rencontrer diverses situations, affaires, personnes, moments et groupes de personnes, qui sont à l'opposé de sa condition. Il réagit avec ses propres performances, soumis aux influences qu'il reçoit, selon les différentes occurrences. Cela veut dire que chaque personne joue différents et plusieurs rôles dans sa propre vie.

À l'évidence, dans nos sociétés, la prise en charge de la vie est non pas le fait de corporations différentes et spécialisées, agissant indépendamment les unes des autres et chacune pour son propre compte, mais bien un mécanisme général, intégré et différencié.<sup>109</sup>

On emprunte au mot « disposition subjective »<sup>110</sup> et se demande si qui a le sens de la position de l'individu : de quelle apparence un individu se revêt dans les différentes époques, dans les différents événements, dans les diverses situations et dans les multiples lieux. Son apparence est constituée par la conscience et la position de l'individu, par rapport à son propre compte, sa disposition subjective va se transformer de l'une en l'autre. L'emplacement où se trouve l'individu va fournir le territoire de la représentation. Il va se placer de manière subjective en profitant de sa propre expérience pour jouer le rôle de la vie.

Alors nous pouvons utiliser d'abord les profils du personnage du roman d'origine de *Confession*, avec les images dans le film qui parlent des récits et des rôles. Ensuite on analyse l'ensemble du film de Chen *Realm of Reverberation*, 2014. Tous les

---

109 Brossat, Alain. « Pastorat humain et "vie bête" », *Entre chiens et loups: Philosophie et ordre des discours*, Paris : Editions L'Harmattan, novembre 2009, p44

110 Brossat, Alain. « Un philosophe dangereux? », *Michel Foucault : un philosophe dangereux?*, Taiwan : Graduate Institute for Social Research and Culture Studies, NCTU, 2012, p22

trad, 羅惠珍 《傅柯 / 危險哲學家》台北：麥田出版，2012，11月，頁22

développements des caractères contribuent à mettre en place la disposition subjective de l'individu.

Les développements du caractère contiennent six dispositions subjectives dans le roman *Les assassins de la 5<sup>e</sup> B*<sup>111</sup> (*Confession*), et six chapitres. La romancière Minato Kanae attribue un titre caractéristique à chacun des caractères qui remplissent les rôles de ces six individus : Sacerdoce, Martyre, L'amour infini d'une mère (Le compatissant), La recherche de la Voie (Le chercheur de la voie), Le Croyant et La prédicatrice<sup>112</sup> (Missionnaire). Le film *Confession* par contre ne sélectionne pas la même suite de titres pour ces caractères identiques à ceux du roman, toutefois le réalisateur Nakashima filme les trames et les personnages comme dans celui-ci. Tous ces personnages relatent les scènes selon leur point de vue, ils jouent le rôle qui correspond au titre caractéristique. Leur disposition subjective leur permet de développer leurs interactions avec la suite de l'histoire.

Chen filme *Realm of Reverberation* en prenant le même titre caractéristique pour toute la série de ses court-métrages. Le contexte du film est un documentaire qui traite des conséquences d'un mouvement social, qui comporte les événements du sanatorium de Losheng et les personnages qui tournent autour de ce mouvement. Chen a mit quatre court-métrages dans cette œuvre, il a désigné quatre dispositions subjectives pour raconter le passé, la manifestation et le destin de ce mouvement. Aux titres caractéristiques de : *Keeping Company*, *Tree Planters*, *The Suspended Room*, et *Tracing Forward*. Dans chaque court-métrage, il y a une ou plusieurs figures propres pour exprimer les passages de ce que Chen veut montrer. Il découvre l'histoire, les archives, le temps, l'espace et les moments qu'il a filmé du sanatorium de Losheng. Cela rend la place et le discours de ces quatre dispositions subjectives, en développant la continuation du sujet de Losheng par leurs voix et la présence des personnages. Donc nous allons discuter les jeux de rôle au sein de ces œuvres, qui nous expliquent

---

111 Minato, Kanae. trad, Patrick Honnoré. *Les Assassins de la 5e B: Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

湊, かなえ Minato, Kanae. 告白 こくはく. 東京;Tōkyō : 双葉社 Futabasha, 2010.

112 Texte origine : 聖職者, 殉教者, 慈愛者, 求道者, 信奉者 et 伝道者.

D'après le sens du texte japonais, les traductions françaises de 慈愛者, de 求道者 et de 伝道者 traduisent plus fidèlement les termes en choisissant respectivement Le compatissant, Le chercheur de la voie, et Missionnaire au lieu de L'amour infini d'une mère, La recherche de la Voie, et La prédicatrice.

comment les individus se mettent dans une disposition subjective, en même temps qu'ils interprètent leur rôle et leur position dans la vie.

### A. Jeu de rôle

Le contexte du roman de *Confession* met en scène un groupe de collégiens dans un collège japonais, à partir du compte-rendu des personnages principaux de cette classe, ces six individus impliquent les autres personnes dans leur complot. Leurs interactions et leurs relations vont reposer sur leurs dispositions subjectives, qui continuent le scénario et le spectacle du roman.

#### a. Dispositions subjectives de *Confession* :

##### 1) Sacerdoce<sup>113</sup> —

En prenant le sens lexical de ce mot, cela signifie quelqu'un en fonction qui présente un caractère particulièrement respectable en raison du dévouement à l'égard d'autrui qu'elle exige. Si on le met dans une fonction éducatrice, cela vaut le rôle du professeur dévoué pour sa classe. Moriguchi Yūko est la professeure du groupe dans ce roman, mais la disposition subjective du sacerdoce selon la trame ne lui appartient pas. Étant avec le titre de professeure, elle a parlé de son point de vue sur la disposition d'un sacerdoce dans son groupe au début de ce chapitre du roman. Le "prof qui mouillait le maillot", un enseignant chaleureux comme elle a dit : « tant qu'à enseigner, enseigner à des élèves dans le cadre de l'enseignement obligatoire me semblait un défi plus méritoire. Au lycée, les élèves ont dépassé l'âge de l'école obligatoire, s'ils veulent arrêter, rien ne les en empêche. Moi je voulais enseigner à des enfants qui n'avaient aucun moyen d'échapper à l'école, c'était un choix. Moi aussi j'y croyais quand j'étais jeune, figurez-vous... »<sup>114</sup> On peut dire que Moriguchi aurait

---

113 Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacerdoce/70425?q=sacerdoce#69669>, consulté le 01/03/2020

114 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5ème B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p12-13

essayé la mise en disposition d'un sacerdoce, mais quand elle a rencontré un sacerdoce authentique, elle a connu la cruauté de l'enseignement et le dilemme de son jeu de rôle. Dès qu'elle s'est engagé dans la voie de mère, elle a quitté sa volonté d'être un sacerdoce. Moriguchi a simplement expliqué ici qu'est-ce que la qualité, la foi et l'environnement nécessaire pour jouer un sacerdoce. La personne qui représente le sacerdoce d'après ce que l'auteur Minato voudrais indiquer, c'est le mari de Moriguchi, « "le Prof Voyou Qui Veut Changer le Monde" »<sup>115</sup> : Sakuranomiya Masayoshi.

### 2) Martyre —

Souffrance que l'individu accepte de subir à cause du chemin de sa vie, de ses croyances religieuses ou de ses idéologies. Cette souffrance pouvant même le mener à la mort parce qu'il veut défendre sa foi<sup>116</sup>, sa vérité. Ainsi le caractère de cette disposition subjective peut le mener à sacrifier sa vie à cause d'une croyance. Dans le roman et le film, le personnage qui meurt en insistant sur ses convictions à la fin, c'est le chef de la classe, Kitahara Mizuki. Elle a été décrite comme une élève qui garde toujours son calme, sa pensée et sa capacité à comprendre ses camarades, le monde et les affaires qui l'entourent. Étant donné qu'elle est chef de classe, on peut considérer que son rôle est comme la réplique de son professeur principal. En même temps elle est un individu de son groupe et le représentant de son groupe. Donc Kitahara dévoile ses multiples facettes lorsqu'elle exprime sa voix dans cette disposition subjective de martyr qui n'arrive toujours pas à avoir la confiance de l'être. Autrement dit, même si elle voulait croire la personne sur laquelle elle a compté, elle s'exprime en montrant une ambivalence dans ses sentiments. Par exemple, elle a pensé à la place de

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p14

« Pourquoi un collègue ? Parce qu'il voulait éviter aux élèves de commettre la même erreur que lui, celle qui lui avait fait rater un virage et frôler la sortie de route. Depuis des années il effectue aussi des rondes la nuit dans les quartiers chauds, il aborde les jeunes qui rôdent sans but parce qu'ils ne veulent pas rentrer chez eux, même s'ils ne sont pas de son établissement. Il leur déclare : « Donnez-vous le meilleur départ, faites attention, pour engager votre vie sur le bon cap, c'est maintenant ou jamais... » On le surnomme le Prof Voyou Qui Veut Changer le Monde, il publie des livres et passe assez souvent à la télé... [...] qu'il continue à enseigner sans se laisser abattre ni en vouloir à la vie, parce que pour lui l'enseignement est un sacerdoce, alors même que les médecins lui ont annoncé qu'il n'avait plus que quelques mois à vivre, c'est bien ça ? »

<sup>116</sup> Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/martyre/49663?q=martyre#49567>, consulté le 03/03/2020



## CHAPITRE I

Moriguchi que la victime a le droit de juger elle-même qui est le coupable<sup>117</sup>. Même elle, croyait pouvoir avoir le droit de punir quelqu'un de mort<sup>118</sup>, si nécessaire. Néanmoins, Kitahara ne peut pas s'associer au harcèlement organisé contre Watanabe dans la classe, parce qu'elle aussi trouve que les gens souvent oublient qu'on n'a pas le droit de se faire justice<sup>119</sup> soi-même. En d'autres termes, d'une part elle a son image de la justice par rapport à Moriguchi, d'autre part elle a son sentiment du monde qui devient pour elle trop insupportable, donc elle a de la sympathie pour les coupables. Dans le roman et même dans le film, Kitahara a dit la vérité sur ce qu'elle a observé et ce qu'elle a cru. Elle a accusé M. Terada (le nouvel professeur principal de la classe) d'être responsable du drame vécu par la famille Shimomura, et a accusé la mère de Watanabe de l'avoir volontairement abandonné son fils. En disant cela sans le savoir encore, Kitahara signe son arrêt de mort. Les vérités auxquelles elle croyait<sup>120</sup> l'on mené en quelque sorte au sacrifice de sa vie. Son obstination à défendre ce qu'elle pensait être vrai au sujet du manque d'amour de la mère de Watanabe à son égard a mis en colère ce dernier et sa mort en est la conséquence .

---

117 « Chaque fois, je me disais qu'il n'y avait pas besoin de procès, qu'on n'avait qu'à remettre le coupable à famille des victimes, qu'on n'avait qu'à donner à la famille des victimes le droit de juger elle-même le coupable, comme vous avez fait justice vous-même contre Nao et Shūya, et que les procès, on n'avait qu'à garder ça pour les cas où il n'y a personne pour juger. C'est comme ça que je pensais. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p73-74

118 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p97

119 « La première fois, bien sûr, on a dénoncé un vrai salaud, un mauvais de la pire espèce, mais pour le suivant, si on n'en trouve pas un aussi bien à portée de la main, eh bien on le fabriquera. Et ça, c'est exactement la même chose que les chasses aux sorcières en Europe au Moyen Âge. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p75

120 La conséquence de la mort de Kitahara a été détaillée dans le chapitre « Le Croyant » :

« — Tu as dit que ta maman t'aimait mais qu'elle avait été obligée de prendre une dure décision pour réaliser son rêve...mais en fin de compte elle t'a juste plaqué ! Si tu as tellement envie de revoir ta maman, pourquoi tu ne vas pas la voir ? L'aller-retour à Tokyo se fait dans la journée, et tu connais son université, n'est-ce pas ? Tu restes là à attendre en grommelant des choses dans ton coin, en fait c'est juste parce que tu n'as même pas le courage d'aller la trouver ! Tu as peur qu'elle te rejette, tout simplement ! En fait, tu le sais très bien que ta mère t'a abandonné.

A-t-on déjà entendu pire blasphème, franchement ? Non seulement elle m'insultait, mais elle souillait ma mère. Quand j'ai retrouvé mes sens, j'avais mes mains autour de son cou. Cette fois, c'était un pur homicide par volonté de meurtre, je n'avais même pas eu le temps de me préoccuper d'une arme. Il n'y avait rien derrière ce meurtre, aucun objectif. Autrement dit, ce fut un homicide par résultat du fait accompli. Sa mort prit moins de temps qu'à une bulle d'eau pour éclater, elle aussi. »

*Ibid.*, p224

3) L'amour infini d'une mère (Le compatissant) —

De cette disposition subjective, Minato décrit le personnage d'une mère de ce jeu de rôle auquel s'ajoute un autre rôle tout de début de ce chapitre. Cet autre rôle est celui de la "sœur" de Shimomura Naoki, Shimomura Kiyoko. C'est-à-dire qu'il y a plus d'un observateur qui participe à cette disposition subjective dans ce rôle d'« amour infini d'une mère ». Après avoir appris le choc de la mort de sa mère Shimomura Yūko, sa fille s'approprie son rôle de mère en tant que sœur de Naoki qui voulait chercher la vérité au sujet de ce crime. Shimomura Kiyoko regarde comment Shimomura Yūko joue son rôle de mère, pour cela elle a consulté le journal de sa mère. Par ce moyen, nous voyons comment la disposition subjective de l'amour d'une mère a été transmise via le journal et le point de vue de Shimomura Kiyoko elle-même qui se fait sa propre image à la lecture du journal. Par exemple dans son journal, Shimomura Yūko se présente comme une maman gâteau<sup>121</sup>. Elle y explique tous ses points de vue, sa vision fortement influencée par son amour infini pour son fils. Elle y mentionne les comportements de Naoki, et comment elle se représente le crime qu'il a commis, la situation telle qu'elle l'imagine dans la classe de Naoki, le mécontentement de Moriguchi et la complaisance de sa famille. L'auteur du roman, Minato, souligne ici qu'elles sont les qualités de la disposition subjective de l'amour infini d'une mère qui font la "tolérance maximum de la famille" et la "conscience du fils gâté". À la fin du chapitre ces qualités finissent par être partiellement reflétées par le personnage de Shimomura Kiyoko, la fille. Après la lecture du journal de sa mère, elle a réalisé que sa mère ayant compris que son fils était un criminel avait pour objectif de le tuer. Kiyoko gardait la même attitude subjective que sa mère, et imaginait toutes les excuses aux scénarios de ce crime. Elle souhaitait que l'agent de ce drame en cause soit ailleurs. Comme elle a désapprouvé le détachement de son père dans la famille elle n'a pas écarté qu'il puisse être une de ces causes. Elle a aussi embelli la personnalité de sa

---

121 Le roman indique nettement que la disposition subjective de Shimomura Yūko est une mère incurable : « Je lui ai posé et reposé la même question après qu'il m'a fait ses aveux. Je sais que je suis une mère bien stupide. Mais quand j'ai dû admettre que mon fils avait tué un être humain j'ai voulu, à toute force, que ce geste n'ait été commandé que par une réaction de peur. Je priais pour que ce soit ça.»

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p135

mère pour justifier l'action folle de son frère<sup>122</sup>. On pourrait dire que le jeu de rôle de mère et de sœur coexistent à la disposition subjective de l'amour infini.

4) La recherche de la Voie (Le chercheur de la voie) —

Il y a huit sections dans ce chapitre, qui décrivent l'état d'âme du personnage et la recherche de sa place dans la situation de chaque époque. Le roman exprime ce que le personnage a dans ces souvenirs. Il relate les différentes voies empruntées dans sa vie passée. Entant qu'un collégien, il a son espérance pour l'avenir, qui est aussi une projection<sup>123</sup> de sa voie quand il la regarde en avançant. Cela signifie que Shimomura Naoki recherche quelques choses très importantes à cette époque là. Il semblerait qu'il a envie de s'affirmer dans son existence et est à la recherche de son identité propre dans son univers. Le problème c'est que nous comprenons bien que l'individu ne s'évite aucune difficulté ni chute sur le chemin de l'existence, Shimomura Naoki ne peut se figurer comment il doit envisager ces défis là. Les choses qu'il a poursuivi, elles ont été détruites, reconstruites et re-détruites par les difficultés et les chutes de sa vie. Comme un enfant gâté par sa mère et son amour infini, Shimomura Naoki ne sais pas résister à la pression et ne connaît pas le respect d'autrui. Ainsi les recherches de l'identité de sa mère, de l'identité de l'école et de l'identité de lui-même constituent petit à petit sa disposition subjective dans sa recherche de la voie. « "C'est mieux que de rester tout seul.", "J'ai eu envie de devenir son ami.", "Je ne suis pas un raté. Puisque j'ai réussi à faire échouer le plan de Watanabe.", "Je ne suis pas un raté ! Je ne suis pas un raté !" »<sup>124</sup>... Ce qui nous montre quelles sont les espérances de sa voie, qui sont devenues des obstacles dans son esprit. Quand il a voulu s'affirmer avec son

---

122 Le roman décrit ainsi l'émotion de la sœur de Naoki, et son rôle qui ressemble à sa mère : « La dernière page du journal de ma mère pourrait peut-être servir. Il suffirait de montrer que c'est elle qui a d'abord essayé de tuer Naoki, et le geste de Naoki deviendrait de la légitime défense, il me semble. À la lumière du fait que maman l'avait emmené consulter pour une maladie mentale, ce dont on peut facilement trouver les preuves... N'y a-t-il pas là des éléments suffisants pour plaider une relaxe ? Enfin... encore faudrait-il que mon frère le veuille. »

*Ibid.*, p138

123 Ici la projection sur les murs est une image de l'état d'esprit du personnage, c'est aussi le roman qui exprime une préface de ce récit tout de suite devant nous. « Devant moi se trouve un mur. Derrière, un autre mur. À droite et à gauche, des murs. En haut et en bas, des murs. Depuis quand suis-je ici, seul à l'étroit dans cette pièce entièrement blanche ? Où que je regarde, les mêmes images se projettent en boucle sur les murs. Combien de fois les ai-je vues ? Ah, ça recommence... »

*Ibid.*, p141

124 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p142, p147, p159 et p182

identité, il a choisi la méthode qui consiste à se diminuer soi-même et qui l'a conduit vers une forme d'autodestruction. Voyant la personnalité contradictoire qui révèle la disposition subjective, les actions de sa recherche prouvent que Shimomura Naoki a perdu la voie lorsqu'il a tué sa mère. Cela explique que sa disposition subjective ait un aspect psychologique fort.

### 5) Le Croyant —

Pour être un croyant, il est nécessaire d'avoir une foi principale. Minato distribue la foi au sein du croyant Watanabe Shūya, qui croit dans le personnage de sa mère, sa croyance. On peut dire que la disposition subjective de Watanabe touche à la correspondance du sentiment entre lui et sa mère, elle est dans sa vie au centre de sa philosophie<sup>125</sup>. Cela est aussi sa règle morale, sa règle de conduite qui alimente son attitude pour juger le monde. Dans son histoire, on voit d'abord qu'une mère a quitté son enfant, puis une nouvelle famille est fondée, mais un ancien membre a été abandonné par sa famille. Finalement pour attirer l'attention du monde, Watanabe cherche toutes les occasions et tous les moyens possibles pour attirer l'attention en exposant ses œuvres et le fruit de l'éducation qu'il avait reçue de sa mère. Participer à un concours scientifique et à un concours de littérature est donc une de ses occasions ou il espérait que parce que celui-ci serait relayé par les médias du monde, il atteindrait l'oreille et donc l'attention de sa mère. Mais en fait les médias s'intéressent davantage aux récits exagérés et aux nouvelles sensationnelles. Ses occasions n'ont pas obtenu une bonne réaction chez les médias qui n'ont reporté que peu de données sur ces événements. Il comptait beaucoup sur ces reportages comme la possibilité qu'ils soient exposés en grand. Pour ces raisons, parce que Watanabe a perdu sa mère, l'approbation des autres et l'attention de son environnement, il ressent un grand vide dans son cœur et l'absence (sa mère) de sa croyance lui pèse. Finalement, Watanabe

---

125 On confirme la croyance de Watanabe qui tient compte de l'influence de sa mère : « La vision du monde et les valeurs d'un individu dépendent de l'environnement dans lequel il a grandi. Et je pense que les indicateurs selon lesquels on juge de la valeur des gens sont fixés par la personne avec qui on est en rapport direct en tout premier lieu, c'est-à-dire dans la quasi-totalité des cas par sa mère. Par exemple, une personne A sera considérée comme douce par quelqu'un qui aura été élevé par une mère sévère, et comme sévère par quelqu'un qui aura été élevé par une mère douce. À tout le moins, en ce qui me concerne, c'est ma mère qui a fixé mes critères d'appréciation d'autrui. Sauf que je n'ai encore jamais rencontré qui que ce soit de plus intelligent qu'elle. Autrement dit, il n'y a absolument personne de mon entourage que je regretterais si cette personne venait à mourir. Même pas mon père, malheureusement. »

*Ibid.*, p190

croit, dans sa disposition subjective, qu'il est devenu le désir de remplir ses vides. Il trouve que le moyen de récupérer sa foi et de remplir son rôle, est de se frayer un chemin vers sa foi en volant la vie de quelqu'un<sup>126</sup>. Il veut mettre l'accent sur la mort comme s'il exprimait son dernier grand souffle de vie. Ce chapitre commence par le testament et déroule le discours de Watanabe comme celui d'un croyant qui envisage toujours l'"éventualité de sa mort". Il a exposé sa prédiction au sujet de sa mort sur son blog au grand public. Watanabe se moque en apparence de la vie en comprenant la nature de la mort. Dans le sens, il a transmis un message d'amour à sa mère en faisant cette prédication au sujet de son suicide. C'est sa méthode pour lui expliquer comment un croyant manifeste sa fidélité au dieu de sa religion, ici sa "mère". De plus, Watanabe se hâte de remplir l'absence de sa foi, ce qui devient la nature de sa disposition subjective. Donc il n'arrête pas d'être obsédé par la mort, ainsi que par sa mère. Car il a cru que sa mort est la clé du retour de sa maman<sup>127</sup>.

### 6) La prédicatrice (Missionnaire) —

Au sein d'un roman policier, Minato décrit le personnage d'une enseignante, qui a perdu sa fille dans le collège où elle travaillait : Moriguchi Yūko. Dès qu'elle a trouvé la raison de la mort de sa fille, elle a décidé de faire la leçon aux assassins. Ce chapitre est le plus court de ce roman, ainsi qu'il est bien défini la disposition subjective de Moriguchi en tant que prédicatrice. D'abord, le roman nous pose cette question sur le "professeur" qui possède son « Sacerdoce : qu'est-ce qu'un enseignant ? »<sup>128</sup> ... comme Moriguchi explique aussi : « Être enseignante, cela ne

---

126 « La cible eut un sourire. Un sourire que seuls ceux qui sont aimés savent faire. Ce dont moi j'ai été privé. Mais crève, bordel ! criai-je dans ma tête. Mon attitude engageante se métamorphosa en désir de mort. Comme une plus-value ajoutée au simple moyen qu'était à l'origine ce meurtre pour moi. Ce fut l'instant où le projet dans sa globalité atteignit l'état de perfection totale. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p211

127 « Combien de fois n'avais-je pas pensé au suicide, quand j'avais appris que je gêrais ma mère ? Malheureusement, en mon jeune âge, je n'avais pas réussi à mettre mon idée à exécution. Mais attraper une maladie mortelle, j'en avais tellement rêvé ! Et voilà que mon rêve se réalisait sous une forme inouïe. Un coup de théâtre au-delà de mon imagination. Que dis-je ? ... Au-delà de mes espérances ! Quel succès ! Car ma mère s'inquiéterait encore plus pour son fils malade que pour son fils assassin, c'était évident, et il lui serait encore plus facile d'accourir vers moi. L'expression peut paraître osée mais en cet instant je sentis tout à coup monter en moi une terrible envie de vivre. Si j'avais pu, j'aurais couru me faire un certificat médical pour confirmer que j'étais bien atteint du sida, et que ma mère travaillait. ... »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p217

128 *Ibid.*, p11

voulait pas dire n'avoir que mes élèves à l'esprit vingt-quatre heures sur vingt-quatre. J'avais quelqu'un de plus important que mes élèves dans ma vie. »<sup>129</sup> Ici cela implique que Moriguchi a un double rôle dans son caractère de prédicatrice. Elle est une professeure et une mère à la fois. Ces deux rôles ont chacune ses missions et ses responsabilités. Voyant la disposition subjective d'un professeur, elle a son travail de prédication éducative. Il faut faire face à sa société, l'école, à sa relation avec les élèves, et à l'interactions avec leurs parents. En même temps, il faut qu'elle envisage les obligations morales invisibles qui viennent du monde extérieur. Néanmoins, la disposition subjective d'une mère a été distribuée dans le chapitre qui parle du personnage de Shimomura Yūko. C'est une mère qui a un amour pour son enfant. Quand Moriguchi a su les objectives des coupables de la mort de sa fille, elle n'arrive plus à excuser le crime des ces élèves et laisse échapper sa peine dans le cadre de sa profession. Comme Shimomura Yūko, Moriguchi a l'objectif de donner la mort, seulement ce n'est la même situation que pour Shimomura. On dirait que les éléments de la disposition du professeur ont modifié sa place. De professeure elle a pris la position de mère dans la classe. Sa tristesse et sa haine ont attisé son désir de vengeance. Donc ici Moriguchi joue son rôle qui est une combinaison de professeure et de mère qui veut assouvir sa vengeance avec la disposition subjective de la prédicatrice, qui exprime la prédication sur la cruauté de la vie.

### **b. Dispositions subjectives de *Realm of Reverberation* :**

En 2014, Chen a produit *Realm of Reverberation*, le contexte et l'inspiration de cette œuvre se basent sur le mouvement social de la "conservation du sanatorium de Losheng". Le sanatorium de Losheng a été établi par le gouvernement colonial japonais en 1930 (ère Shōwa 5), qui était nommé Sanatorium Rakusei pour les lépreux du gouverneur général de Taïwan<sup>130</sup>. Il est constitué uniquement pour soigner et recevoir les malades de la lèpre<sup>131</sup>. En 1994, en raison de la revendication du terrain

---

129 *Ibid.*, p19

130 Texte original : 臺灣總督府癩病療養樂生院, Taiwan Sōtokufu Raibyō Rakuseiin.

131 Voir 衛生福利部樂生療養院, URL : [http://www.lslp.mohw.gov.tw/site\\_content.php?site\\_content\\_sn=21](http://www.lslp.mohw.gov.tw/site_content.php?site_content_sn=21), consulté : 06/05/2018

衛生福利部樂生療養院, 本院歷史, URL : <https://www.lslp.mohw.gov.tw/?aid=203>, consulté : 02/10/2023

## CHAPITRE I

national, le ministère de la Santé du gouvernement provincial de Taïwan a déclaré et réservé la planification des terres pour le métro de Taïpei (MRT<sup>132</sup>). Il a transféré la propriété de cet emplacement du sanatorium au département des systèmes de transport en commun rapide de l'hôtel de ville de Taïpei<sup>133</sup>. Ce sanatorium est devenu le lieu prédéfini pour le dépôt de maintenance du MRT de Xinzhuang. Les autorités ont immédiatement exécuté l'ordre de transformer le site et ont procédé au déplacement de ses pensionnaires. Cela a donc suscité une grande clameur en faveur de la conservation du patrimoine et un mouvement social de lutte contre ce projet c'est mis en place depuis une dizaine années.

En 2013, Chen a accepté l'invitation du Service de télévision publique de Taïwan<sup>134</sup> pour réaliser le projet d'un documentaire sur le sujet du sanatorium de Losheng, alors qu'il avait refusé en 2008 lorsqu'il avait reçu l'invitation de la biennale de Taïpei pour traiter un sujet semblable autour de Losheng. En effet à cette époque il avait pensé qu'il n'était pas la bonne personne pour parler du sujet car il ne participait pas au mouvement de protestation en activité<sup>135</sup>. Il se considérait comme étranger au projet de Losheng. Quelques années plus tard, être un étranger est devenu un atout pour lui et ce projet de son point de vue, et c'est pour cela qu'il décide d'accepter le projet que lui propose le service de la télévision publique. Chen utilise son observation des événements au sein du mouvement de la conservation de Losheng, et en a composé quatre courts-métrages sur ce thème. On les sépare en deux parties et en trois sujets discursifs afin d'analyser son travail dans notre recherche : la première partie contient le premier sujet discursif, et la deuxième partie comprend le deuxième et le troisième sujet discursif. La première partie comprend les court-métrages : *Keeping Company* et *Tree Planters*, que nous pouvons placer dans la catégorie "narration du premier sujet discursif" ; la deuxième partie contiens les court-métrages *The Suspended Room* et

---

132 Mass Rapid Transit (MRT), Metro Taipei, 台北大眾捷運系統

133 Department of Rapid Transit Systems, Taipei City Government, 臺北市政府捷運工程局

134 Public Television Service, 公共電視台

Voir 孫松榮, 〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉, 藝術學研究第十九期, 台灣：中央大學藝術學研究所出版, 12, 2016, p110。

135 Compte-rendu de Chen Chieh Jen, séminaire de l'exposition de *The Bianwen Book: Images, Production, Action and Documents of Chen Chieh-Jen*, Taipei : The Cube Project Space, 09/01/2016, procès-verbal de séance de l'auteur de cette thèse. Voir aussi l'information de l'exposition, <https://thecubespace.com/en/project/the-bianwen-book/>, consulté le 09/01/2016

*Tracing Forward*, que l'on peut mettre dans la catégorie "narration en tant que le deuxième sujet discursif" et "troisième sujet discursif". Ce film laisse la parole à ces quatre personnages et combine leur narration, qui expriment les discussions et les événements provoqués par Losheng à la manière d'un documentaire<sup>136</sup>.

1) Narration en premier sujet discursif :

a) *Keeping Company* —

Le personnage qui joue dans cette vidéo était Chang Fang Chi<sup>137</sup>, une étudiante qui effectivement a participé aux mouvements de préservation de Losheng. Dès le début du film, Chen explique que les motifs de la participation de Chang à ce mouvement est à la base le divorce de ses parents. Un mois après leur divorce, lorsque un ami l'invite à participer au mouvement elle trouve un écho dans les revendications de ce mouvement visant à conserver le sanatorium de Losheng par rapport à ce qu'elle vit dans sa famille. Elle s'est totalement investi dans ce mouvement de conservation de Losheng pendant plusieurs années. En tant que participante, le film expose ses actions

---

136 En 2015, Chen a imité la cérémonie religieuse de "la tour de dieu" à Taïwan, en organisant un événement, la projection de *Realm of Reverberation*. La dernière séance du film a été passée à la tour de l'ancien sanatorium de Losheng. Chen a filmé cet événement de la tour avec la projection du film et les passages théâtraux dans cette tour, en réalisant un autre documentaire *Wind Songs*. Chen s'appuie sur ceci pour discuter de la répétition via la marche répétée, la tour religieuse et le geste qui consiste à revoir le passé d'un événement, qui déclenche sa complicité et la laisse déborder.

Voir <https://www.thenewslens.com/feature/taipeibiennial/48893>, consulté le 26/08/2018

Ainsi Chen a continué ce sujet dans Taïpei Biennial en 2016, il a donné une performance d'allocation intitulée *Dividing Voices of the Unwashed, Disobedient, Non-Citizens, and Exiles in their Own Homes*. Les sujets de son allocation comprenaient des valeurs de la contribution du sanatorium de Losheng et du mouvement de la conservation de Losheng, ce discours croisait ses points de vues sur l'histoire fluide de la modernité coloniale, les réflexions dans le paradoxe interne de l'évolution des mouvements de citoyens dans le cadre de la modernisation coloniale de la quatrième vague, et la construction du nouveau sanatorium de Losheng sans murs dans la société contemporaine par des politiques impitoyables de main-d'œuvre expédiée « (In 2016, Chen gave a lecture performance titled *Dissenting Voices of the Unwashed, Disobedient, Non-Citizens, and Exiles in Their Own Homes*. Topics in his lecture included contributions by the Losheng Sanitarium and the Losheng Preservation Movement to a growing discourse on the fluid history of colonial modernity; reflections on the internal paradox of evolving citizens' movements under fourth wave colonial modernization; and the construction of a new Losheng Sanitarium without walls in contemporary society by ruthless policies of dispatched labor) ».

Voir aussi <https://www.taipeibiennial.org/2016/Work/ExhibitionPage.aspx?id=17&type=Work>, consulté le 28/8/2018, et <https://www.taipeibiennial.org/2016/Work/ExhibitionPage.aspx?id=17&type=Work&lang=en>, consulté le 14/04/2020

137 Chang Fang Chi, 張芳綺, *Keeping Company* est en fait une représentation de la mémoire et de l'évocation de Chang Fang Chi. Elle était une participante parmi les gens qui ont organisé la préservation de Losheng. Le film présente ainsi sa version de l'histoire à propos de Losheng et les souvenirs de son accompagnement des patients.

Voir Sing, Song-Yong. « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation », *Journal of Art Studies* No.19, NCU, Dec 2016, p105-148, p111  
孫松榮, 〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉, 藝術學研究第十九期, 台灣：中央大學藝術學研究所出版, 2016年12月, 頁111。



au travers de sa version de l'histoire, de ses relations avec les patients de Losheng. Cette partie montre comment Chang accompagnait ces résidents dans le processus de ce mouvement, comment ils ont fait face à la lutte, à la confrontation avec les autorités, à leurs émotions vis à vis de tout ce qu'ils allaient quitter. En raison de sa participation, la disposition subjective de Chang a changé. Elle n'était plus qu'une manifestante ou une participante de cette conservation de Losheng, elle est devenue un élément de Losheng. Sa disposition subjective représente une résistance du sanatorium de Losheng, le mouvement de conservation dans lequel elle s'est engagée lui a donné cette nouvelle disposition subjective. Comme cette vidéo l'indique à l'écran dès le début : il semble que je n'arrive plus à quitter cet endroit<sup>138</sup>...

Le film montre tous les mouvements répétés de Chang, lorsqu'elle marche, qu'elle nettoie les cendres sur le lit d'hôpital, qu'elle bouge les dossiers abandonnés à l'hôpital et qu'elle regarde autour d'elle sans expression le sanatorium de Losheng. On pourrait dire que la disposition subjective de Chang reflète simultanément les trois états: une participante au mouvement, la compagne des résidents du sanatorium et le sujet abandonné par la société<sup>139</sup> (une transposition possible de sa propre situation familiale).

### i. Participante au mouvement

L'objectif de ce rôle est de faire émerger le problème de la réinstallation forcée de Losheng<sup>140</sup>. D'abord Chang s'est joint à la protestation en tant qu'étudiante étrangère sans lien avec le sanatorium de Losheng. Ensuite, petit à petit elle est devenue une manifestante du mouvement social contre l'autorité officielle. À la fin, elle a choisi de rester et d'accompagner volontairement les habitants du sanatorium jusqu'à la fin.

---

138 Texte original : 我彷彿再也無法離開這裡……。

Chen, Chieh Jen. « Keeping Company », *Realm of Reverberation*, documentaire, installation, 2014, 00:00:19-00:00:42

139 Dans le film, le soliloque de Chang a mentionné que Chang et ses amis ont conçu le "project du musée de Losheng", mais il n'a jamais pu le réaliser. C'est-à-dire que Chang a recherché un autre moyen de conserver le sanatorium de Losheng, donc sa disposition subjective représente également le futur de Losheng et son imagination qui ne se réaliseront jamais.

140 En fait le problème de la réinstallation du sanatorium de Losheng ne concerne pas simplement la légitimité officielle ou la restauration technique, mais aussi concerne les gens. Ils ignoraient longtemps les droits de ces habitants, la discrimination sociale et l'indifférence de la société dans le passé et aussi maintenant. Le sujet de la réinstallation a sollicité un système politique incompetent pour la conservation nationale, et le conflit entre le développement régional et le droit de l'habitant local. Ainsi, cela a mis en relief le système trop strict, et l'absence d'une politique culturelle.

### ii. Compagne des résidents du sanatorium (une volontaire)

On a vu dans le film que Chang retraçait des moments et des images d'un monsieur âgé qu'elle assistait et accompagnait. À travers ce qu'elle dit, le monsieur a voulu enlever le respirateur, et a répété sans arrêt ce geste d'enlever le respirateur. En même temps le film montrait qu'elle était en train de nettoyer continuellement un lit vide de l'hôpital. On imagine qu'elle était la soigneuse et ce faisant venait exprimer le vécu, les sentiments, et la souffrance des patients via ses actions portées à l'écran. Il nous semble qu'elle répète ses actions et ses gestes de manière compulsive, en tant que volontaire, qui représente aussi un état subjectif des patients qui reproduisent leur apparence émotionnelle. Autrement dit, on ne peut pas visualiser le vécu des patients du sanatorium si ce n'est par la transmission de son jeu de rôle. On voit la disposition subjective de la part des patients qui se voit sur Chang.

### iii. Sujet abandonné par la société

D'après l'aparté de Chang dans le film, le sanatorium de Losheng serait idéalement conservé sur place à la fin de sa lutte. Il continuerait sa vie sous la forme d'un musée ou bien d'un patrimoine culturel. Elle espérait que le gouvernement puisse en estimer sa valeur historique<sup>141</sup>. Seulement, les images vidéo montrent les travaux de construction du Métro Taïpei avec la démolition de certains bâtiments de Losheng, et des équipements médicaux abandonnés, des médicaments et des dossiers jetés. Cela signifie que le destin de Losheng est fixé et que rien ne peut y changer. Les regards et les gestes de Chang expriment la disposition subjective de Losheng comme un sujet d'abandon dans la société taïwanaise de cette époque là.

### b) *Tree Planters* —

Ici dans ce court-métrage Chen Chieh Jen veut présenter le sujet essentiel, qui sont les patients du sanatorium de Losheng. Tout d'abord le film commence par la

---

141 Effectivement, en considérant le contexte historique du sanatorium de Losheng, il a une valeur pour être conservé. Selon le Programme Mémoire du monde de l'UNESCO qui a lancé en 1992, « Les Archives de la lèpre de Bergen », et le patrimoine documentaire soumis par la Norvège il a été recommandé à l'inscription au Registre Mémoire du monde en 2001. En comparaison de cet exemple, le cas du sanatorium de Losheng, en tant qu'institution offrant des soins aux patients, avec la préservation des dossiers et archives médicales et des bâtiments historiques existants, le sanatorium de Losheng avait une importance commune pour la préservation de la mémoire collective.

Voir <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-leprosy-archives-of-bergen/>, consulté : 26/08/2018

## CHAPITRE I

scène qui montre madame Chou sur son scooter électrique à quatre roues et qui fait le tour du sanatorium, en parallèle, les travaux du métro de Taïpei continue d'avancer juste à côté du sanatorium. Madame Chou chantait une chanson de sa composition en taïwanais. Les paroles qu'elle y exprime, sont son sentiment d'injustice, son insatisfaction sur la manière dont le sujet de Losheng est traité et son accusation envers le gouvernement. Ensuite, il y a un patient résident, monsieur Li, qui narre la petite histoire de Losheng dans un aparté du film. Il veut dire qu'il y a eu avant d'anciens résidents qui ont planté des arbres au sanatorium. Les arbres, comme des sujets incarnent ces anciens ce qui fait qu'ils font partie intégrante du site. Ce film exprime la souffrance de ce terrain qui porte ses morts, l'énergie des sujets et le sort des sujets. Donc les habitants et le sanatorium ont été traité comme un seul. Quand l'autorité a imposé les travaux du métropolitain sur le terrain de Losheng, elle a coupé les arbres, a délogé le sanatorium et a forcé ses habitants à quitter leur maison.

Voici la trame de cette partie qui exprime la disposition subjective, qui contient les représentations des habitants (les gens qui ont planté les arbres), des malades lépreux, des gens qui subissent la discrimination, des minorités qui subissent le sacrifice de l'intérêt social, des arbres du sanatorium et du sol de Losheng. Ils sont les victimes dans ce combat injuste, qui envisagent l'opposant comme étant toujours le gouvernement et la société. Quelque soit leurs efforts ils auraient toujours été la partie perdante de cette lutte.

L'objet des récits de ces deux courts métrages susmentionnés tourne autour du sujet du sanatorium de Losheng, c'est-à-dire qu'il est le premier sujet discursif de la narration des personnages. elle parle des raisons des mouvements et des événements qui se déroulent à Losheng. Notre deuxième partie porte sur l'analyse des deux courts métrages suivants qui abordent le deuxième sujet discursif (les soigneuses des patients) et le troisième sujet discursif (un personnage fictif) dans les histoires de l'entourage de Losheng. Il est question du passé de ces deux sujets discursifs, en profitant des mémoires et des traces qui sont derrière le contexte du sanatorium de Losheng.

Chen se réfère aux profils historiques de ces trois sujets discursifs, pour retracer le cours des événements de Losheng. Il a créé un espace qui fait un écho entre ces trois sujet discursifs. En janvier 2015, avec le titre du « Retour de Losheng avec *Realm of*

*Reverberation* », ces quatre courts métrages placés en croix sont visionnés simultanément à l'endroit du columbarium de Losheng (Paradis de l'amour de Losheng 樂生愛樂園)<sup>142</sup>. Cette projection de *Realm of Reverberation* en public, via ces quatre courts métrages fonctionnent comme un dialogue interactif entre les histoires des héroïnes et les événements de Losheng.



**FIGURE (2) PROJECTION DE « RETOUR DE LOSHENG AVEC REALM OF REVERBERATION », DE ART AS REVERBERATIONS OF SOCIAL MOVEMENT? STUDY ON THE WORKS OF CHEN CHIEH-JEN— “FACTORY”, “ROUTE”, TFAM**

TFAM<sup>143</sup>

2) Narration en deuxième et troisième sujet discursif :

a) *The Suspended Room* —

Le sujet discursif de cette vidéo est un groupe de soigneurs (soignantes), qui sont des immigrantes chinoises. L'image de leur disposition subjective commence par

<sup>142</sup> « Retour de Losheng avec *Realm of Reverberation* », texte original : 「《殘響世界》回樂生」。

Sin, Song-Yong. 孫松榮 〈不可能臨場的意識影像：從《殘響世界》到《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》〉，台新銀行文化藝術基金會，2016/01/31，voir : <http://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2016013101>。consulté : 26/08/2018

<sup>143</sup> Lu, Pei-Yi. *Art as Reverberations of Social Movement? Study on the Works of Chen Chieh-jen— “Factory”, “Route”*, Publication Journal Journal of TFAM No.36, Taipei TFAM, Update:2019-05-31 09:28, 呂佩怡，〈藝術作為運動之殘響？閱讀陳界仁作品《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》1〉，現代美術學報36期，台北市立美術館，2019/05/31，<https://www.tfam.museum/journal/Detail.aspx?id=36&aID=29&ddlLang=zh-tw>，consulté : 02/08/2020

## CHAPITRE I

un spectacle où elles chantent et dansent très joyeusement. Les deux chansons qu'elles chantent sont *Le vent du nord fait rage*<sup>144</sup> et *Lier le ruban rouge*<sup>145</sup>, qui sont des chansons très populaires issues de l'opéra chinois « La fille aux cheveux blancs » *Bai*

---

144 北風吹, *The Blowing North Wind* ou *North Wind Blowing*, c'est la première chanson que l'héroïne Xier présente dans le premier acte de « La fille aux cheveux blancs ». Cette chanson décrit que Xier était à la maison en attendant le retour de son père, qui s'est enfuit pour ne pas payer leur créancier (propriétaire terrain). Elle a espéré que son père au moins rentrerait chez eux pour le réveillon du jour de l'An chinois, donc cette chanson présente l'émotion de Xier, qui raconte les sentiments de la joie intérieure et de l'inquiétude au fond du cœur.

Lin, Tzu Yin. *The Analysis of Xier's arias in Chinese opera « The White Haired Lady »—As examples included in recital*, Mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2009 juin, p69, 林姿吟, «中國歌劇《白毛女》中喜兒獨唱曲之研究—以音樂會曲目為例», 台北：中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文, 2009年(民國98年)6月

Wang, Khen et Tsien, Ming. *Chu, Chang, Ko : La Jeune fille aux cheveux blancs, extraits*, CD disque, Orchestre de l'Opéra du Yenan, Chœur de l'Opéra du Yenan, BnF, 1954 janvier, "La jeune fille aux cheveux blancs, Act I: Le vent du nord fait rage (Air)"

Qu, Wei. et Cao, Peng. (chef d'orchestre) *The White-Haired Girl : Suite*, CD disque, Shanghai Philharmonic Orchestra, HNH International Ltd., 2001

145 扎紅頭繩, *Red Head Band*, qui a été présenté après le chant *Le vent du nord fait rage*. Sa trame exprime que le père de Xier est rentré et a amené trois choses à la maison, cela décrit les petits plaisirs et les espérances minimales d'une famille pauvre pendant le nouvel an. Parmi les trois choses l'une est deux catty\* de farines, son père l'a caché dans ses bras pendant quatre ou cinq jours par peur de leur propriétaire terrain qui aurait pu trouver et s'approprier les farines. La deuxième était un cadeau pour Xier, deux pieds (chi) de rubans rouges. Cela dit les riches offrent à leur fille des fleurs fraîches, mais les pauvres n'achetaient que du ruban rouge. La dernière chose était deux affiches des dieux des portes, on dirait que les propriétaires des terrains étaient pour eux le diable. Cela veut dire que Xier et son père en tant que pauvre (prolétariat), se sont endettés pour payer les propriétaires des terrains. Ils ont prié pour que tout aille bien pendant le nouvel an. Voici l'ambiance de cette pièce musicale très contraire au développement du destin de Xier et de son père dans le spectacle.

\*Le catty est la unité de mesure de masse chinoise traditionnelle, en valant 500 grammes (en Chine) et 600 grammes environ.

Lin, Tzu Yin. *The Analysis of Xier's arias in Chinese opera « The White Haired Lady »—As examples included in recital*, mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2009 juin, p69, 林姿吟, «中國歌劇《白毛女》中喜兒獨唱曲之研究—以音樂會曲目為例», 台北：中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文, 2009年(民國98年)6月

Qu, Wei. et Cao, Peng. (chef d'orchestre) *The White-Haired Girl : Suite*, CD disque, Shanghai Philharmonic Orchestra, HNH International Ltd., 2001

*mao nü*<sup>146</sup>. Le style de cette performance ainsi que son rythme musical sont à l'origine d'une danse folklorique chinoise, *Yangge (Yanggo)*<sup>147</sup>.

Chen aurait voulu inviter les assistants immigrants qui soignent les patients de Losheng pour jouer leur rôle dans ce film. Toutefois en raison de la sécurité personnelle privée, les travailleurs immigrants de Losheng n'ont pas pu participer à ce film. Cependant quand Chen a travaillé sur son œuvre *Empire's Borders I*, il a eu la possibilité de faire la connaissance de ces immigrantes chinoises qui travaillaient dans le service des malades en phase terminale à l'hôpital. Grâce à cela il a compris leurs expériences, les raisons de leur venue à Taïwan notamment pour se marier, et d'autres histoires personnelles comme leurs vécus de la révolution culturelle en Chine. Il a donc profité de ces éléments vécus spécifiques pour représenter une disposition subjective

---

146 白毛女, (*Bai mao nü*), c'est un grand opéra folklorique chinois, en considérant un genre de l'opéra chinois qui s'appelle aussi « nouvel opéra ». *La fille aux cheveux blancs* a toujours été considéré comme un jalon dans la création de l'opéra chinois, le contexte historique de sa réalisation est que le 2 mai 1942, Mao Zedong a fait un discours pendant le meeting à Yan an, « Les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan an » 〈在延安文藝座談會上的講話〉, il a mentionné que la littérature et l'art intégraient bien aux ouvriers, aux paysans, aux militaires et aux masses populaires. Dans la même période, les communistes à Yan an ont lancé le *Campagne de rectification de Yan'an* (整風運動) et le *Mouvement de la production masse* (大生產運動). Cela permet aux travailleurs révolutionnaires de la littérature et de l'art de se rendre compte de ce qu'ils voulaient créer une toute nouvelle œuvre d'art en reflétant la philosophie du Parti communiste chinois. En 1945, les musiciens de l'Académie de Lu Xun ont créé cet opéra d'après un conte régional de "Jin Cha Ji bian qu 晉察冀邊區" (la région de Shanxi-Chahar-Hebei 山西-察哈爾-河北), qui s'appelle "La fée aux cheveux blancs 白毛仙姑". ..... Cet ouvrage applique beaucoup de techniques musicales occidentales, simultanément il applique de nombreux éléments musicaux populaires chinois. Par exemple : l'opéra de *qinqiang* (秦腔), le *daoqing* (道情), le *bangzi* (梆子) et le *yangge* (秧歌). *La fille aux cheveux blancs* a combiné le fort esprit du romantisme et la théorie de lutte des classes communistes, qui est devenu le modèle pour la création de la littérature et de l'art dans les régions de la libération communiste.

白海燕, 孟燕 編著, 《中西音樂史簡編》 *Zhongxi Yinyueshi Jianbian*, 成都: 西南財經大學出版社, 2018年4月7日, 頁 82-83

Graezer-Bideau, Florence. *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*. La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, 444 pages. ISBN : 9782707172921. DOI : 10.3917/dec.graez.2012.01. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921.htm>, p62, 70, 87

147 秧歌, (*Yangge*), pris dans son sens restrictif il indique la danse de yangge. Elle est une catégorie de danse populaire originaire de la société agricole chinoise, comme son nom "yangge" signifie « chanson [chantée] lors du travail de plantation des pousses de riz » elle est traduit de manière littérale par « chant [populaire] [des cultivateurs] des plants de riz ». Néanmoins, ici on veut dire : à Yan'an dans l'époque là, yangge était un art de danse collective, accompagnée de chants et qui circulait à la fête annuelle dans les coutumes paysannes. Les travailleurs révolutionnaires de la littérature et de l'art à Yan'an se le sont approprié et l'on transformé en représentation de « l'"époque des nouvelles masses" et de l'"art des nouveaux paysans collectifs" ». Ce nouvel yangge apportait cet enthousiasme, il était populaire et pour tous.

狹義中國民間秧歌只指秧歌舞, 但這裡指的: 在當時的延安, “秧歌”本是農村裡的一種民間歌舞藝術。延安的文藝工作者將它改造成表現“新的群眾的時代”和“集體化了的新的農民的藝術”, 這種新型的秧歌所帶來的狂歡是全民性的。

黃科安, 〈文本、主題與意識型態的訴求—談歌劇《白毛女》如何成為“紅色”經典作品〉, 《文藝研究》, 第9期, 2006年, 頁106-115。Literature & Art Studies, 2006, Numéro 9, p106-115, p106

Graezer-Bideau, Florence. *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*. La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, 444 pages. ISBN : 9782707172921. DOI : 10.3917/dec.graez.2012.01. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921.htm>, p38

## CHAPITRE I

avec ses contextes multiples et impliquer l'autre disposition subjective de Losheng, qui a aussi son histoire compliquée.

Selon l'explication de Chen :

On a connu autrefois beaucoup de soignantes chinoises du service des phases terminales de l'hospice quand nous filmions l'œuvre *Empire's Borders I 2008-2009*, elles sont passées par la révolution culturelle. Le spectacle qu'elles chantaient dans ce film est le *La fille aux cheveux blancs*, qui raconte l'histoire d'un propriétaire terrien qui a persécuté un paysan et qui prend en gage sa fille. La fille s'est enfuit, et après son petit ami est allé s'engager dans l'armée populaire de libération. Alors elle s'est échappé vers une montagne pour vivre dans une grotte. Un jour, l'armée de libération est arrivée et a libéré le territoire de cette montagne. Elle a trouvé la jeune fille mais ses cheveux avaient blanchi. Ce genre théâtral se voulait être encourageant, quand il faisait de la propagande dans les territoires occupés (régions libérées) par le communisme chinois à cette période. Les paysans s'étaient senti émus.

Il y a une soignante chinoise qui habite juste à côté de Losheng, mais elle ne s'est jamais rendue compte de l'existence de ce mouvement social de Losheng. De la même manière, on ne sait rien au sujet de ces immigrantes chinoises. À vrai dire elle était en classe en sixième année pendant la révolution culturelle, son père a été fait prisonnier (peut-être par l'armée rouge communiste). Elle a été sélectionnée pour être chef de l'équipe de propagande, elle a donc dansé, chanté et présenté des spectacles tous les jours. Cela veut dire qu'elle appartenait à un mouvement de lutte sociale en secret dans son cœur. Par conséquent, l'étranger porte son histoire personnelle en lui. Son passé est indissociable de son présent et il est perçu dans ces chants. Si vous écoutez bien ce chant, vous pouvez comprendre qu'il y a un lien entre ces différentes révolutions (de la révolution culturelle et de la révolution de Losheng).

On a filmé cette scène du petit matin jusqu'à la nuit, on n'a fait aucune répétition, d'ailleurs on a peint les murs de cet appartement qu'on a loué, en noir. Ces soignantes chinoises travaillaient encore à l'hôpital la nuit précédente, mais quand on les filmé, elles nous ont dit qu'elles n'étaient pas fatiguées. En effet, quand

## CHAPITRE I

elles chantaient ces chansons, on aurait dit qu'elles avaient retrouvé leur jeunesse.<sup>148</sup>

Intéressons nous tout d'abord au contexte de *La fille aux cheveux blancs* et à l'époque du Nouvel Opéra Chinois<sup>149</sup>. Nous reviendrons parler plus tard de notre sujet de Losheng. On ne doute pas de ce que *La fille aux cheveux blanc* soit un symbole du nouvel opéra chinois<sup>150</sup>, qui a eu un grand succès à cette époque, non seulement pour la raison qu'il est une production de la propagande du Parti communiste chinois, mais encore pour d'autres raisons. Par exemple, premièrement sa trame a beaucoup plu aux « classes sociales - ouvriers, paysans, soldats, cadres - »<sup>151</sup>, qui représentent le peuple (*laobaixing*) tel que défini par le Parti communiste chinois. Cet opéra aussi est une

---

148 Texte original : "過去拍《帝國邊界》時認識很多在臨終病房的陸籍看護，她們都經歷過文革。影片中他們唱的是《白毛女》，說的是地主壓迫農民、強佔民女的故事。女孩青梅竹馬的愛人後來跑去當解放軍，她後來跑到山洞裡，解放軍回來後她出現了，卻長了滿頭白髮。這在當時解放區裡很激勵人心，農奴看得很激動。有個陸配就住在樂生附近，卻從來不知道有這場運動，反過來我們也不太了解她們身上有另一場運動。文革時她小學六年級，父親被抓，她被選為宣傳隊隊長，每天唱歌跳舞，因此她心裡有另一場運動。所以，路人甲也是一種現場，如果你聽得懂這首歌，就可以把這兩種革命的意義連起來。這場戲從清晨拍到晚上，沒排練就直接來，我們租了公寓把牆漆黑。她們前一晚在醫院徹夜工作，卻說不會累，因為唱著這些歌，她們好像又都回到了青春期。"

Voir la même référence que la note 60, Li, Wei Ching. 李維菁，〈臉是我一生的地圖——陳界仁〉，原文刊載於《藝術家雜誌》293期（1999.10新世代藝術家群像II），網路文章參閱：[http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/119/475](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/119/475)，consulté : 27/08/2017

149 Il est aussi connu avec le nom de l'"opéra modèle" (*yangbanxi* 樣板戲), qui a été établi pour répondre à la réforme politique communiste chinoise pendant la révolution culturelle de l'ère de Mao Zedong. Dans cette réforme politique, elle signifie que « la Révolution Culturelle ne fut pas seulement l'affaire de la culture « chinoise » : son enjeu fut également la place de Mao Zedong et celle de la Révolution chinoise à l'intérieur des arts, de la politique et de l'idéologie. Plus précisément, elle fut la continuation de la tentative chinoise d'entrer dans la modernité selon ses propres modalités et l'étalon à l'aune duquel mesurer les progrès de la nation et de la révolution ». Jiang Qing, épouse de Mao, interprète à sa guise les *Interventions* de Mao, en développant l'idée d'un « opéra modèle ». Cette nouvelle classification de théâtre, qui doit absolument rendre compte de la lutte des classes et de la prédominance du prolétariat sur la bourgeoisie à travers chaque scène, les paroles ou ses musiques. Voir aussi note 146.

Marchetti, Gina. Paul Clark, Trad. Nicolas Ruiz Lescot, *The Chinese Cultural Revolution : A History*. In: Perspectives chinoises, n°113, 2010. pp. 149-151, p149-150, [https://www.persee.fr/doc/perch\\_1021-9013\\_2010\\_num\\_113\\_4\\_4045\\_t12\\_0149\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/perch_1021-9013_2010_num_113_4_4045_t12_0149_0000_3), consulté : 15/05/2020

Graezer-Bideau, Florence. *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*, sous la direction de Graezer Bideau Florence. Paris, La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, p. 174. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921-page-145.htm>, consulté : 15/05/2020

150 *Ibid.*, p150

*Ibid.*, p174

151 Graezer-Bideau, Florence. *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*, sous la direction de Graezer Bideau Florence. Paris, La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, p.89. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921-page-145.htm>, consulté : 15/05/2020



production officielle du nouveau yangge<sup>152</sup>, le yangge était une représentation collective mêlant la danse et le chant, que les paysans jouent lors de travaux saisonniers, des fêtes annuelles et des cérémonies religieuses. Deuxièmement, l'histoire de *La fille aux cheveux blancs* est l'adaptation d'une légende populaire qui circulait au début de la seconde guerre sino-japonaise (1937-1945), *La fée aux cheveux blancs (Baimao xiangou)*<sup>153</sup>. Certainement le mystère de cette légende populaire réside

---

152 La pièce de yangge, 秧歌劇 est un spectacle du nord de la Chine, et une sorte d'opéra régional ou petit opéra traditionnel, qui présente pendant des fêtes ou des cérémonies culturelles. Dans la période de 1942 à 1945, le Parti communiste chinois est intervenu la *Campagne de Rectification de 1942*, qui s'est déroulée à Yan'an. Afin de réaliser la nouvelle politique en matière culturelle proche du peuple, les travailleurs culturels de Yan'an s'inspiraient de la forme artistique, le loisir habituel et l'activité social qui ont été plus connus dans les classes de paysans, ouvriers et soldats. Les travailleurs culturels utilisaient les fondements de l'ancienne forme du yangge, la catégorie du vieux yangge pour créer un nouveau yangge en lançant le Mouvement du yangge. L'expression du nouveau yangge de l'époque combine les éléments de l'opéra de Pékin et du yangge en mêlant à la fois le théâtre occidental. En termes d'habillage et de dialogue des acteurs, ils ont emprunté les caractéristiques du drame de l'Occident. Pour la représentation du chant et de la musique, ils ont absorbé des chansons populaires, des musiques théâtrales chinoises, et des mélodies folkloriques, etc. Les héroïnes et ses rôles principaux ont été attribués aux personnages du paysans, ce qui veut souligner la lutte des paysans pour leur vie. Le yangge est plus efficace pour être l'instrument à la fois de l'inspiration et de l'éducation sociale et de la politique des masses chinoises que les autres formes du théâtre.

孫繼難、周柱銓，〈歌劇音樂〉，《中國音樂通史簡編》再版，濟南：山東教育出版社，2002，p385

Graezer-Bideau, Florence. *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*, sous la direction de Graezer Bideau Florence. Paris, La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, p.69-73. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921-page-145.htm>, consulté : 15/05/2020

153 Dans les premières années de la guerre de résistance contre le Japon en 1940, une histoire s'est répandue dans les zones rurales de la région frontalière de Jin-Cha-Ji (région armée du Shanxi-Chahar-Hebei), son contenu est le suivant:

"Dans un village, la mise en déroute de la huitième armée de route par l'armée communiste à contribué à sa libération, malgré cela, la mise en œuvre du communisme à été très difficile. La raison essentielle est que les villageois et les cadres de ce village sont très profondément superstitieux, et qu'ils croient en l'existence de « la fée aux cheveux blancs » dans leur village. Elle s'habille en blanc, et sort souvent dans la nuit. Elle s'installe au temple de Mémé situé au front du village, et a commandé aux villageois : "vous êtes obligés de dédier des aliments et des choses de première nécessité le premier et quinzième de chaque mois." Les villageois obéissent à cet ordre depuis longtemps, et sont sûrs que les dons qu'ils ont mit dans la nuit disparaissent le lendemain matin... Un jour, les cadres communistes régionaux sont allés dans ce village pour tenir une réunion avec les villageois, mais personne n'est venu. Les cadres n'ont su qu'après avoir demandé qu'il était le quinze ce jour là, et que tous les villageois étaient allés dédier leurs offrandes à « la fée aux cheveux blancs ». Donc les cadres régionaux ont décidé de se rendre à la montagne pour aller les chercher... là ils ont trouvé la fée aux cheveux blancs et son enfant « le petit cheveux blancs ».... Elle a raconté aux cadres toute l'histoire de sa vie : "... neuf ans plus tôt (la guerre sino-japonaise n'avait pas encore commencée, la huitième armée de route n'était pas encore arrivée à cette période là.). A cette époque vivait là un très méchant propriétaire terrien. Il était un homme vicieux et égoïste qui vivait dans le luxe, et persécutait souvent ses paysans fermiers.... Un métayer âgé avait une fille sage et jolie, qui malheureusement plaisait à cet homme. Sous prétexte de demander le loyer, il complotait en fait pour tuer le vieux paysan et voler sa fille. Cette fille est arrivée un jour chez lui et a été forcé d'avoir des rapports sexuels avec lui. À la suite de cela elle a été enceinte. Plus tard il en a eu assez d'elle et l'a quitté pour se marier avec une autre. Pendant la préparation de son mariage, alors qu'il était en train de préméditer le meurtre de cette fille, une servante âgée l'apprend, et informe cette fille puis l'aide à s'enfuir pendant la nuit. Après avoir réussi à échapper au propriétaire terrien, l'espace d'un instant elle ne savait pas où aller dans le monde. Après quelques jours sans abri, elle a trouvé une grotte dans la montagne, s'y est installée et là, a donné naissance à son bébé. Elle portait la haine et l'amertume en elle. Pendant plusieurs années elle a vécu des moments difficiles dans la grotte. Elle mangeait et s'habillait très peu, il n'y avait pas de soleil et elle manquait de sel. Petit à petit elle a commencé à blanchir de partout. Elle allait au temple de Mémé voler la nourriture et personne ne savait que c'était un humain." Donc les villageois on cru en un esprit et ont commencé l'appeler « Tata aux cheveux blancs », et lui font des offrandes avec respect. Elle a profité de la situation et vivait de cette manière régulièrement."

賀敬之，〈白毛女的創作與演出〉，《白毛女》，北京：新華出版社，1945，p179-181

dans le fait qu'elle transpose ses intrigues à la tension du drame, elle ajoute parfois du pouvoir de séduction à l'idéologie politique à l'attention des spectateurs. Surtout, elle vient utiliser l'imaginaire issue de cette légende populaire et de la popularité des factions paysannes pour établir le fondement de la réforme politique pour la reconstruction idéologique. Ainsi, en profitant de la fonction artistique du théâtre chanté chinois qui est populaire parmi les paysans, le Parti communiste chinois (PCC) véhicule le slogan politique « la société vieille transforme les gens en fantôme, la nouvelle société réforme le fantôme en l'être »<sup>154</sup>.

Tout cela était dirigé par le PCC qui a produit une réforme culturelle dans le but d'encourager la masse populaire à adhérer au parti communiste. On peut dire que ce genre de production de l'art a fourni les outils et les médias pour le PCC, qui rectifiait, éduquait et amusait les gens du commun pendant la révolution culturelle. Cet événement historique en Chine est aussi le mouvement étatique que Chen veut rendre dans son film car nous (les taïwanais) nous n'avons jamais vécu ce mouvement que ces soignantes chinoises ont vécues et qu'elles relatent dans leurs chants. Un peu comme un anachronisme.

Voyant leur spectacle de chant et de danse de *La fille aux cheveux blancs* en vidéo, Chen essaie de dire au public, via les images de ces chinoises, : qu'est-ce que l'État a fait au peuple ? Dans un mouvement étatique (la révolution culturelle) et un mouvement social (l'événement de Losheng), il y a des sujets dans les mouvements. On perçoit l'exposition du sujet, l'idéologie du sujet, la position du sujet et l'interaction des sujets, tout cela marque l'importance de la disposition subjective dans ces mouvements précédents.

Dans *The Suspended Room*, il semble que ce sujet discursif soit à propos de ces soignantes chinoises, qui sont en lien avec le mouvement de Losheng car elles ont fréquenté les patients de Losheng. En fait, l'expression de ce film démontre le contexte des soignantes chinoises, qui implique leur identité complexe, leur histoire de la vie et leur mémoire collective. Elles sont aussi une transposition de la disposition subjective des patients de Losheng, qui ont la même image du sujet discursif que ces soignantes. Les patients de Losheng ont subi les mouvements et l'influence de leurs diverses

154 Texte original : 「舊社會把人逼成鬼，新社會把鬼變成成人」

黃科安，〈文本、主題與意識形態的訴求—談歌劇《白毛女》如何成為“紅色”經典作品〉，《文藝研究》，第9期，2006，Literature & Art Studies, 2006, Numéro 9, p106。

identités, de leurs vécus et de l'époque partagée. Tout cela parle de la disposition subjective et de la fonction des mouvements vécus par l'être.

b) *Tracing Forward* —

Cette vidéo introduit un autre incident qui relate un évènement similaire à celui qui s'est passé à Losheng, il s'agit du déménagement de la population du quartier de Huaguang<sup>155</sup>. Inspiré par son histoire et son contexte, Chen a inventé le personnage du fantôme, qui représente un être qui aurait vécu sur le site de Huaguang avant sa construction. Ce fantôme nous amène vers un troisième sujet discursif de par son témoignage silencieux. Par sa présence, Chen veut amener une autre façon de parler de l'histoire de Losheng. Chen a choisi Hsu Yi Ting<sup>156</sup> pour interpréter ce personnage

---

155 Le quartier de Huaguang, (Huaguang Community), 華光社區, sont situé au sud-est du Mémorial Tchang Kai-shek, et aux frontières entre les districts de Zhongzheng et Da-an de Taipei, à Taïwan. Ils étaient l'ancien endroit de la prison de Taipei (Taihoku Prison) à l'époque de la colonisation japonaise, et ont été achevés en 1910. Après la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement qui dirigea la République de Chine recouvre Taïwan. Il a renommé "Taiwan Taipei Prison", à l'époque les gens concernés au service de la justice, du centre de rétention, et de la prison qui s'étaient installés ici. Les habitants de ce quartier n'étaient que les fonctionnaires de la justice, y compris des anciens habitants sous domination japonaise et des militaires qui sont venus à Taiwan plus tôt. Comme la plupart des villages dépendants de l'armée (Military Dependents' Villages 眷村) à Taipei, en raison de l'expansion démographique et faute du plan d'urbanisme, les résidents provisoires sont devenus permanents. En 1972, la prison de Taipei et le centre de rétention de Taipei ont déménagé. Certains des employés se sont réinstallés ensemble à Taoyuan ou à Tucheng. Des populations hors de Taipei ont profité de cette occasion pour déménager à leur tour et obtenir un logement moins cher. Donc un surplus de population, de tout horizon sont venus habiter dans le quartier de Huaguang. En 2007, en raison du plan d'urbanisme lancé par le gouvernement de Taipei, le gouvernement a repris le droit de propriété et a déménagé les habitants de Huaguang. Cela a sollicité les protestations de la part des habitants et les mouvements sociaux de la part de ceux qui sont anti-déménagement.

黃得城, 〈遺忘在歷史長河中的嘆息—華光社區的歷史與居住脈絡〉, 台北: 司法改革雜誌第96期 Judicial Reform Foundation No. 96, 2013年6月29日, p54-57。參閱: <https://digital.jrf.org.tw/articles/2543>。consulté: 30/08/2018

Yang, Yi Ching. 楊宜靜, 〈2012華光社區反迫遷〉, 台大建築與城鄉研究所, Graduate Institute of Building and Planning (GIBP), National Taiwan University, 2014, lien: "華光社區訪調小組成果報告資料庫", dossier: 2-4 «[Taiwan Human Rights Report] Parallel Report on the Right to Adequate Living Standards—Concerning the Case of Huaguang (華光) Community» \_17022013, <http://www.bp.ntu.edu.tw/?p=3320>, consulté: 21/05/2020

Never Forgotten, TAIHOKU PRISON, [http://www.powtaiwan.org/The%20Camps/camps\\_detail.php?Taihoku-Prison-17](http://www.powtaiwan.org/The%20Camps/camps_detail.php?Taihoku-Prison-17), consulté: 22/05/2020

Taiwan, Ministry of Foreign Affairs, Republic of China. « Preserving Military Dependents' Villages ». *Taiwan Today*, Ministry of Foreign Affairs, Republic of China (Taiwan), 1 mars 2012. [taiwantoday.tw](http://taiwantoday.tw), <https://taiwantoday.tw/news.php?unit=12&post=23670>, consulté: 22/05/2020

156 許逸婷, elle est une employée, et actrice amateur dans un petit théâtre. En raison de sa participation à la mobilisation du piquet de grève d'anti-États-Unis (反美站樁行動), Chen a décidé de l'inviter pour jouer un rôle dans son film. Chen a expliqué les qualités du choix de ses acteurs selon une interview, il recherche les personnes ayant la philosophie d'opposition, et la volonté de se consacrer spécialement aux problèmes en adhérant à des mouvements sociaux en cours.

Voir Sin, Song-Yong. « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation », *Journal of Art Studies* No.19, NCU, Dec 2016, p105-148, p111  
孫松榮, 〈事件之後的當代跨域影像: 論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉, 藝術學研究第十九期, 台灣: 中央大學藝術學研究所出版, 2016年12月, 頁111。

fictif. Il jouait le rôle d'un prisonnier politique qui a peut-être vécu à cet endroit dans le passé, l'aparté du fantôme raconte les passages du quartier de Huaguang. En même temps, le film montre les photos de la chronologie des événements sur lesquels ont vu les changements historiques du quartier. Ici, dans ce court-métrage, Chen veut discuter deux points :

i. Le processus de l'urbanisation et l'histoire de la colonisation de Taipei —

Les photos prises par satellite du paysage et au cours de l'histoire, montrent que la prison de Taipei et le sanatorium de Losheng sont archivés et vient stigmatiser les responsables de la discipline subit par le peuple sous la colonisation japonaise. Le film passe les images des différentes étapes de la construction de la prison et de son démantèlement pour ne laisser au final qu'une partie de la bâtisse en guise de mémorial. Ce mémorial vient témoigner de comment le colonialiste profitait le système moderne des surveillances pour contrôler la ville et ses populations. De même, avec les photos des travaux de construction du métro de Taipei, Chen veut montrer que l'autorité ne change pas ses méthodes et saisi toujours le prétexte de l'urbanisation pour justifier des améliorations nécessaires, qui cependant conduisent toujours à une souffrance du peuple.

ii. La modernité comme outil de la colonisation interne de l'État —

Cette partie commence avec l'histoire de Huaguang, Chen veut aussi exprimer le fait que la modernité est un outil de la colonisation moderne, le prestige de l'autorité. Un symbole de la construction de ce prestige de l'autorité se situe à côté du quartier de Huaguang, c'est le Mémorial Tchang Kai-chek. Ce monument national est achevé dans les années quatre-vingt, et est déjà un patrimoine culturel du pays<sup>157</sup>. En comparaison du quartier de Huaguang et du sanatorium de Losheng qui ont pourtant été développés depuis l'époque de l'occupation japonaise, leur portée historique est loin de valoir celle d'un mémorial étatique. Il appuierait l'idée que l'héritage du prestige national est plus important aux yeux du gouvernement que la vie et l'histoire de ses citoyens au sein de la ville. Pour le quartier de Huaguang, il s'agit de ceux qui

---

157 Li, Wei Ching. 李維菁, 〈臉是我一生的地圖——陳界仁〉, 原文刊載於《藝術家雜誌》293期 (1999.10新世代藝術家群像II), 網路文章參閱: [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/119/475](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/119/475), consulté : 27/08/2017

## CHAPITRE I

luttaient contre l'urbanisation du développement national ; pour le sanatorium de Losheng, il s'agit de ceux qui combattaient contre son démantèlement et la construction du métro engagé par l'état. Pourtant, tous ces développements nationaux ne sont qu'un moyen de coloniser le pays par la mise en œuvre du modernisme. Elle souligne dans le même temps, avec cruauté, l'absurdité de cette autorité.

Chen utilise ces deux événements pour représenter les gens du peuple qui résistent à l'oppression officielle, et qui vivent dans un spectacle chaotique qui a été mis en scène par l'État. La disposition subjective y est comme ce personnage inventé du fantôme, absent dans le document officiel mais vivant dans l'ombre de l'histoire. On dirait qu'elle s'adapte pour survivre aux circonstances critiques et aux mutations du régime, elle est juste comme un petit individu qui cherche sa place dans ce lieu dirigé par l'État. Chen utilise les paysages archivés comme une preuve de ce que les autorités semblent reproduire inlassablement l'espace disciplinaire qui leur permet de contrôler le peuple.

On a vu que *Realm of Reverberation* saisi trois sortes de sujet discursif, qui s'articulent de manière intégrée autour d'un mouvement social. En gravitant autour de Losheng ils procèdent par un dialogue qui s'appuie sur l'histoire du lieu pour rediscuter la signification du mouvement de Losheng dans la société aujourd'hui.

Dans certains articles qui viennent introduire l'œuvre et dans certaines de ces réponses apportée lors de quelques entretiens, Chen Chieh Jen a indiqué que la structure de l'œuvre de *Realm of Reverberation* a été composée par plusieurs courts-métrages particuliers. Le scénario de chaque court-métrage a son histoire compliquée et son intrication relative. D'une part cette œuvre a son histoire principale, d'autre part elle a des incidents secondaires avec des personnages à proximité. Tout cela se met en scène à différents niveaux, la signification de ces histoires intégrées élève le nombre de mouvement dans les scènes<sup>158</sup>. De ce fait, on distingue qu'il y a un premier, un deuxième et un troisième sujet discursif dans l'expression de ce film. Les discours de ces quatre courts métrages sont mis en valeur par la trame cinématographique, qui permet à l'œuvre documentaire de pouvoir être aussi considérée comme une œuvre cinématographique à part entière. Lorsque Chen a mis en place l'exposition de *Realm*

---

158 曾芷筠，〈現場—複數的他者：陳界仁談《殘響世界》〉，台北：財團法人國家電影中心，放映週報 funscreen No. 495，04/02/2015。

Voir aussi : [http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=552](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=552)，consulté : 14/06/2018

of *Reverberation* en 2015<sup>159</sup>, il a projeté le film au public en mettant ces courts métrages de manière croisée. Ce genre de présentation semble ajouter une expérience théâtrale à *Realm of Reverberation*<sup>160</sup>, ce qui viendrait apporter à l'œuvre une autre interprétation. Cela veut dire que chaque court-métrage parle d'un sujet qui joue son rôle sur place. La disposition subjective de chacun de ces court-métrages (*Keeping Company*, *Tree Planters*, *The Suspended Room* et *Tracing Forward*) représente comme la trame des personnages dans leur rôle spécifique.

Pareillement en comparaison avec le film *Confession* de Nakashima Tetsuya, qui reforme l'organisation originale du roman et attribue cinq développements du caractère<sup>161</sup> pour amener le discours du personnage. En mettant l'accent sur les dispositions subjectives des jeux de rôles, Nakashima amène des interactions entre les discours principaux et les incidents secondaires qui produisent certains dialogues entre ces rôles. En d'autres thèmes, le moment et l'espace des dialogues permettent aux jeux de rôles de ces personnages, de co-construire les différentes relations de la vie individuelle, la conséquence de son comportement sur lui-même, l'effet de l'événement sur les autres, la manipulation de sa personnalité et les différentes transformations de la disposition subjective.

Dans l'ensemble, la manière de projeter les quatre courts-métrages de *Realm of Reverberation* en même temps sur les écrans produit l'espace de parole de ses sujets discursifs, qui met les quatre histoires du scénario en regard ce qui montre une manière du dialogue théâtral ; *Confession* passe tour à tour en revue les discours de chaque personnage, ce qui créent des moments d'interaction entre eux. Par conséquent, ces deux œuvres présentent les moments de dialogues entre les jeux de rôles de leurs héroïnes parlants chacune au moments de leur propre discours, en les mettant en action sur leur disposition subjective qu'il utilise comme outil pour élever la voix de

---

159 Sin, Song-Yong. « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation », *Journal of Art Studies* No.19, NCU, Dec 2016, p105-148, p109  
 孫松榮，〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉，*藝術學研究*第十九期，台灣：中央大學藝術學研究所出版，2016年12月，頁109。

160 李沂霖，黃立萍、陳群智 採訪 / 撰稿，〈【TIDF】台灣競賽導演專訪：陳界仁《殘響世界》〉，2016第十屆台灣國際紀錄面影展，The News Lens 關鍵評論網，2016/04/29。  
<https://www.thenewslens.com/feature/tidf2016/28313>，consulté : 14/06/2018

161 Selon le scénario de *Confession*, il y a cinq personnages principaux avec leurs sujets discursifs plus distincts : Moriguchi Yūko, Kitahara Mizuki, Shimomura Yūko, Watanabe Shūya et Shimomura Naoki.

chaque individu à sa place. Cela va de soi, l'être humain fait souvent ressortir les jeux de rôles de sa vie quotidienne comme pour présenter une transposition de son existence passée.

### **B. Positionnement du rôle des individus**

Le jeu de rôle de l'individu produira différentes dispositions subjectives qui dépendent de sa position en tant qu'individu au sein d'un groupe et des éléments intentionnels ou des conditions matérielles qui les constituent. Cela positionne la place collective de l'individu avec ses différents visages, soit clairement, soit vaguement, voire de manière ambiguë, dans la vie. L'individu est ainsi un sujet chez lequel coexiste plusieurs rôles de la vie, et qui ne reste pas toujours le même. Car un individu dans un groupe a plus d'un seul rôle en interaction avec les autres individus. Il incarne alors les diverses apparences de la disposition subjective.

Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire.<sup>162</sup>

À cet égard lors de notre interprétation de la disposition subjective, nous discuterons du jeu de rôle de l'individu qui fournit une fonction de la disposition subjective dans l'apparence la vie de l'individu à travers trois aspects. Ils sont les sujets traités dans une position particulière, qui apparaissent dans les œuvres de Chen et de Nakashima.

---

162 Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969, p28

a. "Objet" dont on se débarrasse

Dans les lois qui semblent "neutres", la personne n'est qu'un "objet" qui peut être jeté à tout moment.<sup>163</sup>

在看似「中性」的法律條文中，人只是個隨時可被合法丟棄的「物」。

Dans les œuvres de Chen, les scènes filmées montrent de manière récurrentes des moments où soit l'être humain a été matérialisé, soit l'objet a été anthropomorphisé. De *Factory*, 2003<sup>164</sup> aux œuvres actuelles<sup>165</sup>, le mimétisme visuel du "renoncement" ou du "rejet" de la société se propage clairement sur l'écran. Chen s'appuie sur la conséquence du renoncement de l'individu rejeté par la société pour retracer les diverses expériences des vécus de l'être humain. Il a recherché l'objectivation de la vie dans les vécus, et montré qu'elle vient de différentes forces et persécutions majeures. Cette objectivation de l'individu a souvent plusieurs causes : la manipulation internationale de l'économie de la globalisation, la mauvaise mise en pratique de la politique étatique, la différenciation des classes sociales, le contrôle de la population de l'être et la normalisation de l'exploitation du capitalisme. Toutes ces expériences

---

163 Chen, Chieh Jen. *Happiness Building I*, Blu-ray, 2012

164 Chen, Chieh Jen. *Factory*, art vidéo, 2003

Chen, Chieh Jen. *Exposé de création — Factory*, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/846/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/846/73), consulté : 29/11/2018

165 À partir de l'œuvre de *Factory*, Chen s'est plus focalisé sur la présentation de « l'histoire de la vie » de l'expérience de vie des individus. On peut percevoir l'expression et l'idéologie qu'il a matérialisé chez les individus dans ses créations, par exemple : *Bade*, 2005, *Ongoing*, 2006, *The Route*, 2006, *Portraits of Homeless People, Renters and Mortgages*, 2008, *Empire's Borders I*, 2009-2010, *Empire's Borders II*, 2010, *Happiness Building I*, 2012 et *Realm of Reverberation*, 2014...etc.

« 陳界仁 ». 大趨勢畫廊 *Main Trend Gallery*, <https://www.maintrendgallery.com.tw/m-series-intro/19>. Consulté : 11/03/2024.



passives procurent ses rôles à l'individu, et son corps dans ce système devient un "objet" utilisable ou jetable<sup>166</sup>.

Le corps s'y trouve en position d'instrument ou d'intermédiaire [...] Le corps, selon cette pénalité, est pris dans un système de contrainte et de privation, d'obligations et d'interdits.<sup>167</sup>

On prend l'exemple de *Factory* pour soutenir ce point de vue de la matérialisation d'un individu. Le contexte principal de *Factory* porte sur le sujet de la délocalisation de nombreux secteurs à Taïwan. À partir des années quatre-vingt dix, en raison de la politique du gouvernement, elle devait s'adapter aux économies de la globalisation, l'impact de la délocalisation était spécialement grave pour l'industrie de transformation. La partie capitaliste a fermé petit à petit ses usines à Taïwan, pour économiser le coût des nombreux ouvriers. Les employeurs ont délocalisé l'activité dans les pays qui ont le marché de la main-d'œuvre moins chère, le résultat de cette délocalisation et une faille de la loi du Travail permettait aux patrons taïwanais qui en ont eu l'opportunité de fermer rapidement leurs usines et de licencier facilement leurs employés. Les ouvriers de l'industrie de transformation sont alors tombés d'emblée dans la situation de chômeur de longue durée.

---

166 Si on s'intéresse à la matérialisation de l'être humain chez Chen, on voit qu'il saisi volontairement l'image de bric-à-brac pour dire que l'être est un objet dans la société humaine. C'est un rôle en place dans le spectacle de la société. Voici une description de la trame de *Happiness Building* qui fait bien ressortir ce point de vue :

« Dans chaque espace cicatriciel qui a été coupé par le jeu de l'ombre et de la lumière des objets abimés qui y sont disposés, il y a les scènes des bureaux avec de nombreux tiroirs (la délocalisation de l'industrie sous la mondialisation), des chambres provisoires avec des lits ont été composées par les bouquets de journaux (la maison abandonnée), des espaces garnis de vêtements autour d'une coiffeuse brisée (le suicide et l'être délogé l'identité), des cendres de journaux avec des lits cassés et des cuisinières à gaz (le divorcée en raison du chômage), des tas de scooters (le licenciement en raison de participer la manifestation), des tas d'ordinateurs et des tas d'écrans (ça veut dire les employés indéterminés). Ensuite les scènes du film retournent au sein de le cour des bâtiments (le spectateur M. A Chung), des véhicules de promotion (les irréels de l'isolement), des voitures de propagande du mouvement de gauche sont en panne (les participants du mouvement s'inquiètent de leur manutention), et à la fin, le récit se termine par l'histoire du Monsieur Zhai (qui s'est suicidé en raison de la démolition de la planification des parcs réservés aux 14e et 15e parcs), et le dernier plan du film focalise le regard du spectateur sur un toit qui semblait tomber au milieu de l'atrium. »

Huang, Chien-Hung. 黃建宏, 〈陳界仁《幸福大廈I》開啟的問題〉, 伊通公園, 參閱: [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1600/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1600/73), consulté : 28/02/2016

167 Foucault, Michel. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, p18

## CHAPITRE I

"En 2003, Chen Chieh Jen a invité les ouvrières de l'usine de confection de Lianfu (Lianfu zhiyichang 聯福製衣廠), qu'il a connu par hasard. Il leur a demandé de retourner à l'usine où elles ont travaillé il y a une vingtaine d'années et qui est maintenant abandonnée depuis sept ans, pour participer à la réalisation de *Factory*. Il y a sept ans, la direction a fermé l'usine et refusé de payer la pension de retraite et l'indemnité de licenciement aux ouvrières. Malgré les manifestations de protestation furieuses des travailleurs qui ont sollicité l'attention de la société et des médias, une faille de la loi permettait à la direction de l'entreprise de transmettre toute la propriété de la compagnie à un autre entrepreneur avant de licencier le personnel. Le conflit entre les ouvrières et la direction n'a jamais été résolu jusqu'à aujourd'hui. Alors que l'intérêt des médias diminuait, l'usine tombait en ruine et les travailleuses ne pouvaient que chercher d'autres possibilités de gagner leur vie."<sup>168</sup>

Cela veut dire qu'en matérialisant en objet un être humain il devient juste un outil ou un véhicule. L'être humain a été contrôlé dans un système de pression, d'exploitation, d'engagement et de restriction pour atteindre cette objectivation de la société ou du monde. La manière avec laquelle l'individu a été matérialisé est comparée à un individu abandonné par le système, Nakashima fournit également une autre image de l'abandon matérialisé par la relation du personnage principal avec les individus qu'il rencontre. N'importe quel lien, ou n'importe quelle relation existe entre les individus, mais ce lien peut être coupé par l'un d'eux sans demander son accord et dans ce cas, l'individu devient d'emblée l'être abandonné.

Dans les deux films sélectionnés de Nakashima qui montrent de nombreux abandons dans la relation entre les individus, en particulier pour ce qui concerne le vécu de Matsuko ou celui des jeunes criminels Shimomura Naoki et Watanabe Shūya. Dans ces deux œuvres, ils existent des moments où l'état de l'être est matérialisé.

Par exemple : dans la relation familiale et la relation amoureuse, Matsuko se matérialise toujours en tant qu'accessoire dans sa relation avec les individus. Pour poursuivre l'attention et l'admiration des hommes, elle transforme sa disposition sentimentale en position subalterne dans les fréquentation avec ceux-ci. À chaque fois qu'une relation amoureuse se termine, elle est toujours transformée en un objet

---

168 Chen, Chieh Jen. *Exposé de creation — Factory*, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/846/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/846/73), consulté : 29/11/2018

Peng, Hsiao-yen, et Raidel, Ella. *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture : Altering Archives*, Routledge, 2017, p97, 107-8

## CHAPITRE I

utilisable et jetable<sup>169</sup>. Même à la fin de sa vie, Matsuko a été symboliquement abandonnée par elle-même, déçue par le résultat de sa vie en tant qu'être humain. On l'a retrouvée morte tabassée près d'une rivière.

Les moments de matérialisation de Shimomura Naoki sont en lien avec la faille de son auto-identité et la perte de la relation amicale avec Watanabe Shūya, en laquelle il croyait. Seulement Watanabe Shūya n'a prétendu établir une amitié avec Shimomura Naoki que pour pouvoir l'utiliser comme un outil dans le meurtre qu'il a mis en scène. Donc quand ils en sont venus à rompre, Watanabe a indiqué que Shimomura était un raté<sup>170</sup>, et cela a conduit Shimomura à se sentir abandonné par celui qu'il croyait être son ami. En même temps, les individus voulaient rechercher la reconnaissance de leurs pairs et trouver leur but existentiel dans leur vie. Du fait de l'abandon de l'individu dans la matérialisation de son être et du traitement en tant qu'objet matérialisé, l'individu a transporté sa position subordonnée en résistance. Alors la résistance de Shimomura la conduit à vouloir prouver qu'il n'était pas un vaincu. Il s'est donc remplacé comme un assassin, et a terminé le plan que Watanabe n'avait pas terminé. Ainsi tout cela exprime une contre-position à leur relation.

Par rapport à la relation avec la mère de Shimomura Naoki, Watanabe Shūya est un objet abandonné par sa famille. Yasaka Jun, la mère de Watanabe, a évacué l'auto-insatisfaction de sa vie et ses mécontentements par la violence qu'elle a exprimé sur son enfant. Alors que Watanabe Shūya a supporté toutes les émotions de colère de sa mère quand il était petit par amour inconditionnel pour sa mère, il ne peut pas comprendre pourquoi sa mère a tout de même choisi de le laisser pour poursuivre les rêves égoïstes de sa vie. Il a une forte envie d'avoir une place dans la famille, malheureusement son père s'est remarié et après qu'il ait eu un bébé, il a souhaité que Watanabe vive seul dans une autre maison. Pour cela, Watanabe a éprouvé le sentiment qu'il était un objet abandonné, et afin d'attirer l'attention sur lui, il a choisi une manière

---

169 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018

170 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5ème B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p159, et 212

tordue<sup>171</sup> de prouver son existence parmi les autres personnes. Malheureusement, le pire pour lui c'est quand il a voulu rendre visite à sa mère, qu'il ne l'a pas trouvée et qu'il a appris qu'elle allait se remarier et qu'elle était enceinte. Cette annonce lui a confirmé dans son cœur qu'il était vraiment abandonné par sa mère. C'est la dernière évidence pour Watanabe qui l'amène vraiment à accepter sa place dans son univers, celui d'un objet que l'on a complètement abandonné.

### b. "Subordonné" à la discipline

La valeur d'une personne ne se mesure pas à ce qu'elle a reçu, mais à ce qu'elle a donné...<sup>172</sup>

L'univers de la discipline exige une certaine uniformité. Dans ce contexte, l'individu a de tout temps été un élément subordonné à la discipline humaine du monde. Dans la discipline humaine on différencie généralement trois cercles — la famille, l'école et la société (puis par extension le gouvernement, l'armée, l'hôpital, la prison, l'entreprise, ou les diverses corporations voire les divers groupes dans la société...etc). La valeur fondamentale de l'individu tiens à sa capacité à répondre à la demande et aux attentes multiples et correspond à ce qu'il peut donner. Il va chercher à satisfaire aux exigences établies par le groupe où l'individu pour lequel il s'engage. Pour autant on voit des similitudes dans les œuvres de ces deux artistes, qui montrent comment on mesure la position de l'individu dans le monde de la discipline humaine.

Nous allons d'abord discuter de *Memories of Matsuko*. Dans la famille Kawajiri, Matsuko est la fille aînée qui aurait dû être prise pour modèle par son frère et

---

171 Dans le film *Confession*, les actions tordues faites par Watanabe: créer un site internet personnel pour publier des vidéos ou il tue de petits animaux, inventer un Porte-monnaie pour électrocuter des personnes, des projets d'homicides et des actions qui consistent à placer des bombes artisanales sur les rassemblements du campus et à essayer de les faire exploser ·····, etc. Tout cela veut dire au public que la raison pour laquelle il veut attirer l'attention sur lui c'est qu'il espère que sa mère reviendra le voir après avoir vu son crime pour lui confirmer qu'il n'est pas vraiment abandonné.

172 Voglimacci, Pascal. « Memories of Matsuko : La Mélodie du Malheur », Journal du Japon, publié 04/11/2018, <https://www.journaldujapon.com/2018/11/04/memories-of-matsuko-la-melodie-du-malheur/>, consulté : 24/04/2019

Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:50:10-00:50:25

"La valeur de la vie d'une personne... ne se mesure pas à ce qu'elle a reçu, mais plutôt... à ce qu'elle donne, c'est ça hein ? "

sa soeur (comme les principes généraux des familles japonaises)<sup>173</sup>, mais en fait cela ne c'est pas passé ainsi. Le père Kawajiri a donné la plupart de son temps et de son amour à sa sœur malade comme il voulais en prendre soin. Matsuko s'est démenée pour plaire à son père, afin d'accomplir les attentes de la famille (plutôt les attentes de père). Elle est ainsi devenue professeur de seconde. Malheureusement, à cause de nombreuses erreurs qui découlaient de son incapacité à savoir gérer une faute grave correspondant à un vol d'argent de la part d'un de ses élèves. Matsuko est licenciée par l'école. A ce moment là, elle a pensé qu'elle avait perdu sa position de dévouement et qu'elle ne se conformait plus à sa position prédéfinie par les attentes de sa famille. Elle a choisi de s'enfuir de la maison et ignoré les supplications de sa sœur qui l'a prié de rester chez eux. Elle souhaite seulement s'échapper de la discipline familiale, mais finalement c'est pour rejoindre une autre discipline humaine — celle de la société. En tant qu'individu dans le monde de la discipline humaine, Matsuko n'arrête pas d'interpréter le jeu de rôle d'une subalterne. Comme elle vit une terrible chute aux enfers après avoir quitté sa famille, elle s'est subordonnée aux hommes, s'est engagée dans des activités peu respectables et recommandables, elle s'est recluse et a fini sa vie misérablement. En d'autres termes, Matsuko en tant qu'être qui s'engage au sein d'un groupe, même si elle a toujours cherché à fuir sa position de subalterne dans sa famille, n'est jamais parvenue à fuir sa place de subordonné dans la société puisqu'elle garde l'esprit de sacrifice.

À l'aspect différent du récit de *Memories of Matsuko*, Chen a produit plusieurs œuvres pour exprimer les problèmes de lutte des êtres humains pris individuellement au sein d'un collectif contre le gouvernement social en mettant en scène ses héroïnes subordonnées à la société. Par exemple, il montre les images des ouvrières licenciées de *Factory* qui sont revenues sur leur ancien lieu de travail pour pratiquer les travaux qu'elles faisait avant. Elles ont répété avec leurs vieilles mains les mêmes gestes d'autrefois quand elles enfilait l'aiguille de la machine à coudre, dans un décor remplis de déchets restés en place à l'usine. Elles apparaissent être des sujets à la guise du capitalisme. Les ouvriers de *Bade*, 2005, ont répété ainsi l'action de transporter les

---

173 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 00:21:19-00:21:52, 00:22:05-00:22:16

« À cause de la maladie de Kumi, papa était toujours triste. Mais j'avais réussi à le faire rire. Alors, après ça, j'ai essayé de gagner ses faveurs, avec cette grimace. Je voulais son attention, son amour... À l'école, et dans mon travail, j'ai travaillé dur pour qu'il soit fier de moi. Et pourtant...

[...] Mais je me rendais compte que mes efforts étaient vains, et que j'avais pris l'habitude de faire cette grimace quand j'étais tendue, sans même m'en apercevoir. »

## CHAPITRE I

produits, les ordinateurs d'un endroit à l'autre dans l'usine, en boucle. Le lieu est plein de vieux ordinateurs poussiéreux, de fils cassés et emmêlés, de bureaux et de chaises abandonnés<sup>174</sup>. Les ouvriers sont un accessoires de la chaîne de fabrication informatique, et un équipement de la production technologique. *The Route*, 2006<sup>175</sup>, Met en scène les travailleurs du port Kaoshiung qui ont fait grève pour porter plainte contre leur employeur, et qui étaient extrêmement mécontents d'être des objets de la voie navigable mondiale. La valeur de cette grève est que les travailleurs du port ont réalisés qu'ils étaient justement insignifiant au sein de ce monde discipliné du commerce mondial.

Même les films *Happiness Building*, 2012 et *Realm of Reverberation*, 2014, expriment la souffrance d'un subalterne de la discipline. *Happiness Building* précise que chacun de ses résidents portent la conséquence de sa vie sur le néolibéralisme, car le néolibéralisme est un nouveau système de la discipline sociale aujourd'hui. Les habitants sont subordonnés et attachés aux ordres de la discipline néolibérale, comme où ils habitent. Par ailleurs, les héroïnes de *Realm of Reverberation* ont aussi représenté un individu qui est automatiquement sujet aux règles du gouvernement et à l'idéologie officielle de l'époque. L'idée que l'être est un accessoire dans ces films

---

174 Cheng, Hui Hua. 鄭慧華, 〈時間的故事—陳界仁的《八德》〉, 伊通公園, [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/654/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/654/73), consulté : 28/11/2018

175 C'est un incident qui a inspiré Chen après la grève des dockers qui s'est passée en 1995 à Liverpool. Vingt dockers du port de Liverpool ont été licenciés par Mersey Dock and Harbour Company, sans les avertir au préalable. Suite à cet action abusive, les quatre cents dockers restants ont immédiatement organisé un piquet de grève et lancé leur mouvement protestant, "Liverpool docks dispute". Le conflit de Liverpool a déclenché la lutte mondiale des dockers contre la privatisation des ports. Le 28 septembre 1997, un piquet de grève a été mis en place dans le port d'Oakland par les travailleurs contre ce navire chargé de cargaisons, Neptune Jade, en solidarité avec 500 dockers de Liverpool. La même année, le syndicat du port de Kaohsiung a également mis en place un mouvement de protestation afin de résister à la politique de « privatisation » du chargement et du déchargement des ports. Pourtant, en raison de la complexité locale de l'économie et de la politique, du manque d'aide internationale, cette lutte n'a finalement pas changé la politique de « privatisation » des travaux du déchargement de port. Après cela, les dockers de Kaohsiung ont seulement été contraints d'accepter le fait qu'ils soient devenus des travailleurs "détachés". Sur cette base, Chen a simulé une grève pour les besoins de son film. En 2006, Chen a rapporté l'histoire de Liverpool au syndicat du port de Kaohsiung et a reçu leur avis favorable. Chen a invité les dockers du port de Kaohsiung à participer à ce simulacre de grève symbolique, et ils ont accepté d'entrer dans le dock pour faire ce tournage. Il a essayé d'exprimer la continuation de l'esprit des dockers du monde qui ont autrefois résisté à la privatisation du port.

Chen, Chieh Jen. *Exposé de création— The Route*, ITPARK, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/649/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/649/73), consulté : 28/11/2018

Mersey Docks and Harbour Company, HC Deb 25 October 1995 vol 264 cc1119-26, HANSARD 1803-2005, <https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1995/oct/25/mersey-docks-and-harbour-company>, consulté : 07/06/2020

Shennan, Paddy. « What was the 1995-1998 Liverpool docks dispute all about? », ECHO, 19:00, 20 SEP 2015, <https://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/what-1995-1998-liverpool-docks-10079401>, consulté : 09/06/2020

Industrial Workers of the World, «The Story of the Neptune Jade», <https://archive.iww.org/history/campaigns/neptunejade/>, consulté : 09/06/2020

veut dire que la discipline sociale s'est appropriée d'abord l'être en tant qu'instrument, une sorte de capital ou une pièce du jeu, et ensuite l'être en tant qu'outil totalement soumis au groupe disciplinaire. En fonction de combien l'individu a donné sous l'effet de la discipline on évaluera sa valeur dans la société.

**c. Vit sa "vie" marginale**

The "question of borders" should not be a teleological one. It is not so much about the transient eventually giving way to the permanent as it is about an existential condition of which "permanence" itself is an ongoing fabrication. [...] Central to the question of borders is the question of propriety and property. Conceivably, one possible practice of borders is to anticipate and prepare for new proprietorship by destroying, replacing, and expanding existing ones. <sup>176</sup>

La vie de l'individu s'inscrit dans une existence temporelle de durée limitée, dans laquelle la notion de permanence est en continuelle construction. On peut peut-être imaginer vivre un moment avec la notion "toujours", comme s'il s'agissait d'un moment qui l'on revit "sans fin". Seulement, on a toujours vécu en marge de l'idée du "toujours". On voudrait peut-être avoir dans la vie de l'espace pour poursuivre ce que l'on veut "toujours". Simplement, le faux espoir de la permanence met en scène la vie marginale, et la marginalité est devenu une situation réelle de l'être humain.

Dans les œuvres de 2003 à aujourd'hui, Chen a fait plusieurs films autour de ce sujet de la vie marginale. Pareillement, deux films de Nakashima expriment les visages de l'être qui avaient enduré les épreuves au bord d'une vie. Les circonstances des épreuves peuvent être résumées en plusieurs mécanismes d'incitation : gouvernance du monde autour de l'être, exclusion dans ses expériences de la vie et résistance automatique de l'être humain aux épreuves.

---

<sup>176</sup> Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington : Indiana University Press, 1993, p15

### 1) Gouvernance du monde autour de l'être

On fait référence à la biopolitique de Foucault pour expliquer un peu comment l'être existe dans le monde. L'individu est comme un sujet vital dans un mécanisme social, un système protocolaire ou un grand environnement biologique, avec la progression de l'histoire, petit à petit ce grand monde environnant a évolué jusqu'à nos jours. La soi-disant "société civile" a mis en place la technologie de gestion sur les individus vivants :

La société civile, c'est, je crois, un concept de technologie gouvernementale, ou plutôt c'est le corrélatif d'une technologie de gouvernement dont la mesure rationnelle doit s'indexer juridiquement à une économie entendue comme processus de production et d'échange. L'économie juridique d'une gouvernementalité indexée à l'économie économique : c'est cela le problème de la société civile et je crois que la société civile, ce qu'on appellera d'ailleurs très vite ensuite la société, ce qu'on appelait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la nation, d'ailleurs, tout cela c'est ce qui va permettre à une pratique gouvernementale et à un art de gouverner, à une réflexion sur cet art de gouverner, donc à une technologie gouvernementale, une autolimitation qui n'enfreint ni les lois de l'économie ni les principes du droit, qui n'enfreint non plus ni son exigence de généralité gouvernementale ni la nécessité d'une omniprésence du gouvernement. Un gouvernement omniprésent, un gouvernement auquel rien n'échappe, un gouvernement qui obéit aux règles de droit et un gouvernement qui, pourtant, respecte la spécificité et de l'économie, ce sera un gouvernement qui gèrera la société civile, qui gèrera la nation, qui gèrera la société, qui gèrera le social.<sup>177</sup>

Les gens établissent petit à petit cette société civile qui contrôle, gère et renforce les puissances de la gouvernance de la vie d'un individu. Cette société civile a été composée d'abord par le premier groupe humain à savoir la famille, ensuite l'école, puis les groupes plus confinés comme les militaires, l'hôpital, ou bien des travailleurs dans entreprises. Pour finir, les gens issus de ces groupes recréent à leur tour leur propre famille, un nouveau cycle d'individu soumis à la société civile.

Les œuvres de Chen et de Nakashima ont mis en évidence que la gouvernance de la vie dans cette sorte de société civile fait sa gestion de l'individu en l'amenant à exister dans un mode marginal.

---

177 Foucault, Michel et al. *Naissance de la biopolitique: cours au collège de France, 1978-1979*. EHESS, Paris : 2004. p299-300



## CHAPITRE I

De *Empire's Borders I*<sup>178</sup> à *Happiness Building*,<sup>179</sup> ces deux œuvres ont mis en évidence comment la société taïwanaise s'appuyait sur le besoin interne de l'État de constituer un mode de vie moderne et une gouvernance légitime. Les principes de la gouvernance sur l'individu sont d'abord de contrôler la population, puis de dominer indirectement la classe sociale par les besoins internes du développement économique du système, et enfin les principes incarnent la suppression dans la loi officielle. Ces principes n'éliminent pas les classes exploiteuses et les systèmes d'exploitation, en revanche ils ont mis en place la marginalité de la vie de l'individu en procédant d'une manière invisible et progressive.

Lorsque l'être humain se laisse porté dans sa vie contrôlée par la société civile, il va s'accommoder de cette gouvernance. Matsuko est l'exemple d'un être qui vit en marge de la société. Dans le film, alors qu'elle envisageait ses divers événements, elle s'est obstinée dans une attitude de "compromis". Elle représente une sorte de recherche d'elle-même, mais elle n'a pas trouvé sa place ni dans le système ni dans la vie qu'elle partage avec d'autres individus. Or, Matsuko n'obtient pas ce qu'elle veut c'est à dire la reconnaissance de l'homme avec qui elle vit dans l'univers disciplinaire. Elle persiste donc dans son rêve et se met en position de subalterne, et continue de plus en plus à faire des choix qui l'amène à accepter des compromis. Elle tombe donc indéfiniment sous la coupe de la gouvernance du monde qui l'entoure jusqu'au jour où elle meurt.

Par exemple, le contexte de l'époque de Matsuko est l'ère Shōwa, elle est née en 1947, et fait donc partie de la génération des gens qui sont nés entre 1946 et 1954. C'est la première génération japonaise qui correspond au baby-boom de la fin de la

---

178 Ce film contient deux parties, la première concerne des taïwanaises qui souhaitent demander un visa américain auprès de l'American Institute in Taiwan (AIT), mais elles ont toutes rencontré un processus de refus différent comme l'attitude discriminatoire de l'intervieweur et l'expérience d'agressions verbales par les intervieweurs de l'AIT. La deuxième partie concerne les expériences de l'entretien individuel des agents du service d'immigration de l'aéroport de Taïwan avec les épouses chinoises. De façon discriminatoire, le bureau de l'immigration taïwanais a posé ses questions avec beaucoup d'indiscrétion. Les questions avaient des portées très politiques, et les diverses phrases utilisées étaient irrespectueuses à l'égard des chinoises. Il les ont suspecté de vouloir immigrer avec une mauvaise intention et de contracter des mariages blancs.

179 Ce film veut dire qu'il n'existe pas de vrai bonheur dans l'appartement du bonheur, mais cela veut dire qu'il est un imaginaire de bonheur que les gens portent en eux. Ainsi, cet imaginaire peut rendre compte également d'une espérance de la "liberté". En comparaison à l'époque de la loi martiale, c'était une espérance de la société démocratique pour les taïwanais. De plus, cet imaginaire naît lorsque le néolibéralisme a propulsé la société taïwanaise dans une nouvelle ère de l'économie à la politique, les gens portent même un imaginaire dans l'étreinte du néolibéralisme, cela n'est jamais une liberté libre.

guerre mondiale. L'expression japonaise est *dankai no sedai*, 団塊の世代<sup>180</sup>. Cette génération est nombreuse à cette époque, on peut dire qu'elle a eu de fait un effet considérable aussi bien sur l'emploi que sur la consommation et la politique nationale. Dans tous les pays développés on a observé la génération du baby-boom dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, le nombre de naissances au Japon a atteint chaque année de la période considérée environ 2,7 millions.

Dans les années 1960, les gens de la génération de *dankai* ont environ l'âge de vingt ans. Ils ont eu un grand impact sur les développements de l'opinion publique et de la société de consommation, c'est ce qu'on a appelé le "Youthquake" (若者のゆさぶり tremblement de terre de la jeunesse). Parce que les jeunes de cette époque ne connaissant rien de la guerre se sont imprégnées facilement de l'idée et de la pensée de la démocratie d'après-guerre. Jusqu'à la première moitié des années 1960, le schéma du mariage dans le système familial était imprégné des conventions d'avant-guerre. La majorité des couples étaient en fait le résultat d'un mariage arrangé par les familles (matchmaking).

Pourtant, dans les années 1970, le schéma du mariage change de même que l'âge du mariage de cette génération, les sentiments amoureux sont devenus l'essence du mariage et aussi le moyen de construire sa propre famille. C'est une nouvelle image de la famille qui forme aussi une nouvelle représentation de la famille moderne et près-démocratique. Elle implique ainsi dans la structure de la famille japonaise idéale que les hommes japonais soient responsables des finances et les femmes japonaises soient experte au domicile.

Matsuko est une personne qui a une vie ratée qui dépareille dans ce phénomène national de la société civile. Elle aurait voulu vivre comme ceux de sa génération qui a été formée et idéalisée par la société japonaise mais elle n'y est pas arrivée. Plus elle se mettait en position de subalterne et plus elle faisait des compromis pour ne rien avoir à

---

180 団塊の世代, だんかいのせだい, Dankai no Sedai, cette expression provient du titre d'un roman écrit par le romancier et économiste Sakaiya Taichi 堺屋太一 さかいやたいち. Elle signifie que la forme de l'augmentation de la population de cette génération sur le schéma de la répartition de la population au cours de cette période ressemble à un « amas » particulièrement important, un « morceau » proéminent sur cette carte. De ce fait elle est nommée la génération de masse (dankai).

Voir, <https://kotobank.jp/word/団塊の世代-323154>, « Les générations au Japon : sept périodes de la fin de la guerre à aujourd'hui », nippon.com, 02.10.2019, <https://www.nippon.com/fr/japan-data/h00535/>, consulté : 01/01/2022

〈「団塊世代」退休新市場〉, EMBA雑誌編集部, EMBA雑誌第242期 (2006年10月出版), <https://web.archive.org/web/20141006130336/http://www.emba.com.tw/ShowArticleCon.asp?artid=5311>, consulté : 01/01/2022

changer dans sa vie par rapport aux besoins que la société japonaise de l'époque lui inspire. Donc, elle fini par vivre dans un mode marginal pour finir dans la misère à l'époque moderne. Malgré tout ses efforts elle est exclue de cette belle image de la société civile dans cette génération de *dankai*.

### 2) Exclusion dans ses expériences de la vie

Matsuko est un personnage qui a vécu comme une personne exclue presque tout au long de sa vie. Elle a subi l'ignorance et l'exclusion au sein de sa famille et du groupe scolaire, elle a même subi l'intimidation verbale d'un de ses élèves, de même que l'abus des copains et les griefs de sa profession. Il en est de même dans le choix de l'amour affligé. En conséquence, elle a finalement choisi de s'isoler dans sa vie, autrement dit, elle s'est aussi exclue elle-même dans son univers.

Un autre personnage a expérimenté l'exclusion, Watanabe Shūya. On sait bien qu'il a vécu l'abus de sa mère et la froideur de son père. Il n'a même pas réussi à avoir une place au sein de la nouvelle famille de son père remarié. Cela l'a poussé à priver de la vie d'autres individus, pour s'apporter un soulagement, une consolation. Ce pouvoir sur la vie et la mort d'un autre individu est une arme qui lui permet de résister aux contraintes imposées par le monde civil et l'obligation morale.

Des exclusions variables pourraient provenir de l'insensibilité vis à vis des personnes vulnérables de la part des gens qu'ils aiment ou naître à l'insu d'individu qui exercent leur pouvoir sur les autres êtres, comme l'enjeu thématique de *Realm of Reverberation* s'élève : les problèmes du mépris ou d'indifférence sur les autres êtres qui viennent au sein de la société, des groupes ou des individus. Le décor de scène est une salle abîmée, un espace vide et silencieux, des archives médicales et des équipements médicaux jonchent le sol représentant en quelque sorte l'implication de l'ignorance de l'autre monde. Cette scène symbolise les patients lépreux et leurs soignants, des personnes qui ont été oubliées par la société civile, et qui ont souffert de l'exclusion de l'intérêt commun.

## CHAPITRE I

Le mouvement de conservation de Losheng était né suite à l'expropriation de ses terres pour la constitution du dépôt du MRT Xinzhuang par Metro de Taipei<sup>181</sup>. Le sanatorium de Losheng a été pris et détruit pour être déplacé dans un nouvel endroit. Dans le processus de cette affaire de Losheng, peu importe que l'on examine les problèmes sous l'angle de la politique étatique ou celui interne de la société taïwanaise, dans les deux cas ils ont reflété l'insensibilité du public sur le sujet d'événements sociaux (la marginalité). Parce que les intérêts des marginaux sont bien moindres que les intérêts de la société, et bien moindres que les intérêts du développement national, il vient que les différences entre les classes sociales ne diminueront pas. Les marginaux continueront d'hériter de la marginalité et les dissimilitudes continueront leur expansion dans l'intérêt libéral des personnes.

À vrai dire, la marginalité a été créée dans l'expression de ces films par l'exclusion de l'être humain, en plus de le raconter dans les scénarios, pour traduire l'insensibilité de la société. Chen l'a expliqué dans ses commentaires du mot

---

181 劉惠敏、盧禮賓 〈樂生今開拆 自救會爭到最後一刻〉，聯合報，2008/12/03，<https://archive.is/20081204000355/http://udn.com/NEWS/NATIONAL/NAT5/4627399.shtml>，consulté : 23/02/2018

Voir aussi p40

"réverbération"<sup>182</sup>, et on voit les gestes des héroïnes de Nakashima qui sont une réverbération dans le sens proche de celui exprimé par Chen. Tout reflète la réverbération comme les résistances marginales de ces individus. Les résistances de l'être qui vit en marginalité, qui rencontre l'indifférence générale et qui se bat contre l'exclusion du groupe. En fin de compte, la réverbération, comme ces résistances, ont émit des ondulations de rémanence ininterrompue.

### 3) Résistance automatique de l'être humain

Quand l'individu rencontre la gouvernance et l'exclusion dans sa vie, il peut ressentir que sa position est en train de matérialiser, il devient un objet. Ou bien il se sent une force pour équilibrer ou résister à sa perte d'autonomie, peut-être c'est une résistance à l'abandon, la position subordonnée et la marginalité. Autrement dit, lorsqu'une personne est dans un état tel qu'il pense qu'on peut le jeter à tout moment, alors elle veut se libérer des entraves de la discipline, ou même briser les fers de la marginalité. Ces forces de réaction sont les résistances individuelles de sa position subjective. Dans notre recherche sur ces films, il y a des expressions artistiques

---

182 Réverbération, 殘響 Chen utilise ce mot pour intituler son œuvre, qui a un sens proche de l'"afterlife" (Überleben / Fortleben, survie) de Walter Benjamin. Il s'agit des événements culturels passés, mais dont les effets se font encore ressentir dans le présent. Les diverses continuations sont liées à la poursuite de l'interprétation et de la traduction des générations ultérieures. Pourtant, il y a une distinction délicate à l'égard de l'"afterlife" de la production de l'art que Benjamin mentionne, c'est une sorte de point de vue du renversement. Il dévoile la fermeture propre dans la conception de l'œuvre au niveau conceptuel, en mettant l'œuvre et les commentaires déclenchés par l'œuvre ensemble, en une combinaison « complexe ». Cela n'est pas une relation entre une œuvre originale et les commentaires qui la ciblent. Par rapport à cela, Chen prend la "réverbération" comme l'image-conception, en particulier qui se tourne vers les détails minuscules peut-être passés inaperçus, et qui risquent en cours de disparaître, de "disparaître" (fade out) progressivement avec une signification étendue de "disparaissant".

Réverbérations sonores est directement relative à l'acoustique de l'explication physique : réverbération, comme son nom l'indique, c'est bien sûr aussi une réflexion sonore qui reste dans l'espace après l'émission du son. Cependant, elle est également livrée avec une règle stricte, cela veut dire : lorsqu'une source sonore émet un son, le temps où la pression acoustique diminue à une intensité négative par rapport à sa valeur initiale, et correspondant à - 60 décibels. On l'appelle le temps de réverbération. Attention, le chiffre clé du niveau de pression acoustique est la "dimension de - 60 décibels". Elle est aussi ce qu'on note TR-60,  $T_{60}$ .

Lin, Chi Ming. 林志明, 〈殘響考〉, 展演評論：變文書——陳界仁影像、生產、行動與文件, 台新銀行文化藝術基金會, 24/02/2016, <http://talks.taishinart.org.tw/juries/lcm/2016020601>, consulté : 20/10/2018

Les points de vues de Lin à propos de l'explication de réverbération que Chen aurait voulu exprimer, n'est peut-être pas à cent pour cent concret ni cohérent pour comprendre l'afterlife de Walter Benjamin. Pourtant, on présente également ici cette explication, pour exprimer un autre prolongement pour l'œuvre qui définit comme un écho ou une survie de l'influence sur l'histoire racontée.

Derrida, Jacques. « Des tours de Babel », Trad. Graham, Joseph F. *Difference in Translation*, Ithaca and London: Cornell University Press. 1985, p222

Fischetti, Antonio. *Initiation à l'acoustique*, Paris, France : Editions Belin, 2003, p108

Cheng, Hui-Fen. « Rereading Walter Benjamin's "Die Aufgabe des Uebersetzers": the "Ueberleben" of a Word in the English and Chinese Translations », Thèse, Taipei, Taiwan : National Taiwan Normal University, 2017 鄭惠芬, 〈重讀班雅明〈譯者使命〉：觀看字在中英翻譯裡的「逾命」〉, 博士論文, 國立臺灣師範大學翻譯研究所, 2017, p137,140

## CHAPITRE I

représentant les moments de résistance de la vie. Du point de vue de l'art, c'est comme la vie, et les images visuelles montrent ces moments de la vie, elles reflètent l'individu qui manifeste une position pour résister aux contraintes dans la production de l'art.

Mais ça m'était égal, tant que je n'étais pas seule et que je pouvais fuir loin d'ici.  
[...]

Matsuko a tué Onodera qui l'a trahi. "À ce moment-là, je me suis dit : cette fois c'est sûr, ma vie est finie." Ensuite elle a marché vers le balcon de l'appartement, puis elle tente de se suicider. elle saute mais au dernier moment se rattrape à la balustrade. "Et pourtant, mon corps voulait rester en vie." [...]

Matsuko : Écoute-moi bien. Avec lui, je serais heureuse d'aller n'importe où, même en enfer. C'est mon bonheur. Pour qui tu te prends pour me faire la morale ?

Megumi : Fais comme tu veux. [...]

Extrait de *Memories of Matsuko*<sup>183</sup>

Les gens peuvent rarement échapper à la gouvernance, l'exclusion ou à la dépendance du monde. Cependant, Matsuko cédait toujours aux autres d'une manière presque incompréhensible. D'ailleurs, à un moment où la douleur due aux divers compromis qu'elle a consenti était devenue trop forte, elle ne pouvait plus que résister à toutes les contraintes de son propre vécu.

Dans ce film, il y a trois passages plus clairs et relatifs aux résistances automatiques : le premier est après son licenciement de l'école (la discipline scolaire), Matsuko est immédiatement rentrée à la maison pour emballer ses affaires et s'enfuir de l'endroit où elle a grandi (la discipline familiale). En raison de son propre sentiment de honte dû au licenciement, elle a cru qu'elle serait une déception pour son père. Parce qu'elle portait toujours en elle l'attente familiale, mais elle ne voulait plus vivre en s'humiliant dans l'endroit où sa famille ne verra jamais tous ses efforts pour répondre à leurs attentes. Même si sa sœur Kumi a fait de son mieux pour empêcher Matsuko de partir, en revanche Matsuko a serré le cou de Kumi comme pour évacuer toutes ses plaintes contre Kumi. Parce que sa sœur occupait la priorité de la famille et concentrait

---

183 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:46:26-00:46:34, 00:48:21-00:49:08 et 01:09:44-01:10:08

## CHAPITRE I

l'amour de leur père depuis longtemps, cela aussi constitue une résistance spontanée et une protestation à l'injuste subit par Matsuko. Le deuxième, Matsuko a découvert que son petit ami Onodera qui était aussi son partenaire commercial, non seulement il l'avait trahi mais aussi avait perdu tout l'argent que Matsuko avait investi dans l'affaire. Les faits l'ont énervé, et l'ont poussé à tuer Onodera. Alors qu'elle jouait toujours le rôle de subalterne dans les amours précédents, la trahison lui a donné ici l'envie de tuer le dominant (les hommes) en exprimant sa résistance automatique contre sa position subordonnée. Le troisième, c'est la scène de Matsuko à quarante ans. Elle avait beaucoup d'espérance sincère en allant attendre à la sortie de prison son amour qui était libérés, mais elle n'a pas vu ses mines joyeuses en la voyant, en revanche il l'a battu un coup et s'est enfuit avec dégoût. Elle n'a rien compris de ce qui s'est passé. L'amour et l'attente de Matsuko pour son homme est comme une catastrophe pour ces derniers. En conséquence, dans sa vie Matsuko refusera aux autres personnes d'entrer dans sa propre vie. Elle restera coincée dans son univers, en manifestant son isolement et sa résistance sur la connexion entre le monde et les autres (discipline sociale)<sup>184</sup>.

Alors la rencontre de la discipline du monde ou de la domination de l'autre individu constituera la relation disproportionnée. Par exemple dans le film *Confession*, la relation en lutte entre Morigouchi et Watanabe, la relation de faux amis entre Watanabe et Shimomura et la relation de harcèlement entre les deux assassins et les élèves de la 5<sup>e</sup> B. Ces relations disproportionnées expliquent le flux de domination et de confrontation parmi les individus, cela signifie que la soi-disant relation interpersonnelle des individus est en fait un mécanisme de discipline également.

Morigouchi a su que sa fille ne s'est pas noyée dans la piscine, mais a été tué par ses élèves de la classe. Seulement d'après les code des mineurs au japon, ses élèves ne serait pas interpellés pour aller en prison, ils seraient acquittés même pour une inculpation de meurtre avec préméditation. La loi se limitait seulement à un sursis, une trop légère punition aux yeux d'une mère endeuillée. C'est la faille qui réside dans la discipline administrée à des meurtriers mineurs. Elle a donc choisi d'exécuter son projet en contrôlant la vie des assassins à sa manière. C'est ses résistances contre le

---

184 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:25:14-00:26:30, 00:48:13-00:49:07 et 01:26:55-01:27:48

## CHAPITRE I

réel, l'un est la lutte contre les codes des mineurs (la faille de la discipline légitime), l'autre est l'opposition et l'irrespect de l'autre être humain chez ses élèves.<sup>185</sup>

La résistance la plus grande de Watanabe Shūya parmi ses expériences de sa vie a été de faire de l'opposition à l'abandon par sa mère. Dans le film, les scènes où Watanabe voyait de dos de sa mère en partant passent à l'envers<sup>186</sup>. C'est pour exprimer l'espérance qu'il a de voir sa mère revenir, cette une manière de rembobiner ses souvenirs comme pour exprimer le fait que Watanabe refuse le départ de sa mère dans sa vie.<sup>187</sup>

Pour Shimomura Naoki, il ne s'est pas résigné à son rôle d'une pièce de jeu pour Watanabe et en plus il était furieux de la trahison de l'amitié qu'il y avait entre eux. Lorsqu'il a trouvé que la fille de Morigouchi n'était pas morte par électrocution en touchant la pochette électrifiée inventée par Watanabe, il a décidé de mettre en

---

185 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:28:03-00:29:50

« J'ai imaginé tuer A par électrocution. J'ai imaginé tuer B par noyade. Mais ce n'est pas cela qui va faire revenir Manami. Eux-mêmes ne peuvent pas effacer leur crime, quand bien même ils adresseraient leurs regrets sincères à Manami pour ce qu'ils lui ont fait. Je veux qu'ils apprennent quel poids cela a, une vie. La leur, par exemple. Quand ils seront pénétrés de cette pensée, qu'ils auront pleinement conscience du poids de leur crime, je veux qu'ils continuent à vivre avec ce poids sur leurs épaules. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5ème B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p54

186 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:06:21-01:06:41

Il a reformé une horloge en marchant en arrière, cela signifie qu'il souhaite que sa mère revienne, et ne le quitte plus jamais.

187 « - Ah, si tu n'existais pas... » La mère de Watanabe a dit à Watanabe quand il était petit. "- Si je n'existais pas... » Watanabe se le dit à lui-même quand il est collégien. (01:01:38-01:01:42)

Watanabe Shūya est obsédée par sa mère et souhaite extrêmement qu'elle puisse revenir vers lui. Donc quand il a entendu la revanche de Morigouchi, il attend les résultats de son examen médical qui est peut-être positif. (01:11:47-01:12:34)

« Mais la prof termina son récit par un détail fort intéressant : elle avait mélangé du sang contaminé par le VIH au lait de Shimomura et au mien. [...] Combien de fois n'avais-je pas pensé au suicide, quand j'avais appris que je gênais ma mère ? Malheureusement, en mon jeune âge, je n'avais pas réussi à mettre mon idée à exécution. Mais attraper une maladie mortelle, j'en avais tellement rêvé ! Et voilà que mon rêve se réalisait sous une forme inouïe. Un coup de théâtre au-delà de mon imagination. Que dis-je ?... Au-delà de mes espérances ! Quel succès ! Car ma mère s'inquiéterait encore plus pour son fils malade que pour son fils assassin, c'était évident, et il lui serait encore plus facile d'accourir vers moi. »

Alors, Watanabe fait ses bêtises et son crime qui sont aussi la résistance et la revanche en réponse à la réalité de l'abandon de sa mère. Il n'arrive pas à accepter que sa mère en tout cas va avoir sa propre vie sans lui.

« Quatre ans après son départ, je comprenais enfin. Ce qui la gênait pour vivre sa vie, ce n'était pas le fait d'avoir un enfant, c'était cet enfant-là, celui qui s'appelait Shūya. Et du jour où ce Shūya avait disparu de son champ visuel, il était devenu du passé. Il avait peut-être même disparu de sa mémoire. [...] C'est pour me venger de ma mère que je vais perpétrer ce crime de masse, demain. Pour lui faire payer le crime qu'elle a commis, elle, il n'y a rien d'autre à faire. »

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5ème B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p216-217 et p228



## CHAPITRE I

scène la mort par noyade. C'est sa manière à lui de résister contre Watanabe en commettant un crime à même de tourner le projet de meurtre initial en dérision.<sup>188</sup>

*Memories of Matsuko* et *Confession*, ces deux films, nous permettent de démêler les fils des personnalités, des identités, des rôles et même des positions d'individus dans les relations interpersonnelles. Ensembles ils permettent d'amener autant de conditions pour la construction disciplinaire. Ainsi, l'interaction individuelle, l'influence réciproque en interne ou en externe parmi les individus et l'intervention externe avec des événements inattendus, toutes sont possibles pour modifier la structure du mécanisme disciplinaire entre les individus, en induisant ainsi une résistance individuelle à ce mécanisme disciplinaire.

De même Chen a choisi les incidents du licenciement abusif de l'usine de confection de Lianfu, des grèves des travailleurs des ports (port de Liverpool et de Kaohsiung), du mouvement de Losheng et du contrôle de la population dans le pays. Les consciences de déséquilibres d'un être humain sont les ressources de la résistance automatique contre le monde, Chen en profite pour réaliser ces expériences de vie dans ses productions de l'art. L'idée est juste de montrer l'expression de la domination et de la discipline sur l'individu, qui a été instituée par la société humaine, les groupes (les autres individuels) et les obligations légales ou non. Elles reproduisent également une résistance spontanée de la vie.

Les histoires des ces films nous montrent ce que l'on peut dire à propos du décalage entre les positionnements et leurs rôles du sujet. Lorsque l'individu n'arrive pas à trouver une équivalence entre son positionnement et son rôle, cela lui amène la frustration de la vie d'individu. C'est l'idée qui ressort de la phrase "Pardonne-moi d'être née". Elle souligne la déception de l'individu et sa faible résistance contre ce monde qui l'entoure. Parfois, la résistance est violente, parfois elle est douce, mais elle conduit toujours à la victimisation de l'être qui vient du décalage entre son

---

188 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:10:36-01:11:14

« Au moment où toute la pression s'est relâchée, ce qu'avait dit Watanabe a recommencé à tourner dans ma tête. Sa façon de me traiter par le mépris... C'est bien ça, il voulait qu'on le prenne pour un tueur. C'est pour ça qu'il s'était servi de moi. Mais elle n'était pas morte, elle était vivante, finalement ! Son plan a foiré. C'est lui le raté ! C'est lui le raté ! Il a complètement foiré ! Et surtout, il ne s'en est même pas rendu compte. Quel raté alors ! [...] Ou alors c'est moi qui l'ai lâchée avant ? Je suis parti de la piscine sans me retourner. Mes jambes ne tremblaient plus. Je ne suis pas un raté. Puisque j'ai réussi à faire échouer le plan de Watanabe. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p159

## CHAPITRE I

positionnement en tant qu'individu et son rôle. Manifester sa victimité est peut-être la dernière solution pour résister à la discipline humaine du monde qui l'entoure.

Dans l'ensemble, Chen et Nakashima parlent d'une sorte d'histoire de la résistance volontaire vis à vis de l'environnement politique sociétal ou familial. L'un raconte les histoires via les expositions des expériences de la vie, l'autre exprime les scènes à travers le flux et le reflux existant parmi les relations individuelles. Peut-être en tant qu'un être humain, on dit que l'histoire de l'expérience de la vie de l'individu est son parcours jusqu'à la fin de sa vie. Dans son parcours l'individu aura toujours un combat sans fin pour sa vie, et la résistance automatique ce n'est qu'un moyen de prouver son existence. Elle est présente ainsi dans les productions de l'art.

### 3. Aspect des expressions et des pratiques de l'être humain par rapport aux œuvres

Le corps est l'apparence de l'être humain. En même temps l'être humain ressent et pratique les choses dans sa vie avec son corps. On pourrait imaginer que la vie est une mélodie ou un poème en interprétant l'être humain par son corps. Le corps donne un lieu pour qu'un individu joue sa pièce de l'être, donc la mise en scène a besoin des deux, ils sont indissociables. Soit charmante, soit embrouillée, soit parfois, lamentable.

Alors, quand l'être humain appartient à un groupe, il perd son identité propre au profit de l'identité du groupe. Il a donc un autre endroit dans lequel il pratique les activités de la vie avec les autres. On peut dire que c'est un espace de vie de l'être dans le monde de l'homme, l'individu ayant à la fois un espace invisible (le monde) et un espace physique substantiel (son corps). Comme on a discuté l'espace invisible dans la partie précédente, en s'intéressant aux relations entre les individus, à la gouvernance de la communauté où l'être était et à la discipline de la loi d'un système. Ici, nous utiliserons ces images dans les films sélectionnés pour montrer comment l'individu peut manifester l'état, l'apparence de vie et l'interprétation esthétique de l'individu à travers son corps et sa mentalité, puis créer une connaissance polymorphe de l'art qui se réfère à la vie de l'individu.

Hegel pensait que l'œil, ne visant pas à « consommer », suspend le désir. Il est la limite même du désir qu'il faut penser la lumière et l'odorat, Hegel écrit encore dans *l'Esthétique* : « La *vue*, au contraire, se trouve avec les objets dans un rapport purement théorique, par l'intermédiaire de la lumière, cette matière immatérielle qui laisse bien aux objets leur liberté, en les éclairant et en les illuminant, mais sans les consommer, comme le font l'air et le feu, d'une façon imperceptible ou manifeste. La vue exempte de désirs se porte donc sur tout ce qui existe matériellement dans l'espace, mais qui, gardant son intégrité, ne se manifeste que par la forme et la couleur. »<sup>189</sup>

---

189 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris ; Editions Point, 2000, p147

## A. Sentiments intériorisés et prolongement de celui-ci, vue rétrospective et vue intérieure<sup>190</sup> — le miroir de l'individu<sup>191</sup>

Refusant tout sentiment communautaire, Derrida conclut sur ces mots : « Il n'y a de vivre-ensemble que là où l'ensemble ne se forme pas et ne se ferme pas, là où le vivre-ensemble conteste la complétude, la fermeture d'un ensemble clos, identique à soi. »<sup>192</sup>

Le terme "sentiment" est une explication qui lie la connaissance immédiate du corps avec les modes de pensée de l'individu. L'artiste prend souvent ses émotions comme une sorte de "sentiment personnel" en tant que moyen de la production de l'art. La mise en œuvre interprète une certaine expérience de la vie de l'individu, ou bien interroge sa mémoire au sujet d'un moment. Nous avons consulté les explications de

---

190 Texte original : 內在感受論到後延、回視與內視

Voir aussi note 24. Sing, Song-Yong. « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation », *Journal of Art Studies* No.19, NCU, Dec 2016, p105-148, p117

孫松榮，〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉，*藝術學研究*第十九期，台灣：中央大學藝術學研究所出版，2016年12月，頁117。

191 « Chen a dit qu'il a représenté dans ces photos les personnes décédées entrant dans un enfer en traversant un « miroir d'enfers » (孽鏡 Niè jing), dans ce miroir il imagine qu'ils peuvent voir une série de projection de leur vies antérieures dans ce miroir. Chen a imaginé qu'il avait vu des images de lui-même liées à ces victimes de supplices dans ces photos. »

Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙，〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》第30卷第8期，2002年1月1日，頁45-82。http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm，consulté le 07/07/2016

« Les œuvres de Chen Chieh Jen nous expose bien les multiples niveaux de signification et le visage des cinq sens, mais jusqu'à maintenant, évidemment, le problème de la mémoire occupe le premier rang au sein de ses œuvres. Son œuvre centrale actuellement est la série de *Revolt in the Soul & Body 1900—1999*, c'est une série qui profite d'une croyance religieuse populaire chinoise en tant que moyen pour exprimer la philosophie du thème : miroir d'enfers (孽鏡 Niè jing, ou bien 業鏡 Yè jing), la croyance de l'enfer en Chine est une combinaison religieuse du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme, elle s'appelle les "Trois enseignements" (儒釋道 Rú shì dào). Le miroir d'enfers est accroché à l'entrée de la chambre de dix rois (十殿閻羅王 Shídiàn Yánluó wáng), les fantômes ont été amenés ici à regarder les faits, les désirs et les mémoires oubliés de ce qui s'est passé dans leur vie. En d'autres termes, le karma est ce qu'un individu a fait dans la vie précédente. »

Lin, Chi-Ming. 林志明，〈記憶、歷史、系譜—陳界仁藝術導論〉，《藝術新聞》2001年四月號，No.42，頁67-71。http://www.itpark.com.tw/people/essays\_data/126/64，consulté : 24/12/2018

192 Voir : <https://www.humanite.fr/jacques-derrida-l-appartenance-sans-appartenance-la-judeite-554036>, consulté : 07/02/2021  
Lasowski, Aliocha Wald. « L'appartenance sans appartenance à la judéité », *L'humanité*, 8 octobre 2014, URL : [http://www.editions-galilee.fr/images/3/p\\_9782718609157.pdf](http://www.editions-galilee.fr/images/3/p_9782718609157.pdf), consulté : 01/10/2023

Chen sur ses créations, ses travaux et ses articles ainsi que les publications des chercheurs taiwanais qui discutent au sujet des œuvres de Chen<sup>193</sup>. Ils ont beaucoup parlé des processus consistant à essayer de visualiser les "sentiments" abstraits à l'écran, et qui contiennent ces perspectives de la (non-)visualisation, la visualisation multicouche et la visualisation alternative des sentiments intériorisés. Nous y observons que l'individu expose le miroir de la sensibilité des expériences et le miroir de soi devant le public via ces œuvres visuelles.

**a. (Non-)visualisation des sentiments intériorisés — visions hallucinatoires de la douleur**

De même que Chen trouve qu'il ne ressent pas le sentiment intériorisé de l'individu dans certaines de ses œuvres. En fait techniquement on ne visualise pas vraiment le "sentiment" de l'individus, ou bien on ne le développe pas précisément sur une projection cohérente. Ainsi, il n'y a pas un outil propre pour le spectateur pour qu'il mesure une expression sûre du sentiment de l'individu. Par contre, on pense que la représentation visuelle peut déclencher chez lui l'illusion d'interprétation du

---

193 « Quand on a fait développer la bobine du film 8 mm qui contient l'enregistrement de l'événement artistique (*Dysfunction No.3*, 1983), je ne pouvais que voir nos comportements et le trouble du public via l'extérieur de cet événement artistique. Je n'arrive pas à voir les changements de mes « sentiments intériorisés », c'est une expérience déçue mais qui m'a poussé à réfléchir à la probabilité de la révélation du « sentiment intériorisé ». Cela dit, je devais attendre 19 ans plus tard (il implique l'œuvre *Lingchi - Echoes of a Historical Photograph*, 2002), pour avoir vraiment l'opportunité de faire un film qui me permettrait de commencer à explorer cette probabilité. »

Sing, Song-Yong. « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation », *Journal of Art Studies* No.19, NCU, Dec 2016, p105-148, p115-116

孫松榮，〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉，*藝術學研究*第十九期，台灣：中央大學藝術學研究所出版，2016年12月，頁115-116。

"sentiment de douleur<sup>194</sup>" via la contagion d'expression visuelle et l'imagination générées par effet d'écho. Les sentiments intériorisés s'expriment peut-être à l'aide de la transmission visuelle et de la communication visuelle.

On voit que ce niveau de l'expression des sentiments intériorisés existe dans les œuvres de Nakashima et de Chen. L'individu utilise l'expérience de la douleur pour créer une vision du sentiment chez le spectateurs. Par exemple, lorsque Matsuko a trouvé que Onodera l'avait trahi en affaire et en amour, l'infidélité lui a permis de transformer sa colère et sa désolation en action de la résistance. Matsuko aurait menacé Onodera d'un couteau, mais il s'est confronté aux gestes d'une furieuse. Onodera commence à étrangler le cou de Matsuko, entre-temps elle lâche le couteau de sa main, et le couteau en tombant se plante dans un des pieds d'Onodera. Pendant qu'Onodera blâmait violemment Matsuko en tombant à cause de la peine causée par la douleur, le spectateur observe que cela a suscité chez Matsuko la révolte contre les hommes. Elle a transmis sa douleur à la mise en scène en tuant finalement Onodera. La peine du corps physique d'Onodera est comme la douleur du sentiment intériorisé de Matsuko<sup>195</sup>.

Dans l'autre film *Confession*, on peut ressentir que le sentiment intériorisé de Morigouchi dévoile petit à petit par les étapes de son projet de revanche. Elle a réalisé

---

194 Dans les études des neurosciences sur l'illusion de la main en caoutchouc « The Rubber Hand Illusion » (RHI), l'expérimentateur a couvert une des mains du sujet à gauche de sa vue par un panneau, puis l'a remplacée par une main en caoutchouc à droite et l'a placée où il voit. Les chercheurs ont touché ou frotté simultanément la main en caoutchouc à droite dans la vision du sujet et sa main couverte de l'autre côté, au bout de quelques minutes, la plupart des sujets se mettent à avoir une drôle de sensation, comme s'ils ressentaient le mouvement du pinceau sur la main en caoutchouc qu'ils voient. Et ils se mettent alors à avoir l'impression que cette main en caoutchouc est la leur. Dans certaines vidéos de l'expérimentation, les chercheurs ont soudainement pris un objet pointu et poignardé la main en caoutchouc, et le sujet a immédiatement retiré la main couverte qu'il ne voit pas. En d'autres termes, la vision peut produire un sentiment similaire ou imaginaire pour l'individu, et il existe un lien étroit entre la vision et le sentiment. D'ailleurs, sur cette condition, le cerveau peut se tromper de manières multisensorielles, le sentiment de douleur pourrait se transmettre par l'imaginaire au spectateur. Cela dit, même si on ne peut pas éprouver le sentiment intériorisé de l'autre, par contre la vision donne encore le sentiment de douleur qui a la capacité de tromper le spectateur. Le sentiment de douleur peut à l'aide de la transmission visuelle et l'illusion spontanée du cerveau, en sollicitant la douleur psychologique imaginaire pour le spectateur. Les œuvres *Revolt in the Soul & Body 1900—1999* et *Lingchi - Echoes of a Historical Photograph* de Chen ont de la même manière créée cette illusion dans la production de l'art visuel.

Giuliana Mazzoni, Mind games: new research shows the brain can be tricked into feeling pain relief, *The Conversation*, 31 août 2017, 12:36 CEST, <https://theconversation.com/mind-games-new-research-shows-the-brain-can-be-tricked-into-feeling-pain-relief-82942>, consulté : 26/12/2018

« L'illusion de la main en caoutchouc », Agence Science Presse, 4, juin, 2019, <https://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/cerveau-niveaux/2019/06/04/illusion-main-caoutchouc>, consulté : 23/06/2020

Ovadia, Daniela. « L'illusion de la main en caoutchouc », *CERVEAU & PSYCHO* N° 94, 14 novembre 2017, <https://www.cerveauetspsycho.fr/sd/neurobiologie/lillusion-de-la-main-en-caoutchouc-9940.php>, consulté : 23/06/2020

195 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:48:21-00:49:08

## CHAPITRE I

la douleur que la perte de sa fille lui à imposer et veut transmettre l'expérience de la peine aux assassins, pour évacuer la douleur en même temps. De la même manière, Watanabe remettait ses sentiments intériorisés (la perte de mère et la pénurie de l'amour de mère) en exécutant la mort de l'autre être. Comme il a relâché ses douleurs intérieures en construisant une pièce de démembrement de la vie sur les images du film<sup>196</sup>. À la fin du film, la vision du sentiment de la douleur vient s'exprimer avec intensité par la scène d'une bombe qui explose. Watanabe aurait posé et fait sauté la bombe placée sous le pupitre de l'estrade du gymnase dans l'école, il aurait voulu faire exploser sa bombe après son discours pendant la cérémonie de fin des cours à son collègue alors que tout le monde se trouve encore réuni sur place. On pourrait imaginer qu'il aurait voulu mourir avec l'explosion, sauf que Morigouchi a déplacé la bombe au laboratoire de la faculté de la mère de Watanabe. À travers l'image de l'explosion de la bombe, on imagine que la bombe a déchiqueté la vie. La douleur de la perte de Morigouchi et de la perte de Watanabe sont rempli de l'expression de ce sentiment. Ici, le démembrement du processus de vie implique les visions hallucinatoires du sentiment intérieur.

Ces sortes de visions hallucinatoires de la douleur déchaînée jaillissent juste dans les œuvres de Chen. *Revolt in the Soul & Body 1900 —1999* et *Lingchi - Echoes of a Historical Photograph*. Elles sont la combinaison du sentiment intériorisé et des visions hallucinatoires de la douleur. Chen a réalisé les scènes en coupant en morceaux des photos de son corps et en les mélangeant lors du collage, il a essayé de mettre son sentiment de la non-visualisation via les visions hallucinatoires de douleur dans les expressions de ces deux œuvres. On peut dire que le sentiment intériorisé n'ai pas transmit en visualisation, mais qu'il est recomposé pour communiquer le sentiment de la douleur pour qu'il soit visible via les images elles-mêmes recomposées. En voyant les visions hallucinatoires de la douleur on a capturé un reflet ou un écho du sentiment intériorisé de l'artiste (de l'héroïne). Comme un miroir du sentiment personnel devant les spectateurs.

---

196 Le film a faiblement révélé que Watanabe Shūya avait affiché le processus de démembrement du petit animal sur son site. En fait le film montre des passages de démembrement qu'après qu'il se soit disputé contre Kitahara Mizuki, et l'ait tué lorsqu'il était furieux. Watanabe a démembré le corps de Kitahara Mizuki et la placé dans le réfrigérateur.

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:03:21-01:03:31, 01:07:25-01:07:34, 01:04:53-01:05:02 et 01:26:16-01:26:30

**b. Visualisation multicouche du prolongement du sentiment —  
(vue rétrospective et vue intérieure) les interrétreflexions multiples  
entre deux miroirs<sup>197</sup>**

Le supplice en tant que rituel matérialise l'élimination d'organe (du corps partiel de l'être), dans la complication du tourment entre supplicié et suppliciant. La participation des spectateurs permet que le regard pénètre dans le supplice, le regard — c'est la vraie apogée dans la pièce du rituel du supplice, un essor qui produit le "prolongement" du sentiment.<sup>198</sup>

Le prolongement du sentiment amène une sorte d'état silencieux de l'être même de l'agonie, mais l'être quand même existe continuellement — par exemple, une vue agressive — ce qui montre une force pour saisir l'opportunité.<sup>199</sup>

"Regarder" cet acte produit le prolongement du sentiment de l'image que l'on a vu. Cela veut dire que dès que ce prolongement du sentiment apparaît, il nous permet d'émettre un reflet du sentiment intériorisé. Si on prend simplement l'idée de l'action de regarder de Chen, on voit qu'il a donné des exemples de la "vue rétrospective" et de la "vue intérieure". C'est-à-dire que quand l'individu regarde ses expériences dans sa

---

197 À propos du miroir, il y a les points de vues de Chen et des autres qui sont discutés dans ces articles : « Chen a mentionné, lorsqu'il a traité ces images (les images des supplices chinois, *Lingchi*), que cela l'avait ramené devant le miroir en train d'entrer dans l'enfers en traversant le « miroir d'enfers » (Niè jìng). Il a vu une série d'images de son âme de ses vies antérieures devant ce miroir, et il a vu des images de lui connectées aux victimes des supplices. »

Liu, Joyce C. H. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82。http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm, consulté le 07/07/2016

Par ailleurs, l'article de Lin explique que le « miroir d'enfers » peuvent aussi être analysés du point de vue de la surveillance, lorsqu'on le compare à l'acte de se « regarder » dans un miroir qui est une surveillance de soi. « Les images qui sont reflétées sur le « miroir d'enfers » ne sont pas nécessairement une « preuve » de la pénitence. Parce que le regard propre porté sur l'événement est pareil à une punition. »

Lin, Chi-Ming. 林志明, 〈記憶、歷史、系譜—陳界仁藝術導論〉, 《藝術新聞》2001年四月號, No.42, 頁67-71。http://www.itpark.com.tw/people/essays\_data/126/64, consulté : 24/12/2018

Ici, notre thèse utilise le phénomène physique des interrétreflexions dans les deux miroirs pour expliquer d'une autre manière l'idée du prolongement du sentiment de Chen.

198 Chen, Chieh Jen. « Déclaration issues de l'interprétation de *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999* par Chen », *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*, 1997 陳界仁, 〈魂魄暴亂〉 (*REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*), 陳界仁創作自述, 1997, http://www.itpark.com.tw/artist/essays\_data/10/153/73, consulté : 26/11/2018

199 Sing, Song-Yong. « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation », *Journal of Art Studies* No.19, NCU, Dec 2016, p105-148, p121 孫松榮, 〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化〉, 藝術學研究第十九期, 台灣：中央大學藝術學研究所出版, 2016年12月, 頁121。



vie, ce mouvement contient à la fois la vue rétrospective et la vue intérieure. La vue rétrospective et la vue intérieure se reflètent l'une l'autre et entraînent comme un retour à la surface du sentiment. Pourtant, si on assimile cette explication à l'aide des reflets infinis du phénomène de la projection entre les deux miroirs, ce prolongement du sentiment ressemble à « la projection infinie de l'objet parmi deux miroirs parallèles »<sup>200</sup>.

Alors, parmi les regards et parmi les reflets, on a reçu une projections infinie comme une expression du prolongement du sentiment par rapport à Chen. Il a essayé constamment de réaliser les prolongements du sentiment qui viennent des regards des expériences de l'être dans ses travaux. De ce point de vue, on trouve que cette expression est aussi une approche que l'on retrouve dans les films de Nakashima.

Nakashima enchaîne les plans en regardant la vie et l'intérieur propre de chaque personnage à la façon de la vue rétrospective et de la vue intérieure. Par exemple, à la fin de *Memories of Matsuko*, les scènes symboliques de la vue intérieure sont la rencontre de Matsuko avec sa sœur Kumi. Elle symbolise Matsuko qui retrouve Kumi quelque part après leur mort, cela est une vue intérieure dans le cœur de Matsuko. Aussi, parce qu'il s'est passé du temps avant qu'elle ne meure, pendant son agonie elle revoit le visage de Kumi passer devant ses yeux, et dans cette vision elle imaginait lui avoir bien coupé les cheveux<sup>201</sup>. On pourrait dire que ce reflet est une vue intérieure qui voudrait prouver que Kumi existe toujours dans le prolongement du sentiment intériorisé de Matsuko.

De la même manière on parle des trames de *Confession*, surtout on peut voir les différents reflets du sentiment intériorisé du rôle d'une mère. Comme Moriguchi Yūko, Shimomura Yūko et Yasaka Jun qui sont une mère dans ce film. Elles exposent leur sentiment intériorisé à la manière d'un conflit entre les différents personnages de leur vie. Nakashima met en scène la vue rétrospective et la vue intérieure en exprimant les regards des rôles dans les expériences tragique propres. Pour Moriguchi, elle est une victime de la perte de son enfant ; pour Shimolura, elle est une victime de la tolérance

---

200 "Images dans deux miroirs plans", <http://ressources.univ-lemans.fr/AccesLibre/UM/Pedago/physique/02/optigeo/miroirs2.html>, consulté : 27/06/2020

Rozier, M. l'abbé. *Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts*, Tome IV, Part II, Paris : Bureau du Journal de physique juillet 1774 p137-138, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96157045>, consulté : 27/06/2020

201 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:46:40-01:48:07

de son enfant ; et pour Yasaka, elle est juste une victime de l'incapacité maternelle et de la souffrance d'avoir son enfant devant sa carrière.

Dans ces films les reflets qui sont balancés entre la vue rétrospective et la vue intérieure d'un individu peuvent faire surgir des sentiments contradictoires, un moment dialectique des jeux de rôle de la vie, sur son propre sentiment, et sur un prolongement de l'effet rendu sur les autres individus. Les regards de l'autre individu et les vues en soi reflètent les diffusions des prolongements du sentiment et des effets rendus entre eux-même et l'autre.

## **B. Perception imagée de la vue — imaginaire et blessure**

Regard (Gaze)

Les images du supplice des anonymes qui me captive constamment le regard, elles semblent dissimuler toujours une autre couche de l'image et des mots inexprimés.

Sur le visage flou, il semble qu'un autre visage ait émergé, de même à l'intérieur du corps fixe de superpose un autre corps flottant difficile à fixer. Capturées par le temps, les images se meuvent parfois.

Dans la contemplation en extase, je "me suis vu" très souvent, je me suis vu en tant que "victime", je me suis vu en tant que "persécuteur", je me suis vu en tant que "complice", toutes ces personnes étaient moi.

Quand je regardais les images passées de l'histoire, le passé me regardait simultanément, le passé a vu le présent. Ainsi, le passé voit le futur via mon regard.

Le "passé" regarde l'objectif de la caméra, vers le photographe qui est caché derrière sa caméra tourné en direction du futur. Le photographe est devenu un mystère qui enjambe sur ce regard réciproque. Alors, notre regard de plus permet-il cet acte qui devient un labyrinthe de "regard" ?

凝視

那些讓我想不斷凝視關於無名者的刑罰影像中，總彷彿隱藏著另一層影像，和未被說出的隱語。

在那失焦的臉孔上，彷彿浮現出另一張臉孔，在被定影的肉體內，疊著另一個晃動而難以定影的肉體，在被時間的囚禁中，影像有時是流動不息。

在凝視的恍惚中，我常「看見」了我自己，我看見了做為「受難者」的我，我看見了做為「施虐者」的我，我看見了做為「共犯」的我。

在我凝視著過去的歷史影像時，過去同時也回望著我，過去看見了現在。並將穿過我的凝視，看向未來。

「過去」望向鏡頭，望向著隱身在攝影機後的拍攝者，也望向著未來的同時，拍攝者成為了橫互在這相互觀看中的謎，而我們的再凝視，是否使得這觀看的行為，成為一種「觀看」的迷宮？<sup>202</sup>

Regarder c'est comme recevoir une projection de ce que l'on voit. Il y a un mouvement optique, de la même manière on trouve ici qu'il peut y avoir un mouvement dialectique de la réception visuelle de l'individu. Autrement dit, on peut penser que la vie d'un individu est un mouvement visuel, car la plupart du temps les gens ressentent des choses par la réception visuelle.<sup>203</sup> Certainement, les expériences dans la vie ne consistent pas seulement en des perceptions visuelles, pourtant des moments et des pièces des sentiments que les gens évoquent, nous amènent souvent à la projection des souvenirs de ces images devant leurs yeux. C'est aussi le mouvement de la vue rétrospective et de la vue intérieure qui coexistent dans la vie de l'individu.

La vision hallucinatoire de la douleur ou l'illusion du sentiment poignant nous rappellent nos expériences de la tristesse par l'action de regarder. Ce mouvement de la transmission visuelle a eu lieu quelquefois dans la vie de l'individu. Parfois, l'individu et le prolongement du sentiment intériorisé de celui-ci sont complices de la réaction entre le mouvement de la vue rétrospective et de la vue intérieure dans ce mouvement psychologique. Les individus et leur mentalité sont des arguments de la visualisation multicouche du prolongement du sentiment à propos de leur expérience. Dans ce

---

202 Chen, Chieh Jen. « Déclaration issues de l'interprétation de REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999 par Chen », *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*, 1997 陳界仁, 〈魂魄暴亂〉(REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999), 陳界仁創作自述, 1997, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/153/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/153/73), consulté : 26/11/2018

203 Les êtres humains possèdent cinq sens : les yeux pour voir, la langue pour goûter, le nez pour sentir, les oreilles pour entendre et la peau pour toucher. Les organes des sens de loin les plus importants sont nos yeux. Nous percevons jusqu'à 80 % de toutes nos impressions au moyen de notre vue. Ainsi, si d'autres sens tels que le goût ou l'odorat deviennent déficients, ce sont nos yeux qui nous protégeront le mieux du danger.

Voir « Pourquoi avoir une bonne vision est si important ? », URL : <https://www.zeiss.fr/vision-care/mieux-voir/sante-prevention/pourquoi-avoir-une-bonne-vision-est-si-important-.html>, consulté : 09/02/2021

## CHAPITRE I

mouvement psychologique, on pourrait conclure que l'individu est autant persécuteur, victime que complice de lui-même<sup>204</sup>. Les regards de "va et vient" dans ce mouvement sont un symptôme chez l'individu qui s'y obstine, et cela devient pour lui le prolongement du sentiment intériorisé qui le poursuivra tout au long de sa vie.

Dans le regard des spectateurs, l'artiste créé peut-être une projection de la référence de l'expérience d'un individu ou bien de l'histoire de quelques rencontres. Lorsqu'on regarde une image ou une scène du film dans l'œuvre elle reflète cette projection, seulement, l'image ou la scène regardée n'arrive pas à faire ressortir le vrai de sa référence. Le seul réel vient de l'énoncé qui est présent dans la projection sous les yeux des spectateurs. Cependant on n'obtient pas la réalité par le regard et l'énoncé.

Le vrai ne se définit ni par une conformité ou une forme commune, ni par une correspondance entre les deux formes. Il y a disjonction entre parler et voir, entre le visible et l'énonçable : « *ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit* », et inversement.<sup>205</sup>

---

204 Dans le processus de la production de *Revolt in the Soul & Body 1900—1999*, Chen prenait les photos des séries du supplice chinois *Lingchi* en truquant ses images. Il a inséré son portrait dans la composition des photos du supplice par photoshop. Dans cette fabrication, en traitant par photoshop, Chen choisissait une méthode de la critique de l'image et combinait sa propre expérience de sa vie (ses photos comme des pièces de sa vie), qui veut exprimer la vie personnelle en intervenant dans les aspects de l'histoire. Il y a deux états dans le processus de la combinaison des images, que Chen a ressenti, qui sont les états du "persécuteur" et de la "victime". Ces deux positions dans la vie d'un individu coexistent dans cette œuvre de Chen. De la même manière dans deux films de Nakashima, on observe cette coexistence des deux sentiments qui s'expriment dans un "va et vient" de la vie personnelle des personnages principaux. Par exemple, dans *Memories of Matsuko*, Matsuko est le persécuteur de sa vie. Parce qu'elle a toujours fait des concessions avec les hommes de sa vie qui la dominaient toujours, et a jugé en aveugle sa relation amoureuse. Tout cela nous rend compte du pourquoi Matsuko ne change rien dans sa position de victime dans sa vie. Dans *Confession*, Morigouchi Yūko aurait été dans la position de victime, mais en raison de son prolongement du sentiment d'une mère et le mouvement dialectique de "va et vient" entre ses rôles de professeur et de mère, elle a décidé de devenir une persécutrice. Semblable au même mouvement dialectique d'expérience traumatique, Watanabe Shūya et Shimomura Naoki sont tombés dans leur prolongement du mouvement de la vue retrospective et de la vue intérieure, cela leur permet de transférer la position de victime au persécuteur. La professeure Liu a utilisé le mot « symptôme » pour exprimer cette sorte de mouvement compulsif de "va et vient" en tant que manière de regarder, on va discuter de ce symptôme sur un individu qui existe à la fois comme persécuteur et comme victime. Pour expliquer une expression visuelle de la coexistence de ces deux positions dans la production de l'art.

Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82。http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm, consulté le 07/07/2016

205 Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris : les Éditions de Minuit, 2004, p71

## CHAPITRE I

La création visuelle a essayé d'énoncer le contenu projeté, mais cette projection a été remplacée, recrée au travers du regard des spectateurs. C'est parce qu'elle n'implique que ce qu'elle veut dire, c'est à dire ce que l'artiste veut dire, et elle est peut devenir subversive pendant le processus de réception chez le spectateur. Donc c'est pour cela qu'il a y toujours une disjonction entre l'intention du sujet exprimant et la réception de l'observateur présent. Elle existe non seulement entre la perception audiovisuelle et l'intuition sensible, comme lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais aussi lorsqu'elle est *pensive*<sup>206</sup>. En raison de la disjonction entre l'expression et la réception, le regard reproduit les visions hallucinatoires de la création visuelle par rapport à ce qui est vu. Cela ressemble à un désir d'imaginer qui se multiplie dans les actions de la vue rétrospective et de la vue intérieure, par le regard. La montée de ce désir n'est pas juste qu'une connexion similaire entre l'expression de l'œuvre et l'expérience du spectateur, ou une opération expérimentale pour figer un moment de la vie, de la part de l'artiste. Elle se raccroche aussi à « un geste symbolique pour venir examiner une blessure »<sup>207</sup> dans la vie individuelle.

On sait que les gens regardent la production de l'art parce qu'elle donne de temps en temps des espaces pour faire vagabonder l'imaginaire du spectateur. Ainsi regarder pourrait solliciter chez les spectateurs le besoin de retracer des moments dans leur vie. La plupart du temps ce qu'ils se sont rappelés facilement c'est leur expérience tragique. Cette manière de regarder son propre drame replace l'imaginaire du spectateur au centre de l'œuvre, on pense qu'elle est une perception imagée de ce qui est vu et qui fait le lien entre l'imaginaire et la frustration.

On peut avoir cette perception imagée après avoir regardé les œuvres de Chen et de Nakashima. On peut la considérer comme une expression artistique dans leurs œuvres.

---

206 Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980, p65

207 Roland Barthes discute l'action de regarder, qui a dit : « Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense. »

Il a créé l'idée de *punctum* pour exprimer la blessure sur l'action de regarder, cela veut dire par le véhicule optique qui a la capacité de blesser quelque part l'intérieur de l'individu, ou bien qui permet à l'individu d'examiner sa blessure. Le fait de regarder est la vue rétrospective de la fonction d'examiner l'expérience douloureuse, donc ce processus est comme un remplacement sentimental de la présentation de l'œuvre qu'on regarde.

Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980, p42

## CHAPITRE I

Il veut juste le désir de regarder et d'écouter la scène originale, et l'impulsion de retourner à l'origine du drame. Cela lui (Chen) qui permet de retourner la scène du drame historique via ces images imaginaires continues, et à travers les moments de violence qu'il a traité, de toutes sortes de fractures de l'histoire. Ce qu'il a capturé, et qu'il n'arrive pas à voir, mais qui est le symbole incarné dans le corps.<sup>208</sup>

On va imaginer la méthode de Chen en regardant les films de Nakashima, sa façon de traiter l'imaginaire de la blessure et le désir de consulter sa propre blessure. Examiner la blessure comme ce que Chen a fait dans ses œuvres pour regarder l'expérience du trauma<sup>209</sup>. Les deux films de Nakashima ont commencé à examiner les blessures des héroïnes. L'un commence à retracer la blessure de Morigouchi Yūko, l'autre remonte à l'enfance et déroule toute la vie de Matsuko. Pour Morigouchi, sa douleur vient des actions et des bêtises de ses élèves. Lorsqu'elle enquêtait pour chercher la vérité, elle a aussi découvert les douleurs et les blessures des autres. Alors, en quelque sorte ce parcours qui l'amène à regarder la douleur de l'autre, la rend plus forte pour repousser et ainsi endurer la vision de sa propre douleur<sup>210</sup>. Pour Matsuko, ses douleurs dans la vie consistent en des sentiments de rejets. Dès qu'elle essuie un nouveau refus dans sa vie, les images d'expériences similaires de son vécu antérieur repassent devant ses yeux<sup>211</sup>. Comme Matsuko, les deux assassins Watanabe et

---

208 Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82。 <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>, consulté le 07/07/2016

209 La discussion de l'expérience de trauma ou l'expérience traumatique peut remonter à l'analyse de Freud sur les symptômes de la psychose en psychanalyse. On va développer la perception imagée du voir dans le chapitre II, et va apporter les ajouts de Freud Sigmund à l'appui de notre explication sur l'expérience de regarder la victimisation.

Freud, Sigmund. « Introduction à la psychanalyse Tome II : 3e partie », 1916, p25

210 « As objects of contemplation, images of the atrocious can answer to several different needs. To steel oneself against weakness. To make oneself more numb. To acknowledge the existence of incorrigible.

Bataille is not saying that he takes pleasure at the sight of this excruciation. But he is saying that he can imagine extreme suffering as something more than just suffering, as a kind of transfiguration. It is a view of suffering, of the pain of others, that is rooted in religious thinking, which links pain to sacrifice, sacrifice to exaltation — a view that could not more alien to a modern sensibility, which regards suffering as something that is a mistake or an accident or a crime, Something to be fixed. Something to be refused. Something that makes on feel powerless. »

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003, p98-99

211 « "Pourquoi ! POURQUOI !" » Au moment où Okano a décidé de finir l'affaire sexuelle avec elle et de la quitter, tous les souvenirs de Matsuko à l'égard du refus et de la oppression remontent les douleurs dans sa mémoire.

Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018,,00:41:20-00:41:49 et 01:31:30-01:31:32.

Shimomura ont éprouvé les rejets dans leur vie. Lorsqu'ils étaient en train de regarder les blessures et les expériences dramatiques dans ces films, cette action de regarder a fait naître chez les spectateurs le désir et la curiosité d'examiner leur propre trauma, pour un résultat qui s'apparente à du sadisme. Le sadisme vient de l'expression fantastique de drame au souvenir invérifiable de souffrance intime. C'est ce qu'on peut imaginer ces désirs d'auto-révélation dans les œuvres de Chen et de Nakashima.

Dans l'ensemble, au moment où Chen a produit les images et les films en voyant les photos de *Lingchi* (supplices chinois)<sup>212</sup>, il n'avait traité que les processus de la sentence dans ces photos, il a traité et a examiné simultanément ses expériences de la peine et les supplices de l'histoire de sa vie. Lorsque l'image est construite pour exprimer une visualisation par défaut, elle met aussi en œuvre le transfert du sentiment intériorisé du spectateur en produisant une projection de sa vie sur l'œuvre. Cela devient la visualisation illusoire entre la représentation de l'œuvre et la réaction du spectateur, ainsi elle est une perception imagée qui remplace peut-être de l'ambiguïté dans le regard par rapport à ce qui est énoncé. Donc tout ce que l'on éprouve lors les moments de regard d'après l'énoncé, ne vérifie pas exactement les moments vécus et la tragédie.

### **C. Esthétique de l'alibi de l'être — discours de la mort**

Plus que l'image calme des caractères, il montre le passage incessant de l'inorganique à l'organique par la respiration ou la nourriture et la transformation inverse, sous l'effet de la mort, des grandes architectures fonctionnelles en poussière sans vie : « Les substances mortes sont portées vers les corps vivants, disait Cuvier, pour y tenir une place, et y exercer une action déterminées par la nature des combinaisons où elles sont entrées, et pour s'en échapper un jour afin de rentrer sous les lois de la nature morte. » La plante régnait aux confins du mouvement et de l'immobilité, du sensible et de l'insensible; l'animal, lui, se

---

212 Chen utilise une photo à partir de ce qu'il a vu dans le livre *Les Larmes d'Eros* de Georges Bataille, pour créer sa première pièce de la série *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*. À travers ce regard occidental de la fascination des grotesques orientales, Chen a rajouté son regard dans ce rituel de la peine traumatisée, et a combiné son sentiment intériorisé de ses expériences traumatisées. Pour exprimer en tant qu'image alternative de la sublimation du sentiment, en même temps c'est une sorte de l'auto-examen qui déterre la douleur et la blessure qu'il porte.

## CHAPITRE I

maintient aux confins de la vie et de la mort. Celle-ci, de toutes parts, l'assiège; bien plus, elle le menace aussi de l'intérieur, car seul l'organisme peut mourir, et c'est du fond de leur vie que la mort survient aux vivants.<sup>213</sup>

Un voyage extrême hors de l'existence mais qui se trouve dans la vie, la "mort". C'est un terminal de l'être humain qu'on ne met pas en doute. Seulement, dans ce parcours vital limité de l'individu qu'on ne ressent que la disparition de l'autre être. La mort d'autrui réalisera dans la vie de l'individu, mais la mort de soi-même existe seulement hors de sa vie propre. C'est-à-dire l'expérience de "la mort d'autrui" et la conscience de "la mort propre" qui ne sont pas totalement la perception du point final. On n'est présent que dans la mort de l'autre être, et on ne peut pas être présent dans notre mort. De ce fait, l'individu perçoit la mort justement via des tâtonnements de l'expérience de la mort de l'autre être. Alors, le discours de la "mort" dans la production de l'art semble devenir une production des sentiments de la mort, qui impliquent la vie.

La *camera obscura*, en somme, a donné à la fois le tableau respectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène ; mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.<sup>214</sup>

La photographie — pour moi, ressemble plus à une sorte de prise de l'âme d'un média technologique, une sorte de mort qui extrait la réalité et fige ces extraits sur le papier photographique par la lumière.

---

213 Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1990 p290

214 Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980, p56



## CHAPITRE I

La photographie a été faussement comprise comme exprimant le "réel" et la "preuve", notamment en termes d'idéologie, elle est la technique pour capturer l'âme pour maintenir la propriété et produire des souvenirs.<sup>215</sup>

Pour Barthes et Chen, la photographie fige un instant sur une scène fixe, cela place la photographie (photo) sur la symbolique de la mort. Comme l'individu ne peut pas expérimenter la mort, le corps immobile de celui-ci couché sur le papier semble être une imitation de la mort. On ne ressent que la mort des autres via l'expérience du "voir" dans sa vie propre, c'est une seule manière que les gens ont pour comprendre le sens de la mort<sup>216</sup>. Michel Foucault discute comment la peine de mort en public fait

---

215 Chen, Chieh Jen. « Déclaration issues de l'interprétation de *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999* par Chen », *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*, 1997 陳界仁, 〈魂魄暴亂〉 (*REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*), 陳界仁創作自述, 1997, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/153/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/153/73), consulté : 26/11/2018

216 « La mort, la maladie pour Chen, il semble que c'est une part de l'expérience visuelle dans la vie. Pourtant, ces vues dans la vie se mêlent à l'histoire. Cette liaison n'est pas jointe de manière être conforme à l'histoire, néanmoins par l'oubli de la génération suivante, il est transférée en concernant l'insertion dans la vie alors que cela est une manière de connecter au corps. »

「死亡，病症，對於陳界仁來說，似乎是生活中視覺經驗的一部分。但是，這些生活中的視覺景象，其實卻是與歷史相連的。這種相連，並不是以歷史見證的方式聯繫，而是透過了隔代而遺忘，卻轉移鑲嵌於生活中與身體中的方式相連。」

Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82. <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>, consulté le 07/07/2016

une tentative pour créer chez le spectateur l'imagination de la mort et mesurer l'impact visuel de la fin d'un être<sup>217</sup> chez ce dernier.

La peine de mort est l'exposition publique de la plus grande douleur qui vient du supplice de la chair d'un être humain. Cette exposition veut prolonger le temps de la représentation de la douleur, et en même temps elle allonge le délai du regard. Les spectateurs ont imaginé la chair au bord de la mort, en voyant une torture terrifiante. Regarder la mort, s'imaginer soi-même dans cette souffrance n'aura pas d'existence réelle. Cette expérience ne prend appui que sur le fait de voir disparaître un être. Les scènes des films ou les images des photos constituent l'imaginaire de l'absence de l'être humain, à partir d'une impulsion qui met en pratique de s'emparer d'un pouvoir et d'exposer un désir. Nous pouvons regarder comment la chair mise en scène à l'image raconte sa disparition.

Et, s'il faut atteindre à la vie comme puissance du dehors, qu'est-ce qui nous dit que ce dehors n'est pas un vide terrifiant, et cette vie qui semble résister, la simple distribution dans le vide de morts « partielles, progressives et lentes » ? On ne peut même plus dire que la mort transforme la vie en destin, dans un événement « insécable et décisif », mais plutôt qu'elle se multiplie et de différencier pour

---

217 « Qu'est-ce qu'un supplice? « Peine corporelle, douloureuse, plus ou moins atroce », disait Jaucourt; et il ajoutait : « C'est un phénomène inexplicable que l'étendue de l'imagination des hommes en fait de barbarie et de cruauté. » Inexplicable, peut-être, mais certainement pas irrégulier ni sauvage. Le supplice est une technique et il ne doit pas être assimilé à l'extrémité d'une rage sans loi. [...] le supplice même s'il a pour fonction de « purger » le crime, ne réconcilie pas; il trace autour ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes qui ne doivent pas s'effacer; la mémoire des hommes, en tout cas, gardera le souvenir de l'exposition, du pilori, de la torture et de la souffrance dûment constatés. »

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1993, p42-44

À propos de l'exposition de la peine, ici on peut faire une comparaison entre le point de vue de Chen et celui de Georges Bataille: « la peine (le supplice) en tant que rituel réalisé écarte des organes, dans l'enchevêtrement du torturé et du torturant, en regardant la torture c'est une participation du public. Cela permet au regard de pénétrer au cœur de la punition, le regard — il est le vrai apogée du rituel de la peine. Une sorte de l'orgasme qui permet la production du prolongement de sentiment. Dans l'exécution du rituel de la peine, que pense le supplicié pendant l'épreuve de la douleur et de la mort ? Les spectateurs sont dans le processus en train de regarder, comment ce processus se transmet-il dans leurs pensées ? Quelle est la persistance de la technique d'exécution du supplice chez le bourreau ? Sur leurs visages ou les membres de leur corps, y a-t-il une carte de paroles écrite dans leur cœur? Et cette carte de paroles est-elle aussi écrite dans la chair du spectateur ultérieur — dans notre chair? »

Chen, Chieh Jen. « Déclaration issues de l'interprétation de *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999* par Chen », *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*, 1997 陳界仁, 〈魂魄暴亂〉 (REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999), 陳界仁 創作自述, 1997, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/153/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/153/73), consulté : 26/11/2018

Ainsi, Georges Bataille a apporté son point de vue sur l'analyse des supplices chinois (*Linchi*), qui consistent à la coexistence de la douleur extrême et l'extase par le regard. Ce point de vue a beaucoup influencé les discussions et les aspects en ce qui concernant les religieux et les théories érotiques. On associe les observations sur l'exposition de la punition dans la chair, à la manière de transférer les expressions imagées de douleur extrême dans la représentation de la mort. Ces sortes de regards peuvent être considérées comme un discours exprimant l'esthétique de l'existence.

Bataille, Georges. , *Les larmes d'éros*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1978

donner à la vie les singularités, donc les vérités que celle-ci croit tenir de sa résistance.<sup>218</sup>

### a. Pratique de la dépossession

Mettre en scène la privation de la vie d'un humain<sup>219</sup> est une habitude dans le discours de la mort. Cependant, la dépossession peut s'appliquer à beaucoup plus de chose que seulement la vie de l'être. Elle met en pratique le dépouillement du droit à la vie et redistribue ce droit à ceux qui prennent la vie de l'individu. Par exemple, les œuvres de Chen parlent beaucoup de toutes sortes de dépossession : le dépouillement du droit à la parole des gens photographiés<sup>220</sup> sur des vieilles photos; les dépouillements du droit au travail et de la vie des ouvriers<sup>221</sup>, les dépouillements de la

---

218 Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris : Les éditions de minuit, 2004, p102

219 Les expressions intuitives de la disparition du corps et de la chair de l'être humain apparaissent dans les œuvres de Chen et de Nakashima, par exemple, *Flash*, 1985, *Revolt in the Soul & Body 1900 —1999*, 1996-1999 et *Lingchi - Echoes of a Historical Photographe*, 2002. Dans les films de Nakashima, ce sont les scènes où Matsuko a tué son amour Onodera dans *Memories of Matsuko*, ou Shimomura Naoki est en train de noyer la fille de Morigouchi et de tuer sa mère Shimomura Yūko, et celle où Watanabe Shūya est en train de tuer Kitahara Misuki dans *Confession*.

220 « Chen trouve qu'il y a une sorte d'« histoire des personnes photographiées » qui ne s'inscrit pas encore dans l'histoire photographique, spécialement lorsque la photographie allait de pair avec l'impérialisme entrer les territoires non-occidentales, les peuples non-occidentaux sont devenus des personnes muettes, qui ont été photographiées dans le fil de l'histoire photographique. La raison pour laquelle on les appelle "muet", en principe c'est parce que ce groupe de gens colonisés (photographiés) ne peuvent pas avoir leur propre droit pour interpréter et pour parler. L'exemple le plus extrême est l'image des personnes suppliciées. D'une part, elles ont subi la mort après la douleur physique. D'autre part, elles sont devenues des personnes photographiées « fixées » par l'œil de l'impérialisme, et qui ont accédé à l'autre état de l'aphasie éternelle, la « mort ». »

Lin, Yi Hsiu. *Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011 juin, 林怡秀, « 影像的異域—身體：陳界仁影像作品研究 », 動畫藝術與影像美學研究所碩士論文, 國立台南藝術大學, 2011, 六月, p43

Chen, Chieh Jen. 陳界仁, 〈以藝術之名：藝術家訪談陳界仁〉, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/659/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/659/73), consulté : 31/12/2018

221 *Factory*, 2003, *Bade*, 2005, et *The Route*, 2006 sont des œuvres qui reflètent les problèmes à partir des années 90, les gens font face au développement de l'économie mondiale et au fonctionnement de la mondialisation. Chen choisit les expériences de vie des classes ouvrières du monde ou locales pour raconter comment la dépossession mondiale a pillé leur travail, leurs ressources, leurs droits au travail, leurs droits à la mobilité, leurs droits à la survie, et les résultats de la dépossession. Ces types d'œuvres sont un témoignage vivant de cette époque particulière de l'histoire.

mémoire de la vie et de la résistance aux contrôles<sup>222</sup>... etc. À cause de ces dépossessions, la redistribution qui s'en suit vient perturber des moments ou toutes sortes d'états de la vie d'individus. Ainsi elle dévoile la mise en scène de l'agonie de la vie.

La dépossession s'exprime parfois sous la forme d'une substitution de moindre valeur, comme un changement de la mémoire, une dissimulation de l'histoire ou un reversement de la réalité. Particulièrement dans l'œuvre *Military Court and Prison*, Chen a mentionné que l'État faisait les substitutions de la mémoire collective des peuples. Quelque soit le parti en train de diriger le pays, ils ne veulent rien dévoiler de la vérité historique durant la "période de Terreur blanche" de Taïwan<sup>223</sup>, ils ont répondu seulement de manière formelle en créant un espace monumental (construire un mémorial, soumettre le parc en souvenir de la Terreur blanche « Jing-Mei White Terror Memorial Park » et démanteler des bâtiments anciens). Ce n'est pas à l'État d'expliquer la raison des dépossessions du passé, il s'arrange pour seulement reproduire une substitution de ces moments dans leur souvenir.

Peut-on trouver des expressions de dépossession et de substitution dans la vie en regardant la réalisation de Nakashima ? Dans la vie de Matsuko il y a une scène qui raconte ces moments acerbes : le père était en train de photographier Matsuko en train de porter le kimono traditionnel, ce qui est un rituel symbolique dans le passage adulte. Seulement, son père pensait quand même à sa sœur Kumi, qui peut-être n'aura jamais

---

222 Dans *Military Court and Prison*, 2008, *Empire's Borders I*, 2008-2009, *Empire's Borders II*, 2010, *Happiness Building*, 2012 à *Realm of Reverberation*, 2014 on peut voir les critiques de la gouvernance de l'État dans ces œuvres de Chen. À partir de la gestion d'archives, en ce qui concerne les dossiers historiques et les documents de populations, puis à propos de ces réorganisations le l'agencement de l'espace (la fonction des bâtiments), du système de la société et des politiques publics, tous cela sont des contrôles qui remplacent petit à petit les souvenirs des êtres humains. Entretemps, cette gouvernance a prolongé ses contrôles à tous les niveaux de sa gestion, par exemple : l'espace, le capital, la population, l'information et la pensée... etc. De toutes façons, elle a procédé d'abord au contrôle, puis à la dépossession de tous les droits.

Chen, Chieh Jen. « Déclaration du ouvrage — *Military Court and Prison* », 陳界仁, 〈軍法局—創作自述〉, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/841/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/841/73), consulté : 31/12/2018

223 La période dite de la Terreur blanche à Taïwan indique des contextes de la levée de la loi martiale à Taïwan(1949-1987). Pendant la dictature du parti Kuomintang (KMT), prenant prétexte de la lutte contre communisme, le KMT transpose sur l'île le climat de guerre civile qui règne sur le continent chinois. La « Terreur blanche » (baise kongbu, 白色恐怖) est destinée à écraser toute activité communiste – pourtant marginale sur l'île. Chaque personne suspectée pouvait être arrêtée du jour au lendemain. Le 20 mai 1949, quelques mois avant le repli des troupes nationalistes de Taïwan, le gouverneur de la province instaure ainsi la loi martiale. La répression est désormais légitimée. Chiang Kai-shek, puis son fils Chiang Ching-kuo l'ont maintenue durant 38 ans.

Hérait, Alice. *Taïwan : comment atteindre vérité et réconciliation sur la Terreur Blanche ?*, Asialyst, publié le 21/06/2016, <https://asialyst.com/fr/2016/06/21/taiwan-comment-atteindre-verite-et-reconciliation-sur-la-terreur-blanche/>, consulté : 19/07/2020

Zhang, Yan Xian, 張炎憲, 〈白色恐怖與轉型正義〉, 《戒嚴時期白色恐怖與轉型正義論文集》, 台北：吳三連台灣史料基金會, 2009, 12, URL ; [http://www.twcenter.org.tw/publications/a02\\_07/a02\\_07\\_08/4](http://www.twcenter.org.tw/publications/a02_07/a02_07_08/4), consulté : 19/07/2020

la chance de s'habiller avec une robe kimono comme Matsuko. À ce moment-là, pour amuser la tristesse de son papa, Matsuko a fait encore des grimaces devant l'objectif de la camera, mais elle n'a pas reçu en retour la joie de celui-ci qui a répondu en disant "pas de blague" ! Et finalement c'est cette photo de Matsuko qui grimace dans sa tenue de kimono qui a été figée qu'elle emporte avec elle quand elle quitte sa famille. Cette photo est devenue ce qui lui restait à sa mort.

Le neveu de Matsuko, Sho, a trouvé cette photo quand il arrangeait les affaires de sa tante<sup>224</sup>. Après, quand il était en train de téléphoner à son père (le frère de Matsuko) en se souvenant de cette photo, il a dit à son père qu'il aurait voulu vraiment rencontrer sa tante. Son père lui a répondu qu'en fait il l'avait déjà vu, quand il était petit. Il s'est alors souvenu de la scène où il a rencontré une femme en s'accroupissant à côté de la rivière, elle lui a fait des grimaces en disant bonjour, c'était Matsuko<sup>225</sup>.

La photo des grimaces est une représentation d'un souvenir de Matsuko, effectivement, le moment où ces grimaces se sont figées sur cette image, c'était Matsuko qui avait choisi de jouer un clown. Toutefois, la raison pour laquelle elle avait choisi de faire cela, c'est parce qu'elle avait ressenti la dépossession de l'attention de son père. Autrement dit, quand elle faisait des grimaces, c'était une punition qu'elle s'inflige pour marquer son besoin affectif familial. Derrière cette photo, elle a caché le témoignage de sa peine, une souffrance due à l'indifférence et elle substitue un autre souvenir dans sa mémoire. Vu sous l'aspect de Chen, c'est juste une dépossession du droit à parole dans sa propre histoire grâce à cette photo (Matsuko). Par ce remplacement il opère une transposition des souvenirs douloureux cachés.

### **b. Manifestation de l'impulsion du désir**

La dépossession peut-être amène une absence qui va demeurer quelque part dans le cœur de l'individu. Tout cela peut donc faire naître le désir chez celui-ci de combler ce vide, et de le remplacer par d'autres substitutions. Le manque d'amour de la part de son père explique peut-être ainsi le fait que Matsuko se soit donnée corps et

---

224 « Ce visage... je suis certain de l'avoir déjà vu. »

Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:26:33-00:26:40

225 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:32:20-01:33:50

âme à la poursuite de l'amour auprès des hommes qu'elle a rencontré durant sa vie<sup>226</sup>. On comprend que la dépossession pousse vers une impulsion de consolation, pour combler quelques besoins dans la vie. Pourrait-il être une manifestation d'un être humain qui expose son impulsion de désir ? Cela dit, le discours de la mort présente également une façon d'exprimer l'impulsion de désir. Elle dévoile effectivement une autre sorte de l'expression de esthétique de l'existence, et consiste en un désir qui tente de produire une sorte d'éruption de l'énergie en raison de la dépossession :

Et sans doute il se répond que « le point le plus intense des vies, celui où se concentre leur énergie, est bien là où elles se heurtent au pouvoir, de débattent avec lui, tentent d'utiliser ses forces ou d'échapper à ses pièges ». Il pourrait également rappeler que, selon lui, les centres diffus de pouvoir n'existent pas sans points de résistance en quelque sorte premiers; et que le pouvoir ne prend pas pour objectif la vie, sans révéler, sans susciter une vie qui résiste au pouvoir; et enfin que la force du dehors ne cesse de bouleverser et de renverser les diagrammes.<sup>227</sup>

On peut dire que la dépossession est aussi un motif de résistance pour les dépossédés. La mère de Watanabe, Yasaka, a été dépossédée de son besoin affectif de maman de son enfant. Les violences et l'abandon de la mère permettent à Watanabe d'obéir à des impulsions de résistance et à combler ses manques de désir. Il a choisi de mépriser la vie et d'adopter la proposition de Shimomura<sup>228</sup>, il voulait priver Manami de son droit à la vie — la fille de Moriguchi, car c'était un enfant qui recevait plein

---

226 Dans le film *Memories of Matsuko*, Matsuko a eu une amie fiable Megumi Sawamura (voir aussi note 14 et 134). Elles se sont rencontrées dans la prison, et se sont retrouvées après la prison dans une salon de coiffure. Elles se sont retrouvées souvent pendant une longue période et se sont encouragées lorsqu'elles exprimaient leurs problèmes intimes, seulement après, Matsuko a appris que Megumi s'est mariée, et à la même période elle est tombée amoureuse de son ancien élève, Yôichi, un yakuza. Désormais, Matsuko s'est éloignée de Megumi, même si Megumi voulait l'aider et se souciait d'elle. Matsuko a tout refusé venant d'elle.

227 Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris : Les éditions de minuit, 2004, p101

228 « Or, au moment où je me posais sérieusement la question de savoir si je n'allais pas demander à un autre de me servir de témoin, Shimomura mentionna une cible à laquelle je n'aurais jamais pensé : la fille de la prof principale.

*Un collégien assassine la fille de son prof principale !*

Je n'avais pas le sentiment qu'on l'avait déjà vu, celui-là. Les médias allaient de délecter ! Et puis celle qui m'avait insulté, humilié, quand je lui avais montré mon Porte-monnaie Antivol, celle qui avait renâclé à apposer son sceau sur mon dossier... Pour une fois, Shimomura avait bien joué. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5ème B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p208-209

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:23:10-00:24:07

## CHAPITRE I

d'amour de sa maman<sup>229</sup>. Dans l'autre cas, Shimomura a souffert du mépris de Watanabe qui a blessé son amour-propre. C'est une blessure qui fait évoluer le désir de Shimomura, qui va décider de détruire le projet de Watanabe pour manifester la valeur de son existence et prouver sa capacité à atteindre un but. Toutes ces erreurs se sont glissées dans la vie d'une innocente, et ont évolué vers la dépossession de la personne la plus importante de la vie de Moriguchi — sa fille, Manami. La mort de sa fille a fait un grand vide dans sa vie, par la suite, Moriguchi a transformé ce vide en une obsession de vengeance contre les assassins.

L'obsession de vengeance jaillit également de la scène où Matsuko perd la raison et sombre dans la folie en tuant Onodera. De la même manière Matsuko a trouvé qu'Onodera l'avait privé de tous son capital et l'avait trompé, elle a transformé ses sentiments intériorisés de perte par l'action de priver Onodera de sa vie. Autrement dit, Matsuko s'est laissée submerger par son impulsion de vengeance qui serait un acte qui comblerait le sentiments de toutes ses pertes dans son cœur. Étant donné qu'une impulsion de désir devient une dépossession, cette sorte d'expression transporte facilement vers une image de la mort.

Du point de vue de la mise en scène, c'est une manière de récupérer de la puissance et de remplir un besoin dans la vie, c'est une manifestation qui deviendrait une fascination dans le décès imaginaire de l'être humain. Une possibilité est qu'un individu porte peut-être une partie tragique de son histoire à l'époque difficile de sa vie<sup>230</sup>, ou bien il a vécu quelques expériences dramatiques personnelles, tous cela lui a laissé des piqûres quelque part dans sa vie. Ainsi, ces piqûres sont comme des marques de la mort du passé douloureux. De plus, l'individu ne résiste pas à cent pour cent à ses expériences blessées, et au processus évolué par l'histoire qui progresse. En fin de compte il est nécessaire d'utiliser d'autres manières de diriger sa vie et de définir les principes moraux par soi-même. Cela mènent au fruit des ses méditations pour

---

229 « La cible eut un sourire. Un sourire que seuls ceux qui sont aimés savent faire. Ce dont mot j'ai été privé. »  
Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p211

230 Texte original : 歷史的創傷環節

Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82。 <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>, consulté le 07/07/2016

confirmer l'image de sa propre existence et juger son univers. Donc, les piqûres du passé douloureux peuvent donner l'impulsion au désir de destruction de l'individu. Cette façon de se déposséder de la vie fournit un imaginaire du discours de la mort, et l'expérience blessée est une perception imagée qui se transforme en une expression plus proche du discours de la mort<sup>231</sup>.

Comme au moment où Chen était en train de créer *Revolt in the Soul & Body 1900—1999* et *Lingchi - Echoes of a Historical Photographe*, il a utilisé le sentiment de la dépossession dans son histoire vécue et le désir de trouver une substitution à sa perte. À l'aide de l'imaginaire, Chen sert une pratique de la vue, en correspondance à l'idée et à la mise en scène de la mort. Vu que l'individu est fatalement absent dans la mort de soi, l'individu est confronté à la perception de la mort de la vie en faisant diverses illusions. À travers les illusions variables de l'existence ou les connaissances floues du décès, l'être humain appuie son regard dans sa recherche d'une autre approche qui symbolise une image de la mort dans la vie.

une pensée enfin pour laquelle le recommencement de la vie, ses reprises incessantes, son obstination excluent qu'on lui pose une limite dans la durée, d'autant plus que le temps lui-même, avec ses divisions chronologiques et son calendrier quasi spatial n'est sans doute pas autre chose qu'une illusion de la connaissance. Là où une pensée prévoit la fin de l'histoire, l'autre annonce l'infini

---

231 Michel Foucault a discuté son point de vue de l'esthétique de l'existence dans son livre, *Histoire de la sexualité: l'usage des plaisirs*. Il donne la discussion sur le sexe à travers le fait de penser à l'utilisation du plaisir et du plaisir de l'être humain dans l'époque grecque, en guise d'art de la vie (l'être humain). On adopte cette discussion d'esthétique de l'existence dans cette thèse, peut-être est-il possible d'utiliser le « désir » et « l'impulsion » en tant que véhicule pour exprimer la vie et la mort dans la production de l'art. Le désir et l'impulsion au lieu de la sexualité qui permettent aux individus d'exercer également une domination dans leur parcours de vie et montrer une esthétique de la vie.

« L'« esthétique » de l'existence liée à la morale antique marque chez Foucault le retour au thème de l'invention de soi (faire de sa vie une œuvre d'art) une problématisation à laquelle il était déjà arrivé en filigrane dans un certain nombre de textes « littéraires » dans les années 60... »

Revel, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*, Paris : Ellipses Edition, 2002, p27

« L'acte sexuel n'est certainement pas perçu par les Grecs comme un mal ; il n'est pas pour eux l'objet d'une disqualification éthique. Mais les textes témoignent d'une inquiétude qui porte sur cette activité même. Et cette inquiétude tourne autour de trois foyers : la forme même de l'acte, le coût qu'il entraîne, la mort à laquelle il est lié. On aurait tort de ne voir dans la pensée grecque qu'une valorisation positive de l'acte sexuel. La réflexion médicale et philosophique le décrit comme menaçant, par sa violence, le contrôle et la maîtrise qu'il convient d'exercer sur soi ; comme minant par l'épuisement qu'il provoque la force que l'individu doit conserver et maintenir, et comme marquant la mortalité de l'individu tout en assurant la survie de l'espèce. »

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: l'usage des plaisirs*, Paris : Gallimard, 1997, p165

« Le thème de l'esthétique de l'existence comme production inventive de soi ne marque cependant pas un retour à la figure du sujet souverain, fondateur et universel, ni à un abandon du champ politique « je pense au contraire que le sujet se constitue à travers des pratiques de libération ». L'esthétique de l'existence, dans la mesure où elle est une pratique éthique de production de subjectivité, est en même temps assujettie et résistance c'est donc un geste éminemment politique. »

Foucault, Michel. « Une esthétique de l'existence, » *Dits et écrits. IV*, Paris : Gallimard, 1994, p. 730-735



## CHAPITRE I

de la vie; où l'une reconnaît la production réelle des choses par le travail, l'autre dissipe les chimères de la conscience; où l'une affirme avec les limites de l'individu les exigences de sa vie, l'autre les efface dans le murmure de la mort.<sup>232</sup>

Dans l'ensemble, les histoires (scénarios et textes) ont inspiré Chen et Nakashima, qui ont adopté les contenus ou les détails similaires en tournant leurs films et en se servant d'une sorte de représentation (re-énoncé). Cette représentation permet l'expression d'un moment de souffrance<sup>233</sup> qui fascine le regard du spectateur, ou bien qui parle d'un état de souffrance dans lequel baigne l'individu durant sa vie. Cela permet au spectateur d'obtenir par procuration une sorte de rédemption, qui peut éventuellement devenir une pensée de secours. Dans ce cas, ce genre d'image fournit un espace virtuel dans la pensée (imaginaire) du spectateur, l'individu peut s'associer lui-même à l'autre par une sorte de solidarité du sentiment, de l'expérience ou de l'esprit,... Le regard de l'individu sollicite donc son sentiment intériorisé du moment de souffrance, qui peut évoluer vers une réception de l'expression de victimisation vécue au moment de cette souffrance.

Ce n'est pas dire que les réalisateurs jouent le rôle de rédempteur, c'est plutôt que les images ou bien les histoires qui sont racontées nous amènent sur un chemin qui permet d'aborder le sentiment du sauveur. On comprend que l'être humain ne raconte jamais son propre discours de la mort, mais l'individu peut le faire à l'aide d'un dispositif de sa propre victimisation, en essayant d'élargir le prolongement du sentiment qui est chez l'autre être. On peut seulement imaginer la mort mais on ne peut pas l'expérimenter. Les histoires racontent donc la mort en faisant une projection de celle-ci dans l'imaginaire d'un individu, alors que lorsqu'il s'agit de la victimisation on arrive à l'expérimenter parce qu'elle fait écho à des expériences de la vie. En d'autres termes, les films mettent en scène un lieu qui permet de dévoiler et d'échanger le sentiment intériorisé via la victimisation. C'est comme une communication de l'art

---

232 Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1990, p292

233 Texte original : 受難時刻

Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

劉紀蕙, 〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉, 《中外文學》第30卷第8期, 2002年1月1日, 頁45-82。 <http://www.srcc.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>, consulté le 07/07/2016

## CHAPITRE I

visuel entre l'histoire de la vie de l'autre et le regard de lui-même. En même temps, cette représentation de souffrance accompagne la mise en scène de la victimisation dans l'art visuel. L'artiste et le spectateur examinent ensemble l'expérience blessée dans la vie des individus, par ailleurs ils expérimentent aussi une véritable production sentimentale du discours artistique.

Alors, nous allons explorer pas à pas en quoi va consister la "victimisation" dans les œuvres des deux artistes. Qu'expriment-elles lorsqu'elles retracent des pièces de la vie de ces moments de souffrance, et comment l'individu profite de la "victimisation" en tant que dispositif pour exposer son discours vital.



## Chapitre II. Démonstration : pratiques et subjectivation de l'être humain dans le discours artistiques de la victimisation

On observe que l'histoire de l'art occidental sur certaines époques représentait très souvent les passions de l'âme ou les épreuves du corps, de la douleur. Le christianisme intégrera la souffrance même dans la substance de Dieu, surtout « la crucifixion qui se révélera être la source d'images intarissables sur la souffrance »<sup>234</sup>, qui sollicite très facilement une douleur imaginaire. Par exemple, jusqu'à la Renaissance<sup>235</sup>, on le voit encore dans l'expression ou la trame du catholicisme<sup>236</sup> qui est représentée dans l'art. Evidemment quand on s'intéresse au contexte qui donne naissance aux œuvres en général il ressort clairement que de tout temps ce qui influence l'artiste dans le monde est toujours en rapport avec sa région, les événements politico-sociaux qu'il va vivre, les religions qui l'entourent, ou encore l'école picturale à laquelle il appartient.

Avant la Renaissance<sup>237</sup> les œuvres artistiques répondent d'abord à des commandes avant d'être l'expressions d'un artiste engagé idéologiquement, même si,

---

234 Péoch, Nadia. « La douleur et le soin, entre l'acte et l'accompagnement », *Recherche en soins infirmiers*, septembre 2012 ; 110 : 65-77, p66, DOI : 10.3917/rsi.110.0065. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherche-en-soins-infirmiers-2012-3-page-65.htm>, 12/03/2019

235 La Renaissance est un grand thème du mouvement historique, voici on retire son conception et la civilisation sur l'art, les autres parts peuvent voir : Michaux, Marie-Anne. *Histoire De La Renaissance : Mots-Clés*, Paris, France : Eyrolles Pratique, 2006.

236 Rogier van der Weyden, Crucifixion, 1460 ; Andrea Mantegna, Christ mort, vers 1480 ; Léonard de Vinci, La Cène, 1497 ; Mathias Grünewald, *Crucifixion*, Retable d'Issenheim, 1515 ; Michel-Ange, Jugement Dernier, Chapelle Sixtine, 1541  
Voir : <http://www.histoiredelart.net/courants/la-renaissance-1.html>, consulté le 12/03/2019

Mathias Grünewald, est un peintre allemand, né à l'époque de la Renaissance, mais son style des œuvres ont été considérées une forme prolongée de Moyen Âge ou de mouvement gothique.

Voir : Aulnas, Patrick. Matthias Grünewald, <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/matthias-grunewald.html>, consulté le 12/03/2019

王覺非等編，哥德式藝術Gothic Art，「歐洲歷史大辭典—上」，上海：上海辭書出版社，2007.

237 Époques de l'histoire reproduisant beaucoup d'ouvrages autour de la religion, la croyance et l'iconographie, à travers la construction de l'église, les décors d'édifice, l'architecture, la peinture et la sculpture : l'art roman, l'art byzantin et l'art gothique.  
Voir : Barral I Altet, Xavier. *Histoire de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p44-66

## CHAPITRE II

on le voit, l'artiste prend des libertés pour ce qui est du contexte qu'il décrit. Sur cette période on retrouve beaucoup d'œuvres commanditées par des responsables religieux, des rois ou des nobles. En revanche, après la Renaissance il y a un grand changement dans le processus de la créativité dans le monde<sup>238</sup>. L'idéologie de l'humanisme<sup>239</sup> prend peu à peu le pas sur la représentation de scènes religieuses. Autrement dit, l'art ou bien l'artiste s'intéresse plus à l'Homme, et se préoccupe d'avantage de l'épanouissement de celui-ci dans son environnement. À partir de cette époque il semble que l'artiste se nourrisse souvent de ses émotions, de son ressenti pour faire jaillir son œuvre. Il cherche l'inspiration autour de lui et met souvent en scène l'être humain et ses moyens d'existence.<sup>240</sup>

Comment l'image de l'être humain est-il véhiculé dans l'art visuel, avec le changement de la pensée du monde ? Ce peut-il qu'il y ait une construction de l'œuvre qui soit similaire quelque-soit le pays et donc qui serait générique même s'il peut y avoir de légères variantes ? Or on observe des différences notables dans le résultat obtenu, S'il n'est pas le fait de la construction, il serait imputable à la ressource, une

---

238 « L'art atteint, au cours de la Renaissance occidentale, un très grand prestige à côté des autres activités intellectuelles. L'artiste et son travail sont à l'honneur, tandis que le mécénat des princes domine les arts...La Renaissance n'est pas un phénomène uniquement italien, toute l'Europe humaniste est concernée. »

Barral I Altet, Xavier. *Histoire de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p61

239 « La foi naissante dans la capacité des êtres humains de prendre en charge eux-mêmes leur destin et de le façonner. Cette nouvelle confiance en l'homme s'alimente au développement de la nouvelle science et au pouvoir technique qu'elle accorde sur la nature, ainsi qu'à l'amélioration réfléchie et progressive de l'organisation politico-sociale. »

Hottois, Gilbert. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Belgique : De Boeck Supérieur, 2005, p66

« Les humanistes croient au libre arbitre, ce qui les pousse à s'opposer au déterminisme (l'homme est prisonnier de sa condition) et les met dans une position difficile vis-à-vis de la notion de grâce divine (pour les réformateurs, l'homme n'a aucune liberté et ne dépend que de Dieu). Cependant, aucun humaniste n'ira jusqu'à nier l'importance du divin dans l'accomplissement de l'homme de la Renaissance. »

Michaux, Marie-Anne. *Histoire De La Renaissance : Mots-Clés*, Paris, France : Eyrolles, 2006, p196

240 On sait que « la Renaissance fut aussi l'époque des grandes explorations et découvertes, excitant l'imagination et soulignant la relativité et la contingence des formes sociales et des modes de vie. » De plus, elle a influencé beaucoup à côté des domaines intellectuels, dans le développement historique, après la Renaissance, l'Europe est entrée l'époque du rationalisme de l'âge classique, même si les rationalistes ne sont pas athée, mais ils ont recherché plus sur la question de l'Homme, l'existence humaine, l'âme et le corps...etc, en même temps ils ont donné des préconceptions entre l'Homme et Dieu. « S'il n'y a pas de rationalisme classique moderne sans dieu, l'importance qui lui est accordée est cependant inégale et la perspective est toujours celle d'une théologie rationnelle. La nécessaire hypothèse de dieu ne peut donc être contraire à la raison humaine. L'idée que la « lumière naturelle » (les facultés simplement humaines à la différence de la Révélation ou de l'inspiration divine) suffit pour conduire à dieu tend à marginaliser l'importance de l'Église et prépare le *déisme*, qui se développera au XVIIIe siècle. Le rationalisme consolide les assises de la confiance en l'humanité ainsi que dans la liberté – spécialement, de pensée – individuelle. Les grandes constructions théoriques du rationalisme ne se privent pas d'être aussi *critiques*. »

Hottois, Gilbert. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine* Belgique : De Boeck Supérieur, 2005, p62 et p94

diversité d'outils, de média utilisés pour la création, beaucoup plus large. Cette diversité fait perdre le caractère général de la construction de l'oeuvre au profit d'un caractère identitaire par rapport à l'auteur. C'est cette ressource qui aurait changé. On parle de l'histoire de quelqu'un comme on parle de ses expériences, expériences qui vont alimenter sa mémoire et la perception de sa vie et le déroulement empirique de sa vie. Notre histoire a été ainsi reliée à notre expérience d'être humain. À partir de l'observation de Foucault sur l'Histoire et l'expérience, on rajoute la structure de l'expérience humaine :

de même l'Histoire, à partir du XIXe siècle, définit le lieu de naissance de ce qui est empirique, ce en quoi, en deçà de toute chronologie établie, il prend l'être qui lui est propre. C'est pour cela sans doute que l'Histoire, si tôt, s'est partagée, selon une équivoque qu'il n'est sans doute pas possible de maîtriser, entre une science empirique des événements et ce mode d'être radical qui prescrit leur destin à tous les êtres empiriques, et à ces êtres singuliers que nous sommes. L'Histoire, on le sait, c'est bien la plage la plus érudite, la plus avertie, la plus éveillée, la plus encombrée peut-être de notre mémoire; mais c'est également le fond d'où tous les êtres viennent à leur existence et à leur scintillement précaire. Mode d'être de tout ce qui nous est donné dans l'expérience, l'Histoire est ainsi devenue l'incontournable de notre pensée : en quoi sans doute elle n'est pas si différente de l'Ordre classique.<sup>241</sup>

L'expérience joue un rôle important dans la victimisation, une prescience ou une connaissance qui va servir de base au choix de vie de l'être humain. Elle est indissociable de ce qui définit un individu. Elle trouve son utilité dans plusieurs situations, par exemple : pour énoncer l'expérience ou le vécu d'un individu, on va trouver des biographies, des reportages, des documentaires, des réalisations théâtrales ou des œuvres picturales ... Parmi les expériences qui vont le plus influencer l'être humain on trouve les expériences dramatique de la vie. Pourtant le vécu est une histoire expérimentale pour la personne qui le vit, alors que pour les autres qui ne l'expérimentent pas, c'est juste une histoire racontée, un fantasme que l'on imagine. Si on se réfère à l'art antique nous avons beaucoup de réalisations sur le thème de la crucifixion qui montre le personnage central amaigri et pâle, termes de l'équation qui viennent appuyer l'expérience tragique de Jésus Christ dans l'histoire de la chrétienté.

---

241 Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. [1966]. Paris : Gallimard, 1990, p231

## CHAPITRE II

Ces réalisations cherchent à exagérer de manière théâtrale les souffrances que Jésus Christ a enduré dans les dernières heures de sa vie et en particulier au moment crucial du sacrifice rédempteur de sa vie pour nous. Dans la chrétienté en général on exploite cet événement comme une propagande spirituelle, une technique qui sert à rassembler les fidèles ou leur regard, pour concentrer leur attention sur l'objet religieux<sup>242</sup>. Il s'agit d'une histoire qu'on ne conteste pas et qui est l'expérience d'un autre (Jésus Christ). Cette expérience tragique, par le biais de l'art ; est ainsi donnée largement en spectacles. En conséquences même des personnes irrégieuses peuvent être touchée par l'expression de la douleur de Jesus, ce qui souligne l'efficacité de cette technique. Autrement dit, il nous sert une atmosphère du fantasme dans la victimisation de Jesus.

Et même, le terme traumatique n'a pas d'autre sens qu'un sens économique. Nous appelons ainsi un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie.<sup>243</sup>

Selon Freud, l'expérience blessée personnelle influence le soi parce que l'homme a le ressenti du mal, de la douleur et du deuil. « La douleur renvoie à l'atteinte de la chair et la souffrance à l'atteinte de la psyché »<sup>244</sup>. Ce sont les réactions de l'être humain aux événements qui vont générer son expérience dans une trame traumatique. Une réaction peut être de provoquer la compassion suite a une tragédie, ou de faire écho a un événement vécu par soi-même, comme il semble que ce soit le

---

242 Dans la Bible, il y a plusieurs passages relatifs à la mort sacrificielle de Jésus Christ. Par exemple « Luc 22:19 » a écrit comment Jésus a instauré « le repas du seigneur » avant de donner sa vie . Il précise que les fidèles doivent commémorer ce repas tous les ans à la même époque : « Ensuite il prit du pain; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le leur donna, en disant: Ceci est mon corps, qui est donné pour vous; faites ceci en mémoire de moi. » Cette scène a été très souvent dépeindre dans l'art et une des peintures plus connu est *La cène* de Léonard de Vinci à Milan.

243 Freud Sigmund, «Introduction à la psychanalyse Tome II : 3e partie», 1916, p36

244 Nadia Péoch, « La douleur et le soin, entre l'acte et l'accompagnement », Recherche en soins infirmiers, septembre 2012 ; 110 : 65-77, p66

cas dans la représentation du chef-d'œuvre de l'art abstrait *Guernica* de Picasso<sup>245</sup>. Ce tableau nous montre une tragédie historique en tant que sentiment du mal sur ce massacre en insistant sur l'image de la souffrance dans la guerre pour témoigner du supplice subits par les habitant de cette ville a ce moment-là. Même si ce n'est pas vécu personnellement par l'artiste, il<sup>246</sup> réussit à exprimer le sentiment du mal, la compassion pour les victimes de la guerre et son opposition au fascisme. De ce faits la description de l'expérience tragique est l'élément de la victimisation, et les parties composantes de la victimité sont la ressource pour les créateurs.

Par conséquent, pour déceler une sorte de discours d'esthétique de l'existence en tant qu'être humain, nous avons choisi de traiter la victimisation dans le domaine de l'art visuel qui comme nous l'avons vu plus haut, a le pouvoir de susciter facilement la compassion pour les victimes. Plus particulièrement nous nous sommes intéressé au travail de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya qui mettent en scène des expressions de la victimisation dans leur films. En considérant la manière avec laquelle il traite la victimisation, nous comprenons qu'elle reflète une subjectivation de l'individu capable de créer des espaces émotionnels et donner à l'image un sens plus dramatique. Cette construction de l'image nous renvoie vers nos propres histoires et peut influencer notre réaction ou comportements devant l'œuvre. Cela pouvant entrer en résonance avec le vécus des spectateurs. Mais pourquoi les gens ont-ils parlé de leurs expériences ? Comment arrive t-on à être convaincu par la présentation de l'histoire vécue ? Pourquoi ce qui représente l'expérience ou le vécu peut-il fasciner

---

245 Le 26 avril 1937, la ville basque de Guernica a été bombardée par les avions des armées de l'Allemagne Nazie et de l'Italie fasciste. Ce massacre a ordonné par les nationalistes espagnole pendant ça signifie le nazi et le fasciste ont allié de massacrer en utilisant la guerre civile espagnole a marqué les esprits. Plus tard Pablo Picasso veut dénoncer ce massacre qui vient de se produire. Il utilise à transformer sa rage et sa colère pour de cette massacre à réaliser l'œuvre connue Guernica. Cette œuvre a été financé par une commande du gouvernement espagnol républicain qui l'a exposé pour le Pavillon Espagnol de l'Exposition Universelle des Sciences et des Techniques qui fut réalisé à Paris en 1937 à l'occasion de l'Exposition Universelle des Sciences et des Techniques. Nous étions alors que en l'Espagne est en pleine guerre civile l'exportation de cette peinture joue un rôle important dans la propagande de cet événement terrible à l'étranger. L'art comme la culture deviennent un moyen étaient aussi efficace pour dénoncer la violence et la guerre

Dolores Fernández Martínez, « L'œuvre d'art en tant que témoignage: les artistes confrontés à la guerre », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 13 janvier 2009, consulté le 25 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org.ezscd.univ-lyon3.fr/ccec/2580> ; DOI : 10.4000/ccec.2580

246 « Il est clair que Picasso a simplement préservé sa dignité pendant l'Occupation, comme l'ont fait des millions de personnes. Le travail a été sa façon de résister. Et c'est donc tout naturellement que l'on peut percevoir l'influence de la guerre dans son œuvre. Et dans cette pulsion de la réalité, on trouve son témoignage. Ainsi, l'on comprend que les œuvres d'art puissent être testimoniales même si leurs auteurs ont souffert dans leur chair des expériences racontées, ou mieux encore des expériences qui nous sont transmises. À la suite du « Guernica », Picasso est devenu le héros/héraut des Espagnols, le symbole d'une culture. »  
*Ibid.*,



ces spectateurs ? L'art visuel permet l'expression des sentiments qui nous renvoie au fantasme en opposition à la réalité. Les films de Chen et de Nakashima sont de bons supports pour nous permettre d'étudier la victimisation. Il rendent la victimisation comme la composition des désirs et des pratiques issues de l'expérience tragique, de l'aspiration à la consolation et soutenue par l'exposition personnelle.

## 1. Discours de victimisation dans la cinématographie

On aime souvent regarder des scènes théâtrales, des romans, des images picturales ou photographiques qui décrivent une tragédie, c'est un mode d'expression presque universel dans l'art. On peut trouver des exemples connus : *Les Misérables* de Victor Hugo, *Dou E Yuan* de Guan Hanqing<sup>247</sup> ou bien *Tres de mayo* de Francisco de Goya<sup>248</sup>. Il en est de même pour les films et les cinémas. On peut les considérer comme une lecture de l'histoire d'une tragédie, un enregistrement de l'expérience tragique qui est ainsi un discours de la victimisation. Les représentations qu'ils en font

---

247 En chinois traditionnel 竇娥冤, chinois simplifié 窦娥冤, pinyin Dou E yuan, en traduction française nous avons *Le ressentiment de Teou-Ngo* (Antoine Bazin) ou *Les griefs de Dou E* (Françoise Lauwaert), c'est une pièce de théâtre lyrique (le zaju 雜劇, 杂剧), l'un des chefs-d'œuvres de Guan Hanquin (1226-1285) 關漢卿, 关汉卿, dans la dynastie des Yuan. L'histoire parle de la misère de Dou E, mais en réalité elle marque les injustices et l'arbitraire qui étaient en train de causer de la violence et de la corruption. Il décrit les problèmes et les réalités de la société du temps de l'auteur. « Son titre comprend le caractère *yuan*, qui signifie à la fois l'injustice subie, le sentiment de profonde douleur qui en résulte, et la colère horrifiée qui s'empare des victimes et des témoins de l'iniquité : c'est la rancune des malmorts, et plus encore des malmortes, qui errent sans repos entre deux mondes, dans l'attente d'une justice qui apaisera leur tourment. » (Lauwaert), p18.

Lauwaert, Françoise. « Comme neige en été : justice, injustice et rétribution dans les griefs de dou e, une pièce de l'opéra des Yuan », dans Littérature et Société, *Cahiers du S.I.R.L.* (Séminaire interdisciplinaire de recherches littéraires), numéro 2, 2007, p. 4-39.  
Bazin, Antoine. *Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs mongols*, trad. M. Bazin Aîné, Imprimerie royale, Paris, 1838

248 *Le Trois Mai 1808*, 1814. Huile sur toile, 266 x 345 cm, Musée du Prado, Madrid. « Dès que les troupes napoléoniennes furent enfin chassées, en 1814, et que le nouveau gouvernement libéral fut en place, Goya chercha l'occasion de noter les incidents qui avaient marqué le début de ces années de violents conflits. Il réalisa deux larges toiles en commémoration des événements violents des 2 et 3 mai 1808. [...] Le Trois Mai 1808 rappelle l'exécution de plus de quarante hommes et femmes sur la colline du Principe Pio. Le point de mire du tableau est un homme qui suffoque et écarte les bras, horrifié par son destin. Son geste suggère qu'il affronte la mort avec bravade et désespoir en même temps. [...] De toute façon, Le Trois Mai 1808 n'était pas censé être un compte-rendu historique exact, mais une récapitulation de l'horreur de ces exécutions. [...] Ce tableau est un jalon important dans l'évolution de la peinture du XIXe siècle. Obéissant en apparence aux normes de la peinture officielle, le sujet de Goya n'est cependant pas un héros traditionnel classique en action, mais la tension angoissée de l'instant précédant l'exécution d'un homme ordinaire. On ignore si ce chef-d'œuvre fut exposé en public du vivant de Goya. »

Carr-Gomm, Sarah. *Francisco Goya*, New York : Grange Books, Parkstone International, NY, USA, 2005. p119-122.

ne sont cependant pas toujours une écriture de l'histoire<sup>249</sup>. Ce qu'ils préfèrent raconter c'est l'enregistrement personnel du vécu de l'être humain. C'est ce que l'on peut voir dans les films qui nous montrent un torrent d'imaginaire tumultueux, profitant d'une connexion du regard plus automatique.

D'après les représentations et les performances des œuvres de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya, il ressort trois manières de comprendre comment se décrit une esthétique de l'être humain en tant qu'expression de l'art par rapport au discours de victimisation, d'auto-victimisation, de l'auto-persécution à la fois victime et sauveur de soi-même.

### A. Victimisation

La personne, l'individu, l'être humain ou l'on précise que la victime<sup>250</sup> est passée par des expériences de double ou de multiples blessures dans sa vie. Précisément la victimisation retrace son expérience du mal, ou de son vécu tragique en tant que victime, une représentation de victimité.

C'est le siècle précédent qui a donné à la victime et au mal une figure humaine et leur a fait perdre leurs oripeaux ontologies et théologiques. La victime est ce phénomène qui nous rend maintenant accessible l'expérience du mal.<sup>251</sup>

Evidemment, l'expérience du mal ne se limite pas à la douleur physique ou psychologique, elle a aussi d'autres sortes de significations. Le mal peut être dû au péché, au crime, à la mauvaise chance ou juste à une mauvaise chose, de ce fait les

---

249 Point de vue de Foucault sur le cinéma : « On ne peut pas poser au cinéma la question du savoir, il serait tout à fait partie perdante. On peut lui poser d'autres questions. Le cinéma permet d'avoir un rapport à l'histoire, d'instaurer un mode de présence de l'histoire, d'effet de l'histoire très différente de ce qu'on peut avoir par l'écrit. » On ne poursuit pas les réalités dans les représentations des arts, par contre on peut rechercher les réalités de l'être humain par rapport à l'histoire de la représentation. Foucault, Michel. « Le retour de Pierre Rivière ». *Dits et Ecrits, III*, Paris: Gallimard, 1994, p.121.

250 Il faut dire que ce n'est pas une recherche à propos de la victimologie, elle est plutôt un point de vue pour nous, une façon de reconsidérer comment l'être humain envisage le moment de la souffrance et présente les moments de l'esthétique de l'existence.

251 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris: Fayard/Mille et une nuits, 2012 p21-22

## CHAPITRE II

questions qui se posent sont : quels sont les messages qui ressortent de ces expressions de l'expérience du mal et que nous percevons visuellement ? Comment la production de l'art réussit-elle à reconstruire l'image de la victimisation ? Et, est-elle une conversation ou une lecture via notre regard de la production artistique ?

D'abord, on traite la production artistique comme un appareil, l'idée comme un Black box theater<sup>252</sup>. L'artiste utilise cet appareil et crée un espace au travers duquel il démontre l'esthétique de l'existence de l'individu. On compte plusieurs éléments à saisir pour sa démonstration : l'émotion de l'individu, le vécu de l'individu, le motif de la vie ou les attentes de l'existence de l'individu..., Chacun de ces éléments a ses propres enjeux dans la démonstration aussi on préfère les traiter comme un dispositif<sup>253</sup> de la production artistique ; autrement dit dans cet appareil, toutes les expressions ou les créations de l'artiste sont le dispositif, la victimisation devient ainsi le dispositif que l'artiste saisit et met en scène. De ce fait, peut-on se demander si ce dispositif rend la victimisation plus réelle à nos yeux ? Au travers de la production de l'art cinématographique, l'idée de la victimisation apparaît plus clairement comme étant un dispositif créant une réalité dans le film. Les films de Chen et de Nakashima, qui visualisent les propres mots de la victimité dans le grand écran, utilisent dans le

---

252 Black box theater, ces types de spectacle sont devenus très populaires et mondialisés dans les années 1960 et 1970. Les Black box theaters sont un espace qui désigne la mise en scène flexible et technique. Il change l'interaction entre les spectateurs et les acteurs, et l'approche physique entre les deux. L'intérieur de la plus part des black box theaters a été peint en noir, le noir donnant le sens de l'espace infini aux spectateurs.

En général, le black box theater a beaucoup été utilisé dans la pédagogie théâtrale. Sa représentation de mise en répétition et de mise en scène sont en cours dans un espace noir, et cet espace est équipé très simplement et est minimaliste. On n'y voit rarement des tables, canapés ou meubles accessoires ; il utilise souvent des cubes aux tailles différentes pour imiter et signifier les accessoires de théâtre. Parce que la mise en scène du black box débarrasse les décorations physiques, donc le metteur en scène ou l'éducateur peuvent entraîner les acteurs, qui se concentrent plus sur les jeux d'acteurs et l'interprétation de leur rôle.

Wray, Dianna. "Black Box Theater." *McClatchy - Tribune Business News*, Feb 17 2010, *ProQuest*. Web. 11 Apr. 2019. URL : <https://search-proquest-com.ezscd.univ-lyon3.fr/docview/458666206?accountid=152256> , consulté le 11/04/2019

楊其文, "【專文】認識黑盒子與實驗劇場", *Taiwan People News 民報*, 24/11/2015, Web. 10/4/2019. URL : <https://www.peoplenews.tw/news/aff199bd-ec6a-4739-842f-026e2c280f46> , consulté le 10/4/2019

253 « Le terme « dispositifs » apparaît chez Foucault dans les années 70 et désigne initialement des opérateurs matériels du pouvoir, c'est-à-dire des techniques, des stratégies et des formes d'assujettissement mises en place par le pouvoir. À partir du moment où l'analyse foucauldienne se concentre sur la question du pouvoir, le philosophe insiste sur l'importance de s'occuper non pas « de l'édifice juridique de la souveraineté, du côté des appareils d'État, du côté des idéologies qui l'accompagnent ! », mais des mécanismes de domination c'est ce choix méthodologique qui engendre l'utilisation de la notion de « dispositifs ». Ceux-ci sont par définition de nature hétérogène il s'agit tout autant de discours que de pratiques, d'institutions que de tactiques mouvantes c'est ainsi que Foucault en arrivera à parler selon les cas de « dispositifs de pouvoir », de « dispositifs de savoir », de « dispositifs disciplinaires », de « dispositif de sexualité » etc. » Donc voici on penserait que la production de l'art soit un appareil, comment le pouvoir ou la stratégie de l'appareil fonctionne comme un dispositif ? Surtout, on pense que la victimisation est un discours de l'art, on la considère comme un dispositif même.

Revel, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris : Ellipses Édition, 2002. p24

cinéma ce genre de dispositif pour le rendre accessible au spectateur, cette accessibilité comprend les qualités physiques et palpables de l'image cinématographique<sup>254</sup>, donc elle peut établir un lien secret entre le vécu du spectateur et la réalité perçue. Ce lien est soit prévu dans le dispositif par le réalisateur (créateur, artiste), soit un effet inattendu. Le dispositif semble être le véhicule qui transporte l'expérience tragique exposée dans le film jusque dans l'imaginaire du spectateur.

Ensuite la victimisation en tant que dispositif de la production artistique pourrait être découpée en plusieurs sous-parties. De combien de sous-parties se composent-elle ? On découvre au moins trois sous-parties dans ces films : le ressentiment de l'injustice, le vide de la mémoire et l'apathie du monde (n'importe qui).

### a. Ressentiment de l'injustice

Chaque peuple à chaque époque a pleuré ses morts, accusé la faute, le destin, la guerre, mais tout cela faisait partie encore, certes relativement, de la nature comme histoire. L'humanité avait-elle, malgré son sens de l'injustice, une conscience « subjective » de l'être-victime comme d'un processus encore « naturel » ?<sup>255</sup>

« Traditionnellement la victime est contemplée par la mémoire, impérative ou travaillée »<sup>256</sup>. L'histoire souvent met en avant les injustices, et celles-ci sont toujours accompagnées par la souffrance, surtout l'histoire du mal raconté par la victime avec son ressenti de la mémoire du malheur. Le discours de *Memories of Matsuko*

---

254 « Au cinéma, soutient Pasolini, les effets du discours indirect libre sont assez différents. Même si les réalisateurs, comme on le voit dans *Rouge*, adoptent en effet les « voix » et « regards » de personnages particuliers, l'effet abstrait réalisable dans un texte écrit n'est pas possible à l'écran en raison du caractère concret de l'image filmique. Ainsi Pasolini écrit-il, lorsqu'un réalisateur crée un vocabulaire particulier pour un personnage particulier : « (...) même ce vocabulaire particulier finit par être un langage universel ; car tout le monde a des yeux. » (p. 551). Pasolini met donc l'accent sur les qualités physique et palpable de l'image cinématographique qui a rendent particulièrement aptes à exprimer métaphoriquement les rapport inconsciemment remémorés que nous avons avec la réalité. »

Chow, Rey. « Un souvenir d'amour. » *Cinémas*, volume 3, numéro 2-3, printemps 1993, p. 156-180, p163.consulte : 18/04/2019, URL : <https://doi.org/10.7202/1001197ar>

255 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p93

256 *Ibid.*, p63

## CHAPITRE II

(Kiraware Matsuko no Issho, en VO) véhicule exactement le ressentiment de l'injustice de l'héroïne, à travers le regard du neveu Sho qui retrace la vie de sa tante Matsuko entre les années 1950 et 2000. Ce film nous montre la cause du malheur de Matsuko, les obstacles rencontrés dans son existence au sein de sa famille, la famille Kawajiri, parce que son père l'a délaissée et a donné toute son attention à sa petite sœur Kumi, malade depuis l'enfance. Elle a envie d'obtenir l'approbation de son père, aussi Matsuko fait tout son possible pour faire plaisir à son père jusqu'à ce qu'elle quitte le toit familial. Le problème de Matsuko réside dans la dépendance affective qu'elle a développée vis à vis de son père et qu'elle a transférée en dépendance amoureuse dans sa vie de couple. Dans ce film Nakashima pose ces questions là : est-ce que Matsuko est toujours la victime dans la vie ou la victime du ressentiment de l'injustice ? « Sa dévotion totale en amour ne serait-elle pas une dépendance émotionnelle déguisée ? »<sup>257</sup> Ou bien Matsuko se prend-elle juste pour une victime de l'injustice en tant que femme fatale ?

Dans le cas de Matsuko, il faut dire comment elle dépeint son existence d'après sa mémoire, la mémoire de ses proches et la vision de sa vie décrite par Sho. Matsuko se rappelle quand elle avait sept ans, un jour, elle a attendu patiemment que son père rentre du travail. Quand celui-ci est finalement rentré, bien qu'elle l'ait reçu avec un large sourire chaleureux, elle n'a pas reçu la moindre attention et celui-ci lui a juste donné son sac pour monter directement faire un cadeau à sa sœur malade, Kumi. C'est la première évidence de l'inégalité de traitement entre Matsuko et Kumi. La deuxième évidence on la trouve dans un passage de Matsuko jeune, quand son père voulait prendre une photo d'elle. Elle portait une magnifique robe kimono. Avant que son père n'ait appuyé sur le déclencheur, il redescend un instant son appareil photo et laisse échapper de manière légèrement audible ces paroles que Matsuko entendra : "on ne verra peut-être jamais Kumi en kimono"<sup>258</sup>. La dernière évidence on la trouve dans la vie de Matsuko après qu'elle ait partagé avec Kumi le fait qu'un de ses collègues lui a proposé un rendez-vous galant. L'ayant appris, son père l'a sérieusement grondé pendant le dîner : "est-ce que tu as pensé à Kumi ? tu ne vois pas qu'elle n'aura jamais

---

257 Vincent, Jade. « Memories of Matsuko - Critique du film sur Fais Pas Genre ! » *Fais pas genre ! - Le Webzine de tous les cinémas de genres*, 1 juin 2018, URL : <https://faispasgenre.com/2018/06/memories-of-matsuko-critique/>. consulté le 26/04/2019

258 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:21:46-00:21:50  
Sous-titres français : J'aurais aimé pouvoir voir Kumi comme ça.

## CHAPITRE II

de chance de tomber amoureuse ! Ne parle jamais de sujets amoureux avec Kumi." Ces trois évidences sont la révélation de l'existence d'un amour parental inégalitaire, au sein de sa famille. En conséquence quand Matsuko se souvient de sa famille, c'est toujours nourrit du ressentiment de cette injustice qu'elle est incapable d'oublier et qui rend son cœur malade.

Sho retrace la vie de sa tante Matsuko en essayant de reconstruire, à partir du témoignage des gens qui l'ont rencontré et des gens qui ont partagé sa vie, l'histoire qui l'a fatalement mené à la mort. Au travers de ces récits il parvient à comprendre le ressentiment de l'injustice que Matsuko a nourrit dans son cœur ces nombreuses années.

Les personnages principaux sont donc le petit frère de Matsuko (le père de Sho), sa meilleure amie, Megumi et son dernier amant, Yôichi. Le frère de Matsuko ici pense que Matsuko par son égoïsme est responsable de la destruction de la famille Kawajiri<sup>259</sup>, puisqu'il l'estime responsable du décès de leur père et de leur sœur Kumi. Il a toujours eu de la colère mêlée de mépris vis à vis Matsuko, surtout on le voit systématiquement lors de chacune de leur rencontre, après qu'elle soit partie de la famille. Pour lui le départ de sa sœur a sans nul doute brisé et déséquilibré l'harmonie de la famille traditionnelle japonaise. Pendant l'investigation au sujet de sa mort, Sho a rencontré Megumi qui a rencontré Matsuko une première fois pendant leur séjour en prison, et une deuxième fois lorsque Matsuko travaillait comme coiffeuse. En tant qu'amie véritable, Megumi s'est évertuée à aider et à encourager Matsuko à vivre pour elle-même, surtout elle n'aime pas son amant qui est un Yakuza<sup>260</sup>, et donc une très mauvaise fréquentation pour elle voire même une relation toxique. Comme elle n'a pas réussi à aider son amie, Megumi dit à Sho que toutes les injustices vécues par Matsuko ne sont rien d'autre que les épreuves de son destin. Tous les témoignages que Sho collecte expriment tous ce même sentiment d'injustice ressenti par Matsuko.

---

259 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:30:23-00:30:33

Matsuko et son frère Norio se sont revus la première fois après le départ de celle-ci au centre commercial, près des jeux pour enfants. Norio lui a dit à cette occasion : « Depuis ce jour-là, elle (Kumi) n'est plus la même. Certains jours, elle parle toute seule, d'autres, elle ne dit mot et ne mange rien. Et pas seulement Kumi, tu as détruit notre famille. »

260 ヤクザ / やくざ, Yakuza est le nom générique donné à des groupes de criminels organisés par les mafias japonaises.

« L'immense majorité des truands japonais sont membres de « familles » mafieuses ; la figure du criminel solitaire est rare, et évoque le délinquant sexuel ou l'assassin. » Yôichi est un membre de yakuza qui s'associe les activités criminelles et sexuelles.

Bouissou, Jean-Marie. *Le Japon Contemporain*. Fayard, Paris, 2007, p207

## CHAPITRE II

Juste après sa rencontre avec Megumi, Yôichi a recherché Sho pour retrouver Matuko. Lorsqu'il rencontre Sho, il apprend son décès, et Sho profite de cette rencontre pour en apprendre d'avantage sur sa tante. Il a écouté leur histoire au travers de la mémoire de Yôichi. Yôichi lui raconte ainsi comment Matsuko a endossé le vol qu'il avait commis pour le couvrir alors qu'il était son élève dans son collège au moment ou elle exerçait en tant que professeur. En commettant ce vol, il avait seulement cherché à attirer son attention. Devenu yakuza, il avait retrouvé Matsuko pour vivre avec elle. Pendant cette période Yôichi était tout ce qui comptait dans la vie pour Matsuko. Malheureusement, le problème c'est que Yôichi n'arrivait pas à comprendre l'amour et les sentiments que lui portait Matsuko à ce moment là. Jusqu'à ce qu'il aille en prison et qu'il y lise dans la Bible ce verset contenu en 1 Jean 4:18<sup>261</sup> au sujet de l'amour. À ce moment là il a comme une révélation, il comprend cet amour que lui portait Matsuko, sans crainte et total. Il comprend que c'est lui qui est responsable des malheurs subit par Matsuko, de ses sentiments d'injustice et qu'il est à l'origine de la victimisation de Matsuko. Ainsi tout ces souvenirs qu'il relate à Sho au sujet de Matsuko accentue sur le ressentiment de l'injustice vécu par Matsuko.

Sur la mise en scène de la victimisation de Matsuko, Nakashima utilise des décors colorés et des séquences musicales mêlant des dessins d'animation au film. Ces passages sont rendus très Disney<sup>262</sup> en opposition aux scènes de mélancolie souvent traduites par la noirceur des images. Par exemple, la première rencontre avec son frère Norio à qui Matsuko voulait demander de l'argent à lieu dans le parc de loisirs du centre commercial. C'est celui dans lequel Matsuko étant petite était allée avec son père. À l'écran on la voit porter un masque à l'œil gauche pour cacher un œil au beurre noir, et habillée de manière misérable. Lui, reste très distant et impatient. Par rapport Matsuko, la tradition japonaise place Norio dans le rôle du chef de famille suite au décès de leur père. Dans ce rôle, il est très exigeant envers sa sœur et le dialogue est dur. Comparé à l'environnement mélodieux et à l'atmosphère joyeuse qui les entoure la scène qui se joue entre eux est dramatique et ce drame est amplifié du fait de ce contraste. Alors que tout se prête au bonheur, c'est là qu'elle apprend le décès de son

---

261 1 Jean 4:18 « Il n'y a pas de crainte dans l'amour, mais l'amour parfait chasse la crainte, parce que la crainte nous empêche d'avancer. En effet, celui qui éprouve de la crainte n'a pas été rendu parfait dans l'amour. » ( new world translation )

Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:28:29-01:28:41

262 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:35:28-00:35:41, 00:37:55-00:38:04, 01:01:41-01:01:44,

père mort suite à un AVC trois mois après qu'elle ait quitté sa famille. La nouvelle est terrible. Ce paradoxe apparent accentue l'émotion de la blessure dans son cœur.

Dans les scènes d'amour, Nakashima aime utiliser les mélodrames pour interpréter l'espérance de ces personnages. Par exemple, quand Matsuko est tombée amoureuse (plusieurs fois) ou quand elle s'est dévouée à cent pour cent aux hommes qu'elle a aimé. Pour cela, il met toujours les oiseaux en dessins animés du type Disney autour d'elle. C'est comme une manière de signaler qu'à cet endroit c'est une victimisation qui commence. Ces mélodrames<sup>263</sup> sont comme les chapitres de l'injustice vécue par Matsuko, voire ses victimisations. Alors qu'elle fait de nombreux efforts pour obtenir le bonheur, ses choix de vie amènent des conséquences néfastes à celle-ci et chassent ce bonheur tant désiré, contre toute attente.

En conclusion, le film construit les passages de la vie de Matsuko à travers le trajet de la mémoire des personnages qui l'ont connue. Nakashima tourne ainsi la vie post-mortem de Matsuko en insistant sur les ressentiments d'injustice relevés par les regards de tiers. Au fil des interviews, la vie de Matsuko est réinterprétée par ces personnes qui l'on croisé et accompagné pour un temps. Cette manière que Nakashima a de traiter le sujet montre à l'écran la vie de son héroïne en insistant sur les émotions qui vont l'amener indubitablement vers la mort.

### **b. Vide de la mémoire**

Quant à la mémoire, elle est l'élément d'une existence fantomatique et spectrale des persécutés, mais l'Homme comme sujet générique est l'a priori non-mémoriel qui donne aux victimes leur trait de réel et pas seulement une existence passible du doute.<sup>264</sup>

---

263 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, « Happy Wednesday » Joyeux Mercredi 00:35:37-00:36:12, « Love is bubble, love is trouble » 00:41:02-00:43:43 et « What is a life ? » Qu'est-ce qu'une vie ? 00:59:35-01:02:50.

264 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p59



### 1) Matsuko

Nakashima filme Matsuko et ses souvenirs qui remplissent son esprit voire qui l'obsèdent alors que Chen lui filme un discours de victimisation basé sur le vide de la mémoire qui correspondent à des vides dans la vie. On pose que la victimisation est une représentation de l'expérience, et on s'appuie sur l'expérience du dehors<sup>265</sup> de Foucault pour expliquer une expérience de l'individu :

Comme le dit Maurice Blanchot à propos de Foucault, l'enfermement renvoie à un dehors, et ce qui est enfermé, c'est le dehors. C'est « au » dehors, ou par exclusion, que les agencements enferment, et il en est de l'intériorité psychique comme de l'enferment physique. Foucault invoque souvent une forme du discursif, une forme du non-discursif ; mais ces formes n'enferment rien, ni n'intériorisent ; ce sont des « formes d'extériorité » à travers lesquelles tantôt les énoncés, tantôt les visibles *se dispersent*.<sup>266</sup>

Visuellement la victimisation est comme une énonciation sur l'écran, on la donne au sens d'une expérience du dehors de l'être humain, le dehors est comme un enfermement qui intervient dans la mémoire de la vie, cet enfermement comme les vides de la mémoire, les vides dans l'histoire et les vides dans l'expérience. Chen utilise ces vides dans les expériences de l'être humain pour interpréter la victimisation, et on trouve que le vide dans la mémoire peut se construire en deux dimensions : l'absence et l'oubli.

L'intellectuel est certes un philosophe de moindre portée, mais un philosophe quand même et donc virtuellement un héros de la pensée, la victime étant plutôt

---

265 Revel, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*, Paris : Ellipses Édition, 2002, p32

« Foucault se réfère initialement à une expérience qui doit beaucoup à la fois à Bataille et à Blanchot : au croisement d'une expérience de la limite et d'une expérience du langage considérée comme « expérience du dehors », il cherche en effet à définir — en particulier dans le domaine de la littérature — une expérience de l'illimité, de l'infranchissable, de l'impossible, c'est-à-dire qui affronte en réalité la folie, la mort, la nuit ou la sexualité en creusant dans l'épaisseur du langage son propre espace de parole. »

Foucault, Michel. et al. *Dits et écrits*, 1954-1988. Gallimard, Paris, 1994, p539

« Le pur dehors de l'origine, si c'est bien lui que le langage est attentif à accueillir, ne se fixe jamais dans une positivité immobile et pénétrable ; et le dehors toujours recommencé de la mort, s'il est porté vers la lumière par l'oubli essentiel au langage, ne pose jamais la limite à partir de laquelle se dessinerait enfin la vérité. »

Sur un sens plus large, on ne limite pas cette expérience du dehors juste dans la littérature, du langage ou de la parole, mais au sens d'un mouvement discursif, donc l'expérience du dehors aussi existe de l'interprétation d'œuvre visuel.

266 Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2004, p50

négligée ou oubliée (le bavardage actuel ne changeant rien à l'affaire ou la vérifiant).<sup>267</sup>

### 2) Military Court and Prison

L'histoire de « Military Court and Prison<sup>268</sup> » est une invention de Chen. L'origine des scénarios de ce film s'établit à partir de ses souvenirs de la court militaire, quand il était petit. Il a créé le personnage du prisonnier politique, et à travers son point de vue, il retrace les phénomènes politiques et le système social dans les époques de la "Taiwan Martial Law", de la démocratie, et d'aujourd'hui. En même temps, il a volontairement ajouté d'autres personnages comme un condamné politique, des chômeurs, des immigrantes et des clochards. Ces personnages se sont rencontrés dans cet endroit, ils vivent là comme dans des mondes parallèles et on fini par oublier qu'ils sont là. C'est le point commun entre tous les personnages. Dans cette court ils sont en train de pousser une cabine temporaire en métal. Leur comportement et leurs mouvements signifient que les personnes se rebellent contre l'autorité. Dans cette métaphore, le condamné, les chômeurs, les immigrantes et les clochards sont silencieux. Ils se sont donnés corps et âme dans ce combat contre la loi martiale établie avec froideur et cruauté. Les acteurs s'agitent et s'expriment en frappant la cabine de metal générant un bruit très intense et chaotique. Cette ambiance bruyante ne se calme que vers la fin de la représentation. Là, les acteurs se calment et tout devient silencieux. Pour finir; « ils retrouvent leur position personnelle réelle, ils écrivent leur nom et listent leurs difficultés sur des papiers publicitaires ou des journaux nationaux »<sup>269</sup>. L'usage de ces supports papiers non conventionnels, loin d'être des formulaires officiels traditionnellement utilisés dans l'administration, ajoute au fait que ces

---

267 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p107

268 Cet institut était la court et la prison qui dépose les condamnés politique dans les années de la loi martiale (1949-1987) à Taïwan, Chen Chieh Jen habitait en face du bâtiment pendant son enfance. En 2007, cet endroit a reconstitué pour le parc mémorial (Jing-Mei White Terror Memorial Park), et établi le National Human Rights Museum en 2017. URL : [https://www.nhrm.gov.tw/content\\_222.html](https://www.nhrm.gov.tw/content_222.html)  
Consulté ; 20/06/2019

269 Texte original : "「演出者」在片中回復其真實身份，在代表著「框架」與「制度」的官方法律表格「之外」、報紙上各種商業訊息「之間」寫下他們的名字與困境...。"

鄭慧華，〈在「禁區」與「博物館」外，創造另一種書寫空間 - 陳界仁談《軍法局》〉，〈當代藝術與投資〉 issue 32，2009, 08

Voir : <http://praxis.tw/archive/post-58.php>, consulté le 20/06/2019

## CHAPITRE II

hommes et ces femmes n'ont pas de valeur aux yeux du système social et que l'issue de leurs demandes finira, à la manière de ces papiers publicitaires ou journaux, à la poubelle. Ils sont, dans notre mémoire, l'histoire historique ou bien une transcription du système de l'État qui a fini par oublié ces demandeurs, leur nom et leurs difficultés après leur passage, à la fin du film.

La cabine de metal représente les formes d'habitats économiques, mobiles ou de fortune. À Taïwan c'est généralement les gens qui n'ont pas les moyens qui s'y installent. Autrement dit, leur installation de fortune est probablement illégale et souvent l'autorité proscrit ces habitants. Ainsi dans ce film, la cabine métallique reflète une réalité sociale des gens en bas de l'échelle. De plus, dans ce décors, il y a une horloge, et elle s'arrête exactement cinq minutes avant l'heure du jour de leur libération vis à vis de la loi martiale, pour signifier que les gens restent toujours enfermés dans leurs conditions de vie, à cause des défauts de la démocratie et des mensonges politiques.

Il faut que les catégories manquent pour qu'autrui ne soit pas manqué; mais pour qu'autrui ne soit pas manqué, il faut qu'il se présente comme absence et apparaisse comme non-phénoménalité.<sup>270</sup>

Les acteurs qui ont joué dans ce film y compris les étudiants (qui participent régulièrement aux des mouvements sociaux), sont des chômeurs, des ouvriers étrangers ou migrants, et des sans-logis. Pour la représentation, Chen aurait aussi invité des travailleurs immigrants sans papier, mais ces derniers auraient été retenus par la police avant la production cinématographique. Pour Chen ce sont eux les grands absents de ce film aussi à cause de cela il estime que son œuvre est restée incomplète<sup>271</sup>. Vu de l'extérieur, on ne se rend pas compte de l'absence des ces gens, même si ce sont eux qui justifient l'existence du film, alors que les personnages que Chen a créé pour les besoins de cette histoire sont le fruit de son imagination. On comprend qu'il les a mis en scène pour compenser cette absence. Par ce moyen Chen

---

270 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éd. du Seuil, 1979, p152

271 Chen, Chieh Jen. « Déclaration de ouvrage », *Military Court and Prison: Introduction and Artist Statement*. URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/841/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/841/73)

Consulté le 20/6/2019

permet à cette catégorie de population de briller par leur absence. Il nous rappelle les oubliés de la société qui bien qu'absents de la scène sont bien réels pour le spectateur qui regarde le film. D'après l'expérience de Chen, les participants acteurs, et les sans-papiers, l'absence et l'oubli se combinent comme le résultat d'une victimisation<sup>272</sup> du système. Chen crée un "point de vue"<sup>273</sup> pour nous montrer ces expériences. Son objectif étant de souligner ces expériences vécues comme une image de la victimisation, pour retracer et solliciter une réflexion profonde sur le sujet de la part du spectateur. Il pose un tremplin pour susciter de l'intérêt pour des questions sociétales.

Ce film pose les questions suivantes : est-ce que l'image crée l'illusion hors du parti politique et du débat de l'indépendance de Taïwan ? La société taïwanaise s'est-elle déjà débarrassée de la loi martiale aujourd'hui ?<sup>274</sup> En même temps le film discute de "l'absent" sans expliquer très clairement où il se situe, ou qui il est. C'est très flou. La subjectivité, le condamné politique, les travailleurs immigrés, les gens sans

---

272 Dans ce film, je pense que Chen utilise deux sortes d'expression présentes l'absence et l'oubli : il décrit les travailleurs immigrants sans papier qui sont absents pour le film, ce qui existent hors de l'écran mais on ne voit rien, c'est une sorte de victimisation. La deuxième sorte c'est quand Chen crée les rôles qui n'existent jamais mais signifient un oubli dans le court martial. Ce sont des différences de nature entre la forme de contenu et la forme d'expression, entre le visible et l'énonçable, mais Chen a bien tenu ce "point de vue" pour représenter à sa façon la victimisation.

Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2004, p68

« Dès le début, une des thèses essentielles de Foucault est : différence de nature entre la forme de contenu et la forme d'expression, entre le visible et l'énonçable (bien qu'ils s'insèrent l'un dans l'autre, et ne cessent de se pénétrer pour composer chaque strate ou chaque savoir). »

273 Pour Chen, sa définition de point de vue est un moyen pour examiner ce film, la présence du prisonnier politique parmi les personnages est une façon de connaître l'histoire. Parce que à partir de ce point de vue, il pose un lien avec les problématiques historiques ; grâce à ce point de vue, on a du comprendre comment le système a géré les travailleurs étrangers, les épouses immigrées, les chômeurs ou les minorités vulnérables. C'est une nouvelle gestion développée du capitalisme, qui contrôle leur droit de l'homme, du travail et de la résidence. Pour ainsi dire elle est une nouvelle forme de "loi martiale de société", qui en même temps établit la prison sans mur dans la société contemporaine. Si on ne tient pas à ce "point de vue", ne serait-ce pas difficile de comprendre "historiquement" tout ce qui c'est passé aujourd'hui ? Et quelle serait la logique de gestion dans cette "loi martiale de société" ?

Texte original : 視點

"« 所以對我來說，只有重新連結這個被遺忘政治異議者的「視點」，以及與這個視點相互連結出來的視線，才能夠再度建立起歷史過程中的問題意識；也因為有這個「視點」的存在，我們才能理解今天台灣對移工、外籍配偶、失業勞工...等弱勢族群的人權、工作權和居住權等法律規範，是資本主義發展出的新型態管理機制，或者可稱為新型態的「社會戒嚴」，同時藉此建造了當代社會中的無牆監獄。如果沒有連結這個「視點」，我們就很難「歷史性」地了解今天的這一切為何會發生，以及這種新型態的「社會戒嚴」其背後的治理邏輯。 »"

鄭慧華，〈在「禁區」與「博物館」外，創造另一種書寫空間 - 陳界仁談《軍法局》〉，〈《當代藝術與投資》 issue 32，2009，08

Voir : <http://praxis.tw/archive/post-58.php> Consulté le 20/06/2019

274 鄭慧華，〈在「禁區」與「博物館」外，創造另一種書寫空間 - 陳界仁談《軍法局》〉，〈《當代藝術與投資》 issue 32，2009，08

Voir : <http://praxis.tw/archive/post-58.php> Consulté le 20/06/2019

hébergement et les femmes immigrantes tous ont déjà démontré leur position dans la société contemporaine, peut-être ils sont un absent dans la mémoire de cette époque là, et un oubli dans le progrès de la démocratie jusqu'à nos jours; aussi Chen a repris un lien pour eux à travers cet œuvre, a remit leur victimisation en scène afin d'exposer ce qui se passe dans le monde contemporain.

Les philosophies finitaires et victimaires du siècle dernier avaient la mémoire trop chargée de mortalité. Celles des infinitaires et anti-victimaires de quelques contemporains croient pouvoir décharger leur mémoire par la table rase, par la pratique de l'oubli voire du négationnisme, comme si c'était là un signe de force et d'immortalité.<sup>275</sup>

Néanmoins, il y a une revendication<sup>276</sup> stratégique à parler du vide de la mémoire, c'est à dire que la victime objectivement voudrait réclamer la justice en quelque sorte, et elle expose son ressentiment par sa victimisation. De plus sous un angle du dehors, la victime est probablement rejoint par le vide de la mémoire du monde, ce lieu ou on ne se rappelle plus de la plupart d'entre eux. La personne ne voit plus, est devenue indifférente à l'existence de ceux qui on rejoint le vide de leur mémoire, comme nourrit par l'apathie. Surtout, les films nous montrent bien les idées suivantes.

### **c. Apathie de tout le monde (du monde)**

Auparavant on a vu le ressentiment de l'injustice avec *Memories of Matsuko* de Nakashima. Par ailleurs ce film nous donne également un autre angle sur la victimisation : l'apathie de tout le monde. Le film *Confession* de Nakashima et les

---

275 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p160

276 *Ibid.*, p.101

« Parce que la victime traditionnellement n'est pas, sinon au centre du moins au départ du dispositif, ce qui met sous condition le dispositif de la justice, cet oubli structurel est la raison pour laquelle elle doit être de toute façon surreprésentée, objet d'une idéologie qui craint de l'oublier et se livre à une surenchère de slogans et de revendications. Inversement, pour la mettre au départ du dispositif et lui donner sa vraie force, il faut accepter d'une certaine manière de discrète, quasi évanouissante et d'autant moins oubliable, d'autant plus incontournable qu'elle ne sera définitivement plus au centre d'un appareil. Il ne s'agit pas de la mettre à la place des juges, rien ne serait gagné par ce substitut à la vengeance personnelle, mais de chercher en elle la cause immanente quoique non divine de la justice. »

films de Chen nous exposent ainsi de manière identique des images avec cette expression de l'apathie et le processus qui mène à la victimisation.

The opposite of love is not hate, it's indifference. The opposite of art is not ugliness, it's indifference. The opposite of faith is not heresy, it's indifference. And the opposite of life is not death, it's indifference. Because of indifference, one dies before one actually dies. To be in the window and watch people being sent to concentration camps or being attacked in the street and do nothing, that's being dead.<sup>277</sup>

### 1) Apathie parentale

Pour l'être humain, il y a le fait clair qui crève le cœur par rapport à ces films, le désintéressement des personnes que nous aimons. Comme Matsuko ressent l'apathie de son père depuis son enfance, et l'inacceptation de son frère, elle recherche toujours sa valeur à travers les fréquentations amoureuses. Le rôle du père est absent. Autrement dit l'indifférence d'un personnage A pour un personnage B peut rendre un vide du rôle dans la vie de B qui a été oublié par A. Pour remplir cette lacune, pour échapper à cette place d'oublié, il fait tous ses efforts possibles pour prouver sa valeur. En même temps se met en place la victimisation.

Dans le film *Confession* on évoque le crime de la fille de Moriguchi Yūko, il faut d'abord regarder les motivations de Shūya. Watanabe Shūya a eu une enfance particulièrement triste<sup>278</sup>, à cause de la violence de Yasaka Jun, sa mère, envers lui. Elle a abandonné son enfant en le laissant à la charge de son père suite à leur divorce. Il avait dix ans. Son père s'est remarié et a eu un deuxième enfant avec sa nouvelle femme<sup>279</sup>. Avant la naissance de son petit frère, Shūya a été réinstallé dans un autre

---

277 Wiesel, Elie. Interview, in *U.S. News and World Report* 27 October 1986,

"Elie Wiesel." In *Oxford Essential Quotations*, edited by Ratcliffe, Susan. : Oxford University Press, URL : <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191826719.001.0001/q-oro-ed4-00011516>. Consulté le 12/09/2019

278 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015. p241

279 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:05:19-01:05:31

Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015. p195

immeuble ou il vit presque seul.<sup>280</sup> On voit que depuis son enfance, Shūya a été battu par sa mère et ignoré par son père. On aurait dit presque que ses parents l'avaient abandonné! Sa solitude a petit à petit transformé son caractère pour le rendre apathique. Le souvenir de sa mère a nourri son caractère cruel et le désir inassouvi d'amour maternel lui a donné la volonté de rechercher l'attention du monde. Il souhaitait attirer l'attention de sa mère sur lui et espérait son retour près de lui en utilisant les médias. Toutes ces raisons sont à la source des motivations qu'il a eu pour ce crime<sup>281</sup>.

## 2) Apathie de la part du public

Dans le chapitre précédant on a parlé de la position de l'être humain dans la société, c'est à dire de son rôle et de sa place dans la vie, mais aussi de sa relation avec les autres. Autant dire que l'être humain ne se débarrasse pas totalement de sa relation avec son univers, et si on va plus loin on pourrait même dire que l'individu est en correspondance avec le monde<sup>282</sup> qui l'entoure. Car quand « la victime sent qu'elle est une victime, c'est toujours en corrélation avec le monde »<sup>283</sup>. Néanmoins, la différence d'apathie existant entre les proches et le public dépend de la relation du sang ou de l'intimité qu'il aura acquise avec ses proches. On suppose qu'il y a une

280 *Ibid.*, 01:05:31-01:05:41

« À cette époque, j'étais moi-même persuadé d'avoir totalement achevé mon intégration dans cette famille d'idiots. Mais je dus admettre que j'étais le seul à la croire. Un mois avant l'accouchement, le jour où elle commanda un lit de bébé, Miyuki me déclara :

— On en a discuté avec ton papa, et on pense qu'on va t'aménager l'ancienne maison de ta grande-mère comme bureau de travail. Le bébé qui va pleurer, cela te dérangerait pour faire tes devoirs, c'est sûr. Mais ne t'inquiète pas, tu auras aussi une télé et la clim. Je n'eus pas mon mot à dire. La semaine suivante, avec la camionnette fut transféré dans l'ancienne maison de ma grande-mère, en bordure de la rivière, et un lit de bébé flambant neuf trônait dans ma chambre bien éclairée, à côté de la fenêtre. » *Ibid.*, p196

281 *Ibid.*, 01:23:01-01:23:25

« Il fallait que la responsabilité de mon acte soit recherchée du côté de ma mère, de façon qu'elle accoste à coup sûr. Il fallait que, une fois l'affaire lancée, tous les regards se tournent vers elle. Quel point commun possédions-nous, ma mère et moi ? La génie, bien sûr. En d'autres termes, il fallait que le crime que j'allais commettre porte la marque du génie que ma mère m'avait transmis. Et pour cela... eh bien, il suffisait d'utiliser l'une de mes inventions ! » *Ibid.*, p204

« qu'est-ce que je me cassais la tête à imaginer des combinaisons ? Je le dirais bien moi-même : « Dès qu'il a eu l'âge de raison, ce jeune a acquis de sa mère les connaissances de base en électromécanique, mais jamais elle ne lui a raconté *Momotarō*, ni *La Grue reconnaissante*... » Si je présentais les choses de cette façon, ça allait faire du bruit. Que répondrait ma mère ? À part retrouver les mots du passé pour me dire « Pardon, Shūya, pardonne-moi... » en me serrant dans ses bras de toutes ses forces, franchement, je ne voyais pas... » *Ibid.*, p205

282 徐蘊康，公共電視台編著，〈以藝術之名——從現代到當代探索台灣視覺藝術〉，台北：博雅書屋，2009，p286

283 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p30

correspondance relationnelle entre l'individu et son public ou ceux qui le suivent sur des réseaux sociaux. La victime ressent cette apathie de la part du public. Par conséquent, on perçoit comme une réception à sens unique, en rupture avec l'être. Cette fracture de l'être devient une expérience de la vie<sup>284</sup>.

Comparé à Watanabe Shūya, l'autre élève parmi les deux coupables du crime, Shimomura Naoki, en revanche, est un enfant qui a bien reçu tout les soins de sa mère, mais dans l'école il est toujours seul<sup>285</sup> et se sent invisible en classe. Autrement dit il a désespérément souhaité se faire des amis et recevoir de la sollicitude en dehors de sa famille. La victimisation qu'il nous démontre est le résultat de sa réception de la part des autres, de la part de Shūya et même de sa part à lui-même. Sa réception de la fracture du monde :

Je n'ai pas de chance. Décidément, depuis que je suis au collège, je n'ai pas de chance. Et encore moins depuis le début de l'année. Pour tout. En ce qui concerne mes relations avec les autres, spécialement avec les profs. Le responsable du club, le prof du cours du soir, mon prof principal, je ne sais pas pourquoi ils s'en prennent tous à moi. Et maintenant, à cause d'eux, tous les autres de la classe me prennent pour un nul, j'ai l'impression.<sup>286</sup>

Ainsi quand Naoki a reconnu la rupture de l'amitié<sup>287</sup> et le rejet de Shūya, il a tué Manami en la lâchant dans la piscine de l'école, même s'il se rend compte que

---

284 Texte original : 這個斷裂感就變成我們的一種生活經驗。

徐蘊康，公共電視台編著，〈以藝術之名——從現代到當代探索台灣視覺藝術〉，台北：博雅書屋，2009，p286

285 Watanabe Shūya est toujours seul à aller en classe, mais c'est lui qui décide de vivre dans la solitude, c'est donc lui qui choisit de ne fréquenter personne. On peut dire que Shūya a créé la fracture de l'être dans sa vie pour lui-même.

286 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:21:20-00:22:08

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p141-142

287 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:09:52-01:10:17

« Sauf que si Watanabe dit que je n'ai pas encore tout donné, c'est peut-être que j'ai encore de la marge. Il n'est pas possible que je ne m'en sois pas encore rendu compte, que lui seul sache voir réellement ma vraie valeur. J'ai eu envie de devenir son ami. Pour de vrai. »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p147



Manami revient à elle<sup>288</sup>. De plus avant sa démission, son professeur Moriguchi Yūko, la mère de Manami, a confessé sa revanche et mis en accusation anonymement les criminels dans la classe, mais elle a précisé volontairement que les tueurs sont deux élèves de son groupe. Après ces révélations stupéfiantes, Naoki refusait d'aller à l'école après la rentrée, parce qu'il est devenu prisonnier de sa réception de la fracture du monde, à cause de ce crime qu'il a fait. Surtout pour échapper à la plus grande inacceptation du groupe<sup>289</sup> et à l'apathie des ses camarades.

Dans ce cas, quand l'être humain se trouve avec de l'apathie autour lui, dans son univers ou dans la vie, tout peut mettre comme en fracture la corrélation entre le monde et lui-même. Petit à petit elle est devenue sa perception de son expérience de la vie. Ainsi on peut transposer son expérience de victimisation en corrélation avec le

---

288 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:10:41-01:11:13

« « T'es qu'un raté ! » Au moment où toute la pression s'est relâchée, ce qu'avait dit Watanabe a recommencé à tourner dans ma tête. Sa façon de me traiter par le mépris... C'est bien ça, il voulait qu'on le prenne pour un tueur. C'est pour ça qu'il s'était servi de moi. Mais elle n'était pas morte, elle était vivante, finalement ! Son plan a foiré.

C'est lui le raté ! C'est lui le raté ! Il a complètement foiré ! Et surtout, il ne s'en est même pas rendu compte. Quel raté alors ! Qu'est-ce que s'est passé en premier ensuite ? La fille de Moriguchi est revenue à elle ? Ou alors nos regards se sont croisés ? Ou alors c'est moi qui l'ai lâchée avant ? Je suis parti de la piscine sans me retourner. Mes jambes ne tremblaient plus.

Je ne suis pas un raté. Puisque j'ai réussi à faire échouer le plan de Watanabe. »

*Ibid.*, p159

289 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:46:25-00:47:05

« Et par-dessus le marché il m'a mis dans les mains un carton avec des messages de tous élèves. Parmi ceux-ci, il y a en avait un écrit au feutre rouge, plus gros que les autres :

*Courage ! Rien n'Est plus Vrai que l'Esprit. Acceptons la Sagesse*

*Suprême de l'Amitié, le Sourire du Soleil Illumine la Nuit !*

Je suppose que ça les amuse d'avoir inventé un tel code. Ce M. Terada ne s'en est peut-être pas rendu compte, mais moi, cela m'a sauté aux yeux. Il suffit de prendre les initiales écrites en majuscules, et ça donne : « CRÈVE ASSASSIN » Pour tous le monde, Naoki est un assassin. » – « Le journal de Shimomura Yūko ( la mère de Naoki ) » – »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p134-135

Texte original : おまけに、クラス全員で寄せ書きをした色紙までくれました。赤いマジックでひととき大きく、こんなメッセージが書かれていました。

人はみな、孤独じゃない、ロクでもない世の中だけど、幸せになろうよ。

信じよう、ネバーギブアップ！

手の込んだ暗号のつもりなのでしょうか。寺田は気付いていなくても、私にはすぐにわかりました。頭文字を合わせれば「人殺し、死ね」ではないですか。直樹は人殺しです。

漆, かなえ, 告白 *Kokuhaku*, 東京:Tōkyō; 双葉文庫, 2010, p163

On peut constater dans le film et le roman, le rôle important que joue un carton sur lequel sont inscrits des messages offerts à Naoki, par tous élèves de son groupe. En fait, le nouveau professeur du groupe, M. Terada, ne connaît pas la vérité au sujet du crime qui a eu lieu dans la classe. Comme Moriguchi Yūko en tant qu'ancien professeur lui a conseillé de rendre visite à la famille de Naoki, comme pour prendre sa revanche, M. Terada avant cela a proposé à tous les élèves de lui écrire des notes en classe et des messages encourageants qu'il a envoyé chez Naoki. Mais ceux-ci ont écrit un message sur un grand carton dans lequel était caché le message « CRÈVE ASSASSIN ». La fracture vient suite à la réception de ce message. Tous élèves ont compris la raison pour laquelle Naoki ne veut pas aller à l'école, mais c'est seulement à la lecture du carton que sa mère par contre comprend l'inimaginable et que tout le monde sais déjà que son fils est un tueur. Ce carton nous expose la corrélation entre Naoki et le groupe, et la fracture de l'être qu'il ne voulait pas envisager.

monde. De ce fait, à travers cette fracture, l'être humain dispose peut-être d'une auto-victimisation comme le résultat de l'apathie qui ressort de son expérience.

## **B. Auto-victimisation**

La notion de victime qu'on retrace un peu dans la langue française en 1495, vient du mot latin *victima*. Il avait initialement plutôt le sens de « créature vivante offerte en sacrifice aux dieux ». De même, « l'équivalent allemand de « victime », *Opfer*, représente une personne ou une chose que l'on offre en sacrifice ».<sup>290</sup> Par contre d'après la victimologie moderne, « il s'agit du criminel et du crime (action victimisée), puis la victime, ainsi que le concept de la victime d'acte criminel est relativement récent »<sup>291</sup>, développé et centralisé en criminalité. Seulement s'il n'y pas d'action réelle ou pas de victimaire physique ou psychique, comment définit-on la victime dans ce cas ? Or « les victimités ne sont pas dues à l'impact de l'acte criminel, on peut se demander comment reconsidérer l'expérience de la personne qui subit la haine, les tourments, les injustices de quelqu'un »<sup>292</sup> ou de quelque événement dans cette situation ?

la doxa que partagent le sens commun et la philosophie suppose que la victime se pose elle-même comme une preuve ontologique de la misère et de la souffrance, c'est le fond théorique de la victimologie.<sup>293</sup>

On essaie donc de chercher de l'autre côté de l'immanence de la victime, d'avoir une approche multiple de la victimologie, et de discuter du ressenti de la victime qui peut-être tant expérimental que spirituel. Ainsi « la victime n'est pas une

---

290 Wemmers, Jo-Anne. *Introduction à La Victimologie*, Québec, Canada : Presses de l'Université de Montréal PUM, 2003, p13

291 *Ibid.*,

Marzano, Michela. « Qu'est-ce qu'une victime ? De la réification au pardon », *Archives de politique criminelle*, 2006/1 (n° 28), p. 11-20. DOI : 10.3917/apc.028.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-politique-criminelle-2006-1-page-11.htm>

292 *Ibid.*,

293 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p98

plate identité logique coïncidant avec soi, elle se *soulève* comme immanence qui reste en soi »<sup>294</sup>. Inspiré d'une réalisation de l'artiste, comme un autoportrait dessiné, peint, réalisé en selfie, vidéo ou sculpture, mais aussi de la victime, c'est l'auto-victimisation. D'ailleurs dans notre recherche, on trouve qu'il y a plusieurs sortes d'auto-victimisation qui sont exprimées dans les œuvres artistiques, vu sur l'aspect de la volonté de victime, elle se divise en l'un le comportement victimisé par soi-même<sup>295</sup>, et l'autre l'expérience victimisée en soi-même.

### a. Auto-victimisation par soi-même

De la locution chinoise *Ku Rou Ji* « Faire souffrir la chair »<sup>296</sup> qui vient de *les trente-six stratagèmes*<sup>297</sup>, il exprime un cas ou une situation spécifique ou une

---

294 *Ibid.*, p180

295 Automutilation, *self-harm*, *self-injury*, se définit comme la mutilation intentionnel de son propre corps, mais sans intention de suicide associée. La plupart des recherches sur l'automutilation sont plutôt dans le domaine de la psychologie ou de la psychosociologie ou parfois aussi de la physiopathologie. Les adolescents sont majoritairement concernés par ce sujet.

« Les adolescents qui s'automutilent sont nombreux et les études épidémiologiques rapportent bel et bien une augmentation soutenue de la prévalence depuis une trentaine d'années. »

Gauthier Martin, « Automutilation et autoérotisme », *Topique*, 2007/2 (n° 99), p. 51-59. DOI : 10.3917/top.099.0051. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/revue-topique-2007-2-page-51.htm>

« Self-injury is a relatively common phenomenon in adolescence. Often there is no suicidal intent; rather, the action is used for one or more reasons that relate to reducing distressing affect, inflicting self-punishment and/ or signalling personal distress to important others. » p103

Wilkinson, P. & Goodyer, I. *Eur Child Adolesc Psychiatry* (2011) 20: 103. URL : <https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.1007/s00787-010-0156-y> consulté le 20/09/2019

« Research suggests that stigmatized individuals suffer a variety of adverse social, emotional, and economic effects, such as social withdrawal, low self-esteem, self-deprecation, negative affect, shame, and decreased economic productivity. » p482

Burke, TA, Piccirillo, ML, Moore-Berg, SL, Alloy, LB, Heimberg, RG. The stigmatization of nonsuicidal self-injury. *J. Clin. Psychol.* 2019; 75: 481– 498. URL : <https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.1002/jclp.22713> , consulté le 20/09/2019

296 Texte original : 苦肉計 Ku Rou Ji , 人不自害 , 受害必真。假真真假 , 間以得行。童蒙之吉 , 順以巽也。

« Faire souffrir la chair » ou stratagème de « La chair meurtrie », on dit que les hommes ne se blessent pas eux-mêmes, la blessure est la preuve du statut de victime. Les activités d'espionnage peuvent être menées à bien lorsque l'ennemi prend pour véritable une fausse blessure.

C'est un exemple qui absorbe tes pertes pour gagner la confiance ; inflige-toi une blessure pour susciter des confidences.

Voir : <http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?l=36ji&lang=fr&no=34> , consulté le 10/09/2019

张立宪. "苦肉计." 意林, no. 9, 2015, pp. 18-18.

297 Ce recueil secret datant probablement de l'époque de la dynastie des Ming (1366-1610) offre un tableau exhaustif de toutes les ruses et des différentes méthodes, accompagnées de commentaires, qui permettent de les interpréter en termes de stratégie militaire. Cf. la traduction française de François Kircher, URL : <https://aphadolie.com/2019/01/02/36-stratagemes-chinois-videos/>, consulté le 10/09/2019

Kircher, François and André Huchant. *Les Trente-Six Stratagèmes: Traité Secret De Stratégie Chinoise*. Paris: J.-C. Lattès, 1991.

personne s'est blessé elle-même. Généralement les gens ne se blessent pas, sauf qu'ici ils vont s'infliger intentionnellement des blessures ou des peines pour atteindre des objectifs particuliers, ou seulement pour provoquer des troubles, des sympathies ou peut-être de la compassion.

Cette expression a été utilisée très souvent dans les paragraphes romantiques ou les scènes dramatiques. Le chef-œuvre connu *Autoportrait à l'oreille bandée*, 1889 de Vincent van Gogh est une peinture qui présente l'auto-victimisation par soi-même de l'artiste. On peut à la fois l'exprimer dans le spectacle<sup>298</sup>, le cinéma<sup>299</sup> ou la

---

298 La représentation plus reconnue qu'on est obligé de dire le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, particulièrement cette esthétique du mise en scène qui n'est pas de l'auto-victimisation de trame ou du caractère de personnage, c'est de l'acte de l'acteur mise en automutilation. D'ailleurs, l'opéra traditionnel chinois ou les marionnettes taïwanaises révèlent beaucoup des trames ou de l'histoire à propos de l'auto-victimisation par soi-même comme *Wáng Zuǒ Duàn Bì* (王佐断臂), qui présente la trame identique de *Ku Rou Ji* (note.63).

王佐断臂 (王佐断臂) , *Wáng Zuǒ Duàn Bì*, est une histoire contestée de la période des Song du Nord, qui a été écrite dans le roman *Shuō Yuè Quán Zhuàn* « 说岳全传 ». *Wáng Zuǒ* était un lieutenant du General Yue Fei, qui était l'ami d'enfance du lieutenant de l'ennemi armées de Jin. Dans le combat contre les armées de Jin, la situation était critique pour les armées Song, pour cela Wang Zuo s'est proposé auprès du général pour la mission de se rendre à l'ennemi. Pour convaincre le lieutenant de Jin Lù Wén Lóng, son ami d'enfance, et gagnant sa confiance, il coupe un de ses bras lui-même et se présente devant l'armée de Jin.

<http://lil.gac.ntnu.edu.tw/node/4782>, consulté le 10/09/2019

龚孝雄. "一个平凡人为实现自我价值的揽与舍 关于《英雄结》的剧本创作." 剧本, no. 4, 2012, pp. 80-81.

299 Beaucoup de films montrent des extraits de l'auto-victimisation par soi-même (*Fight Club* 1999, *The Da Vinci Code* 2006, *Gone Girl* 2014, ...etc), ici on trouve qu'il y a une autre auto-victimisation par soi-même qui est plutôt spirituelle et mentale dans le film *Celle que vous croyez* 2019, de Safy Nebbou. Vers la fin de l'histoire, l'héroïne Claire Millaud a écrit une fiction de son histoire amoureuse pour en faire un roman et l'a montré à son psychologue. Après la lecture de ce manuscrit qui écrit : « L'expression d'Alex, de colère et de déception ... Il a compris. Il sait... Alex se précipite soudain vers moi. Je recule, et trébuche du trottoir. La dernière chose que je vois, c'est une voiture qui fonce vers moi. Dans un geste désespéré, je tente de me protéger, mais il est déjà trop tard. On entend des cris, le crissement des freins, puis le choc au moment de l'impact. Et finalement le silence. FIN », elles en parlent en séance :

« Claire : Dans un film ça peut finir comme ça!

Docteur Bormans : Oui, mais dans la réalité ? Pourquoi ne pas envisager une fin à heureuse ? on est dans un monde imaginaire et vous vous interdisez le bonheur... comme ci vous vouliez vous blesser encore, encore et encore. Qui vous a blessé, Claire ? Qui vous a fait du mal ? »

Claire s'est tuée mais dans son roman seulement. Elle a imaginé son corps souffrir à la fin de son amour fictif, de ce fait on peut dire que c'est une auto-victimisation par soi-même très spirituelle. On a vu également ce type de mise en scène dans le film de Chen.

Nebbou, Safy. *Celle que vous croyez*, France, Diaphana Films, 2019, 01:21:25-01:21:28, 01:21:50-01:22:23

Laurens, Camille. *Celle que vous croyez*, Paris : Gallimard, 2015.

performance (l'art performance)<sup>300</sup>. De plus le fait d'autovictimiser a été distribué sur l'écran ou manifesté sur place parce que la torture ne se réalise pas que sur la personne de l'artiste (ou la victime) seul, mais aussi sur le spectateur qui ressent la peine en même temps<sup>301</sup>. De la représentation des œuvres de Chen et de Nakashima, on a perçu l'autovictimisation de la spiritualité et de la matérialité.

Regarde-moi me punir —

Dans cette série d'œuvres de *Revolt in the Soul & Body 1900—1999*, Chen a modifié les images de la série de la carte postale « Les supplices chinois »<sup>302</sup>, en ajoutant son portrait par photomontage. Il voulait imaginer les effets que

---

300 La performance artistique, selon la définition de Goldberg :

« Rather, performance has been considered as a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based. Live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art. »

Goldberg, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, New York : Harry N. Abrams, Inc., 1979, p6

« Performance became accepted as a medium of artistic expression in its own right in the 1970s. At that time, conceptual art—which insisted on an art of ideas over product, and on an art that could not be bought and sold—was in its heyday and performance was often a demonstration, or an execution, of those ideas. Performance thus became the most tangible art form of the period. Art spaces devoted to performance sprang up in the major international art centres, museums sponsored festivals, art colleges introduced performance courses, and specialist magazines appeared. ...

Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relation to culture. Conversely, public interest in the medium, especially in the 1980s, stems from an apparent desire of that public to gain access to the art world, to be a spectator of its ritual and its distinct community, and to be surprised by the unexpected, always unorthodox presentations that the artists devise. »

Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*, 3rd edition, Thames and Hudson, 2011.p7-8

La démonstration de performance se manifeste très souvent sur le corps de l'artiste en tant que matériau, aussi on l'a appelé « art corporel ». Parfois certaines démonstrations exposent des moments de l'automutilation de l'artiste, on donne ici des exemples des grands artistes : *Rhythm 10, 5, 2, 4, 0* 1973-1974 de Marina Abramović, et *Jump Piece*, 1973 de Tehching Hsieh.

Abramović, Marina. Six hours with Tehching Hsieh, *For me, It is Freedom*, interview, 23, June, 2016

URL : <https://mai.art/content/2016/6/10/tehching-hsieh-for-me-it-is-freedom>, Consulté le 23/09/2019

« Marina Abramović CV », Marina Abramović CV | Artists | Lisson Gallery

URL : <https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/cv>, <https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic>, Consulté le 23/09/2019

Akers, Matthew. Dupre, Jeff. *Marina Abramović: The Is Present*, USA, HBO, 2012

Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to Present*, UK, Thames & Hudson, 2006. p165, p225

301 Un des spectateurs de l'œuvre *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999* de Chen a dit : quand je vois son œuvre; c'est comme si je recevais un châtement.

Texte original : 看他的作品好像在接受一種刑罰。

林怡秀, « 影像的異域—身體 : 陳界仁影像作品研究 », 動畫藝術與影像美學研究所碩士論文, 國立臺南藝術大學, 2011, p6

302 Liu, Joyce C. H.. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

Voir l'album de cartes postales comme Chen Shouxiang 陳綏祥 et al., *Jiumeng chongjing – Qingdai mingxin pian xuanji* (1) 舊夢重驚 – 清代明信片選集 (« Frayeurs nouvelles d'un rêve ancien – un recueil de cartes postales du temps des Qing »), Nan- ning : Guangxi Meishu chubanshe, 1998

Bourgon, Jérôme. « Le dernier *lingchi* : fait, représentation, événement », *Études Chinoises*, vol. 25, 2006, p115

provoqueraient les supplices sur sa propre image en traitant les photos<sup>303</sup> et en remplaçant simplement la tête présente sur la photo d'origine par son portrait. Parfois il se mettait à la place de la victime parfois à la place du bourreau et parfois il doublait les images de son visage pour incarner à la fois la victime et le bourreau. On dirait que Chen fabrique des scènes de son sacrifice pour attirer la curiosité du spectateur, mais dans ces images d'auto-supplice, la souffrance et la blessure n'ont pas d'importance en tant que tel. Il reproduit "un exercice de la cruauté<sup>304</sup>" et transforme ses images d'auto-supplice et s'en sert d'un outil pour véhiculer ses propres questionnements au travers de l'art. Le plus important reste que l'artiste veut montrer que l'exercice de la cruauté existe toujours dans l'histoire de la civilisation et de la discipline. Pour Chen, il semble que la raison qui l'amène dans cette auto-victimité est qu'il souhaite solliciter notre intelligence pour que nous comprenions la souffrance, d'où vient-elle et que nous nous posions les questions suivantes : c'est le supplice de la civilisation ? de l'exclusion dans les groupes humains ? ou de la division de notre égo ? Nous envisageons toujours le supplice que nous nous fabriquons spirituellement.

Le point d'application de la peine, ce n'est pas la représentation, c'est le corps, c'est le temps, ce sont les gestes et les activités de tous les jours; l'âme aussi, mais dans la mesure où elle est le siège d'habitudes. Le corps et l'âme, comme principes des comportements, forment l'élément qui est maintenant proposé à l'intervention punitive.<sup>305</sup>

---

303 Les œuvres de cette série sont composés par ces pièces en titre : «本生圖» *Genealogy of Self* (1996), «去勢圖» *Being Castrated* (1996), «自殘圖» *Self-Destruction* (1996), «法洽圖» *Rule of Law series* (1997), «失聲圖» *Lost Voice series* (1997), «恍惚相» *Image of An Absent Mind* (1998), «連體魂» *The Image of Identical Twins* (1998), «哪吒相» *Na-Cha's Body* (1998), et «瘋癲城» *A Way Going to An Insane City* (1999).

Liu, Joyce C. H. « Chen Chieh-jen's Aesthetic of Horror and his Bodily Memories of History », Varsovie : Colloque internationale "Culture Dilemmas During Transitions", 15-17 Octobre, 2000 publié

Yao Jui-Chung, 姚瑞中. *Installation Art in Taiwan since 1991-2001 台灣裝置藝術*. 初版, Ecus Publishing House 木馬文化事業有限公司, 2002, p289-293

304 « Les images qu'il transforme en pratiquant l'art, à la manière dont l'a défini Bataille, comme un "exercice de la cruauté", ne sont plus des documents montrant l'horreur dans l'histoire. Il ne procède pas à un travail de mémoire portant sur les supplices en Chine afin d'en reconstituer l'histoire, mais il expose la vision elle-même torturée de l'obsession pour la violence et la sidération de la jouissance qu'elle propose. La violence de telles images peut permettre de passer au delà des réalités cruelles qu'elles montrent. »

Margat. Claire, « L'entre-deux images », juin 2003, URL : <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=26> , consulté le 05/01/2019

305 Foucault, Michel. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, p152

## CHAPITRE II

Parfois les gens ne subissent que le supplice du cœur, ils se mutilent physiquement selon leur propre volonté, c'est soit excitant, soit passionnant, soit tranquille et silencieux. Dans les fragments des films de Nakashima, il y a deux emplois de la punition par soi. L'un c'est Yôichi dans *Memories of Matsuko*, l'autre c'est Naoki dans *Confession*.

Le caractère de Yôichi d'après le film est qu'il était déjà un élève difficile au collège, il aimait beaucoup son professeur Matsuko, en silence. Pourtant il a volé l'argent du maître d'hôtel pendant le voyage scolaire, et il a rejeté sa responsabilité sur le compte de Matsuko, donc on ne s'étonne pas qu'il fasse ensuite partie de la mafia japonaise et use souvent de la violence. Lorsque plus tard Yôichi et Matsuko se retrouvent ils tombent amoureux, leur amour est comme une véritable descente aux enfers, surtout pour Matsuko. Yôichi croyait que la meilleure solution pour aimer Matsuko, c'était pour lui de s'éloigner d'elle. De par le fait qu'il appartenait à la mafia, il finissait régulièrement en prison. Là bas, il se mutilait<sup>306</sup> et il se battait lui-même. Puis le jour il a entendu que Matsuko était morte<sup>307</sup> à nouveau il s'est porté des coups, une façon pour lui d'exprimer toute la tristesse qu'il ressentait de la mort de son amie. L'exercice de cette cruauté sur lui-même, le déchainement de cette violence comme le moyen de prouver son amour à sa chère défunte, en désespoir de cause. Il exprime ici la difficulté de la vie et connaît une dépression incompréhensible. La violence est le seul langage qu'il est capable de parler pour évacuer son mal-être.

Naoki est un autre exemple d'auto-victimisation par la punition, surtout quand il a pris conscience de sa dépression. Sa peine après son crime et la revanche de Moriguchi Yûko, génèrent en lui une pulsion d'agression<sup>308</sup>, prend conscience dans le

---

306 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:29:55-01:30:03

307 *Ibid.*, 01:34:17-01:34:19

308 « Désigne pour Freud les pulsions de mort en tant qu'elles sont tournées vers l'extérieur. Le but de la pulsion d'agression est la destruction de l'objet. ... La notion de pulsion d'agression confisquerait indûment à son profit ce qui est la marque de toute pulsion. »

Ici on cite l'explication de Freud pour conceptualiser l'automutilation de Naoki, et comprendre pourquoi il a tué sa mère ensuite. Parce que son état d'esprit était confusionnel caractéristique de la schizophrénie.

Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis, et Daniel Lagache. *Vocabulaire De La Psychanalyse*. 5e édition Quadrige ed. Paris: Presses universitaires de France, 2007. p363

## CHAPITRE II

même temps de son péché, et veut être condamné<sup>309</sup>. Il est donc allé au magasin toucher tous les produits et les aliments avec ses mains coupées d’où coulaient du sang.<sup>310</sup>

D’après l’employé de la supérette, il avait commencé par faire le tour de la boutique. Puis il avait mis ses mains dans ses poches, les avait ressorties et avait recommencé à se promener dans le magasin et à toucher des articles, des sachets de boulettes de riz, des *bentō*, des boissons. Comme il évitait les endroits où il y avait d’autres personnes, au début l’employé s’est demandé si ce n’était pas un voleur à l’étalage.

Le fait de toucher à tout dans un magasin est déjà un comportement étrange en soi, mais ce n’était pas juste qu’il avait besoin d’une petite remontrance pour lui rappeler de bien se tenir. La main avec laquelle il touchait les produits était pleine de sang. Il mettait du sang partout. Quand je suis arrivée, la main de Naoki était bandée avec des pansements que le magasin vendait. Naoki se les était mis lui-même après que le gérant l’avait arrêté, paraît-il. Dans sa poche, Naoki avait gardé une lame de rasoir qu’il avait prise dans notre salle de bains. [...], mais puisque ce qu’il avait fait n’était pas exactement un crime il n’avait pas appelé la police, et si j’acceptais de rembourser toutes les marchandises souillées l’affaire en resterait là.<sup>311</sup>

---

309 « — Nao, mais pourquoi as-tu fait ça, enfin ?

Je n’attendais pas vraiment de réponse. Je ne lui posais la question que parce que je ne pouvais pas me retenir. Mais il y a eu une réponse :

— Pour que la police m’arrête.

D’une voix détachée, sans aucune retenue. » – « Le journal de Shimomura Yūko ( la mère de Naoki ) » –

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p132

310 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:51:16-00:52:10

Naoki croit que lui et Shūya se sont fait infecter par le VIH du SIDA par Moriguchi comme pour exprimer sa vengeance car elle les a fait boire du lait mélangé avec le sang du père de Manami, M. Sakuranomiya, qui est mort du sida après la démission de Moriguchi. Cela produisent lui un grand stress dû à sa peur terrible de la mort qui va l’attendre si effectivement il attrape le SIDA de cette manière. La folie qui le gagne en conséquence l’amène à se saigner les mains et à répandre son sang sur tous les étals du supermarché. Il se punit lui même de cette façon. L’image est forte car par cette action d’automutilation de ces mains il montre au sens propre qu’il a du sang sur celles-ci. Autrement dit il reconnaît qu’il est criminel. Le commerçant averti sa mère de ce que son fils met du sang partout sur les produits aussi celle-ci vient aussitôt pour régler le problème. Une fois rentrés à la maison Naoki confesse tout à sa mère :

« — Parce que je suis un assassin, évidemment. [...]

— Mme Moriguchi a dit qu’elle n’était qu’évanouie à ce moment-là. C’est parce que je l’ai fait tomber dans la piscine qu’elle s’est noyée.

— Quand je l’ai regardée, elle a ouvert les yeux. C’est seulement après que je l’ai jetée dans la piscine. » – « Le journal de Shimomura Yūko » –

*Ibid.*, p134

*Ibid.*, 00:52:29-00:53:44

311 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, « Le journal de Shimomura Yūko ( la mère de Naoki ) » p131-132



## CHAPITRE II

Apparemment Yôichi et Naoki s'auto-sanctionnent corporellement mais la douleur physique n'est pas leur but si ce n'est plutôt celle psychologique. Surtout on examine leur comportement lors de l'automutilation, sur l'écran c'est une représentation de soi, il ne s'agit pas de l'événement de la peine mais de la représentation de la conséquence de leurs actes, l'acte et ce qu'ils ont fait auparavant.

Ce qui fait la « peine » au cœur de la punition, ce n'est pas la sensation de souffrance, mais l'idée de la « peine ». Donc la punition n'a pas à mettre en œuvre le corps mais la représentation.<sup>312</sup>

En effet on n'est pas sûr que toutes les automutilations soient volontaires ou un véhicule théâtral ou aient toujours l'intention d'être mortelle ou non. Peut-être en voyant le discours de ces automutilations dans les œuvres, ils démontrent l'angoisse qui est au fond de soi, une angoisse de l'existence. Il y a une volonté de faire mourir le soi d'auparavant.

Ainsi faudrait-il à tout prix, que l'homme vive au moment où il meurt vraiment, ou qu'il vive avec l'impression de mourir vraiment. Cette difficulté annonce la nécessité du *spectacle*, ou généralement de la *représentation*, sans la répétition desquels nous pourrions, vis-à-vis de la mort, demeurer étrangers, ignorants, comme apparemment le sont les bêtes. [...] ce fut essentiel pour Hegel *de prendre conscience* de la Négativité comme telle, d'en saisir l'horreur, en l'espace l'horreur de la mort, en soutenant et en regardant l'œuvre de la mort bien en face. Hegel, de cette manière, s'oppose moins à ceux qui « reculent » qu'à ceux qui réagissent gaiment. [...]

Cette gaieté n'appartient pas à l'économie de la vie, elle ne répond pas « au souhait de nier l'existence de la mort », bien qu'elle en soit aussi proche que possible. Elle n'est pas la convulsion qui suit l'angoisse, le rire mineur, fusant au moment où on l'a « échappé belle » et se rapportant à l'angoisse selon les rapports du positif et du négatif.

« Au contraire, la gaieté, liée à l'œuvre de la mort, me donne de l'angoisse, elle est accentuée par mon angoisse et elle exaspère cette angoisse en contre-partie : finalement l'angoisse gaie, la gaieté angoissée me donnent en un chaud-froid l'« absolu déchirement » où c'est ma joie qui achève de me déchirer, mais où

---

312 Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993. p112

l'abattement suivrait ma joie si je n'étais pas déchiré jusqu'au bout, sans mesure.  
»<sup>313</sup>

De ce fait, la représentation des œuvres de Chen et de Nakashima, il ne s'agit pas de la mort de l'être humain mais de la mort de l'ancien soi. C'est de la cruauté portée à cette partie de notre histoire qui nous persécute. Les personnages sur l'écran sont les victimes de la cruauté d'eux-même, ils se forcent de juger les faits de l'ancien soi, puis de se punir pour dissiper leur angoisse. C'est aussi une façon de s'interroger, de se chercher et d'être exigeant avec soi-même, donc l'auto-victimisation par soi-même est une représentation du jugement de soi par soi, un discours brutal avec ou sans violence.

### **b. Auto-victimisation en soi-même**

La victime était immanente, elle était « en soi », si l'on peut dire, sans exister encore véritablement. Mais elle était, et elle est toujours, *individuel par la transcendance, nullement par elle-même*.<sup>314</sup>

Souvent nous posons « qu'une victime est une personne réduite à un état d'impuissance radicale, un individu qui perd son statut d'humain et qui se trouve ainsi transformé en un simple objet, une chose dont on dispose librement ». <sup>315</sup> Par contre est-ce que la victime est toujours impuissante ? ou ce qui veut probablement dire que « la victime a besoin de trouver les moyens nécessaires pour retrouver sa place de sujet dans le monde ». <sup>316</sup> Expose-t-elle donc son auto-victimisation en soi-même en tant que moyen ?

---

313 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éd. du Seuil, 1979. p378-380

314 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p93

315 Marzano Michela. « Qu'est-ce qu'une victime ? De la réification au pardon », *Archives de politique criminelle*, 2006/1 (n° 28), p. 11-20. p12 URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-politique-criminelle-2006-1-page-11.htm>, consulté le 10/10/2019

316 *Ibid.*, p13

## CHAPITRE II

Is it possible to imagine a world consisting solely of victims without victimizers?<sup>317</sup>

On ne trouve probablement pas le malfaiteur spécifique d'après le discours de la victime, même si elle a bien décrit la trame de la victimité, et elle s'est bien identifiée à la victime. Pourtant il y a toujours un sentiment de la dépossession pour celle qui a l'impression d'être la victime, et sa victimisation la pousse à chercher la justice. Donc si on pense que l'auto-victimisation est une lutte contre l'apathie, ou qu'elle est une puissance<sup>318</sup> pour se défendre, c'est la transgression active contre le fait d'être une victime passive. C'est à dire que la victime n'aurait pas voulu être une victime, mais après qu'elle soit passée par l'expérience de victime, elle devient sûre qu'elle en était une. Alors, elle expose volontairement l'auto-victimisation de soi-même au public, ou elle se vide par d'autres moyens comme par l'écriture d'un journal par exemple. Comme le discours de l'œuvre *Empire's Borders I* 2008-2009 de Chen, les femmes de ce film sont les victimes d'elles-mêmes, elles parlent de leur expérience au sujet de la persécution subies par l'autorité.

Il y a deux parties dans ce film. La première partie contient les monologues des huit jeunes taïwanaises, qui expriment leur expérience avec les autorités consulaires pour demander le visa à l'AIT<sup>319</sup>. Dans la deuxième partie; huit épouses chinoises narrent leur fréquentation avec les contrôles de douanes et de l'immigration à Taïwan.

---

317 Lim, Jie-Hyun. « Victimhood », *The Palgrave Handbook of Mass Dictatorship*, London : Palgrave Macmillan, 2016, p427

318 Selon le point de vue de François Laruelle qui décrit « deux concepts le « corps glorieux » et la « force faible » peuvent être introduits dans l'éthique pour expliquer la possibilité de la persécution et l'autre possibilité, celle de la lutte contre la persécution. » On relève la notion de « force faible » en tant qu'une puissance active, qui pousse la victime à retracer son expérience victimisée. Même si on trouve que les victimes sont toujours faibles, en revanche leur auto-victimisation n'est jamais impuissante.

« La duale du concept unitaire de « force » sous la forme d'une complémentarité unilatérale distingue hors de tout mélange et attribue la « force faible » à l'Homme-en-personne comme victime, et la « force faible » ou « force-de-force » excessive à la philosophie et à ses modalités. La force faible est spécifique et qualitative (générique), ce n'est pas une force forte affaiblie, son essence est la faiblesse radicale ou l'agir de son non-agir, ce par quoi elle lutte contre la force forte est sa duplicité. »

Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p117

319 American Institute in Taiwan, est un bureau à but non lucratif, qui a été créé peu de temps après que le gouvernement des États-Unis ait changé sa reconnaissance diplomatique de Taipei à Beijing le 1<sup>er</sup> janvier 1979. Ainsi, le Taiwan Relations Act (PL 96-8) qui a été établi en avril 1979, dans le cadre de relations non-officielles entre les États-Unis et Taïwan, et autorisé la poursuite des « relations commerciales, culturelles et autres entre le peuple des États-Unis et le peuple de Taïwan ». Le Département d'État, à travers ce cadre du contrat avec l'Institut, fournit une grande partie du financement et des conseils de l'AIT, pour bien tenir ses opérations. Autrement dit, c'est un institut qui est en charge des relations diplomatique entre Taïwan et les États-Unis.

URL : <https://www.ait.org.tw/our-relationship/>, Consulté le 10/10/2019

## CHAPITRE II

J'ai vingt-quatre ans, je travaille dans la compagnie de ma famille depuis quatre ans, et j'ai toujours voulu faire un voyage aux États-Unis, mais j'ai demandé deux fois le visa de tourisme et ne l'ai jamais obtenu ; pendant mon entretien pour le visa, l'interrogateur ne m'a pas questionné mais m'a accusé : je vous suspecte d'aller immigrer illégalement ! Après ça il m'a restitué tout de suite mon dossier, mais je voulais juste aller visiter New York, je ne comprend pas, pourquoi on a été interrogé comme des criminels?<sup>320</sup>

Extrait de la première partie de *Empire's Borders I 2008-2009* .

Moi et mon mari on s'est marié en Chine continentale. Mon mari a postulé une demande de regroupement familial au bureau de l'immigration taïwanais, mais dès qu'on est arrivé à Taïwan, on a été séparé par la douane pour interroger. De plus elle a pris forcément mes empreintes digitales archivées. Si l'interrogateur trouve que notre alliance est suspecte, il peut me rapatrier immédiatement. Même si on a bien passé l'entretien, cela me permet de rejoindre avec mon mari, et d'avoir le droit de travailler. Mais le gouvernement taïwanais n'admet pas l'éducation en Chine, même si je suis diplômé de l'université, c'est quand même difficile à chercher un emploi pour moi. Par ailleurs, il faut passer quatre ans au séjour familial, deux ans au séjour permanent et mille fois de l'entretien immigrant. Ça fait au moins huit ans pour obtenir la permission de la naturalisation, mais pourquoi ? Il n'exige que les épouses chinoises qui ont été interrogées constamment. Serait-il possible que l'exigence est équilibrée pour nous comme les autres ?<sup>321</sup>

Extrait de la deuxième partie de *Empire's Borders I 2008-2009* .

Dans le cas de cette œuvre de Chen, qui nous a donné un bon exemple d'une expérience d'opprimée, il désigne l'être humain en tant que victime à cause de son état d'impuissance. Toutefois, elles transforment leur impuissance en harcelant l'autorité par des actions d'auto-victimisation de soi. C'est devenu une puissance contestataire, impliquant que la victime a la capacité de renverser sa position de passive à active.

---

320 Version originale : 我今年二十四歲，在家裡開的公司工作了四年，一直很想去美國旅行，但申請了兩次美國的觀光簽證都沒有通過，去面試的時候，面試官什麼都沒有問，就跟我說：「我懷疑妳要偷渡」。然後就把文件丟還給我，我只是想去紐約玩，我不懂，為什麼我們要像犯人一樣一個一個被審問？

Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:03:28-00:04:08

321 Version originale : 我跟先生在大陸結婚，我先生向台灣移民署提出團聚申請，一入境台灣在機場我們兩個就被隔離面談，還要強制我按捺指紋存檔 如果面談官覺得我們的「關係可疑」，我可能就會被強制遣返回大陸。就算面談通過了，可以和先生團聚，也有了合法的工作權，但台灣不承認大陸學歷，即使我大學畢業，也很難找到好的工作。之後還要再經過四年的依親居留，兩年的長期居留，和無數次的面談，至少要八年我才可以申請台灣的身分證。為什麼？只有我們大陸配偶來台灣，要不斷地被審查。難道我們不能跟其他人一樣被平等地對待嗎？

Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:11:07-00:12:28

## CHAPITRE II

Parce que « l'être humain est autonome »<sup>322</sup>, la victime est ainsi autonome, elle a le droit d'exprimer son auto-victimisation. Chen a recréé une atmosphère dure qui représente la violence de l'État. Il a rétabli les guichets de l'AIT et la cabine de la douane taïwanaise dans le film<sup>323</sup>, et il a laissé défiler les femmes qui racontaient leurs histoires vécues chacune à son tour devant l'objectif. On a vu qu'elles exposaient des faits d'oppressions invisibles, elles viennent du système étatique, du contrôle de la population national et international, pour Chen absurdement tout cela est une persécution légitime.

En termes d'esthétiques, l'auto-victimisation est ce qu'on peut appeler une expression rebelle<sup>324</sup>. Ce qui signifie que la victime se permet de manifester son autonomie, de rendre compte de l'expérience subjective victimisée et de reprendre son statut de l'être humain dans la persécution. C'est aussi l'objectif de l'artiste, il nous semble que Chen instaure une occasion pour les femmes opprimées de protester. Son film nous montre leur auto-victimisation, comme Chen les a aidé à sortir de l'impuissance dans laquelle son bourreau l'a renfermée. Il a assisté ces femmes en tant que victime de la gouvernance étatique, pour qu'elles aient le droit de retrouver la justice et la place de sujet dans la société. On peut donc croire que l'auto-victimisation est une technique subjective et active qui a pour fonction de présenter l'esthétique de l'existence.

L'Homme est le seul animal capable d'être persécuté comme tel, mais aussi capable d'insurrection sans un secours divin.<sup>325</sup>

---

322 Marzano Michela. « Qu'est-ce qu'une victime ? De la réification au pardon », *Archives de politique criminelle*, 2006/1 (n° 28), p13 URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-politique-criminelle-2006-1-page-11.htm>, consulté le 10/10/2019

323 鄭慧華, « 陳界仁的影像行動——〈加工廠〉與〈帝國邊界 I〉 », [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/844/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/844/73), Consulté le 20/10/2019

324 L'idée vient de l'expression « sujet rebelle », « être sujet, c'est forcément s'approprier ce qui nous est donné sous la forme d'une sélection, d'une négation, d'une mort-à-soi par laquelle se joue la question même de la transmission et la possibilité de la vie successive propre à tout existant capable de mort et de parole. »

Neyrat, Frédéric. « Un jeu souverain (autour du film de Kinji Fukasaku : *Battle Royale* », *Surexposés*, Paris : Ligne et Manifeste, 2004, p276

325 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p28-29

L'Homme en fait n'est pas le seul animal qui se mutilé<sup>326</sup>, mais il possède aussi la capacité de secourir les autres et à s'aider lui-même. Quelquefois la victime (qui peut être victime de son automutilation), ressent très profondément le sentiment d'impuissance, de malaise, de frustration et surtout d'exclusion. Ce qui réduit les sentiments aux besoins<sup>327</sup> de la victime qui se traduit par : l'attente d'un sauveur. Par ailleurs, à propos de l'auto-victimisation, on pose cette question : est-ce que l'être humain joue les rôles de persécuteur, de victime et de sauveur en même temps ?

### C. Persécuteur, victime et sauveur

On a discuté le fait que l'être humain pouvait jouer plusieurs rôles dans sa vie dans le premier chapitre, l'idée du jeu de rôle nous donne une image de la multiplicité des visages pour un être humain. Autrement dit, l'être humain a son immanence compliquée, sa position délicate et son mouvement imprédictible. Dans son ensemble, « superposition et intrication, qui sont la vie ou plutôt le vécu du genre humain, établissent un nouvel ordre sur les ruines de la hiérarchie »<sup>328</sup>, comme la vie se compose de bonheur, plaisir, amour, haine, extase, fantaisie et ruine. À travers ces images de la victimisation ici on travaille la ruine de soi autour de superpositions et intrications des différents rôles que joue l'être humain comme persécuteur, victime et sauveur.

---

326 On suppose souvent que l'automutilation est un phénomène exclusivement réservé à l'humain, mais ce n'est pas le cas; il existe de nombreuses preuves de l'automutilation chez les mammifères. Par rapport à certaines recherches traitant du comportement animal, on apprend que les singes, lions, hyènes, rats, oiseaux, chiens et chats sont pratiquent également l'automutilation lorsqu'ils se retrouvent en captivité.

Jones, I. H., and B. M. Barraclough. "Auto-Mutilation in Animals and its Relevance to Self-Injury in Man." *Acta Psychiatrica Scandinavica*, vol. 58, no. 1, 1978, p40.

Mialki, Stephanie. *Self-Harm*, New York : Lucent Press, 2017, p39-42

327 Selon *Introduction à la victimologie*, « La recherche en victimologie indique que les victimes éprouvent différents besoins. De façon générale, on peut les regrouper en six catégories : 1) besoin d'information ; 2) besoins pratiques ; 3) besoin de réparation ou dédommagement ; 4) besoin d'un soutien psychosocial ; 5) besoin d'un statut dans le système pénal; 6) besoin de protection (Baril et al, 1983; Maguire,1985; Shapland, 1985). »

Wemmers, Jo-Anne. *Introduction à la victimologie*. Presses de l'Université de Montréal PUM, Québec, Canada, 2003, p82

Ici d'après cette recherche sur des œuvres visuelles, aux expressions de la victimisation on rajoute le besoin de l'intervention du sauveur pour les victimes hors de la définition de la victimologie traditionnelle.

328 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p17

### a. Triangle dramatique

Pour discuter nos observations sur ces trois personnages, on aimerait d'abord expliquer rapidement un scénario psychologique d'usage populaire, celui du *Triangle dramatique de Karpman*<sup>329</sup> comme base du développement de l'analyse des œuvres choisies. Le Triangle dramatique a été proposé par Dr. Stephen Benjamin Karpman, qui se base sur l'étude de l'analyse transactionnelle inventée par un autre psychiatre, Éric Berne<sup>330</sup>. Karpman utilise un schéma triangulaire pour placer l'interaction entre les trois rôles que sont le Persécuteur, le Sauveur et la Victime. Le modèle triangulaire initial était dessiné pour élaborer la stratégie des mouvements offensifs, défensifs et les déplacements du jeu dans le football américain. Puis, ce modèle a été développé et son application étendue à l'analyse du scénario dramatique. L'utilisation de ce modèle connaît un immense succès en raison du fait que ces rôles sont familiers dans les contes de fée<sup>331</sup>.

Si on résume le caractère des trois rôles, il décrit : le Persécuteur est celui qui fait mal, qui envahit un pays faible ou bien qui agresse un autre, par exemple, le loup de *Le Petit Chaperon rouge*. La Victime est celui qui subit la douleur, le harcèlement ou bien l'oppression, comme la grand-mère et la fillette dans *Le Petit Chaperon rouge*. Le Sauveur est celui qui arrête la violence, règle le trouble et soigne les faibles, comme le chasseur dans *Le Petit Chaperon rouge*.

Le drame se déroule lorsque « les rôles sont mis en place, et il n'y a pas de drame à moins qu'il y ait un changement de rôle »<sup>332</sup>. Donc, pourrait-on dire que les rôles sont échangeables entre les jeux de rôles de ce triangle ? Si ils sont flottants,

---

329 Karpman, Stephen B. « Fairy Tales and Script Drama Analysis », *Transactional analysis Bulletin*, 7.26,1968, p39-43  
Ide, Pascal. « Du Triangle dramatique de Karpman au Carré maléfique », *Nouvelle revue théologique*, vol. 141, no. 3, 2019, pp. 466-484.

Karpman, Stephen B.. Drama Triangle Original Article & Developments, URL : [https://karpmandramatriangle.com/dt\\_article\\_only.html](https://karpmandramatriangle.com/dt_article_only.html), consulté : 26/09/2023

Clark, Deborah J. "Escaping the Drama Triangle: Strategies for Successful Research Administration from the Psychology of Codependence." *Journal of Research Administration*, 51.2, 2020, p84-101, ProQuest. URL : <https://www.proquest.com/scholarly-journals/escaping-drama-triangle-strategies-successful/docview/2519040652/se-2>, consulté : 26/09/2023 .

330 Karpman, Stephen B. « 1972 Eric Berne Memorial Scientific Award Lecture », *Transactional Anal. J. III*, January 1973, p73-76

331 Karpman, Stephen B. « 1972 Eric Berne Memorial Scientific Award Lecture », *Transactional Anal. J. III*, January 1973, p75  
Ide, Pascal. « Du Triangle dramatique de Karpman au Carré maléfique », *Nouvelle revue théologique*, vol. 141, no. 3, 2019, p467

332 Karpman, Stephen B. « Fairy Tales and Script Drama Analysis », *Transactional analysis Bulletin*, 7.26,1968, p40

l'individu ne peut-il pas jouer ces rôles tour à tour ? Par ailleurs, dans les relations inter-individus ou bien dans l'expression de l'état psychologique de l'être humain, sommes-nous parfois dans ce jeu du triangle dramatique ? Qu'est-ce qui se joue constamment dans nos cœurs chaque jour, mais que personne ne remarque lorsque nous errons dans des rôles différents en même temps<sup>333</sup> ? L'être humain serait-il capable de mettre en scène sa vie ?

Is it possible for the same person to be simultaneously victim and victimizers?<sup>334</sup>

Lorsque nous voyons les comportements de l'automutilation, il est clair que la victime et le persécuteur sont les mêmes. La violence faite à soi-même de nos jours est souvent considérée comme l'expression d'une maladie psychologique<sup>335</sup>, mais existe-t-il un autre point de vue capable d'expliquer ces actes cruels infligés à soi-même ? En effet, selon des recherches sur l'automutilation<sup>336</sup>, une des raisons majeure venant justifier de tels actes, c'est que l'individu cherche par ce moyen à réduire sa douleur

---

333 Admin, « 你有沒有活在戲劇三角(Drama Triangle)中? », *The Origin Within*, 16/02/2020, URL : <https://theoriginwithin.com/zh/karpman-drama-triangle/>, consulté : 27/09/2023

雞湯來了, 〈相處出現問題, 才會出現第三者? 從卡普曼三角透視《我們不能是朋友》的內心戲〉, 泛科學, 2019/09/06 · URL : <https://pansci.asia/archives/169674>, consulté : 27/09/2023

334 Lim, Jie-Hyun. « Victimhood », *The Palgrave Handbook of Mass Dictatorship*, London : Palgrave Macmillan, 2016, p427

335 « People who self-injure are no more psychotic than people who drown their sorrows in a bottle of liquor. For most who practice self-injury, it is used as a coping mechanism. However, it is a coping mechanism that is not understandable to many people and is not accepted by society. »

Caicedo, S. & Whitlock, J.L. *Top misconceptions about self-injury*. The Fact Sheet Series, Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery. Cornell University. Ithaca, NY, 2009

Nous pensons donc que l'automutilation est une stratégie d'adaptation à une réalité qui fait souffrir. C'est aussi un moyen de décharger l'émotion de l'individu, comme la fonction de l'auto-victimisation.

336 Caicedo, S. & Whitlock, J.L. *Top misconceptions about self-injury*. The Fact Sheet Series, Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery. Cornell University. Ithaca, NY 2009

Franklin, J. How does self-injury change feelings? The Fact Sheet Series, Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery. Cornell University, Ithaca, NY. 2014

Nock, Matthew K., and Mitchell J. Prinstein. "A Functional Approach to the Assessment of Self-Mutilative Behavior." *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 72, no. 5, 2004, pp. 885-890.

Burke TA, Piccirillo ML, Moore-Berg SL, Alloy LB, Heimberg RG. The stigmatization of nonsuicidal self-injury. *Journal Clinical Psychology*. 2019;75:481-498.



émotionnelle<sup>337</sup>. Notons que celui-ci n'a pas le désir d'aller jusqu'au suicide.<sup>338</sup> Ces auto-mutilations consistent à blesser le corps en le persécutant, victimisé de part leur souffrance et cela les sauvent de leur pulsion de mort<sup>339</sup>. Dans cette dernière étape du processus on comprend le rôle de sauveur que l'individu joue pour lui même. C'est ainsi que de cette manière nous prenons conscience que l'individu joue effectivement les trois rôles à la fois.

### **b. Revolt in the Soul & Body 1900 — 1999**

Il s'agit donc d'un élément, d'un désir latent et d'« une provisoire façon d'être »<sup>340</sup> pour cette recherche d'art visuel sur les images de la victimisation. Ce que nous considérons comme une superposition des rôles de l'être humain, par exemple dans les images de l'oeuvre *Revolt in the Soul & Body 1900 —1999* qui sont dévoilées sous nos yeux, Chen nous en fait une description :

---

337 « To stop bad feeling, 52.9% of self-mutilators Table 2 »

« For instance, more than half of all self-mutilators (52.9%) reported that they engaged in SMB "to stop bad feelings. [...] Thus, self-mutilators reported engaging in SMB to regulate their emotions much more frequently than to influence the behavior of others. » \*Self-mutilative behavior (SMB)

Nock, Matthew K., and Mitchell J. Prinstein. "A Functional Approach to the Assessment of Self-Mutilative Behavior." *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 72, no. 5, 2004, p 888-889.

Franklin, J. How does self-injury change feelings? The Fact Sheet Series, Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery. Cornell University, Ithaca, NY. 2014, p2

338 « Most studies find that self-injury is often undertaken as a means of *avoiding* suicide. »

Caicedo, S. & Whitlock, J.L. *Top misconceptions about self-injury*. The Fact Sheet Series, Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery. Cornell University. Ithaca, NY, 2009

339 « Dans le cadre de la dernière théorie freudienne des pulsions, désigne une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique.

*Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsion de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur; se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction. »*

« L'action de la pulsion de mort se laisserait même entrevoir à l'état pur quand elle tend à de désunir d'avec la pulsion de vie, par exemple dans le cas du mélancolique dont le surmoi apparaît comme « ... une culture de la pulsion de la pulsion de mort » (7c). »

Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis, and Daniel Lagache. *Vocabulaire De la psychanalyse*. Presses universitaires de France, Paris, 2007.p371 et 375

340 Ligot, Damien, *Transmusicalité Taike: Distinction d'une Nouvelle Taiwanité Au Sein d'Un Underground Local (19902010)*. University Lyon 3, S.l.,2012, p33

## CHAPITRE II

Dans la contemplation en extase, je "me suis vu" très souvent, je me suis vu en tant que "victime", je me suis vu en tant que "persécuteur", je me suis vu en tant que "complice", toutes ces personnes étaient moi.

在凝視的恍惚中，我常「看見」了我自己，我看見了做為「受難者」的我，我看見了做為「施虐者」的我，我看見了做為「共犯」的我。<sup>341</sup>

Chen Chieh-Jen travaille à partir de documents photographiques montrant des supplices ou des massacres. Dans la série intitulée *Revolt in the Soul and Body* il leur ajoute son image : dans la photographie de supplicé intitulée *Genealogy of Self*<sup>342</sup>, l'artiste est l'avant-dernier personnage à l'extrême gauche, entre deux bérets de bourreaux. Sa technique d'agrandissement des petits clichés anciens en un très grand format les transforme radicalement : l'image devient floue, éthérée, comme intemporelle, et la photographie ressemble alors à un écran cinématographique où des fantômes viennent se projeter sur le support d'une image. Le traitement infographique des images fait jouer sur un mode parodique les transformations technologiques avec l'intensité de la violence représentée.<sup>343</sup>

Dans cette œuvre qui est en soi une superposition, l'artiste a superposé des images sorties d'événements historiques avec son image. Par voie de conséquences, le fait d'avoir ainsi introduit sa propre image dans ces événements là lui donne le sentiment réel de les avoir vécu. Il entre dans la peau des personnages de l'époque et c'est comme si il expérimente les supplices. En addition, Chen nous démontre une intrication des processus de la vie, de la modernisation et de l'identité personnelle. Le supplice venu du passé est un persécuteur, l'histoire de ce moment là est un persécuteur, le monde contemporains est un persécuteur et nous sommes persécutés en nous-mêmes également. Dans la construction de l'oeuvre de Chen, on n'échappe pas à

---

341 Voir aussi la note 202, Chen, Chieh Jen. « Déclaration issues de l'interprétation de *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999* par Chen », *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*, 1997 陳界仁, 〈魂魄暴亂〉 (*REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999*) 陳界仁創作自述, 1997

URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/153/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/153/73), consulté le 10/10/2019

342 « 本生圖 », *Genealogy of Self 本生圖* (1997) (bensheng tu : "Naissance(s) antérieure(s)". « Besheng est une notion bouddhique, désignant les « naissances originelles » lors des vies antérieures. Le titre anglais transpose cette notion bouddhique dans celle du "moi", du "self" individuel. L'artiste, né d'un père soldat nationaliste du continent et d'une mère taiwanaise, développe l'intéressant concept de "lingchied history", qui évoque tant les luttes fratricides que la partition du territoire chinois. »

Margat. Claire, Description de l'image, *Genealogy of Self 本生圖*, URL : <http://turandot.chineselegalculture.org/Photographs.php?ID=231>

Consulté le 31/10/2019

343 Margat. Claire, « L'entre-deux images », juin 2003, URL : <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=26>, consulté le 31/10/2019

l'intrication des différents rôles que nous pouvons jouer dans notre vie. Par contre chez lui, l'automutilation est aussi une insurrection de l'être. Chen utilise cette production auto-infligée pour critiquer notre régulation du monde, manifester la violence du modernisme et constater la complicité qui s'installe l'être humain mis en scène et nous-même.

Cependant qui est le sauveur ? Chen nous aurait-il impliqué nous aussi dans l'attente du sauveur ? Ou bien la victime sera-t-elle son propre sauveur ? Les films de Nakashima peuvent peut-être nous permettre d'appréhender un autre jeu de rôle chez le sauveur.

### **c. Memories of Matsuko**

L'axe de *Memories of Matsuko*; un des films de Nakashima, consiste en la victimisation de son héroïne Matsuko, toutefois il semble que dans certains passages c'est Matsuko qui devient un sauveur pour d'autres personnages. Sa petite sœur Kumi a passé presque toute sa vie malade et couchée au lit, mais le temps qu'elle a passé avec Matsuko<sup>344</sup> était en fait sa seule grande joie dans sa vie de malade. Aussi lorsque sa sœur Matsuko a fugué, elle s'est mise à ressentir une profonde souffrance. Quand elle meurt, ses dernières volontés étaient de faire revenir Matsuko<sup>345</sup> au sein de leur famille. Matsuko n'est probablement pas la cause du décès de Kumi, mais on peut assurément pensé ici qu'elle était son sauveur qui lui permettait d'échapper à sa condition de malade, de finir par ne plus y penser.

La deuxième personne c'est la meilleure amie de Matsuko, Magumi. Elle a passé également les jours heureux avec Matsuko, elles se sont soutenues, se sont préoccupées et se sont encouragées, jusqu'à ce que Matsuko la quitte. Toutefois comme Matsuko n'a pas une haute opinion d'elle même, elle estime qu'elle doit partir pour ne pas gêner la vie de Megumi. En effet, elle ressent un profond décalage des modes de vie et préfère s'éloigner de son amie. Pour Matsuko, leur décalage né de ce que, en particulier, Megumi avait un mari, avait un but dans la vie, alors que elle était

---

344 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:18:20-00:18:54

345 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:47:28-00:48:00 et 01:38:50-01:39:10

## CHAPITRE II

célibataire. Elle n'avait ni fiancé, ni famille. Elle n'avait personne<sup>346</sup>. Dans ce schéma social, elle n'a pas trouvé sa place. Ici Matsuko ne peut ni être sauvée ni être leur sauveur. Elle ne peut que baigner continuellement dans la victimisation de sa vie, et ne se donne pas l'occasion d'améliorer cette situation.

La dernière personne c'est Yôichi, comme il s'est réveillé en lisant des versets bibliques pendant qu'il était en prison<sup>347</sup>, il a compris combien Matsuko comptait dans sa vie. Il a compris que cet amour que Matsuko lui portait était ce qui le sauvait et le pardonnait pour tout le malheur qu'il lui faisait pourtant subir. Elle sacrifiait tout par amour pour lui. Rappelons que Yôichi est victime du manque d'amour. Jusque là il ne comprenait pas cet amour rempli d'abnégation qu'elle lui portait et cela le perturbait. Mais maintenant, suite à la lecture des versets il apprend que Dieu est amour. Dans la confusion de ses propres sentiments il voit sa Matsuko qui l'aime comme l'incarnation d'un dieu<sup>348</sup> amour.

On observe néanmoins la dépendance des ces personnages vis à vis de Matsuko, et les jeux de rôle que prend Matsuko, différents avec chacun des personnages. Autrement dit, Matsuko superposait ses rôles à la vie des autres : en tant que la victime et le sauveur. Est-elle aussi un persécuteur ? Du côté de l'auto-victimisation traité dans ce film, Matsuko est en effet le persécuteur spirituels de son existence. Par exemple, en tant qu'une victime de la violence conjugale de la part des hommes qu'elle a aimé. Matsuko n'a jamais été capable de les quitter jusqu'à ce que ce soit finalement ces hommes qui l'abandonnent. Bien que toujours frustrée par le rejet des hommes<sup>349</sup> qui l'abandonnait, elle continuait de rechercher leur affection et ce faisant ignorait l'attachement fidèle et fort de sa sœur et amie<sup>350</sup>. En conséquence il vient que Matsuko devient à la fois la victime, le sauveur et le persécuteur dans cette relation de dépendance. Elle pourrait être le propre sauveur dans sa vie, mais en fait elle attend que son sauveur soit un homme. Ainsi, elle reste la victime répétitives dans

---

346 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:10:08-01:11:01

347 Voir *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:32:08-01:34:13

348 *Ibid.*, 01:32:08-01:34:13

349 Ce sont son père, son frère et ses amants.

350 Ce sont sa sœur Kumi et son amie Megumi.

## CHAPITRE II

son attachement à cause de ces choix et est à plusieurs reprises son persécuteur dans sa vie.

Comme la notion de la mécanique quantique, l'intrication se produit après le mouvement de la superposition. L'intrication de l'être humain se compose donc de la superposition de nos rôles dans l'existence. Dans un sens, nous sommes le persécuteur, la victime et le sauveur de notre existence. On envisage tour à tour tous ces rôles sans savoir exactement celui que nous serons vraiment. On est dans une sorte d'attente de savoir quels rôles nous allons avoir dans notre vie. Cette attente produit une pression dans notre existence qui est aussi une torture si nous ne collons pas aux nombreux standards définis dans la société. Par exemple un parent pourrait vouloir voir son enfant devenir médecin alors que celui-ci ne le souhaite pas. L'enfant pourrait alors en souffrir en secret. Dans le discours de *Revolt in the Soul & Body 1900 —1999* de Chen, il a établi un processus qui repasse en mémoire la souffrance du personnage, créant une intrication de la perturbation en lui, qui décharge sa douleur et cela devient un sauvetage, il donne aussi l'impression que l'héroïsme est une auto-victimisation puisqu'il faut toujours se sacrifier pour sauver quelqu'un.

Il y a eu, il y aura des victimes, ainsi parle la philosophie, c'est une histoire regrettable qui « donne à penser », dont il est juste possible d'accuser les causes et qui, par ailleurs, met à l'épreuve le courage et l'héroïsme des individus.<sup>351</sup>

Cette œuvre de Chen n'implique pas de recherche de sauveur, il a créé une auto-victimisation très héroïque, une image de la rédemption et un cri d'alerte via son sacrifice. Pour Chen c'est nous qui sommes notre sauveur. Toutefois nous voyons que l'on ne désigne pas tous les cas d'auto-victimisation qui ont pour effet de sauver. Dans cette production d'art, on a vu les trois formes d'intrication et de superposition de ces rôles chez l'être humain.

Si les humains en leur non-suffisance ne peuvent lutter individuellement contre leur harcèlement mondain et leur persécution historique, s'il leur faut un sujet intellectuel pour les assister de son opération et puisque la persécution de toute

---

351 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p57

## CHAPITRE II

façon l'implique, c'est ultimement dans celui que nous appelons l'« Homme-en-personne » que se trouve le salut et que sera activement dénoncée du même geste la cause radicale de sa victimisation.<sup>352</sup>

La victimisation ne nous amène pas forcément vers une attente du sauveur, elle serait même elle-même comme un sauveur de l'existence. C'est-à-dire que la victime est probablement devenue un sujet intellectuel lorsqu'elle a choisi d'exposer sa victimisation. Elle sera son sauveur et encore son sous-persécuteur car la victime doit remâcher son expérience de la douleur. Donc ici, la dénonciation de la victime réactive les rôles qui se superposent. Comme Matsuko, dans l'image de Nakashima, qui à sa propre existence superpose les dépendances affectives qu'elle a construit avec ces personnages qui traversent sa vie et l'espérance qu'elle envisage en lien avec son univers. Tout cela assigne au personnage quel rôle sera celui de persécuteur, de victime et de sauveur dans son existence.

Dans l'ensemble, on a vu que la victimisation se compose de violences en soi, par soi et de la part de l'autre. On peut penser également à la violence comme un moyen de véhiculer l'émotion sur l'écran dans ces films. Il importe donc de donner une lecture décodée de ces émotions dans la victimisation, pour comprendre comment l'être humain porte les épreuves de son existence en utilisant des moyens subjectifs et les véhicules sentimentaux.

---

<sup>352</sup> Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p28

## 2. Interprétations des techniques de victimisation

On a constaté que la victimisation est à la fois un dispositif dans le discours des films et à la fois un discours du côté de l'esthétique de l'existence. Ensemble, ils présentent une dimension visuelle et imaginaire. C'est-à-dire que l'être humain procède par ce dispositif pour produire une fiction à l'attention des spectateurs. Une fiction que personne ne peut suspecter immédiatement, comme des images subliminales, qui nous persuade facilement en utilisant des facteurs sentimentaux. L'être humain expose sa victimisation comme un témoignage pseudo-objectif, même si on sait que son discours est subjectif, incomparable et provocant.

L'Homme-en-personne rend possible un discours de fiction radicale sur les victimes, fiction en tant que ce ne sont jamais ses objets ou ses sujets simples, mais ses conditions et ses occasions.<sup>353</sup>

À partir de la perspective de l'objet du discours (le spectateur) et du sujet du discours, on suppose d'abord une situation qui est que la victimisation est un discours qui appartient à la fiction. Néanmoins cela n'implique pas que l'expérience blessée du sujet soit fausse, on n'arrive pas à revoir le passé du discours, et on ne le confirme pas non plus. La victimisation profite donc de ses conditions et de ses occasions pour créer la fiction, en tant qu'une sorte de dispositif existant dans l'expression du film.

Ensuite, comment l'être humain exprime sa victimisation au travers de la trame d'une fiction ? Qu'est ce qui dans son expression représente comme un témoignage presque objectif ? Par ailleurs les perceptions du public jouent un rôle, surtout au moment où s'exprime la victimisation, nous serions tous émus, fasciné ou indifférents par ce spectacle. Dans cette partie, nous allons essayer de répondre à ces questions sur la base de l'analyse du discours visuel présenté par les artistes qui traitent de la victimisation.

---

353 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p160

En définitive, peut-être que la production de l'art nous présente des moments de la vie ou de l'univers de l'artiste (du sujet) qui produit techniquement des nouveaux moments qui vont être consacrés dans son discours artistique, et il nous appartient d'essayer d'accéder à ces moments et à d'en découvrir les techniques, les impressions et les divergences de l'être dans la représentation de la victimisation.

### **A. Technique subjective : confession**

D'après les films sur lesquels nous travaillons, la victimisation qui inclut l'état passif et l'état actif de son sujet. De plus, à n'importe quel état, la tentative du sujet dans son discours est pour se révéler lui-même, autrement dit, c'est une évacuation physique ou non physique du Moi<sup>354</sup>. Dans des œuvres de Chen et de Nakashima, les techniques de l'évacuation du soi qui sont très signifiantes dans la victimisation. Voyons l'expression dans leurs films, il y a deux sortes de représentation qui paraissent régulièrement à l'écran : la confession et le monologue. Dans la suite, on va s'attacher à étudier ces deux techniques comme le cadre ou s'exposent les images de la victimisation.

#### Confession —

Une formulation à la première personne du singulier pose que les gens s'expriment par leur sentiment, leur expérience, leur secret intime, leur rêve ou même

---

354 MOI, « du point de vue dynamique, le moi représente éminemment dans le conflit névrotique le pôle défensif de la personnalité ; il met en jeu une série de mécanismes de défense, ceux-ci étant motivés par la perception d'un affect déplaisant (signal d'angoisse).

Du point de vue économique, le moi apparaît comme un facteur de liaison des processus psychiques ; mais, dans les opérations défensives, les tentatives de liaison de l'énergie pulsionnelle sont contaminées par allure compulsive, répétitive, déréelle. »

Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis, et Daniel Lagache. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5e édition Quadrige ed. Paris: Presses universitaires de France, 2007, p241



## CHAPITRE II

leur mensonge. Elle a été instituée à partir de modèles issues de la Bible<sup>355</sup>, et développée dans la régulation religieuse comme on peut le voir depuis le Moyen Age.

Depuis le Moyen Age au moins, les sociétés occidentales ont placé l'aveu parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité : réglementation du sacrement de pénitence par le Concile de Latran, en 1215, développement des techniques de confession qui s'en est suivi, recul dans la justice criminelle des procédures accusatoire, disparition des épreuves de culpabilité (serments, duels, jugements de Dieu) et développement des méthodes d'interrogation et d'enquête, part de plus grande prise par l'administration royale dans la poursuite des infractions et ceci aux dépens des procédés de transaction privée, mise en place des tribunaux d'Inquisition, tout cela a contribué à donner à l'aveu un rôle central dans l'ordre des pouvoirs civils et religieux.<sup>356</sup>

Progressivement, la confession a été pratiquée et banalisée chez les religieux qui font pénitence, au sein du système judiciaire, mais aussi au sein de la cellule familiale dans sa pratique de la discipline, ou même à l'école... Ainsi elle semble un accès à la connaissance d'un individu, autrement dit elle est son aveu qui aussi constitue un mode d'expression de la vérité des faits et gestes d'une personne.

L'évolution du mot « aveu », reconnaissance par quelqu'un de ses propres actions ou pensées. L'individu s'est longtemps authentifié par la référence des autres et la manifestation de son lien à autrui (famille, allégeance, protection); puis on l'a authentifié par le discours de vérité qu'il était capable ou obligé de tenir sur lui même. L'aveu de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par pouvoir.<sup>357</sup>

---

355 Psaume 32 (31) - « L'aveu libère du péché » : Je t'ai fait connaître ma faute, je n'ai pas caché mes torts. J'ai dit : « Je rendrai grâce au Seigneur en confessant mes péchés. » \* Et toi, tu as enlevé l'offense de ma faute. Psaume 31:5

« Voulans prouver que la confession resjouit et récréé les âmes, ils amèinent ce verset du Pseaume, Je viendray en voix de liesse et de confession. Or s'il est licite de transfigurer ainsi toutes choses, il y aura de terribles Qui Quod. Mais puis que les Papistes ont perdu toute honte, c'est bien raison que nous connoissions que Dieu les a précipitez en esprit réprouvé, pour rendre leur témérité plus détestable. Au reste, en nous tenant à la pure simplicité de l'Écriture, nous ne serons point en danger d'entre trompez par tels desguisemens. Car elle nous ordonne une seule façon de nous confesser deuement : c'est, puis que c'est le Seigneur qui remet, oublie et efface les péchéz, que nous les luy confessons pour en obtenir grâce et pardon. »

Calvin, Jean. *Institution de la religion chrétienne*, livre III, chapitre 4, éditeur : Librairie Ch. Meyrueis et compagnie, Paris, 1859, p.61, texte accessible en ligne sur le site de l'Université de Genève, consulté le 24 novembre 2019

356 Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Gallimard, Paris, 1994, p78

357 *Ibid.*, p78-79

## CHAPITRE II

La confession est un art fondamental de l'exercice chrétien, qui a été bien répétée dans le travail de la sexualité de Foucault<sup>358</sup>. Il souligne la vérité et le sexe qui entretiennent l'importance fusionnelle.<sup>359</sup> Foucault pense que l'aveu est un contrôle impératif du sexe, qui vient de la politique chrétienne et qui fonctionne dans la société occidentale depuis des siècles. C'est à propos de l'énonciation du péché, de la peine et surtout de la vérité de l'individu. Ce n'est exclusivement pas dans le passé de l'histoire ou le rituel de la religion, il faut dire que l'être humain tient cette sorte de discours encore aujourd'hui.<sup>360</sup> On base notre argumentation sur la confession de Foucault, et on l'applique dans le discours cinématique.

D'abord, Foucault pense que le christianisme réalise un contrôle de la sexualité de l'individu par la confession. C'est une censure du cœur de la personne, et un moyen d'évacuer les désirs humains<sup>361</sup>. Apparemment le sexe est le contenu que le chrétien aurait bien voulu savoir, ce contrôle est leur objectif en pratiquant l'aveu par les disciples (pêcheurs). Pourtant, le sexe ne représente qu'un seul désir de l'individu. À notre avis, on suppose que la confession est plutôt un vidage des désirs intérieurs de

---

358 Voir Foucault, Michel et Frédéric Gros. « L'art des arts », *Histoire de la sexualité: les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018, p107-153

359 « En Grèce, la vérité et le sexe se liaient dans la forme de a pédagogie, par la transmission, corps à corps, d'un savoir précieux; le sexe servait de support aux initiations de la connaissance. Pour nous, c'est dans l'aveu que se lie la vérité et le sexe, par l'expression obligation et exhaustive d'un secret individuel. Mais, cette fois, c'est la vérité qui sert de support au sexe et à ses manifestations. »

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Gallimard, Paris, 1994, p82

360 « En tout cas, à côté des rituels de l'épreuve, à côté des cautions données par l'autorité de la tradition, à côté des témoignages, mais aussi des procédés savants d'observation et de démonstration, l'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels; on avoue ses crime, on avoue ses péchés, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance; on avoue son maladies et ses misères; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateur, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue ou on est forcé d'avouer. Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelque impératif intérieur, l'aveu est extorqué; on le débusque dans l'âme ou on l'arrache au corps. Depuis le Moyen Age, la torture l'accompagne comme une ombre, et le soutient quand il se dérobe : noirs jumeaux. Comme la tendresse la plus désarmée, les plus sanglantes des pouvoirs ont besoin de confession. L'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu. »

*Ibid.*, p79-80

361 « Un impératif est posé : non pas seulement confesser les actes contraires à la loi, mais chercher à faire de son désir, de tout son désir, discours. Rien, s'il est possible, ne doit échapper à cette formulation, quand bien même les mots qu'elle emploie ont à être soigneusement neutralisés. La pastorale chrétienne a inscrit comme devoir fondamentale la tâche de faire passer tout ce qui a trait au sexe au moulin sans fin de la parole. »

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Gallimard, Paris, 1994, p30

l'individu<sup>362</sup>, parce que l'être humain a aussi le désir de parler, de plus les gens peuvent s'échapper du cadre de la vie et éprouver du plaisir en pratiquant leur aveu.

Ensuite, les vérités que les gens avouent ne sont pas nécessairement des vérités qui traduisent une réalité dans les fait. L'aveu nous présente plutôt une conviction de son expérience personnelle. C'est-à-dire la vérité de la confession est juste le compte rendu de la part du narrateur, cette vérité est une vérité subjective qui ne représente pas toujours la réalité réelle.

Par conséquent on pourrait dire que la vérité et le sexe chez Foucault, dans notre travail ici, représentent une persuasion du discours et une poussée des désirs de l'individu lors de leur confession. On n'examine pas de réalité à travers cette formulation subjective<sup>363</sup>, mais on considère ce qui est une mesure résistante qui formule son discours dans la victimisation.

### **a. Les formulations subjectives de *Confession* :**

Il est évident que le film *Confession* de Nakashima et des œuvres de Chen<sup>364</sup> représentent cette formulation, qui parle de la victimisation. La structure du scénario de *Confession* est autour de la confession de chaque personnage, mais cela nous montre que c'est leurs propres vision subjective et leur position blessée qui est exprimée. De chaque personnage, on entend les mêmes paroles, et on voit leur attitude et leur place subjective. Du même incident (la mort de la fille de Moriguchi Yūko), on voit donc ce qu'ils disent ce sont les victimisations de la mutation aux niveaux de leur moi. Ce qu'ils nous présentent par exemple : les expositions de leur pulsions sentimentales, les secrets enrobés de leurs mensonges, les défenses de leur

---

362 « Je ne parle pas de l'obligation d'avouer les infractions aux lois du sexe, comme l'exigeait la pénitence traditionnelle; mais de la tâche, quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe. »

*Ibid.*, p29

363 « De là enfin le fait que le point important ne sera pas de déterminer si ces productions discursives et ces effets de pouvoir conduisent à formuler la vérité du sexe, ou des mensonges au contraire destinés à l'occulter, mais de dégager la « volonté de savoir » qui leur sert à la fois de support et d'instrument. »

*Ibid.*, p20

364 Voir Chen Chieh Jen, *Empire's Borders I 2008-2009*, 2009 et *Realm of Reverberations*, 2014

comportement, leurs accusations les uns contre les autres et leurs conflits intérieurs contre la raison...etc, ils expriment de plusieurs façons leurs désirs à l'oral.

### 1) Moriguchi Yūko<sup>365</sup>

À dire vrai, personnellement, je n'ai jamais considéré l'enseignement comme un sacerdoce.

Si je n'ai pas renoncé A et B à la police, c'est parce que je n'ai pas envie de laisser à la loi le soin de décider de leur châtement.<sup>366</sup>

Comme le roman d'origine, l'image commence à l'allocution de Moriguchi Yūko. Elle a adressé la parole aux élèves de son groupe. À partir du sujet de la délinquance juvénile rendue évidente à la mort de sa fille, Moriguchi aurait eu fort à dire à tous ceux qui se sont impliqués dans le crime dans son groupe. Dans sa confession, elle est la victime qui a perdu sa fille bienaimée, la victime des criminels qui sont deux de ses élèves, et la victime de ce cruel dilemme entre son rôle de mère et celui d'enseignante. La plus grosse impuissance, c'est que la loi ne lui rend pas justice. Elle a donc décidé de faire justice elle-même. Pendant sa confession elle exprime son désir de se venger de ces assassins<sup>367</sup>.

J'ai imaginé tuer A par électrocution. J'ai imaginé tuer B par noyade. Mais ce n'est pas cela qui va faire revenir Manami. Eux-mêmes ne peuvent pas effacer leur crime, quand bien même ils adresseraient leur regrets sincères à Manami pour ce qu'ils lui ont fait. Je veux qu'ils apprennent quel poids cela a, une vie. La leur, par exemple. Quand ils seront pénétrés de cette pensée, qu'ils auront pleinement conscience du poids de leur crime, je veux qu'ils continuent à vivre avec ce poids de leur crime, je veux qu'ils continuent à vivre avec ce poids sur leurs épaules.<sup>368</sup>

---

365 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:01:56-00:30:25

366 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p53

367 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:28:00-00:30:23

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p54-55

368 *Ibid.*, 00:28:24-00:28:48

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p54

La confession de Moriguchi est une préface de sa vengeance aux assassins, ainsi cette préface nous informe de son double rôle de mère et de professeure<sup>369</sup>. Donc sa confession permet de construire le développement de l'histoire qui se corse par la suite, de plus elle peut être considérée comme un manifeste de la victime au bourreau.

### 2) Shimomura Yūko<sup>370</sup>

D'abord, ce que Naoki a avoué, moi je n'y crois pas.

Qu'est-ce qui me prouve que ce n'est pas cet affreux Watanabe qui fait pression sur Naoki pour lui faire dire qu'il a joué un rôle alors qu'en fait il ne s'est trouvé là que par le plus grand des hasards ? Ou même, est-ce que toute cette histoire n'est pas une invention de Moriguchi ? ...<sup>371</sup>

Parallèlement à son rôle de mère, comme Moriguchi, Shimomura Yūko mère de Naoki, est en totale opposition avec Moriguchi. Dans le film, Shimomura Yūko est une femme bien éduquée, mais souvent sa politesse est très formelle.<sup>372</sup> Elle est peut-être comme ces japonaises qui ne manifestent pas trop ses vrais sentiments ni sa volonté devant des étrangers. De ce fait, on la voit souvent dans le film en train d'écrire un journal. Elle fait ses aveux à travers son journal. Elle écrit toutes ses pensées, ses opinions, et ses secrets dans son journal.

---

369 « « En tant que mère, je voudrais les tuer tous les deux, aussi bien A que B. Mais je suis aussi enseignante. Si un citoyen a le devoir d'aller dire la vérité à la police, pour que les coupables reçoivent le châtiment que la société jugera bon de leur infliger, l'enseignante que je suis, elle, a de le devoir de protéger ses enfants. Et puisque la police a décidé que c'était un accident, je n'ai pas l'intention de tout chambouler: » Jolie tirade, digne d'une enseignante dévouée à son sacerdoce, ne trouvez-vous pas ? »  
*Ibid.*, p52

370 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:56:16-00:57:33

371 *Ibid.*, p109

372 « Moi, comme j'étais une fille, ma mère a déployé des trésors d'éducation pour me donner les connaissances pratiques et m'enseigner les règles de politesse qui me permettraient d'entrer sans déshonneur comme bru dans n'importe quelle famille. »  
*Ibid.*, p117

## CHAPITRE II

Tout était à cause de cette femme.<sup>373</sup>

Au tout début, elle croyait que son fils était juste une innocente victime qui a été associé au crime de Watanabe. On voit que Moriguchi a interrogé Naoki en compagnie de sa mère sur le détail du crime qui a eu lieu chez eux, ensuite il a commencé à parler progressivement des détails du crime de son point de vue. Écoutant le récit du son fils, Shimomura a l'impression que son fils est très malheureux<sup>374</sup>. Elle ne s'intéresse pas au sentiment de Moriguchi, et prend la défense de Naoki.<sup>375</sup> Jusqu'à ce que Naoki lui ait confessé qu'il avait vu que la fille de Moriguchi s'était réveillé, et que malgré cela il a continué son action en la jetant à la piscine de l'école pour qu'elle se noie.<sup>376</sup> Lorsque Naoki raconte ce qui c'est passé vraiment ce jour là, Shimomura est profondément choquée. Elle avait pourtant cru que l'amour maternel était sans limite. Sa pédagogie avait toujours favorisé les encouragement, les compliments comme ingrédients de la meilleure éducation pour son fils, ce qui l'a amené au premier moment à avoir confiance en lui.<sup>377</sup> En réalité, la manière d'encourager son fils à tout bout de champ et sans raison valable ont nourri des compliments qui ont progressivement blessé l'amour-propre de Naoki<sup>378</sup>. Elle n'a pas réussi à bien éduquer son fils et elle n'accepte pas la vérité qui est que son fils est un tueur. Elle a décidé de

---

373 Dans le film, Shimomura dit : "何もかもあの女ぬせた", tout était à cause de cette femme.

Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:36:58-00:37:02

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p110 : "Tout est de la faute de Moriguchi."

374 Voir *Confession*, Toho Co., 2010, 00:22:33-00:22:50

375 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p105-110

376 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:52:54-00:53:44

377 « S'il s'est trouvé pris dans cette histoire d'accident sordide en plein milieu de l'âge délicat de adolescence, je pense que c'est parce que Naoki traverse une phase naturelle de recherche de lui-même pour son avenir: Je ne dois pas me laisser abattre. Comme ma mère pour mon frère, je dois l'encourager dans la moindre de ses actions, et m'attacher à le couvrir d'un regard de mère profondément aimante. C'est de cette façon que le Naoki d'avant, non, un Naoki plus grandi encore, apparaîtra. »

*Ibid.*, p118

378 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p142-144

## CHAPITRE II

mourir avec son fils pour se punir de ce qu'elle a mal joué son rôle de mère, ce qu'elle a avoué sous la forme d'un testament<sup>379</sup> dans son journal.

### 3) Shimomura Naoki<sup>380</sup>

Quand j'ai dit à maman que j'avais tué la fille de Mme Morigouchi volontairement, j'ai ressenti un sentiment de libération. Le sentiment d'assurance<sup>381</sup> de ce jour-là au bord de la piscine m'est revenu.

Maman a eu l'air très choquée de ce que je venais de lui avouer. Mais elle ne m'a pas dit tout de suite « Allons à la police ». Mais elle ne m'a pas repoussé non plus. Ça m'a rendu tellement heureux que mes quelques points de peur ont disparu.<sup>382</sup>

Dans le film, on voit des descriptions de la personnalité de Naoki par rapport à la confession de Morigouchi. Il se sentait incapable et nul, jusqu'à ce qu'il ait participé au projet de Watanabe, projet dans lequel il réussit à finir ce que Watanabe n'achève pas.<sup>383</sup> En fait, il n'aurait pas voulu d'être un meurtrier, ce qu'il voulait c'est le désir de l'amitié, et de l'identité de sa capacité, mais pas de compliment inutile. Donc quand Watanabe l'a approché, lui a parlé, et lui a proposé d'entreprendre un projet tous ensemble. Naoki a cru qu'il est devenu un partenaire du plus intelligent élève dans la classe, donc il a beaucoup confiance en Watanabe et est très motivé de donner un coup de main à lui.

---

379 « Je crois qu'en plus de sa carapace de saleté Naoki s'est aussi lavé de toute son extraordinaire gentillesse et de son exceptionnel esprit de prévenance. Mon adorable Naoki n'existe plus. Et en tant que mère de ce garçon qui a perdu tout cœur humain, qui se révèle à lui-même comme un assassin, il ne me reste qu'une seule chose à faire.

Yoshihiko, je te remercie pour tout ce que tu a fait pour nous jusqu'à ce jour. Que tu restes en bonne santé.

Mariko, je regrette de ne pas avoir eu le temps de devenir grand-mère. Que ton enfant soit un beau bébé en bonne santé.

Kiyoko, que ta vie soit solide, et que tes rêves se réalisent.

Je pars avec Naoki, ce n'est prendre que quelques pas d'avance sur le destin. Je retourne auprès de mon père et de ma mère adorés.

»

*Ibid.*, p136

380 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:09:53-01:15:22

381 Texte original : 優越感, le sens le plus proche de ces trois caractères est le sentiment de supériorité, ou la condescendance.

382 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p180

383 Voir note 288, "Je ne suis pas un raté. Puisque j'ai réussi à faire échouer le plan de Watanabe."

*Ibid.*, p159

Cette fois, mon idée lui plaisait, c'était clair. Dans ma tête, j'ai pris la pose héros comme si j'avais marqué un but au foot. J'avais franchi le premier rempart, et pour montrer que j'étais le mec qui a toujours des tuyaux super utiles je lui ai raconté la fois où j'avais rencontré Moriguchi et sa fille à Happy Town, le centre commercial, et que Moriguchi n'avait même pas acheté la pochette lapin que sa fille voulait, la scène que ça avait fait.<sup>384</sup>

J'ai eu envie de devenir son ami. Pour de vrai.<sup>385</sup>

Cependant, il est juste une pièce du jeu de Watanabe, et cela l'a amené à son combat contre lui. Voyant sa confession, on dirait que le manque d'un ami fiable et la trahison de Watanabe sont les excuses qui le poussent à la limite. En réalité, c'est toujours que Naoki ne reconnaît jamais sa faute, pour lui, c'est toujours la responsabilité de l'autre<sup>386</sup>. C'est aussi la raison pour laquelle que Moriguchi a décidé de punir lui, elle veut que Naoki se rappelle toujours son crime qu'il a commis exprès.

#### 4) Watanabe Shūya

C'est le personnage principal du film. Si on estime que la confession de Moriguchi est un manifeste du persécuteur, alors la confession de Watanabe<sup>387</sup> peut-être ressemble à la défense de la victime, mais en fait elle est plutôt un prétexte pour un égoïste.

Testament.

[...]

31 août.

J'ai posé une bombe au collège.

La mise à feu sera déclenchée par le vibreur de mon deuxième portable. [...] La

---

384 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p150  
Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:10:17-01:10:22 et 00:23:57-00:24:22

385 Voir note 287.

386 *Ibid*, 01:10:21-01:10:47

387 Voir : Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:03:11-01:05:18  
Watanabe Shūya entait en train de filmer son testament.



## CHAPITRE II

bombe est placé sous le pupitre au milieu de l'estrade du gymnase.  
Demain, pour la cérémonie de début du deuxième trimestre, tout le collège sera réuni là-bas...<sup>388</sup>

La tournure d'esprit de la confession de Watanabe se présente comme un testament. Il y a bien détaillé son enfance, ses relations familiales, les excuses, les plans, les idéologies de l'être humain, et sa perception de son entourage, tous cela pour démontrer son amour à sa mère<sup>389</sup>. Seulement, quand il a trouvé que sa mère s'est remarié, il a soudainement craint de perdre l'intérêt de sa mère pour lui et de ne plus exister pour elle.

Dans le film, Watanabe a filmé sa confession en allocution, et l'a distribué sur son site internet. Il a expliqué devant sa caméra en enregistrant sa confession pourquoi il ne voulait pas rendre visite à sa mère, pourquoi il a décidé de mettre une bombe dans son école, et pour finir il a enregistré le témoignage de son crime, comme pour démontrer tout le respect qu'il porte à sa mère<sup>390</sup>. Tout cela en vrai pour cacher son erreur de raisonnement et se dérober à toute responsabilité. On ne voit pas exactement qu'il a fait pénitence pour son crime lors de sa confession par contre aux yeux de tous, c'est plutôt sa mère qu'il met en pénitence.

Quatre ans après son départ, je comprenais enfin. Ce qui la gênait pour vivre sa vie, ce n'était pas le fait d'avoir un enfant, c'était cet enfant-là, celui qui s'appelait Shūya. Et du jour où ce Shūya avait disparu de son champ visuel, il était devenu du passé. Il avait peut-être même disparu de sa mémoire.

[...]

C'est pout me venger de ma mère que je vais perpétrer ce crime de masse,

---

388 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p188  
Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:03:42-01:04:50

389 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p241  
Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:30:39-01:30:42

390 « Et cette fois, mes témoins, c'est vous qui êtes en train de lire mon testament sur mon site. Regardez bien jusqu'au bout ce qui va se passer demain et qui restera gravé dans l'histoire des crimes de mineurs. Que le cri de mon âme parvienne jusqu'à elle. Adieu ! »

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p228  
Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:27:11-01:28:13

Il y a quelques détails différents entre le film et le roman. Dans le film, Watanabe dit simplement qu'il met en place une bombe, il veut être condamné pour un crime qui lui permettrait de se faire remarquer par sa mère.

## CHAPITRE II

demain. Pour lui faire payer le crime qu'elle a commis, elle, il n'y a rien d'autre à faire.<sup>391</sup>

Même si Watanabe ne précise pas qu'il est victime de l'abandon, on peut percevoir son intention d'accuser sa mère au lieu de s'accuser lui-même en tant que coupable. Donc du début à la fin, il paraît avouer ses raisons qui l'on amené à être coupable alors qu'il n'est que mineur, en disant que c'est à cause de l'abandon de sa mère quand il était enfant. Sauf que sa confession est un mensonge<sup>392</sup>, le prétexte d'un enfant égoïste comme sa mère<sup>393</sup>.

La nécessité de la confession sous la forme d'un aveu individuel, secret et détaillé des fautes sera alors justifiée par le principe que tout malade doit bien dévoiler, à celui qui le soigne, les infirmité qu'il cache, les douleurs qu'il ressent, les maladies dont il a souffert. La manifestation de ce qu'est le pécheur en sa vérité et des secrets de son âme constitue donc de ce point de vue une nécessité technique.<sup>394</sup>

Tout porte à croire en apparence qu'il s'agit d'un malheureux accident scolaire mais à l'issue du récit on découvre en fait qu'il s'agit d'un crime. Chacun remonte son parcours à travers leurs confessions par rapport au rôle qu'il joue, et chacun joue son rôle dans sa position de victime. On pourrait dire que les gens présentent leur confession en utilisant les divers moyens mis à leur disposition (lettre, journal, et vidéo...) dans ce film, pour témoigner de leur victimisation. Certainement que tous ces personnages ont leurs raisons pour exprimer leur propres excuses et leur version de l'histoire, c'est ainsi par exemple qu'ils avouent transmettre la victimité au hasard dans leur discours. Ils se confessent mais pas pour faire pénitence, plutôt pour chercher des excuses qui les dédouaneraient de leur crime pour orienter la culpabilité vers un autre.

---

391 *Ibid.*, p228

392 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:31:03-01:31:15

393 « De ce point de vue effectivement, vous êtes aussi égoïstes l'un que l'autre, la mère et le fils. Et pour vous venger de votre mère, vous posez une bombe. C'est ça, votre vengeance ? Tuer des gens qui n'ont rien à voir avec votre histoire ? »  
*Ibid.*, p241-242

394 Foucault, Michel. et Gros, Frédéric. *Histoire de la sexualité: Les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018, p100-101



FIGURE (3) *EMPIRE'S BORDERS I*, 2008-2009 PARTIE 1

**b. Les formulations subjectives de *Empire's Borders I* :**

Mais il ne s'agit pas alors d'une simple confession des fautes commises, mais de l'obligation de lecture intégrale, devant le directeur, de tous les présences protéiformes de l'Autre (le Malin).<sup>395</sup>

En tant qu'une expression de la victimisation, la confession porte une fonction qui mène à l'accusation de quelqu'un d'autre. Chen utilise cette méthode pour transporter les faiblesses de la victime via sa confession dans son œuvre, *Empire's Borders I*, 2008-2009. On a discuté de ce film dans la partie précédente, ici on va reprendre son expression de la confession exprimée par ses personnages qui ont avoué être des victimes. Les confessions de ces victimes dans ce film sont aussi un témoignage que Chen veut porter à l'écran. Il utilise ainsi le désir naturel qu'une victime a de vouloir raconter son expérience en tant que victime et pointe du doigt le fait que la victime désigne le méchant.

---

395 Gros, Frédéric. *Michel Foucault*. Presses Universitaires de France, 2017. p90

1) Ils m'ont suspecté d'immigrer aux États-unis :

Chen a invité huit taïwanaises qui ont eut leur demande de visa pour entrer aux États-Unis refusée. Cette partie va se concentrer sur ces femmes qui ont vécu cet évènement en tant que victime du processus de demande de visa à l'AIT. Ces femmes se mettent en scène devant un guichet et son parloir vitré identique à l'établissement mis en cause et reproduit pour les besoins du film par Chen. Elles ont parlé de leur mécontentement, de leur colère et de leur sentiment d'injustice ne faisant face qu'au reflet de leur visage sur la vitre.

Au début de cette année, mon patron m'a demandé d'aller aux États-Unis pour rendre visite aux clients. J'ai donc posé la demande d'entretien en vue d'obtenir le visa à l'AIT. L'intervieweur m'a posé ces questions, "Pourquoi êtes-vous célibataire ?", "Vous parlez si bien anglais, partez-vous aux États-Unis pour ne jamais retourner chez vous ?" Je lui ai expliqué que c'est simplement un voyage d'affaires, je lui ai montré la lettre d'invitation du client, mais il n'a pas voulu le regarder. J'ai été refusée dès la première fois. Pourtant, mon patron voulait vraiment que j'y aille, alors j'ai redemandé une deuxième fois le visa. Cette fois-ci, l'intervieweur ne voulait voir, parce que j'ai été rejetée dès la première demande. Il m'a carrément dit qu'il ne pouvait pas me donner le visa. Je lui ai demandé des explications, car j'ai étudié aux États-Unis pendant tellement de temps, de quoi me suspecter-vous? Il m'a seulement répondu que comme l'ancien intervieweur avait refusé la demande, alors il ne pouvait qu'approuver cette décision. Il m'a dit de ne plus revenir car ce n'est pas la peine de dépenser mon argent. Il m'a donné pour finir un avis qui précise qu'"il n'y avait aucune réclamation pour votre cas." Dès que j'ai voulu poser une autre question, il s'est simplement impatienté et a crié : "Suivant! Suivant!"<sup>396</sup>

Extrait de la première partie de *Empire's Borders I 2008-2009*, cinquième taïwanaise.

Je suis allée trois fois à l'AIT pour faire ma demande de visa aux États-Unis. La première et la deuxième fois, parce que je suis célibataire, et que j'ai de la famille qui est installée aux États-Unis, ils m'ont suspecté de vouloir immigrer de manière

---

396 Texte original : 今年初老闆要我去美國拜訪客戶，所以我去申請美國簽證。面試官問我：「妳怎麼是單身」、「妳英文這麼好是不是去了就不回來」。我說我只是去出差，還把客戶的邀請函給他看，但他連看也沒看，就這樣我被拒絕第一次。不過老闆還是希望我去美國，所以我又去申請美簽。這次面試官一看我被拒簽過就什麼文件都不看，直接說不能給我簽證。我問他，你要給我一個理由，我都在美國念書念這麼久，你有什麼理由懷疑我？他說上次的面試官決定我不能去，所以這次也不能給我簽證。他叫我不要再來，也不要再浪費錢。他還給我一張說明單上面寫著：「這沒有申訴的管道」。我還想要再追問的時候，他不耐煩地喊著：「Next!」、「Next!」。

Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:05:09-00:06:25

## CHAPITRE II

illégale et ont refusé ma candidature. Je suis allée une nouvelle fois encore faire ma demande de visa, parce que cette fois-ci mon grand père qui m'a nourri à m'a fait grandir, était dans un état de santé critique. L'hôpital américain m'avait envoyé un avis urgent au sujet de sa maladie. Ce jour-là, je me suis vraiment inquiétée et j'ai eu beaucoup d'angoisse en allant poser ma demande à un entretien d'urgence pour le visa. L'intervieweur n'a passé que trois minutes à regarder mes documents, puis il m'a rendu mes dossiers et mes papiers. Je lui ai dit : mon grand père est déjà américain, il a juste besoin de me voir pour une dernière fois. L'intervieweur de l'AIT m'a répondu, "bah, vous pouvez demander à la compagnie aérienne de vous renvoyer votre grand père." Cet entretien n'a pris que cinq minutes, trois jour après, mon grand père était décédé.<sup>397</sup>

Extrait de la première partie de *Empire's Borders I 2008-2009*, sixième taïwanaise.

Dans cette partie, on voit que ces femmes articulent leur histoire en faisant face au reflet d'elles-mêmes dans la vitre. Elles sont le locuteur et l'écouteur en même temps, quand elles répètent leur expériences de victime, elles vont s'écouter et s'imaginer encore la scène qui s'est passée. Ainsi en tant que sujet parlant, elle devient aussi un confesseur. Il est clair que la confession est représentée par le reflet de l'autre qui n'est autre que soi-même, elle joue le rôle de l'accusateur de soi-même. Chen a l'intention de dévoiler leurs sentiments intériorisés en les projetant devant les spectateurs. Leur confession est aussi le développement du reflet entre les sentiments et la réalité.

### 2) Ils m'ont suspecté d'avoir contracter un faux mariage :

Chen a recherché des épouses chinoises qui ont été interrogées par la douane taïwanaise, elles ont donné ces images ainsi qu'elles jouent le personnage de l'accusation. Cette fois-ci, les persécuteurs sont les autorités taïwanaises.

---

397 Texte original : 我去AIT申請過三次美簽，第一次和第二次面試官拒絕我的申請，只因為我是單身女性，有家人在美國，被懷疑有偷渡的嫌疑。我第三次去申請美簽，是因為從小撫養我長大的爺爺在美國病危，美國的醫院發出病危通知給我。那天我非常著急，趕快去跟AIT申請緊急面試，面試官只花了三分鐘看我的文件，就把我的資料退回。我跟他說，我爺爺已經是美國公民他只是想見我最後一面，面試官回了我一句話：「那麼你可以請航空公司把你爺爺送回來」，面試過程只用了五分鐘。三天後，我爺爺過世了。

Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:06:30-00:08:00



**FIGURE (4) *EMPIRE'S BORDERS I, 2008-2009 PARTIE 2***

Avant que je ne rejoigne mon mari à Taïwan, on s'est marié et on a déposé notre pièce justificative du mariage en Chine continentale depuis plus de un ans. Mon mari a déposé deux fois notre demande au Bureau de l'immigration à Taïwan, mais toujours en raison du manque de moyens et pas d'économies suffisantes, le Bureau refusait la demande de mon immigration à Taïwan. Est-ce qu'on n'a pas le droit de se marier parce qu'on n'a pas de sou ? Jusqu'à ce que j'ai eu notre bebe en Chine, le Bureau taïwanais m'a permit de faire notre entretien. Pendant l'entretien, l'intervieweur m'a posé ces questions, "Avez-vous tenu une cérémonie et une fête de mariage avec des invités ? ", "Est-ce que votre mari vous a payé le trousseau de mariage ?", "vous a-t-il offert des bijoux ?", "Combien a-t-il payé votre maison en Chine continentale ?... puis parce que mon mari ne se rappelait pas bien la somme correcte de la valeur de la maison et s'est trompé sur les détails à propos de mon ancien travail, ils ont vu des incohérences dans notre récit. L'intervieweur a donc estimé arbitrairement que notre mariage était un faux. Ce jour-là était en hiver, il faisait vraiment froid, et j'embrassais mon enfant en attendant mon mari à l'extérieur de la salle pendant plus d'une heure. J'ai entendu que mon mari débattait avec l'intervieweur. À la fin, l'intervieweur m'a demandé d'entrer à nouveau dans la salle et m'a dit durement : si vous ne teniez pas d'enfant, j'aurais dû vous expulser immédiatement. Après avoir attendu si longtemps la fin de cet

entretien, on a dû écouter des paroles cruelles.<sup>398</sup>

Extrait de la deuxième partie de *Empire's Borders I 2008-2009*, troisième chinoise.

Je me suis mariée avec mon mari à Taïwan cela fait quatre ans et demi, en prenant de l'âge, sa santé et sa mémoire s'altéraient de jour en jour. Nous avons discuté de ces problèmes ensemble, et d'un commun accord nous avons décidé qu'il irait s'installer à l'Ehpad militaire. Quand je suis allée demander mon titre de résidence, l'officiel de l'immigration m'a dit que parce que je n'habitais pas avec mon mari, c'était sûrement un faux mariage. Non seulement il n'approuvait pas ma demande, mais il m'a même expulsé. Il m'a aussi dit que "maintenant il y a quelqu'un d'autre qui s'occupe de votre mari", "il n'a plus besoin de vous", "vous prouvez retourner dans votre pays". J'étais très furieuse, sur quoi se fonde-t-il pour dire que notre mariage est faux ? J'ai porté plainte au tribunal administratif supérieur, la plainte continue encore. Ça fait déjà un an et demi, je n'ai toujours pas obtenu de résultat. Je n'ai toujours pas mon titre de résidence pour Taïwan, alors j'avais peur tous les jours que la police puisse venir m'arrêter, ou que quelqu'un me dénonce à la police. Cela ne me laissait jamais bien dormir et me faisais faire des cauchemars dans la nuit. Même quand mon père est décès l'année dernière, je n'ai pas osé retourner pour ses obsèques. Car j'avais peur de ne plus pouvoir revenir, et puis comment aurais-je pu laisser mon mari seul là ?<sup>399</sup>

Extrait de la deuxième partie de *Empire's Borders I 2008-2009*, cinquième chinoise.

La deuxième partie se rapporte à des épouses qui viennent de Chine continentale, et qui se mettent derrière la barrière de la douane. Elles narrent leur histoire avec l'agent de l'immigration. Il y est question de leur confession et aussi des

---

398 Texte original : 我來台灣跟老公團聚之前，在大陸登記結婚已經一年多，我老公在台已經向移民署申請過兩次，但都因為沒房子，固定存款達不到要求，被移民署拒絕不准我來台灣。難道沒錢就沒結婚的權力嗎？直到我在大陸生下了小孩子，移民署才准我來台灣面談，面談的時候，面談官問我：「結婚有沒有請客？」、「老公有沒有給我聘禮？」、「有沒有買首飾給我？」、「老公拿了多少錢給我老家買房子？」。後來我老公因為記不清楚買房子的詳細金額，也把我的工作單位獎懲以前的面談內容跟我的有一點點不同，因此面談官武斷地說 我們這段婚姻涉假，那個時候是冬天，非常冷，我抱著小孩在外面，等了一個多小時。我只聽到我老公在裡面跟面談官吵架的聲音，最後面談官又把我叫進去很兇地對我說：「要不是看著妳抱著小孩就立刻把妳遣返回去了」，等了很久，等來的卻是一句無情的話。

Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:14:30-00:16:32

399 Texte original : 我嫁來台灣四年半後，因為我先生年紀大了，身體越來越不好而且慢慢地失智。我跟我先生商量後，我先生同意去榮民之家，但是我去申請長期居留的時候，移民署的官員卻說，我和先生沒有住在一起，一定是假結婚。不但不批准我的長期居留還要把我遣送出境，他還說：「妳先生現在有人照顧了」、「不需要妳」、「妳可以回去了」。我很生氣，他們憑什麼認為我是假結婚。向高等行政法院提起訴願，官司打到現在，已經一年半了還是沒有結果。現在我沒有台灣的居留證，天天擔心會不會被警察抓走，會不會有人去告密，晚上睡都睡不好，還常常做惡夢。就連我爸爸去年在大陸過世，我也不敢回去，因為一回去就再也回不來了，那我先生怎麼辦。

Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:18:20-00:19:53

## CHAPITRE II

questions qu'elles se posent en tant que victime. Elles posent des questions auxquelles personne ne peut ou ne veut répondre. Ici Chen a combiné délicatement ces deux différentes sortes d'autorité, parce qu'elles présentent une façon similaire de contrôler de la population. En profitant de « la sympathie »<sup>400</sup> de la confession il arrive à une connaissance de la représentation de la vie de ces femmes.

La *sympathie* de l'aconit et de l'œil est donc signifiée par une *analogie*. C'est ainsi que la structuration interne des choses est adéquate aux formes de connaissance par lesquelles on l'appréhende : les ressemblances assurent l'universelle relation des choses entre elles, et de la connaissance qu'on prend d'elles.[...] L'être de la représentation est immédiatement représentation de l'être. [...] Tout signe présente donc simultanément son être représentatif et l'être représentatif et l'être représenté. Et tout être advient à sa vérité à la faveur de son redoublement dans un signe.<sup>401</sup>

Autrement dit, la confession qui est faite, que l'on entend ou que l'on exige de quelqu'un, présente la capacité de solliciter la sympathie. Donc si on se rapporte à la confession dans le cadre de la religion catholique, c'est « une pénitence exercée par les ecclésiastiques »<sup>402</sup>, il y aurait eu un confesseur qui représente son dieu pour la demande du recours. Mais aujourd'hui, la confession n'est pas forcément cette pénitence ecclésiastique, elle est davantage comme un dialogue de soi à soi. En fabriquant, en disciplinant et même en costumant le soi. Ce dialogue de soi à soi fait ressortir des sentiments victimisés d'une portée plus complexe et plus stratégique de nos jours. Ce n'est pas une prière mais le reflet des sentiments du narrateur qui a besoin d'exposer sa souffrance en tant que victime. Avec la transformation de notre société civilisée et le changement de l'« épistémè »<sup>403</sup> de l'époque, l'être désire peut-être révéler ses sentiments intimes, et la confession serait une technique disciplinaire et une démonstration de l'autocensure tout à fait appropriée dans ce but.

---

400 Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1990. p38-40

401 Gros, Frédéric. *Michel Foucault*. Presses Universitaires de France, 2017. p42-43

402 Foucault, Michel. et Gros, Frédéric. *Histoire de la sexualité: Les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018, p85

403 Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1990. p13, et 179



Alors, par extension pour la mise en scène de la formulation à la première personne du singulier des confessions, une autre expression orale qui est elle-même une technique subjective, est utilisée : le monologue. Il est aussi une emphase de la confession. Le soliloque est donc un autre comportement de la confession, et une allocution qui n'a pas besoin de la présence d'autrui. Non seulement il existe dans la littérature, le théâtre ou le cinéma, mais aussi on le pratique dans la scène de la vie courante.

### **B. Spectacle subjectif : monologue**

Le plus souvent, on définit le monologue en tant qu'une formulation à la première personne du singulier au théâtre et dans les romans. Dans le théâtre, le monologue est une manière d'exprimer les sentiments propres du personnage ; dans le roman, le monologue est une image qui reflète le cœur du personnage. Ainsi on voit et on écoute la narration du personnage pour le découvrir au travers de ses paroles.

Bien que, pour nous, le prototype du monologue soit le monologue théâtral, ce n'est pas dans le théâtre qu'est né le monologue, mais dans le roman. J'ai montré ailleurs (Perret 2001) comment ses « inventeurs », les premiers auteurs de « romans » des XIIe et XIIIe siècles, placés devant la nécessité de décrire des processus psychologiques complexes, ont donné vie à ces grandes délibérations muettes et ont élaboré tant bien que mal ce genre de discours rapporté en utilisant les « ficelles » du dialogue rapporté au style direct, type de discours plus facilement observable et procédé littéraire ayant déjà fait ses preuves.<sup>404</sup>

Le monologue n'existe pas seulement que dans le théâtre ou le roman. On le retrouve sous la forme d'une allocution d'ouverture, à l'improviste ou à la télévision, pour exprimer le témoignage historique, l'histoire orale, l'approche psychologique de l'individu, la psychologie et même au sein du tribunal. Tous ont adopté des méthodes à

---

404 Perret, Michèle. « Le paradoxe du monologue », *Thélème*, Revista Complutense de Estudios Franceses, 2003, Número Extraordinario 137-159, p138

l'appui du monologue. On a souvent vu dans de nombreux films<sup>405</sup> qu'il y a des déroulements ou un individu parlait seul de ses sentiments, de ses expériences et de ses confidences sans audience ou devant un psychologue. C'est une technique du spectacle que l'on voit facilement dans les scènes paisibles. Les sujets parlants soit avec de l'émotion dans leurs voix, soit avec tranquillité, soit en cachant leurs vrais sentiments intérieurs. Les motifs qu'ils expriment consistent souvent à examiner les situations de la douleur ou de la dépression, qu'il s'agisse du locuteur ou de l'auditeur, dans les films sélectionnés. Cela dit, le monologue sert de temps en temps d'asile pour la victimisation. Elle est cachée dans l'expression du monologue.

### Monologue —

Un monologue reste un discours prononcé par un seul personnage, qui ne bénéficie jamais, contrairement au dialogue, du recours à un allocataire pour rebondir, progresser, avancer : une seule parole se déploie et représente pour ce faire son unique ressource.<sup>406</sup>

Beaucoup de recherches disent que « le monologue est aussi la communication de type monologique qui reste dans la littérature »<sup>407</sup>. Le roman du film *Confession*, qui a été composé en majorité par les monologues des personnages, décrit donc la confession passionnelle de chaque personnage, qu'ils communiquent aux lecteurs à travers leur monologue lexical. Nakashima a tourné les monologues de ces personnages du roman à la manière de confessions sur l'écran comme discuté dans la partie précédente. Cependant, dans les scènes de Chen et de Nakashima qui ont présentés les spectacles subjectifs, nous allons rechercher de manière inversée comment s'expriment les expériences tragiques.

---

405 Par exemple, le film de Safy Nebbou, *Celle que vous croyez* film sur lequel nous avons discuté précédent montre plusieurs scènes à propos des séances de psychologie. Par ailleurs, des films américains utilisent souvent cette manière de mettre en scène, comme dans *The Girl on the Train* de Tate Taylor.

406 Dubor, Françoise. « Chapitre III. Le monologue, définitions », *L'art de parler pour ne rien dire : Le monologue fumiste fin de siècle*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 18 avril 2020). Disponible sur Internet URL : <<http://books.openedition.org/pur/30978>>. ISBN : 9782753546141. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30978>.

407 Arnaud, Nicolas. « Du Monologue Au Dialogue. », *Revue Française De Gestion*, vol. 210, no. 1, 2011, pp. 15-31. p17

**a. Les spectacles subjectifs de *Memories of Matsuko* :**

Ce film semble démêler la vie de Matsuko sous le point de vue de son neveu, Sho, mais en fait la plupart du temps on voit des scènes de Matsuko qui parle de sa vie devant nous. Même si les passages nous montrent essentiellement les souvenirs des personnages qui tournent autour de Matsuko, c'est Matsuko qui est en train de raconter l'histoire de sa vie. Par exemple, l'inspecteur de police a raconté à Sho ce qu'il a trouvé sur Matsuko au cours de son enquête. Pendant qu'il raconte les faits, on visualise les intrigues vécues par Matsuko. Ainsi c'est elle que l'on voit retracer son enfance et exprimer par un monologue ses expériences jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans à M. Saeki :

Papa avait toujours été comme ça.

"Étends les bras, étends-les bien haut ! Et attrape une étoile ! Étends-toi le plus possible ! Là-haut dans le ciel..."(Chant de Matsuko)

Il préférait ma sœur, Kumi. J'étais toujours seule. Emmitoufle-toi tendrement et parle avec le vent. Ouvre grands les bras et absorbe le soleil. Mais un jour... après avoir rendu visite à Kumi, il m'emmena au centre commercial. Pour la première fois, j'ai mangé des pancakes. J'étais heureuse, nous étions enfin ensemble tous les deux. (Je remonte la rue où poussent les arbres à friandises. Je danse dans les bois avec mes chaussures magiques. Personne ne hait le sourire sur mon visage. Et tous les mots que je dis se transforment en chansons.)

À cause de la maladie de Kumi, papa était toujours triste. Mais j'avais réussi à le faire rire. Alors, après ça, j'ai essayé de gagner ses faveurs avec cette grimace. Je voulais son attention... son amour. À l'école, et dans mon travail, j'ai travaillé dur pour qu'il soit fier de moi. Et pourtant..."J'aurais aimé pouvoir voir Kumi comme ça. (Son père a parlé seul devant Matsuko)" "Arrête tes bêtises. (Matsuko fait encore la grimace pour faire rire son père car celui-ci a l'air triste.)"

Mais je me rendais compte que mes efforts étaient vains, et que j'avais pris l'habitude de faire cette grimace quand j'étais tendue, sans même m'en apercevoir. "Vous vous foutez de moi? (Quand Matsuko fait de nouveau la grimace devant le patron de l'hôtel, et que celui-ci lui dit cela avec son mécontentement.)"[...] J'avais alors... 24 ans.<sup>408</sup>

---

408 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:19:05-00:22:30 « Matsuko, 7 ans, 1955 ère Shōwa 30. »

## CHAPITRE II

Parfois, des monologues s'expriment à la manière d'un chant. Comme les scènes de mélodrame que Matsuko chante, elle chante ses espérances, ses désirs, ses enthousiasmes et ses optimismes au regard de la vision qu'elle porte sur sa vie.

Happy Wednesday  
La vie n'est-elle pas magnifique ?  
Oh, ma vie est si magnifique !  
Aujourd'hui, c'est le tant attendu "Joyeux Mercredi".  
Les joies de l'amour, je les attends, tous les jours !  
Quand elles arrivent à ma porte, les "Joyeux Mercredi" !  
Sucre, poivre, sel et tout mon amour ! "Joyeux Mercredi" !  
Mange ta soupe et mange-moi ! "Joyeux Mercredi" !  
Sans toi je ne pourrais pas vivre.  
Mais une fois par semaine, j'ai mon... "Joyeux Mercredi" !

生きるって素晴らしい  
(oh) MY LIFE IS SO BEAUTIFUL!  
今日は待ちに待った HAPPY WEDNESDAY  
愛する喜び I WAIT FOR YOU EVERYDAY!  
あなたがやて来る HAPPY WEDNESDAY  
SUGER PEPPER SALT AND ALL MY LOVE ! HAPPY WEDNESDAY  
PLEASE EAT SOUP! AND PLEASE EAT ME! HAPPY WEDNESDAY  
あなたがいなけりや 生きていけない 週に一度だけの  
HAPPY WEDNESDAY <sup>409</sup>

On voit que dans ce film lorsque Matsuko parle ou chante ses histoires et son passé avec des joies ironiques, alors c'est pour relater toutes ses histoires vécues et la grande douleur qu'elle a éprouvé. Comme elle avait fait la grimace pour obtenir l'attention et le rire de son père, elle a cru qu'elle était elle-même joyeuse en jouant cette expression ; quand elle avait chanté ses joyeux mercredis c'était pour fêter son amour pour cet homme qui vient la retrouver chez elle, qui a besoin d'elle, elle a cru qu'elle était aimée et appréciée. Cependant, ces joies présentent justement un moment de compromission et une obéissance passive par sa volonté sacrifiée. Par conséquent, Matsuko a avoué également les victimisations de sa vie et de son obéissance inextinguible. On peut trouver dans le rêve de Sho que Matsuko soliloque seule devant

---

409 *Ibid.*, 00:35:36-00:36:13

## CHAPITRE II

lui et lui exprime les erreurs de la vie d'un être, qui sont en fait le reflet de ses propres erreurs, en tant que métaphore dans ce film :

Chaque enfant rêve à un brillant avenir. Mais quand il grandit... rien ne se passe comme prévu. Il n'y a que de la souffrance, du chagrin, et de la colère. Tout ça, c'est de ta faute.

"De ma faute ?" [...] <sup>410</sup>

À propos de cette scène, Sho rêvait que Matsuko était en train de monologuer. Seulement après la phrase "de ma faute ?", Sho s'est réveillé avec étonnement en écoutant que son ex petite amie était en train de laisser ses aveux sur la messagerie vocale. Ici, le fait de passer des monologues de Matsuko à celui de l'ex petite amie de Sho, traduit une critique du modèle de féminité classique de la japonaise. Nakashima a traité délicatement la comparaison entre la féminité japonaise traditionnelle et celle moderne dans cette partie. D'abord, c'est le personnage de l'amie de Matsuko, « Megumi, une femme indépendante qui instrumentalise le désir des hommes »<sup>411</sup> ; ensuite, c'est la jeune fille, l'ex de Sho, qui a réalisé à temps que la responsabilité de l'échec de sa relation avec Sho, est également de sa faute. D'ailleurs en tant que femme moderne, « elle s'émancipe pour trouver en elle un sens à sa vie et donner au film la « morale » citée plus haut »<sup>412</sup>, et pour finir, c'est le personnage, Sho lui-même. Dans les scènes de discussion au sujet de Matsuko entre Sho et Megumi, Megumi a

---

410 « Je suis désolée. Ce n'est pas vraiment de ta faute. C'est moi la fautive. Je l'ai compris, quand je m'ennuyais. C'est parce que j'espérais que tu ferais tout pour moi. Et moi, je n'ai rien fait pour toi. Dis, Sho ? La valeur de la vie d'une personne... ne se mesure pas à ce qu'elle a reçu, mais plutôt... à ce qu'elle a donné, c'est ça hein ?

J'y ai bien réfléchi. Alors, je me suis demandée... ce que je pouvais te donner. Ou donner au monde. Et j'ai trouvé. Je vais rejoindre les forces de la paix et aller en Ouzbékistan. Salut. »

En fait, les voix que Sho entendait dans son rêve, c'était sa copine qui lui parlait en enregistrant son message sur sa boîte vocale.  
*Ibid.*, 00:49:12-00:51:00

411 Voglimacci, Pascal. « Memories of Matsuko : La Mélodie du Malheur », Journal du Japon, publié 04/11/2018, <https://www.journaldujapon.com/2018/11/04/memories-of-matsuko-la-melodie-du-malheur/>, consulté : 24/04/2019

412 *Ibid.*,

mentionné que Sho a des points communs avec sa tante<sup>413</sup>, ils se ressemblent. En particulier, au début du film on voit Sho « en dés-errance, fraîchement largué par sa petite amie »<sup>414</sup>.

En d'autres termes, lorsque Sho retrace les routes de la vie de Matsuko, parfois il repasse les siennes. Alors, il a les mêmes responsabilités dans les victimisations de sa propre vie. Donc dans le rêve, dès que Matsuko tournait sa tête vers Sho en disant : "Tout ça, c'est de ta faute.", c'était comme si elle se le disait à elle-même : Matsuko, tu as aussi ta faute dans tes souffrances, tes chagrins, tes colères et les conséquences qu'elles ont dans ta vie. Par conséquent, après que Sho se soit levé pour écouter le monologue de son ex-petite amie qui est enregistré sur la boîte vocale, il découvre que celle-ci reconnaît qu'elle a eu également sa part de responsabilité dans l'échec de leur relation amoureuse. Sa conscience lui dit qu'elle est victime de ses mécontentements, de ses exigences vis à vis du rôle que doit avoir celui qui partage sa vie, son copain, et des attentes irréalistes qu'elle a pour quelqu'un qui souhaite une relation équilibrée. A ce moment là, pour Sho, c'est comme une juxtaposition des sentiments de tous les trois, Matsuko, son ex-petite amie et lui. "C'est moi la fautive<sup>415</sup>", s'accuse Matsuko qui se pose en responsable de sa propre victimisation. résonne dans son esprit comme un cri qui leur est commun. Parce que nous sommes toujours responsable de la gestion de notre vie, il en résulte souvent que nous nous posons en victime à causes de nos erreurs.

Or, à travers ces monologues on peut voir les cachettes de la victimisation dans la formulation à la première personne du singulier. L'individu peut être un acteur complice de sa propre victimisation dans le spectacle de sa vie.

---

413 « - Tu es bien de sa famille, non ?

- Moi ? Mais je ne l'ai jamais rencontrée.

- Où qu'elle soit au paradis, je suis sûre qu'elle espère que tu apprennes à la connaître, et que tu la comprennes. J'en suis sûre.

*Qu'est-ce qu'elle raconte ?* (soliloque de Sho)

- Tu sais, petit, tu lui ressembles beaucoup." Après que Megumi ait terminé de parler, Sho sort tout de suite la photo de Matsuko qui fait une grimace pour la regarder et vérifier si il y a une ressemblance.

- *Pas du tout !* (soliloque de Sho) »

Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:08:08-01:08:49

414 *Ibid.*, et note 411.

415 Voir aussi note 410.

## CHAPITRE II

Elle ne pense pas la solitude, elle ne s'apparaît pas comme solitude parce qu'elle est solitude de totalité. « Le solipsisme n'est ni une aberration ni un sophisme ; c'est la structure de même la raison. » Il y a donc un soliloque de la raison et une solitude de la lumière.<sup>416</sup>

Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque [sic] est adressé à un interlocuteur restant muet.<sup>417</sup>

Soliloque, ainsi est une scène du personnage dans les expressions de monologue. « Ces deux termes sont à la fois utilisés, d'une part, à propos du discours narratif (une prose qui préfigure et accompagne le nouveau roman, pour la désigner rapidement), et d'autre part, à propos du discours dramatique. »<sup>418</sup> Soliloque exprime la solitude de l'individu et l'atmosphère du drame solitaire. Parfois, il implique des jugements ou des critiques de l'individu en lui-même, comme dans certaines scènes du film, le jour où Matsuko a rencontré Onodera, le jour où elle a tué Onodera<sup>419</sup> et les jours où elle s'est jointe à Yôichi, le Yakuza.

Depuis mon arrivé ici, il me semblait que la pluie tombait sans discontinuer.

À ce moment-là, j'ai vu un visage. Mais sans pouvoir me rappeler de qui il s'agissait.

Je suis rentrée. Rester ici, c'est comme être en enfer. Le rejoindre aussi. Tant qu'à être en enfer...

À partir de ce moment-là, j'ai vécu pour Ryu et fait tout ce qu'il voulait. Il m'a trouvé du travail comme hôtesse dans un bar glauque. J'ai dû coucher avec des inconnus, livrer d'étranges colis à des étrangers venus de pays que je ne connaissais pas. [...] Je continuais de rêver en un superbe avenir avec lui. Ryu était tout pour moi. Mon chemin était le sien. Ça me remplissait d'un bonheur immense.<sup>420</sup>

---

416 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris ; Editions Point, 2000, p136

417 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p452

418 Dubor, Françoise. « Chapitre III. Le monologue, définitions », *L'art de parler pour ne rien dire : Le monologue fumiste fin de siècle* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 08 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/30986>>. ISBN : 9782753546141. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30986>.

419 Voir aussi note 183, « MATSUKO, 26 ans, 1974. »

420 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:47:30-00:47:35, 00:47:47-00:47:52, 01:16:45-01:18:10 et 01:21:45-01:23:12

Lorsqu'on écoute les soliloques de Matsuko, c'est comme une libération, elle se livre, « le fait qu'elle en parle semble en soi plus important que la forme à l'impératif qu'on lui impose en s'exprimant »<sup>421</sup>. Il nous semble que Matsuko s'impose un effort ou le sacrifice de sa vie, mais elle n'a pas reçu son espérance ni le retour équivalent, alors elle s'est jugée elle-même par ses soliloques en transportant ses victimisations des conséquences de ses actes sur son spectacle subjectif.

De la même façon, Yôichi montre ses regrets pour avoir ruiné la vie de Matsuko en soliloquant sur cette scène de film. Il s'est autocritiqué aussi en faisant son aveu devant les spectateurs (ainsi devant Sho).

Par deux fois, j'ai ruiné la vie de Matsuko. (Yôichi)  
Même après ça, mes sentiments envers Ryu n'ont pas changé. (Matsuko)  
Je n'ai fait que blesser mes proches. (Yôichi)  
Malgré la souffrance... (Matsuko)  
Je n'ai fait le bonheur de personne. (Yôichi)  
J'aime Ryu. (Matsuko)  
Matsuko. (Yôichi)  
Ryu. (Matsuko)  
Le mieux que je puisse faire pour elle... (Yôichi)  
Le mieux que je puisse faire pour lui... (Matsuko)  
est de disparaître de sa vie. (Yôichi)  
est de continuer à l'attendre. (Matsuko)  
Matsuko... Adieu. (Yôichi)<sup>422</sup>

Dans cette partie les soliloques entre Matsuko et Yôichi se mêlent alternativement comme un dialogue organisé entre leurs sentiments. Seulement, on ne voit pas que leur amour se sont croisé, on voit qu'ils portent leur croix au moment où ils expriment leurs sentiments de douleur dans cet amour triste. Leurs soliloques sont les souvenirs verbaux d'eux-mêmes qu'ils délivrent aux spectateurs. Ils sont aussi une expression orale de la douleur muettes dans leurs victimisations. C'est comme un spectacle subjectif exprimé dans la solitude, car entre-temps dans leurs soliloques, ils

---

421 Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1994. p50

422 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:26:04-01:26:46



se sont enfermés dans une solitude (mauvaise solitude de solidité et d'identité à soi) et ignoraient par là même « le rapport de l'un à l'autre »<sup>423</sup>.

Donc, le soliloque crée ainsi un « espace propre »<sup>424</sup> dans l'expression émotionnelle du sentiment blessé et intériorisé.

**b. Les spectacles subjectifs de *Realm of Reverberation* :**

Un monologue s'exprime pareillement, à la manière d'un chant, dans l'œuvre de Chen, *Realm of Reverberation*. On a vu et entendu que madame Chou chantait ses tristesses en transportant sur scène son soliloque.

On s'est placé au sommet de la montagne, notre maison précédente se situait là en bas sous les yeux.

Le métro est venu s'installer ici, cela a démantelé notre maison.

Cela nous a fait naître de l'amertume, et fait mal au cœur.

Il s'est passé beaucoup de choses, qui sont difficile à se rappeler.

Lorsque on se rappellera du passé, on se souviendra de beaucoup de tristesses vécues.

Si les gens ont de la puissance et la richesse, tout ce qu'ils disent est vrai.

Nous, comme qui dirait, nous sommes des marginaux ...

坐在山頂，眼睛往下看，

以前我們的房子就是在那，捷運來到這裡，把我們的房子拆了。

想到心酸，痛在心肝。

這麼多的事，難回憶，

想到過去，這麼多傷心的往事，

人若有錢有勢，他們說得都有理。

誰叫我們是弱勢者.....

Extrait du court-métrage *Tree Planters* de *Realm of Reverberation*.<sup>425</sup>

---

423 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris ; Editions Point, 2000, p136

424 Brossat, Alain. « Pastorat humain et "vie bête" », *Entre chiens et loups: Philosophie et ordre des discours*, Paris : Editions L'Harmattan, novembre 2009, p45

425 Chen, Chieh Jen. *Realm of Reverberation, Tree Planters*, 2014, 00:05:57-00:06:52

C'est un aparté du chant de madame Chou, les scènes se passent quand elle roule en scooter en faisant le tour du sanatorium. Elle ne dit rien du tout. Elle regarde simplement tout droit devant elle avec un visage tranquille mais mécontent à cause du devenir du sanatorium. Nous entendons sa voix qui chante un chant improvisé qui nous transmet sa victimisation. Ici, la différence entre les scènes de madame Chou et de Matsuko, c'est que Matsuko présente son chant et sa danse, dynamique sur la scène, comme une ouverture de sa victimisation à laquelle se mêle les mélodies et les danses remplies de sa tristesse. Et madame Chou ne montre aucun geste théâtral, simplement sa voix en aparté des scènes sombres et distantes, comme une fermeture de sa victimisation à l'écran.

Après les scènes de l'expression de madame Chou, un autre patient, monsieur Li (Li Tien-pei), explique les histoires de cet affaire de Losheng dans son soliloque.

Depuis que le Sanatorium de Losheng est installé ici, il y a eu plus de 2000 patients atteints de la maladie de Hansen qui ont été mis en quarantaine, victimes de discrimination. Ils ont enduré l'agonie ici. Utilisant leurs mains sans doigt pour planter des arbres l'un après l'autre sur la montagne Danfeng. Ils ont planté au moins plus de 800 arbres ici. On pourrait dire que les patients habitants ici ont protégé la montagne de Danfeng avec leurs vies douloureuses pendant plus de 80 ans. Malheureusement, le gouvernement actuel et le bureau de Metro de Taipei sont résolus dans leur décision de construire un dépôt de métro, malgré les mauvaises conditions du sol et la présence de deux failles, et sans tenir compte de la résistance et des manifestations à long terme que nous exprimons nous les résidents mais aussi d'autres associations. Un an après le début de la construction, toute la montagne a commencé à se fissurer et à se déplacer... Il ne reste qu'un peu plus de 100 personnes au Sanatorium maintenant. Nous avons fait tout ce que nous pouvons, mais nous sommes vieux...

自樂生院設在這裡後，在這裡生活過的兩千多名漢生病人，在被強制隔離、被社會歧視下，忍受著痛苦。用他們沒有指頭的雙手在丹鳳山，將樹一顆一顆的種起來，至少，種了八百多棵的樹。可以這麼說，眾院民用他們痛苦的一生，保護了丹鳳山八十幾年。不幸的是，現在的政府和捷運局不顧這裡地層的鬆軟和經過兩個斷層，也不管我們各界長期的呼籲，強硬決定，將捷運機廠蓋在這個地方。開工一年後，整座山就開始〔出現〕裂痕、走山.....現在，院民只剩一百多人。雖然我們已經盡力了，但也都老了.....

Extrait du court-métrage *Tree Planters de Realm of Reverberation*.<sup>426</sup>

---

426 *Ibid.*, 00:08:57-00:11:00

Dans ces discours, ils expriment leurs moments de solitude passagers et les épreuves momentanées qu'ils rencontrent dans leurs vies. En tant que patient atteint de la lèpre, ils ont été isolés impérativement dans le Sanatorium de Losheng pour une longue période. On imagine que les patients n'ont peut-être rien fait d'autre que de planter ces arbres au sanatorium<sup>427</sup>. Ou bien c'était un loisir ou bien c'était un espoir pour eux de regarder la vie de ces arbres qu'ils ont fait naître, en oubliant les souffrances de la maladie, de la solitude et de la discrimination. Ces arbres sont presque devenus une sorte d'extension de la vie des malades du sanatorium, cela peut être la raison pour laquelle les résidents du sanatorium ne voulaient pas quitter ce terrain et refusaient de déménager de Losheng. Dans cet aparté assez court de monsieur Li, il a bien raconté sa victimisation historique dans sa vie de malade et sa victimisation sentimentale conséquence maintenant de la planification du métropolitain.

Chen aussi a filmé des scènes à la manière d'un spectacle musical au sein du court-métrage *The Suspended Room* de *Realm of Reverberation*. Les héroïnes sont des immigrantes chinoises qui ont vécues pendant la période de la révolution culturelle en Chine. Comme les résidents malades de Losheng qui expriment leurs histoires passées et leurs sentiments de douleur pendant leur vie et via le mouvement de protestation de Losheng, en soliloquant, Chen mène les spectacles des petites présentations musicales de ces chinoises pour monologuer un autre moment affligeant du mouvement de la

---

427 Voir aussi dans un article de Tseng, qui a interviewé Chen : « C'est aussi intéressant que les résidents plantent les arbres, les plus de 800 arbres protègent ces personnes, ce sanatorium depuis 80 ans. Il y a une signification très positive sur ce le fait que les résidents aient planté des arbres. c'est une sorte du développement du lieu de résidence. Seulement, leur développement n'est pas le même que celui des gens qui habitent à côté du sanatorium. Cela veut dire que ce sont deux genres de luttes imaginaires qui s'opposent entre les résidents du sanatorium et les habitants qui vivent autour du sanatorium. La raison de l'existence de cette plantation est compliquée à définir. Peut-être qu'en raison de restriction de la liberté de mouvement, les résidents se sont donnés à cet exercice parce qu'ils s'ennuyaient ou bien parce que leur responsable leur ont demandé de planter ces arbres ? Quoiqu'il en soit, ils ont planté plus de 800 arbres. Cette situation bien que fortuite, de part le fait que ces arbres sont vigoureux et grands, est bon pour l'écologie locale. Ils représentent une métaphore du développement de la vie. »

「院民種樹也很有意思，800多棵樹保護了這些人、這個院區80年，有很積極的意義，也是另一種發展，只是與附近居民的發展不同，是兩種想像的鬥爭。種樹這件事意義蠻複雜的，因為被限制行動，他們也許因為無聊，或許只是長官要他們種；總之，他們種了800多棵樹，無心插柳柳成蔭，每棵都長得很大，樹可以水土保持，但也是另一種生命發展。」

Tseng, Chih-yun. 曾芷筠，〈現場—複數的他者：陳界仁談《殘響世界》〉，台北：財團法人國家電影中心，放映週報 funscreen No. 495，04/02/2015。URL : [http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=552](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=552)，consulté : 14/06/2018。

révolution culturelle. Les dames chinoises chantent et dansent trois pièces des Nouvel Opéras Chinois dans leur spectacle d'improvisation.

Le vent du nord souffle, les flocons de neiges flottent,  
les flocons de neiges flottent et flottent.  
La nouvelle année est arrivée, le vent balaie le flocon de neige.  
C'était à l'extérieur de la porte, le vent frappe la porte qui s'ouvre d'elle-même.  
J'espère que mon papa rentrera bientôt à la maison.  
Pour fêter joyeusement la nouvelle année, fêter joyeusement la nouvelle année.  
Le vent du nord souffle, les flocons de neiges flottent,  
les flocons de neiges flottent et flottent.  
La nouvelle année est arrivée, le vent balaie les flocons de neige.  
C'était à l'extérieur de la porte, le vent frappe la porte qui s'ouvre d'elle-même.  
J'espère que mon papa rentrera bientôt à la maison.  
Pour fêter joyeusement la nouvelle année, fêter joyeusement la nouvelle année.  
« Le vent du nord fait rage », *La fille aux cheveux blancs*, 1945

北風那個吹，雪花那個飄，  
雪花那個飄飄  
年來到，風捲那個雪花兒，  
在門兒那個外，風打著門來門自開  
我盼爹爹快回家，  
歡歡喜喜過個年，歡歡喜喜過個年  
北風那個吹，雪花那個飄，  
雪花兒那個飄飄  
年來到，風捲那個雪花兒，  
在門兒那個外，風打著門來門自開  
我盼爹爹快回家，  
歡歡喜喜過個年，歡歡喜喜過個年。  
〈北風吹〉，〈白毛女〉，1945

La fille chez le riche porte une fleur dans ses cheveux, mais mon papa n'a pas l'argent pour en acheter une.  
Il m'a donné deux pieds de ruban rouge, pour attacher mes cheveux. Ah ~ attacher mes cheveux.  
La fille chez le riche porte une fleur dans ses cheveux, mais ton papa (moi) n'a pas l'argent pour en acheter une.  
J'ai donné deux pieds de ruban rouge à ma fille Xi-er, pour attacher tes cheveux.  
Ah ~ attacher tes cheveux.  
« Lier le ruban rouge », *La fille aux cheveux blancs*, 1945

人家的閨女有花戴，我爹錢少不能買，  
扯上了二尺紅頭繩，給我紮起來，哎 ~ 紮呀紮起來。  
人家的閨女有花戴，妳爹我錢少不能買，

## CHAPITRE II

扯上了二尺紅頭繩，我給我喜兒紮起來，哎～紮起來。

〈紮紅頭繩〉，〈白毛女〉，1945

Les eaux du lac Hong ya vague ah vague après vague ah.

Le bord du lac ya c'est notre coin de terre ah.

À l'aube les bateaux ya jettent leurs filets ah, le soir reviennent les cales pleines de poissons ah.

Partout canards sauvages, châtaignes d'eau, pousses de lotus.

La moisson d'automne gonfle les voiles d'une senteur de riz.

Tout le monde dit que c'est le paradis, c'est pour moi le pays de cognac ah.

« Les eaux du lac Hong, vague après vague », *La Garde rouge du lac Honghu*, 1959

洪湖水呀浪呀嘛浪打浪啊，

洪湖岸邊是呀嘛是家鄉啊，

清早船兒去呀嘛去撒網，晚上回來魚滿艙啊。

四處野鴨和菱藕，

秋收滿畝稻穀香，

人人都說天堂美，怎比我洪湖魚米鄉。

〈洪湖水，浪打浪〉，〈洪湖刺衛隊〉，1959<sup>428</sup>

Extrait du court-métrage *The Suspended Room de Realm of Reverberation*.<sup>429</sup>

À la différence du chant de madame Chou, le spectacle de ces chinoises sont une présentation du résultat de la formation disciplinaire qu'elles ont reçu pendant la révolution culturelle. Si on se rappelle un peu les objectifs des œuvres nées pendant la révolution culturelle en Chine, on se souvient qu'elles doivent servir la propagande politique communiste au sein des activités culturelles (« création et représentation théâtrales, composition et lecture de prose, de poésie, journaux muraux ou vivants, compétitions sportives, etc »<sup>430</sup>).

---

428 Duzan, Brigitte. « « The Red Guards of Honghu Lake » : quand le cinéma rencontre et raconte l'histoire... », Chinese Movies, 07 novembre 2012, Recherche effectuée pour le CDCC, pour la séance du 8 novembre 2012 du cycle 'De l'écrit à l'écran', Institut Confucius de Paris Diderot. URL : [http://www.chinesemovies.com/fr/films\\_Xie\\_Tian\\_Red\\_Guards\\_of\\_Honghu\\_Lake.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/films_Xie_Tian_Red_Guards_of_Honghu_Lake.htm) , consulté : 03/09/2020

429 Chen, Chieh Jen. *Realm of Reverberation, The Suspended Room*, 2014, 00:01:35-00:03:30, 00:03:31-00:04:24 et 00:04:25-00:05:29

430 Graezer-Bideau Florence, *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*, sous la direction de Graezer Bideau Florence. Paris, La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, p56. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921-page-145.htm>, consulté : 15/05/2020

Lorsque ces chinoises étaient jeunes filles, elles ont été formatées et été endoctrinées par la pratique des activités culturelles<sup>431</sup> dans les programmes d'entraînement politique<sup>432</sup>. Même si elles n'ont pas joué clairement des premiers rôles dans les œuvres ni ne se souviennent exactement en détails des activités qu'elles ont exercées dans ce court-métrage, il reste qu'elles se sont bien appropriées les chansons populaires des œuvres révolutionnaires, qui sont mémorisées dans l'esprit de ces chinoises tout au long de leur jeunesse. Donc, lorsqu'elles chantent ces chansons symboliques de l'ère révolutionnaire chinoise, alors elles ont le sentiment joyeux d'être encore jeune.

Leur performance des trois chansons semble ainsi joyeuse et dynamique, et on peut trouver une ressemblance avec la scène de *Joyeux Mercredi* chantée par Matsuko. Les métaphores similaires de contentement dans les présentations des chinoises comparé à celle de Matsuko sont une sorte de performance d'apprivoisement de la propagande sur elle-même ou de l'amour sur elle-même, respectivement. Pour l'illustrer on pourrait dire que la joie que Matsuko montre vis à vis du mercredi, est une attente de l'amour intense car de courte durée. Cette attente est l'effet d'apprivoisement de l'amour, qui est aussi le résultat de l'apprivoisement exercé par un homme. Et la joie que ces chinoises expriment est un souvenir de leur jeunesse, un souvenir des moments où elles ont expérimenté les activités artistiques formalisées. Ce souvenir est la fonction d'apprivoisement de la politique, qui est aussi le fruit de l'apprivoisement exercé par la discipline d'une stratégie étatique.

Les soliloques ont une large part dans cette œuvre *Realm of Reverberation*. De même le court-métrage *Keeping Company* est construit au sein des soliloques de l'héroïne, Chang Fang Chi. Ses apartés racontent une version des sentiments d'une étrangère présente au sanatorium mais qui n'aurait pas appartenu au groupe de Losheng. Elle s'est mêlée seule au mouvement de conservation du sanatorium depuis l'âge de 18 ans. Pendant ces jours, elle accompagnait les résidents, collectait les archives de cette affaire, notait ses idées et dessinait ses souvenirs en ce qui concerne

---

431 Voir aussi note 430, les chants de la note 429 et les explications du Ch I.3 A.b. de la partie 2). a). Les immigrantes chinoises.

432 Graezer Bideau Florence, *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*, sous la direction de Graezer Bideau Florence. Paris, La Découverte, « Recherches / Terrains anthropologiques », 2012, p57. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/la-danse-du-yangge--9782707172921-page-145.htm>, consulté : 15/05/2020

les événements de Losheng<sup>433</sup>. Dans les scènes de *Keeping Company*, Chang parlait des moments où elle accompagnait les résidents, des observations qu'elle notait pendant la période où elle fréquentait le sanatorium, des réalités et des rêves associés au sanatorium.

Le matin du 3 décembre 2008, au moment où la police commençait à expulser impérativement des étudiants et des résidents qui protestaient contre la démolition du sanatorium et la réinstallation de ses résidents, J'étais restés dans la salle avec monsieur Chen et nous avons regardé la télévision. L'émission en direct sur les processus d'expulsion se déroulaient juste à l'extérieur de la maison... jusqu'à ce que les images de la télévision sont devenues une nappe de brouillard...

2008年12月3日早晨，當警察開始強制驅離反迫遷的院民與學生時，我和陳伯伯待在房內看著電視，現場轉播屋外的驅離過程……直到電視上的影像成了一片薄霧……

Moi je ne sais pas comment le projet que moi et mes amis avons au sujet du "Musée de Losheng" va se poursuivre...

我不知道曾與朋友一起想像的「樂生博物館計劃」該怎麼繼續下去……

Je ne peux que continuer à revenir, et à rechercher les vestiges des résidents détenus ici, souffrants de maladies et de discriminations, parmi les objets abandonnés... Ou bien, continuer à regarder le chantier du métro, qui soulève les poussières pendant sa construction. Jour après jour, les poussières retombent à cet endroit sur les vestiges...

我只能不斷的回來，從那些被丟棄的遺物中，尋找還殘留著院民承受病痛與被歧視時的痕跡……或是，看著捷運工地，揚起的灰塵，日復一日，落在這殘餘之地……

Quand j'ai commencé à accompagner monsieur Yang, l'infirmière attachait ses poignets aux barrières du lit avec des bandages afin de l'empêcher de débrancher son respirateur. Parfois, il parlait avec moi derrière son respirateur, mais je n'arrivais pas à bien entendre ce qu'il disait. Une fois seulement, l'infirmière lui a finalement permis l'enlever le respirateur pour que je puisse l'entendre clairement cette fois-ci. Monsieur Yang a dit : "non, je ne veux plus remettre le respirateur..."

我開始去陪楊伯伯時，護士為了不讓他一再拔掉呼吸器，只好把他的雙手用繃帶綁在床邊的護欄上，偶爾，他會隔著呼吸器跟我說話，但我卻怎麼也聽不清楚他在說什麼，只有一次，護士終於同意他可以暫時拿掉呼吸器，我才聽清楚楊伯伯說：不要，我不要再戴上了……

---

433 Tseng, Chih-yun. 曾芷筠，〈現場—複數的他者：陳界仁談《殘響世界》〉，台北：財團法人國家電影中心，放映週報 funscreen No. 495，04/02/2015。URL：[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=552](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=552)，consulté：14/06/2018。

## CHAPITRE II

Monsieur Yang, malgré que vous ne vous rappeliez jamais mon nom, je viens pour vous accompagner encore aujourd'hui.

楊伯伯，雖然我知道你從來不記得我的名字，但我今天，又來陪你了。

Extrait du court-métrage *Keeping Company* de *Realm of Reverberation*.<sup>434</sup>

Parce qu'elle se considère étrangère à Losheng, Chang ne veut jamais se joindre à la Ligue protestataire des jeunes de Losheng (Losheng Youth League<sup>435</sup>). Les histoires qu'elle a raconté c'est la victimisation du sanatorium à laquelle ses sentiments complexes se mêlent aux expériences douloureuses des résidents. Parfois les soliloques d'un personnage semblent parler de l'histoire non officielle du lieu, toutefois, l'authenticité de l'histoire des soliloques ne sont pas si importantes pour les spectateurs. Parce que les soliloques sont toujours un spectacle subjectif, ils dévoilent spontanément une ou des archives sentimentales internes. Les personnes monologuent comme si elles se débarrassaient d'un poids soit d'elles-mêmes soit de l'autre auquel elles s'intéressent. Cela veut dire que lorsqu'on entend le discours d'un être, alors on consulte comme le dossier de sa vie. Ces dossiers de la vie sont filmés en tant que pièce personnelle qui associent les gens hors de l'histoire officielle et du sujet

---

434 Chen, Chieh Jen. *Realm of Reverberation, Keeping Company*, 2014, 00:02:00-00:02:39, 00:05:47-00:06:01, 00:06:27-00:07:09, 00:15:17-00:16:22 et 00:20:37-00:20:51

435 青年樂生聯盟， aussi au nom de Youth Alliance for Losheng. Cet Alliance des jeunes pour Losheng est née en 2004. C'est une organisation des étudiants qui ont pour objectif de soutenir la préservation du sanatorium de Losheng. 台灣人權促進會， URL : <https://www.tahr.org.tw/cases/Losheng>, consulté : 12/09/2020

Tseng, Chih-yun. 曾芷筠，〈現場—複數的他者：陳界仁談《殘響世界》〉，台北：財團法人國家電影中心，放映週報 funscreen No. 495，04/02/2015。URL : [http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=552](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=552)，consulté : 14/06/2018。

Losheng Youth League, Losheng Sanatorium 樂生療養院 | Only Forward 只向前，08/08/2018 URL : <https://www.onlyforward.co/losheng-sanatorium/> ; consulté : 18/09/2020



parlant<sup>436</sup>. Lorsqu'on consulte les dossiers des personnes qui s'exposent en soliloquant, alors on ouvre peut-être automatiquement les archives sentimentales propres à ces personnes.

Dans le dernier film de *Realm of Reverberation*, Chen tourne ce court-métrage en consultant les histoires officielles des quartiers de Huaguang et de Losheng au cours de différentes époques (de la colonisation japonaise à la période récente). Il s'aide d'un personnage inventé de toute pièce pour exprimer ses soliloques tourmentés devant les spectateurs. Ce personnage est comme un fantôme qui n'existe pas réellement, pourtant on pense que sa présence souligne un rôle marginal, celui d'un être qui a subi l'oppression, les gestions et les indifférences étatiques et sociales de son époque.

---

436 Chen explique pourquoi il a filmé les scènes de Chang et donne les raisons pour lesquelles il a choisi ce personnage : « Ici, ce qui est intéressant, c'est qu'elle (Chang) n'est pas du tout le personnage important dans ce mouvement (conservation du sanatorium de Losheng), elle n'est pas la personne qui a le droit d'intervenir et de discuter des affaires de Losheng. Elle a choisi d'accompagner les résidents, mais ceux qui n'étaient pas associés à l'Organisation d'auto-sauvetage pour la préservation de Losheng. Après avoir accompagné les résidents sur une période de six mois, elle a archivé beaucoup de notes banales et secondaires au lieu de noter des choses relatives aux résidents eux-mêmes sur les derniers jours de leurs vies. Un peu plus tard, elle a recommencé à écrire ces étranges fiches. Si on pouvait publier ces archives, je pense que ce serait un encouragement pour tous, parce que nous avons trop peur de discuter des histoires secondaires, hors du récit principal, via divers points de vues .

Le récit principal du mouvement, l'histoire orale des résidents et les thèses ou les documentaires sont fondamentalement catégorisées dans un même domaine. Toutefois, ce ne sont pas tous les résidents qui ont eu la chance de s'exprimer dans cette histoire orale. Il y a beaucoup de jeunes de la Ligue des jeunes de Losheng qui ont été inspiré par cette affaire quand ils étaient étudiants en Licence ou en Master. Ainsi c'était la première fois qu'ils ont vu le mouvement social se compliquer. Comment expriment-ils leur propre expérience dans cet enchevêtrement ? J'appelle ici le soliloque interne de Chang Fang Chi et le puzzle de sa mémoire «archives sentimentales». Elles peuvent projeter les philosophies variés d'une génération à propos du mouvement social. J'ai choisi Fang Chi, parce que ce n'est pas politiquement correct. Bien qu'elle ne s'associe jamais à la ligue, cette affaire l'a fortement influencé. Elle accompagnait un monsieur qui est d'origine Chinoise. Il avait un accent très fort et de ce fait ils ne pouvaient pas bien communiquer ensemble. Dans ce mouvement social, il y a beaucoup de choses qui sont abordées rapidement d'une façon politiquement correcte. Elle a notamment voulu relier quelques événements à ses notes d'archives arrangées, mais elle n'est pas parvenue à connecter correctement les deux ensembles. Le résultat produit quelque chose d'hétérogène. »

「這裡面有趣的地方是，她在運動裡面根本不重要，她不是可以參與討論的人。她跑去陪伴院民，且挑了不是自救會的人。陪伴半年多，檔案裡寫了很多瑣碎的事，院民過逝前後反而沒有紀錄，隔了很久才又開始寫那些奇怪的檔案。如果可以出版，我認為是種鼓勵，因為我們太怕去談論主敘事之外的各種面向。

運動主敘事、院民口述史、論文或紀錄影像基本上都在一個範圍內，沒有進入口述史的人永遠無法被敘說。很多樂青都是在大學、研究所時被運動啟蒙，也第一次看到運動裡的複雜性，他們怎麼述說自己糾纏的個人經驗？我將張芳綺的內心獨白、記憶拼圖稱為「感性檔案」，可以折射出一代人對運動的各種思想。我選擇芳綺，因為那是最政治不正確的。她從頭到尾都沒有加入樂青，但這件事確實影響了她的一生。她陪伴外省老伯伯，但鄉音很重，兩人其實不太能溝通。運動中很多東西會快速進入一種政治正確的談法，她的檔案整理確實想接上一些東西，但不知道怎麼接，恰恰因為這樣，會長出一些異質的東西。」

Tseng, Chih-yun. 曾芷筠, 〈現場—複數的他者：陳界仁談《殘響世界》〉, 台北：財團法人國家電影中心，放映週報 funscreen No. 495, 04/02/2015。URL : [http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=552](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=552) , consulté : 14/06/2018 .

樂生自救會, Losheng Preservation Self-rescue Organization, "Not only a Disease: the Medical History and Life Relics from Losheng" are Exhibited at NYMU, 23/12/2019, National Yang-Ming University, URL : <https://nymu-e.ym.edu.tw/files/14-1134-43054,r7-1.php>, consulté : 18/09/2020

## CHAPITRE II

Cette année-là, ils ont recouvert mon corps d'un tissu blanc, et ont transporté mon cadavre qui n'était pas complètement rigide vers la porte de la prison à un endroit désert inconnu..., puis ils ont commencé à démanteler toute l'ancienne prison. Ils ont seulement laissé cette porte scellée par des briques rouges.

那年，當他們把白布覆蓋上我的身體，將我那尚未完全僵硬的肉身，從這道門，運往那無名的荒郊後.....他們就開始拆除整座舊監獄，留下的，只有這道被紅磚封死的門。

J'ai entendu dire qu'il leur fallait quelques jours pour brûler tous les fichiers de la prison. Ils n'ont laissé que les dessins de conception initiaux prévu par l'empire pendant la période coloniale.

聽說，他們花了幾天的時間，才焚燒完監獄的檔案。只留下帝國當初規劃的設計圖。

Peut-être, concernant cet endroit qui a été rasé à plusieurs reprises, la démolition est à la fois le projet initial et final du terrain...

或許，關於這個一再被抹平的地方，抹平，就是最初與最後的計劃.....。

Extrait du court-métrage *Tracing Forward* de *Realm of Reverberation*.<sup>437</sup>

Ces soliloques ne se réfèrent pas directement au sujet des problèmes de planifications de l'autorité aujourd'hui, mais disent les souffrances du système légal qui gère cet endroit depuis longtemps. Ce court-métrage discute les solutions impératives à apporter et y mêle les histoires hors de Losheng en mettant en scène des jugements et les commentaires relatifs aux sentiments intériorisés des gens de ces deux affaires. On pourrait y voir aussi les observations et les commentaires des personnages qui exposent leur discours dans des apartés. Ils nous permettent d'entrer dans l'espace propre de leur vie et même d'en consulter les dossiers les plus intimes.

Si on considère le monologue, il est comme le commentaire de soi à soi, ou bien l'observation de soi à l'autre. L'objectif du sujet parlant voudrait peut-être obtenir le pouvoir de se libérer en parlant de sa propre vie. C'est peut-être une façon de s'échapper de son sentiment de solitude (comme Matsuko et Watanabe Shūya), de son impuissance du moment à construire sa foi en son univers.

---

437 Chen, Chieh Jen. *Realm of Reverberation, Tracing Forward*, 2014, 00:02:25-00:03:12, 00:04:51-00:05:12 et 00:25:45-00:26:02

## CHAPITRE II

Si bien que pouvoir se libérer, loin de les annuler simplement, est déjà un destin et un malheur, ceux de la solitude humaine d'avant le monde et qui s'affirment dans cette libération.<sup>438</sup>

Comme on pense que la confession simule un dialogue de soi à soi, si on pose la confession par le monologue comme une expression permettant de mettre en scène la victimisation, alors on permet à cette formulation d'inviter les spectateurs dans l'espace propre. Ainsi, on entre aisément dans cet espace propre et on regarde comment le sujet parlant se libère et utilise sa faiblesse en se donnant en spectacle de manière subjective. Peut-être de cette manière, par la mise en scène d'un acteur singulier, l'être permet de se libérer du poids de ses moments difficiles sans l'intervention d'un tiers, et cela devient une sorte de sauvetage de soi par soi. La révélation de soi est souvent un spectacle subjectif de la passion, on veut dire que l'être déchaîne ses passions en jouant le locuteur et l'auditeur dans la juxtaposition de la victime et de son sauveur (libérateur)<sup>439</sup> grâce à ces monologues présents dans les films sélectionnés. Donc ces locuteurs expriment seul leurs victimisations en partageant leur solitude, leur faiblesse et l'épreuve qu'ils rencontrent avec les spectateurs pour déchaîner en eux-même leur passion basée sur leur passé difficile. Justement ils parlent seul mais ils simulent le fait qu'ils ne le sont pas vraiment, parce que c'est un spectacle subjectif.

L'être singulier, parce que singulier, est dans la passion — la passivité, la souffrance, et l'excès — du partage de sa singularité. La présence de l'autre ne constitue pas une borne posée pour limiter le déchaînement de « mes » passions : seule, au contraire, l'exposition à l'autre déchaîne mes passions.<sup>440</sup>

Evidemment, lorsque le sujet parlant procède aux discours, il repasse aussi les souvenirs de l'affaire et son expérience. Comme il re-consulte ses dossiers sentimentaux dans sa tête, il y examine aussi ses sentiments. Ces exercices parfois produisent des jugements de soi-même, ou bien des comptes-rendus sur soi-même.

---

438 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p113-114

439 Voir la partie II.1.C Persécuter, victime et sauveur.

440 Nancy, Luc. *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian , Éditeur, 1999, p81

Une autre façon de conjuguer la confession et le monologue passe par l'écriture, et l'écriture de soi-même passe également par ces exercices. Elle est une pratique subjective en tant qu'une démonstration du sujet parlant, qui transmet ses passions, ses soulagements et ses victimisations via des mots. Dans le sous-titre suivant on va discuter comment l'écriture fournit son propre espace à la confession, et accentue des passages de la victimisation du sujet parlant dans les films retenus dans cette étude.

### C. Observation subjective : écriture

L'écriture, est un mode de communication dans lequel les gens utilisent des mots pour enregistrer, expliquer, exprimer des opinions et transmettre des informations de la tête à la main. À la différence de la formulation orale, l'écriture demande plus de temps de réflexion, se digère et est donc plus longue à produire. Cependant on peut la corriger plus facilement avant d'être prêt à réaliser sa production. On écrit souvent son allocution, son script avant de le présenter à l'oral.

Dans ces textes d'Épictète, l'écriture apparaît régulièrement associée à la « méditation », à cet exercice de la pensée sur elle-même qui réactive ce qu'elle sait, se rend présents un principe, une règle ou un exemple, réfléchit sur eux, se les assimile, et se prépare ainsi à affronter le réel.<sup>441</sup>

on peut en retenir plusieurs traits qui permettent d'analyser rétrospectivement le rôle de l'écriture dans la culture philosophique de soi juste avant le christianisme : son lien étroit avec le compagnonnage, son point d'application aux mouvements de la pensée, son rôle d'épreuve de vérité.<sup>442</sup>

Derrière les mots écrits, on trouve évidemment des expressions qui transportent des informations ciblées, des messages particuliers, et des fragments inoubliables ou bien réflexes. Elles peuvent être aussi bien raffinées pour enregistrer les pensées et intentions subjectives. L'écriture est un exercice pour entraîner son esprit depuis

---

441 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994. p417

442 *Ibid*, p416-417

## CHAPITRE II

l'ancienne époque des philosophes. Elle est même devenue une pratique générale de l'aveu religieux qui suit les règles d'une méthode scientifique depuis longtemps.

L'aveu a été, et demeure encore aujourd'hui, la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe. Il a été toutefois considérablement transformé. Longtemps, il était resté solidement encastré dans la pratique de la pénitence. Mais, peu à peu, depuis le protestantisme, la Contre-Réforme, la pédagogie du XVIII<sup>e</sup> siècle et la médecine du XIX<sup>e</sup>, il a perdu sa localisation rituelle et exclusive ; il a diffusé ; on l'a utilisé dans toute une série de rapports : enfants et parents, élèves et pédagogues, malades et psychiatres, délinquants et experts. Les motivations et les effets qu'on en attend se sont diversifiés, de même que les formes qu'il prend : interrogations, consultations, récits autobiographiques, lettres ; ils sont consignés, transcrits, réunis en dossiers, publiés et commentés.<sup>443</sup>

Dans les écrits de Platon, le dialogue ceda la place à un pseudo-dialogue littéraire. Cependant, avec la période hellénistique, c'est l'écriture qui prévaut et la vraie dialectique trouve son terrain d'expression dans la correspondance. Le soi est quelque chose sur lequel il y a matière à écrire, un thème ou un objet (un sujet) de l'activité d'écriture. Ce n'est ni un trait moderne né de la Réforme ni un produit du romantisme ; c'est l'une des traditions les plus anciennes de l'Occident — une tradition déjà bien établie, déjà profondément enracinée, lorsque Augustin commence à écrire ses *Confessions*.<sup>444</sup>

Parfois, en faisant usage de l'écriture, les gens font connaissance les uns avec les autres ou bien apprennent à mieux se connaître eux-mêmes. Notamment, l'écriture du locuteur lui-même, est l'écriture de soi que Foucault exprime. Elle est une technique pour se connaître soi, faire un rapport sur soi et porter l'attention sur soi-même<sup>445</sup>. On pourrait dire que c'est une confession muette qui passe par les yeux, et que c'est aussi une sorte de la formulation subjective. Par exemple, *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau, ou bien *Confessions* de Augustin.

Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : «

---

443 Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1994, p84-85

444 Foucault, Michel. « Les techniques de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p793

445 *Ibid.*, p795

Eco, Umberto, et al. *L'expérience des images*, Institut National de l'Audiovisuel, 2011, p24

## CHAPITRE II

Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même.<sup>446</sup>

Le temps n'est pas oisif; et nos sentiments portent la trace de son cours; il fait dans notre âme de merveilleuses œuvres. Et il venait, il passait jour à jour, et son flot m'apportait d'autres images, d'autres souvenirs, et me rendait peu à peu le goût de mes premières joies; ma douleur se repliait devant elles : et c'étaient, sinon de nouvelles douleurs, du moins des germes d'afflictions futures que je semais en moi. Car la douleur eût-elle si facilement pénétré dans l'intimité de mon être, si je n'avais répondu mon âme sur le sable, en aimant un mortel comme s'il ne devait pas mourir ? Or, je trouvais distraction et soulagement dans les consolations de mes amis qui aimaient avec moi ce que j'aimais au lieu de vous. Longue fiction, long mensonge, voluptés adultères de l'esprit, stimulées par le commerce de la parole. Mais si l'un de mes amis venait à mourir, ce mensonge ne laissait pas de vivre.<sup>447</sup>

Nous « remarquons et écrivons, chacun, les actions et les mouvements de notre âme, de notre souvenir et de notre interrelation avec les autres, comme pour nous les faire mutuellement connaître et soyons sûrs que par honte d'être connus nous cesserons de pécher et de n'avoir au cœur rien de pervers »<sup>448</sup>. C'était clair chez Foucault, l'écriture est un moyen de s'entraîner, de s'exposer et de transformer le personnage de soi en un autre. Comme l'écrivain est aussi le lecteur de son œuvre, ainsi l'écriture a pour fonction de dévoiler ses désirs obscurs. Il est vrai qu'un texte que l'on écrit peut ne pas être écrit pour les autres, ni pour nous. On écrit pour devenir quelqu'un d'autre que ce que l'on est. Enfin, il y a une tentative de modifier sa façon d'être par l'action d'écrire. C'est cette transformation de sa manière d'être qu'il a observé de lui-même

---

446 Rousseau, Jean-Jacques. *Les confessions*, Domaine public, Paris, France, 1782. LIVRE PREMIER : 1712 - 1728, p1, URL : <http://unr-ra.scholarvox.com.ezscd.univ-lyon3.fr/book/40000546>

447 Saint Augustin, *Confessions*, Livre quatrième, Chapitre VIII, 13, Trad. M. Moreau, 1864, édition numérique réalisée par l'abbaye Saint Benoit de Port-Valais(Suisse), Samizdat août 2013, p46-47

448 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p416

dans le processus de l'écriture. Il y a cru, il l'a recherché, et pour autant il en a horriblement souffert. C'est tout cela qui sera ressenti par le lecteur<sup>449</sup>.

Donc l'écriture constitue une épreuve « en portant au jour les mouvements de la pensée »<sup>450</sup> de l'auteur lui-même. Elle dissipe l'ombre intérieure, où se nouent les trames de quelqu'un ou de quelque chose, par les mots. On se réfère à l'idée développée par Foucault sur « les *hupomnêmata*, qui, au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire ».<sup>451</sup> On les pratique en écrivant ce qui peut se définir comme son livre de vie. Ce « guide de conduite semble être devenu chose courante devant tout un public cultivé »<sup>452</sup>. Petit à petit, on est habitué à consigner les étapes de notre vie, on écrit au sujet de ce que l'on a vécu. Aujourd'hui, l'écriture sur soi-même existe en diverses formes, plus nombreuses qu'avant. Auparavant, on utilisait le journal, la lettre, l'essai, la note et le manuscrit, mais maintenant, à l'aide de l'informatique, des réseaux sociaux, de la vie virtuelle, on a de plus en plus de moyens et de supports pour écrire sur soi-même : le blog, l'agenda, la story, le message, le chat et même la courte vidéo comme un documentaire sur soi.

Les gens ont plus d'occasions et de prétextes pour écrire leurs observations, leurs expériences et leurs passions dans la vie. Même si son désir n'est pas forcément de partager avec un autre. Parce que l'écriture est un moyen d'échapper à l'emprise de notre environnement, elle peut permettre une libération de sa victimisation propre. D'ailleurs, c'est aussi une façon de réexaminer ce qui est fait dans sa vie propre, en se repassant les moments, et en ré-écrivant le résultat avec des mots nouveaux. Une victimisation du processus de ré-examen transporte l'auteur dans l'exercice propre de l'esprit. Dans les films sélectionnés, Les auteurs ont bien dévoilé comment la victimisation fuit par l'intermédiaire de l'écriture auto-biographique.

---

449 « there is an attempt at modifying one's way of being through the act of writing. It is this transformation of his way of being that he observed, he believed in, he sought after, and for which he suffered horribly. »

Foucault, Michel. *Death and the Labyrinth: The Word of Raymond Roussel*, Trans. Charles. Ruas, London : Continuum, 2006, p184

450 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p416

451 *Ibid.*, p418

452 *Ibid.*,

**a. Écritures sur soi-même de victimisation du processus de ré-examen**

PARDONNE-MOI D'ÊTRE NÉ 「生まれて、すみません」<sup>453</sup>

"Pardonne-moi d'être née".<sup>454</sup>

Cette phrase sur le mur a été écrite régulièrement par Matsuko pendant sa vie sur l'enfermement de soi, même si elle l'a réécrit quatre jours avant sa mort. De fait, c'était les mots écrits sur le carnet que l'amoureux de Matsuko, Tetsuya avait laissé avant de se suicider devant Matsuko. Avant d'analyser cette phrase écrite par Matsuko, regardons d'abord le contexte de la version de Tetsuya.

Tetsuya, était un écrivain qui vivait avec Matsuko dans la pauvreté. Il avait beaucoup de confiance en soi sur sa capacité de composition et le fait d'avoir du talent en tant qu'écrivain, sauf que la réalité était loin d'être l'idéal qu'il imaginait. Il passait donc sa colère et sa frustration en abusant de Matsuko, en lui demandant de l'argent et en restant oisif à la maison. Jusqu'au jour où Matsuko est allée jusqu'à demander l'aumône à son frère pour donner l'argent à Tetsuya une fois rentrée chez eux. Cette nuit là, Tetsuya a laissé ces mots écrits dans son carnet et s'est suicidé en se jetant sur les rails devant le train, sous les yeux de Matsuko. "Pardonne-moi d'être né", comme pour exprimer les regrets de tout le mal qu'il avait fait à Matsuko. Comme s'il se sentait responsable d'être un obstacle à la fois pour lui-même et pour la réalisation du bonheur de sa compagne. Comme si il voulait fuir cette vie de misérable qu'il n'arrivait plus à supporter.

Ces mots reflètent deux niveaux du sentiment de victimisation, l'un est au niveau de l'existence pour l'autre, l'autre est au niveau du processus de ré-examen. Dans l'exemple de Testuya, il exprime ses excuses à Matsuko, car son existence à lui l'a amené à une vie misérable et a permis que Matsuko soit devenue une victime en sa compagnie. Il est aussi la victime de ses comportements malsains, car il ne sait pas

---

453 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:34:28-00:34:36, voir aussi la note 48 du chapitre I.

454 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:08:26-00:08:28 00:11:17-00:11:30 et 01:42:16-01:42:37



comment modifier sa vie, ni améliorer leur relation. Donc, aux vues de toutes ses connaissances et ses pensées, ce qu'il pouvait faire c'était disparaître.

Le choc de la mort de Tetsuya et le sens de cette phrase ont pu influencer Matsuko, à moins que ce ne soit plutôt ces mots qui lui ont transmis le sentiment pesant de solitude. De toute façon, "pardonne-moi d'être née" sont devenus l'écriture de son autocritique. Matsuko s'est approprié ces paroles. Dans le cas de Matsuko, elle a subi les indifférences des hommes dans sa vie, elle a éprouvé ses malheurs avec des hommes, et elle a toujours enduré des souffrances de désespoir. Tout cela l'a conduit au sentiment de solitude et à son tour elle a regretté d'être née. Elle a utilisé cette phrase pour exprimer son autocensure, son commentaire sur sa vie et sa valeur, et la valeur de son univers. Donc, on voit qu'elle devient déjantée en s'imposant d'écrire cette phrase sur le mur de manière répétée, comme elle ne supporte plus son existence pour soi également. Elle est aussi la victime de son être, et la victime de son processus de ré-examen.

Dans ce film, une autre expression de ses blessures sentimentales passe par l'écriture du processus de ré-examen. La scène se joue au moment où Matsuko a lu le journal de son père le jour unique où elle décide de retourner à la maison de famille.

AUCUNE NOUVELLE DE MATSUKO. 松子からの連絡なし<sup>455</sup>

Journal du père de Matsuko

Chaque jour, depuis que Matsuko a quitté le foyer familial, son père vient conclure son récit quotidien par cette phrase "Aucune nouvelle de Matsuko". Il nous semble qu'en fait il tenait vraiment à Matsuko, il s'inquiétait à son sujet, et peut-être espérait-il aussi voir son retour. Lorsque son père récrivait cette phrase en finissant son journal, alors certainement se repassait-il en mémoire ce moment où elle les avait quitté. Certainement cela rouvrait une plaie dans son cœur laissée par le lien qui venait de se rompre entre eux sous ses yeux. En écrivant son journal, il était en train de

---

455 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:44:45-00:45:30, « KOZO KAWAJIRI, 1971, Shūwa 46. »

« Depuis que j'avais quitté la maison, le journal de mon père finissait tous les jours avec la même phrase. AUCUNE NOUVELLE DE MATSUKO. Papa. » Le soliloque de Matsuko.

réexaminer son rôle de père. Par ailleurs, la plupart des contenus consignés dans son journal apparaissent être en fait les activités majeures et les éléments principaux de la vie de tous ses enfants. Autrement dit, les affaires familiales sont importantes pour ce père, il se préoccupait de ses enfants, et cette phrase semble lui rappeler que Mastuko est bien présente dans son cœur bien qu'absente, et vient souligner le désir quotidien qu'il a de la voir passer le pas de la porte.

Quand Matsuko a trouvé ce journal et a vu le manuscrit de son père, elle s'est repassée aussi les paroles échangées avec son papa, les tristesses d'un père qui pleure l'absence d'un de ses enfants et les regrets complexes en rapport avec ce qui s'est passé entre eux. Comme Matsuko était en train de lire le journal de son père, elle était en train de remâcher les sentiments de cette phrase, qui répète les émotions de son père et produit en elle des images inattendues de son père. Le processus de re-examen de son père sont reproduit par la consultation de Matsuko. La consultation des écrits de son père a sollicité aussi son autocensure de la conséquence de son éloignement. Elle a consulté les souvenirs de son père et ses réactions grâce au journal, c'est un ré-examen qui se produit par une lecture du ré-examen de l'autre. On pourrait dire que cette sorte de consultation entre soi-même et l'autre produit comme un exercice d'autocensure.

Ces écrits mentionnant des sentiments blessés permettent de coucher des passions subjectives sur le papier, il n'a pas besoin d'une vraie victime qui dise ses souffrances. Dans cette sorte d'écriture, la victime est un référent absent ou évanoui, elle est irreprésentable et n'est justement représentable que « comme une proie dans un processus de victimisation »<sup>456</sup>. Il ne s'agit pas de l'écriture de la victime, mais plutôt de l'écriture de la victimisation dans le ré-examen propre. Comme le père de Matsuko a écrit ses souffrances suite à la perte de Matsuko, c'est une réflexion sur sa place de parent qui est exprimée, mais aux yeux de Matsuko, cela est devenu le récit d'une erreur qu'elle a commis elle-même. Cela rend la douleur qu'elle ressent à la réception puis à la lecture du journal de son père.

Dans ces scènes, la répétition de "aucune nouvelle de Matsuko" a l'air de se poser comme la victimisation d'une récrimination sur soi, et d'une passion retenue dans son cœur. Cette répétition vient de la récrimination du père de Matsuko, mais qui crée également en écho la récrimination de Matsuko. Matsuko a vu la confession de

---

456 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p169

son père à travers cette phrase, la répétition de ces mots est le témoignage de la passion cachée d'un parent pour sa fille. Ainsi cette répétition a sollicité les souvenirs de son père chez Matsuko, qui font le lien entre les souffrances dûes aux malentendus et les conséquences de ces malentendus dans la relation entre Matsuko et son père. À cet égard, ces scènes expriment les mouvements de victimisations du processus de ré-examen d'un autre envers soi-même.

### **b. Écritures sur soi-même à propos des impuissances de l'âme solitaire**

La production de l'écriture est en fait un mouvement solitaire, l'auteur est accompagné de ses mots, pendant qu'il produit son récit. Seuls ses outils d'enregistrement sont ses amis dans ce moment là. On suppose que l'écriture est une action intellectuelle quelconque qui peut transporter des sentiments lourds, des réactions d'auto-défenses ou bien des raisonnements normés et légaux. Elle est « prescrite par la seule victime aux moyens et avec les moyens intellectuels qui lui sont propres ? »<sup>457</sup> L'écriture de soi-même pourrait servir de moyen intellectuel qui profite de ce caractère solitaire et du sentiment de solitude pour exprimer des échos solidaires. Comme si l'auteur voulait vendre sa solitude en l'échangeant contre la solidarité des lecteurs.

L'écriture de soi-même apparaît ici clairement dans sa relation de complémentarité avec l'anachorèse : elle pallie les dangers de la solitude ; elle donne ce qu'on a fait ou pensé à un regard possible ; le fait de s'obliger à écrire joue le rôle d'un compagnon, en suscitant le respect humain et la honte ; on peut donc poser une première analogie : ce que les autres sont à l'ascète dans une communauté, le carnet de notes le sera au solitaire. Mais, simultanément, une seconde analogie est posée, qui se réfère à la pratique de l'ascèse comme travail non seulement sur les actes, mais plus précisément sur la pensée : la contrainte que la présence d'autrui exerce dans l'ordre de la conduite, l'écriture l'exercera dans l'ordre des mouvements intérieurs de l'âme ; en ce sens, elle a un rôle tout proche de cet aveu au directeur dont Cassien dira, dans la ligne de la spiritualité

---

457 *Ibid.*, p169

## CHAPITRE II

evagrienne, qu'il doit révéler, sans exception, tous les mouvements de l'âme (*omnes cogitationes*).<sup>458</sup>

Le journal est tout à fait une écriture sur soi-même qui fournit des pratiques, des endroits et des permissions à ses besoins qui viennent en quelque sorte de l'âme solitaire, il s'agit de trouver un accompagnement à travers ce geste à la description des affaires personnelles. L'auteur écrit son journal. Ce travail est plus qu'un exercice intellectuel. Peut-être représente-t-il une trajectoire qui permet de chercher son compagnon, simplement le compagnon ici est juste ce passage de l'écriture où il est question de faire des révélations sur soi.

Dans le film *Confession*, on voit que Shimomura Yūko était souvent seule en écrivant son journal à la maison<sup>459</sup>. Elle écrivait toutes ses émotions, tous ses sentiments à l'égard de son fils, ses critiques au sujet des affaires scolaires, et toutes les autres affaires et insatisfactions qu'elle pouvait ressentir dans des situations incontrôlées, chez elle. Tout cela elle l'évacuait dans son journal. Parce qu'elle se sentait presque toujours seule et impuissante par rapport à sa position de mère et de femme. Elle est seule à être confrontée au crime et aux comportements malsains de son fils, Naoki, parce que son mari n'a pas voulu être là avec elle. Elle est seule pour s'occuper de l'affaire familiale, car la culture familiale japonaise et l'image de sa mère lui ont servi de formation pour développer son caractère de femme et de mère. La japonaise est toujours responsable de son ménage et de toutes les activités en liens avec ses enfants, dans la famille. D'ailleurs, les autres enfants de Shimomura vont à l'université loin de chez eux, Naoki et sa mère sont restés ensemble toujours dans leur famille.

Cette fois, j'ai compris que je n'y arriverais pas toute seule.

Je me suis décidée à enfin parler à mon mari, ce soir même. Mais il a fallu que justement ce soir il m'envoie un texto pour dire qu'il avait trop de travail et qu'il passerait la nuit à son bureau.

---

458 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p416

459 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:41:35-00:42:00, 00:42:24-00:42:50, 00:46:21-00:46:35 et 00:56:55-00:57:15

Il ne me reste que mon journal. Écrire dans mon journal, c'est la seule chose que je peux faire.<sup>460</sup>

De plus, Shimomura Yūko s'est sentie tellement impuissante de vouloir aider son fils. Un de ses problèmes c'est qu'elle a un faible pour Naoki, elle s'est donc perdue dans ses espérances, ses illusions et ses observations de la réalité de Naoki. On suppose qu'elle tente de démêler les situations complexes, ou bien de rechercher à se justifier à travers le fait de laisser des propos lénifiants et d'enregistrer ses versions de la réalité dans son journal. Son écriture sur elle-même est une démarche de recomposition de ses souvenirs. Cette démarche est petit à petit devenue une sorte d'ordonnance, l'ordonnance pour faire régresser la douleur de son impuissance. En tout cas, ce qu'elle pense qu'elle peut faire, c'est avoir recours à son journal pour guérir la solitude de son âme.

### **c. Écritures sur soi-même au sujet de sa victimisation due à l'isolement en positionnement contradictoire**

La lettre pourrait être une pratique qui sert une fonction du journal, simplement on écrit sur nous-mêmes à une tierce personne parce qu'on souhaite qu'il la lise. Ainsi la lettre qu'on envoie agit autant, par le geste même de l'écriture, sur soi-même que sur celui à qui on s'adresse. « Elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit. »<sup>461</sup> Maintenant si on commence son journal par ces mots "Dear Diary", le journal devient comparable à une lettre qui n'a pour seul objectif d'entretenir d'une correspondance de soi-même avec soi-même. Inversement, la lettre est un journal qui cherche la correspondance par la lecture qui sera faite par un autre. Comme l'élève de Morigouchi, Kitahara Mizuki écrit sa lettre à son professeur<sup>462</sup>, Morigouchi, mais elle ne lui a jamais envoyé. Elle les a écrits en tant qu'écriture sur elle-même comme si il s'agissait en apparence d'une lettre pour Morigouchi.

---

460 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p129

461 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p423

462 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 01:16:00-01:16:03 et 01:23:50-01:24:02  
Voir aussi la note 55, la scène de "La vie, c'est une bagatelle."

Les carnets de notes, qui, en eux-mêmes, constituent des exercices d'écriture personnelle, peuvent servir de matière première à des textes qu'on envoie aux autres. En revanche, la massive, texte par définition destiné à autrui, donne lieu elle aussi à exercice personnel. C'est que, Sénèque le rappelle, lorsqu'on écrit, on lit ce qu'on écrit tout comme en disant quelque chose on entend qu'on le dit. La lettre qu'on envoie agit, par le geste même de l'écriture, sur celui qui l'adresse, comme elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit. En cette double fonction la correspondance est toute proche des *hupomnêmata*, et sa forme en est souvent très voisine.<sup>463</sup>

Les lettres que Kitahara adresse à sa professeure, sont en fait des carnets de notes qu'elle écrit pour se faire du bien à elle-même. Parce que quand elle écrit, elle peut se défendre, se consoler, s'exhorter à la confiance en l'autre et parfois s'admonester. Tout ce qu'elle écrit constitue une forme d'auto-thérapie .

Qu'elle sache ce qui est arrivé, au moins. C'est ce que je pense en tout cas, et c'est pourquoi je lui ai écrit une lettre. Mais comment la lui faire parvenir ?... En désespoir de cause, après mûre réflexion, je me suis dit que j'allais essayer de faire publier dans une revue littéraire que je l'ai souvent vue lire en salle des profs, pendant les interclasses, en m'inscrivant à leur prix du Jeune Auteur. Les prix littéraires sont souvent attribués à des lauréats de moins de 20 ans ces derniers temps, et ce n'est pas totalement irréaliste comme idée, je pense.

Une chose m'inquiète cependant, c'est que cette revue publiait aussi tous les mois une chronique de Sakuranomiya Masayoshi, or cette chronique a pris fin avec le numéro d'avril. Alors, en supposant que ma lettre reçoive le prix et soit publiée, rien ne prouve que notre ancienne prof la lira. Bref, mes chances sont plus que minces, mais je veux quand même essayer.

Cela dit, madame, n'allez surtout pas imaginer que ceci est un appel à l'aide. C'est seulement qu'il y a une question que j'aimerais vous poser.<sup>464</sup>

Maintenant, je peux vous poser ma question, madame ?

Vous avez voulu faire justice vous-même. Vous pensez toujours que c'était que c'était une bonne idée ?<sup>465</sup>

---

463 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p423

464 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p59-60

465 *Ibid.*, p98

## CHAPITRE II

Juillet,  
Plus personne  
Il n'y plus personne qui harcèle Shūya.

7月、  
もう誰も、  
修哉くんに嫌がらせする子なんて、  
いなくなりました。<sup>466</sup>

Ce jour là,  
Il m'est arrivé de voir le professeur par hasard.

あの日  
偶然、先生を見かけて、<sup>467</sup>

Quant aux discours de Kitahara, le roman exprime le contenu de ses propos en utilisant le format de la lettre. Dans le film, les plans tournés montrent qu'elle est habituée à taper ses idées sur son ordinateur portable. Via un aparté, on l'entend lire le contenu de son message qu'elle a rédigé sous le format d'une lettre à l'attention de son professeur Morigouchi. Kitahara est déléguée de classe, ce qui lui donne une position particulière dans le groupe. Sans doute est-elle juste une élève parmi les autres, avec son individualité propre qui ne lui permet pas d'avoir des amis. C'est une fille solitaire qui s'est toujours fait ses propres opinions de ce qu'elle voyait se passer dans la classe.

Yūko la professeure,  
Madame, croyez-vous cela? Dans la classe que vous avez quitté, tous les élèves ont fait leur entrée ce nouveau semestre avec des sourires éclatants !

悠子先生。  
先生は信じられますか？先生が去り、新学期を迎えたこのクラスが、こんなにも明るい笑顔にあふれているなんて<sup>468</sup>

Après que la professeure Morigouchi ait démissionné à cause de la mort de sa fille, le nouveau semestre commençait, Kitahara observait l'atmosphère du groupe et voyait qu'il était étrange. L'atmosphère du groupe étaient pleine de sourires joyeux, les

---

466 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:53:46-00:54:21

467 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010,, 01:13:05-01:13:16 et 01:17:45-01:17:52

468 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:31:13-00:31:32

élèves faisaient comme si rien de grave ne s'était passé le semestre précédent. Ils ont voulu échapper au choc de l'affaire confessée par Morigouchi<sup>469</sup>. Pour Kitahara, cette scène dans la classe est bizarre. elle est en opposition avec les sentiments pesant qu'elle ressent suite aux révélations faites par Morigouchi. Elle en a une conscience si forte qu'elle en est opprimée, n'arrivant quasiment plus à respirer en raison de la réaction troublante de ses camarades. Elle s'imaginait que c'était parce qu'elle ne savais pas se fondre correctement dans le groupe. Quoi qu'il en soit, malgré le nouveau semestre qui démarrait, « l'atmosphère qui régnait dans la classe de 4<sup>e</sup> B était pour le moins... lourde »<sup>470</sup>.

Probablement que tout le monde est une poule mouillée. Ils voulaient échapper à la vérité que madame Morigouchi leur avait dit, alors ils ont fait semblant d'être des imbéciles.

多分皆弱虫だから、悠子先生が就きつけた真実から逃げ出したいくて、バカに成り済ましたんです。<sup>471</sup>

On pourrait dire que Kitahara est un personnage assez rebelle dans *Confession*, même si elle semble être une insolente, et c'est pour cela qu'elle se sent seule dans son univers. Il y a trois parties que l'on ressent au travers de son point de vue cynique qui ressortent des motivations qui la pousse à écrire la lettre à Morigouchi.

La première partie, c'est son sentiment autour de la mort de la fille de Morigouchi. En fait, d'après son récit, il semble qu'elle soutienne Morigouchi qui a choisi de faire sa propre justice. Donc quand Kitahara s'est rendue compte que les élèves semblaient ne plus s'intéresser à leur ancien professeur, et même qu'ils préféreraient se débarrasser du fardeau de cette affaire meurtrière en n'en faisant plus mention, les gestes et les réactions de ses camarades l'on de fait isolé dans le sentiment qu'elle avait, en contradiction avec eux. De plus, un autre incident, des filles de sa classe lui ont rappelé qu'elles lui avait donné quelques années plus tôt à l'école élémentaire le surnom de Mizuho (Mizuki). Ce détail traduit le fait que Kitahara était

---

469 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:31:13-00:33:28

470 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p60

471 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:33:05-00:33:15



## CHAPITRE II

la victime des actions inamicales de ses camarades. Peut-être que c'est cette expérience peu confortable qui lui permet d'avoir de la sympathie pour Morigouchi, L'antipathie des gens autour d'elle lui fait avoir envie de soutenir son professeur qui puni les coupables par elle-même.

La deuxième partie, c'est son sentiment au sujet du coupable. Après la rentrée, il n'y que le coupable A, Watanabe Shūya qui va à l'école normalement alors que le coupable B, Shimomura Naoki ne retourne jamais en classe. Un jour, un élève, Yūsuke a fait son premier acte d'agression à l'égard de Shūya, puis les compétitions de brimades contre Watanabe ont commencé. Toute la classe a reçu un texto : « Que le châtiment céleste tombe sur Shūya ! On commence à noter les sanctions de chacun ! »<sup>472</sup> Seule, Kitahara reste la personne qui obtient 0 point. Elle pense que le droit de faire justice appartient à la famille de la victime, et soutient Morigouchi qui a fait justice elle-même contre Naoki et Shūya. Et cela même si elle avait commencé à changer un peu d'avis :

Cependant, au moment où je vous écris cette lettre, je sens que mes idées ont légèrement évolué.

Maintenant, je me dis au contraire qu'un vrai procès est la seule bonne façon de juger un criminel, même le plus cruel. Pas dans l'intérêt de l'assassin. Dans l'intérêt des gens normaux, pour nous empêcher, nous, les membres de la société, de foncer tête baissée dans l'arbitraire et le n'importe quoi. Voilà à quoi sert un procès.<sup>473</sup>

De toute façon, Kitahara ne pense pas que le harcèlement soit la solution pour faire justice. Les gens sont peut-être seuls, mais ce n'est pas une raison solide pour se joindre à un groupe afin d'en juger un autre. C'est vrai que les gens vont ressentir de la joie en dénonçant une personne très méchante, en faisant porter le blâme sur quelqu'un, ou bien en pointant son doigt vers une personne mauvaise, action qui permettra de rassembler suffisamment de gens autour du sujet pour prononcer un jugement à son encontre. L'exemple des « chasses aux sorcières qui ont eu lieu en

---

472 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:38:12-00:39:53

Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p75-76

473 *Ibid*, p74

Europe au Moyen Âge »<sup>474</sup> nous a déjà bien expliqué cette sorte de motivation. Les gens sont capables de s'engager contre une personne qu'on aura désigné même si ils ne la connaisse pas. Un geste pour soutenir la cause la plus populaire aux yeux de la justice locale. « L'infraction oppose en effet un individu au corps social tout entier; contre lui, pour le punir, la société ou le groupe a le droit de se dresser dans son entier. »<sup>475</sup> Pourtant, se faisant, ils s'engagent dans une lutte inégale : d'un seul côté on trouve toutes les forces, toute la puissance, tous les droits réunis ensembles. « Et il faut bien qu'il en soit ainsi puisqu'il y va de la défense de chacun. Un formidable droit de punir se constitue ainsi puisque l'infacteur devient l'ennemi commun. »<sup>476</sup> Donc quand Kitahara ne participe pas au jeu du harcèlement contre Shūya que le groupe a provoqué, ses camarades de classe ont choisi de brimer Kitahara Mizuki et Watanabe Shūya ensemble<sup>477</sup>. Kitahara Mizuki est devenue une ennemie pour tout ses camarades.

Madame, cette classe est devenue folle !

先生、

このクラスは異常です<sup>478</sup>

Shūya me regardait exactement avec les mêmes yeux que plus tôt. Mais cette fois il m'a semblé que son regard disait quelque chose.

*De quel droit tu me juges, toi ?*

Il m'est apparu comme un saint souillé par la foule imbécile.

— Pardon...

Ça m'a échappé. Mais pas à Ayaka.

— Attends une seconde... Tu viens de demander pardon à un tueur, là... Alors finalement c'est bien toi la traître ! On va te châtier comme tu le mérites ! [...]

Madame, si Shūya et Nao sont des assassins, ceux-là ils sont quoi ?<sup>479</sup>

---

474 *Ibid.*, p75

475 Foucault, Michel. *Surveiller et punir — Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1993, p107

476 *Ibid.*,

477 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:44:55-00:46:00

478 *Ibid.*, 00:45:55-00:45:59

479 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p81-82

## CHAPITRE II

Cette scène reflète ce que la justice peut produire en terme de victime par son biais lorsqu'elle s'appuie sur une colère commune accompagnée du plaisir de rendre cette justice. De ce fait, Kitahara pense que la justice qui utilise la brimade pour punir le coupable n'est pas la justice, parce que nous autres, les gens normaux, on oublie facilement le principal : « on n'a pas le droit de se faire justice soi-même... »<sup>480</sup> De par cette injustice, Kitahara développe un sentiment de sympathie pour les coupables du crime. Ce sentiment paradoxal, cette sympathie compliquée entre les assassins et la victime Morigouchi, isolent Kitahara et la mettent dans le groupe des criminels. Ces sentiments apparaissent clairement dans ce qu'elle écrit dans sa lettre.

Madame la professeure, Yūko sensei,  
Je voudrais vous poser la question encore une fois, la vie est-elle vraiment précieuse ? Celle de tout le monde compte-t-elle vraiment ?

先生、悠子先生、  
私はもう一度先生に聞きたいです、命が重いですか？  
本当に誰の命も？<sup>481</sup>

Finalement dans la dernière partie, elle exprime sa philosophie dialectique du thème de la vie. À partir du crime de la fille de Morigouchi, la revanche de Morigouchi, la brimade des assassins de sa classe, son sentiment favorable du crime Lunacy dans le contexte de ce film<sup>482</sup>, son dégoût du nouveau professeur de classe jusqu'à la mort de madame Shimomura, tous ces incidents lui font écrire : est-ce qu'un être vivant a son importance dans ce monde ? Pour qui est-il important ?

La vie de la fille de Morigouchi était importante pour Morigouchi, mais manifestement pas pour les assassins. Inversement la vie des coupables n'est rien pour Morigouchi, c'est pour cela qu'elle entreprend de se venger des coupables. Pourtant, est-ce que Morigouchi pense réellement que c'est à elle d'exécuter cette punition ? Kitahara quant'à elle a été aussi perturbée par les mots confessés et les actes punitifs de Morigouchi.

---

480 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p75

481 Nakashima, Tetsuya. *Confession*, Toho Co., 2010, 00:58:14-00:58:36

482 "ルナシーはね、もう1人の私なの", "Lunacy est un autre moi."  
*Ibid.*, 00:55:00-00:55:05

## CHAPITRE II

Dans tout ce que vous nous avez raconté ce jour-là, il y avait un détail qui ne passait pas. Vers la fin.

Sur le moment, vous m'avez fait peur, à en sentir des frissons le long de ma colonne vertébrale.[...]

Dans votre récit, j'avais remarqué que vous aviez employé plusieurs fois le mot « logique », ou « raisonnement logique ». Mais quel était votre « raisonnement » à vous, celui qui se cachait derrière le fait de répéter ce mot, justement ? Votre douleur et votre chagrin, dans une certaine mesure je pouvais les imaginer, mais je ne pouvais pas les comprendre entièrement. Tout simplement parce que moi, les gens que j'aime sont vivants, et si j'imagine leur mort ce n'est que de la fiction. Vous, vous haïssez à mort Shūya et Nao, et pourtant il m'a semblé qu'il restait quelque chose de « raisonnable » en vous.<sup>483</sup>

Donc Morigouchi est devenue la personne à qui Kitahara posait ses questions sur les difficultés et les complexités de la vie. Elle essayait de trouver le sens, la raison et le prétexte aux intentions de Morigouchi en les comparant à ceux des coupables mais aussi aux comportements des ses camarades, et en les confrontant à son idéologie de la vie. D'une part, elle voulait justifier les raisons qui ont poussé Morigouchi à se rendre justice, les actions des assassins et le dégoût pour son univers, d'autre part, elle voulait trouver les arguments positifs au niveau éthique pour se débarrasser de son pessimisme. C'est pour cela que Kitahara écrit sa lettre à Morigouchi. Sa compréhension des affaires l'isole et elle cherche dans sa lettre à trouver le lien entre les faits comme elle chercherait son chemin de la vie dans ce monde chaotique. Comme elle n'avait pas d'amis assez proche pour épancher son cœur, et qu'elle se sentait seule, elle a cherché à évacuer sa solitude en discutant des affaires qui se déroulent autour d'elle en résonance avec sa propre existence.

Kitahara adresse sa lettre à Morigouchi, comme elle a évacué ses sentiments de solitudes en écrivant sur elle-même, et en enregistrant les révélations de son impuissance dans cette affaire. Toutefois, le film et le roman ne montrent rien d'autre que cette lettre qui a été adressée à Morigouchi. Autrement dit, la lettre de Kitahara est une variante de son journal, son cher journal "Dear Diary" est sa chère professeure "Dear Morigouchi".

---

483 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015., p84-85

**d. Écritures sur soi-même à propos de ses luttes dans ses victimisations due à sa claustration**

L'écriture sur soi-même a trait à une façon de montrer la solitude d'un être, parfois en transportant silencieusement des victimisations de l'isolement vers la publication. « La victime sombre dans l'immanence matérielle du corps et de la terre, de l'écriture aussi, et acquiert une certaine transcendance sans redoublement, peut-être c'est une idéalité simple et obscure. »<sup>484</sup> Le geste d'écrire à propos de soi-même pour exprimer ses victimisations à l'aide de son isolement participe probablement à la consolation de l'être.

Comme on catégorise le passage à l'écriture comme une confession sur papier, l'écriture de la lettre en tant que moyen de l'expression de la solitude de l'être en souffrance apparaît comme tel dans le film *Memories of Matsuko*. Elle met en scènes les derniers jours que Matsuko a vécu en clocharde isolée.

J'ai loué un appartement près d'une rivière qui me rappelait celle de la maison. Je ne croirai plus personne et n'aimerai plus personne. Et je ne laisserai plus personne entrer dans ma vie. « La nouvelle ère se nommera "Heisei" (1989) »

Je ne fais rien, à part manger et me soûler. Parfois, je vais à la rivière pour me remémorer les souvenirs de la maison.

Je ne faisais pas le ménage, ne m'habillais et ne me maquillais pas.

Je respirais à peine, attendant de mourir.

Et là, il est apparu ! Ton sourire, tes yeux... m'envoyaient des rayons de lumière dans l'obscurité de ma vie.

Koji Uchiumi chéri. Je suis devenue folle de toi. Je ne voyais que toi.<sup>485</sup>

Matsuko vivait dans son petit appartement et ne faisait rien jour après jour, jusqu'à ce qu'un jour elle soit fascinée par un jeune chanteur qui chantait à la télé au sein d'un groupe masculin. Dès cet instant, Matsuko transmet sa dépendance affective à cette star du showbiz, à distance. Elle est allée à tout ces concerts, et est très

---

484 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p129-130

485 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 01:37:13-01:38:30

## CHAPITRE II

enthousiaste pour suivre toutes les activités du groupe telle une fanatique et même, elle a adressé un courrier d'une centaine de pages à cette star<sup>486</sup>.

Juste être là, à te regarder, suffisait à mon bonheur. Alors je me suis décidée à t'écrire une lettre. Désolée si j'écris beaucoup, mais je voulais te faire partager la vie que tu venais de sauver. Je voulais que tu comprennes.  
Merci d'avoir lu jusqu'au bout.<sup>487</sup>

Tous ces traits d'enthousiasme de Matsuko manifestent en fait sa solitude morale déguisée, physiquement elle a décidé de refuser que quiconque entre dans sa vie, mais spirituellement elle a très envie de s'engager dans une relation émotionnelle avec un partenaire. La star à distance est parfaite pour devenir un objet d'amour virtuel dans la tête de Matsuko. Ce sont les victimisations qui s'expriment ici à cause de son isolement volontaire, ses souffrances dues à ses solitudes qui se transforment en mots lors de l'introduction et dans la biographie de Matsuko. En écrivant la lettre d'une centaine de pages pour son chanteur, son amour imaginaire, l'écriture sur soi-même de Matsuko est en fait une description métaphorique composée par la victimisation du sentiment des solitudes de toute sa vie. Matsuko veut dire et montrer combien ses désirs de fréquentation et d'attache avec les gens d'une manière générale sont nécessaires à sa vie.

Cette manière d'écrire à propos de soi-même, qu'on pourrait considérer comme un moyen de lutter contre son sentiment de solitude pourrait s'expliquer comme la formulation confessée de son discours de victimisation. On a expliqué auparavant qu'une confession peut être une façon d'exprimer sa résistance en recomposant son discours avec ses victimisations. Matsuko écrit sa biographie en partageant sa vie de misère et en l'adressant à un étranger, c'est une lutte contre son sentiment de solitude, contre son enfermement et contre ces victimisations dans cet isolement. D'ailleurs, au moment où elle écrit son histoire, elle cartographie également ses histoires sentimentales sur la carte de sa vie.

---

486 *Ibid.*, 01:39:00-01:39:27

487 *Ibid.*, 01:38:53-01:39:27

D'où la triple définition d'écrire : écrire, c'est lutter, résister ; écrire, c'est devenir ; écrire, c'est cartographier, « je suis un cartographe... ».488

### **e. Lecture de ce que l'on a écrit au sujet de son expérience de victimisation comme la combinaison d'un double monologue**

On a argumenté que l'écriture sur soi-même est une technique de l'auto-dévoilement, une manière du dialogue de soi à soi, en plus elle est une sorte d'auto-cartographie de la vie et une manière d'auto-présenter le scénario bien documenté de l'expérience tragique. Souvent les ressources de ce scénario viennent des expériences propres, l'écriture sur soi-même est aussi une documentation de la représentation de soi-même, un scénario du spectacle de soi-même. Ainsi, Chen a réalisé cette expression visuelle en documentant que ces chinoises lisaient à haute voix leurs expériences des mauvais traitements qu'elles ont reçu de la part du service de l'immigration à Taïwan. Il présente une mise en scène documentée de ces héroïnes en exposant leur sentiment victimisé. Les femmes ont écrit d'abord leurs mauvaises expériences, et les ont lu à haute voix devant la caméra.

Chen aussi a parlé de sa manière d'écrire lors de son interview pour expliquer l'œuvre exhibée au Taipei Biennial 2012. Peut-être que l'écriture sur soi est soit une notation de la vie, soit une carte de sentimentalité de la vie, soit un scénario de présentation de la vie.

"Ma méthode est de vous laisser écrire, soit à la manière d'un poème, soit d'un essai, ce que vous pensez. Même si l'écriture est abstraite, ce n'est pas grave. Donc, peu importe le destin de chaque individu aujourd'hui, peu importe le taux de chômage élevé parmi les jeunes d'aujourd'hui ou bien ce qui s'est passé et comment ...etc, le chemin réel parcouru par l'individu n'est pas à emprunter pas à pas. Toutefois si aujourd'hui on ne réfléchit pas à ces problèmes, on ne va pas voir au travers et on ne va pas en tirer plus d'information même si on n'utilise pas de

---

488 Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2004., p51

## CHAPITRE II

moyen minimum, comme la technologie de l'ingénierie sociale<sup>489</sup>, étapes par étapes afin de le changer petit à petit. Si on fait le choix de ne rien faire, au moins on éveille les gens.<sup>490</sup>

Qui écrit les scénarios de la victimisation ? Qui joue le personnage blessé ? Et qui est le réalisateur de la volonté de retracer les sentiments intériorisés ? Dans le cas de cette œuvre, ces épouses immigrantes ont joué tous les rôles. Les scénarios sont présentés par ces femmes qui ont fourni leurs histoires et ont joué elles-mêmes dans le court-métrage en nous livrant leurs motifs de mécontentement dans le récit de ce qu'elles ont vécu.

Dans la deuxième partie du film *Empire's Borders I* 2008-2009, on voit que les épouses immigrantes monologuent les passages de leur vie difficiles qu'elles ont vécu, en lisant leur manuscrit devant l'objectif. Que l'auteure donne une lecture de son histoire propre devant les spectateurs fait partie de la mise en scène. Dans son film, Chen projette des fragments de vie de ces femmes empreints de tous les sentiments qu'elles ont accumulés grâce aux épreuves qu'elles ont rencontrées quand notamment les autorités les harcelaient. Il souhaite nous faire méditer sur les questions des inégalités de traitement subies par ces femmes, en nous amenant à nous recentrer sur nous-même afin que nous revivions, au travers du récit, ces expériences du passé. Elles ont écrit ce qu'elles ont ressenti en étant traitées de manière inégale aussi ces notes pour elles ne sont pas seulement un rappel d'expériences. À travers leurs écrits sur soi elles tirent le courage pour avoir à la fois la ressource et la capacité de se présenter elles-mêmes devant nous.

---

489 Piecemeal social engineering, est une technologie politique présentée dans la conception originale développée par Karl Popper, dans ses œuvres *The Open Society and Its Enemies* (1945) et *Poverty of Historicism* (1957). Ici on suppose que Chen emprunte cette notion de sociologie pour présenter son attitude dans la manifestation de sa vision de la société. Ainsi, c'est cette méthode qu'il utilise souvent dans ses œuvres.

Lavelle, Sylvain. Utopie et technologie : la politique de l'ingénierie sociale. In: *Quaderni*, n°41, Été 2000. Utopie II : les territoires de l'utopie. pp. 5-16., p10, URL : [https://www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2000\\_num\\_41\\_1\\_1436](https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2000_num_41_1_1436), consulté : 26/06/2021

490 "Ma méthode est de dire que vous allez d'abord écrire, en poésie ou en prose, puis écrire une réflexion. Je dis que cela est très abstrait sans rapport, donc nous voyons aujourd'hui le destin de chaque individu, c'est ce que nous disons, peu importe si aujourd'hui les jeunes ont un taux de chômage très élevé ou non, c'est ainsi que nous avançons pas à pas. Si nous ne faisons rien aujourd'hui, nous ne sommes pas allés réfléchir à ces choses et nous devons utiliser une méthode très petite, c'est la méthode de l'ingénierie sociale, une goutte à goutte pour la changer, au moins nous devons d'abord nous réveiller."

Interview de Chen Chieh Jen, DEATH AND LIFE OF FICTION - TAIPEI BIENNIAL 2012, 陳界仁, 00:04:04-00:04:33, URL : <https://youtu.be/VFx7G2iWxWE>, consulté : 27/08/2016



## CHAPITRE II

On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit. Ils constituaient une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées ; ils les offraient ainsi comme un trésor accumulé à la relecture et à la méditation ultérieures. Ils formaient aussi une matière première pour la rédaction de traités plus systématiques, dans lesquels on donnait les arguments et moyens pour lutter contre tel défaut (comme la colère, l'envie, le bavardage, la flatterie) ou pour surmonter telle circonstance difficile (un deuil, un exil, la ruine, la disgrâce).<sup>491</sup>

Comme on a déjà discuté au sujet de l'autographie de Matsuko, la production des mots a pour fonction d'armer ceux qui les écrivent contre le sentiment de solitude. L'écriture de la lettre, ou bien l'écriture du journal comme tout « texte écrit sur soi relève du genre de la « consolation » offre à son auteur les armes « logiques » avec lesquelles il peut lutter contre le chagrin. »<sup>492</sup>

On voit que ces femmes racontent leurs histoires en lisant leurs manuscrits devant l'objectif de Chen. Peut-être que leur participation à ce film leur donne pour la première fois l'occasion de dévoiler les misères de leur existence tout en se consolant elles-mêmes. Leur participation à ce projet d'écriture sur soi leur ouvre le droit à la parole, et les mots qu'elles lisent, elles les entendent aussi. Tout cela les équipe comme des armes logiques. Leur présentation est un double monologue, une technique d'expression à l'attention à la fois d'elles-mêmes et du spectateur.

Quand j'ai épousé mon mari taïwanais, les règles revendiquaient qu'on devrait habiter à Taïwan pendant six mois et en Chine pendant six mois. J'aurais voulu travailler, mais les règles ne me le permettaient pas. Les proches de mon mari me discriminent également, ils disaient que nous les chinoises ne gagnons pas d'argent pour soutenir la famille, en plus nous dépensons l'argent pour vos billets d'avion du retour en Chine deux fois par an. Après, mon mari a contracté une dette, et n'arrivait pas à trouver un travail, il était de mauvaise humeur et buvait donc souvent de l'alcool. Quand j'ai donné naissance à mon bébé, la situation financière de la famille n'était pas bonne et je n'avais pas non plus d'assurance maladie. Mon mari n'avait pas les moyens de payer les frais de l'hôpital, et il ne

---

491 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p418

492 *Ibid.*, p424

me l'a pas dit non plus, de plus il a laissé notre bébé à l'hôpital, en gage. À la fin, c'était moi qui ait cherché d'emprunter de l'argent à un proche pour récupérer notre enfant chez nous. Finalement, j'ai divorcé d'avec mon mari, car je ne supportais plus ses manifestations de violence à mon égard. Pourtant, même si j'ai habité presque huit ans à Taïwan lors de mon premier mariage, je n'ai jamais obtenu l'identité taïwanaise. Il m'a fallu quitter Taïwan immédiatement et retourner en Chine après dix jours de divorce. Je pensais sans cesse à mon enfant après mon retour en Chine, j'avais peur de ne plus le revoir dans la vie. Pour pouvoir lui rendre visite, j'ai dû me marier encore un fois avec un autre taïwanais. Maintenant, j'ai le droit de rendre visite de mon enfant, mais à cause du statut de l'épouse chinoise, c'est impossible d'avoir le droit de garde de l'enfant. Même si dans les faits, je vivais à Taïwan depuis onze ans, en raison du divorce, mon séjour à Taïwan a été recalculé. J'espère d'obtenir rapidement ma pièce d'identité taïwanaise, au moins je n'aurais plus à m'inquiéter d'être expulsé et de ne plus jamais revoir mon enfant.

我嫁來台灣的時候，那時規定在台灣住半年就要回大陸住半年。我想工作也不行，先生的親戚也會歧視我，說我們大陸人，又不能幫忙賺錢養家，每半年還要花機票錢回去。後來，（先生）背了債務，又找不到工作心情很不好就常常喝酒。我生小孩的時候，家裡環境不好我也沒有健保。先生沒有錢付給醫院也不跟我說，還把小孩抵押在那裡，後來是我找親戚借了錢才把小孩接回家。最後，我先生還會動手打我我受不跟他離婚可是我在台灣還沒滿八年沒有拿到身分證，離了婚，十天以後就必須離開台灣回大陸。回到大陸後，我很想念我的小孩，很怕一輩子再也看不到他。為了看小孩，我才又結婚嫁來台灣，現在我有小孩的探視權，但是因為大陸配偶的身份，要拿到監護權根本不可能。雖然我來到台灣已經十一年了因為離過婚，居留的時間要重新計算。我希望能快點拿到身分證，至少不用擔心，哪一天又被趕回大陸再也看不到孩子。<sup>493</sup>

Dans cette œuvre, on a vu que l'expression des sentiments s'articulait autour de deux éléments, l'écriture sur soi et le monologue. D'abord, ces chinoises ont écrit ce qu'elles sont vécues depuis leurs mariages avec un étranger. Ce qui n'apparaît pas dans le film, mais que l'on devine, c'est que toute la période préparatoire, avec la rédaction des textes a eu lieu avant le tournage. Le film ne rapporte que les scènes où les femmes lisent ce qu'elles ont écrit, l'une après l'autre. Ceci est un premier pas pour elles dans le processus qui leur fait dévoiler les moments déplaisants qu'elles ont vécu. Un premier pas qui consiste à coucher leur monologue sur le papier, sans mot dire comme si elle s'exprimaient dans une langue muette. Quand elles pratiquaient l'écriture sur soi, elles « se montraient, se faisaient voir, faisaient apparaître le visage devant elles-mêmes et

---

493 Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders I 2008-2009*, 00:21:38-00:24:20

## CHAPITRE II

auprès de l'autre »<sup>494</sup> (elles se représentaient les spectateurs présents derrière la projection du film). Elles sont l'auteur, le lecteur et après leur écriture elles deviennent le distributeur. Lorsqu'elles prononçaient leur histoires pénibles c'était le deuxième pas, celui de la participation du sentiment victimisé. La deuxième démarche qui consiste à prononcer de manière audible leur monologue. Cette combinaison peut renforcer la couleur de la solitude durant la confession des ces femmes. Autrement dit cela peut être une technique de la confession qui libère la victimisation par le moyen de ce qui est dit, ce qui est expiré, ce qui est vécu, ce qui est écrit. Pas à pas, elles se sont délivrées du fardeau de leur lourd passé.

Donc, ici on a vu que l'écriture sur soi expose naturellement la fonction de consolation, comme c'est le cas des manuscrits de Matsuko écrits sur le mur, des journaux de Shimomura Yūko, des lettres de Kitahara Mizuki destinées à Morigouchi, et ici des écritures sur soi rédigées par ces chinoises. Elles ont tout détaillé de leur souffrances sur le papier, ainsi elles sont devenues le lecteur propre. Le processus de consolation vient de la technique du souci de soi, soutenu ici par la récurrence du discours<sup>495</sup> qui s'exprime à la lecture. D'abord elles ont écrit, ensuite elles ont relu oralement leur discours.

Je dois d'abord m'entendre. Dans le soliloque comme dans le dialogue, parler, c'est s'entendre. Dès que je suis entendu, dès que je m'entends, le je qui s'entend, qui m'entend, devient le je qui parle et prend la parole, sans jamais la lui couper, à celui qui croit parler et être entendu en son nom.<sup>496</sup>

L'écriture sur soi ainsi facilite la transmission du discours de la victimisation, elle est un exercice très personnel, car elle est faite par soi et pour soi, donc elle est une manière réfléchie de combiner l'usage propre des mots avec l'art d'énoncer des « vérités disparates »<sup>497</sup>. Comme les mots de la confession se composent de vérités

---

494 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p425

495 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p420

496 Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éd. du Seuil, 1979, p264-265

497 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p421

sélectionnées très personnelles, parfois l'aveu porte sur des blessures sentimentales et permet que la reconstruction de sa propre identité de soi ait lieu chez l'autre.

le scripteur constitue sa propre identité à travers cette récollection de choses dites.<sup>498</sup>

Autrement dit, l'individu parle de ses humeurs, de ses difficultés et de ses blessures à la manière de la confession. Il recherche la consolation, l'attention, la libération, le secours mais aussi la rédemption et il est prêt à tout pour cela. C'est ce qui l'amène à construire sa subjectivation de soi. Les techniques de soi, le souci de soi, l'écriture sur soi « se fait dans le scripteur lui-même un principe d'action rationnelle »<sup>499</sup>.

Si on regarde la victime comme un objet, les techniques de soi lui permettent de s'appuyer sur les techniques de la confession exploitées par certaines religions. L'appropriation de ses diverses techniques transporte-t-elle la victimisation de l'individu en montrant sa subjectivation ?

La victime a toujours été un *objet*, mais non *de connaissance*. Elle commence seulement à l'être, au mieux de pitié ou de déploration, de mémoire et de ritualité, et de plus en plus d'entre-aide, elle était donc destinée à une littérature d'intellectuels par le Logos s'enfuyant de son côté vers l'horizon religieux.<sup>500</sup>

Si on pense que l'être peut unifier ces fragments hétérogènes de victimisation « par leur subjectivation dans l'exercice de l'écriture personnelle »<sup>501</sup>, ou dans ses formulations personnelles, est-t-elle une assimilation de la traduction des faits vers sa version des faits ? Cela nous donne une autre proposition à discuter : en tant que victime exprimant son sentiment tragique, l'être pourrait-il transmettre sa place

---

498 *Ibid.*, p422

499 *Ibid.*, p422

500 Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*, Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2012, p57

501 Foucault, Michel. « L'écriture de soi », *Dits et écrits: 1954-1988 Tome IV*. Paris : Editions Gallimard, 1994, p422

## CHAPITRE II

d'objet vers sa subjectivation pour devenir "sujet transitif" ? Les victimisations dans les images de Chen et Nakashima ont accentué l'expression du sentiment victimisé, peut-être afin qu'elles servent de sources dans le texte d'étude suivant.

## Chapitre III. Fantasme : Mouvement de la subjectivité et répétition de la victimisation

Dans les œuvres sélectionnées, on a discuté de comment la production de l'art visuel transmet l'image de l'être humain en fonction d'un dispositif qui exprime soit individuellement la victimisation via des expériences blessées soit des sentiments intériorisés. Maintenant, on va développer ce regard spectaculaire de la victimisation, l'état de la subjectivité dans la victimisation, les processus de la subjectivité et l'expérience de celui qui regarde ce genre d'art visuel ou comment cela sollicite l'imaginaire ou crée l'espace illusoire. Par l'étude du contexte à l'égard de la victimisation de l'être et en considérant les gouvernances invisibles on va explorer comment cet être se met en scène à l'aide d'une victimisation et produit les mouvements de sa subjectivité. De plus on va s'intéresser à comment un espace invisible crée la force de l'oppression qui persécute l'être, puis comment l'individu blessé profite des conséquences tragiques de cette oppression quand il transporte un fantasme de sa propre histoire devant l'audience.

Notre discussion lors du chapitre précédent a traité du fait que l'être humain se sert des techniques subjectives pour montrer des moments douloureux de sa vie. Les personnes parlent d'elles-mêmes et d'autrui, cela peut permettre certaines interprétations libres concernant la réalité des événements vécus en donnant une version de son explication de la réalité. Que se soit l'interprétation de soi-même, l'interprétation du sentiment intériorisé, ou bien l'interprétation du récit d'autrui, l'interprétation sera l'objet de notre recherche. Pourrait-t-on dire qu'on essaie d'établir une communication entre le sujet parlant et le spectateur par le moyen de ces interprétations qui viennent remplir l'espace de l'imaginaire dans ces productions audiovisuelles ?

I know that you believe you understand what you think I said, but I am not sure that you realize that what you heard is not what I meant.

— Robert J. McCloskey —

Un sujet parlant c'est une personne qui veut communiquer avec les autres, il faut que le sujet parlant transmette bien son message à celui à qui il veut l'adresser. Pourtant, on ne s'assure jamais que le message ait été distribué en reflétant fidèlement les intentions du sujet parlant. Autrement dit, que ce qui a été exprimé soit réellement ce que l'autre a choisi de comprendre. L'interprétation première de la personne singulière qui transmet n'est pas pertinent à cent pour cent dans la compréhension reçue par la deuxième personne ou bien des parties d'allocutaires. Dans cette transmission du message de l'un à l'autre, ce processus de communication reproduit-t-il le déroulement des fantasmes ?

Ne serait-ce pas le fantasme qui serait le produits de l'échec de la communication ? l'objectif de la communication est-il de procéder à un enchantement empirique individuel ? ou bien est-ce que le fantasme aurait un rôle dans l'efficacité de la traduction du message lors de la communication de celui-ci ? Par la suite on essaiera d'expliquer les interprétations fantastiques qui sont utilisées dans les films sélectionnés pour appuyer des aspects linguistiques et les méthodes des techniques subjectives.

## 1. Mouvements de la subjectivité dans la victimisation

Le réalisateur est souvent un locuteur, qui exprime en parole une image et qui fait des efforts pour transmettre les paroles de cette image qu'il a reçu. Au cinéma, le film est probablement le moyen que le cinéaste, l'artiste, utilise pour porter des messages délicats ou bien des propos cachés en produisant des images en mouvement. Cela peut nous donner l'idée qu'au cinéma, le film est là pour exprimer une sorte de langage pour parler d'un fait, d'un rêve ou bien d'une invention. Contrairement aux textes écrits, au cinéma on construit « ses matériaux non pas à partir du langage verbal mais à partir des images ; de tels matériaux, que Pasolini appelle prélinguistiques ou prégrammaticaux, sont « bruts ». »<sup>502</sup>

---

502 Chow, Rey. « Un souvenir d'amour. » *Cinemas*, volume 3, numéro 2-3, printemps 1993, p. 156-180, p162.consulte : 18/04/2019, URL : <https://doi.org/10.7202/1001197ar>

### CHAPITRE III

Et le destin du cinéma, comme de son rapport au destin historique commun, pourrait se tenir entre deux idées de la musique : la symphonie bien orchestrée des images qui pour Canudo, Epstein ou Vertov devait se substituer au vieux langage des mots, et l'appel distant des mots aux images qui caractérise ses formes actuellement les plus aiguës. [...] de faire des images le milieu propre à faire entendre des paroles, à les arracher à la fois au silence des textes et au leurre des corps qui prétendent les incarner ? S'il y a un visible caché sous l'invisible, cet n'est pas l'arc électrique qui le révélera, qui elle soustraira au non-être, mais la mise en scène des mots, le moment de dialogue entre la voix qui les fait résonner et le silence des images qui montrent l'absence de ce que les mots disent.<sup>503</sup>

Des matériaux bruts, des mots plus aiguës, qui ont été combinés ensembles par le réalisateur, comme on compose un discours ou bien une symphonie en mêlant plusieurs éléments pouvant être soit silencieux, soit bavard, soit figés, soit mobiles et prenant la forme d'une langue. Si on est de cet avis alors les images en mouvements ainsi orchestrées présentent leur type de discours du « langage cinématographique »<sup>504</sup>.

Christian Metz à cet égard a multiplié les précautions. Au lieu de demander : en quoi le cinéma doit-il être considéré comme un langage (la fameuse langue universelle de l'humanité) ?, il pose la question « à quelles conditions le cinéma doit-il être considéré comme un langage ? » Et sa réponse est double, puisqu'elle invoque d'abord un fait, puis une approximation. Le fait historique, c'est que le cinéma s'est constitué comme tel en devenant narratif, en présentant une histoire, et en repoussant ses autres directions possibles. L'approximation qui s'ensuit, c'est que, dès lors, les suites d'images et même chaque image, un seul plan, sont assimilés à des propositions ou plutôt à des énoncés oraux : le plan sera considéré comme le plus petit énoncé narratif.<sup>505</sup>

De ce fait, si le plan est une communication des images en mouvements, peut-être le réalisateur exprime des histoires racontées en prenant une langue cinématographique. Car, le plan peut être considéré comme le plus petit énoncé narratif.

---

503 Rancière, Jacques. *Figures De l'Histoire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2012. p42-43, URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/figures-de-l-histoire--9782130595113.htm>

504 Chow, Rey. « Un souvenir d'amour. » *Cinémas*, volume 3, numéro 2-3, printemps 1993, p. 156-180, p162.consulte : 18/04/2019, URL : <https://doi.org/10.7202/1001197ar>

505 Deleuze, Gilles. *Cinéma: L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p38



### CHAPITRE III

Le réalisateur est-il aussi un interprète des images en mouvements orchestrées ? Cela veut dire que c'est l'artiste qui produit des spectacles, et donc qu'il n'est pas juste la personne qui parle de quelque chose à travers les scènes filmées. Pourrait-il aussi être la personne qui traduit un monde onirique d'individu par le moyen de ses présentations cinématographiques ? Ou bien qui établit une communication entre les histoires racontées dans le film et celles des spectateurs ? Qui rassemble des résonances chez les spectateurs par les sympathies empiriques ? Si on admet que le film parle sa propre langue imagée, la voix est-elle un outil pour présenter les personnes derrière l'histoire du film ? D'ailleurs, la victimisation met-elle des matériaux bruts et des mots plus aigües en communication avec les spectateurs ?

The scene where one speaks without assuming that everybody among the addressees will understand what is delivered by the speaker is premeditatedly excluded. In other words, the fact that one must first "address" is confused with the assumption that supposedly "we" should be able to "communicate" among ourselves if "we" are a linguistic community. In other words, communication is not associated with writing, inscription, or even "exscription" but with communion in the homolingual address.<sup>6</sup> The regime of homolingual address unwittingly postulates even more assumptions: since speech by or to a foreigner is secondary, the normal delivery must accomplish itself within the same medium, and translation, insofar as it requires the postulation of differing media, cannot be either primordial or originary. Under this regime, an utterance must be delivered first, it is translated secondarily. It postulates a sphere of linguistic homogeneity where "communication" is guaranteed and taken to be anterior to "address." This is done by establishing a certain economy of failure in communication.<sup>506</sup>

La victimisation pourrait-elle être un vocabulaire particulier que le sujet parlant ou le réalisateur veut utiliser en tant que clé de la communication avec les autres ? Les personnes qui ont vécu le drame vont devenir le commun de la communauté de la victimité. Et la victimisation pourrait-elle mettre une sphère d'homogénéité linguistique où la « communication » est garantie et considérée comme antérieure à « l'adresse » ? Ici, on va discuter comment la victimisation prend en charge la

---

<sup>506</sup> Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity : on Japan and cultural nationalism*, Minnesota : University of Minnesota Press, 1999, p6

communication dans les productions de l'art visuel, et les processus de la subjectivité en utilisant ses expériences blessées, pressées ou bien auto-infligées.

### A. Un sujet transitif de la victimisation de la mise en scène de Nakashima

On pense qu'instinctivement les hommes communiquent avec des mots, non pas avec des images. Par ailleurs certains caractères chinois sont composé d'éléments pictural, et c'est l'une des méthodes les plus primitives de fabrication de mots anciens, les pictogrammes. Par exemple, l'écriture ossécaille 甲骨文<sup>507</sup>. Mais dans l'évolution des sinogrammes on voit que la nature picturale du caractère s'affaiblie, la nature symbolique, sémiologique et sémantique se renforce. C'est-à-dire que l'écriture logographique est très limité parce que certaines choses physiques et abstraites ne peuvent pas être dessinées et précisées. L'image du mot est flou. Et en français ne dit-on pas lorsque c'est très incompréhensible que c'est du chinois ? L'expression picturale autrement dit. « C'est pourquoi un langage spécifique d'images se présenterait comme une pure et artificielle abstraction »<sup>508</sup>. Cette abstraction peut tenir à la raison qu'il n'y a pas de dictionnaire des images, il n'y a pas d'images classées et prêtes à l'usage, elles ne correspondent pas exactement à des mots consignés dans des références que les gens peuvent consulter et choisir d'utiliser. En d'autres termes, c'est un langage spécifique d'images qui est indéfini, et qui sert une fonction de l'inspiration, du fantasme et du décalage entre les communications des uns et des autres.

Pourtant, si on met la victimisation sous la forme d'images en mouvement, cette abstraction artificielle est-elle encore pure ? Car si on suppose que la victimité nous rassemble en tant que communauté empirique ou bien sentimentale, on exprime

507 江柏毅, <文字的前世今生(下): 中國古代文字的起源與發展>, 2022年05月10日, URL : <https://case.ntu.edu.tw/blog/?p=39859>, consulté : 22/04/2023

Djamouri, Redouane. « Écriture et divination sous les Shang », *Divination et rationalité en Chine ancienne*, Extrême-Orient, Extrême-Occident, 1999, n°21, p11-35

508 Pasolini, Pier Paolo. Trad. Marianne di Vettimo et Jacques Bontemps, « Le cinéma de poésie », *Cahiers du Cinéma* No. 17, Octobre 1965, p54-64, p55,

URL : <iframe src="https://archive.org/embed/CahiersDuCinma/Cahiers%20du%20Cin%C3%A9ma%2F171" width="560" height="384" frameborder="0" webkitallowfullscreen="true" mozallowfullscreen="true" allowfullscreen></iframe> consulté : 29/10/2021

d'abord la victimisation comme un moyen qui vise à essayer de communiquer avec les autres, ensuite on l'expose à l'extérieur, et enfin, le sujet exprimant s'expose à son tour à l'extériorité<sup>509</sup> de sa victimité. À ce moment là, le sujet exprimant est en train d'interpréter ses expériences des sentiments intériorisés. Le sujet exprimant ou le sujet parlant traduit son histoire vécu en communiquant la victimisation avec la cible de la résonance émotionnelle.

De ce fait, peut-on dire qu'il devient le "sujet transitif<sup>510</sup>" ? Et que ce dernier nous montre que l'interprétation de la victimisation et la position de victime sont flottant ? D'ailleurs, l'état d'esprit de victime se transmet-il d'une victime à un persécuteur de soi-même ou des autres ? Au chapitre I on a discuté des différents rôles que l'être humain joue probablement dans sa vie comme celui tour à tour de persécuteur, victime et sauveur, mais qui peut aussi être les trois à la fois, tout en un. La subjectivité peut venir en superposition quand l'individu envisage l'intrication de sa vie, donc si l'individu profite d'une victimité dans sa communication, on va aussi pouvoir discuter de la possibilité de transposition de la subjectivité dans celle-ci.

### **La transition de la subjectivité de *Confession***

Pour manifester la victimisation, on a besoin des sources des faits de harcèlement, de la victime et surtout de l'exposition d'un sentiment blessé. Pourquoi ne regarde-t-on pas la figure du persécuteur dans la victimisation ? Bien sûr, parfois on peut percevoir la violence de l'agresseur qui est en train d'attaquer sa victime et de

---

509 « to try to communicate is to expose oneself to exteriority, to a certain exteriority that cannot be reduced to the externality of a referent to a signification. »

Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997. p7

510 Sujet en transit, une notion de Naoki Sakai. Il indique en tant que traducteur qu'il est le sujet transitif. Parce que pendant la traduction, l'émetteur (the addresser), le traducteur et le destinataire (the addressee) ne peuvent pas être les mêmes personnes simultanément, le traducteur ne peut être ni la première, ni la deuxième ni même la troisième « personne » sans interruption. Le traducteur transmet plutôt une trans-histoire « transitory » d'après sa position entre le destinataire et le destinataire, ici, on l'emprunte pour développer les mouvements de la subjectivité dans la victimisation.

Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p13

Rao, Sathya. "Naoki Sakai : penser la traduction entre l'Orient et l'Occident." *TTR*, volume 23, number 1, 1er semestre 2010, p. 151-164. URL : <https://doi.org/10.7202/044932ar>, consulté : 16/02/2024

Sakai, Naoki. "Dislocation in Translation", *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 22, n° 1, 2009, p. 167-187, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/044786ar>, consulté : 16/02/2024

perpétrer un crime, ou bien voir la victime porter plainte contre l'agresseur d'après les rapports de police sur des harcèlements. Sauf si la violence de l'agresseur en train de harceler sa victime pris en flagrant délit s'expose au public. Or, en fait, on a su plus souvent les processus d'agression via la version de l'histoire de la victime. Cela veut dire que la victimisation est plutôt la notion de drame qui a besoin de la description de l'« auteur »<sup>511</sup> en tant qu'une victime. Cela ne concerne pas seulement l'aspect juridique mais aussi et surtout l'aspect psychique. Autrement dit, ici on observe que les victimisations véhiculées par les moyens médiatiques présentent plutôt les faits du sentiment blessé que les faits de l'expérience victimisée.

Maintenant, on va discuter d'abord les mouvements d'une victime qui se transmet de sa position victimisée en son rôle agressif de *Confessions*.

#### a. Morigouchi Yūko —

L'histoire de ce film consiste fondamentalement à dévoiler un crime au travers d'un projet de vengeance de la part de la victime. Puis, presque tous les personnages s'expriment et se défendent chacun à sa place en incarnant un rôle de victime par rapport à leur confession dans ce film.

La victime au commencement du film est la professeure Morigouchi Yūko qui perd sa fille noyée dans la piscine du collège où elle enseigne. La police a conclu à la mort de sa fille par noyade accidentelle. Pourtant, Morigouchi suspecte deux de ses élèves d'être les meurtriers de sa fille, et elle a trouvé le processus et le motif du crime de ses élèves. Enfin, elle a choisi de tout dénoncer au sujet du crime, les meurtriers, ses réactions et son acte de revanche aux coupables devant tous les élèves dans la classe.

De la confession du premier personnage Morigouchi, on peut apercevoir la nuance de sa subjectivité de la victime au persécuteur et de la professeure à la mère. En tant qu'une victime, Morigouchi d'abord mentionne le sens de l'être humain et le

---

511 Pignol, Pascal. Villerbu, Loïck.-M. « La victimité, émergence d'un processus et d'un dispositif ». *Rhizome*, Orspere-Samdarra 2009, pp.13-14.

为生歌唱, '【新语说书】 凑佳苗的《告白》——让人惊悚的告白', 2021-05-01 13:30:02, Baidu 百度, URL: <https://cpu.baidu.com/pc/1022/275122716/detail/51180418900250656/news>, consulté : 19/03/2023

### CHAPITRE III

crime de la mort de sa fille, puis elle pose la question de savoir ce qui peut effectivement protéger la vie juvénile, et répond que ça aurait dû être le code des mineurs. Ici, Morigouchi a changé sa position de victime à persécuteur. Autrement dit, elle sait en tant que victime de la délinquance juvénile qu'elle ne peut rien faire pour avoir la justice qu'elle veut. Mais en tant que persécuteur elle peut faire sa justice même si le code des mineurs est l'asile de ces assassins. C'est la préface de son projet de revanche du coupable. Sachant que les assassins de sa fille ont été protégé par la loi, pour se revendiquer sa perte et donner une leçon à ses élèves perdus, elle a décidé d'infliger sa punition aux coupables.

Supposons que la confession de Morigouchi soit en train de traduire son état d'esprit intérieur et que, en tant que mère et enseignante, elle doive d'abord supporter l'impact de la perte de son enfant en sachant que le meurtrier est un de ses propres élèves. Évidemment on peut comprendre qu'elle ne puisse pas garder une continuité permanente dans ces deux positions parce qu'il y a conflit. Mais lorsqu'elle joue son personnage de Morigouchi Yūko elle a une position de personne neutre qui avoue sur scène et traduit les paroles des personnages dans ce meurtre. C'est une transformation qui lui permet de continuer à entreprendre une continuité. Cela signifie que lorsque Morigouchi est dans la position de mère, elle est la victime, mais quand elle apprend que ses élèves sont des meurtriers, il est difficile de continuer la continuité d'une victime dans la position d'un enseignant. Parce qu'elle joue également le rôle double en passant du rôle de protectrice de ses enfants au rôle de protectrice de ces élèves.

Bien que je sache la vérité, A et B continuent à venir normalement en classe. La police ne les arrête pas. Pourquoi ?

Quand A a fini sa confession extatique, je lui ai dit : « Officiellement, c'est un accident, et ça le restera. Je ne vous donnerai pas le plaisir de parader en vous vantant d'avoir commis un crime pour attirer l'attention sur vous. »

Quant à B, qui lui s'était confessé pour se sentir plus léger, et à sa mère qui restait la bouche ouverte depuis qu'elle avait appris que son fils chéri avait commis un crime, je leur ai dit : « En tant que mère, je voudrais les tuer tous les deux, aussi bien A que B. Mais je suis aussi enseignante. Si un citoyen a le devoir d'aller dire la vérité à la police, pour que les coupables reçoivent le châtimeut que la société jugera bon de leur infliger, l'enseignante que je suis, elle, a le devoir de protéger ces enfants. Et puisque la police a décidé que c'était un accident, je n'ai pas

l'intention de tout chambouler. » Jolie tirade, digne d'une enseignante dévouée à son sacerdoce, ne trouvez-vous pas ?

À dire vrai, personnellement, je n'ai jamais considéré l'enseignement comme un sacerdoce.

Si je n'ai pas dénoncé A et B à la police, c'est parce que je n'ai pas envie de laisser à la loi le soin de décider de leur châtement. A avait l'intention de tuer, mais ce n'est pas lui qui a donné la mort. B n'avait pas l'intention de tuer, mais il a donné la mort. Si la police découvrait la vérité, ils n'iraient même pas en prison, ils seraient acquittés d'une inculpation de meurtre avec préméditation, tout juste s'ils feraient un peu de sursis.<sup>512</sup>

Par conséquent, lorsqu'elle quitte son poste d'enseignante qui protège l'élève meurtrier, elle peut être libérée de son devoir de protection. En même temps, cela fait basculer de la position de victime à la position de persécuteur, car sans la responsabilité de protéger les élèves, elle n'a plus qu'à faire face à ces regrets d'avoir perdu un être cher et à chercher à revendiquer son état de victime. Comme elle trouve toujours qu'elle n'a jamais considéré « l'enseignante comme un sacerdoce »<sup>513</sup>.

Donc, quand Moriguchi a dévoilé sa douleur en tant que mère dans la salle de classe, elle était en train de communiquer avec ses élèves en suggérant les coupables dans ce groupe. Elle était dans la position d'un sujet transitif, car elle a laissé paraître sa victimité et a interprété sa version de comment les coupables ont commis leur crime. Son discours de la victimisation a créé une continuité dans la discontinuité de la pratique de son jeu de rôle.

#### **b. Shimomura Yūko —**

Maintenant intéressons nous au discours de l'état d'esprit de la deuxième femme, qui prend aussi une position de mère en tant que victime, tout en considérant à quoi ressemble la transition de ce sujet. Au début, quand Shimomura Yūko se confronte à Moriguchi pour défendre son fils, elle se met à sa place comme une

---

512 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p52-53

513 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p53

victime dans le film. Parce qu'elle a trouvé que son fils était innocent, elle a toujours défendu pour son fils Naoki.

Donc, Shimomura Yūko a engagé de la victimité. Comment présente-t-elle cette discontinuité en pratiquant sa victimisation ?

Premièrement, son outil de la confession en tant que communication est son journal. Comme nous l'avons vu dans la section précédente de chapitre II, l'auteur de son journal suppose que le lecteur visé soit lui-même, soit un futur public cible imaginaire, ou bien il n'y a pas de lecteur cible qui lit son journal. L'acte d'écriture en tant que processus auto-expressif peut se comprendre comme une notion de lectorat.

De ce fait, l'objectif de l'écriture d'un journal en tant que forme de communication est de présenter une réalité hypothétique de l'auto-fantaisie. Il est par là possible que l'auteur tente de créer diverses continuités au sein des discontinuités, c'est à dire qu'il traduit ses déclarations subjectives d'opinion, en organisant des mots unilatéraux pour traduire les discontinuités entre les faits et les faits subjectifs afin de créer une continuité objective.

Deuxièmement, les récits qu'elle a écrit dans son journal sont comme une déclaration et la communication écrites dans le cœur d'une victime. Alors, peut-être le récit de son journal permettra-t-il au lecteur de comprendre et de poser des questions : pourquoi Shimomura Yūko, qui également est une mère, est-elle si hostile à une autre mère qui a perdu son enfant<sup>514</sup> ? Pourquoi manifeste-t-elle plus d'amour pour ses propres enfants et la plus grande indifférence pour les enfants des autres ? et pourquoi a-t-elle choisi de croire les paroles de son propre enfant et d'ignorer les questions soulevées par les autres ?

La clé pour répondre à ces questions est que Shimomura Yūko s'est toujours mise à la place d'une mère : le compatissant. C'est aussi cet auto-jeu de rôle qui fait que Shimomura Yūko ne regarde l'incident dans son ensemble que du point de vue d'une victime. De même, en tant qu'une mère qui donne l'amour infini à son enfant, elle devient même un cultivateur de criminel<sup>515</sup>. L'amour de Shimomura Yūko pour

---

514 为生歌唱, <【新语说书】 凑佳苗的《告白》5——“慈爱者”无尽的折磨>, 2021-04-26 15:11, Baidu百度, URL : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1698086100025704353>, consulté : 19/03/2023

515 为生歌唱, <【新语说书】 凑佳苗的《告白》5——“慈爱者”无尽的折磨>, 2021-04-26 15:11, Baidu百度, URL : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1698086100025704353>, consulté : 19/03/2023

Shimomura Naoki est peut-être la démonstration d'une famille dysfonctionnelle, d'une discipline laxiste, d'une éducation faussée et d'une relation de confiance déséquilibrée. Donc, lorsque Naoki envisage ses difficultés au sein de la vie en groupe et sa réaction aux brimades à l'école, il choisit d'opter pour une étrange mentalité et se met au défi de détruire les attentes de l'amitié. En revanche, il a choisi devenir le meurtrier de l'enfant de son propre professeur.

Après la dernière visite à domicile du professeur de Naoki, Shimomura Yūko a reçu une carte d'encouragement qui vient de toute la classe, mais après avoir lu le message elle y découvre caché une accusation contre son fils Naoki. Vis à vis des aveux meurtriers de Naoki, le journal de Shimomura Yūko témoigne de sa propre transformation : d'une gardienne indifférente aux enfants d'autrui, elle devient coupable de punir son fils de sa propre éducation ratée. Il faut noter que ce changement n'est pas loin de celui de Moriguchi Yūko, qui s'oppose à Shimomura Yūko. Elles sont dans le moment du sujet transitif, en traitant la psychologie de leur propre victimisation, qui évolue vers un état psychologique de punition de l'autre sous le juste prétexte.

Je crois qu'en plus de sa carapace de saleté Naoki s'est aussi lavé de toute son extraordinaire gentillesse et de son exceptionnel esprit de prévenance. Mon adorable Naoki n'existe plus. Et en tant que mère de ce garçon qui a perdu tout cœur humain, qui se révèle à lui-même comme un assassin, il ne me reste qu'une seule chose à faire.

[...]

Je pars avec Naoki, ce n'est prendre que quelques pas d'avance sur le destin. Je retourne auprès de mon père et de ma mère adorés.<sup>516</sup>

Shimomura Yūko a décidé de punir son enfant pour défendre sa dignité d'une mère propre et responsable. De même, Moriguchi Yūko a choisi de sanctionner ses élèves, pour défendre également sa dignité d'une mère fâchée et aimante. Et ces transitions entre ces deux femmes montrent de façon complémentaire qu'elles sont les faiblesses d'être une mère, elles expriment un regret dans leur jeu de rôle et la seule justice qu'elles peuvent rendre.

---

<sup>516</sup> Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p136



Explorons à présent comment les sujets transitifs de ces deux adolescents, sous l'influence de leurs mères, expriment leurs victimisation via leurs sentiments intériorisés et leurs expériences blessées. Comment le mouvement de la victimisation via la maternité produite-t-elle ces sujets transitifs ?

#### **c. Shimomura Naoki —**

Shimomura Naoki a une mère qui lui donne infiniment de soin et d'amour. Peu importe les erreurs que Naoki a commises, sa mère sera toujours à ses côtés. Nous pouvons observer des détails dans le discours de Moriguchi Yūko aussi dans le journal de Shimomura Yūko, qui nous racontent comment Shimomura Naoki se nourrit d'égoïsme et tire bénéfice de sa victimité à cause de sa mère.

À ce point du récit de son fils, Mme B avait déjà répété un incalculable nombre de fois « mon pauvre chéri... ». Une vraie maman poule, pensais-je. Mais en même temps je me disais que B recevait beaucoup d'amour de sa maman poule et qu'il avait bien de la chance.<sup>517</sup>

Alors quand j'ai vu cette femme se présenter comme cela chez nous sans prévenir, et se mettre à poser des questions pièges à Naoki, devant moi. D'abord, elle a commencé par lui demander des choses concernant sa vie scolaire. Naoki a raconté comment dans un premier temps li s'était inscrit au club tennis, avant qu'un désaccord avec les principes d'entraînement du responsable le contraigne à en partir. Il a également expliqué qu'il avait commencé à suivre les cours d'une école du soir, puis il a raconté l'histoire du game center où il s'est fait agresser par des voyous du lycée, à la suite de quoi le collègue lui a donné une punition, alors qu'il était victime, tout de même !

Ce qui ressortait de tout ça, c'était que son attitude positive et sa bonne volonté depuis qu'il était entré plein d'espoir au collège étaient toujours déçues, le pauvre. Bien qu'il n'ait absolument rien fait de mal, il ne lui arrivait que des malheurs.

Et moi, je commençais à l'avoir mauvaise. Qu'est-ce que cette femme était venue faire chez nous, en fin de compte ? C'est alors qu'elle s'est mise à lui poser des questions sur l'accident de sa fille, comme si elle cherchait à le coincer.<sup>518</sup> [...]

Parce que, si véritablement Naoki est impliqué dans une affaire criminelle, il n'est pas pensable que cela m'ait échappé que je n'aie rien remarqué. Que Naoki ne

---

517 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p49

518 *Ibid.*, p106

### CHAPITRE III

m'ait rien dit jusqu'à ce que Moriguchi le provoque, c'est simplement inimaginable.

Voilà, c'est sûrement ça. Toute cette histoire est une invention de Moriguchi, dans sa souffrance pathétique d'avoir perdu sa fille par sa propre faute. En fait, même Watanabe est victime, dans cette histoire.

Tout est de la faute de Moriguchi.<sup>519</sup>

« Mon pauvre chéri », « le pauvre » sont les armes du jeu de rôle que Naoki emporte dans son univers. Parce que cette image lui sert d'excuse pour échapper à la responsabilité et à la réflexion sur soi-même. Aussi pour enquêter sur la mort de sa fille la professeure Morigouchi a donné un rendez-vous à Shimomura Naoki à la piscine de l'école pour enquêter les informations de l'incident de sa fille. Toutefois Naoki a demandé si Moriguchi pourrait venir chez eux sachant que sa mère pourrait l'accompagner sur place.

« Maman a été surprise de cette visite impromptue. Je lui ai demandé de rester avec moi pour lui parler. De toute façon, maman aurait écouté, telle que je la connais, alors il vaut mieux qu'elle soit présente pour de bon. Elle croira ce que je dirai et elle me soutiendra. »<sup>520</sup> En fait, Shimomura Naoki a besoin de se créer l'occasion de se maquiller en victime. Sa mère lui sert toujours dans cette mise en scène et même l'assiste et le justifie. De plus, d'après sa confession du changement de son esprit, de sa vie scolaire et du processus du crime, compte tenu du maternage excessif subit par sa mère qui l'amène à se positionner en tant que victime tout en étant coupable, il ressort deux expressions importantes.

En réalité, comme elle ne trouve rien de particulièrement remarquable pour se montrer fière de moi, elle noie le poisson en disant que je suis « gentil ». Moi, je préférerais qu'elle ne se sente pas obligée d'être fière de moi en public, d'ailleurs. Parce que je n'aimerais pas être le dernier de la classe, évidemment, mais je ne fais pas un complexe parce que je ne suis pas le premier, quand même.<sup>521</sup>

La honte... Pas tant pour ce qu'elle venait de dire, c'était de très belles idées et tout, mais parce que je suis sûr qu'elle n'aurait pas écrit sa lettre si j'avais fait

---

519 *Ibid.*, p110

520 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p163

521 *Ibid.*, p142

### CHAPITRE III

partie des trois élèves nommés. Elle était juste déçue, en fait. Depuis, je me sens si « gentil ». Raté ! Raté ! Raté ...<sup>522</sup>

Je suis « gentil » et « raté » de sorte que Shimomura Naoki se perd à la poursuite de son identité positive dans le groupe familial et scolaire. De ce fait, ces deux éléments sont devenus les motifs de rébellion de Naoki. Dans le scénario du film et du roman, on nous dit que Mme Shimomura veut que son fils soit excellent. Et Naoki savait aussi que sa mère voulait qu'il soit un bon enfant dans l'attente des valeurs laïques, et nous pouvons simplement dire que ces attentes sont des clichés populaires dans la société asiatique, les bons enfants ont d'excellentes notes à l'école et sont portés aux nues.

Pourtant, le problème est que Shimomura Naoki ne veut pas faire beaucoup d'effort pour progresser pour satisfaire aux attentes de sa mère, que ce soit dans le travail scolaire ou dans le sport. Il voit que malgré tous ses efforts il n'est pas performant, et il sait que cela ne peut pas répondre aux attentes de sa mère et donc qu'il ne correspond pas à l'image que sa mère se fait d'un bon fils. De ce fait, quand il voit que sa mère prend ses bonnes qualités comme une approbation, qu'elle est fière et qu'elle le loue comme un bon enfant, il se sent encore plus frustré, comme si c'était l'éloge d'un perdant.

Cependant, lorsque les notes étaient au sommet de la classe et que Shūya Watanabe, qui était bon à l'école, a pris l'initiative de lui montrer de l'amitié. Il l'invite même à participer à l'ensemble de son projet personnel, et cette amitié soudaine apporte le fait se sentir relié, attaché à quelqu'un, ici à Shimomura. Les actions planifiées des deux compères ont rempli le sentiment de perte d'auto-échet. En fait, leur projet stratégique secret est le projet criminel de Watanabe Shūya. Ainsi, c'est à cause de son invention de l'appareil à châtier, qui ne tue pas les gens, mais de son orgueil et de son mépris des autres, que Shimomura Naoki considère les inventions de Watanabe Shūya comme un échec. Est-il possible que Shimomura Naoki, à l'origine victime du projet diabolique de Watanabe Shūya, dans son sentiment de trahison et de colère, ait déclenché une rébellion contre le fait d'être gentil et d'être raté, et qu'il soit devenu le coupable qui assassine une victime innocente ?

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p144

Cette rébellion correspond au sentiment d'avoir été utilisé pour faire ce que Shūya Watanabe n'a pas réussi à faire afin de prouver son pouvoir. L'autre type de rébellion, qui n'est pas explicitement mentionné dans le film ou le roman, est une contre-épreuve à l'éloge que la mère fait de sa propre gentillesse. À la fin, lorsque Naoki Shimomura apprend que Manami n'est que dans le coma, il choisit de tuer la fille de sa professeure, Manami.

L'échec de Watanabe était ma réussite. Mais, à la différence de Watanabe, moi je n'avais pas l'intention de le crier sur les toits. La fille de Moriguchi est morte d'un accident. Et même si on découvre que c'était un meurtre, c'est Watanabe le coupable. Décidément, ce qu'il vient de me dire le confirme, il voulait vraiment devenir un tueur.

En fait, si la police vient au collège, il se dénoncera.

Quel nul ! En fait il a tout raté. Et chaque fois que je me dis ça, je me sens transformé en un nouveau moi.<sup>523</sup>

« Je n'étais plus celui que j'avais été ».<sup>524</sup> Parce que je ne suis plus le même, je ne suis plus le bon Naoki qui a prouvé qu'il n'était pas un raté et que le meurtrier est un nouveau moi. Le sens est que Shimomura Naoki ne parvient pas à devenir le fils idéal de sa mère, qu'il ne parvient pas à gagner la reconnaissance de l'amitié dans la communauté scolaire, et qu'il est pris dans une discontinuité entre réalité et imaginaire, dans laquelle son mouvement principal crée une continuité de l'identité de soi. L'autoreprésentation discontinue de Naoki Shimomura dans l'attente et la réalité, le nouveau moi est le résultat d'un continuum. Pourtant, ce nouveau moi reste un sujet transitif perdu dans sa recherche d'identité. En effet, Naoki Shimomura considère l'incident comme une victimisation tout au long du récit. Même le changement d'avis lorsqu'il apprend que Mme Moriguchi s'est vengé de lui-même et de Watanabe Shūya répète le mouvement d'auto-identification de ce sujet transitif.

---

<sup>523</sup> Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p161

<sup>524</sup> *Ibid.*, p161

### CHAPITRE III

Mais c'est Watanabe le coupable, d'abord. Moi, je suis victime. Watanabe est le criminel, moi je suis la victime. Ces mots tourment dans ma tête comme une formule magique.<sup>525</sup>

Il doit me mépriser à mort, maintenant que je suis un *hikikomori*, il doit bien se moquer de moi maintenant.

Dans la chambre obscure, je me suis enfoncé sous la couette, je grinçais des dents. Mais sur quoi fracasser ma rage ? Finalement, j'avais été le seul à rester enfermé dans ma chambre, avec la peur de mourir. Alors que c'était à cause de Watanabe que j'en étais là. Et lui, tranquillement, li allait à l'école. Un sentiment de défaite totale s'est emparé de moi.<sup>526</sup>

On voit que même si Shimomura Naoki est devenu un meurtrier, il se considère toujours comme une victime. Craignant les représailles des professeurs de Mme Moriguchi, il s'est enfermé chez lui et n'a pas pu aller à l'école. Mais lorsqu'il apprend que Watanabe va à l'école tous les jours comme d'habitude, le laissant à la maison pour affronter la torture psychologique de la vengeance, Naoki Shimomura redevient le perdant que Watanabe dit qu'il est. Il n'est pas vraiment devenu le nouveau moi, car même s'il était le véritable tueur, il se sentait toujours victime dans son cœur.

Je m'étais trompé sur maman. Je croyais qu'elle n'accepterait jamais que son enfant ne corresponde pas à son idéal. Mais elle m'acceptait, même si j'étais devenue un zombie maintenant.

Il faut que je lui dise la vérité. Et qu'elle m'amène comme in se doit à la police. Si maman m'attend, j'arriverai à supporter une peine même un peu dure, j'en suis sûr. Même si j'ai tué quelqu'un, si maman reste à mes côtés, je pourrai recommencer comme il faut.<sup>527</sup>

– Pourquoi tu tiens ça ? On ne va pas à police ?

– Non, Nan, ce n'est pas comme ça qu'on peut repartir de zéro. Tu n'es plus mon gentil Nao.

Elle pleurait en parlant.

– Tu... tu veux me tuer ?

– Maman va retourner avec toi auprès de grand-papa et grand-maman. [...]

---

525 Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p167

526 *Ibid.*, p181

527 *Ibid.*, p179

Maman ! Maman... La seule personne au monde qui me comprenne...

– Nao, tu as toujours été le trésor de ta maman. Pardon, Nao. C'est ma faute si tu es devenu comme ça. Pardon de ne pas t'avoir éduqué comme il faut, Nao. J'ai tout raté, pardon.

Raté... J'ai tout raté... Tu es un raté ! Un raté ! Un raté ! Un raté ! Un raté...<sup>528</sup>

« En regardant le visage triste de sa mère, Naoki semble comprendre à quel point il est aimé par sa mère, et il peut même accepter de se transformer en zombie, ce qui signifie que sa "mère" est vraiment bonne pour lui. ... Dans ce cas, disons la vérité ! Et laissez-vous soulager, ainsi que tous les autres. Noyé dans le plaisir de la libération, Naoki dit à sa mère la vérité : il a délibérément tué la fille de Moriguchi. Le sentiment de supériorité que j'avais ressenti ce jour-là au bord de la piscine m'est revenu »<sup>529</sup>. Nous pouvons voir dans le cœur de Shimomura Naoki le désir d'une "affirmation de soi". Il espère que même s'il ne peut pas être le fils idéal et qu'il est un vrai meurtrier, sa mère aimante l'acceptera. Pour que sa mère l'accepte, il doit dire la vérité, et s'il le fait, Watanabe sera sûrement puni, et il ne sera plus laissé seul avec les tourments de sa morale intérieure et les démons de la vengeance contre Mme Moriguchi.

Cependant, l'issue finale du film répète une fois de plus le sujet transitif sur l'image de Naoki en sa transition de la victime à l'agresseur. La dernière confession de Moriguchi Yūko dans la salle de classe devient une menace de mort pour Naoki Shimomura, qui devient la victime de sa peur de la mort et du projet de vengeance de Moriguchi Yūko. Mais lorsqu'il ne parvient pas à obtenir l'"approbation positive" de sa mère adorée, Shimomura Naoki devient aussi à nouveau un meurtrier. Une fois de plus, il passe de l'état d'esprit de victime à celui de coupable.

---

528 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p182

529 为生歌唱, < 【新语说书】 凑佳苗的《告白》8——死亡的边缘 >, 2021-05-01 13:25, Baidu百度, URL : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1698532432604696171>, consulté : 14/04/2023

**d. Watanabe Shūya —**

Dans la confession de Watababe Shūya, on y voit aussi comment un sujet (une personne) se projette en tant qu'une victime. Lorsqu'il était en train de dire ses victimisations, il se met en place un processus de changement progressif de l'état de victime vers la position de persécuteur jusqu'à atteindre celle de meurtrier.

Le point commun entre Watanabe Shūya et Shimomura Naoki est que, tous les deux sont des adolescents avec une grande conscience de soi, qui cherchent l'approbation des autres mais ne peuvent pas se transformer pour répondre aux attentes des autres. Peut-être à cause de cela, selon la description du roman et du film, ce devrait être ce même trait qui a attiré Watanabe Shūya pour qu'il choisisse Shimomura Naoki comme assistant et témoin de son crime. De plus, les deux adolescents ont une chose importante en commun : leur mère les influence.

La vision du monde et les valeurs d'un individu sont dépendant de l'environnement dans lequel il grandit. Et je pense que les indicateurs selon lesquels on juge de la valeur des gens sont fixés par la personne avec qui on est en rapport direct en tout premier lieu, c'est-à-dire dans la quasi-totalité des cas par sa mère. Par exemple, une personne A sera considérée comme douce par quelqu'un qui aura été élevé par une mère sévère, et comme sévère par quelqu'un qui aura été élevé par une mère douce.

Tout du moins, en ce qui me concerne, c'est ma mère qui a fixé mes critères d'appréciation d'autrui. Sauf que je n'ai encore jamais rencontré qui que ce soit de plus intelligent qu'elle. Autrement dit, il n'y a absolument personne de mon entourage que je regretterais si cette personne venait à mourir. Même pas mon père, malheureusement. Lui, c'est un amusant électricien de province, un bon vivant, mais rien de plus. Je ne le déteste pas, mais je ne lui trouve pas une valeur suffisante pour mériter de vivre.<sup>530</sup>

La mère, c'est aussi la plus énorme différence entre ces deux jeunes. La différence est que la mère de Shimomura Naoki le gâte, et la mère de Watanabe Shūya le violente. Les deux mères traitent leurs enfants de manières très différentes. Alors, comment le rôle de la mère a-t-il affecté Watanabe Shūya ? La mère de Watanabe aime-t-elle vraiment son enfant ? Comment la façon dont elle traitait son enfant a-t-elle

---

<sup>530</sup> Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p190

façonné la conscience de soi de Watanabe Shūya ? Comment l'influence maternelle a-t-elle créé cette subjectivisation dans lequel un processus d'une victime est transformée en agresseur ?

Tout d'abord, intéressons-nous à la mère de Watanabe, Yasaka Jun. Dans le roman, la description de cette femme se lit dans le testament de Watanabe Shūya alors que dans le film son testament est une confession que Watanabe a enregistré la à la manière d'un documentaire.

Ma mère avait passé sa petite enfance à l'étranger. Depuis son retour au Japon, elle suivait des cours de doctorat en électromécanique dans une des meilleures universités du pays, quand elle rencontra une difficulté dans les toutes dernières étapes de la recherche qui l'occupait. Et c'est précisément à ce moment-là qu'elle fut victime d'un accident de la route. [...] Ma mère, qui avait perdu connaissance suite au choc frontal, fut extraite de la carcasse du bus et transportée à bord de la première ambulance qui arriva sur les lieux par mon père, passager du même bus pour se rendre aux noces d'un ancien camarade de faculté.

C'est ainsi que mon père et ma mère se marièrent et que je naquis. Ou l'inverse, peut-être. Ma mère laissa en plan son doctorat et emménagea dans cette ville de province, sans mettre en valeur le talent pour l'électromécanique qu'elle avait cultivé pendant tant d'années.<sup>531</sup>

Watanabe a déclaré que l'influence d'une personne devrait venir de ses proches, ou du moins de sa mère, par exemple pour lui. D'après sa description, nous savons que Yasaka Jun était une jeune et excellente chercheuse. Elle a rencontré son mari suite à un accident et a donné naissance à son enfant quelques mois plus tard. Elle a commencé une vie de famille, mais a également suspendu sa carrière universitaire. Après que Yasaka soit devenue mère, elle a enseigné au petit Watanabe ses propres connaissances, ses recherches et sa compréhension de la science. Watanabe vit ainsi dans une famille heureuse jusqu'à l'âge de neuf ans. Ensuite, pour des raisons familiales, sa mère a refusé une invitation qui lui proposait de retourner à l'université pour poursuivre ses recherches. Sa déception amène Yasaka à exprimer désormais son mécontentement par des actes de violence sur la personne de son fils, Watanabe Shūya.

---

531 *Ibid.*, p190-191



### CHAPITRE III

Mais ma mère refusa la proposition. «Si j'étais célibataire, je retournerais immédiatement à l'université, mais je ne peux pas partir en laissant mon enfant », dit-elle.

Découvrir que j'étais la raison de son renoncement fut un choc pour moi. J'étais celui qui la retenait. Non seulement j'étais un être sans valeur, mais mon existence elle-même était un obstacle à l'autre. C'est avec au cœur le sentiment du sacrifice, comme on dit, qu'elle avait refusé cette opportunité.

Puis, étouffant les sentiments qui l'étreignaient, elle vint me trouver et me dit : – Ah, si tu n'existais pas...

C'est ce qu'elle répéta en levant la main sur moi à tout bout de champ à compter de ce jour. Si je ne terminais pas mes légumes, si je commettais la plus petite erreur à un test, si je fermais la porte en faisant le moindre bruit... sous le prétexte le plus futile – cela avait peu d'importance en définitive. Ce qui est certain, c'est qu'elle ne pouvait plus me supporter.<sup>532</sup>

« Chaque fois qu'elle me frappait, je sentais irrésistiblement le vide se creuser un peu plus en moi ».<sup>533</sup> Watanabe Shūya était donc la victime de la dépression de sa mère et ses abus de violence. Pourtant, il ne déteste pas sa mère pour autant pour la raison que chaque fois que Yasaka pleurait elle disait pardon à son fils qui faisait semblant de dormir après qu'elle l'ait battu. Dès lors, Watanabe reconnaît que son existence est un obstacle et une source de lourd chagrin pour sa chère maman.

Finalement, Monsieur Watanabe a appris que sa femme Yasaka battait leur fils. Ils ont divorcé quand Watanabe Shūya avait dix ans. Cette décision a été lourde de conséquences. Après cela, Yasaka Jun a semblé être soulagée et libérée par cette décision. Le mariage et son enfant semblaient donc vraiment être un obstacle dans sa vie. Après avoir retrouvé sa liberté, Yasaka était comme une mère agréable qui accompagnait son enfant pour les dernières jours qu'elle passerait avec lui.

Du jour où la décision de leur divorce fut prise, ma mère ne leva plus jamais la main sur moi. Au contraire, de temps en temps, à l'improviste, elle me caressait

---

532 Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p192  
为生歌唱，【新语说书】 湊佳苗的《告白》9——虐杀的母爱，2021-05-02 13:59，Baidu 百度，URL : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1698625116132313668>, consulté : 03/10/2023

533 *Ibid.*, p192

### CHAPITRE III

tendrement le front ou les joues, elle me préparait à manger tout ce que j'aimais, du chou farci, des gratins de l'ome-*rice*...<sup>534</sup>

Yasaka a laissé ses livres précieux à Shūya et, lorsqu'elle l'a quitté, on lui demande de promettre de ne jamais revenir, de ne jamais téléphoner, de ne jamais plus contacter son fils. Cependant elle s'inquiétait toujours à son sujet. Et si il lui arrivait quelque chose? Si il le faut elle rompra la promesse, elle accourra pour retrouver son enfant. Ne m'oublie pas maman...<sup>535</sup> Parce que ces paroles et la scène de sa mère s'éloignant sans se retourner sont des souvenirs profondément ancrés dans la tête de Watanabe Shūya, il a envie de tout faire pour trouver un moyen de faire revenir sa mère.

"« Comment faire pour que ma mère vienne me chercher ? » « Je rêvais de créer de nouvelles machines. Je voulais inventer une machine qui aurait éliminé n'importe quelle cellule cancéreuse. » « Tous les soirs, c'est par ces mots qu'elle terminait ses histoires »"<sup>536</sup>. Shūya se rappelle que sa maman lui a fait ce vœu, il est donc très mobilisé pour créer ses machines inventées et participer au concours de science. « Si je gagne un prix, ma mère le verra certainement aux nouvelles. Watanabe a vraiment reçu la troisième place avec son œuvre "Porte-monnaie Antivol", et a été interviewé par un envoyé du journal local »<sup>537</sup>. Pourtant, le lendemain, la nouvelle qu'un délinquant juvénile qui a tué toute sa famille était beaucoup plus accrocheuse que la nouvelle du concours primé. À partir de ce moment, Watanabe Shūya commence à penser à l'idée de commettre un crime. S'il commettait un crime, sa mère viendrait, non ?

Dans le film de *Confession*, Watanabe a enregistré ses aveux en prenant une auto-mise en scène devant l'objectif de la caméra. Il commence par exprimer des excuses en se présentant en tant qu'une victime. Personne ne lui a dit que tuer un être humain était une erreur. Et puisque le crime peut attirer l'attention, son motif criminel se justifiait par son désir d'attirer l'attention de sa mère. Un désir noble !

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p193

<sup>535</sup> Minato, Kanae. *Les assassins de la Seme B*. Trad. de Patrick Honnoré. Paris : Éditions du Seuil, mai 2015, p194-195

<sup>536</sup> *Ibid.*, p190

<sup>537</sup> *Ibid.*, p202

### CHAPITRE III

D'une victime aspirant à l'amour maternel à un agresseur aspirant à l'attention de sa mère, Watanabe Shūya utilise cet état discontinu pour justifier la continuité du comportement de soi. Lorsque Shimomura Naoki a suggéré que la fille de Moriguchi Yūko pourrait être la cible de son plan criminel, agresser l'enfant d'une autre mère en échange de l'amour maternel qu'un enfant voulait retrouver n'était pas seulement un fantasme du crime de Watanabe Shūya contre lui-même, mais aussi un fantasme sur lui-même comme si c'était sa mère la vraie cible, une évasion des obstacles de la vie de sa mère.

Comme on l'a dit dans ce texte au début, lorsque le sujet parlant est en train de communiquer avec les autres, le sujet exprimant s'expose à son tour à l'extériorité. De même, lorsque le sujet exprimant profite la victimisation en tant qu'un moyen de la communication, il est en train d'exposer ses faiblesses. La mère est la faiblesse de ces deux adolescents. Pour que Shūya comprenne le poids de la vie et que Naoki fasse face au respect de la vie, Moriguchi dans son projet de vengeance a choisi une façon d'utiliser leur fils pour tuer leurs chères mères de leurs propres mains. Moriguchi a perdu sa fille bien-aimée, et ce désastre a été causé par Naoki et Shūya. Moriguchi s'est alors vengée de ces deux jeunes de manière similaire. Leur faisant perdre leur mère et qu'ils fassent face à la douleur de perdre leurs proches au lieu de les amener à leur repentance.

Nous avons également vu que les mise en scènes de Nakashima ont également souligné le fantasme de ces victimisations. N'importe comment Shimomura Yūko a souligné dans son journal que son fils Naoki était misérable, innocent, et qu'il avait été piégé par des camarades de classe. Cela ne pouvait pas changer le fait que Naoki était le meurtrier. N'importe comment Watanabe Shūya a modifié l'horloge arrêtée en une horloge rétrograde, imaginant que le temps peut être inversé. Mais peu importe la façon dont la machine est transformée, le fait est que le temps avance toujours régulièrement.

Par conséquent, dans ces mouvements du sujet, nous pouvons voir comment le sujet victimisé expose le phénomène du complexe de la victimisation qui se transforme progressivement en une blessure et en blessant les autres.

Si l'on compare le texte du film et du roman de *Confessions* dans le mécanisme du récit dramatique du christianisme, en particulier celui du récit écrit dans la Bible au

"Livre de Job", pour comprendre, ce ne sont pas les crimes et les motifs du monde qui sont mis à la première place, ce qui est prioritaire, c'est la foi et la repentance<sup>538</sup>. L'explication de l'agresseur vient finalement de la croyance d'être une victime. On voit ici la transition de subjectivité sur l'ensemble de ces quatre personnages principaux, tous s'exprimant à partir de la position d'une victime. Le besoin intérieur de chaque victime finit par devenir sa volonté d'agresser les autres. Et Moriguchi Yūko, à la fin du film, a présenté le résultat de la revanche. Tout ce qu'elle voulait finalement, c'était la confession sincère de Watanabe Shūya.

De plus, lorsque l'on regarde plus loin dans l'œuvre de Minato et le scénario de Nakashima, l'objectif initial, ce qu'ils voulaient projeter, ce n'était pas de discuter des problèmes sociaux réels ou du manque d'éducation au Japon<sup>539</sup>. Peut-être ont-ils détruit la justice sacrée orientée par la théologie dans cette œuvre, car chaque victimisation du revendicateur est devenue une déclaration selon laquelle ils sont devenus des agresseurs. La confession est ici le fantasme projeté par tout agresseur, qui utilise simplement la victimisation pour atteindre le but de la communication par le biais de son image personnelle, et de passer de la traduction du sentiment intériorisé vers une autre image justifiée. Cela est une mécanique des fluides qui donne à ces personnages une subjectivité transitive.

## **B. Un sujet transitif de la victimisation de la mise en scène de Chen**

"La fonction de l'art est qu'elle peut nous rappeler toutes sortes de fantasme, parfois il n'y a aucune idée dans la tête. S'il en a, on le réorganisera plus tard. La nature de l'esthétique est le fondement de l'expression sentimentale. Alors que la vraie signification de l'anti-esthétique est que l'expression du récit (le discours d'œuvre) est toujours insuffisante. Il y aura une autre dynamique (dans l'anti-

---

538 Patrick, pm185. › < 【告白】 - 影評 › , 185電影人, 痞客邦, 02 nov 2010, URL : <https://pm185.pixnet.net/blog/post/32381483>, consulté : 28/04/2023

539 Patrick, pm185. › < 【告白】 - 影評 › , 185電影人, 痞客邦, 02 nov 2010, URL : <https://pm185.pixnet.net/blog/post/32381483>, consulté : 28/04/2023

esthétique)."「藝術的作用就是可以喚起各種想像，有時沒什麼頭緒，有也是之後再整理。美學的原意是感性表達的基礎，而反美學真正的意義在於敘事永遠不夠，那裡面會有另外的動能」<sup>540</sup>

Pour continuer notre discussion sur les mouvements du sujet transitif, ici, on s'aborde une œuvre de Chen Chieh Jen, qui apporte presque une auto-révélation sur l'écran. Une révélation qui parle les expériences de son père, de Chen lui-même et d'une autobiographie en semi fiction, *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc.*, 2010.

#### **Le contexte de l'*Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc.*, 2010**

Selon l'explication de Chen, il nous raconte un peu le contexte de comment cette œuvre a été développée, d'abord sur l'aspect historique en expliquant pourquoi il existe cette compagnie "Western Enterprises" ?

Lorsque le Parti communiste chinois (PCC) est parvenu au pouvoir en Chine continentale en 1949, il a pris position dans la guerre qui se déroulait entre la Corée du Nord et du Sud en faveur de la Corée du Nord. En parallèle, il a tenté de soutenir le parti communiste au Vietnam par le moyen de forces militaires, politiques et économiques. Cela montre à la communauté internationale que les États-Unis, bien que très actif au sein de son propre pays pour empêcher la montée du communisme, ne peuvent pas à eux seuls contenir la propagation de ces forces là à l'échelle internationales<sup>541</sup>.

De ce fait, le gouvernement américain, qui avait déjà renoncé à soutenir le Kuomintang (KMT) pendant la guerre civile entre le KMT et le PCC, a souhaité contenir l'expansion du communisme en Asie de l'Est, lorsque la guerre de Corée a éclaté en 1950. Il a ainsi changé sa position pour se tourner finalement vers le KMT et obtenir son soutien, après que ce dernier ait battu en retraite à Taïwan. Dès lors, Chen

---

540 曾芷筠，Chen. Chieh Jen, 陳界仁，〈現場——複數的他者，陳界仁談《殘響世界》〉，放映週報No.495, 04 fév 2015, URL : <https://funscreen.tfai.org.tw/article/9652>, consulté : 08/05/2023

541 郭琴舫，〈中美共同防禦條約〉，歷史事件老照片，中央社，中華民國文化部，URL : <https://cna.moc.gov.tw/home/zh-tw/history/36153>, consulté : 06/05/2023

explique qu'une agence a été établie à Taiwan par la CIA en 1951, et elle s'appelle la "Compagnie occidentale" Western Enterprises Inc.. C'est elle qui a collaboré avec le KMT pour organiser "l'Armée de sauvegarde national anticommuniste" (NSA) dont l'objectif était d'attaquer la Chine continentale et de transformer Taiwan en une base anti-communiste en Asie de l'Est.<sup>542</sup>

En fait, les changements de situation en Asie du Sud-Est ont amené les responsables américains à réfléchir à la question de l'organisation d'une défense commune en Extrême-Orient. Ainsi, en 1954, l'Organisation du Traité de l'Asie du Sud-Est a été créée, dirigée par les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France, mais la République de Chine n'en était pas membre<sup>543</sup>.

En tout cas, pour assurer la sécurité des îles du Pacifique et la défense coopérative, les États-Unis ont finalement signé un traité bilatéral de défense mutuelle avec la République de Chine. Chen explique que la CIA n'a utilisé ce nom de "Western Enterprises Inc." que pendant cinq ans (1951-1955). Elle a ensuite poursuivi sa mission à Taïwan sous d'autres noms dans le cadre du « Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et Taïwan » *Sino-American Mutual Defense Treaty* (1954-1979)<sup>544</sup>.

Le récit de cette œuvre vient de l'expérience du père de Chen Chie Jen qui est au service de la Western Enterprises Inc. Cette organisation, Western Enterprises Inc, dans l'ensemble de la situation mondiale à cette époque, semblait être un produit de la coopération sino-américaine. Mais quel véritable élan se cachait derrière la coopération sino-américaine ? Qu'est-ce que Chen Chieh Jen a essayé de montrer à travers les objets, des histoires difficiles à divulguer, et cette organisation étrange et inconnue laissées en témoignage par son défunt père ? Qu'est-ce que signifie réinventer ? Qu'est-ce que signifie ré-imaginer ? Ou bien les gens peuvent-ils vraiment

---

542 Chen, Chieh Jen. « Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc. », IT PARK, URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/849/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/849/73), consulté : 06/05/2023

543 張淑雅, 〈中美共同防禦條約的簽訂：一九五〇年代中美結盟過程之探討〉, 《歐美研究》, 第二十四卷第二期, 中央研究院, 歐美研究所, 1994,6, p51-99, p58

544 Chen, Chieh Jen. « Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc. », 陳界仁, 〈帝國邊界 II——西方公司〉, 伊通公園 IT PARK, URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/849/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/849/73), consulté : 06/05/2023

張淑雅, 〈中美共同防禦條約的簽訂：一九五〇年代中美結盟過程之探討〉, 《歐美研究》, 第二十四卷第二期, 中央研究院, 歐美研究所, 1994,6, p51-99

écrire une autre version des événements ? Un créateur peut-il vraiment produire la possibilité d'auto-reconstruction et d'auto-guérison à travers le processus de "réimagination" et de "réécriture" ?<sup>545</sup>

#### a. Une auto-révélation en semi fiction

Au tout début du film, Chen Chieh Jen donne au spectateur l'expression d'une impression donnée :

Pendant les années 1950, la guerre froide et la guerre civile chinoise se emmêlée. la Central Intelligence Agency (CIA) des États Unis a établi une Western Enterprises Inc. (WEI) à Taïwan. Elle a collaboré avec le Kuomintang (KMT) et entraîné une armée prête à combattre la Chine continentale par surprise, l'Anti-Communist National Salvation Army (NSA). Mon père était un membre de la NSA. Après son décès, il a laissé une autobiographie, une liste de noms des soldats de la NSA qui sont morts dans les navires qui ont coulé en mer après avoir livré leur dernier combat offensif par surprise contre la Chine. En plus, il y avait un album vide et un vieil uniforme.

在冷戰與國共內戰交織的1950年代，美國CIA在台灣成立了「西方公司」，與國民黨合作訓練突擊中國大陸的「反共救國軍」。我父親曾經是「反共救國軍」的一員，父親過世後，留下了一本自傳，一份「反共救國軍」突擊中國大陸時，在海上被擊沈的陣亡名單，還有一本空的相簿和一間老舊的軍服。

Mon grand frère a dit, que papa lui avait raconté : les soldats de la NSA morts étaient les enfants d'une famille pauvre comme lui. À cette époque là, ils n'ont eu d'autre choix que de servir comme soldats. Là, ils n'ont même pas reçu de salaire...

大哥說：父親告訴過他，那些陣亡的「反共救國軍」，跟他一樣都是窮人的小孩，在那個年代，他們除了當兵，也沒有其他的路可走。當時，甚至連薪餉都沒有……

Papa a également dit à mon frère aîné, l'autobiographie ne décrit pas la réalité. Elle a juste été écrite pour que son supérieur puisse la vérifier, et les photos de l'album ont été brûlées par lui il y a longtemps.

父親還跟大哥說：那本自傳並不是真的，只是寫給上級檢查用的，相簿上的照片，也早就被他燒掉了。

---

545 Chen, Chieh Jen. « Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc. », 陳界仁，〈帝國邊界 II——西方公司〉，伊通公園 IT PARK, URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/849/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/849/73), consulté : 06/05/2023

J'ai considéré avec convoitise l'album de photo quand j'étais petit, je me souviens qu'il avait beaucoup de photos qui montraient les "soldats de la NSA" et papa entraînés par la "WEI".

小時候我偷翻過那本相簿，我記得上面有很多父親和「反共救國軍」接受「西方公司」訓練時的照片。

Je ne sais pas si mon père savait que lorsque la NSA était en train d'attaquer par surprise la Chine continentale, il y avait également une répression brutale des gauchistes sur l'île de Taïwan... Papa n'a jamais mentionné où il est allé ? Ce qu'il a fait ? Ni ne nous a dit ce qu'était le "WEI" ?

我不清楚，父親是否知道當「反共救國軍」在突擊中國大陸時，台灣島內也正在進行一場對左翼人士的殘酷鎮壓……父親幾乎不曾提過他去過哪裡？做過什麼？也從未告訴過我們什麼是「西方公司」？<sup>546</sup>

Le film commence par ce récit, expliquant les souvenirs et les expériences d'enfance de Chen Chieh Jen à cette époque, mais l'expérience du père de Chen Chieh Jen est en fait invérifiable dans l'histoire. Cela signifie que ni le créateur ni le spectateur ne peuvent savoir ce qu'est une "Western Enterprises Inc." ? Nous entrons ici dans un espace fictif. Chen Chieh Jen devient un médiateur qui vien interpréter l'histoire de son père et sa victimisation en tant que soldat du "NSA". L'artiste utilise cette victimisation comme outil de communication et mène le spectateur dans le fantasme de la Western Enterprises Inc. via les moments de fiction de ce film.

On voit un acteur qui joue le rôle de Chen lui-même le jour de la mort de son père. On le voit regarder les choses laissées par son père décédé, à la maison. Il y a plusieurs portraits de soldats, une liste invérifiable de soldats décédés, quelques journaux, quelques manuscrits d'autobiographies semi-fictives écrites sous autocensure, et le vieil uniforme militaire d'un père.<sup>547</sup> Ensuite, Chen a mis le vieil uniforme militaire. Assis par terre, regardant vers le haut avec une expression de tristesse qui semblait vouloir savoir quelle était l'histoire cachée derrière tout ce qu'il voyait ?

---

<sup>546</sup> Chen, Chieh Jen. *Empire's Borders II Western Enterprises, Inc.*, 2010,

<sup>547</sup> 陳界仁，〈帝國邊界 II – 西方公司〉 TCAA | 作品 - 帝國邊界 II—西方公司，Association of The Visual Arts in Taiwan，URL : <https://tcaarchive.org/artwork/14375/?lang=ch>, consulté : 07/05/2023



### CHAPITRE III

Papa, la "Western Enterprises Inc." existe-t-elle encore ?

父親，「西方公司」還在嗎？

Chen est entré dans un bâtiment abandonné portant le nom de Western Company. En entrant dans le bâtiment, il explore les lieux apparemment sans but précis. Les pièces du bâtiment sont toutes conçues dans le style des œuvres précédentes de Chen Chieh Jen. Certaines pièces sont laissées vides, certaines salles sont jonchée de grosses machines hors service, de meubles abandonnés et de dossiers de journaux non identifiés. Dans une pièce pleine de planches de bois jetées, il a rencontré un vieux monsieur que l'on appellera A (le fantôme d'un soldat de la NSA), il a vu Chen apparaître et a dit à Chen :

Monsieur Chen, vous êtes venu également ici?

J'ai mis beaucoup de temps à revenir ici.

Mes frères d'armes m'attendent toujours en mer, attendant que je retrouve nos dossiers.

Pas de dossiers, pas de pièces d'identité.

Nous ne pouvons aller nulle part

Mais, j'ai cherché encore et encore dans ce bâtiment

Je n'arrive pas à trouver les dossiers.

Monsieur Chen, êtes-vous de retour pour rechercher nos dossiers vous aussi ?

陳先生，你也來了

我花了很久的時間才回到這裡

弟兄們，還在海上等著我，等我找到我們的檔案

沒有檔案，沒有證件

我們哪裡也去不了

可是我在這棟大樓裡找了又找

怎麼都找不到檔案

陳先生，你也是回來找我們的檔案嗎？

Après avoir entendu la raison pour laquelle le vieil homme, A, est apparu ici, Chen l'a aidé à sortir des ruines exposée sur la scène. Les deux ont marché ensemble pendant un moment dans le bâtiment, et sont arrivés dans une autre pièce, vide. Il y avait deux personnes assises dans la pièce, une femme dont les yeux étaient bandés et un vieil homme, que nous appellerons B, avec les yeux fermés et les mains attachés derrière le dos. Ils représentent les victimes de l'époque de la Terreur blanche qui n'ont

jamais quitté ce bâtiment et qui ne figurent pas dans les archives historiques. Le vieux Monsieur B entendit les deux personnes entrer dans la pièce, et dit en Hokkien :

C'était aussi des soldats comme vous ce jour-là,  
qui ont fait irruption dans notre syndicat.  
Dès ce moment là, nous n'avons plus jamais quitté cet endroit.  
On pouvait encore entendre au début les voix venant des autres pièces.  
Parfois, nous pouvions aussi secrètement  
discuter avec la personne dans la salle voisine  
De qui d'autres se trouvait dans ce bâtiment.  
那一天也是一些跟你們一樣的軍人  
衝進了我們的工會  
從此以後，我們就再也沒有離開過這個地方  
剛開始的時候還可以聽到其他房間傳過來的聲音  
有時候我們還可以偷偷地  
跟隔壁房間的人討論著還有什麼人  
也在這棟大樓內

Après que le vieux Monsieur B ait fini de parler de ses expériences, Chen est allé derrière lui et a détaché ses mains des cordes. Puis, une autre femme aux yeux bandés parla également en Hokkien :

Partez, je me suis déjà habitués à l'ombre.  
你們離開吧，咱（我）已經習慣黑暗

Ensuite, Chen et le vieux monsieur A lèvent leurs mains ensemble pour soulever le vieux monsieur B, et tous les trois s'entraident à sortir de la salle, laissant derrière eux la dame aux yeux bandés. Ils marchent ensemble pendant un certain temps en quête de d'autres personnes. Chen a levé les yeux et a vu des fragments historiques laissés par des responsables américains en visite à Taiwan dans le passé, l'enseigne du groupe consultatif militaire américain MAAG (Military Assistance Advisory Group). On la voit apparaître à plusieurs reprises dans le film. Dans ces clips historiques, nous pouvons voir les activités des personnages en visites, en conférences de presse et à l'occasion de fêtes ou les officiels américains sont présents à Taïwan. Des responsables taïwanais et américains ont visité des usines textiles et des usines de machines qui

### CHAPITRE III

montraient la coopération technique. On voit que les travailleurs taïwanais du film font constamment fonctionner les machines devant eux. En fait, cela implique également que la relation de coopération sino-américaine à cette époque a affecté la demande de main-d'œuvre sociale, la demande militaire de puissance nationale et la demande de développement industriel à cette époque là.

Alors que la scène se déplace dans une autre salle où sont présents de nombreux hommes et femmes et des machines d'usine abandonnées, tout le monde tient à la main une pièce de carton avec un chiffre marqué dessus. Les personnes piégées ici représentent des chômeurs contemporains et des travailleurs temporaires, et les personnes anonymes semblent n'avoir que les chiffres entre leurs mains pour représenter leur identité. Puis un ouvrier a présenté la main à Monsieur B, victime de la Terreur Blanche, et Chen a tenu par le bras Monsieur A, un homme âgé de la NSA. Ces quatre personnes montèrent les escaliers de l'immeuble pas à pas et tour à tour avec difficulté jusqu'à arriver dans l'ancienne salle de réunion du "MAAC".

Et ce groupe de personnes souffrantes avec leur histoires personnelles venant de lieux différents, de positions différentes et ayant vécu des événements différents, dans ce bâtiment abandonné ils se sont rencontrés les uns après les autres à différents étages. Ces personnes et ces fantômes qui étaient exclus par la perspective historique de la mécanique de l'empire et de l'État sont venus à la "Western Enterprises Inc." se retrouvent ensemble dans la salle de réunion du "MAAC" comme par le passé. Et ils se sont rassemblés sur le podium qui était là, les uns à côté des autres - comme s'il s'agissait d'une "action de rassemblement" de la mémoire et de l'imaginaire des gens qui se retrouvent "confrontés" à la perspective historique officielle de la domination par l'empire/l'État et ses appareils...<sup>548</sup>

On observe plusieurs points dans ce film :

Premièrement, ce bâtiment en ruine de la "Western Enterprises Inc." regroupe plusieurs significations : la persécution de la guerre, le sacrifice provoqué par l'échange d'intérêts entre les pays, la violence substantielle et invisible de la domination de l'État, les effets secondaires du processus de modernisation sociale et nationale, et la privation du droit de parole du peuple.

---

548 陳界仁，〈帝國邊界 II – 西方公司〉，Association of The Visual Arts in Taiwan，URL : <https://tcaaarchive.org/artwork/14375/?lang=ch>, consulté : 07/05/2023

Deuxièmement, la coopération sino-américaine montre la dépendance stratégique entre la République de Chine et les États-Unis, et explique également la transformation progressive de l'échange d'intérêts à l'époque vers le statut international actuel de Taiwan.<sup>549</sup>

Troisièmement, le sens de "Empire" ne se réfère pas seulement à "l'Amérique" en tant que symbole exclusif. Bien sûr, sur la scène internationale, la forte puissance nationale, la puissance militaire, la langue et même la culture américaine des États-Unis peuvent être considérées comme une force étrangère de manière impérial affectant d'autres régions et d'autre pays. Mais en plus, la "Chine" et même "Taiwan" sont également devenus un symbole national sous la forme d'un empire dans ce film.<sup>550</sup> Outre l'agression du Parti communiste chinois et la suppression de Chine continental qui se lèvent à la République de Chine plus en plus. Ainsi le symbole de l'empire chinois est en fait l'héritier de la culture chinoise du Kuomintang qui vient de Chine, qui est aussi un symbole de l'empire. En même temps, parce qu'aucun de ces deux partis ne peut se débarrasser de l'image d'un dictateur, la gouvernance du Parti Kuomintang à l'ère de la terreur blanche à Taiwan est exactement le symptôme dictatorial de ce symbole impérial. Enfin, dans le processus de modernisation, Taiwan est progressivement entré dans la gestion des affaires intérieures de l'État sous la forme d'une gouvernance impériale, d'une exploitation de la main-d'œuvre populaire, d'un détournement de la mémoire historique des gens du passé et d'un néolibéralisme montrant une autre apparence dictatoriale. C'est pour cela que l'image d'Empire représente même un pouvoir supérieur sous la manière justificative à l'être humain.

Finalement, même si ces personnes n'existent pas dans les documents historiques officiels ou bien dans la mémoire du peuple taïwanais. Leur existence ne disparaîtra pas en substance. Ils sont comme des fantômes dans le film, attendant le jour où la même victimisation resurgira, et les mêmes symptômes dramatiques se répéteront chez une autre victime.

---

549 林正義，〈「中美共同防禦條約」及其對蔣介石總統反攻大陸政策的限制〉，國史館館刊第四十七期，2016,3, p119-166

施正鋒，〈美國在艾森豪總統時期（1953-61）的對台政策〉，「台灣涉外關係暨1940、1950年代的台灣國際研討會」，台灣歷史學會，台北：政治大學，2009/06/27-28

550 Berry, Michael, « Imperialist Limbos: Chen Chieh-jen's Empire's Borders and the Deconstruction of the American Dream », 台灣文學的感覺結構：跨國流動與地方感國際研討會，2010年12月10-11日，南投，國立暨南大學, p365-375 p374  
Berry, Michael. A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film. Columbia University Press, New York, 2008.

Ce film soulève également plusieurs questions pour examiner la situation actuelle de la société taïwanaise : la République de Chine était-elle uniquement pro-américaine et anticommuniste sous le régime du Kuomintang ? Est-ce que seulement les victimes de la période de la Terreur blanche ont été persécutées par l'État et ses appareils ? Est-ce seulement le peuple taïwanais à l'ère de la loi martiale qui ne peut pas parler librement ? Est-ce seulement l'ancien gouvernement qui a utilisé la télévision, les journaux, les livres, les documentaires, les expositions et autres médias publicitaires pour créer une ère pleine de « belle époque » à son peuple ?

Ou bien comme la même que la question posée par Chen dans cette œuvre, la *Western Enterprises Inc.* est-elle toujours là ?

Est-ce que le gouvernement national a fait sa politique de l'État, sa gouvernance du peuple dans le passé, existent-t-ils toujours maintenant là ?

#### **b. Sujet transitif de la victime au résistant**

Chen Chieh Jen a associé l'histoire vécu de son père avec l'exploration des faits historiques des émotions des peuples. Nous avons vu que ce film véhiculait l'apparence fictive de victimes, des données historiques authentiques, d'énormes équipements abandonnés et de multitude impuissante réelle, tous cela ont été transformés en une résistance silencieuse. Cet ouvrage utilise le sujet victimisé de la grande époque, et en montrant la victimisation du sujet, il devient une sorte de rebelle de la gouvernance impériale. La différence de l'état de transition du sujet dont nous avons discuté dans *Confession* du film de Nakashima Tetsuya, c'est que la victime dans *Confession*, la forme de résistance est de la position de la victime, en expliquant comment une arme et sa justification de l'auto-victimisation, se transforme en outil pour attaquer les autres. Même les victimes présentées dans l'œuvres de la *Western Enterprises Inc.* de Chen Chieh Jen utilisent également la victimisation intérieure comme justification de l'expression de la résistance, mais qui résiste directement la persécution d'autorité, à l'injustice et à l'oubli dans le monde. L'œuvre de *Western Enterprises Inc.* révèle le phénomène de la victime se soutenant avec la puissance de blessure à la confrontation de la gouvernance de la vie humaine accusant le passé, le présent et le futur. Un

résistant, personnage fictif, qui révèle pourtant une réalité de cette époque là mais qui arrive aussi à notre génération sous une autre forme.

Évidemment, les œuvres des deux artistes n'ont pas le même point de départ dans leur création, mais elles montrent toutes deux une critique du système humain, la discipline juridique, et l'obéissance de groupe en scène parallèle. Ils nous permettent de connaître, en tant que rôle de l'être humain, comment réaliser une communication du "sujet transitif" transmet-t-il la subjectivité au son jeu de rôle interne de lequel externe.

En d'autres termes, la force de son chagrin se puise dans sa douleur. L'individualité victimisée devient à son tour l'agresseur d'autres cibles plus faible ou bien plus méprisable. Et on utilise divers moyens d'expression de soi pour traduire l'état d'esprit d'auto-victimisation. Seulement, lorsque les sujets parlants relataient leurs expériences blessées vécues, cela faisait remonter leurs blessures à la surface, ce qui entretenait leur douleur. De ce fait, ces sujets victimisés ne sont pas seulement les locuteurs de leurs propres victimisations, mais aussi les interprètes de l'auto-victimisation, et en même temps, des auto-infligés à répétition. C'est cette manière de l'auto-formulation, de l'auto-interprétation et de l'auto-ré-harcèlement à soi-même, qui aide à concrétiser le fantasme menée par la communication du sentiment intériorisé et victimisé.

Le principe d'après lequel la linguistique n'est qu'une partie de la sémiologie se réalise donc dans la définition de langue (sémies), qui comprend le cinéma non moins que le langage gestuel, vestimentaire ou même musical...<sup>551</sup>

Nous verrons que les formes modernes de narration déroulent des compositions en images-temps : même la « lisibilité ».<sup>552</sup>

Donc, on retourne dans le chemin qu'on a défini au début. L'image en mouvement peut-elle être considérée comme un langage ? la projection du film a-t-elle la valeur d'un langage ? et la manifestation de la victimisation peut-elle être considérée comme une forme de communication ? Peut-être que du point de vue de la lisibilité, il

---

551 Deleuze, Gilles. *Cinéma: L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985. p38-39

552 Deleuze, Gilles. *Cinéma: L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985. p40

### CHAPITRE III

Il y a une ambivalence dans la narration elle-même. La victime existe et son ambivalence aussi, cela veut dire que lorsque le sujet s'exprime ou s'interprète lui-même, ou bien lorsque le locuteur est en train d'établir une communication, le sujet transitif présente une ambivalence de lisibilité et d'interprétabilité. Si l'image en mouvement peut montrer sa lisibilité, son interprétabilité, ou bien peut reproduire plus de sa possibilités polyvalente d'autres fantasme, elle ne devrait pas être simplement une langue, mais un échange d'informations interactif polyvalent de la dynamique visuelle.

## 2. Répétitions de gouvernementalité de l'être humain et de victimisation

En tant que recherche basée essentiellement sur l'observation de la production de l'art en Asie, on s'aperçoit que cette production d'art trouve souvent son inspiration dans le monde de la politique. En particulier les œuvres sélectionnées portent sur des récits de personnages qui présentent les moments de la victimité qui découlent de leurs actions. Ces victimités montrent l'effet de l'émotion, ayant pour objectif d'attirer la sympathie, comme un moyen efficace pour soulever la problématique, et peut-être ajouter une interrogation politique. Cela veut dire que quand on regarde la victimisation, il est difficile de faire abstraction des contestations politiques, à moins qu'elle ne soient vraiment politique. Et quand elle a été projetée avec un sens politique, la victimité doit être posée de manière à pouvoir indiquer explicitement sur la projection le problème plutôt que de chercher à dissimuler ou à neutraliser le caractère antagoniste des conditions sociales qui peuvent être énoncées.

From the outset, I must insist that the problem of theory and Asian Studies is primarily a political one. It is political in the sense that this problem must be posed in such a way that it can explicitly indicate, rather than conceal or neutralize, the antagonistic nature of the social conditions due to which is able to be enunciated.<sup>553</sup>

Naoki Sakai précise que s'interroger et relever les problèmes dans les conflits pour les besoins de la recherche revient en quelque sorte à faire de la politique. De ce fait, la victimisation a des caractéristiques d'ordre politique. Et souvent on considère que la production de l'art a pour fonction d'atteindre des objectifs politiques. « L'artiste

---

553 Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p117-118



engagé est ainsi devenu une figure majeure de la vie politique du vingtième siècle »<sup>554</sup> et l'art lui sert d'outil de propagande politique comme nous le voyons dans l'exemple du parti communiste chinois.

Maintenant on va essayer de discuter davantage de la victimité dans les œuvres de ces deux artistes, qui naît de la gouvernementalité invisible, qui existe, et qui traverse l'espace et le temps. Comment la politique transparaît-elle dans les conflits et les contradictions apportées par la gouvernementalité dans la victimisation entre l'individu et le collectif.

#### **A. Victimisation de la modernité, de la société et de la puissance nationale dans les œuvres de Nakashima**

La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable  
— Charles Baudelaire—

La modernisation suit un parcours complexe sur le chemin du développement de l'être humain au sein d'une collectivité. Elle poursuit et crée un objectif pour amener le progrès selon son époque, son environnement et sa culture. Elle est comme un mouvement invisible à la démarche, soit tranquille, soit furieuse du changement autour des gens. Elle inclut la disjonction du passé dans l'actualité, le changement de l'intérieur vers l'extérieur dans un processus sans fin de rupture interne. Aussi elle a été considérée comme un symbole de la libération des blocages de l'être dans la vie selon des opinions du modernisme<sup>555</sup>. De plus, la modernité continue sa réalisation aujourd'hui, est toujours présente, éternelle. En bref, cette notion de modernité, amènerait-elle toujours un progrès positif ou une évolution constructive par rapport à

---

554 Dufournet Hélène, Lafargue de Grangeneuve Loïc, Schvartz Agathe *et al.*, « Art et politique sous le regard des sciences sociales. (introduction) », *Terrains & travaux*, 2007/2 (n° 13), p. 3-12. DOI : 10.3917/tt.013.0003. URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-3.htm>

555 Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, 1990, p11-p13

nous-mêmes ? On va s'intéresser à des aspects de la victimisation qui montrent l'influence de l'être à l'égard de la modernité.

**a. Victime de la modernité — Matsuko : es-tu devenu un meilleur toi-même<sup>556</sup> ?**

L'histoire de Matsuko commence à l'ère Shōwa 46 (1971), elle a alors 23 ans, et se termine à l'ère Heisei 13 (2001), elle a alors l'âge 53 ans. Matsuko est née après la deuxième guerre mondiale au Japon, à ce moment là, l'État et la société du Japon étaient en train de se reconstruire à tout niveau dans le pays. L'économie, l'éducation, l'idéologie de la famille et le système du travail avaient évolué et influencé le présent et l'avenir. On observe que cette génération est issue du baby-boom ce qui a pour caractéristique le fait que par exemple la famille en général a plusieurs enfants, et que souvent les parents ont moins de ressource pour leur enfants. Les enfants qui ne sont pas suffisamment soutenus financièrement sont plus motivés à l'école ou au travail. Ainsi il ressort d'une part que cette génération a plus conscience de l'esprit de compétition dans le groupe, et d'autre part qu'elle obéit plus souvent à un chef du collectif<sup>557</sup> dans l'entreprise. La famille Kawajili est exactement à l'image de cette société. Matsuko a un petit frère et une petite sœur, et on suppose que le père est la seule source de financement de cette famille si on s'en tient à ce que le film nous montre. À cause de la maladie, la petite sœur a obtenu plus de ressource, de soin et d'attention de la part de la famille.

Pour obtenir également l'attention de sa famille et en particulier celle de son père, Matsuko a multiplié les efforts dès que sa sœur est tombé gravement malade. À

---

556 *Memories of Matsuko* est ressorti au cinéma à Taïwan le 26 mars 2021 après quinze ans de sa sortie en 2006, sur l'affiche du film était écrite cette phrase : *Il y a quinze ans, es-tu devenu le toi-même idéal ?* 「15 年了，你成為理想中的自己了嗎？」

Roy, « 令人討厭的松子一生 » 海報, 前景娛樂, Flash Forward Entertainment, 17/02/2021, URL : <https://www.ffe.com.tw/distribution/?p=2701>, consulté : 04/10/2021

557 高岡憲人, 「団塊」「バブル」「ロスジェネ」「ゆとり」...サラリーマン世代論 解を探しに・引き算の世界(1), 日本経済新聞, 2016年4月12日 3:34, URL : <https://www.nikkei.com/article/DGXMZO98989500Z20C16A3I10000/>, consulté : 11/03/2022

厚生労働省, "平成21年(2009)人口動態統計(確定数)の概況 第2表-1 人口動態総覧の年次推移", URL : <https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/jinkou/kakutei09/dl/2-1hyo.pdf>, consulté : 12/03/2022

武田麻希, 団塊の世代とは? 年齢や人口、特徴についてわかりやすく解説, マイナビニュース, 2022/02/09 19:23, URL : <https://news.mynavi.jp/article/20210511-1877250/>, Consulté : 12/03/2022

### CHAPITRE III

ce moment là sa sœur accaparait toute l'attention de son père. Elle a imaginé qu'une façon de ramener l'attention sur elle était de bien réussir ses études, de trouver un travail stable après son diplôme et peut-être aussi de contribuer elle aussi à soutenir financièrement sa famille tout du moins dans les premières années de travail. Mise en situation d'échec dans sa carrière d'enseignante et après en avoir subi une humiliation, Matsuko a fui sa famille. C'est alors qu'elle a tourné ses efforts pour trouver l'amour. Pourtant, l'amour ne l'amène pas à avoir une vie heureuse. Après deux amours amers, Matsuko est devenue une soapland lady, et a servi des massages érotiques et des activités sexuelles à des clients. Cela lui a amené l'argent et la réputation dans sa profession, ce commerce sexuel.

Ici pour la première fois, il lui est arrivé de ressentir un sentiment d'accomplissement. Toutefois, malgré la bonne maîtrise de son travail<sup>558</sup>, le cruel dilemme de son vieillissement, le changement de préférence des clients et la crise économique dans l'époque, lui font perdre le chemin et la place qu'elle tenait dans la vie. En d'autres termes, l'environnement dirige et oriente Matsuko vers ce mode de vie. En particulier, on se rend compte de ce que Matsuko a le caractère des personnes de sa génération. Elle travaille fort et est très motivée en tant que professeure, soapland lady, coiffeuse et même en tant que femme de yakuza. Elle fait tout ses efforts possibles pour adapter sa vie aux changements de situation et répondre aux attentes de quelqu'un ou bien de son environnement à cette époque-là au Japon. Dans le contexte ambiant au Japon, l'époque de sa génération est traversé par les mutations

---

558 山田宗树，王蕴洁、刘珮瑄译，《被嫌弃的松子的一生》，成都：四川文艺出版社，2021, p158-159

"Le premier jour, j'ai gagné vingt et un milles yen ; le jour précédent, j'ai reçu cinquante milles d'avances. En seulement deux jours, j'ai gagné plus de soixante-dix milles yen, le salaire mensuel dépassait de beaucoup celui que j'avais en tant qu'enseignante. [...] J'ai l'impression que j'ai la compétence pour faire ce travail."

économiques, les chocs pétroliers<sup>559</sup>, les mouvements sociaux nombreux

---

559 Le premier choc pétrolier était en 1973, le deuxième était en 1979. Pendant la première crise pétrolière, "au moment de la première hausse des prix du pétrole intervenue à l'automne 1973, l'économie japonaise connaît une croissance rapide en même temps qu'une situation de surchauffe caractérisée par une exploitation à plein de sa capacité de production industrielle, un chômage faible, un rythme rapide d'expansion monétaire et une forte inflation. Entre 1971 et 1973, la masse monétaire augmente de façon excessive, en partie à cause d'un fort excédent de la balance des opérations courantes et, dès 1973, les prix intérieurs se mettent à monter rapidement du fait de pressions spéculatives, de l'augmentation de la demande intérieure, ainsi que de la hausse des prix dans le monde."

Ainsi, le Japon dépendait essentiellement des importations en provenance du Moyen-Orient, à cause de la Guerre du Kippour, le marché pétrolier mondial a été perturbé, par conséquent l'OPEP décida de l'augmentation de 70 % du prix du baril de pétrole ainsi que de la réduction de sa production. Cette crise pétrolière a revêtu un caractère d'importance exceptionnel au Japon. De ce fait, dans cette circonstance le ministre du Commerce international et de l'Industrie, Nakasone Yasuhiro (中曾根康弘) du cabinet de Premier ministre Tanaka Kakuei (田中角榮) à l'époque, a appelé le public à "économisez le papier toilette" 「紙節約の呼びかけ」. Cela a occasionné le fait que les médias et la presse ont transmis les images de la production de papier et des fournisseurs d'énergie domestiques dont la capacité était insuffisante, les japonais ont acheté et stocké massivement les papiers toilettes. Les papiers toilettes ont d'emblée été épuisés partout, tout cela a mit le trouble sur le papier toilette (トイレトペーパー騒動) au Japon.

Le film marque aussi cette affaire, les papiers toilettes ont été stockés juste à côté de la télévision chez Matsuko. La télé était en train de transmettre l'information sur la rupture des stocks de papiers toilettes. Cette scène exprime que Matsuko était aussi une victime de ce trouble, sa réaction reflète aussi une action de la psychologie des foules. Parce que tout le monde le fait, elle doit le faire elle aussi, cette situation est très évidente dans la société japonaise dont l'égalitarisme et l'homogénéité des choix est formulé par la population de masse.

Weblio 辞書, URL : [https://www.weblio.jp/wkpja/content/トイレトペーパー騒動\\_トイレトペーパー騒動の概要](https://www.weblio.jp/wkpja/content/トイレトペーパー騒動_トイレトペーパー騒動の概要), consulté : 12/03/2022

Les chocs pétroliers, Facileco, URL : <https://www.economie.gouv.fr/facileco/chocs-petroliers>, consulté : 15/03/2022

Pérès, Rémi. *Chronologie Du Japon Au XXe Siècle: Histoire Des Faits Économiques, Politiques Et Sociaux*. Vuibert, Paris, 2001. p119

Bouissou, Jean-Marie. *Le Japon Contemporain*. Fayard, Paris, 2007, p247 et p467

トイレトペーパー騒ぎ, "Une autre apparence du Japon, une grande puissance économique, qui envisage les prix exceptionnellement élevés et les pénuries de marchandises. En automne, le papier toilette a soudainement disparu sur l'étalage du magasin, et les files d'attente ont commencé au Kansai, puis elles se sont rapidement étendues à tout le pays. Le prix a fortement augmenté, au début du printemps, le prix était d'environ 110 yens, et à un moment donné, il a atteint 380 yens. Les prix ne sont jamais revenus à leur valeur initiale bien que les marchandises aient commencé à recirculer dans le marché, car le Ministère du commerce international et de l'industrie a géré en urgence les aspects logistiques de l'approvisionnement." « 経済大国・日本の

もう一つの顔は、異常な物価の値上がりと物不足。秋になって突如、トイレトペーパーが店先から消え、関西で始まった行列買いは瞬くうちに全国へ広がった。値段は急上昇、春先には110円程度だったものが一時、380円になった。通産省の緊急輸送作戦もあって品物は出回るようになったが、値段は戻らなかった。 » *NHK放送史*, 1973, URL : [https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das\\_id=D0009030120\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das_id=D0009030120_00000), consulté : 22/03/2022

Ici, on pourrait considérer la crise du papier toilette comme une victimisation de la modernité, qui répète cette scène aussi de nos jours. Durant la période de la pandémie covid-19, à cause de l'inquiétude du manque d'alimentation pendant la crise sanitaire, les gens ont stocké du riz, des pâtes, de l'huile et des produits d'hygiène –dont le papier toilette et les couches pour bébés– la tendance a pris une ampleur inédite en Australie. Puis, ce phénomène s'est répandu dans les autres pays, en Asie, en Europe ou aux États-Unis. Oui, c'est vrai, les produits d'hygiène sont important pendant la crise sanitaire, mais c'est oublier que l'on a aussi des solutions alternatives au manque de papier toilette, par exemple on peut se laver avec de l'eau après être allé aux toilettes.

Tutenges, Robin. "Ce syndrome qui nous pousse à acheter du papier toilette en plein coronavirus", Santé / Économie, Slate FR, 5 mars 2020, 14h26, URL : <https://www.slate.fr/story/188193/coronavirus-ruée-papier-toilette>, consulté : 01/10/2023

Samba, Mugoli. "Coronavirus : pourquoi les gens achètent-ils du papier de toilette?", Société, Radio-Canada, 11 mars 2020, 12 h 46 UTC+2, URL : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1658204/coronavirus-papier-toilette-magasin-bagarrés>

<sup>560</sup>, l'augmentation de la population et les nombreuses mises en compétitions qui en ont découlé. Le pays était en train de se moderniser et la population de ces jours là est aussi la première génération à envisager la modernisation dans cette ère transitive de l'après guerre. De ce fait, on va expliquer pourquoi c'est la tendance nationale de son époque qui conduit les pas de Matsuko à avancer dans sa vie.

#### **b. Le symbole de la modernité — La Tour du soleil**

On suppose que la modernisation de l'après guerre au Japon conduit à un changement du mode de vie, ou bien à un esprit de prospérité pour les baby-boomers japonais. Cette modernisation japonaise transmet à la fois une image du modernisme occidental et une image de la valeur du traditionalisme japonais. Cela est aussi une ambiance en général de l'intérieur vers l'extérieur qui montre que le japonais devrait avoir confiance dans le futur, et l'attente magnifique qu'il en a. Et via une métaphore dans le film, lors des transitions entre chaque changement de la vie de Matsuko, le réalisateur montre des gros plan du porte-clé accroché au sac de Matsuko (après la mort de Matsuko, il est accroché au portable de Sho), représentant la Tour du soleil<sup>561</sup>, symbole de l'exposition universelle de 1970 à Osaka. En saisissant l'opportunité pour dévoiler un Japon bien modernisé, l'exposition universelles est vraiment l'occasion pour le pays de montrer sa richesse, sa profondeur, sa capacité, son progrès et son ambition pour ce qui est d'atteindre le niveau mondial d'avant-garde. L'Expo'70 d'Osaka était cette occasion là, tel que le thème de l'exposition le dit « Progrès et harmonie pour l'humanité<sup>562</sup> », c'est presque une manifestation de la modernisation. Si

---

<sup>560</sup> Bouissou, Jean-Marie. *Le Japon Contemporain*. Fayard, Paris, 2007, p245

<sup>561</sup> La Tour du soleil 太陽の塔, a été designé avec trois visages sur les faces visibles : le visage d'or 黄金の顔, le visage du soleil 太陽の顔(un visage déformé) et le visage du passé au soleil noir 過去の顔 “黒い太陽”. Sur la partie cachée de la sculpture, un quatrième visage représente le soleil souterrain (soleil ancien) 地底の太陽 (太古の太陽), il signifie la prière de l'humain et la source du cœur.

Igarashi, Taro. 五十嵐太郎, 日本の民衆の心に響いたバラボーな建築 : 第6章 (2), 「日本建築論」, 2015年6月19日, URL : <https://cakes.mu/posts/9788>, consulté : 20/03/2022

平野暁臣編著, 『岡本太郎と太陽の塔』, 小学館, 2008年

<sup>562</sup> Texte original : 人類の進歩と調和, Jinrui no shinpo to chōwa.

«1970 Osaka», Bureau international des Expositions, URL : <https://www.bie-paris.org/site/fr/1970-osaka>, consulté : 20/03/2022

on retrace un peu l'histoire et la présentation de l'exposition universelle<sup>563</sup> de manière brève, on pourrait dire qu'elle est une production qui montre le progrès modernisé d'un État, et un lieu qui laisse au pays la capacité de promouvoir sa nation.

Un autre exemple pourrait nous renvoyer une image identique du symbole de la modernité, c'est celui de la Tour Eiffel. Elle est aussi construite à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889 à Paris<sup>564</sup>. Sa construction présente un progrès architectural révolutionnaire pour l'époque. Et maintenant elle est devenue une attraction qui distribue un petit rêve notamment lorsqu'elle se décline en petit porte-clé. On lui prête alors la capacité de promouvoir sa nation d'appartenance partout.

La Tour du soleil a été créée par l'artiste Okamoto Tarō. Cette tour est un bâtiment qui dévoile quatre visages qui portent chacun un nom qui évoque des notions de temps. Le visage d'or situé dans la partie supérieure, a un diamètre de 11 mètres et représente l'avenir. Le visage déformé qui se trouve en dessous entre les deux bras de la tour représente le présent. Le visage du soleil noir est quant à lui dessiné sur l'arrière de la tour et représente le soleil du passé. Le quatrième visage par contre se trouve à la base du bâtiment, il est donc invisible, c'est le *Soleil souterrain* puisque situé au sous-sol. Après l'exposition, ce soleil a été déplacé à un endroit inconnu. En tout cas, ces quatre visages représentent chaque direction, l'un regarde vers le passé, l'autre se concentre sur le présent, l'autre encore regarde vers l'avenir et le dernier regarde vers les mystères de la vie (le visage caché, souterrain). D'ailleurs, dans le film le porte-clé de la Tour du soleil montre le visage du *Soleil souterrain*. Aussi lorsque Sho relève le fond du porte-clé et qu'il voit le visage caché c'est en fait comme s'il retraçait la vie de sa tante, dont il découvre les mystères, depuis son commencement.

#### **c. De la tour du soleil à la philosophie du rêve — victimisation de la jeunesse au sein de la société**

Par l'importance que l'artiste apporte aux nombreuses scènes du porte-clé de la Tour du soleil, il souhaite nous inspirer le fait que Matsuko était le symbole d'une victime dans le standard de la modernisation et de la mentalité japonaise. Ce n'est pas

---

563 À propos des Expositions Universelles, Bureau international des Expositions, URL : <https://www.bie-paris.org/site/fr/a-propos-des-expositions-universelles>, consulté : 20/03/2022

564 La naissance de la tour Eiffel, La tour Eiffel site officiel, 2017, URL : <https://www.tou Eiffel.paris/fr/le-monument/histoire>, consulté : 01/10/2023

seulement pour raconter l'histoire d'une victime de l'amour. Il a voulu ainsi évoquer rapidement le contexte malheureux dans lequel vit la jeunesse dans la société modernisée japonaise. Dans le prologue de ce film, il montre les différentes images de la vie des gens qui vivent dans cette société autour du sujet du "rêve"<sup>565</sup>.

Vous êtes libre de rêver. Pourtant, il n'y a qu'une poignée de personnes qui peuvent réaliser leurs rêves et vivre une vie heureuse, tant d'autres restent sans pouvoir le faire, soit ils soupirent tristement, soit ils s'enivrent misérablement, soit ils mettent fin à leur vie rapidement, ou rient et dissimulent leur situation, ou se tournent vers le crime, [...], dans tous les cas, ils sont dans l'obscurité...

夢を見るのは自由だ。でもその夢をかなえ、幸福な人生を送る奴なんて、ほんの一握りで、だから、そうじゃないその他大勢は、悲しいため息をつくか、惨めに酔いつぶれるか、さっさと人生を終わらせるか、笑ってごまかすか、開き直って犯罪に走るか、[...]、どっちにしても、お先真つ暗で.....<sup>566</sup>

On sait que ce film raconte la vie affligée de Matsuko, mais Sho tient le premier rôle, celui qui amène les spectateurs à découvrir ensemble la vie de sa tante.

---

565 Nakashima met deux exemples de célébrités féminines japonaises dans le film, elles vivent différentes situations en commençant par les choix de carrière, des représentations de diverses expériences qui jalonnent le chemin vers leur rêve. Premier exemple, la chanteuse qui chante à pleine voix sur l'écran dans la première scène s'appelle Kaela Kimura 木村カエラ (Kaera Kimura). Kaela a été mannequin dès son école élémentaire, et rêvait de devenir chanteuse. Finalement en 2003, elle est entrée dans l'industrie de la musique et est devenue chanteuse. Elle apparaît pour la première fois dans un show à la télévision qui s'appelle "saku saku" (TVK). En 2006, elle a participé et joué son propre rôle dans ce film. En 2010, elle s'est mariée avec un des acteurs de ce film, Eita Nagayama 永山 瑛太, qui joue le rôle de Sho, le premier rôle du film. Dans le film et la vie réelle, Kaela est la fille qui a réussi à atteindre son rêve et qui vit une vie heureuse. Le deuxième exemple est celui d'une lycéenne qui a été trompée par un agent de mannequin et qui a ainsi commencé à travailler dans des vidéos pornographiques, dans le quartier de Shibuya. Sora Aoi 蒼井そら, joue cette fille, c'était aussi l'expérience personnelle de ces débuts en tant qu'actrice. En fait, Sora rêvait d'être baby-sitter professionnel. Seulement, elle est découverte par une agence de mannequins à ses 17 ans, et elle débute officiellement dans le film AV en 2002 alors qu'elle a 18 ans. Devenue célèbre dans l'industrie de films pornographiques, Sora a pu commencer à participer à des tournages de films et de télévision. Elle est ainsi devenue une actrice renommée et ne joue plus le film pornographique. Sur le sujet du rêve, Nakashima utilise ces deux filles en présentant leurs différents chemins qui les mènent vers leur rêve respectif. Il montre que même si les chemins de vie peuvent différer beaucoup l'un de l'autre l'aboutissement peut avoir le même résultat, le sentiment d'avoir réussi sa vie.

Resource : Techinsight, 【エンタがピタミン♪】「水着にならないか？」木村カエラ、歌手デビュー前にグラビアアイドルへ誘われていた。、2010.02.14 19:00, <https://japan.techinsight.jp/2010/02/kimurakaera-mizuginohanasi.html>, consulté : 17/05/2022

Sora Aoi, 蒼井そら オフィシャルサイト, <https://aoisola.net>, consulté : 17/05/2022

CharMing's 投幣式置物櫃, <紀錄了30年的愛情史, 《令人討厭的松子的一生》也暗藏著12個「昭和社會現象」>, every little d. TV&Movie, 21 Apr, 2021, TNL Mediagene, <https://everylittled.com/article/149611>, consulté : 17/05/2022

566 Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:01:05-00:02:35

Donc, le commencement du film nous présente d'abord l'environnement réel de Sho, puis des exemples de personnes misérables qui évoluent dans cette société, et enfin, la vie bouleversée de Sho lui-même. Ce soliloque de Sho cité ici est presque l'aveu d'une vie décevante. Il a quitté sa ville natale pour aller à Tokyo pour être musicien au sein d'un groupe depuis ses 18 ans. Pourtant, deux ans après il n'a rien réussi, ne joue plus de la musique et vit encore en errance dans un minuscule studio rempli d'un tas de choses. L'apparence de la vie de Sho à ce moment là ressemble presque à l'identique à l'image qu'il se fait des derniers jours de la vie recluse de sa tante. Il est la personne qui poursuit des rêves et qui n'a jamais réussi à les atteindre, comme il le dit. D'ailleurs, sa copine l'a quitté parce qu'il est un homme oisif, la vie était vraiment trop ennuyeuse à ses côtés.

Au lieu de dire que cette image de Sho, qui a 20 ans, est similaire à la vie de Matsuko qui en a 53. On pose plutôt le contexte d'une situation véritable d'une partie des gens qui vivent dans la société Japonaise. Le mot "rêve" devient un moteur du modernisme, une foi de l'idéalisme qui impose un effort de progrès à l'individu. Tout le monde a son rêve, tout le monde veut réaliser son rêve pour avoir une vie heureuse. C'est presque une philosophie un peu cliché du passé ramené dans le présent. Et peut-être qu'ici Nakashima veut transmettre le problème du mythe du rêve, qui circule sur plus d'une génération dans la société japonaise. Le mythe du rêve passe ainsi de la génération de Matsuko à celle de Sho. L'artiste utilise les images de la vie de Sho et de Matsuko pour dire que les gens qui n'arrivent pas à atteindre leur rêve finiront leur vie dans l'obscurité.

Quand on était petit, tout le monde pensait que son avenir serait brillant, n'est-ce pas ?

Pourtant, quand tu deviens un adulte, rien ne se passe comme tu veux...

C'est dur, honteux et bouleversant.

小さい頃は、誰でも自分の未来は、キラキラ輝いてるって思うでしょ？

でも、大人になると、自分の思い通りになることなんて一つもなくて...

辛くて、情けなくて、逆ギレして。...<sup>567</sup>

<sup>567</sup> Nakashima, Tetsuya. *Memories of Matsuko*, Toho Co., 2006, Spectrum Film, 2018, 00:51:17 -00:51:37

「小時候，誰都覺得自己的未來閃閃發光，不是嗎？但是一旦長大，沒有一件事會順著自己的心願。」

Peng, Shao Yu. 彭紹宇，〈黑盒子裡的夢：電影裡的三倍長人生〉，時報出版，2021, 07, p103



### CHAPITRE III

Ici, ce soliloque ressemble à celui de Matsuko lorsqu'elle a raconté les sentiments de déception qu'elle a eu dans sa vie. En réalité, ce sont les voix que Sho entendait dans son rêve, c'était sa copine qui lui parlait de ses sentiments en enregistrant son message sur la boîte vocale de Sho. Autrement dit, cette philosophie du rêve existe depuis la génération de Matsuko<sup>568</sup>, ne change pas dans la génération de Sho, et s'impose même dans la vie d'une autre fille. Cette fille a les mêmes sentiments dans sa vie. Donc la philosophie du rêve existe toujours depuis l'enfance, et devient une difficulté à la majorité de l'individu.

Ainsi, la génération de Sho s'appelle "génération de la période glaciaire de l'emploi", aussi connu comme la « génération perdue ».<sup>569</sup> Elle désigne les gens nés entre 1972 et 1982 environ. Sho et sa copine sont la jeunesse de la génération perdue dans le film. Ici on trouve que la signification de la tour du soleil c'est le Japon qui essaie de créer une atmosphère favorable pour encourager les japonais à aller vers le progrès à la sortie de la guerre. Elle est un symbole qui traduit l'ambiance de la modernisation japonaise. Certes, il y a des récompenses apportées par la modernisation, et des avantages qui permettent l'évolution de la société. Néanmoins, il y a des conséquences négatives de la modernisation, comme par exemple la perte d'un certain progrès conséquence de certains sacrifices consentis dans leur vie. Si on met en parallèle le résultat de la vie de Matsuko et la difficulté qu'à Sho être un musicien

---

568 Dans la fin du chapitre I.I.A.a., on relève des dialogues de Sho et de Megumi qu'ils ont des rêves identiques malgré la différence des générations.

569 Voir : « Les générations au Japon : sept périodes de la fin de la guerre à aujourd'hui », nippon.com, 02.10.2019, <https://www.nippon.com/fr/japan-data/h00535/>, consulté : 01/01/2022

Sato, Hideaki. « Emploi. Au Japon, la double peine de la "génération perdue" », *Courrier international*, publié le 07 novembre 2020 à 06h17,

aussi : <https://www.courrierinternational.com/article/emploi-au-japon-la-double-peine-de-la-generation-perdue>, consulté : 12/05/2022

Quant à la difficulté de trouver un emploi, elle s'explique par le fait qu'il existe un déséquilibre dans la population en terme de nombre au sein des groupes constituant chaque génération. On sait que la population de la génération du baby-boom est nombreuse et qu'il s'agit d'une situation à l'échelle mondiale, en ce sens qu'elle touche tous les pays. De ce fait, les jeunes ont moins d'occasion de trouver un travail après l'obtention de leur diplôme, parce qu'il n'ont pas vraiment accès à des postes à cette époque là. Ensuite, « le problème de l'emploi chez les jeunes se mêle à celui de l'inégalité entre générations, D'après le sociologue Genda Yuji, pendant la crise, le vieillissement « vole l'emploi des jeunes », dans la mesure où les entreprises restreignent les embauches afin de préserver les emplois de leurs seniors, comme en témoigne le fait que plus la main-d'œuvre d'une firme est âgée, moins elle embauche. Ce phénomène a touché d'abord les 20-24 ans, puis les 30-34 ans. » Pour finir, le problème de l'emploi était aussi surmontés par un blocage politique venant du gouvernement japonais, dans la première moitié des années 2000.

Bouissou, Jean-Marie. *Le Japon Contemporain*. Fayard, Paris, 2007, p278-280

Genda, Yuji. « Jobless Youths and the NEET problem in Japan », *Social Science Japan*, Vol.10, No.1, 2007, 04, p23-40

### CHAPITRE III

accompli, tous les deux reflètent les problèmes de la modernité. Le rêve est aussi un agent qui amène l'individu à perdre son chemin vers le progrès. La fin de Matsuko et la présence de Sho sont comme un résultat de l'envers de la modernisation. Ici le sens de la tour du soleil est lié à l'idéologie du rêve, c'est aussi une métaphore pour parler des victimes produites par le processus de la modernisation. La vie de Matsuko et de Sho et en général, celui qui vit dans l'obscurité, représente une victimisation de la modernité.

Ainsi, le film montre que Matsuko cherchait toujours à dépendre de quelque chose. Lorsqu'elle perdait sa dépendance, elle cherchait à se rattacher à un nouveau centre de gravité capable d'équilibrer sa vie, et cela jusqu'à se perdre avec son rêve. Comme son dernier espoir était de renouer avec son frère, elle l'a cherché et espéré recevoir son approbation, son affection. Mais son frère lui a tout refusé et lui a même demandé de ne plus retourner le voir. La famille (ici le frère) refuse d'accueillir Matsuko, peut-être est-ce encore un autre de ses rêves qui ne s'accompli pas. Bien sûr Matsuko a voulu plus que l'acceptation de son frère, celle de son père (une autre image de la famille) qui était maintenant décédé et duquel elle ne pouvait plus rien attendre. En quelque sorte, l'image de la famille japonaise transparait dans la signification du rêve qui est cohérent avec la société japonaise et la modernisation japonaise que l'on voit en toile de fond dans ce film. Il traduit l'idéologie du Japon qui impose sa vision aux japonais. Par voie de conséquence, il vient que la victimité de Matsuko n'est pas seulement de sa propre responsabilité. Quand on regarde son histoire en parallèle du contexte au Japon, la puissance nationale a promu les possibilités de cette sorte de victimisation que l'on retrouve de génération en génération. Cela représente une victimisation de la modernité, de la société et de la puissance nationale au Japon.

## **B. Victimisation de la modernité, de la société et de la puissance nationale dans les œuvres de Chen**

Quand on regarde l'histoire du monde, souvent on la perçoit comme un processus infini d'unification et de centralisation, avec l'Europe au milieu. Il s'agit « d'une manière de conceptualiser et de présenter le passé où l'on part des événements qui se sont produits à l'échelle provinciale de l'Europe — occidentale, le plus souvent — pour les imposer au reste du monde ».<sup>570</sup> Ou bien une histoire enregistre en son sein des points de vues du monde divisé de l'occident et du reste, autrement dit « le monde entier serait vu d'en haut et considéré comme occidental dans le sens où le reste du monde est considéré comme ce qui est voué à l'occidentalisation »<sup>571</sup>. Du moins, les étudiants taïwanais de ma génération ont appris l'histoire du monde à l'école, au travers de l'enseignement des matières tournant essentiellement autour de la culture occidentale et beaucoup moins autour des cultures Latino-américaines, Africaines, du Pacifique et Indochinoise.

Pour autant, on ne rétabli pas de nos jours la structure historique de la modernisation, on se propose plutôt de rechercher dans les œuvres les changements qui sont les conséquences de la modernisation et qui laissent transparaître la conscience de la modernité. Souvent, les œuvres de Chen Chieh Jen portent en elles la conscience de la modernité. Cela nous permet de nous interroger ainsi : le processus de la modernité est-il le résultat d'une transmission et d'une gouvernamentalité de l'évolution historique de l'occident ? Autrement dit la modernisation est-t-elle plutôt égale à l'occidentalisation ? Pourquoi la modernisation représente-t-elle une puissance occidentale d'expansion territoriale au reste du monde ? Quelles influences amènent-elles sur les changements dans le hors-occident ? Et sont-t-elles déjà un problème de la modernité localisée ?

---

570 Goody, Jack. traduit, par Fabienne Durand-Bogaert, *Le vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015, p13, ISBN : 9782070453962. URL : <https://www.cairn.info/le-vol-de-l-histoire--9782070453962.htm>

571 Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p164

**a. Marginalité en tant que possibilité de l'art — les expériences de la modernité ou les victimisations de la modernité**

On a discuté la notion du progrès en lien avec la modernité dans la section du sous-chapitre précédent, maintenant on va s'intéresser à l'idée du changement apportés par les conséquences du progrès qui amène les expériences de la modernité et accompagnent la victimisation de la modernité dans les œuvres de Chen.

Chen utilise beaucoup de mots pour expliquer les sources de son inspiration, son point de vue et les motivations dans son travail artistique. Il s'agit souvent des expressions de "l'expérience vitale de soi-même", le "déroulement social", ou bien le "déroulement de l'être lui-même", la "possibilité de l'art", la modernité et aussi la marginalité. Il aimerait développer ces sujets dans la production de l'art en présentant des images de certains individus ou bien de groupes de minorités sous la forme d'une victimisation tranquille. À vrai dire, il a très bien expliqué et analysé ses œuvres pour les spectateurs, les critiques artistiques ou les chercheurs de l'art.

Pour moi, mes devoirs artistiques sont : d'abord, de montrer dans quel déroulement social on se trouve ? En tant qu'artiste qui vit dans un territoire marginal, je ne vis jamais dans les environnements sociaux qui ont été écrits dans l'histoire de l'art contemporain par l'occident... Il faut qu'il se passe après quelques années, j'ai compris qu'il fallait retourner au déroulement de sa propre vie, qu'il fallait réfléchir à sa propre expérience de la modernisation, et à partir de celle-ci, alors on a la capacité de trouver la possibilité de l'art.<sup>572</sup>

On pourrait dire que Chen est un artiste qui veut poser beaucoup de questions, soit humanitaire, soit politique ou soit polémique via ses œuvres. Il est presque un chercheur qui travaille avec ses arguments, ses outils et ses démarches de la production de l'art. Donc, quand on étudie ses œuvres, il est aisé de comprendre le motif, l'idéologie et la vision subjective de sa manière dans l'art, car il dit tout. Pourtant,

---

572 Chen, Chieh Jen. Interview, 〈當事者的再想像與再書寫：陳界仁的創作自述〉, Art-Ba-Ba, 2010/12/05, 13:35:21, URL : <http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=43630&forumId=8>, consulté : 20/06/2022

"對我而言，我的藝術課題首先是：我們是在什麼樣的社會脈絡中？做為一個生活在邊緣區域的藝術家，我從未生活在那些由西方書寫的當代藝術史的社會環境中.....，不過要經過很多年後，我才了解到要回到自己的生命脈絡，要從反省自己的現代化經驗出發，才能夠找到藝術的可能性。"

pourquoi recherche-t-on quand même à nous intéresser à ses œuvres ? Qu'y a-t-il d'intéressant ici par rapport à notre sujet ? On commence d'abord par : la marginalité.

En fait, quand Chen précise que la place de l'artiste se situe dans une position marginale, il suppose que la production de l'art est divisée par défaut et qu'il y a toujours un dominant et un dominé dans le fil historique et le déroulement esthétique. Il propose que son expression de l'art vienne éclairer la marginalité. N'est-t-elle pas elle aussi une mise en place de la victime?

Historiquement, la notion de la modernité s'accroît au monde à partir de l'occident. Ensuite, la modernisation profite des mouvements de l'évolution industrielle et des notions du progrès. Elle se transmet comme cette expérience d'occidentalisation vers les restes du monde. Pour Chen, ce processus est une gouvernementalité de la modernité, qui a été produite par l'expansion de modernisation. Et il s'agit aussi de la pensée qui vient de l'eurocentrisme. Donc, voici le déroulement de la marginalité qui est comme l'expansion de la modernisation (occidentalisation) qui exerce fortement sa domination et son influence sur la politique, l'économie et la culture des régions en dehors de l'occident<sup>573</sup>. Autrement dit, c'est une autre image de la colonisation de l'Occident, et un résultat de la globalisation du capitalisme.

Pourtant, selon la recherche de Jack Goody, le processus de la modernisation n'a jamais été un privilège exclusif de l'Occident. « La « modernité » est conçue comme une phase exclusivement occidentale, mais le fait demeure que les critères sur lesquels on fonde son apparition, bien qu'affirmés de manière catégorique, sont tout sauf clairs. »<sup>574</sup> On pourrait dire que depuis la Renaissance, l'idée que le monde moderne est un phénomène purement européen, comme tous les progrès issus de la Renaissance, sont européens : « le capitalisme, la laïcité, le dynamisme du système artistique, la science moderne. »<sup>575</sup> Mais, si on compare l'échelle des progrès de la Renaissance en Europe avec celle de la dynastie Song en Chine on observe des

---

573 Voir aussi l'article de Amy Huei-hwa Cheng. « Video as Action: Chen Chieh-jen's »

Cheng, Huei-hwa. 鄭慧華, 〈陳界仁的影像行動 — 《加工廠》與《帝國邊界 I》〉, URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/844/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/844/73), consulté : 20/06/2022

574 Goody. Jack, *Le vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*. Gallimard, « Folio Histoire », 2015, p38 URL : <https://www.cairn.info/le-vol-de-l-histoire--9782070453962.htm> ISBN : 9782070453962.

575 *Ibid.*, p37

changements importants dans tous les domaines, comme l'expansion économique et les épanouissements artistiques des Song qui brillent dans l'histoire de la civilisation chinoise. Ainsi les historiens modernes ont été fascinés par « les preuves que la Chine des Song était la société la plus avancée du monde à son époque, et beaucoup ont attiré l'attention sur tout ce qui semble progressiste durant cette période »<sup>576</sup>.

La dynastie Song (960-1279) offre un exemple de la modernisation orientale dans les domaines comme l'essor économique et technique, les arts picturaux, le théâtre, la littérature, les divertissements, les arts culinaires et même les codes vestimentaires<sup>577</sup>. Le biais le plus évident du développement économique est le doublement de la population entre 750 et 1100. En raison de l'expansion du périmètre de la plantation de riz, l'approvisionnement alimentaire a augmenté régulièrement et la population a suivi respectivement. Une agriculture prospère et une ville peuplée facilitent le développement commercial, et l'agriculture s'est progressivement diversifiée, avec des cultures à l'échelle industrielles du thé, du bois, du chanvre et du coton à usage textile. Le développement de la navigation intérieure et côtière est

---

576 Ebrey, Walthall et Palais, *East Asia : A Cultural, Social, and Political History*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2006, p129

577 Le recueil *Dongjing Meng Hua Lu* (1187) 《東京夢華錄》, est un bon exemple qui retranscrit, de manière très détaillée, la vie urbaine dans la capitale Kaifeng. C'est le journal de Meng Yuanlau. Il y a décrit beaucoup les fêtes, les loisirs, les coutumes, les pièces de théâtres, les architectures et les traditions, les choses qui étaient merveilleuses et fabuleuses de sa vie quotidienne. Par exemple, dans la préface extraite, il écrit : En levant les yeux, vous pouvez voir des poutres sculptées et des bâtiments peints avec de la laque bleue et des pavillons somptueux et exquis. Des calèches superbement décorées sont garées dans les rues de la capitale, et des chevaux parés de bijoux se précipitent au galop sur les routes grandes et droites. L'or et les perles éblouissent les yeux, et le parfum des robes légèrement décorées flottait. La musique nouvelle et merveilleuse est accompagnée des rires qui dérivent dans les allées de saules et les rues fleuries, et le son de la musique, ainsi que le chants se balancent dans le salon de thé et la taverne. Chaque pays lointain venant de toutes les directions rivalisent pour les honorer de leurs cadeaux, et toutes les nations du monde étaient accessibles. Les choses rares provenant de partout dans le monde appartiennent aux affaires commerciales de la ville et étaient vendues dans la rue; la nourriture étrange qui provient de partout dans le monde ainsi que toute la cuisine de la capitale. Les fleurs et les paysages étranges sont partout sur les routes, et vous n'avez pas besoin de vous limiter à la sortie printanière pour les voir; L'ingéniosité exquise de l'art et du métier est étonnante, et la vue du luxe prospère est vivifiante. 「舉目則青樓畫閣，繡戶珠簾，雕車競駐於天街，寶馬爭馳於御路，金翠耀目，羅綺飄香。新聲巧笑於柳陌花衢，按管調弦於茶坊酒肆。八荒爭湊，萬國咸通。集四海之珍奇，皆歸市易，會寰區之異味，悉在庖廚。花光滿路，何限春遊，簫鼓喧空，幾家夜宴。伎巧則驚人耳目，侈奢則長人精神。」

L'ampleur des sources d'informations dans ce recueil nous étonne, ainsi il nous permet d'imaginer la sociétés moderne, la culture urbaine et les activités économiques dans la belle époque des Song.

West, Stephen H. "Playing With Food: Performance, Food, and The Aesthetics of Artificiality in The Sung and Yuan." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, no. 1, 1997, pp. 67–106. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2719361>. consulté : 04/07/2022.

West, Stephen H. "The Interpretation of a Dream. The Sources, Evaluation, and Influence of the 'Dongjing Meng Hua Lu.'" *T'oung Pao*, vol. 71, no. 1/3, 1985, pp. 63–108. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4528333>. consulté : 05/07/2022.

孟元老，王雲五編，《東京夢華錄》，商務印書館，1936, p1-2, consulté : 05/07/2022

孟元老，嚴文儒譯，《新譯東京夢華錄》，三民書局，2012, p5-6

également facilité par le transport commercial.<sup>578</sup> Tout cela reflète que les techniques de l'agriculture ont évolué, et implique que les agro-industries et les manufactures ont commencé leur croissance ce qui contribue au développement du capitalisme.

Le développement du commerce a également conduit à « une réforme monétaire et la révolution commerciale »<sup>579</sup>, en réponse à la demande excessive d'argent, la dynastie Song a émis les premiers billets de banque gouvernementaux au XII<sup>e</sup> siècle, et a pu contrôler leur émission sans provoquer une inflation rapide. Ainsi, les activités commerciales étaient florissantes, du marché intérieur vers le commerce extérieur, notamment dans le cadre du commerce international. On pourrait voir les marines marchandes, les marchés dans la rue, les banquets en extérieur et même la fabrication du textile surgissaient dans les peintures des Song. L'exemple type de la peinture la plus connue représente le dynamisme de la société Song, *Qingming Shang He Tu*, de Zhang Zeduan<sup>580</sup>.

Si on met en parallèle la Renaissance et la dynastie Song, et si on se base sur les émergences du monde moderne, la richesse artistique, la réforme économique et l'activité du capitalisme, les progrès de la Renaissance considérés comme moderne ne sont-ils pas en fait en retard, sur l'échelle chronologique, vis à vis de ceux des Song ? En effet, dans la perspective eurocentrique, la modernité a toujours été explorée à l'exclusion du monde non-européen, à partir de la proclamation de la Renaissance, qui a transformé la modernité occidentale en norme centrale du progrès.

En réalité, l'Orient n'a pas toujours stagné, il a aussi eu ses « temps modernes » et une histoire dynamique, analogue à celle de l'Europe puisqu'elle est passée elle-même, bien avant l'arrivée des Occidentaux, par des changements décisifs, des modèles économiques, culturels et politiques<sup>581</sup>. C'est juste un des nombreux exemples de

---

578 Ebrey, Patricia Buckley. 赵世瑜 等译, *The Cambridge Illustrated History of China* 剑桥插图中国史, 济南: 山东画报出版社, 2001, p102

Ebrey, Patricia Buckley. *The Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010

579 Goody. Jack, *Le vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*. Gallimard, « Folio Histoire », 2015, p62 URL : <https://www.cairn.info/le-vol-de-l-histoire--9782070453962.htm>

580 Ebrey, Patricia Buckley. 赵世瑜 等译, *The Cambridge Illustrated History of China* 剑桥插图中国史, 济南: 山东画报出版社, 2001, p104

581 Lamouroux, Christian. *La Dynastie Des Song.Histoire générale de la Chine (960-1279)*, Paris : Les Belles lettres, S.I. 2021, p20-21

dynastie qui existe dans les pays asiatiques<sup>582</sup>, et s'avèrent tous plus ou moins égaux au dynamisme pris pour norme, celui de la Renaissance. Donc, la modernisation n'est jamais une unicité européenne, mais l'unicité consiste dans les déroulements de la modernisation des ses lieux et de ses époques. De ce fait, lorsque Chen pense se placer du point de vue de la gouvernementalité expansive de la modernité occidentale, il porte également en lui un sentiment subjectif de victimisation à expliquer la marginalité.

À partir du point de vue de Chen, l'Occident est presque l'incarnation de la modernité depuis le xx<sup>e</sup>, profitant du développement mondialisé du capitalisme pour procéder à une colonisation alternative des lieux extérieurs au monde occidental. Lorsque Chen veut, en tant qu'artiste, critiquer cette manière alternative de coloniser, qui produit un aspect politique du centre versus sa bordure, la possibilité de l'art transforme la marginalité en une victimisation de la modernité occidentale. Pourtant, on a dissocié la modernité en tant qu'invention de l'Occident, les expériences de la modernité ne correspondent pas absolument à celles de l'Occident, mais à l'expérience du lieu et du moment. Comme Chen souligne le "déroulement" local, social et temporel, il faudrait alors s'en retourner à l'époque, l'endroit et le contexte qui est celui de ses œuvres montrées, pour que des changements qui sont les conséquences de la modernisation ressortent les expériences de la modernité qui y sont à l'origine.

Par conséquent, on observe que Chen profite des ressources de la marginalité pour développer sa notion de la possibilité de l'art comme si les expériences de la modernité venaient de l'Occident. Dans ses œuvres, elles expriment la manière d'une victimisation de la modernité, et elles consistent ces victimisations qui résultent des expansions du modernisme occidental. Par contre, on se demande si cette marginalité ne reflète pas seulement celle de l'Occident, mais aussi les changements qui sont les conséquences sur place et au présent. Il faut que l'on revienne s'intéresser aux déroulements locaux.

---

582 Goody montre dans ses recherches sur la Renaissance orientales qu'il remet en question l'hypothèse selon laquelle la modernité exclusive comme provenant d'un avantage ancien de l'Occident est fausse. Il précise par exemple que la Chine, le Japon, l'Inde, et même le monde islamique ont aussi eu leurs époques de Renaissance. Ces civilisations orientales ne sont pas mentionnées dans les récits européens habituels qui insistent de manière excessive sur leur « arriération ». Autrement dit, « si l'Occident a développé par la suite des structures financières plus complexes en lien avec la révolution industrielle, il s'agissait d'un prolongement d'une activité plus ancienne qui n'impliquait nullement l'invention de quelque chose de complètement nouveau appelé « capitalisme » tout court\*, mais l'élaboration de procédures et de techniques préexistantes . »

Goody, Jack, and Goody. *Renaissances- Au singulier ou au pluriel ?*. Dunod Editeur, S.l., 2020, p26 URL : <https://go.exlibris.link/1L1Rh96H>, consulté : 16/07/2022



## **b. L'expérience de la modernité et le déroulement de la modernisation à Taïwan — de la gouvernance étatique à la libération politique**

Pour bien connaître le contexte de l'époque que les œuvres de Chen relatent, on explique un peu d'abord l'histoire de l'économie de cette période-là à Taïwan.

Après le gouvernement de la République de Chine contrôlé par le Kuomintang (KMT) qui s'est installé à Taïwan, à partir de 1949, l'État est intervenu sur tous les niveaux de gestions de l'île. En raison de nombreuses nouvelles immigrations qui ont suivi ce gouvernement sur le territoire Taïwannais, on a vu apparaître les problèmes liés à l'inflation galopante, la crise des réserves de change, du système de monnaie faible et l'inconstance des prix. La politique réformée d'économie est devenu le sujet prioritaire pour régler ces problèmes de subsistance des peuples, et d'économie d'État.

Selon des recherches économiques et informations officielles taïwanaises<sup>583</sup>, on pourrait résumer le processus et le programme de réformes économiques pour ainsi dire en quatre étapes : poursuivre la constance d'économie intérieure, développer la capacité d'exportation d'ères industrielles, transformer la stratégie de la technologie de secteur et promouvoir la libération économique et la globalisation politique.

### 1) Poursuite de la constance d'économie intérieure — les années 50

Après la guerre et sa réinstallation à Taïwan, le gouvernement de KMT a pris la stabilité économique, l'augmentation de la production agricole et l'approvisionnement alimentaires stable comme objectif principal, il a profité de l'aide américaine (le

---

583 Chen, Cheng Mao. 陳正茂, 《台灣經濟發展史》, 台北: 新文京開發, 2003, 4, p170-195

陳添壽, 蔡泰山, 《台灣經濟發展史》, 台北: 蘭臺出版社, 2009, p207-227

馬凱, 〈台灣經濟發展經驗的回顧〉, 台北: 中國論壇雜誌社, 128-139頁

*Economic Development R.O.C (Taiwan)*, Taipei: Council for Economic Planning and Development Executive Yuan, Republic of China (Taiwan), 《台灣經濟發展歷程與策略》, 臺北市: 臺北市:行政院經濟建設委員會, (102) 2013, 10

Wu. Dean Fu, 吳典附。 「由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006)」 。碩士論文, 中國文化大學中山學術研究所, Mémoire, Taipei: Chinese Culture University, 2007。 <<https://hdl.handle.net/11296/dk66r5>>。

Liu. Yin Han, 劉胤含。 「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文, 國立中正大學國際經濟研究所, Mémoire, Chiayi County: National Chung Cheng University, janvier 2015。 <<https://hdl.handle.net/11296/56u592>>。

programme Lend-Lease)<sup>584</sup> pour la reconstruction d'après-guerre et le développement économique. Dans cette période, le gouvernement a réalisé ses projets économiques et politiques : la réforme monétaire du Nouveau dollar taïwanais. La première phase du plan de construction économique<sup>585</sup> est mise en œuvre en 1953. La politique de la réforme agraire, le contrôle des réserves de change par les limitations d'exportation et d'importation, l'exploitation et l'évolution des infrastructures de l'agriculture et de sa

---

584 L'aide américaine : le gouvernement américain fournit une assistance militaire et économique à d'autres gouvernements par la mise en place d'institutions et de programmes. Cela remonte à la loi Lend Lease de 1941, qui a été mise en œuvre par les États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale pour la fourniture de matériel de guerre aux Alliés. Les types d'aide comprennent : les subventions directes (grants), les prêts (loans) et la coopération technique, puis elles comprennent également la vente ou le don de produits agricoles qui étaient produits aux États-Unis pour les pays bénéficiaires, dans le cadre d'un programme que l'on appelle la "loi publique n° 480" (Public Law 480). En outre, les aides ont fourni des assistances militaires, y compris la mise à disposition de conseillers militaires, le transfert et la vente d'entraînements, d'armes et d'équipements, et l'assistance à la construction de la défense des pays bénéficiaires. Les États-Unis ont aidé la République de Chine qui est née en 1948, les entreprises d'État par exemple Taiwan Sugar Corporation, Taiwan Power Company et Taiwan Railways Administration ont successivement reçu une aide financière américaine pour soutenir les reconstructions et les redressements de Taiwan. Lorsque la guerre de Corée a été déclenchée en 1950, les États-Unis ont commencé à réagir activement contre l'expansion du communisme. Dans la situation internationale de la guerre froide entre l'Est et l'Ouest, Taiwan est devenu la base des États-Unis pour résister à l'expansion du communisme. Dans ce cas, les États-Unis ont recommencé à fournir des ressources économiques à Taiwan. L'aide économique américaine offre des conditions favorables au développement économique de Taiwan, il existe trois types principaux d'aide : i) l'aide non planifiée : les États-Unis importaient des produits généraux tels que le soja, le coton et les engrais à Taiwan, cela a contribué à freiner la hausse des prix de ces produits et à réduire les pressions de l'inflation. ii) l'aide planifiée : le gouvernement taïwanais doit d'abord soumettre un projet aux États-Unis pour s'assurer que les budgets sont dépensés conformément au plan prévu, et fournir des équipements directs ou une aide financière pour la construction et le développement d'après les projets économiques soumis, comme l'électricité et les chemins de fer. iii) l'aide technique : les États-Unis assistent le gouvernement taïwanais en envoyant des ingénieurs à l'étranger faire des études techniques, ainsi ils ont recruté des techniciens étrangers pour aller à Taiwan et servir les besoins de Taiwan.

Chen, Cheng Mao. 陳正茂, 《台灣經濟發展史》, 台北: 新文京開發, 2003, 4, p173-174

Liu. Yin Han, 劉胤含. 「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文, 國立中正大學國際經濟研究所, mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015. < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> > . p9

張怡敏, 〈美援〉, 台灣大百科全書, Encyclopedia of Taiwan, 中華民國文化部, Ministry of Culture, Ministère de la Culture (république de Chine), URL ; <https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=3920>, consulté : 25/07/2022

Lian, Jun-Jie. *Yen Chia-kan and Council for United States Aid (1948-1963)*, Mémoire de Master, Chinese Culture University, Taipei, 2019 連俊杰. 「嚴家淦與美援運用委員會 (1948-1963)」. 碩士論文, 中國文化大學史學系, 2019. < <https://hdl.handle.net/11296/qfgf45> > .

585 Plan quadriennal de construction économique: étant donné que les États-Unis ont fourni une aide économique à Taiwan, l'un des moyens de les assister financièrement était d'exiger que le gouvernement du Kuomintang soit soumis à un plan de restructuration du budget de base de l'aide financière, de sorte que le gouvernement du Kuomintang a proposé un plan économique de quatre ans comprenant six périodes de 1953 à 1976. Après les années 1960, l'aide américaine directe est remplacée par une aide basées sur des prêts financiers. Depuis 1976, la politique de plans économiques ne s'est pas arrêtée, mais a changé de calendrier. Au total, dix phases de plans économiques ont été mis en œuvre pour planifier et développer la politique nationale de la construction de Taiwan dans les années 1953-1990. 四年經濟計畫: 因為美國提供了台灣的經濟援助, 其中一種金援方式是要求國民黨政府須提供計畫作為資金援助的依據, 所以國民黨政府提出了從1953-1976為六期的四年經濟計畫, 一九六零年代後, 美國援助的方式就以貸款方式取代。從1976以後, 經濟計畫的政策沒有停止, 而是改變時程, 總計執行了十期的經濟計畫到1990年代的國家建設政策的規劃與發展。

Liu. Yin Han, 劉胤含. 「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文, 國立中正大學國際經濟研究所, mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015. < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> > . p9-15

diversification vers les agro-industries, et les manufactures, contribuent au développement des industries de substitution et des importations à forte intensité de main-d'œuvre pour réduire le déficit commercial.

Les politiques du gouvernement au cours de cette période consistaient à renforcer le capital de l'État, à créer des entreprises étatiques et en même temps à étendre le développement du capital privé grâce à la construction d'infrastructures nationales. Bien que cette période ait servi principalement au développement du capital d'État, le gouvernement du Kuomintang a aussi poursuivi et encouragé le développement de capitaux privés. Ainsi, la croissance de l'industrie taïwanaise au cours de cette période a progressivement transformée une société agricole en une société industrielle. À l'issue des années 1950, la croissance des entreprises privées était compétitives et comparable à celle des entreprises nationales<sup>586</sup>.

#### 2) Développement de la capacité d'exportation dans les années industrielles orientées vers l'exportation — du début des années 60 à la fin des années 70

En raison de la forte augmentation de la capacité de production du marché intérieur, il faut soutenir les entreprises privées et les manufactures au service des marchés locaux pour quelles se développent vers l'exportation. Durant cette période-là, l'objectif du développement économique a consisté à profiter de la main-d'œuvre moins chère pour produire des produits via les industries orientées vers l'exportation. Le gouvernement a mis en place une politique favorable à l'exportation ainsi que des règles pour récompenser l'investissement et encourager les entreprises étrangères à rejoindre le marché de Taïwan sous la forme d'investissements en capital ou de coopération technique. En conséquence, Taïwan fournit également la production de main-d'œuvre dans le marché mondial.

Par exemple, l'industrie textile de Taïwan a exporté ses produits dans le marché international. Celui-ci a presque doublé en passant le total de ses exportations de 19,6% en 1961 à 38,9% en 1969. De même, les industries de la fabrication d'appareils électriques à Taïwan, parce qu'elles ont coopéré avec la technologie d'entreprise

---

586 Wu. Dean Fu, 吳典附。「由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006)」。碩士論文，中國文化大學中山學術研究所，mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2007。 < <https://hdl.handle.net/11296/dk66r5> >。 p32

japonaise, comme Tatung Company et Panasonic Taiwan Corporation, se sont toutes développées au cours de cette période<sup>587</sup>.

En 1965, le gouvernement a commencé à établir ce qu'on appelle les zones franches d'exportation (export processing zone)<sup>588</sup> pour la fabrication directe aux ports. C'est une manière de simplifier le processus de la chaîne d'approvisionnement, les matières premières sont transportées vers l'arrière-pays autour du port, les main-d'œuvres non technique ont transformé les matières premières en des produits d'usinage, et les produits d'usinage ou les marchandises peuvent être exportés directement. En profitant de ce système d'usinage industriel, le taux de croissance économique moyen de Taïwan est passé de 6,9% en 1960 à 12,6% en 1972<sup>589</sup>.

Les politiques d'encouragement et de récompense des industries légères et des industries orientées vers l'exportation durant les années 1960 a contribué effectivement à la croissance rapide de l'industrie d'exportation de Taïwan. À l'aide du développement de l'économie mondiale, cette stratégie a amené l'essor économique et augmenté la capacité industrielle de Taïwan. L'expansion rapide des exportations a entraîné la demande de l'industrie en machines, équipements et matières premières intermédiaires. Après l'industrialisation, la technologie industrielle de Taiwan s'est améliorée, ce qui est aussi bénéfique au développement de l'industrie lourde.

À partir de 1970, le gouvernement a changé ses politiques<sup>590</sup> vis à vis de l'industrie à forte densité de main d'œuvre pour les transformer en industrie à la pointe de la technologie. La série des industries concernées comprennent les aciéries, les industries pétrochimiques, les industries mécaniques, les industries électroniques et d'autres industries d'outil de précision. Il a s'agit d'augmenter l'autonomie de

---

587 Wu. Dean Fu, 吳典附。「由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006)」。碩士論文，中國文化大學中山學術研究所，mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2007。 < <https://hdl.handle.net/11296/dk66r5> >。 p36

588 Organisation internationale du Travail, Les zones franches d'exportation, URL : [https://www.ilo.org/actrav/areas/WCMS\\_DOC\\_ATR\\_ARE\\_EPZ\\_FR/lang--fr/index.htm](https://www.ilo.org/actrav/areas/WCMS_DOC_ATR_ARE_EPZ_FR/lang--fr/index.htm), consulté : 08/08/2022

589 Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> >。 p14

590 1970年頒布「加速工業發展趨勢及輔導措施」、「工業輔導準則」，1971年公布第二段「獎勵投資條例」，增加了資本密集工業投資的鼓勵。 p10

Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，Mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> >。 p10

l'économie nationale, en donnant les moyens d'améliorer la structure industrielle, et de réduire la dépendance technique vis à vis des pays étrangers<sup>591</sup>.

Néanmoins, l'impact de la crise pétrolière de 1973 sur l'économie mondiale a naturellement aussi rejaillit sur le développement économique, commercial et industriel de Taiwan, ainsi que sur l'inflation des prix. Pour endiguer cette crise, le gouvernement a élaboré un programme de reconstruction appelé "Ten Major Construction Projects"<sup>592</sup> en octobre de la même année, et l'a mis en œuvre de 1974 à 1979. Cette politique fournit le marché intérieur pour les demandes de l'industrie et du commerce taïwanais, cela rétabli la demande d'emplois, le besoin en ressources humaines, et compense la faiblesse logistique précédente ainsi que celle de l'investissement privé. Elle équilibre non seulement la menace de la crise pétrolière, redresse efficacement l'économie et stabilise les prix, mais assure également un développement économique dans les décennies suivantes à Taïwan<sup>593</sup>.

Le deuxième choc pétrolier éclate en 1979, ces deux crises énergétiques ont permis que le gouvernement prenne conscience de la forte dépendance de Taïwan vis à vis de l'énergie extérieure, et se tourne vers de nouvelles stratégies de développement à haute intensité technologique, à forte valeur ajoutée, à faible consommation d'énergie, à faible dépendance énergétique et vers des techniques industrielles moins polluantes pour régler les problèmes économiques. Donc, la politique du développement a transformé l'industrie pour qu'elle devienne plus stratégique, tandis que l'industrie chimique lourde s'est elle transformée en une demande intérieure.

Si on retrace les politiques et les mesures de constructions étatiques au cours de cette période, il apparaît clairement que l'État a utilisé des politiques, des mises en œuvres et des encouragements pour agir sur l'économie. Ainsi on ose rendre compte que l'intervention et l'efficacité des mesures ont bien modifié la dimension des modèles industriels et la répartition de la main-d'œuvre conformément aux principes du développement national.

---

591 Chen, Cheng Mao. 陳正茂, 《台灣經濟發展史》, 台北: 新文京開發, 2003, 4, p217

592 Ten Major Construction Projects, \*十大建設: 1.南北高速公路、2.鐵路西部幹線電氣化、3.北迴鐵路、4.台中港、5.蘇澳港、6.桃園國際機場、7.核能發電、8.一貫作業鋼鐵廠、9.造船廠、10.石油化學工業。

593 Chen, Cheng Mao. 陳正茂, 《台灣經濟發展史》, 台北: 新文京開發, 2003, 4, p218

3) Transformation de la stratégie des fabrications par secteurs — du début des années 80 à la fin des années 90

Après que l'ensemble de l'économie ait subi l'impact de la crise énergétique, dans les années 80, le gouvernement a transformé activement l'ancien modèle industriel en une industrie de haute technologie. De la forte densité de main-d'œuvre à la forte densité de technologie, le technopôle de Hsinchu a été créé en 1980 et, en 1981, le gouvernement a annoncé que les industries stratégiques seraient incluses dans les mesures incitatives d'investissements<sup>594</sup>. Ce technopôle comporte l'institut officiel de la recherche associée à l'industrie, les entreprises informatiques étrangères, comme par exemple, Wang Laboratories et Qume. Il y a aussi les entreprises informatiques locales comme Acer et MiTAC dont les sièges sociaux se sont installés au technopôle de Hsinchu. À cette période-là, le volume des exportations de produits électroniques de Taiwan a été supérieur au volume des exportations de textiles, se classant au premier rang<sup>595</sup>.

Cependant, les politiques passées de promotion du commerce extérieur ont créé un déséquilibre économique d'ensemble, qui a entraîné une hausse des prix des logements, une augmentation des salaires, des inégalités de revenus, une élévation des coûts de production et une baisse progressive de la compétitivité, tout cela a amené une situation défavorable à un investissement stable<sup>596</sup>.

En particulier, dans le passé le gouvernement a contrôlé de manière stricte les marchés des changes à long terme. L'entreprise privée ne pouvait pas librement s'engager dans des investissements à l'étranger. De plus, l'atmosphère sociale a changé, elle s'est davantage libérée dans les années 80 alors que l'on est toujours sous la loi martiale. En 1984, le gouvernement a annoncé ses politiques d'infrastructure économique en promouvant la libéralisation et l'internationalisation économique. En même temps, le gouvernement a réduit considérablement les tarifs douaniers et la

---

594 Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> > 。, p12

595 Wu. Dean Fu, 吳典附。「由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006)」。碩士論文，中國文化大學中山學術研究所，mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2007。 < <https://hdl.handle.net/11296/dk66r5> > 。 p44

596 陳添壽，蔡泰山，《台灣經濟發展史》，台北：蘭臺出版社，2009, p224

protection commerciale intérieure. De plus, les entreprises étatiques ont commencé à être privatisées. En 1987, les contrôles des changes et des importations ont été levées, et les taïwanais se sont débarrassés de la loi martiale également. En 1989, le système de taux de change basé sur le dollar a été aboli, et un système de taux de change flottant, qui était déterminé par l'offre et la demande du marché, a été mis en place. À cette époque, les taux d'intérêt et les taux de change avaient été entièrement libéralisés<sup>597</sup>.

En raison de cette libéralisation accélérée de l'économie et de l'impact qu'elle a sur la vie sociale après la libération de la loi martiale, le gouvernement n'a pas établi d'ordre économique libéralisé complémentaire, de sorte que de nombreux problèmes se sont montrés, tels que la prédominance des sociétés d'investissement illicites, la montée en flèche du prix de la bourse, la perte de main-d'œuvre et la détérioration de la répartition des richesses sociales, la flambée des prix de l'immobilier<sup>598</sup>, etc. Ainsi, à la fin des années 80, la structure du secteur économique de Taïwan avait subi un grand changement, la valeur de la production du secteur des services a dépassé celle de l'industrie<sup>599</sup>.

Le gouvernement continue de promouvoir la transformation des industries à forte intensité de main-d'œuvre, des industries à forte intensité de technologie et de capital, par le biais de projets de construction nationaux. Ainsi dans les années 1990, de nombreuses industries à forte intensité de main-d'œuvre se sont progressivement retirées pour s'implanter à l'étranger. Les changements du contexte économique mondial à cette époque ont un impact sur l'économie taïwanaise, par exemple le Japon connaît une récession de longue durée depuis les années 1990, cela correspond au phénomène que l'on appelle le phénomène des bulles économiques. Les États-Unis ont créé un essor économique sur une période de huit ans, après l'arrivée au pouvoir de Bill Clinton en 1992 ; les pays d'Europe occidentale ont accéléré l'intégration économique et établi le deuxième plus grand marché du monde. Et en raison d'un

---

597 Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> >。 p13  
*Economic Development R.O.C (Taiwan)*, Taipei : Council for Economic Planning and Development Executive Yuan, Republic of China (Taiwan), 《台灣經濟發展歷程與策略》,台北：臺北市:行政院經濟建設委員會，(102)2013, 10, p27

598 蕭全政, 《台灣地區新重商主義》,台北：國家政策研究中心，1989年，p203-204

599 陳添壽, 蔡泰山, 《台灣經濟發展史》,台北：蘭臺出版社，2009, p225-226

développement économique rapide, la Chine continentale est devenue un important pays de commerce dans le marché du monde<sup>600</sup>.

Parmi eux, le plus influent est la situation de la mondialisation du marché chinois. Dans le passé, les principaux partenaires commerciaux de Taïwan étaient les États-Unis et le Japon, mais en raison de l'impact direct ou indirect de la division industrielle du travail et des intérêts comparatifs, les entreprises taïwanaises ont commencé à s'ouvrir aux investissements ou bien à la coopération technique avec la Chine. À la fin de 1996, Taïwan était devenu le troisième partenaire commercial de la Chine<sup>601</sup>. En fait, en 1995 la valeur de la production informatique de l'industrie de Taiwan se classait au troisième rang mondial et c'est un fournisseur important dans le système mondial de division du travail de l'industrie de haute technologie. Pourtant, dans l'industrie taïwanaise de l'informatique, près de 30 % des fabricants ont déplacé leurs usines en Chine en seulement quelques années à cette époque. Ce phénomène montre également les avantages que procure la participation de la Chine à la mondialisation : le monde a soudainement ajouté une main-d'œuvre de 700 millions de personnes et un marché de 1,3 milliard de personnes<sup>602</sup>. En d'autres termes, la mondialisation du marché chinois a non seulement envahi le marché mondial, mais a également apporté des difficultés et des défis au fonctionnement du marché multinational orienté vers l'exportation du modèle économique de Taiwan.

Dans l'ensemble, à cette époque-là, on peut noter que le gouvernement a toujours encouragé le développement de l'industrie par la puissance de l'État. Par exemple, l'économie de la structure industrielle s'est transformée en économie de l'industrie des services, et cette évolution a favorisé le développement de l'industrie des services productifs et de l'industrie des services aux consommateurs. Pendant la période de 1990 à 2000, le commerce domestique a beaucoup évolué et modernisé. En remplaçant les magasins traditionnels à exploitation individuelle par des commerces de détail tels que les grands centres commerciaux, les chaînes de magasins, les

---

600 Wu. Dean Fu, 吳典附。「由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006)」。碩士論文，中國文化大學中山學術研究所，mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2007。 < <https://hdl.handle.net/11296/dk66r5> >。 p47

601 陳添壽，蔡泰山，〈台灣經濟發展史〉，台北：蘭臺出版社，2009，p227

602 Wu. Dean Fu, 吳典附。「由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006)」。碩士論文，中國文化大學中山學術研究所，mémoire, Taipei : Chinese Culture University, 2007。 < <https://hdl.handle.net/11296/dk66r5> >。 p51



supermarchés de proximité en franchise, etc. La somme totale de production au cours de cette période est passée de 28 milliards à 134,4 milliards et le nombre d'emplois est passé de 41 382 à 74 544<sup>603</sup>. Le plus grand changement est l'augmentation rapide des magasins de proximité fonctionnant 24 heures sur 24, qui a complètement changé le mode de vie et le modèle commercial traditionnel des Taïwanais.

Le gouvernement a aussi promu le projet de "Asia-Pacific Regional Operations Center<sup>604</sup>", l'objectif est de faire de Taïwan un pôle technologique dans la région Asie-Pacifique et une base pour le marché de l'Asie de l'Est<sup>605</sup>. Plus important encore, l'économie taïwanaise au cours de cette période s'est orientée vers une voie plus libérale, internationalisée et mondialisée, où les capitaux nationaux et étrangers et les ressources humaines peuvent être développés plus vigoureusement à Taïwan.

#### 4) Montée de la libération économique, de la globalisation politique et de la démarche démocratique — la période après 2000

En 2000, l'écologie politique de Taiwan a subi le premier transfert de pouvoir depuis la levée de la loi martiale en 1987. Un parti politique est établi à Taïwan, le Democratic Progressive Party (DPP), qui pour la première fois a ses dirigeants élus par le peuple. Le président Chen Shui-bian a pris le pouvoir et a gouverné pendant huit

---

603 Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> >。 p47

604 Asia-Pacific Regional Operations Center, 亞太營運中心, est un projet économique proposé par le président Lee Teng-hui. À l'époque de la ministre Lien Chan, ce projet est désigné pour développer Taïwan en tant que plaque tournante économique dans la région Asie-Pacifique. Le soi-disant « centre d'opérations » fait référence à six centres, le centre de fabrication, le centre de transbordement maritime, le centre de transbordement aérien, le centre financier, le centre de télécommunications et le centre des médias. Au final, ce plan a été un échec complet. Taïwan n'est devenu un centre de l'Asie-Pacifique dans aucun des six grands domaines d'expertise. En 2000, les partis politiques se sont alternés. Après son arrivée au pouvoir, le président Chen a proposé une "île de silicium verte" pour retirer officiellement de la liste le Centre d'opérations Asie-Pacifique. Les principales raisons de l'échec sont les suivantes : premièrement, la Chine ne coopère pas ou ne soutient pas le projet; deuxièmement, la situation des deux côtés du détroit de Taiwan a changé après la visite de Lee Teng-hui à Cornell et l'élection présidentielle directe. Mais tout le monde sait que la Chine est le segment qui connaît la croissance la plus rapide et presque la plus importante de l'Asie-Pacifique. Sans le marché chinois, on ne peut pas parler de "Centre Asie-Pacifique".

Voir aussi l'article : 〈風評：重新打造亞太營運中心？不知今夕何夕〉，The Storm Media, 2022, 04, 19, URL : <https://www.storm.mg/article/4292288?page=1>, consulté : 22/08/2022

*Economic Development R.O.C (Taiwan)*, Taipei : Council for Economic Planning and Development Executive Yuan, Republic of China (Taiwan), 《台灣經濟發展歷程與策略》，台北：臺北市：行政院經濟建設委員會，(102) 2013, 10., p7

605 Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> >。 p18

ans. Pendant cette période, la direction de l'état a dirigé ses objectifs vers l'élaboration de politiques favorable à l'économie dans le cadre d'une « économie du savoir »<sup>606</sup>. L'axe principal du développement national est d'amener le développement économique vers une libéralisation complète des marchés et à l'internationalisation à travers la concurrence loyale<sup>607</sup>.

Durant la période où le DPP était au pouvoir, il a également mis en œuvre deux phases de plans nationaux. Les objectifs principaux de ces plans consistent à : promouvoir l'expansion des industries de services fondées sur la connaissance, le développement des industries des semi-conducteurs, le progrès de la biotechnologie et de la technologie numérique pour augmenter la valeur qualitative de la production à Taïwan. Donc, le gouvernement élaborait sa politique en encourageant les entreprises à s'ouvrir vers la libéralisation et l'internationalisation.

D'abord, il a assoupli la réglementation financière, a réduit les droits de succession de 50 % à 10 %, et a réduit l'impôt sur le revenu des entreprises de 25 % à 17 %. Ce faisant il a promu la "zone de démonstration d'économie libre". Ensuite, le gouvernement a éliminé considérablement les restrictions conséquences de la loi sur la logistique, la circulation des capitaux, la circulation des ressources humaines, la circulation des informations et la marchandisation du savoir<sup>608</sup>. En particulier, le gouvernement a mis en œuvre deux réformes financières en 2000 et 2004 pour encourager les sociétés financières domiciliées à Taïwan à fusionner, cela s'est réalisé conformément à la stratégie de libéralisation du marché financier<sup>609</sup>.

---

606 "Renforcer l'économie fondée sur le savoir", in Science, technologie et industrie : Perspectives de l'OCDE 2002, OECD Publishing, Paris, [https://doi.org/10.1787/sti\\_outlook-2002-3-fr](https://doi.org/10.1787/sti_outlook-2002-3-fr). consulté : 26/08/2022

607 Chen. Bing-Yuan, The Research of the Central Government Budget Information of Lee Teng-hui, Chen Shui-bian and Ma Ying-jeou (1990-2016), Thèse, Taoyuan City : National Defense University, Fu Hsing Kang College, mai, 2018. <<https://hdl.handle.net/11296/6jncjh>>。 陳炳源。「李、扁、馬時期中央政府預算資訊之研究 (1990-2016)」。博士論文，國防大學政治作戰學院政治研究所，2018。p80

608 *Economic Development R.O.C (Taiwan)*, Taipei : Council for Economic Planning and Development Executive Yuan, Republic of China (Taiwan), 《台灣經濟發展歷程與策略》,台北：臺北市：行政院經濟建設委員會，(102)2013, 10., p8

609 Chang. Ting, "A Dispositif of Representation as the Resistance Silence in the Age of Neoliberalism: an Aesthetic Analysis of the Works of Chen Chieh-Jen", Paper and Presentation at Cultures among Us: Nineteenth Annual International Conference of Cultural Studies Association, Taipei, Taiwan : CSA, NTUA National Taiwan University, Mars 10-11, 2018. p5

### CHAPITRE III

De plus, il y a eu aussi la mise en place de stratégies de la transformation industrielle qui ont consisté à la spécialisation des services de l'industrie manufacturière, l'informatisation et la mondialisation de l'industrie des services, y compris la particularisation des industries traditionnelles. Enfin, le gouvernement a positivement maintenu les interactions avec le monde, de la période du président Chen Shui-bian et jusqu'à l'élection du président Ma Ying-jeou suivant membre du parti KMT. Ils ont conduit leurs efforts pour promouvoir la mondialisation de Taïwan, notamment en devenant membre de l'OMC en 2002, en ouvrant des vols directs avec la Chine, en signant l'accord commercial de l'ECFA<sup>610</sup> et l'Accord commercial sur les

---

610 L'accord-cadre de coopération économique entre la Chine et Taïwan, porte aussi le nom de Cross-Strait Economic Cooperation Framework Agreement (ECFA) 海峽兩岸經濟合作架構協議. C'est un accord commercial de libre-échange avec la Chine. La relation froide qui existe entre la Chine et Taïwan a contribué à l'isolement du pays durant la période d'investiture du président Chen Shui-bian. Lorsque KMT reprend le pouvoir sous la direction du président Ma Ying-jeou en 2008, cet accord est considéré comme une partie de la politique économique d'amélioration des relations entre la Chine et Taïwan. Cet accord est signé le 29 juin 2010. Ainsi durant la période du pouvoir du président Ma, « les relations Taïwan-Chine ont effectivement connu un essor sans précédent. En cinq ans, dix-neuf accords ont été signés par les organismes paragouvernementaux chinois et taïwanais. Ils ont abouti à l'établissement de relations aériennes et maritimes directes de plus en plus denses (616 vols par semaine début 2013), à l'ouverture de Taïwan au tourisme chinois de masse (2 millions de visites en 2012), à un début de coopération dans les domaines sanitaire et médical concrétisée notamment depuis l'apparition du virus H7N9, à des échanges en matière de sécurité du nucléaire civil, et aux prémices d'une zone de libre-échange sous la forme d'un Accord-cadre de coopération économique (ECFA). »

LE PESANT. Tanguy, « Les relations Chine-Taïwan sous la présidence de Ma Ying-jeou : l'impossible *statu quo* », *Hérodote*, 2013/3 (n° 150), p. 67-86. DOI : 10.3917/her.150.0067. URL : <https://www.cairn.info/revue-herodote-2013-3-page-67.htm>, consulté : 19/09/2022

ECFA 海峽兩岸經濟合作架構協議, URL : <https://www.ecfa.org.tw/RelatedDoc.aspx?nid=14>, consulté : 19/09/2022

services entre les deux rives avec la Chine<sup>611</sup>. Ainsi depuis 2010, le gouvernement a exploité les coopérations commerciales avec Singapour et la Nouvelle-Zélande, qui les a amené à signer plus tard l'accord de coopération économique (ANZTEC)<sup>612</sup> avec la Nouvelle-Zélande<sup>613</sup>. « Fin 2012, 124 pays et territoires, dont les États-unis, l'union

---

611 L'accord commercial sur les services entre les deux rives, Cross-Strait Service Trade Agreement (CSSTA)海峽兩岸服務貿易協議, est un accord ayant pour objectif de réduire les barrières économiques et commerciales entre Taïwan et la Chine. Il est signé en juin 2013, mais n'a jamais activé. Le gouvernement sous la direction du président Ma, avait déjà signé en juin 2010 l'"Accord-cadre de coopération économique" (ECFA) afin de renforcer les relations économiques et commerciales entre les deux rives du détroit de Taiwan. Pourtant, dans la liste des projets relatifs aux récoltes précoces au sein du commerce des services de l'ECFA, la Chine n'ouvre que 11 projets de l'industrie des services à la participation de Taïwan, avec des avantages limités. Pour réglementer et protéger plus systématiquement les droits et intérêts des prestataires de services des deux côtés du détroit de Taiwan, élargir les échanges et la coopération entre les acteurs de l'industrie en rapport avec l'ampleur du marché, et réduire les mesures restrictives, l'accord CSSTA est comme la conséquence de l'accord d'ECFA, et est désigné particulièrement sur le commerce des services. Selon cet accord, la Chine a promis d'ouvrir 80 catégories (65 non financières et 15 financières), qui ont tous dépassé les engagements de la Chine à l'OMC ; Taïwan a promis d'ouvrir 64 catégories (55 non financiers et 9 financiers articles), dont 37 nouvelles catégories qui s'ouvrent ou s'étendent aux projets financés pour la Chine. Une fois l'accord signé et entré en vigueur, les entreprises taïwanaises pourront profiter des diverses concessions de l'accord pour entrer sur le marché continental dans de meilleures conditions. Bien que les entreprises du continent puissent investir à Taïwan conformément à nos engagements, elles doivent toujours suivre nos réglementations en vigueur telles que les « Mesures pour le permis des personnes des régions continentales désirant investir à Taïwan » et d'autres réglementations pertinentes, et ne peuvent investir à Taïwan qu'après examen des dossiers et approbation des autorités compétentes.

Cependant, cet accord a sollicité la manifestation d'étudiants taïwanais qui ont envahi l'amphithéâtre du Parlement taïwanais, manifestant contre le passage en force de cet accord au Yuan législatif, le 18 mars 2013. C'est ce que l'on appelle le mouvement Tournesol des Étudiants太陽花學運. Cette occupation dure pendant plusieurs jours de suite, le bâtiment étant bloqué par des chaises et l'alimentation électrique étant également coupée. Cette manifestation démontre la méfiance du public et le mécontentement vis à vis de la politique favorable à la Chine.

PENG. Jenyu, « Histoire traumatique et transmission de la révolte. Réflexions à partir du Mouvement des tournesols à Taïwan », *Le Coq-héron*, 2018/2 (N° 233), p. 120-133. DOI : 10.3917/cohe.233.0120. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/revue-le-coq-heron-2018-2-page-120.htm>, consulté : 21/09/2022

海峽兩岸服務貿易協議文本, URL : <https://www.ecfa.org.tw/EcfaAttachment/海峽兩岸服務貿易協議文本.pdf>, consulté : 26/09/2022

612 Agreement between New Zealand and the Separate Customs Territory of Taiwan, Penghu, Kinmen and Matsu on Economic Cooperation (ANZTEC) 「台澎金馬個別關稅領域與紐西蘭經濟合作協定」, est un accord commercial de libre-échange entre la Nouvelle-Zélande avec Taïwan, signé le 10 juillet 2013. Outre le traitement de marché ouvert pour le commerce des biens, des services, des investissements et des marchés publics, cet accord commercial permet également des échanges supplémentaires dans le domaine des coproductions cinématographiques et télévisuelles et des affaires indigènes, ainsi que la coopération entre les agences gouvernementales des deux parties dans des domaines tels que les obstacles techniques au commerce (OTC), l'inspection de la sécurité alimentaire et la quarantaine animale et végétale (SPS), les services de transport aérien, les droits de propriété intellectuelle, le commerce et le travail, le commerce et l'environnement et la concurrence, afin de renforcer les relations économiques et commerciales globales entre les deux parties.

Taiwan trade 台灣經貿網, 台紐經合入口網, ANZTEC台紐經濟合作協訂, 中華民國對外貿易發展協會, URL : <https://info.taiwantrade.com/S0/promo/anztec/anztec.html>, consulté : 19/09/2022

New Zealand Commerce and Industry Office, About ANZTEC, URL : <https://www.nzcio.com/en/anztec/about-anztec/>, consulté : 19/09/2022

613 *Economic Development R.O.C (Taiwan)*, Taipei : Council for Economic Planning and Development Executive Yuan, Republic of China (Taiwan), « 台灣經濟發展歷程與策略 », 台北 : 臺北市:行政院經濟建設委員會, (102) 2013, 10., p8

européenne, le Japon ou le Canada ont offert à des citoyens taïwanais des possibilités d'entrée sur leur territoire sans visa. »<sup>614</sup>

Toutefois, les politiques nationales planifiées par le DPP pendant son administration n'ont pas atteint l'objectif escompté en termes de taux de croissance économique. Il y a plusieurs facteurs principaux, par exemple, à cause des attentats terroristes du 11 septembre 2001 aux États-Unis et l'impact direct qu'il a eu sur la bulle mondiale de l'industrie informatique, premier partenaire économique de Taïwan, l'industrie taïwanaise a été fortement bousculée. Par la suite, en 2003 c'est l'épidémie de SRAS<sup>615</sup> en Asie et la guerre américano-irakienne qui viennent perturber à leur tour l'écologie économique du pays. Ces événements internationaux turbulents ont empêché les industries taïwanaises de contribuer positivement à la production économique intérieure et extérieure des industries taïwanaises. Même lorsque la crise financière des prêts hypothécaires à risque<sup>616</sup> aux États-Unis a éclaté en 2008, les industries

---

614 COURMONT Barthélemy, « Chine-Taïwan : ennemis un peu, partenaires beaucoup », *Géoeconomie*, 2014/1 (n° 68), p. 91-106., p98 DOI : 10.3917/geoec.068.0091. URL : <https://www.cairn.info/revue-geoeconomie-2014-1-page-91.htm>, consulté : 20/09/2022

615 Syndrome respiratoire aigu sévère, est une maladie respiratoire virale causée par un coronavirus associé au SRAS. Il a été identifié pour la première fois à la fin du mois de février 2003 lors d'une épidémie apparue en Chine et qui s'est propagée à plusieurs autres pays, y compris Taïwan. Cette épidémie

Syndrome respiratoire aigu sévère (SRAS) : Statut de la flambée et leçons pour l'avenir, publication qui fait suite au colloque sur le SRAS organisé à Genève le 20 mai 2003 par l'OMS.

OMS, Severe Acute Respiratory Syndrome (SARS), World Health Organization, URL : [https://www.who.int/health-topics/severe-acute-respiratory-syndrome#tab=tab\\_1](https://www.who.int/health-topics/severe-acute-respiratory-syndrome#tab=tab_1), consulté : 22/09/2022

616 La crise des subprimes, est un événement qui a éclaté en 2007. Elle a eu un impact financier qui a « abouti à une transformation profonde de l'économie et de la société qui s'est produite à partir des années 1980 sous l'effet de la doctrine néolibérale devenue « la nouvelle raison du monde ». » Cette crise est issue de la hausse des taux directeurs de la Réserve fédérale à partir de 2005, et est renchéri par le coût du remboursement des prêts. Il en a résulté un taux de 15 % de ces crédits qui ont fait défaut en 2007. Plus tard les prix de l'immobilier ont baissé. « Les entreprises de crédit qui ont accordé ces prêts les ont en grande partie revendus sous forme de titres (on parle de « titrisation ») à d'autres banques, auxquelles sont versés les remboursements effectués par les emprunteurs initiaux. Les banques américaines et européennes possèdent un grand nombre de titres subprimes. » Pourtant, ces banques n'arrivent pas à récupérer le versement de la part des emprunteurs. Elles ont vendu « alors de nombreuses actions pour augmenter leurs réserves monétaires, ce qui a eu pour conséquence de faire chuter les cours de la Bourse internationale. La Réserve fédérale américaine (Fed) et la Banque centrale européenne (B.C.E.) dépensent des milliards de dollars et d'euros pour sauver les banques et endiguer la crise. » Malheureusement, en 2008 la faillite de la grande banque d'affaires américaine Lehman Brothers provoque une panique sur les marchés financiers. La crise se répercute alors sur l'activité des pays développés, qui connaissent un fort ralentissement économique dans les mois qui suivent. Ces deux crises ont finalement inauguré la crise financière mondiale de 2007-2008.

Plihon, Dominique, « La crise des *subprimes* : une crise historique du capitalisme », *Idées économiques et sociales*, 2013/4 (N° 174), p. 6-11. DOI : 10.3917/idee.174.0006. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/revue-idees-economiques-et-sociales-2013-4-page-6.htm>, consulté : 23/09/2022

Arnaud BALVAY, « CRISE DES SUBPRIMES, en bref », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/crise-des-subprimes-en-bref/>, consulté : 23 septembre 2022.

manufacturières et de services de Taiwan ont périclité presque simultanément. Le problème est que le secteur des services fondés sur la connaissance, promue par la politique nationale, n'était pas suffisamment dynamique, manquait d'énergie cinétique et de capacité financière pour mener à bien la croissance économique<sup>617</sup>.

En effet, malgré que le KMT ait repris le pouvoir en 2008, le gouvernement n'a pas résolu efficacement le problème de la délocalisation de l'industrie manufacturière de Taiwan. Dans le même temps, s'appuyant sur la croissance de la valeur de la production industrielle, il s'est trop concentrée sur l'industrie manufacturière pendant de nombreuses années et l'industrie manufacturière a été excessivement centrée sur les industries de haute technologie telles que les semi-conducteurs, les panneaux et la communication informatique dont elles avaient fini par dépendre. Ce problème couplé à son tour au déséquilibre de la dépendance vis-à-vis des pays commerçants étrangers, par exemple vis à vis des États-Unis et du Japon, qui étaient les plus grands exportateurs dans le passé, a favorisé les exportations vers la Chine à hauteur de 39,4 % en 2012. En conséquence, la Chine est devenue le plus grand partenaire commercial de Taïwan aujourd'hui, et représente 42,3 % des exportations totales<sup>618</sup> vers la Chine. Tout cela montre le dilemme de la modernisation de Taiwan après la levée de la loi martiale, qui n'a pas vraiment bien réglé ni estimé les risques de leur choix politiques en terme d'économie sur la direction qu'ont adoptée les deux partis pendant tout ce temps là.

Lorsque Taïwan s'est libéré de la loi martiale en 1987, il semble que l'on ait accepté petit à petit le parti du libéralisme de la politique étatique au sein de l'idéologie collective dans la société. De plus, pour bien enraciner la légitimité de la "liberté" et de la "démocratie" dans le peuple, décidément, on a joué sur l'influence que peut avoir le néolibéralisme sur les mécanismes économiques, idéologiques et politiques. Pour finir, quel qu'ait été le parti au pouvoir, le processus de modernisation de Taïwan est progressivement entré complètement dans l'ère du néolibéralisme. 1987

---

617 Liu. Yin Han, 劉胤含。「1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析」。碩士論文，國立中正大學國際經濟研究所，mémoire, Chiayi County : National Chung Cheng University, janvier 2015。 < <https://hdl.handle.net/11296/56u592> >。 p65

618 中華民國行政院全球資訊網，國情簡介，「對外貿易與投資」進出口貿易量，111(2022)/03/25 URL : <https://www.ey.gov.tw/state/6A206590076F7EF/8b5032af-1a67-4c02-bd16-8791aa459cd2>, consulté : 22/09/2022  
中華民國行政院全球資訊網，國情簡介，「對外貿易與投資」進出口貿易量，112(2023)/03/13, URL ; <https://www.ey.gov.tw/state/6A206590076F7EF/8b5032af-1a67-4c02-bd16-8791aa459cd2>, consulté : 03/10/2023

De ce fait, au fil de ces modernisations de Taïwan et à partir des œuvres de Chen Chieh Jen, nous explorerons un par un les types de victimisation qui ont émergé dans la modernité taïwanaise.

#### **c. Marginalités des déroulements modernisés locaux— la victimisation du retrait des travailleurs**

On présente les changements apporté par les conséquences de la modernisation, comme le résultat de l'impact sur le développement économique pour accentuer la victimisation de la marginalité. Il y a de nombreuses œuvres significatives qui ont cherché à montrer la marginalité en tant qu'expériences de la modernité à Taïwan.

*Factory, 2003 et Bade, 2005* —

Ces deux court-métrages muets offrent une vision qui présente le résultat de l'influence du développement économique. L'un est filmé à l'usine de confection de Lianfu<sup>619</sup> située à Bade, l'autre est aussi filmé au district Bade de Taoyuan. Ces deux œuvres ont des manières identiques d'exprimer les récits des ouvriers qui étaient la ressource principale de la main d'oeuvre à l'époque, dans les années 60 à 80. De plus, de ces deux œuvres émergent des problèmes et leur conséquences sur la politique, l'économie et la vie des ouvriers de l'époque.

En fait, le district Bade était autrefois l'une des régions à forte population de main-d'œuvre qui travaillent dans les usines de Taïwan dans les années 60 à 70. À cette époque, le gouvernement a encouragé les industries dites légères à développer leur exportation vers l'étranger. Toutes vers ces industries ont besoin de forte intensité de main-d'œuvre. Mais, dans les années 80, les industries ont transformé leurs manufactures, et le gouvernement a changé sa politique de récompense des industrie.

---

619 Confection de Lianfu 聯福製衣廠, l'usine était située au carrefour de Xingfeng Raod et de Fengcheng Street, District Bade de Taoyuan. Le siège était à Taipei, initialement l'entreprise a produit ses fabrications en cuir. Plus tard, elle a établi sa branche de prêt-à-porter. À son apogée, il comptait plus de 1 000 employés et était l'une des principales usines textiles de Taiwan. En 1996, lorsque l'entreprise textile a transféré ses fabrications majeures à l'étranger, l'usine de Taoyuan a été fermée et des conflits de travail ont éclaté. Enfin, le gouvernement et les délégués législatifs du peuples se sont présentés pour se coordonner. Aujourd'hui, le lieu a été remplacé par le Xingfeng Industrial City.

中華民國文化部, 聯福製衣廠, 文化部國家文化記憶庫 Taiwan Culture Memory Bank, URL [https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=570442&IndexCode=Culture\\_Place&Keyword=聯福製衣廠&SearchMode=Precise](https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=570442&IndexCode=Culture_Place&Keyword=聯福製衣廠&SearchMode=Precise), consulté : 24/06/2022

À la fin des années 1980 et 1990, de nombreuses usines ont alors déménagé dans d'autres pays où la main-d'œuvre était moins chère, ce qui a fait perdre leur emploi à de nombreux travailleurs de Bade. Ils sont ainsi devenu des travailleurs temporaires errants.

Donc, l'œuvre de *Factory* est un symbole des travailleuses ont subi des changements importants dans leur activité professionnelle, dans les années 1960, après la transformation de Taiwan en tant qu'usine mondiale et dans les années 1990 après le transfert de capitaux vers l'étranger. La situation et le sort de ces travailleuses montrent les conséquences complexes de la modernisation de Taïwan sur la société, ainsi elles révèlent les symptômes et les effets secondaires de la modernisation mené par les gouvernements en place. On voit que trois plans cinématographiques se succèdent et rapportent les effets sur la modernisation économique. Le premier plan montre un simple mur d'écran d'ordinateur vert qui symbolise le krack boursier et une foule qui se dissipe. Comme la représentation d'une petite section du réseau mondial où les fonds circulent rapidement en un instant. Une fenêtre électronique pour venir interpréter les traces de la mondialisation. Le deuxième plan est celui d'une usine qui était autrefois occupée par une importante main-d'œuvres et qui est maintenant apparemment abandonnée. Le troisième plan, montre une femme qui a perdu son emploi et qui se trouve dans un bâtiment d'une usine vide dans lequel se trouvent entassé des tables et des chaises à moitié cassés.

Une scène commence avec la présentation d'une veste de prêt-à-porter qui a est tenu par deux femmes, anciennes travailleuses de confection de Lianfu. Chen a invité les anciennes travailleuses de Lianfu à jouer elles-mêmes leur propre rôle dans son court-métrage, dans l'usine où elles ont travaillé. Le décor de la scène montre des montagnes de tables et de chaises abandonnées, des machines de production, des journaux et des haut-parleurs utilisés pendant le temps de la lutte ouvrière... Tout à été recouverts d'une épaisse poussière comme pour souligner tout ce qui reste de la lutte. Ensuite, on voit les femmes retourner à leur ancien travail en se mouvant comme des funambules, et puis qui se rappellent les mouvements familiers de l'année, lorsqu'elles luttaient pour passer à nouveau le fil à travers le trou de l'aiguille de la machine à coudre, et les feuilles de thé qui descendent progressivement au fond de la tasse de thé à côté d'elles. Nous apercevons à peine leurs vieux visages. Elles nous passent une image qui raconte les symptômes du changement économique, social, mondial, puis



c'est de la modernité. Une victimité silencieuse qui n'échappe pas au changement de la modernisation.

Dans le court-métrage *Bade*, on voit cinq parties distinctes, sans continuité, mais avec une sorte de réciprocité dans les parties. La scène est comme une ruine, avec des vieux ordinateurs, des bureaux, des chaises et des fils électriques éparpillés de ci de là... Chen a invité également plusieurs travailleurs temporaires à entrer sur scène pour le « travail ». Les quatre hommes d'âge moyen ont commencé à déplacer des chaises d'ici à là, à les empilées ensembles, répétant sans s'arrêter des mouvements qui semblaient plein d'assurance, et travaillant avec un regard déterminé, comme un fantôme qui revient hanter l'espace, qui aurait été piégé dans la vie passée et qui continuerait à travailler. Cela nous rappelle la scène classique où l'on voit Charlie Chaplin travailler et répéter les mêmes gestes sans arrêt sur la chaîne de fabrication dans l'œuvre *Les Temps Moderne*, 1936. C'est la répétition du travail comme la réapparition de victimité dans la vie à une époque de progrès et de modernité. On n'a jamais changé cette victimisation du travail qui sert pourtant à moderniser le monde.

On peut considérer certaines scènes comme des moments fixés de la victimisation après la modernisation, par exemple, le court-métrage montre un affichage d'un agent immobilier qui marque la "Majestic Grand Town" (「宏觀大鎮」<sup>620</sup>). Cela veut dire qu'ici cette ville va bien se construire, se développer et compter sur son futur prospère. Déjà, l'affichage montre une propagande de la modernisation. Les gens (les ouvriers ou bien la population) y comptent, croient, travaillent et vivent dans la ville, pourtant la vie ne procède pas exactement selon la belle vision de la modernité. Les ouvriers ne peuvent rien faire que de travailler dans leur ville, ils se déplacent seulement à l'intérieur et à l'extérieur de cet endroit en accord avec l'environnement. Il ne semble pas y avoir d'espoir fort ni de désespoir avoués dans la "Grande ville remplie de vide".

Il y a une autre scène qui présente la déchéance comme une conséquence du changement dû à la mondialisation et qui concerne plus particulièrement les programmes de la modernisation nationale. On voit les hommes qui ne travaillent plus et qui se préparent à monter sur le toit de l'usine pour chanter du karaoké. Ils ont

---

620 Artwork Analysis, "Bade Area", Taoyuan Museum of Fine Arts, URL : <https://tmofa.tycg.gov.tw/en/collections/selected-collections/582>, consulté : 01/10/2023

allumé par hasard l'alimentation électrique. Un vieil ordinateur de la marque « Wang An » abandonnée dans l'usine a redémarré de manière inattendue. Il n'est pas précisé si ces hommes travaillent pour l'entreprise Wang An. En réalité, « Wang Laboratories était une société fondée en 1951 et basée aux États-Unis exerçant principalement dans le domaine de la fabrication d'ordinateurs. Wang Laboratories était spécialisé dans le traitement de texte, dans les mini-ordinateurs et a remporté de nombreux succès sur le marché de l'informatique dans les années 60 à 80. »<sup>621</sup> Cependant, Wang Laboratories a raté l'occasion de développer des ordinateurs personnels car il n'a pas bien anticipé les besoins du marché. Par conséquent, l'échec stratégique a entraîné sur plusieurs années des pertes financières énormes. Par ailleurs, le fondateur, Dr. Wang An, est décédé en 1990 des suites d'une longue maladie et la société a dû déposer son bilan en 1992. Enfin, elle a été absorbée en 1999 par la société néerlandaise Getronics. Le lien entre le programme de la mondialisation nationale et le développement de hautes techniques est que, en 1980, fait que le gouvernement de Taïwan a recherché Wang Laboratories pour installer son centre de recherche et de développement au technopôle de Hsinchu. Puis en 1982, Wang Laboratories a installé son usine à Taoyuan, Yangmei.<sup>622</sup> Le district Bade et Yangmei sont des subdivisions administratives de la ville Taoyuan. Cela explique pourquoi cette région là était riche en ouvriers qui ont servi les stratégies et les politiques industrielles dans le processus de la modernisation et de la mondialisation taïwanaise.

De ce fait, après le déclin d'une ou plusieurs des industries présentent à Taoyuan, le grand changement apportés par la circulation des capitaux et par le marché de la main-œuvre mondialisée ont apporté un changement dans la vie de la classe ouvrière. Les gens sont devenus incapable de prendre en main leur propre avenir. Ils étaient seulement capables de continuer à vivre au jour le jour, « le moment présent ». Peut-être avaient-ils le rêve de participer à la construction de leur « macro ville », mais ce nom sonne aussi comme une ironie à l'échelle des temps correspondant à la vie et à

---

621 Piguët. Christian, et Hügli. Heinz, *Du zéro à l'ordinateur : une brève histoire du calcul*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p50

622 Lu. Chrissie, « Computer Maker Chooses Taiwan Base », *Taiwan Panorama*, December 1982, URL : <https://www.taiwan-panorama.com.tw/en/Articles/Details?Guid=8e8905a9-8609-4b10-958b-a37eeb2eeaa5&langId=3&CatId=9&postname=Computer%20Maker%20Chooses%20Taiwan%20Base>, consulté : 04/10/2022  
 盧惠芬, 〈王安與他的電腦王國〉, *台灣光華雜誌*, 1982, 12, URL : <https://www.taiwan-panorama.com.tw/Articles/Details?Guid=5140cea3-4819-4370-8847-d7eda7b5562c>, consulté : 04/10/2022

la mort du personnel et du lieu. Il semble que pour les personnes vivant dans cet endroit la vie soit une survivance. C'est leur vie qui nous raconte la victimité de la modernité à l'échelle locale. La "Grande ville de Macro vision" exprime tout ces déroulements locaux en transportant une fantaisie de la modernité, et en montrant les gens de l'époque qui subissent en fait la pression de cette même modernité.

Chen utilise son œuvre pour critiquer le processus de la modernisation taïwanaise. Ainsi, elle n'est pas juste le reflet des problèmes de la modernisation occidentale qui s'est imposé à Taïwan, mais aussi la révélation des défauts stratégiques de l'état au sein du progrès économique à Taïwan. Les femmes de *Factory* représente comme la digestion difficile de la modernité des ouvrières forcées à quitter leur emploi dans les années 60 et 70, alors que les hommes de *Bade* représente comme l'état d'épuisement de la modernisation des ouvriers forcés à quitter leur emploi dans les années 80.

"Bien que j'aie nommé cette œuvre *Bade*, je ne veux pas vraiment filmer un documentaire ou présenter spécifiquement un endroit appelé « Bade ». ..... La relation de « fracture » entre son sens originel et l'expérience de la vie locale est, à certains égards, comme une « anticipation » de ces développements locaux."

「雖然我將這件作品取名為《八德》，但我並不是要真實紀錄或具體呈現任何一個叫做『八德』的地方。.....它原有的意義和當地生活經驗所存在的『斷裂』關係，就某些角度而言，像是對這些地方發展的『預視』。」<sup>623</sup>

La fracture, n'est justement pas une rupture temporelle entre hier, aujourd'hui et demain, ni une caractéristique qui se poursuit dans le mouvement modernisé. Dans le cas qui nous concerne, elle peut aussi être une victimisation qui prend sa source dans le passé, s'installe dans le présent et qui s'en va vers le lendemain. C'est un peu comme des "anticipations" qui s'expriment déjà dans ces histoires modernisées. Cela nous fait dire que la modernité implique des ruptures impitoyables qui vont se multiplier inmanquablement dans ce processus.

---

623 Cheng. Huei-hwa, 鄭慧華, 〈時間的故事—陳界仁的《八德》〉, 伊通公園。URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/654/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/654/73), consulté : 06/10/2022

**d. Continuités des fractures via le déroulements modernisés — la victimisation de résilience à l'ère du néolibéralisme**

Lorsqu'on discute de la modernité, selon David Harvey, « elle se caractérise souvent par un enchaînement de ruptures sans fin et ponctuée de fragmentations internes »<sup>624</sup>. On pense que les fractures de la modernisation sont comme les pixels de la victimisation où se répète la modernité. Le monde moderne a été construit par des sacrifices apportés par le progrès compétitif, les échanges inégaux et les incohérences entre rêve et réalité. Ces fractures sont répétitives et s'accompagnent de sa victimisation modernisée, puis elles révèlent la réapparitions des décalages de génération en génération, voire de pays en pays.

On a commencé à expliquer les démarches modernisés qui se sont déroulées à Taïwan dans plusieurs des paragraphes précédents. À présent on va chercher à discuter comment les démarches modernisés transforment le chemin vers l'ambition taïwanaise dans le piège du néolibéralisme.

1) Une force inhérente contre la puissance étatique —

Le néolibéralisme, en matière d'économie et de politique, « se fonde sur la croyance que les principes du marché libre et compétitif conduisent à l'ordre économique le plus efficace et rationnel »<sup>625</sup>. Pourtant, il a répandu « son idéologie ou bien son inspiration intellectuelle pour mettre en œuvre une ou plusieurs politiques néolibérales, tant la contrainte mondiale exercée par le néolibéralisme comme le système de pouvoir est aujourd'hui grande »<sup>626</sup>. Il peut être considéré comme une force inhérente au peuple qui s'exerce contre l'État de droit, ou bien une force compétitive de la politique entre les nations. Autrement dit, il semble que le néolibéralisme porte en lui l'inspiration d'une résilience contre l'État.

---

624 Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, 1990, p11-12

625 Amin, Samir, et al. « Qu'est-ce que le néolibéralisme ? », *Actuel Marx*, vol. 40, no. 2, 2006, p. 12-23.

626 Dardot, Pierre. « Néolibéralisme « classique » et nouveau néolibéralisme. » *Sens public*, 2020, p. 1–23. URL : <https://doi.org/10.7202/1079475ar>, consulté : 10/10/2022

### CHAPITRE III

« Cette force est contre l'État à moins qu'elle ne soit plutôt une couverture pour une intervention généralisée et administrative de l'État »<sup>627</sup>. Cela a attiré l'attention des recherches ultérieures de Foucault et nous nous intéressons également au néolibéralisme en tant qu'une idéologie et une force d'intervention dans le processus de la modernisation. Nous discuterons d'abord de la tentation néolibérale du point de vue de Michel Foucault.

Pourquoi Foucault s'est intéressé au néolibéralisme dans les dernières années de sa recherches ? Il y a quelques réponses à cette inférence tirées du discours du néolibéralisme par Foucault dans sa conférence de 1978-1979 sur *La naissance de la biopolitique*, une suite de cours qu'il a donné au Collège de France. La recherche de Foucault porte sur l'État, les institutions et les disciplines, qui exercent le contrôle et la répression dans la société, l'ethnicité et l'individualité. Dans ce contexte, le néolibéralisme semble être une forme de libération contre l'oppression de l'État et du système. Il servirait une possibilité ou la valeur fondamentale fournit un contrepoids à l'état de la gouvernance (gouvernementalité). Foucault a présenté la relation entre l'État, le libéralisme, le néolibéralisme et la gouvernementalité dans son cours (aussi son livre), en explorant le libéralisme et le néolibéralisme dans le contexte des vastes domaines politiques, économiques et historiques de l'Allemagne, de la France et des États-Unis. Le point de vue qui en découle est que dans les pays dont l'objectif de développement est le néolibéralisme, selon le principe du respect de l'économie de marché, les individus devraient pouvoir limiter l'intervention de l'État de manière plus générale. On devrait fixer précisément « les frontières et les limites de l'étatisation et régler les rapports entre individus et État »<sup>628</sup>.

L'intérêt de Foucault pour le néolibéralisme était motivé par deux raisons principales : premièrement, les relations de pouvoir, et deuxièmement, par son souci de la « peur de l'État ». Dans la méthodologie de Foucault, on trouve que le pouvoir est une façon de régir la relation dans les activités humaines. Afin d'analyser ces relations, il a proposé le terme « gouvernementalité<sup>629</sup> » pour signifier comment les personnes en relations avec le pouvoir peuvent guider efficacement le comportement humain. De

---

627 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France*, 1978-1979, Paris : EHESS, 2004, p135

628 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France*, 1978-1979, Paris : EHESS, 2004, p83

629 *Ibid.*, p192

plus, ses observations du néolibéralisme se sont progressivement étendues à la façon dont l'économie a produit un nouveau type de la gouvernementalité pour l'État. Ainsi, la peur de l'État est ce qu'il implique par l'aspect de moralité critique : la remise en question de l'État par les gens.

on pourrait dire que ce qui est mis en question actuellement, et à partir d'horizons extrêmement nombreux, c'est presque toujours l'État ; l'État et sa croissance indéfinie, l'État et son omniprésences, l'État et son développement bureaucratique, l'État avec les germes de fascisme qu'il comporte, l'État et sa violence intrinsèque sous son paternalisme providentiel...<sup>630</sup>

La raison pour laquelle les gens ont ces doutes sur l'État est principalement due à deux facteurs : le dynamisme de l'État et l'affinité entre les pays. Le dynamisme de l'État, c'est-à-dire la capacité de l'État lui-même à s'étendre, et les objets de cette expansion sont destinés à être contrôlés par ceux qui sont en dehors de l'État, à partir des autres cibles juridiques et de sa société civile. Dans la nature de cette activité étatique particulière, il est fort probable que diverses formes de régime politiques apparaîtront avec elle, et il peut y avoir une parenté entre ces différentes formes de régimes, formant une sorte de simulation évolutive de la puissance de l'état. Lorsque ces deux éléments travaillent ensemble, « ils finissent par engendrer des « peurs nationales » que Foucault appelle la phobie d'État »<sup>631</sup>.

En se basant sur ces deux facteurs, Foucault a d'abord commencé à traiter de l'ordolibéralisme en Allemagne, puis de la diffusion du néolibéralisme dans ce même pays, pour montrer comment cela a influencé le suivi de la politique d'État en France. Pour finir, il a montré le contraste existant avec le néolibéralisme tel que pratiqué aux États-Unis en le comparant à celui des pays précédemment cités, et fait une conclusion en soulevant des questions fondamentales du cours comme *La naissance de la biopolitique*. En d'autres termes, le néolibéralisme peut-il vraiment réprimer toutes sortes d'expansion sous la direction de l'État ? Ou le néolibéralisme est-il une solution qui donne aux gens un contrepoids à l'État ?

---

630 *Ibid.*, p192

631 *Ibid.*, p193

### CHAPITRE III

En effet, dans la paraphrase de Foucault sur la progression du néolibéralisme, on peut comprendre comment le néolibéralisme a fonctionné dans la politique intérieure ou le pouvoir administratif en Allemagne et en France (ou bien dans d'autres pays européens). En particulier en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, par rapport au système d'État totalitaire avant la guerre. Le renforcement de la dictature du parti a conduit à un affaiblissement de la gouvernance du pays, rendant l'Allemagne désireuse de se reconstruire après la guerre et de se tourner vers le libéralisme pour trouver une issue du pays. La stratégie économique est à la fois un motif et un moyen utilisé pour résoudre les problèmes découlant de la forte nationalisation, institutionnalisation et gouvernance administrative du passé et de les résoudre par des moyens économiques. Par la suite, le modèle néolibéral en Allemagne, selon Foucault, s'est répandu en France et aux États-Unis dans le contexte de la crise économique de l'époque, et les principes communs du néolibéralisme ont été trouvés dans les trois modèles nationaux de cette époque là.

c'est-à-dire que l'économie est essentiellement un jeu, que l'économie se développe comme un jeu entre des partenaires, que la société tout entière doit être traversée par ce jeu économique et que l'État a pour fonction essentielle de définir ces règles de jeu économiques et de garantir qu'effectivement elles seront bien appliquées. Ces règles, quelles sont-elles ? Elles doivent être telles que le jeu économique soit le plus actif possible, qu'il profite, par conséquent, au plus de gens possible, avec simplement, – et c'est là où l'on va avoir la surface de contact sans pénétration réelle de l'économique et du social –<sup>632</sup>

Autrement dit, lorsque l'État s'appuie sur la gouvernance économique néolibérale, cette économie fournit une stratégie de gouvernance ou plus d'aspects au-delà des mécanismes du marché et des relations économiques d'intérêt. L'État profite de l'idéologie libérale en agissant d'une main invisible dans toutes ses gestions, et finalement le laisser-faire est devenu le laisser l'État faire ce qu'il veut faire. Parce que dans ce jeu économique, on veut laisser plus de gens participer, plus de liberté garantie. Les pratiques économiques du marché se généralisent dans tous les domaines. Mais pas seulement ! Cette généralisation se répand aussi au public, à la pensée individuelle et à l'inspiration intellectuelle.

---

632 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France, 1978-1979*, Paris : EHESS, 2004, p207

### CHAPITRE III

La généralisation de la forme économique du marché, au-delà même des échanges monétaires, dans le néolibéralisme américain fonctionne comme principe d'intelligibilité, principe de déchiffrement des rapports sociaux et des comportements individuels. Ce qui veut dire que l'analyse en termes d'économie de marché, en termes, autrement dit, d'offre et de demande, va servir de schéma que l'on peut appliquer à des domaines non économiques. Et grâce à ce schéma d'analyse, cette grille d'intelligibilité, on va pouvoir faire apparaître dans des processus non économiques, dans des relations non économiques, dans des comportements non économiques, un certain nombre de relations intelligibles qui ne seraient pas apparues comme cela — une sorte d'analyse économique du non économique.<sup>633</sup>

En particulier, on peut pleinement voir l'application de cette économie de marché dans le modèle néolibéral aux États-Unis. Celui-ci s'étend à l'ensemble de l'environnement social, aux ressources humaines, aux relations familiales, au système éducatif et a des effets psychologiques sur ces différents groupes. Ainsi diverses applications sociales expliquent ces comportements sociaux à travers les réseaux économiques et le vocabulaire économique construits par le néolibéralisme. En même temps il supervise le fonctionnement du gouvernement. Tout cela devient compréhensible lorsque l'on s'intéresse à l'opération sociale globale. De plus, les gens ne sont plus dans une position inconnue au sein du mécanisme de l'offre et de la demande dans la société. Avec une perception croissante de l'activité politique de l'État, il est possible d'intervenir sur les actions de l'État et de commencer à examiner toute la puissance publique et l'efficacité administrative de celui-ci.

Autrement dit, dans le libéralisme classique on demandait au gouvernement de respecter la forme du marché et de laisser faire. Là, on retourne le laissez-faire en un ne-pas-laisser-faire le gouvernement, au nom d'une loi du marché qui va permettre de jauger et d'apprécier chacune de ses activités. Le laissez-faire se retourne ainsi, et le marché n'est plus un principe d'autolimitation du gouvernement, c'est un principe qu'on retourne contre lui.<sup>634</sup>

---

633 *Ibid.*, p249

634 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France, 1978-1979*, Paris : EHESS, 2004, p253



De ce point de vue, le néolibéralisme peut éventuellement avoir un effet contraignant sur l'État, donc il n'est pas difficile de comprendre que Foucault considère le néolibéralisme comme une sorte de technique de gouvernementalité contre l'État lui-même. En effet on peut noter que l'idéologie et le mécanisme du néolibéralisme joue également un rôle de gouvernementalité dans la société. C'est l'une des questions que Daniel Zamora explore dans son livre<sup>635</sup> sur le point de vue de Foucault, en particulier dans le néolibéralisme d'aujourd'hui. Il a souligné le fait qu'on peut retrouver dans les scènes de la modernisation taïwanaise, le processus de la transition étatique à Taïwan. C'est aussi ce qui s'exprime dans les œuvres de Chen. Alors quel est le développement du modèle néolibéral réel à Taiwan ?

Dans le paragraphe qui suit, on va utiliser les points de vue du néolibéralisme pour présenter les œuvres de Chen, *Empire's Borders I* 2008-2009, *Happiness Building I*, 2012, et *Realm of Reverberation*, 2014 et comment les mêmes fractures se répètent inlassablement et mettent le monde en marche vers le fantasme néolibéral, sous la résilience victimisée.

#### 2) Attachement du néolibéralisme —

Dans la modernisation d'un État, le développement de l'économie a toujours une place importante dans son processus d'évolution. Comme on l'a mentionné plus haut, en parlant de la renaissance de la dynastie des Song et le tournant des politiques intérieures de l'Allemagne après guerre, lorsqu'un pays en démarche vers la modernité est confronté à des demandes constructives pour améliorer une économie en termes de politique, il assouplira progressivement la répression à tous les niveaux (tels que : des entreprises publiques aux entreprises privées). Face à la nécessité de l'ouverture du marché, l'État est également confronté à une soumission politique aux réformes économiques. À partir des années 1980, Taïwan a montré un changement important

---

635 En 2014, Daniel Zamora et Michael C. Behrent avec d'autres chercheurs ont co-publié un recueil d'essais, *Critiquer Foucault : les années 1980 et la tentation néolibérale*, dans lequel ils ont argumenté au sujet de Foucault et du néolibéralisme d'une manière de l'idéologie — l'état anti-étatique du néolibéralisme a attiré l'attention des recherches ultérieures de Foucault. Certaines des réponses à cette déduction peuvent être trouvées dans ce que Foucault a discuté à propos du néolibéralisme dans son cours de 1978-1979 au Collège de France, *La naissance de la biopolitique*. Ici, on va adopter des points de vues et des idées avancées par Daniel Zamora dans ce recueil, ainsi que des observations de Foucault sur le néolibéralisme en tant qu'argument analytique d'un texte artistique. On analysera comment les œuvres de Chen transmettent la « victimisation de la modernité » en exprimant ce qu'est la société taïwanaise à l'ère néolibérale, sous forme d'images.

Zamora, Daniel. *Critiquer Foucault : les années 1980 et la tentation néolibérale*, Bruxelles : Éd. Aden, 2014.

dans son système politique et économique pour un pays en démarche vers la modernité.

En faisant des recherches sur les démarches et les réformes économiques opérées à Taïwan<sup>636</sup>, les rapports ont montré que le gouvernement de Taïwan a fait ses démarches modernisées progressivement vers le néolibéralisme bien avant la libération de la loi martiale, et s'est accéléré après la venue au pouvoir du président Chen Shui-bian. Examinons-le sous deux aspects : le système économique et l'idéologie politique.

Premièrement, du point de vue du système économique, le néolibéralisme met l'accent sur le marché, la liberté individuelle et l'opposition à l'intervention de l'État dans les affaires humaines, basée sur le libéralisme classique, à travers le pouvoir de la mondialisation pour permettre aux capitaux de circuler sans entrave entre divers pays. C'est précisément à cause de la mondialisation que Taïwan ne peut éviter de rentrer sur le territoire néolibéral. Ainsi, le gouvernement a besoin de trouver l'occasion de participer au jeu économique et de briser l'isolement de l'île par rapport au reste du monde. Par conséquent, il est devenu nécessaire de développer d'autres productions industrielles, telles que l'industrie technologique en tant qu'objet de développement, et d'attirer des entreprises internationales<sup>637</sup> à collaborer avec les entreprises locales ou à s'implanter dans le pays.

Par rapport à l'industrie manufacturière, l'industrie des services domestiques a également commencé à se développer de manière significative, en particulier pendant le mandat de huit ans du président Chen Shui-bian, membre du Parti DPP. La réforme financière et le travail de réforme amené par le gouvernement promu ont vraiment intensifié la mise en œuvre du néolibéralisme à Taiwan. Les politiques gouvernementales et les développements technologiques ont simultanément changé les modes de vie et les outils de consommation des gens.

---

636 瞿宛文，〈民主化與經濟發展 台灣發展型國家的不成功轉型〉，台灣社會研究，第八十四期，2011, 09, p263-264  
 Hsia, Chuan-Wei. 夏傳位，〈新自由主義是什麼？三種理論觀點的研究之比較〉，台灣社會學第二十七期，2014, 06, p143  
 Hsia, Chuan-Wei. *The Neoliberal Turn: The Metamorphosis and Challenge of Developmental State in Taiwan*, Thèse, Hsinchu : National Tsing Hua University, décembre, 2015 夏傳位，「台灣的新自由主義轉向：發展型國家的變異與挑戰」，博士論文，國立清華大學社會學研究所，2015, 12, URL : <https://hdl.handle.net/11296/w82hae>,

637 Par exemple, le restaurant rapide Mcdonald s'ouvre à Taiwan en 1984, le grand centre commercial japonais SOGO s'est développé à Taïwan en 1986.

Par exemple, après les réformes financières aux sein des banques domiciliées<sup>638</sup>, les monnaies plastiques telles que les cartes de crédit ou les cartes de paiement ont commencé à circuler en grande quantité ; cette généralisation des technologies de communication a changé les habitudes de consommation des gens et la façon dont l'argent circule. Les gens peuvent acheter des produits et services virtuels ou payer pour la consommation de biens réels via des appareils mobiles ou des réseaux d'affaires électroniques. Cette forme de nouvelle monnaie permet au capital d'occuper invisiblement la vie des gens. Outre le capital, la mobilité des ressources humaines est également un indicateur clé, en particulier l'introduction de travailleurs étrangers à Taïwan et l'ouverture des frontières à de conjoints étrangers, a également modifié la structure sociale d'origine, et après les années 1990, on a pu voir que la société taïwanaise avait progressivement pris conscience des problèmes des « travailleurs migrants » et des « nouveaux résidents ».

Toutes ces politiques étatiques, en mettant la priorité sur les bénéfices économiques, ont permis aux pays démocratiques ou bien favorables au néolibéralisme de créer une nouvelle forme de la gouvernance. Cette forme de gouvernamentalité par le néolibéralisme a créé différentes hiérarchiques entre les pays du monde et même entre les différents groupes sociaux des individus au sein du pays. Les critères de création des différences se mesurent à la priorité faite aux capitaux financiers et à la libéralisation économique. La priorité faite aux capitaux financiers conduit d'abord à diviser l'écart entre les États, puis à étendre le système bourgeois originel entre les classes sociales. La libéralisation économique s'appuie quant'à elle sur des échanges réciproques du commerce et des ouvertures du marché, qui accélèrent l'écart entre les

---

638 Chen Shui-bian a promu la soi-disant « deuxième réforme financière » pendant son mandat, dans le but, à l'époque, de fusionner plus d'une douzaine de banques dans l'espoir de réduire le nombre de celles-ci et d'élargir leur taille pour les faire devenir des sociétés de portefeuille financières. Pourtant, Chen Shui-bian a profité de cette politique économique en usant de la corruption, et il a accepté en somme cinq cent millions de nouveau dollar de Taïwan de la part de deux grandes sociétés bancaires. Enfin, la Cour suprême a statué que l'influence substantielle de Chen Shui-bian sur le ministère des Finances en vertu de sa présidence et de son implication dans les politiques de réforme financière avaient un rapport de considération, constituant le crime de corruption, lui et sa femme ont été condamné chacun à dix ans et à huit ans de prison.

陳民峰，〈假金融改革之名收巨額賄款 陳水扁再判十年〉，RFI 法廣，21/12/2012 - 12:44 publié, URL : <https://www.rfi.fr/tw/社會/20121221-假金融改革之名收巨額賄款-陳水扁再判十年>, consulté : 13/10/2022

李禮仲，〈金融控股公司間非合意併購問題法律之研究〉，國政研究報告，財團法人國家政策研究基金會，February 8, 2006，URL : <https://www.npf.org.tw/printfriendly/3526>, consulté : 13/10/2022

三立新聞網。2015十大政治新聞回顧 洞悉明年台灣政局 | 影音 | 三立新聞網. 29 décembre 2015, <http://www.setn.com/News.aspx?NewsID=115005>. consulté :13/10/2022

pays et les peuples. Enfin, le néolibéralisme crée un champ vital d'oppression capitaliste au nom de la "liberté" et du "marché".

Deuxièmement, du point de vue de l'idéologie politique, le principe néolibéral de laissez-faire a renforcé le modèle individualiste extrême et l'idée de mettre l'intérêt personnel en avant. Il a été rapidement adopté par les taïwanais après la libération de la loi martiale et l'aide apportée par divers médias. Ce principe permet que les gens acceptent plus rapidement cette idéologie et qu'ils soient progressivement devenus indifférents aux autres et aux autres groupes, tout en créant davantage d'antagonismes entre les individus et les groupes. De plus, le néolibéralisme influence les intellectuels et plus généralement les pensées des individus et des collectivités.

Pour expliquer cette sorte d'idéologie politique basée sur l'esprit économique, on peut faire référence à la vision de Foucault au sujet de la « société civile », qui a été étendue aux idées de « *homo œconomicus* »<sup>639</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle pour illustrer cette constatation. L'*homo œconomicus* implique une sorte d'homme économique, un sujet économique ou bien un sujet d'intérêt. Il se soumet à l'intérêt de lui-même, « c'est celui dont l'intérêt est tel que, spontanément, il va converger avec l'intérêt des autres. L'*homo œconomicus*, du point de vue d'une théorie du gouvernement, est celui auquel il ne faut pas toucher. L'*homo œconomicus*, on le laisse faire. C'est le sujet ou l'objet du laissez-faire. C'est le partenaire d'un gouvernement dont la règle est le laissez-faire »<sup>640</sup>. Cette description explique le fait que la plupart des gens comment à penser par eux-même et à leur avantage propre.

En pratique, ce principe du laissez-faire est devenu au xix<sup>e</sup> siècle une entité dans laquelle la société civile était antagoniste, libérée et opposée au gouvernement, à l'État et à l'appareil de l'état avec ses institutions. Il est aussi devenu un concept de technologie de gouvernementalité. Désormais, l'intérêt personnel est devenu une priorité de l'intérêt général, de l'intérêt collectif même au-dessus de l'intérêt national.

La société civile, c'est, je crois, un concept de technologie gouvernementale, ou plutôt c'est le corrélatif d'une technologie de gouvernement dont la mesure

---

639 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France, 1978-1979*, Paris : EHESS, 2004, p274-279

640 *Ibid.*, p274

### CHAPITRE III

rationnelle doit s'indexer juridiquement à une économie entendue comme processus de production et d'échange. L'économie juridique d'une gouvernamentalité indexée à l'économie économique : c'est cela le problème de la société civile et je crois que la société civile, ce qu'on appellera d'ailleurs très vite ensuite la société, ce qu'on appelait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la nation, d'ailleurs, tout cela c'est ce qui va permettre à une pratique gouvernementale et à un art de gouverner, à une réflexion sur cet art de gouverner, donc à une technologie gouvernementale, une autolimitation qui n'enfreint ni les lois de l'économie ni les principes du droit, qui n'enfreint non plus ni son exigence de généralité gouvernementale ni la nécessité d'une omniprésence du gouvernement.<sup>641</sup>

À cet égard, la société civile est l'idée de la société moderne d'aujourd'hui. L'intérêt personnel est aussi de l'idéologie économique qui a transformé l'outil collectif de la lutte contre l'autre groupe, et contre le gouvernement en absence de lutte. Pourtant, la société idéale sur la base de ce principe du laissez-faire n'a pas donnée naissance à un gouvernement omniprésent, il est seulement devenu plus tolérant à l'égard des personnes qui agissent proprement.

l'image ou l'idée ou le thème-programme d'une société dans laquelle il y aurait optimisation des systèmes de différence, dans laquelle le champ serait laissé libre aux processus oscillatoires, dans laquelle il y aurait une tolérance accordée aux individus et aux pratiques minoritaires, dans laquelle il y aurait une action non pas sur les joueurs du jeu, mais sur les règles de jeu, et enfin dans laquelle il y aurait une intervention qui ne serait pas du type de l'assujettissement interne des individus, mais une intervention de type environnemental.<sup>642</sup>

Cependant, on pourrait dire que le principe de la primauté des intérêts néolibéraux transforme le concept d'économie en une technique de gouvernance qui, d'une part, limite le dynamisme de l'État par des moyens économiques et politiques ; d'autre part, nourrit l'idéologie de l'individu, donnant à la société le droit de limiter l'intervention de l'État. Par conséquent, dans les sociétés néolibérales, les individus individuels, les groupes ayant des conflits d'intérêts ou des alliances d'intérêts sont divisés en fonction des intérêts des individus et des intérêts communs entre les

---

641 *Ibid.*, p299-300

642 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France, 1978-1979*, Paris : EHESS, 2004, p265

individus. Les individus ou les groupes s'opposent ou entrent en résonance les uns avec les autres à mesure qu'ils prennent conscience de leurs différences ou de leurs similitudes. Cette forme est très courante dans la société taïwanaise d'aujourd'hui, où les gens projettent leurs revendications de différentes manières, divers médias et diverses plates-formes. Les gens ignorent les autres ou cherchent à attirer l'attention des autres sur eux, ils ont d'abord la couleur des intérêts néolibéraux.

La forte dépendance des gens vis à vis des réseaux sociaux couplé à leur faible capacité à digérer une grande quantité d'informations instantanées, qu'il s'agisse de la diffusion d'informations utiles, ou de la transmission sélective et commerciale de l'information, est responsable du fait que les gens vivent ensemble dans la vie quotidienne mais dans l'indifférence et l'opposition. On est dans un état de trading non-stop ou les gens s'échangent constamment leurs positions.

#### 3) Néo-proletariat du néolibéralisme —

Dans son livre Zamora a donné une définition intellectuelle du nouveau peuple et de la nouvelle collectivité dans la société. C'est un terme dérivé de l'interprétation d'André Gorz du prolétariat de Karl Marx. Ici, le point de départ d'une autre classification de classe dérivée de points de vue différents n'est pas la position de ces classes de personnes dans le développement de la société avancée mais le fait que les personnes de cette classe ne peuvent pas trouver une place dans la société. Elles sont les exclusions des positions de classe sociale. Ces gens en dessous du prolétariat viennent de gens qui se sont séparés de leurs anciennes classes sociales, comme les chômeurs, les criminels ou les victimes, les étrangers qui ne sont pas dans la société originelle, ceux qui n'ont pas de statut, de position, et d'identité, ainsi la marginalisation de la société est devenu le mode de vie de ces « nouveaux prolétariats »<sup>643</sup>.

Le décalage existant dans les classes sociales s'explique par le principe économique du néolibéralisme. Le néolibéralisme fournit les occasions pour marginaliser la société, produisant plus de gouvernamentalité vis à vis du nouveau prolétariat, même si l'état de marginalité et de nouveau prolétariat sont changeants. Il est idéologiquement difficile de corriger immédiatement l'insensibilité des gens. Par

---

643 Daniel Zamora, *Critiquer Foucault*, Editions Aden, Belgique, 2014, p90

conséquent, la différence ou l'antagonisme dans la société est précisément due au néolibéralisme qui est devenu la conscience dominante dans la société taïwanaise. Il a également causé la persécution ou la marginalisation de certaines parties de la société. La société devenant plus modernisée, certaines personnes ont été davantage marginalisées, et dans ce cas s'est exprimé la gouvernamentalité de décalage via du néolibéralisme. C'est aussi l'image du néo-prolétariat qui se produit sur la scène du néolibéralisme.

Sur la base des œuvres de Chen que nous avons choisi nous allons discuter et comprendre les phénomènes sociaux modernisés qui révèlent symboliquement la victimisation de la société taïwanaise soumise à cette forme de gouvernance. Lesquelles expriment la résilience des néo-prolétariats dans la société taïwanaise en délivrant les conséquences modernisées.

#### *Empire's Borders I* 2008-2009 —

L'axe principal de cette œuvre tourne autour de la façon dont « Empire Capital » utilise le contrôle politique et économique pour gouverner d'autres pays vulnérables avec diverses formes d'oppression. Chen veut se plaindre et montre comment l'empire avec une plus grande puissance économique, créée par le néolibéralisme, a dominé d'autres pays dépendants. La première forme est le contrôle de la population, et la deuxième forme est la domination des classes produites par le pouvoir économique.

La première partie d' *Empire's Borders I*, nous montre les processus de refus, les diverses raisons du refus et l'expérience d'attitudes discriminatoires et d'attaques verbales contre les femmes taïwanaises qui veulent demander un visa américain à l'American Institute in Taiwan (AIT). La deuxième partie nous dévoile des expériences vécues qui sont racontées lors d'interrogatoires dans les aéroports de Taïwan, comme par coïncidence. Le Département de l'immigration de Taïwan a interrogé ces conjoints du continent avec de nombreuses questions violentes et politiques. En même temps les autorités ont utilisé des apparences extrêmement irrespectueuses pour accuser les femmes interrogées d'avoir des intentions inappropriées. Ici, on voit que malgré la parenté entre ces différentes formes de régimes, il existe des événements de discrimination entre les femmes d'un même pays.

c'est dans cette école néolibérale allemande que l'on trouve et cette analyse des parentés nécessaires et en quelque sorte inévitables des différentes formes d'État, et cette idée que l'État en lui-même a une dynamique propre qui fait qu'il ne peut jamais s'arrêter dans son amplification et dans sa reprise en charge de la société civile tout entière.<sup>644</sup>

*L'Empire's Borders I* relève les éléments apportés par l'attachement du néolibéralisme qu'on a développé. L'un des éléments est l'effet d'imitation qui s'installe entre les pays, et cet effet d'imitation conduit à la gestion de la population, cela explique la parenté qui existe entre les différentes formes d'État. L'autre élément est l'écart important qui existe au sein des classes sociales et qui est causé par le pouvoir d'échange et la force financière impliqués dans les mécanismes économiques.

L'un des caractères communs que l'on retrouve dans le processus d'imitation entre les états est d'abord comment ils opèrent la gestion du mouvement féminin. D'un point de vue biologique, le droit des femmes est une cible pour contrôler la population<sup>645</sup>. Lorsqu'elles cherchent à immigrer et à se déplacer, on peut lire dans les enquêtes des autorités qu'ils leur posent souvent les questions suivantes : Pourquoi voulez-vous venir ici ? Que voulez-vous faire durant votre voyage sur le territoire ? avez-vous déjà un travail chez vous ? Pourquoi êtes-vous célibataire ? Et pourquoi

---

644 Foucault, Michel, et al. *Naissance de la biopolitique: Cours au collège de France, 1978-1979*, Paris : EHESS, 2004, p195

645 L'arrêt *Roe versus Wade* a été infirmé par la Cour suprême des États Unis le 24 juin 2022, « avant 1973, et depuis la fin du XIXe siècle, la question de l'avortement relevait de chaque état, ayant compétence à l'interdire ou l'autoriser. Dans seulement deux États (New York, Californie), et sous certaines conditions, le recours à l'avortement était autorisé. C'est alors du Texas qu'est partie l'affaire de Jane Roe, pseudonyme d'une femme enceinte qui, avec ses deux avocates Sarah Weddington et Jane Coffee (les premières femmes à plaider devant la Cour suprême), a mené une bataille juridique depuis les tribunaux de l'état du Texas jusqu'à la Cour suprême. Le but de cette jeune femme et de ses avocates était d'obtenir une décision qui déclarerait inconstitutionnelle l'interdiction du recours à l'avortement. Cet objectif fut atteint avec l'opinion majoritaire (7 voix contre 2) de *Roe versus Wade*. Cet arrêt ne légalisa pas à proprement parler le recours à l'avortement, mais définit un cadre limité dans lequel, en vertu de son droit à l'intimité (right to privacy), une femme pouvait légalement mettre fin à une grossesse. Or, ce droit constitutionnel n'était pas absolu. »

Cette affaire nous permet de nous poser des questions, lorsque les femmes n'ont pas le droit d'avorter, a-t-on une nationalisation du corps des femmes dans le pays qui se dit être plus libéré, plus humain ? La question suivante, serait est-ce que le droit à l'avortement n'appartient pas aux personnes elles-mêmes ? est-ce que l'État a toujours le pouvoir d'intervenir dans les affaires privées de son peuple? Est-ce que la puissance ou bien la loi d'un pays est toujours supérieure à la volonté de la vie personnelle ? En d'autres termes, possédons-nous vraiment notre corps ? Notre droit et notre corps sont aussi une possession qui peut être nationalisée et gouvernée ?

Merchant, Jennifer. "La fragilité de l'arrêt *Roe versus Wade*", *Med Sci (Paris)* Volume 22, Number 8-9, Août-Septembre 2006, pp. 773-776

Calabresi, G. "Do we Own our Bodies?" *Health Matrix*, vol. 1, no. 1, 1991, pp. 5-18.



vous vous mariez avec un taïwanais ? ... , etc. Ensuite, le deuxième caractère commun est que les autorités étatiques suspectent que l'objectif des femmes est malhonnête et que leur désir de mariage est discutable.

L'inspiration de l'œuvre *Empire's Borders I* était en fait issu de l'expérience vécue de Chen Chieh Jen. Il a été invité à la Biennale de la Nouvelle-Orléans aux États Unis en 2008 et, alors qu'il demandait un visa à l'AIT à Taïwan. L'intervieweur l'a violent et grossièrement soupçonné d'avoir l'intention d'entrer clandestinement aux États Unis. A cause de cette expérience humiliante de la part de l'AIT, Chen a créé un blogosphère au sujet de « Je soupçonne que vous essayez de franchir la frontière clandestinement ! »<sup>646</sup> sur internet, et sollicitant rapidement les personnes qui ont subi également de la violence et de la discrimination de manière similaire. De nombreuses victimes ont répondu à Chen en citant leurs expériences personnelles. Grâce à la plateforme d'échanges, son blogosphère, Chen a reçu un flot de messages et de commentaires en seulement quelques jours, exposant la vérité de la discrimination et de l'oppression vécu par des taïwanais qui demandent un visa pour voyager aux États-unis. Cette discrimination est rarement portée en public dans la société taïwanaise. Il a ainsi rassemblé de très nombreux témoignages, sans précédent, et cela est devenu une archive historique concrète, collectée auprès du peuple<sup>647</sup>.

Nous pouvons voir dans la vidéo qu'une telle persécution est délibérée, invisible, présumée, progressive et reproductible. C'est-à-dire la nature simulée de la puissance de l'État : on voit dans cette œuvre que le gouvernement taïwanais contrôle la population des conjointes chinoises, tout comme l'Institut américain de Taïwan donne son approbation aux visas demandés par les taïwannais. Dans ce type de contrôle de la population, la vidéo montre délibérément, à travers les expériences autodéclarées des femmes victimes, qu'elles sont les objets de contrôle par ces pays, et qu'elles sont aussi une nouvelle catégorie de personnes hors de toute classe relative dans le pays d'accueil. C'est un modèle évident de persécution dominé par la classe sociale et la victimisation découlant de la construction continue de la société néolibérale.

---

646 Chen, Chieh Jen. 陳界仁, 〈我懷疑你是要偷渡〉, Blogosphère, 27/09/2008, URL : <http://ccjonstrike.blogspot.com>, consulté : 31/10/2022

647 Cheng. Huei-hwa, 鄭慧華, 〈陳界仁的影像行動 — 〈加工廠〉與〈帝國邊界 I〉〉, 伊通公園, IT PARK, URL : [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/844/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/844/73), consulté : 31/10/2022

"La raison pour laquelle je veux comparer l'exemple typique des taïwanais qui se sont vu refuser un visa de manière irrationnelle lors de la demande de visa américain, avec l'exemple des épouses chinoises en traitant d'une manière plus inhumaine par le Département de l'immigration de Taiwan lors de l'entretien d'entrée à l'aéroport de Taiwan, est principalement pour présenter que dans « l'empire » mondial d'aujourd'hui composé de pyramides de divers États souverains, les États-Unis sont bien sûr le maître de « l'empire », mais des pays y compris Taiwan, pour les autres relativement faibles dans d'autres régions, sont également traités avec le modèle de surveillance de la « mentalité impériale »".

「我之所以想以臺灣人申辦美簽時被無理拒簽的典型案列，對照大陸配偶在臺灣機場入境面談時被台灣移民署以更不人道的方方式對待的案列，主要是想呈現在今天由各個主權國家所構成金字塔結構的全球『帝國』中，美國固然是『帝國』的主控者，然而包括台灣在內的國家，對於其它區域相對弱勢的他者，也一樣是以『帝國心態』的監控模式對待。」<sup>648</sup>

Peut-être on peut penser que cette mentalité impériale n'est pas seulement le privilège d'un empire où des grands pays en général, mais tout pays ayant la puissance peut créer la différence en participant à la courte échelle du néolibéralisme. L'écart entre les classes est créée via le néolibéralisme. Pour avoir une place dans le mécanisme néolibéral, nous avons mentionné que le gouvernement taïwanais a ouvert la porte aux travailleurs étrangers depuis les années 90. Parmi ces travailleurs étrangers, en raison de la nécessité industrielle, ce sont les femmes qui étaient représentées en plus grand nombre parmi les ressources humaines. De plus, après les années 1990, en raison de la transformation industrielle, de la prise de conscience des taïwanaises, de l'autonomie et de l'amélioration du niveau d'éducation à Taiwan, certains hommes dans une position socio-économique faible n'ont pas pu trouver de partenaires de mariage appropriés, mais sous l'influence des concepts traditionnels, « il y a trois façons d'être indigne, n'avoir aucun fils est la pire ». De 1980 à 1990, des personnes ont progressivement été employées et se sont inscrites sur des listes d'agents matrimoniaux. Cela a entraîné l'installation progressive de conjoints étrangers localisés dans certains quartiers manufacturiers des villes de Taiwan, la plupart étant

---

648 Cheng. Huei-hwa, 鄭慧華, 〈在無法有檔案的事件中, 生產行動和檔案 - 陳界仁談〈帝國邊界 I〉〉, 《當代藝術與投資》, Issue 32, 2009年8月, p41, URL : <http://praxis.tw/archive/empiresborders-i.php>, consulté : 31/10/2022

des femmes venant de l'Asie du Sud-Est<sup>649</sup>. Par exemple, les villes comme Taoyuan et Taichung<sup>650</sup> ont le plus grand nombre de travailleurs étrangers aujourd'hui.

*Happiness Building I*, 2012 —

Dans l'espace de victimisation de ces phénomènes sociaux, les nouvelles personnes néolibérales peuvent découvrir leur marginalité à partir des œuvres de « Happiness Building ». Premièrement, la construction du bonheur n'a pas le sens substantiel de « bonheur » dans l'image représentée mais seulement dans l'imagination des personnages eux-mêmes. Deuxièmement, cette imagination peut également être comprise comme étant la représentation du sentiment de la « liberté » comparée à l'époque de la loi martiale. Elle correspond à l'attente taïwanaise d'une société constitutionnelle, à la société taïwanaise de l'économie, et à la politique en passant par l'adoption du néolibéralisme qui est également pleine d'imagination néolibérale.

Chaque pièce est présentée dans ces images d'archives<sup>651</sup>, et chaque pièce montre l'état de l'expérience de victimisation de chaque locataire, parce que le néolibéralisme prône la liberté tout en dominant la classe sociale et la classe d'intérêt, créant des difficultés dans le nouveau groupe prolétarien. Le bâtiment du bonheur dans lequel ils vivent est comparable à des prisons, puis les usines sont finalement converties en logement, dans une certaine mesure cet espace symbolise l'emprisonnement pendant la période de la loi martiale, la période de transition du

649 斯土斯民台灣的故事，〈兩千年女性外籍配偶分布圖〉人口資料庫(縣市外裔、外籍與大陸配偶人數)，內政部戶政司，2014/12/05，國立臺灣歷史博物館，URL：[http://www.ris.gov.tw/zh\\_TW/346](http://www.ris.gov.tw/zh_TW/346)，consulté：31/10/2022

650 Fin mars 2020, le nombre de travailleurs migrants étrangers à Taïwan était de 719 000, soit une augmentation de 1,9 % par rapport à la même période de l'année précédente. Les Indonésiens se classent au premier rang avec 279 000 (38,9%), viennent ensuite les vietnamiens avec 221 000 (30,8%) qui sont au deuxième rang et les Philippins avec 159 000 (22,1%) au troisième rang. Ces trois nationalités représentent ainsi à eux seuls 92% de tous les travailleurs étrangers. En ce qui concerne l'observation des sex-ratios, 393 000 femmes, soit 54,7 %, dont plus de la moitié sont indonésiennes, et 326 000 hommes dont les ressortissants vietnamiens (44,5 %) étant en plus grand nombre. En termes de catégories, les travailleurs migrants industriels représentaient la majorité, 456 000 (63,4%), soit une augmentation annuelle de 2,2%. Et 263 000 travailleurs migrants étrangers (36,6%) de la solitarité sociale ont augmenté de 1,5% en glissement annuel.

(國籍別以印尼籍 27.9 萬人居首(占 38.9%)，其次為越南籍 22.1 萬人(占 30.8%)及菲律賓籍 15.9 萬人(占 22.1%)，三者合占 9 成 2;就性別觀察，女性 39.3 萬人，占 54.7%，其中逾半為印尼籍，男性 32.6 萬人，則以越南籍(占 44.5%)最多;就類別觀察，以產業移工 45.6 萬人(占 63.4%)居多數，年增 2.2%，社福外籍移工 26.3 萬人(占 36.6%)，則年增 1.5%。)

行政院主計總處，〈國情統計通報〉，第 88 號，2020/05/13，URL：<https://www.stat.gov.tw/public/Data/0513161114L3EO31L6.pdf>，consulté：07/11/2022

651 Huang, Chien-Hung. 黃建宏，〈陳界仁《幸福大廈I》開啟的問題〉，URL：[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1600/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1600/73)，consulté：23/10/2022

développement économique, et finalement dans la vie néolibérale. Mais qu'il s'agisse de prisonniers, de travailleurs exploités dans les usines ou de nouvelles personnes dans la construction du bonheur, ce qui n'a pas changé c'est qu'ils ont toujours été les objets du pouvoir dans ces domaines.

Nous avons des paysages oniriques qu'il est difficile de changer ou de modifier. Les couloirs, les façades, la scène centrale du film et le récit de clôture sont comme des murs d'emprisonnement, faisant des sous-titres flottants des histoires emprisonnées. En revanche, les pièces séparées les unes des autres sont photographiées avec un contraste élevé, et les espaces cicatriciels dans la découpe de la lumière et de l'ombre puis l'accumulation d'objets sont pareil à des bureaux avec de nombreux tiroirs (délocalisation industrielle face à la mondialisation), des espaces temporaires avec des tas de journaux comme lits (maisons abandonnées), des espaces pleins de vêtements centrés sur des commodes et des miroirs cassées (personnes suicidaires et désidentification), des chambres avec des lits cassés et des cuisinières à gaz empilées avec des cendres de journaux brûlés (divorcées pour cause de chômage), des piles de scooter (licenciées pour avoir participé aux manifestations), La pile d'ordinateurs et la pile d'écrans (également des travailleurs envoyés), le retour à l'atrium (le spectateur monsieur Ah Zhong), le camion de propagande et la plate-forme de fret (la nostalgie de la salle d'isolement), le véhicule de propagande du mouvement de gauche cassé (l'activiste qui s'inquiète du portage), et enfin conclure avec le récit du monsieur Zhai (qui s'est suicidé en raison de la démolition programmée des 14e et 15e parcs), et la caméra se déplace pour se concentrer sur un toit apparemment effondré au centre de l'atrium.

我們難以改變、難以介入的夢般風景，而中近景的立面廊道則像監禁之牆，讓浮沉的字幕像是被監禁的故事；相對於此，以高反差拍攝彼此分隔的房間，在光影切割與物件堆積中一個個的傷痕空間，分別有許多抽屜的辦公室（全球化下的產業外移）、用網束報紙當床的臨時性空間（被拋棄的家）、以破鏡梳妝台為中心堆滿衣服的空間（自殺與去除身份的個體）、在堆滿報紙灰燼放著斷床和瓦斯爐電鍋的房間（因失業而離異）、機車堆（因參與抗爭而遭解雇）、電腦堆跟螢幕堆（同樣是派遣工）、重回中庭（旁觀者阿忠）、宣傳車貨台（隔離病房的懷想）、壞掉的左派運動宣傳車（煩惱著搬運的運動者），最後以翟伯伯（因十四、十五公園預定地拆遷而自殺）遷出的敘事作結，移鏡聚焦在中庭中央一個彷彿墜落的屋頂。<sup>652</sup>

---

652 Huang, Chien-Hung. 黃建宏，〈陳界仁《幸福大廈I》開啟的問題〉，URL：[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1600/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1600/73), consulté : 23/10/2022

### CHAPITRE III

Nous pouvons supposer que le manoir du bonheur est un état idéal fictif du néolibéralisme, et que les habitants de l'édifice (c'est-à-dire les gens du nouveau prolétariat) s'attendent à ce que le néolibéralisme leur apporte une vie idéale, mais en fait la transformation économique et politique n'apportera pas logiquement une vie heureuse. Les habitants de l'édifice sont désillusionnés par la réalité et sont exilés par la persécution néolibérale. « The Happiness Building » présente l'espace de victimisation de ces exilés.

#### *Realm of Reverberation, 2014* —

Cette œuvre expose également la gouvernance négligée du nouveau prolétariat, et ces quatre courts-métrages présentent son récit autour de la démolition et du déplacement du Sanatorium de Losheng. Le mouvement de préservation du site, les résidents et les soignants de Losheng sont l'axe narratif principal de l'œuvre, et les scènes dans le film qui montrent le chantier de démolition comme un espace silencieux inactif, avec des dossiers médicaux et des équipements médicaux abandonnés, dans lesquelles circulent les patients oubliés de Losheng et les soignants qui s'occupent des résidents sont tous des objets signifiés de l'indifférence de la société taïwanaise. Ils sont le néo-prolétariat qui a subi l'indifférence sociale et officielle par rapport à leur position au sein des classes sociales du néolibéralisme.

Le mouvement de conservation de Losheng est issu du bureau du Métro de Taipei qui est responsable de l'expropriation de toutes les personnes vivant à cet endroit pour en faire un dépôt de maintenance du MRT de Xinzhuang. Le sanatorium de Losheng a été contraint de déménager, pour que le site soit démoli par la suite. Le processus lié à cet événement, à la fois du point de vue politique et du point de vue interne de la société, montre l'indifférence des gens aux problèmes sociaux (problèmes de la marginalité), car les intérêts de ces personnes sont bien inférieurs aux intérêts que leur porte la société, et encore plus inférieurs aux intérêts que l'on porte au projet de construire un lieu dédié au transport public. De sorte que les différences entre les classes sociales ne seront pas réduites. La marginalité ne fera que continuer à croître et les différences continueront ainsi d'augmenter dans l'intérêt de la liberté des personnes. À en juger par le mot "réverbération", le film reflète ces résistances

### CHAPITRE III

marginales, la résistance à l'indifférence aux autres et la résilience au néolibéralisme, d'où jaillissent, comme des séquelles ininterrompues, des échos.

Par l'interprétation de ces trois ouvrages, nous pouvons donner une définition plus large du nouveau prolétariat, c'est-à-dire que, sous la gouvernance néolibérale, le concept de prolétarianisme ne se limite pas aux personnes sans biens, sans emploi ou avec des revenus instables, mais aux personnes qui n'ont pas d'intérêts, sont négligées ou n'ont pas d'endroit où vivre, et sont donc divisées en frontières marginales. Dans ces œuvres, à travers les récits oraux des personnages du film, ou les explications auxiliaires via des sous-titres, l'énoncé du complot de victimisation est plus distinct, et la gouvernance apportée par le néolibéralisme est une posture de résistance, montrant que le complot de victimisation de cette époque forme consciemment un récit accusateur.

La Tour du soleil, Majestic Grand Town, et Happiness Building, ces bâtiments symboles, ont donné la rêverie, l'envie de bonheur et motivé le progrès auprès des gens qui y ont cru. Néanmoins, ces symboles cachent aussi l'impact imprévisible de la modernité sur la réalité et le décalage entre l'imaginaire et le réel. Cela rend également inévitable le fait que les individus continuent à reproduire les symptômes de la victimisation dans la modernité au cours de ces processus de modernisation. De Majestic Grand Town à Happiness Building, la désillusion se propage d'un endroit à l'autre. De la Tour Eiffel à la Tour du soleil, la construction du rêve va d'un pays à l'autre. On est dans un processus sans fin.



## Conclusion

### **De surmonter la constitution d'identification sentimentale à appliquer le jeu mécanique de l'interprétation sur la subjectivité**

Retournant tout au début à l'observation du stéréotype, certains point de vue nous permettent d'apprendre pourquoi les gens font les activités d'arts ? Les étudiants taïwanais ont plus ou moins appris la théorie<sup>653</sup> qui met l'accent sur les motivations de production de l'art. Parfois c'est l'artiste qui veut exprimer le sentiment, l'émotion ou bien obtenir la sympathie des autres. Cependant, nous suivons les démarches et les recherches dans cette étude, la constitution d'identification sentimentale n'est jamais la seule explication de l'objectif de création. L'art pourrait en tant qu'une ressource expliquer l'histoire<sup>654</sup> ou bien promouvoir l'idéologie. Il ne naît pas de la volonté de l'homme comme il ne constitua pas à l'origine un passe-temps (cette opinion est courante), pourtant il constitua une possible conséquence logique du développement naturel des moyens et des procédés du « comportement symbolique »<sup>655</sup>.

Même si on voit les célèbres fresques de la grotte de Lascaux<sup>656</sup>, l'une des activités paléolithiques de l'art plus connu en France, nous n'arrivons pas à déchiffrer vraiment pourquoi et comment des hommes ont laissé ces gravures, ces peintures, et ces dessins d'animaux. Mais il est incontestable que ces activités sont la trace, et a eu cours. Ces traces montrent ce que les gens gardent, créent, et marquent ce qui a pu se passer. L'enregistrement est une manière d'éprouver ce qui a existé. Si les hommes notent leur vie depuis l'époque paléolithique, aujourd'hui les gens consignent encore

653 托爾斯泰，耿繼之 譯，〈藝術論〉，台北市：遠流出版社，1991, p29

654 Huys, Viviane, et Denis Vernant. Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils. Armand Colin, 2019, p20

655 SHER, Jakov A. "Les Origines de l'art: Une Hypothèse, État de La Question." *Bulletin de La Société Préhistorique Française*, vol. 95, no. 4, 1998, pp. 457–65. *JSTOR*, URL : <http://www.jstor.org/stable/27921481>. consulté : 27/09/2023, p458

656 Universalis, Encyclopaedia. *Grotte De Lascaux*. Encyclopaedia Universalis, S.1., 2017.



## CONCLUSION

les passages au tour leur univers, en prenant davantage par plus d'utiles. Plus de l'appareil fourni l'enregistrement, la création, la production et même le déchaînement.

Autrement dit, les gens, l'être humain, ou l'individu s'habituent à conserver, noter ou procéder via leur pulsion, conscience et inconscience. Par exemple, nous nous habituons à utiliser les appareils qui enregistre des images, qui transmettent les documents, téléchargent des dossiers, partagent des moments amusants et qui constituent leurs vies sur un autre monde virtuel des réseaux sociaux. C'est une image actuelle de la modernité de nos jours. Cela ressemble à l'observation de Nancy qui explique le déchaînement des passions de Bataille.

Mais le « déchaînement des passions » est quelque chose de l'ordre de ce que Bataille lui-même désigne souvent comme la « *contagion* », qui est un autre nom pour la « communication ». Ce qui se communique, ce qui est contagieux et ce qui, de cette manière — et seulement de cette manière — se « déchaîne », c'est la *passion* de la singularité comme telle.<sup>657</sup>

Donc, est-ce qu'on peut dire que ce processus du déchaînement des passions est par ailleurs le jeu ? un mécanisme du jeu. Les activités de l'art est une ressource que l'on met en jeu mécaniquement de nos jours, un jeu du dispositif de la passion, de la transmission, de la notation, même de la révélation. Cela agit d'une façon à ce que la communication coule entre les gens. L'individus constitue l'identification sentimentale, mais derrière le sentiment il déroule un jeu mécanique qui permet de pratiquer sa subjectivité.

### **Les œuvres désignées des jeux mécaniques et des détournements victimisés vers le Sauveteur de Chen Chieh Jen et de Nakashima Tetsuya**

Les œuvres sélectionnés des deux artistes peuvent expliquer comment un déchaînement de l'expérience de soi-même va jusqu'à l'exposition de la victimisation

---

657 Nancy, Jean-Luc. *La Communauté Désavouée*. Paris : Christian , Éditeur, 1999, p81  
Nancy Jean-Luc , 《解構共同體》 , trans. 蘇哲安 , 桂冠圖書股份有限公司 , 2003

## CONCLUSION

résonnante. Ce déchaînement tente de projeter une victimisation en contagion et à la transmettre aux autres, les spectateurs tout comme l'intérieur du sujet exprimant. Le fait que le sujet exprimant représente ou re-passe ses expériences à la manière du monologue, de la confession ou bien de la formulation en première personne met en œuvre la subjectivation de sa mise en scène. Sa victimisation petit à petit s'engage vers l'attachement de la subjectivation de l'individu avec les réceptions du tiers, voire l'individu lui-même. Cependant, on ne peut pas ignorer l'expérience de l'autre par rapport aux autres, elle n'est qu'un fantasme coulant.

De ce fait, sur la formulation en première personne de la victimité, on a une progression du point de vue de la constitution de l'identification sentimentale, au niveau du mécanisme des jeux de mouvement évolué de la subjectivité.

Le déchaînement de la victime ou la narration de l'histoire victimisé des autres portent une sorte d'intention politique, de vigilance stratégique et de discours théâtral. Néanmoins, pour le sujet qui subi la douleur et qui dévoile son auto-victimisation, chaque fois qu'il l'expose, chaque fois qu'il le manifeste, et chaque fois qu'il s'en souvient c'est comme une re-automutilation qu'il subi forcément et volontairement. Lorsqu'on regarde les films de Chen et de Nakashima on se rend compte de l'allégorie d'auto-victimisation que chaque héros déchaîne. L'auto-révélation est la dernière ressource dont disposent ces gens pour résister à l'ennemi. Seulement dans la tentative de résister et de se défendre, ils sont aussi fortement conscient de l'existence du « moi ». Ce n'est qu'en sortant des armes pour se protéger que le sujet sera profondément conscient que le « moi » est dans d'autres objets.

Repasser encore l'auto-victimisation de soi-même, c'est le chemin que les héros poursuivent pour faire la paix dans leur cœur avec eux-même. Ils essaient de s'excuser auprès du moi qui était en train de subir le drame, mais maintenant ce moi, a besoin d'utiliser cette victimisation en tant que ressource en déchainant toutes les armes et les stratégies pour résister au persécuteur, à l'agresseur et à tout le mécanisme du pouvoir déséquilibré.

### **Les formulations portent des symptômes culturels**

Quant à cette formulation en première personne de la victimisation, pourquoi, du point de vue de cette recherche, peut-on dire qu'elle a le caractère transnational ?

## CONCLUSION

Lorsqu'on retrace l'histoire de Taïwan et du Japon, ces terroirs ont subit l'héritage de l'immense douleur historique du passé. Il est facile de voir les émotions de victimisation dans le peuple. En tant que pays vaincu qui a subi le bombardement atomique pendant la Seconde Guerre mondiale, le Japon a hérité de la douleur historique de cet énorme revers militaire de son pays envers son peuple. Quant à Taiwan, en raison des persécutions causées par le colonialisme japonais et la dictature du Kuomintang dans le passé, les descendants de cette île, qu'ils soient autochtones ou immigrés, ont également hérité de ces souvenirs douloureux.

Ces personnes qui héritent des symptômes culturels de souvenirs douloureux reproduisent constamment l'apparence d'un interne victime face à la modernité apportée par la nouvelle génération. Autrement dit, ce sont des symptômes culturels de la subjectivité transnationale qui soulèvent des reproductions similaires quelqusoit le lieux. Par la similarité culturelle et l'intrication historique entre Chine, Taïwan et Japon, on perçoit et relève cette sorte de la subjectivité transnationale dans la réception des œuvres chez ces deux artistes.

Cependant, pourquoi ne pouvons-nous pas détecter les symptômes culturels en Chine ? Nous devons y réfléchir à un niveau politique. Par égard à la guerre civile entre le Kuomintang et le Parti communiste chinois, le Parti communiste chinois a obtenu du Kuomintang chinois le pouvoir de la Chine entière. En tant que parti vaincu ou une partie ayant hérité des souffrances de l'histoire militaire de la Chine moderne, il a immigré à Taiwan avec ses symptômes culturels partiales. Par conséquent, les peuples qui ont été à l'origine subits par la douleur de l'histoire précédente et les immigrants chinois qui ont été blessés par la défaite portent chacun leurs souvenirs blessés et peuvent s'affronter ou panser leurs propres blessures les uns avec les autres. En d'autres termes, la Chine hérite des symptômes culturels de l'histoire militaire moderne, et une grande partie d'entre eux ont été transférés sur le territoire de Taiwan avec les immigrants chinois du Kuomintang.

### **Réception sur ces œuvres qui éprouvent le discours de la douleur**

Dans le passé, le présent et peut-être l'avenir, l'art voyage sans frontière devant nos yeux. Cela nous inspire le fait que le spectacle de la subjectivité soit une pratique

## CONCLUSION

artistique qui sort des frontières. Le processus décrit dans cette recherche se veut être une grille de lecture d'une œuvre qui traiterait de la victimisation. La victimisation nous met en scène de la subjectivité et la subjectivité met en jeu la pratique théâtrale confessionnelle. Dans un sens, cela nous crée un fantasme qui brouille les frontières entre le théâtre et la réalité. Grâce à ce processus nous nous permettons de tracer un chemin praticable au milieu des symptômes reflétés par des cultures différentes. Pour illustrer, le contexte ou bien la situation de victimisation reflétée dans les symptômes culturels de Taiwan et du Japon s'expriment de façon différente mais complémentaire. Dans la victimisation des symptômes culturels au Japon, il existe le conflit des décalages entre la subjectivation individuelle et les exigences d'homogénéité du groupe, alors que dans la victimisation des symptômes culturels taïwanais on montre le conflit de la subjectivation des individus découlant des différences parmi plusieurs cultures régionales ou bien des idéologies sociales opposées. Pourtant, toutes les trajectoires de ces victimes ont toujours des parcours irréversibles, même si on peut observer les victimités qui ressortent différemment dans les œuvres de nos deux artistes étudiés.

Ainsi, nous pouvons discerner l'expression de ces décalages dans ces œuvres en plus de deux symptômes culturels. Cela signifie que quelque soit la situation, le contexte, l'endroit, ou l'ethnie, nous pouvons suivre ce type de réception, en croisant le regard de ces artistes et en confrontant leurs expériences avec la sphère où l'on se trouve en tant que spectateur. En particulier, la victimisation propage avec facilité les sentiments puissants lorsqu'un sujet parlant profite de sa victimité comme d'une ressource pour se mettre en scène. Le sujet se repose naturellement sur cette technique pour réaliser sa subjectivité. On peut penser que ce sont des stratégies, des dispositifs ou bien des situations qui servent de ressources pour reconnaître le spectaculaire qui se joue autour de nous dans notre monde actuel. De même, on pourrait examiner, revisionner des choses spectaculaires qui sont déjà dans notre passé.

De plus, nous devons penser autrement sur ces réceptions de spectacle de la victimisation. Peut-on confronter en même temps cette sorte de la mise en scène de la victimisation ou bien la stratégie de la victimisation au lieu de confronter la justification du pouvoir de la victime ? Nous, en tant que tierce personne, ne servons nous pas à encourager la victime afin qu'elle pratique sa subjectivité en exposant ses expériences de la douleur ?

### Vers le symptôme culturel de la modernité

Bien sûr nous pouvons observer des manières d'expression similaires de la victimisation dans les autres films, les autres ouvrages et aussi via les autres moyens de communications que sont les médias et les réseaux sociaux, aujourd'hui. Mais, dans les œuvres de Chen et de Nakashima, elles montrent également les fractures des personnages et leur histoire, les générations et les modernités de leur époque. Par exemple, Chen montre la fracture de lui-même dans *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph*, 2002, les fractures des ouvriers dans *Bade*, 2005, les fractures des gens dans *Happiness Building I*, 2012 et la fracture des résidentes dans *Realm of Rebeveration*, 2014 ... etc. Et Nakashima montre la fracture de Matsuko dans les différentes années de sa vie, la fracture de Sho dans sa vie actuelle, idéale et la société réelle. Il montre aussi les fractures de Watanabe, de Shimomura et de Morigoughi dans les différents états de l'esprit des personnages de *Confession*. Cela nous permet de dire qu'ils montrent ces fractures qui sont aussi des symptômes qui accompagnent la modernité.

Nous vivons toujours dans la modernisation, il existe toujours les décalages entre l'individu, sa culture interne, sa culture externe, l'écosystème humain et la modernité parmi les cultures différentes, les terroirs différents ou les nations différentes. Que ces décalages soient soit microscopique, soit énorme, soit instantané, soit long, ils produisent plus ou moins les frustrations de l'évolution matérielle. C'est difficile d'y échapper, car ils résultent de l'action d'une gouvernamentalité provoquant le symptôme culturel modernisé.

Si l'on considère les progrès les plus remarquables de l'humanité du point de vue de la modernité, l'artificielle deviendra à ce moment-là l'étape de la modernité. Cependant, ce que nous ne pouvons pas savoir actuellement, c'est s'il s'agira d'une autre nouvelle forme de gouvernance technique ? Ou s'agit-il d'une mise en œuvre du fantasme, ou cela ouvrira-t-il un autre champ de victimisation ?

On ne peut pas résister devant la technique, le développement scientifique ou les avantages pratique de la modernisation. Le plus important ici et que cette thèse veut mettre en œuvre c'est répondre aux interrogations, démêler les oppositions et rechercher les dialogues en citation en tenant compte de l'avis de Foucault sur la technique de l'être humain : « les l'efforts qui sont fait actuellement par les gens de notre génération,

## CONCLUSION

ce n'est pas de revendiquer l'homme contre le savoir et contre la technique, mais c'est précisément de montrer que notre pensée, notre vie, notre manière d'être, jusqu'à notre manière d'être la plus quotidienne, font partie de la même organisation systématique et technique ». <sup>658</sup>

Ce à quoi les gens seront confrontés n'est pas seulement la transformation de leur propre subjectivité interne, mais aussi la subjectivité transnationale qui révèle leur statut de victime. Peut-être c'est aussi la transition internationale du sujet qui continue de donner lieu à des scénarios de victimisation individuelle sur la scène moderne des individus. Nous n'avons aucun moyen de le savoir maintenant, mais nous devons continuer à nous poser des questions sur ces problèmes qui pourraient survenir à l'avenir...

---

<sup>658</sup> Foucault, Michel, et al. « Entretien avec Madeleine Chapsal » *Dits Et Écrits I*, 1954-1969. Gallimard, Paris, 1994. p518



## Bibliographique

### Œuvres et filmographie sélectionnées de Chen Chieh Jen

- Chen, Chieh Jen. *Wind Songs*. Video d'art, Video Installation, 2015.
- . *Realm of Reverberation*. Video d'art, Video Installation, 2014.
- . *Happiness Building I*. Video d'art, Video Installation, 2012.
- . *Empire's Borders II Western Enterprises, Inc.* (Borders of Empire II - Western Enterprises, Inc.). Video d'art, Video Installation, 2010.
- . *Empire's Borders I 2008-2009*. Video d'art, Video Installation, 2009.
- . *Military Court and Prison*. Video d'art, Video Installation, 2008 2007.
- . *The Route*. Video d'art, Video Installation, 2006.
- . *On Going*. Video d'art, Video Installation, 2006.
- . *Bade Area* 八德. Video d'art, 2005.
- . *Factory*. Video d'art, Video Installation, 2003.
- . *Lingchi - Echoes of a Historical Photograph*. Video d'art, Video Installation, 2002.
- . *REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999* 魂魄暴亂. Photographie, 1996.
- . *Flash, Flickering Light*. Video d'art, 1984 1983.
- . *Dysfunction No.3*. Activité d'art, (Action Art by Chen Chieh-Jen, Performed), 1983.



## Œuvres cinématographiques sélectionnées de Nakashima Tetsuya

*Confession, Kokuhaku*. Réalisé par Tetsuya Nakashima, Toho Co., 2010.

*Pako to mahô no ehon*. Réalisé par Tetsuya Nakashima, Toho Co., 2008.

*Memories of Matsuko*. Réalisé par Tetsuya Nakashima, Spectrum Film, 2006, 2018.

*Kamigaze Girls*. Réalisé par Tetsuya Nakashima, Toho Co., 2004.

## Filmographie d'autres

*Celle que vous croyez*. Réalisé par Safy Nebbou, Diaphana Films, 2019.

*Marina Abramović The Artist Is Present*. Réalisé par Matthew Akers et Jeff Dupre,  
Documentaire, HBO, 2012.

## Ouvrages et monographies

### En langue chinoise

Brossat Alain. 傅柯 / 危險哲學家. Édité par 羅惠珍, 麥田出版, 2012.

Ebrey, Patricia Buckley. *The Cambridge Illustrated History of China* 剑桥插图中国  
史. Traduit par 赵世瑜 et al., 山东画报出版社, 2001.

- Nancy Jean-Luc. 解構共同體. Traduit par 蘇哲安, 桂冠圖書股份有限公司, 2003.
- Peng, Shao Yu, 彭紹宇. 黑盒子裡的夢：電影裡的三倍長人生. 時報出版, 2021.
- Shiau, Chyuan-Jenq, 蕭全政. 台灣地區的新重商主義. 行政院國家政策研究資料中心, 1989, <http://ntur.lib.ntu.edu.tw/handle/246246/230229>.
- Yao Jui-Chung, 姚瑞中. *Installation Art in Taiwan since 1991-2001* 台灣裝置藝術. 初版, Ecus Publishing House 木馬文化事業有限公司, 2002.
- 傅柯米歇. 生命政治的誕生. Traduit par 莫偉民 et 趙偉, 1<sup>re</sup> éd., 上海人民出版社, 2011.
- 劉紀蕙. 孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀. 立緒, 2000.
- 孟元老. 新譯東京夢華錄. Traduit par 嚴文儒, 2<sup>e</sup> éd., 三民書局, 2012.
- . 東京夢華錄. Édité par 王雲五, 商務印書館, 1936, <https://taiwanebook.ncl.edu.tw/zh-tw/book/NCL-9900010716/reader>.
- 孫繼難, et 周柱銓. 中國音樂通史簡編. 山東教育出版社, 2002.
- 山田宗樹. 被嫌弃的松子的一生. Traduit par 王蘊洁 et 刘珮瑄, 四川文艺出版社, 2021.
- 徐蘊康. 以藝術之名——從現代到當代探索台灣視覺藝術. Édité par 公共電視台, 博雅書屋, 2009.
- 托爾斯泰. 藝術論. Traduit par 耿繼之, 遠流出版社, 1991.
- 曲德益, éditeur. 啟視錄：台灣錄像藝術創世紀. Taipei National University of the Arts, 國立臺北藝術大學. 2015
- 湊佳苗. 告白. Traduit par 丁世佳, 時報出版. 2010
- . Minato Kanae, manga illustration : Kimura Marumi, trad, Huang Bi Jun, *Confessions*, Reading Times, 2010
- 王覺非. 歐洲歷史大辭典—上. 上海辭書出版社, 2007.
- 白海燕, et 孟燕, éditeurs. *Zhongxi Yinyueshi Jianbian*, 中西音樂史簡編. 西南財經大學出版社, 2018.
- 莊萬壽. 台灣文化論 主體性之建構. 玉山社, 2003.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- 蕭全政. 台灣地區的新重商主義. 行政院國家政策研究資料中心, 1989.  
*ntur.lib.ntu.edu.tw*, <http://ntur.lib.ntu.edu.tw/handle/246246/230229>.
- 行政院經濟建設委員會. *Economic Development R.O.C (Taiwan)*, 台灣經濟發展歷程與策略. COUNCIL FOR ECONOMIC PLANNING AND DEVELOPMENT EXECUTIVE YUAN, REPUBLIC OF CHINA (TAIWAN), 2013.
- 賀敬之. 白毛女. 新華出版社, 1945.
- 陳正茂. 台灣經濟發展史. 新文京開發, 2003.
- 陳添壽, et 蔡泰山. 台灣經濟發展史. 蘭臺出版社, 2009.
- 陳瑞文. 阿多諾美學論. 五南圖書, 王翠華, 2014.
- 黃冠閔. « 回應——傅柯，我們同時代人？ ». 錯開的交會：傅柯與中國 *Le rendez-vous contrarié, Foucault et la Chine*, 國立交通大學出版社, 2019, p. 96.

### **Autres langues (anglais, français, japonais...)**

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Seuil, 1997.
- Artaud, Antoine. *Le théâtre et son double*. Folio, 1985.
- Augustin. *Confessions*. Traduit par M Moreau, Édition numérique, l'abbaye Saint Benoit de Port-Valais, 2013.
- Barral I Altet, Xavier. *Histoire de l'art*. Presses Universitaires de France, 2013, <https://www.cairn.info/histoire-de-l-art--9782130608592.htm>. Cairn.info.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Prima edizione, Gallimard, 1980.
- Bataille, Georges. *Les larmes d'éros*. Union Générale d'Éditions, 1978.
- Bazin aîné. *Théâtre chinois, ou Choix de pièces de théâtre: composées sous les empereurs mongols*. Hachette livre, BnF, 2022.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Berry, Michael. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. Columbia University Press, 2008.
- Bible*. Traduction du monde nouveau (édition d'étude), <https://www.jw.org/fr/biblioth%C3%A8que/bible/bible-d-etude/livres/>. Consulté le 2 octobre 2023.
- Bouissou, Jean-Marie. *Le Japon contemporain*. Fayard CERI, 2007.
- Brossat, Alain. *Entre chiens et loups: Philosophie et ordre des discours*. Editions L'Harmattan, 2009.
- . *Entre chiens et loups: Philosophie et ordre des discours*. Editions L'Harmattan, 2009.
- Calvin, Jean (1509-1564) Auteur du texte, et Augustin (1506-1562) Auteur du texte Marlorat. *Institution de la religion chrestienne , mise en quatre livres et distinguee par chapitres en ordre & methode bien propre. Par Jean Calvin. 1562. gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040610q>*.
- Carr-Gomm, Sarah. *Francisco Goya*. Grange Books, 2005.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Indiana University Press, 1993.
- Dazai, Osamu. *La déchéance d'un Homme*. Traduit par Renondeau Gaston, Gallimard.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma: L'Image-mouvement*. Editions de Minuit, 1983.
- . *Cinéma: L'image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985.
- . *Foucault*. Les Editions de Minuit, 2004.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Editions de Minuit, 2005.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil, 2000.
- . *Trace et archive, image et art*. INA Editions, 2014.
- Docherty, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Dubor, Françoise. « L'art de parler pour ne rien dire: Le monologue fumiste fin de siècle ». *L'art de parler pour ne rien dire: Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2016. *OpenEdition Books*, <https://doi.org/10.4000/books.pur.30978>.
- Ebrey, Patricia Buckley, et al. *East Asia: A Cultural, Social, and Political History*. Houghton Mifflin Company, 2006.
- . *The Cambridge Illustrated History of China*. 2nd edition, Cambridge University Press, 2010.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Eco, Umberto, et al. *L'expérience des images*. Institut National de l'Audiovisuel, 2011.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969.
- . *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard, 1993.
- . *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*. Gallimard, 1994.
- . *Histoire de la sexualité, II: L'usage des plaisirs*. GALLIMARD, 1997.
- . *Histoire de la sexualité, III: Le souci de soi*. 1984e édition, Gallimard, 1997.
- . *La Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France*. Le Seuil, 2004.
- . *Les Mots et les choses*. Gallimard, 2009.
- Foucault, Michel, Daniel Defert, et al. *Dits et écrits 1954-1988*. Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel, et Charles Ruas. *Death and the Labyrinth*. Revised edition, Continuum, 2006.
- Foucault, Michel, François Ewald, et al. *Subjectivité et vérité: Cours au Collège de France*. Seuil, 2014.
- Foucault, Michel, et Frédéric Gros. *Histoire de la sexualité, IV: Les aveux de la chair*. Gallimard, 2018.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. 1916.
- Friedman, Milton and Rose. *Free to Choose*. AVON, 1981.
- Godart, Elsa. *Le sujet de la conscience: formation*. Hermann, 2020, <https://go.exlibris.link/5TjWn39Y>.
- . *Sujet De La Conscience: Formation*. Hermann, 2020.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Third, Thames & Hudson, 2011.
- Goldberg, Roselee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. Harry N Abrams Inc, 1979.
- Goody, Jack. *Le vol de l'histoire Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*. Édité par Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, <https://www.cairn.info/le-vol-de-l-histoire--9782070453962.htm>.
- . *Renaissances - Au singulier ou au pluriel?* Dunod Editeur, 2020.
- Graezer-Bideau, Florence. *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XXe siècle*. La Découverte, 2012.
- Gros, Frédéric. *Michel Foucault*. Presses Universitaires de France, 2017, <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/michel-foucault--9782130795117.htm>.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Groys, Boris. *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. Traduit par Steven Lindberg, The MIT Press, 2008. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.001.0001>, [direct.mit.edu](https://direct.mit.edu), <https://direct.mit.edu/books/book/3247/chapter/98173/Art-in-the-Age-of-Biopolitics-From-Artwork-to-Art>.
- . *En public. Poétique de l'auto-design*. , 2015. Presses Universitaires de France, 2015, <https://www.cairn.info/en-public--9782130626183.htm>.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Blackwell, 1990.
- Hottois, Gilbert. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*. De Boeck Supérieur, 2005, <https://www.cairn.info/de-la-renaissance-a-la-postmodernite--9782804139377.htm>. Cairn.info.
- Huys, Viviane, et Denis Vernant. *Histoire de l'art Théories, méthodes et outils*. 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2019.
- Ihab, Thomas. *The Postmodern Turn*. Ohio State University Press, 1987.
- Kircher, François, et André Huchant. *Les trente-six stratagèmes: traité secret de stratégie chinoise*. J.-C. Lattès, 1991.
- Laclotte, Michel, et al. *Dictionnaire de la peinture*. Larousse, 2003, <https://www.larousse.fr/archives/peinture/page/908>.
- Lamouroux, Christian. *La Dynastie Des Song, Histoire générale de la Chine (960-1279)*. Les Belles lettres.
- Laplanche, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. PUF, 2007.
- Laruelle, François. *Théorie générale des victimes*. Fayard/Mille et une nuits, 2012.
- Laurens, Camille. *Celle que vous croyez*. Gallimard, 2015.
- Lim, Jie-Hyum. « Victimhood ». *The Palgrave Handbook of Mass Dictatorship*, Palgrave Macmillan, 2016, p. p427-440.
- Mialki, Stephanie. *Self-Harm*. Lucent Press, 2017.
- Michaux, Marie-Anne. *Histoire De La Renaissance: Mots-Clés*. Eyrolles Pratique, 2006.
- Minato, Kanae. *Les assassins de la 5eme B*. Traduit par Patrick Honoré, Éditions du Seuil, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *La Communauté Désavouée*. 3<sup>e</sup> éd., Christian Bourgois éditeur, 1999.
- Neyrat, Frédéric. *L'image hors-l'image*. Léo Scheer Editions, 2003.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- . *Surexposés: Le Monde, le Capital, la Terre*. Léo Scheer, 2005.
- Pavis, Patrice, et Anne Ubersfeld. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 1996.
- Peng, Hsiao-yen, et Ella Raidel. *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture: Altering Archives*. Routledge, 2017.
- Pérès, Rémi. *Chronologie du Japon au XXe siècle: histoire des faits économiques, politiques et sociaux*. Vuibert, 2001.
- Piguet, Christian, et Heinz Hügli. *Du zéro à l'ordinateur: une brève histoire du calcul*. PPUR presses polytechniques, 2004.
- Rancière, Jacques. *Figures de l'histoire*. Presses Universitaires de France, 2012, <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/figures-de-l-histoire--9782130595113.htm>.
- Ratcliffe, Susan, éditeur. *Elie Wiesel*. Oxford University Press, 2016, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191826719.001.0001/q-oro-ed4-00011516>.
- Rémi, Mathieu. *Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne : Traduction annotée du Shanhai jing*. Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1983.
- Revel, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*. Ellipses Marketing, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les confessions*. Domaine public, 1782. [unr-ra-scholarvox-com.ezscd.univ-lyon3.fr](https://unr-ra-scholarvox-com.ezscd.univ-lyon3.fr), <https://unr-ra-scholarvox-com.ezscd.univ-lyon3.fr/book/40000546>.
- Sakai, Naoki, et al., éditeurs. *Deconstructing Nationality*. 2005.
- . *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. 3<sup>e</sup> éd., University of Minnesota Press, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la subjectivité?* LES PRAIRIES ORDINAIRES, 2013.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus & Giroux, 2003.
- texte, Augustin (0354-0430;. saint) Auteur du, et Possidius (037-044;. saint) Auteur du texte. *Les confessions de saint Augustin, évêque d'Hippone / précédées de sa vie par S. Possidius, évêque de Calame...; traduction nouvelle par L. Moreau*. 1914. [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1170247f>.
- Tolstoï. *Qu'est-ce que l'Art? Traduit du russe et précédé d'une introduction par Teodor de Wyzewa*. Edition originale., odyssée, 1898.

- Universalis, Encyclopaedia. *Grotte de Lascaux: Les Grands Articles d'Universalis*.  
Encyclopaedia Universalis, 2017. [unr-ra-scholarvox-com.ezscd.univ-lyon3.fr](http://unr-ra-scholarvox-com.ezscd.univ-lyon3.fr),  
<https://unr-ra-scholarvox-com.ezscd.univ-lyon3.fr/book/88922954>.
- Wemmers, Jo-Anne. *Introduction à La Victimologie*. Presses de l'Université de  
Montréal, 2003.
- Yamada, Muneki, 山田 宗樹. 嫌われ松子の一生. 幻冬舎スタンダード, 2003.
- Zamora, Daniel, et al. *Critiquer Foucault*. ADEN BELGIQUE, 2014.
- 山田宗樹, et manga illustration : 空知周太郎. 嫌われ松子の一生. 2006.
- 平野暁臣, éditeur. 岡本太郎と太陽の塔. 小学館, 2008.
- 湊かなえ. 告白 こくはく. Futabasha 双葉社, 2010.

## Études, articles scientifiques et théoriques

### En langue chinoise

- Chen Chieh Jen. « 殘響世界抗歷史減噪？ Realm of Reverberations: Against the  
noise reduction of the history ». 文化研究, n° 24, 1001 2017, p. 254-71,  
[https://doi.org/10.6752/JCS.201710\\_\(24\).0019](https://doi.org/10.6752/JCS.201710_(24).0019).
- Chen, Chieh-jen. 陳界仁 « 關於「美國文化中心」封殺「告白二十五」個展事件  
——補述 ». 藝術觀點ACT, n° 74, mai 2018, <http://act.tnnua.edu.tw/?p=1969>.
- Cheng Hui Hua. 鄭慧華 « 在無法有檔案的事件中，生產行動和檔案 - 陳界仁談  
<帝國邊界 I> - 藝術與社會 ». 當代藝術與投資, n° 32, août 2009, p. p41.



## BIBLIOGRAPHIQUE

- . « 在「禁區」與「博物館」外，創造另一種書寫空間 - 陳界仁談《軍法局》 ». 當代藝術與投資, n° 32, août 2009, <http://praxis.tw/archive/post-58.php>.
- Hsia, Chuan-Wei. 夏傳位 新自由主義是什麼？三種理論觀點的比較研究. n° 27, juin 2014, p. 141-66.
- Lee, Wei Jing. 李維菁 « 臉是我一生的地圖——陳界仁 ». 藝術家雜誌, n° 293, octobre 1990.
- Lin, Chi Ming. 林志明 « 記憶、歷史、系譜—陳界仁藝術導論 ». 藝術新聞, n° 42, avril 2001, p. 67-71.
- Lin, Yi-Hsiu, et Cheng, Hui Hua. 林怡秀，鄭慧華 « 變文與殘響：陳界仁的影像、生產、行動與文件 ». 典藏今藝術, vol. 12, n° 279, décembre 2015, p. 146-49.
- Liu, Joyce C. H. 劉紀蕙. « Chen Chieh-Jen's Visual Critique Modernity: A Psychoanalytic Reading, 「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感 ». *Chung-Wai Literary Monthly*, 中外文學, vol. 30, n° 8, août 2002, p. 45-82.
- Sin, Song-Yong. 孫松榮 « Post-Event Contemporary Trans-disciplinary Moving Images: An Analysis of Chieh-Jen Chen's Earlier Works and the Re/conceptualization of Realm of Reverberation, 事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成及轉化 ». *Journal of Art Studies*, 藝術學研究, n° 19, décembre 2016, p. p117-118.
- Solomon, Jon. 蘇哲安 « 「先經後政」與文化性人種主義：新自由主義治理下的歐洲與台灣 Culturalist Racism and “Economy Before Politics”: Europe and Taiwan Under Conditions of Neoliberal Governance ». 收錄在歌德學院（北京）「*Europe to the Power of N*」研究項目論文集，2013年。  
[www.academia.edu](http://www.academia.edu), [https://www.academia.edu/2342987/\\_%E5%85%88%E7%B6%93%E5%BE%8C%E6%94%BF\\_%E8%88%87%E6%96%87%E5%8C%96%E6%80%A7%E4%BA%BA%E7%A8%AE%E4%B8%BB%E7%BE%A9\\_%E6%96%B0%E8%87%AA%E7%94%B1%E4%B8](https://www.academia.edu/2342987/_%E5%85%88%E7%B6%93%E5%BE%8C%E6%94%BF_%E8%88%87%E6%96%87%E5%8C%96%E6%80%A7%E4%BA%BA%E7%A8%AE%E4%B8%BB%E7%BE%A9_%E6%96%B0%E8%87%AA%E7%94%B1%E4%B8)

- %BB%E7%BE%A9%E6%B2%BB%E7%90%86%E4%B8%8B%E7%9A%84%E6%AD%90%E6%B4%B2%E8%88%87%E5%8F%B0%E7%81%A3\_Culturalist\_Racism\_and\_Economy\_Before\_Politics\_Europe\_and\_Taiwan\_Under\_Conditions\_of\_Neoliberal\_Governance. Consulté le 25 février 2018.
- 何静颖. « 中日近代社会中的女性主义之比较 —— 评析 《被嫌弃的松子的一生》之松子与 《骆驼祥子》 之小福子 ». 戏剧之家, n° 1, 2020, p. 180-84.
- 侯晓芳. « 不再守望回家的路——试以弗洛伊德的人格理论分析 《被嫌弃的松子的一生》 - 中国知网 ». 青年文学家, n° 9, septembre 2012, p. 242.
- 倪再沁. « 西方美術·台灣製造—台灣現代美術的批判 ». 雄獅美術, n° 242, p. 132-33.
- 关春园. « 从 《被嫌弃的松子的一生》 管窥日本女性的悲剧命运 ». *Zuo jia*, 2015, p. 117-18.
- 刘菲. « 唯美外衣下的残酷本质 —— 浅析中岛哲也电影 ». 戏剧之家, n° 7, 2018, p. 117, <https://doi.org/10.3969/j.issn.1007-0125.2018.07.084>.
- 周巧香. « 回家的路——电影 《被嫌弃的松子的一生》 观后感 ». 电影评介, n° 16, 2009, <https://doi.org/10.16583/j.cnki.52-1014/j.2009.16.060>.
- 周琳琳. « 电影 《告白》 改编的叙事策略探析." ». 艺术科技, n° 11, 2015, p. 82, 188, 209-209.
- 唐玉婷. « 《被嫌弃的松子的一生》 的存在主义解读 ». 电影评介, n° 1, 2016, p. 68-70, <https://doi.org/DOI:10.16583/j.cnki.52-1014/j.2016.01.021>.
- 夏琪. « 是罪人还是上帝？ —— 《被嫌弃的松子的一生》 松子形象及电影主题分析 ». 艺苑, n° 3, 2016, p. 36-38.
- 奥卓琰. « 用女性主义分析 《被嫌弃的松子的一生》 中男性对于女性的影响 ». 戏剧之家, n° 8, 2017, p. 113-113.
- 廖新田. « 台灣美術的主體性想像與抉擇 ». 現代美術, n° 67, septembre 2006, p. 4-5.
- . « 近鄉情怯：台灣近代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌 ». 文化研究, n° 2, mars 2006, p. 199.

- 张志强. «《被嫌弃的松子的一生》视听语言分析». 电影文学, n° 10, 2020, p. 149-51.
- 张振会. «中岛哲也《渴望》中的人性刻画». 电影文学, n° 2, 2017, p. 128-30.
- 张立宪. «苦肉计». 意林, n° 9, p. 18.
- 张薰月. «唯美外衣下的都市碎片——浅析中岛哲也电影的"痛感"叙事». 戏剧之家, n° 2, 2022, <https://doi.org/10.3969/j.issn.1007-0125.2022.02.074>.
- 张颖. «多个“我”背后的日本浮世绘——论《告白》的“多重声”叙事». 电影评介, n° 22, 2011, p. 63-65, <https://doi.org/10.3969/j.issn.1002-6916.2011.22.031>.
- 張淑雅. «中美共同防禦條約的簽訂：一九五〇年代中美結盟過程之探討». 歐美研究, vol. 24, n° 2, juin 1994, p. 51-99.
- 張馨文. «何謂台灣的「主體性 / Subjectivity」？一個在亞洲「之間」的方法論的實踐». 台灣社會研究季刊, n° 111, p. 7-57.
- 徐丛丛. «沿途支离破碎你为何歌唱——浅析电影《被嫌弃的松子的一生》.»  
Qing Nian Zuo Jia, no. 2, 2011, pp. 56-57. » 青年作家 *Qing nian zuo jia*, n° 2, 2011, p. 56-57.
- 施正鋒. 美國在艾森豪總統時期 (1953-61) 的對台政策. 台灣歷史學會, 2009.
- 李隽婕. «中岛哲也电影《告白》叙事艺术探析». 艺术科技, vol. 30, n° 6, 2017, p. 99, <https://doi.org/10.3969/j.issn.1004-9436.2017.06.085>.
- 杜慶春. «陳界仁：邊界中的沉吟». 藝術界, n° 2月號, 2011, p. 114-20.
- 杜炯熠. «人性阴暗与灵魂救赎——电影《告白》人物分析». 艺术科技, vol. 29, n° 7, 2016, p. 123.
- 林其蔚. «陳界仁，招魂術與去殖民工程». 當代藝術與投資, vol. 11, n° 47, novembre 2010, p. 86-91.
- 林怡秀, et 鄭慧華. «變文與殘響：陳界仁的影像、生產、行動與文件». 典藏今藝術, n° 279, décembre 2015, p. p.146-149.
- 林欣怡. «哪吒體——諸種主體詮釋學». 典藏今藝術, vol. 1, n° 256, 2014, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1739/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1739/73).

- 林正義. « 「中美共同防禦條約」及其對蔣介石總統反攻大陸政策的限制 ». 國史館館刊, n° 47, mars 2016, p. 119-66.
- 段祎. « 《告白》：生命的寓言与残缺 ». 电影评介, n° 5, 2011, p. 59-60, <https://doi.org/10.3969/j.issn.1002-6916.2011.05.023>.
- 段雪艳. « 浅谈影片《被嫌弃的松子的一生》--从叙事视角、叙事时间、叙事空间分析 ». 戏剧之家, n° 1, 2018, p. 103-103.
- 沈清松. « 從現代到後現代 ». 哲學雜誌, n° 4, 1993, p. p4-25.
- 王品驊. « 死亡場景中的身體影像 陳界仁的創作力場 ». 《身體與藝托邦—1987年以後台灣當代藝術介紹》, 馬德里大學, 2009, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1110/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1110/73).
- 王子亚. « 《被嫌弃的松子的一生》中音乐的意义研究 ». 青年文学家, n° 21, 2017, p. 155.
- 王强. « 《被嫌弃的松子的一生》女性形象解析 ». 电影文学, n° 8, 2020, p. 127-29.
- 王成军, et 朱莹. « 论电影《告白》中的复调叙事诗学 ». 美与时代（下旬刊）, n° 6, 2017, p. 87-89.
- 王晓通. « 中岛哲也电影的影像风格 ». 电影文学, n° 3, 2013, p. 60-61.
- 王菁. « 无畏的告白——浅析日本电影《告白》 ». 戏剧之家, n° 2, 2016, p. 94-96.
- 王静. « 戏谑的风格化书写——电影《被遗弃的松子的一生》赏析 ». 电影评介, n° 22, 2012, p. 51-54, <https://doi.org/10.3969/j.issn.1002-6916.2012.22.021>.
- 瞿宛文. 民主化與經濟發展 台灣發展型國家的不成功轉型. n° 84, septembre 2011, p. 243-88.
- 程佳佳. « 《被嫌弃的松子的一生》--从电影叙事学解读 ». 戏剧之家, n° 7, 2014, p. 197-99.
- 袁场. « 场景造型的创新性——从电影《被人嫌弃的松子的一生》谈起 ». 剧影月报 *Ju-Ying Yuebao*, n° 4, 2016, p. 20-22.
- 許登芳. « 加工出口區生產效率之影響因素分析：台灣四大園區之經驗 ». 中華管理評論國際學報 *Web Journal of Chinese Management Review*, vol. 19, n° 1, février 2016, [http://cmr.ba.ouhk.edu.hk/cmr/webjournal/v19n1/CMR492C14\\_edited.pdf](http://cmr.ba.ouhk.edu.hk/cmr/webjournal/v19n1/CMR492C14_edited.pdf).

- 謝靜. «《被嫌弃的松子的一生》人文主义探颐». 电影文学, n° 3, 2018, p. 156-58, <https://doi.org/10.3969/j.issn.0495-5692.2018.03.050>.
- 趙婕. «《被嫌弃的松子的一生》主题及女性主义». 电影文学, n° 15, 2014, p. 118-19.
- 趙权利. «《被嫌弃的松子的一生》的人性刻画». 电影文学, n° 21, 2016, p. 151-53.
- 趙立. «浅论中岛哲也电影追求及其电影《告白》». 青年文学家, n° 24, 2011, p. 201-02.
- 邱艳. «论中岛哲也的电影风格». 艺术百家, n° S2, 2015, p. 283-86.
- 邱貴芬. «在地性論述的發展與全球空間：鄉土文學論戰三十年». 思想：鄉土、本土、在地, n° 6, août 2007, p. 91.
- 鍾晶. «喜剧方式演绎悲剧人生——解读电影《被嫌弃的松子的一生》». 青年文学家, n° 31, 2013, p. 91-92.
- 陳瑞文. «台灣文化與本土文化所引出的片段思考». 雄獅美術, n° 245, juillet 1991, p. 116-20.
- 陳韋臻. «在歷史的邊界上以命相搏——陳界仁的政治與藝術觀». 破週報, vol. 復刊, n° 625, 27 août 2010.
- . «我們是否工作過量？（上）藝術勞動價值的復返，全面非典化與階級不正義». 典藏今藝術, n° 277, octobre 2015, <http://artouch.com/artouch2/content.aspx?aid=2015101514454&catid=02>.
- . «我們是否工作過量？（下）整個藝術史就是一部血汗史». 典藏今藝術, n° 277, octobre 2015, <http://artouch.com/artouch2/content.aspx?aid=2015102611151&catid=02>.
- 馬凱. «台灣經濟發展經驗的回顧». 中國論壇, vol. 319, n° 7, 1989, p. 128-39.
- 高凡丁. «疯狂, 压抑与毁灭——解析电影《告白》中的人物形象». 电影评介, n° 15, 2016, p. 55-57.
- 黃建宏. «生命地貌的不可見破洞 | 記錄陳界仁的停戰區之旅». 典藏. 今藝術, vol. 5, n° 272, 2013, p. 190-92.

---. « 台灣當代藝術2005-2015關鍵字：生命政治 》。【藝術十年關鍵字：生命政治】藝術家雜誌, n° 481, juin 2015, [https://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/61/2057](https://www.itpark.com.tw/people/essays_data/61/2057).

黃得城. « 遺忘在歷史長河中的嘆息—華光社區的歷史與居住脈絡 》. *Judicial Reform Foundation* 司法改革雜誌, n° 96, juin 2013, p. 54-57.

黃應貴. 新自由主義浪潮下台灣的困境. n° 3, novembre 2014, p. 230-44.

黃科安. « 文本、主題與意識型態的訴求—談歌劇《白毛女》如何成為“紅色”經典作品 》. *Literature & Art Studies* 文藝研究, n° 9, 2006, p. 106-15.

龔卓軍. « 超工作的逆襲·活勞動的挑戰——在現代主義美學的外邊 》. 典藏. 今藝術, vol. 8, n° 251, août 2013, p. 126-29.

### **Autres langues (anglais, français, japonais...)**

Allouche, Jean-Paul. « L'art technologique est-il nouveau? 》 *Alliage*, n° 33-34, 1998, <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/33-34/allo.htm>.

Amin, Samir, et al. « Qu'est-ce que le néolibéralisme ? 》 *Actuel Marx*, vol. 40, n° 2, 2006, p. 12-23. *Cairn.info*, <https://doi.org/10.3917/amx.040.0012>.

Arnauld, Nicolas. « Du Monologue Au Dialogue 》. *Revue Française De Gestion*, vol. 210, n° 1, 2011, p. 15-31.

Audier, Serge. « Les paradigmes du “Néolibéralisme” 》. *Cahiers philosophiques*, vol. 133, n° 2, 2013, p. 21-40, <https://doi.org/10.3917/caph.133.0021>. *Cairn.info*.

Berry, Michael. *Imperialist Limbos: Chen Chieh-Jen's Empire's Borders and the Deconstruction of the American Dream*. 國立暨南大學, 2010, p. p365-375.

Bourgon, Jérôme. « Le dernier lingchi: fait, représentation, événement 》. *Études Chinoises*, vol. 25, 2006.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Brossat, Alain. « Un philosophe dangereux? » *Michel Foucault: un philosophe dangereux?*, 2012.
- . « Université d'été à National Chiao Tung University, Taiwan ». *Appareil*, n° 4, 4, janvier 2010. *journals-openedition-org.ezscd.univ-lyon3.fr*, <https://doi.org/10.4000/appareil.895>.
- Burke, Taylor A., et al. « The Stigmatization of Nonsuicidal Self-injury - Burke - 2019 - - Wiley ». *Journal of Clinical Psychology*, vol. 75, n° 3, mars 2019, p. 481-98, <https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.1002/jclp.22713>.
- Caicedo, Saskya, et Janis L. Whitlock. « Top Misconceptions about Self-Injury ». *Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery*, Cornell University, p. 2, [https://selfinjury.bctr.cornell.edu/documents/15\\_misconceptions.pdf](https://selfinjury.bctr.cornell.edu/documents/15_misconceptions.pdf).
- Calabresi, Guido. « Do We Own Our Bodies? Do We Own Our Bodies? A Symposium ». *Health Matrix: Journal of Law-Medicine*, vol. 1, n° 1, 1991, p. 5-18.
- Chang, Ting. « A Dispositif of Representation as the Resistance Silence in the Age of Neoliberalism: An Aesthetic Analysis of the Works of Chen Chieh-Jen ». *Nineteenth Annual International Conference of Cultural Studies Association*, Cultural Studies Association, 2018, p. 5.
- Chow, Rey. « Un souvenir d'amour ». *Cinémas*, vol. 3, n° 2-3, 1993, p. 156-80. Érudit: [www.erudit.org](http://www.erudit.org).
- Christian, Ruby. « De la définition d'un art technologique (1/3) ». *Nonfiction*, juillet 2013, <https://www.nonfiction.fr/article-6617-arts-et-sciences-de-la-definition-dun-art-technologique-13.htm>.
- Clark, Debora J. « Escaping the Drama Triangle: Strategies for Successful Research Administration from the Psychology of Codependence ». *The Journal of Research Administration*, vol. 51, n° 2, septembre 2020, p. 84-101.
- Clark, Paul. « The Chinese Cultural Revolution: A History ». *In: Perspectives chinoises*, n° 113, 2010, p. 140-50. Persée.
- Courmont, Barthélemy. « Chine-Taïwan : ennemis un peu, partenaires beaucoup ». *Géoéconomie*, vol. 68, n° 1, 2014, p. 91-106. Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/geoec.068.0091>.
- Dardot, Pierre. « Néolibéralisme «classique» et nouveau néolibéralisme ». *Sens public*, 2020, p. 1-23. [www.erudit.org](http://www.erudit.org), <https://doi.org/10.7202/1079475ar>.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Djamouri, Redouane. « Écriture et divination sous les Shang ». *Divination et rationalité en Chine ancienne*, vol. 21, n° 21, 1999, p. 11-35. [www.persee.fr](http://www.persee.fr), <https://doi.org/10.3406/oroc.1999.1098>.
- Ehrsson, H. Henrik, et al. « Touching a rubber hand: feeling of body ownership is associated with activity in multisensory brain areas ». *The Journal of neuroscience: the official journal of the Society for Neuroscience*, vol. 25, n° 45, novembre 2005, p. 10564-73. *PubMed Central*, <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0800-05.2005>.
- Fernández Martínez, Dolores. « L'œuvre d'art en tant que témoignage: les artistes confrontés à la guerre ». *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, n° 3, 3, novembre 2008. [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org), <https://doi.org/10.4000/ceec.2580>.
- Franklin, Joe. « How Does Self-Injury Change Feelings? » *Cornell Research Program on Self-Injury and Recovery*, Cornell University, 2014, p. 3, <https://www.selfinjury.bctr.cornell.edu/perch/resources/how-does-self-injury-change-feelings-5.pdf>.
- Gauthier, Martin. « Automutilation et autoérotisme ». *Topique*, vol. 99, n° 2, 2007, p. 51-59, <https://doi.org/10.3917/top.099.0051>. Cairn.info.
- Genda, Yūji. « Jobless Youths and the NEET Problem in Japan ». *Social Science Japan Journal*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 23-40.
- Hoegsberg, Milena. « A Time of Critical Reflection: Chen Chieh-Jen's Factory Revisited ». *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 10, n° 3, juin 2011, p. 87-93.
- Ide, Pascal. « Du Triangle dramatique de Karpman au Carré maléfique ». *Nouvelle revue théologique*, vol. 141, n° 3, juin 2019, p. 466-84.
- Jimenez, Marc. « Le défi esthétique de l'art technologique ». *Le Portique*, n° 3/1999, mars 2005, <http://journals.openedition.org/leportique/293>.
- Jones, I. H., et B. M. Barraclough. « Auto-Mutilation in Animals and Its Relevance to Self-Injury in Man ». *Acta Psychiatrica Scandinavica*, vol. 58, n° 1, juillet 1978, p. 40-47. *PubMed*, <https://doi.org/10.1111/j.1600-0447.1978.tb06918.x>.
- Karpman, Stephen B. « 1972 Eric Berne Memorial Scientific Award Lecture ». *Transactional Anal. J.*, n° III, janvier 1973, p. 73-76.



## BIBLIOGRAPHIQUE

- . « FAIRY TALES AND SCRIPT DRAMA ANALYSIS ». *Transactional Analysis Bulletin*, vol. 7, n° 26, avril 1968, p. 39-43.
- Kim, Sunga. « The Artist is Present: la théâtralité à l'origine de l'appareil perceptif ». *Appareil*, n° 21, juillet 2019. [journals-openedition-org.ezscd.univ-lyon3.fr](http://journals-openedition-org.ezscd.univ-lyon3.fr), <https://doi.org/10.4000/appareil.3085>.
- Lauwaert, Françoise. « Comme neige en été: justice, injustice et rétribution dans les griefs de dou e, une pièce de l'opéra des Yuan ». *Cahiers du S.I.R.L*, n° 2, 2007, p. 4-39.
- Lavelle, Sylvain. « Utopie et technologie: la politique de l'ingénierie sociale ». *Quaderni*, vol. 41, n° 1, 2000, p. 5-16. [www.persee.fr](http://www.persee.fr), <https://doi.org/10.3406/quad.2000.1436>.
- Le Pesant, Tanguy. « Les relations Chine-Taïwan sous la présidence de Ma Ying-jeou : l'impossible statu quo ». *Hérodote*, vol. 150, n° 3, 2013, p. 67-86. [Cairn.info](http://Cairn.info), <https://doi.org/10.3917/her.150.0067>.
- Marzano, Michela. « Qu'est-ce qu'une victime ? De la réification au pardon ». *Archives de politique criminelle*, vol. 28, n° 1, 2006, p. 11-20. [Cairn.info](http://Cairn.info), <https://doi.org/10.3917/apc.028.0011>.
- Merchant, Jennifer. « La fragilité de l'arrêt Roe versus Wade ». *médecine/sciences*, vol. 22, n° 8-9, 8-9, août 2006, p. 773-76. [www.medecinesciences.org](http://www.medecinesciences.org), <https://doi.org/10.1051/medsci/20062289773>.
- Nock, Matthew K., et Mitchell J. Prinstein. « A Functional Approach to the Assessment of Self-Mutilative Behavior ». *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 72, n° 5, octobre 2004, p. 885-90. [PubMed](http://PubMed), <https://doi.org/10.1037/0022-006X.72.5.885>.
- Pasolini, Pier Paolo. « Le cinéma de poésie ». *Cahiers du Cinéma*, traduit par Marianne Di Vettimo et Jacques Bontemps, n° 17, octobre 1965, p. p54-64.
- Peng, Jenyu. « Histoire traumatique et transmission de la révolte. Réflexions à partir du Mouvement des tournesols à Taïwan ». *Le Coq-héron*, vol. 233, n° 2, 2018, p. 120-33. [Cairn.info](http://Cairn.info), <https://doi.org/10.3917/cohe.233.0120>.
- Péoch, Nadia. « La douleur et le soin, entre l'acte et l'accompagnement ». *Recherche en soins infirmiers*, n° 110, mars 2012, p. 65-77, <https://doi.org/10.3917/rsi.110.0065>.
- Perret, Michèle. « Le paradoxe du monologue ». *Thélème*, n° Extra 1, 2003, p. 137-59.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Pignol, Pascal M., et Loïc M. Villerbu. « La victimité, émergence d'un processus et d'un dispositif ». *Rhizome*, n° 35, juillet 2009, p. 12-13.
- Plihon, Dominique. « La crise des subprimes : une crise historique du capitalisme ». *Idées économiques et sociales*, vol. 174, n° 4, 2013, p. 6-11. Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/idee.174.0006>.
- Rao, Sathya. « Naoki Sakai: penser la traduction entre l'Orient et l'Occident ». *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 23, n° 1, 2010, p. 151-64. [www.erudit.org](http://www.erudit.org), <https://doi.org/10.7202/044932ar>.
- Rozier, M. l'abbé. « Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts ». *Bureau du Journal de physique*, vol. IV, n° Part II, juillet 1774, p. 137-38.
- Sakai, Naoki. « How Do We Count a Language? Translation and Discontinuity ». *Translation Studies*, vol. 2, n° 1, 2009, p. 71-88.
- . « Nationality and the Politics of the "Mother Tongue" ». *Deconstruction Nationality*, 2005, p. 1-35.
- . « The West—A Dialogic Prescription or Proscription? » *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, vol. 11, n° 3, 2005, p. 177-95, <https://doi.org/10.1080/13504630500256910>.
- SHER, Jokov A., et M. SHER. « Les origines de l'art: une hypothèse, état de la question ». *Bulletin De La Société Préhistorique Française*, vol. 95, n° 4, 1998, p. 457-65.
- Solomon, Jon. « The Experience of Culture: Foucault's Eurocentrism and Biopolitics of Cultural Mapping ». *A Journal of Cultural Studies*, n° 11, Autumn 2010, p. 125-42.
- Trojan, Jörg, et al. « The Rubber Hand Illusion Induced by Visual-Thermal Stimulation ». *Scientific Reports*, vol. 8, n° 1, août 2018, p. 12417. [www.nature.com](http://www.nature.com), <https://doi.org/10.1038/s41598-018-29860-2>.
- West, Stephen H. « Playing With Food: Performance, Food, and The Aesthetics of Artificiality in The Sung and Yuan. » *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, n° 1, p. 67-106.
- . « The Interpretation of a Dream. The Sources, Evaluation, and Influence of the 'Dongjing Meng Hua Lu.' ». *T'oung Pao*, vol. 71, n° 1/3, 1985, p. 63-108.

- Wilkinson, Paul, et Ian Goodyer. « Non-Suicidal Self-Injury ». *European Child & Adolescent Psychiatry*, vol. 20, n° 2, février 2011, p. 103-08, <https://doi.org/10.1007/s00787-010-0156-y>.
- Wray, Dianna. « Black Box Theater Washington, 2010. » *McClatchy - Tribune Business News*, février 2010, <https://search-proquest-com.ezscd.univ-lyon3.fr/docview/458666206?accountid=152256>.

## Thèses et mémoires

### En langue chinoise

- CHEN, BING-YUAN. 陳炳源 *The Research of the Central Government Budget Information of Lee Teng-hui, Chen Shui-bian and Ma Ying-jeou (1990-2016)* 李、扁、馬時期中央政府預算資訊之研究 (1990-2016). 2018. National Defense University 國防大學, Thèse, 博士論文.
- Cheng, Hui-Fen. 鄭惠芬 *Rereading Walter Benjamin's « Die Aufgabe des Uebersetzers »: the « Ueberleben » of a Word in the English and Chinese Translations*, 重讀班雅明〈譯者使命〉：觀看字在中英翻譯裡的「逾命」。2017. National Taiwan Normal University, 國立台灣師範大學, Thèse, 博士論文.
- Cheng, Wei. 鄭薇 *The Continuation and Transformation of Performance Art in Taiwan from 1983 to 1995, 1983- 1995 台灣行為藝術的延續與轉向*. 2018. Tunghai University, 東海大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/9dg752>.
- Guan, Xiu-Hui. 關秀惠 *The Bodily Images of Transgressing the Social System: Hou Jun-Ming's Sou Shen Ji and Chen Jie-Ren's Hun Po Bao Luan*, 踰越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究. 2004. National Cheng Kung University, 國立成功大學, Mémoire, 碩士論文. 國家

## BIBLIOGRAPHIQUE

- 圖書館, *National Digital Library of Theses and Dissertations in Taiwan*,  
<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=JH.od./record?r1=5&h1=0>.
- Hsia, Chuan-Wei. 夏傳位 *The Neoliberal Turn: The Metamorphosis and Challenge of Developmental State in Taiwan* 台灣的新自由主義轉向：發展型國家的變異與挑戰. 2015. National Tsing Hua University 國立清華大學, Thèse, 博士論文, <https://hdl.handle.net/11296/w82hae>.
- Hsu, Huei-mei. 徐慧美 *Provoked Artistic Thought from Hypnotic Trance to Jubilant Ecstasy in Body's Soreness of Photos- Study on the Case of « spiritualism » from Chen Chieh-Jen*, 從照片痛楚、恍惚與狂喜的藝術思維論陳界仁的「招魂術」。2006. Nanhua University, 南華大學美學與藝術管理研究所, Mémoire, 碩士論文. 國家圖書館, *National Digital Library of Theses and Dissertations in Taiwan*, <http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=JH.od./record?r1=4&h1=0>.
- Hsu, Hui-Chi. 許惠琪 *The Action of Image-Study on Chen Chieh-Jen's Film Art (2002-2007)*, 影像的行動- 論陳界仁的影片藝術 (2002-2007) . 2009. National Taipei University of Education, 國立臺北教育大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/v2ua45>.
- Ji, Hsin-Yi. 紀心怡 *Timespace, Body, and Subjectivity: A Comparative Study of Lee Ang's and Chen Chieh-Jen's Works*, 時空·身體·主體：李昂、陳界仁作品比較研究. 2011. National Chung Hsing University, 國立中興大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/vpy333>.
- Kuo, Liang-Ting. 郭亮廷 *A Topology after the End of History: Reflexion on Wang Mo-Lin and Chen Chieh-Jen*, 歷史終結的地誌學——論王墨林與陳界仁. 2023. National Tainan University of Art, 國立台南藝術大學, Thèse, 博士論文, <https://hdl.handle.net/11296/558h3y>.
- LIAN, JUN-JIE. 連俊杰 *Yen Chia-kan and Council for United States Aid (1948-1963)* 嚴家淦與美援運用委員會 (1948-1963) . 2019. Chinese

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Culture University, 中國文化大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/qfgf45>.
- Lin, Meng-Hua. 林孟華 *Art, Concept and Social Practice Re-reading Chen Chieh-Jen's Art as Life*, 藝術、思想與社會實踐- 陳界仁藝術生命再閱讀. 2022. National Taiwan Normal University, 國立台灣師範大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/kbk57w>.
- Lin, Tzu Yin. 林姿吟 *The Analysis of Xier's arias in Chinese opera «The White Haired Lady»—As examples included in recital*, 中國歌劇《白毛女》中喜兒獨唱曲之研究—以音樂會曲目為例. 2009. Chinese Culture University, 中國文化大學, Mémoire, 碩士論文.
- Lin, Yi-Hsiu. 林怡秀 *Uncanny-Body of Image: The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, 影像的異域-身體：陳界仁影像作品研究. 2011. National Tainan University of Art, 國立台南藝術大學, Mémoire, 碩士論文, <http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=JH.od./record?r1=2&h1=0>.
- Liu, Ssu-Yun. 劉思筠 *Memories of Matsuko: An Analysis of Sound and Image*, 析論電影《令人討厭的松子的一生》的聲與影. 2015. National Cheng Kung University, 國立成功大學, Mémoire, 碩士論文.
- Liu, Yin Han. 劉胤含 *1990年代以來我國國家建設計畫經濟分析*. 2015. National Chung Cheng University 國立中正大學, Mémoire, 碩士論文.
- Schive, Hsi-Ping. 薛熙平 *State of Exception: Law and Life in Giorgio Agamben's Thought*. 2006. National Chengchi University, 國立政治大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/8qkf8x>.
- Tang, Hui-Yu. 唐慧宇 *The Politic of the Plebs: From Cultural Decolonization to Chen Chieh-Jen's Sensible Production*, 鄙民的政治：從文化解殖到陳界仁的感性生產. 2017. National Chiao Tung University, 國立交通大學, Thèse, 博士論文, <https://hdl.handle.net/11296/74rnzk>.

- Wu, Dean Fu. 吳典附 由發展理論檢視台灣經濟發展經驗(1950-2006). 2007.  
Chinese Culture University, 中國文化大學, Mémoire, 碩士論文, <https://hdl.handle.net/11296/dk66r5>.
- Jian, Tzu-chieh. 簡子傑 *Archaeology of Lacuna: Politics and Subjectivity in Taiwan Contemporary Art*, 「空缺考：台灣當代藝術的政治與主體性」. 2014.  
Tainan National University of the Arts, 國立台南藝術大學, Thèse, 博士論文, <https://hdl.handle.net/11296/9c9v66>.
- Chen, Man-hua. 陳曼華 *Art and Cultural Politics: The Subject Formation of Taiwanese Art after World War Two*, 「藝術與文化政治：戰後台灣藝術的主體形構」. 2016. National Chiao Tung University, 國立交通大學, Thèse, 博士論文, <https://hdl.handle.net/11296/prh669>.

### Autres langues

- Chen, Yen-Ling. *Critique du regard colonial dans les arts plastiques à Taïwan de 1945 à 2012*. 2019. Université Sorbonne Nouvelle, Thèse.
- Chen, Chao-Li. 陳昭利 太宰治文学における人間性の描写とその分析- 作品『人間失格』を中心に, 在太宰治文學中所觀察的對於人性的描繪及其分析——以作品『人間失格』為中心——. 2013. Chang Jung Christian University, 長榮大學, Mémoire, 碩士論文.
- Ligot, Damien. *Trans-musicalité «taïke»: Distinction d'une nouvelle «taiwanité» au sein d'un underground local (1990-2010)*. 2012. Lyon 3, Thèse de doctorat. [theses.fr](https://www.theses.fr/2012LYO30022), <https://www.theses.fr/2012LYO30022>.

## Sites et pages Internet

### En langue chinoise

- « 10/1-2日具爭議性留言 ». 「我懷疑你是要偷渡!」 Blog 陳界仁, 24 septembre 2008, <http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/101-2.html>.
- « 2000年外籍勞工分布圖 ». 斯土斯民-臺灣的故事, <https://the.nmth.gov.tw/nmth/zh-tw/Item/Detail/a300a747-c8d6-49a5-93c1-bfdbdab54855>. Consulté le 3 octobre 2023.
- 2012華光社區反迫遷 / 國立臺灣大學 建築與城鄉研究所. <http://www.bp.ntu.edu.tw/?p=3320>. Consulté le 22 mai 2020.
- « 2013 台灣十大新聞 - 大紀元 ». 大紀元 [www.epochtimes.com](http://www.epochtimes.com), 1 janvier 2014, <http://www.epochtimes.com/b5/14/1/1/n4048408.htm>.
- 2014年 台灣重大事件回顧表, 這9件大事, 可能等你老了都不會忘... 31 décembre 2014, <https://www.cmoney.tw/notes/note-detail.aspx?nid=22723>.
- « 2016台北雙年展 | EXHIBITION ». 陳界仁 *CHEN Chieh-jen*, <https://www.taipeibiennial.org/2016/Work/ExhibitionPage.aspx?id=17&type=Work>. Consulté le 2 octobre 2023.
- ADMIN. « 你有沒有活在戲劇三角(Drama Triangle)中? » *The Origin Within*, 15 février 2020, <https://theoriginwithin.com/zh/karpman-drama-triangle/>.
- admin. « 陳界仁, 招魂術與去殖民工程 ». *Lin Chiwei*, 11 décembre 2010, <http://www.linchiwei.com/archives/1737>.
- BlueJOE (blue.joe). « 走過七十七年歷史傷痕 樂生療養院 ». 隨意窩 *Xuite* 日誌, <http://blog.xuite.net/blue.joe/joe/10530909>. Consulté le 6 septembre 2018.
- CharMing的投幣式置物櫃. « 紀錄了30年的愛情史, 《令人討厭的松子的一生》也暗藏著12個「昭和社會現象」 ». *every little d*, 21 avril 2021, <https://everylittled.com/article/149611>.

- Chen Man-hua, 陳曼華. 宗教迷信與藝術自由——1985年. 張建富事件. 13 avril 2017, <https://arthistorystrolls.com/2017/04/14/%e5%ae%97%e6%95%99%e8%bf%b7%e4%bf%a1%e8%88%87%e8%97%9d%e8%a1%93%e8%87%aa%e7%94%b1-1985%e5%b9%b4%e2%80%a7%e5%bc%b5%e5%bb%ba%e5%af%8c%e4%ba%8b%e4%bb%b6/>.
- Chen, Chieh-jen. 陳界仁, *The Bianwen Book: Images, Production, Action and Documents of Chen Chieh-Jen.*, The Cube Project Space, 9 janvier 2016, <https://thecubespace.com/en/project/the-bianwen-book/>.
- . « 創作自述 Artist Statement ». 伊通公園 ITPARK, 2004, <https://www.itpark.com.tw/artist/statement/10/73>.
- . « 加工廠—創作自述 ». 伊通公園 ITPARK, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/846/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/846/73). Consulté le 2 octobre 2023.
- . « 軍法局—創作自述 ». 伊通公園 ITPARK, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/841/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/841/73). Consulté le 2 octobre 2023.
- . « 魂魄暴亂(REVOLT IN THE SOUL & BODY 1900—1999) ». 伊通公園 ITPARK, 1997, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/153/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/153/73).
- Cheng, 鄭 Hui Hua. « 時間的故事—陳界仁的《八德》 ». 伊通公園 ITPARK, [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/654/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/654/73). Consulté le 6 octobre 2022.
- . « 陳界仁的影像行動 —〈加工廠〉與〈帝國邊界 I〉 ». 伊通公園 ITPARK, [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/844/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/844/73). Consulté le 21 juin 2022.
- ECFA兩岸經濟合作架構協議. <https://www.ecfa.org.tw/RelatedDoc.aspx?nid=14>. Consulté le 19 septembre 2022.
- EMBA雜誌編輯部. 「團塊世代」退休新市場. 6 octobre 2014, <https://web.archive.org/web/20141006130336/http://www.emba.com.tw/ShowArticleCon.asp?artid=5311>.
- Hsueh, Hua Yuan. 薛化元 « 李師科案 ». 台灣歷史辭典數位化資料庫, 24 novembre 1982, <http://nrch.culture.tw/twpeda.aspx?id=5384>.
- Huang, Chien-hung. 黃建宏 « 陳界仁《幸福大廈I》開啟的問題 ». 伊通公園 ITPARK, [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/61/1600](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/61/1600). Consulté le 25 février 2018.



## BIBLIOGRAPHIQUE

- Lin, Chi Ming. 林志明 « 殘響考 ». *ARTalks*, 6 février 2016, <https://talks.taishinart.org.tw/juries/lcm/2016020601>.
- Lin, Chi Ming. 林志明 « 位於歷史極限的影像與記憶：陳界仁的影片藝術 ». 伊通公園 *ITPARK*, 2008, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/847/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/847/73).
- LU Pei-Yi, 呂佩怡, 藝術作為運動之殘響？閱讀陳界仁作品《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》1, 臺北市立美術館 / 現代美術學報 / 36期. <https://www.tfam.museum/journal/Detail.aspx?id=36&aID=29&ddlLang=zh-tw>. Consulté le 2 août 2020.
- MediaArt. « 台灣藝術家訪問記錄－陳界仁 ». 伊通公園 *ITPARK*, [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/855/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/855/73). Consulté le 2 octobre 2023.
- MPlus | 云閱讀. « 傅柯是新自由主義始作俑者嗎？評《批判傅柯：80年代與新自由主義的誘惑》 | MPlus ». *MPlus | 云閱讀*, 2 février 2016, <https://www.mplus.com.tw//article/1036>.
- Museum, 臺北市立美術館 Taipei Fine Arts. « 2016台北雙年展 TAIPEI BIENNIAL ». *TAIPEI BIENNIAL 2016*台北雙年展. [www.taipeibiennial.org](http://www.taipeibiennial.org), <http://www.taipeibiennial.org/2016>. Consulté le 14 avril 2020.
- pm185 (pm185) Patrick. « 【告白】-影評 @ 185電影人:: 痞客邦 ». *185電影人*, 2 novembre 2010, <http://pm185.pixnet.net/blog/post/32381483>.
- Research, Global. « 歧視大陸配偶，掀開台灣偽善一面 ». *Global Research*, 30 novembre 2015, <https://researchglobal.wordpress.com/2015/11/30/%e6%ad%a7%e8%a6%96%e5%a4%a7%e9%99%b8%e9%85%8d%e5%81%b6%ef%bc%8c%e6%8e%80%e9%96%8b%e5%8f%b0%e7%81%a3%e5%81%bd%e5%96%84%e4%b8%80%e9%9d%a2/>.
- Roy. « 《令人討厭的松子一生》海報－前景娛樂 ». « 令人討厭的松子一生》海報, 17 février 2021, <https://ffe.com.tw/distribution/?p=2701>.
- Sin, Song-Yong, 孫松榮. « 不可能臨場的意識影像：從《殘響世界》到《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》 — ARTalks ». *ARTalks*, 31 janvier 2016, <https://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2016013101>.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Sin, Song-Yong, 孫松榮. « 可見之外：非歷史影像的未來 ». 伊通公園 *ITPARK*, 2015, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2149/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2149/73).
- « Taiwan: comment atteindre vérité et réconciliation sur la Terreur Blanche? » *Asialyst*, 21 juin 2016. *asialyst.com*, <https://asialyst.com/fr/2016/06/21/taiwan-comment-atteindre-verite-et-reconciliation-sur-la-terreur-blanche/>.
- Taiwan trade, 台灣經貿網. « 臺紐經合入口網 ». *ANZTEC* 台紐經濟合作協訂, <https://info.taiwantrade.com/S0/promo/anztec/anztec.html>.
- Young Stephen M., et 楊甦棣. « 星期專論 » 21世紀的AIT新館 獻給21世紀的美台關係 ». 自由時報, 22 avril 2018, <https://talk.ltn.com.tw/article/paper/1194525>.
- 三立新聞網. 2015十大政治新聞回顧 洞悉明年台灣政局 / 影音 / 三立新聞網. 29 décembre 2015, <http://www.setn.com/News.aspx?NewsID=115005>.
- 中島哲也 - 映画なら *KINENOTE*. [http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person\\_id=96303](http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person_id=96303). Consulté le 13 septembre 2023.
- 中華民國文化部. 聯福製衣廠-文化部國家文化記憶庫 *Taiwan Culture Memory Bank*. [https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=570442&IndexCode=Culture\\_Place&Keyword=%E8%81%AF%E7%A6%8F%E8%A3%BD%E8%A1%A3%E5%BB%A0&SearchMode=Precise](https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=570442&IndexCode=Culture_Place&Keyword=%E8%81%AF%E7%A6%8F%E8%A3%BD%E8%A1%A3%E5%BB%A0&SearchMode=Precise). Consulté le 24 juin 2022.
- 中華民國文化部-國家語言發展. 中華民國文化部-國家語言發展. 中華民國文化部-國家語言發展, 10 octobre 2008, [https://www.moc.gov.tw/content\\_275.html](https://www.moc.gov.tw/content_275.html).
- 为生歌唱. « 【新语说书】 凑佳苗的《告白》5——“慈爱者”无尽的折磨 ». 为生歌唱, 26 avril 2021, <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1698086100025704353>.
- . « 【新语说书】 凑佳苗的《告白》9——虐杀的母爱 ». 为生歌唱, 2 mai 2021, <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1698625116132313668>.
- . « 【新语说书】 凑佳苗的《告白》——让人惊悚的告白 ». 为生歌唱, 1 mai 2021, <https://cpu.baidu.com/pc/1022/275122716/detail/51180418900250656/news>.

- 全國法規資料庫入口網站. [https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawOldVer\\_Vaild.aspx?PCODE=D0050001](https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawOldVer_Vaild.aspx?PCODE=D0050001). Consulté le 22 novembre 2018.
- « 全球化下的行政院 ». 行政院珍貴史料展示, <http://history.ey.gov.tw/Home/Story06>.
- 凌美雪. « 不讓資源分配者權力傲慢逼退 陳界仁們應搶救北美館 ». 自由時報, 30 août 2010.
- 劉惠敏, et 盧禮賓. « 樂生今開拆 自救會爭到最後一刻 ». *archive.is*, 4 décembre 2008, <http://archive.is/nEWGG>.
- 台北市立美術館. « 台北雙年展：台灣藝術家線上展（一）陳界仁、王虹凱、丁昶文&澎葉生 ». *The News Lens* 關鍵評論網, 13 septembre 2016, <https://www.thenewslens.com/feature/taipeibiennial/48893>.
- 台灣國際紀錄片影展, et al. « 【TIDF】台灣競賽導演專訪：陳界仁《殘響世界》 ». *The News Lens* 關鍵評論網, 29 avril 2016, <https://www.thenewslens.com/feature/tidf2016/28313>.
- 吳垠慧. « 陳界仁闖《帝國邊界》 威尼斯參展 ». 伊通公園 *ITPARK*, 6 mai 2009, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/658/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/658/73).
- . « 首次華人藝術家個展 陳界仁勞工圖像 前進盧森堡 ». 中國時報, 29 septembre 2013, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1688/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1688/73).
- 吳旻娟. « 「過去的錯誤不該延續！」 樂生成功爭取重建平台 | PNN公視新聞議題中心 ». *PNN公視新聞議題中心*, 22 décembre 2016, <https://pnn.pts.org.tw/project/inpage/434>.
- « 回應與討論 ». 「我懷疑你是要偷渡!」, blog 陳界仁 24 septembre 2008, [http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post\\_24.html](http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post_24.html).
- « 國家人權博物館 ». *National Human Rights Museum*, <https://www.nhrm.gov.tw/w/nhrm/index>. Consulté le 2 octobre 2023.
- 大陸地區人民在臺灣地區依親居留長期居留或定居許可辦法-全國法規資料庫. <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=Q0060003>. Consulté le 8 avril 2019.
- 大陸委員會. « 中華民國大陸委員會 ». 大陸委員會, 15 février 2017, [https://www.mac.gov.tw/News\\_Content.aspx?](https://www.mac.gov.tw/News_Content.aspx?)

- n=57C834CE11740872&sms=8E0A247A631E0960&s=67708C9759189717  
&Create=1.
- . « 島之餘生：《殘響世界》的寄生性影像 ». 伊通公園 *ITPARK*, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2150/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2150/73). Consulté le 3 octobre 2023.
- « 專題 | 關於陳界仁的《帝國邊界》考或補遺——諸眾、餘民與安那其主義 | 典藏ARTouch ». 典藏藝術網, <https://artouch.com/artouch2/content.aspx?aid=2018110115882&catid=02>. Consulté le 3 novembre 2018.
- « 對美國的再認識 (歡迎讀者提供相關文章連結) ». 「我懷疑你是要偷渡!」, 26 septembre 2008, <http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post.html>.
- « 川崎市國中一年級學生被殺，修改《少年法》呼聲再度高漲 ». *nippon.com*, 16 juillet 2015, <https://www.nippon.com/hk/features/h00105/>.
- 平成29年版 犯罪白書 凡例. [https://hakusyo1.moj.go.jp/jp/64/nfm/n64\\_1\\_2\\_0\\_0\\_0.html](https://hakusyo1.moj.go.jp/jp/64/nfm/n64_1_2_0_0_0.html). Consulté le 1 octobre 2023.
- 廖梅璇. « 「我們雖已化為骨灰，但仍繼續居住於此」——樂生的《殘響世界》 | MPlus ». *MPlus* | 云閱讀, 1 mai 2016, <https://www.mplus.com.tw//article/1136>.
- 張家春. « 產業結構變動與臺灣就業結構的比較分析 ». 台灣勞工季刊51期, septembre 2017, <http://www.taiwanlabor.tw/newsDetail.asp?UID=21>.
- 張怡敏. « 美援 ». 台灣大百科全書 *Encyclopedia of Taiwan*, <https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=3920>.
- 文化部文化資產局. 臺灣世界遺產潛力點—樂生療養院. <http://twh.boch.gov.tw/taiwan>. Consulté le 15 juin 2018.
- 日本国語大辞典, デジタル大辞泉 日本大百科全書(ニッポニカ). « 団塊の世代とは ». コトバンク, <https://kotobank.jp/word/%E5%9B%A3%E5%A1%8A%E3%81%AE%E4%B8%96%E4%BB%A3-323154>. Consulté le 9 janvier 2022.
- 曾芷筠. « 現場—複數的他者 陳界仁談《殘響世界》 ». 放映週報, 4 février 2015, [http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=552](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=552).

## BIBLIOGRAPHIQUE

- 李禮仲. « 金融控股公司間非合意併購問題法律之研究 ». 國政研究報告, 8 février 2006, <https://www.npf.org.tw/printfriendly/3526>.
- 杜冷丁. « 關於傅柯和新自由主義的備註 ». 香港01, 16 mars 2017, <https://www.hk01.com/哲學/78222/關於傅柯和新自由主義的備註>.
- 杜可柯. « 陳界仁談《殘響世界》在東京的反應與演講表演 ». 伊通公園 ITPARK, 27 février 2016, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2273/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2273/73).
- 楊其文. « 【專文】認識黑盒子與實驗劇場 ». 【民報】, 24 novembre 2015, <https://www.peoplenews.tw/news/aff199bd-ec6a-4739-842f-026e2c280f46>.
- 樂生療養院院民面對搬遷政策的主體性研究\_\_臺灣博碩士論文知識加值系統.  
<https://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=fa6j87/record?r1=17&h1=0#XXX>. Consulté le 6 septembre 2018.
- « 樂生院漢生病友 ». 台灣人權促進會, <https://www.tahr.org.tw/cases/Losheng>.  
Consulté le 2 octobre 2023.
- 江柏毅. « 文字的前世今生（下）：中國古代文字的起源與發展 ». CASE 報科學, 10 mai 2022, <https://case.ntu.edu.tw/blog/?p=39859>.
- 王佐斷臂 | 李天祿珍貴文物與影音資料數位館. <http://ltl.gac.ntnu.edu.tw/node/4782>.  
Consulté le 29 septembre 2019.
- 王嘉驥. « 虛構的力量—論陳界仁的藝術 ». 伊通公園 ITPARK, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/596/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/596/73). Consulté le 3 octobre 2023.
- 盧惠芬. « 王安與他的電腦王國 ». 台灣光華雜誌 *Taiwan Panorama* | 國際化, 雙語編排, 文化整合, 全球華人的雜誌, <http://www.taiwan-panorama.com.tw/Articles/Details?Guid=5140cea3-4819-4370-8847-d7eda7b5562c>. Consulté le 4 octobre 2022.
- « 相處出現問題，才會出現第三者？從卡普曼三角透視《我們不能是朋友》的內心戲 ». *PanSci 泛科學*, <https://pansci.asia/archives/169674>. Consulté le 27 septembre 2023.
- 立法院. « 我國家庭外籍勞工引進政策之檢視 », 立法院, 23 juillet 2013, <https://www.ly.gov.tw/Pages/Detail.aspx?nodeid=6586&pid=84107>.

- 自由時報電子報. « 星期專論 » 21世紀的AIT新館 獻給21世紀的美台關係 - 自由評論網 ». 自由時報電子報, 22 avril 2018, <https://talk.ltn.com.tw/article/paper/1194525>.
- 臺紐經合入口網. <https://info.taiwantrade.com/S0/promo/anztec/anztec.html>. Consulté le 20 septembre 2022.
- 蕭碩舉. « 沒有開始，也沒有結束——陳介人「告白25」展 ». 伊通公園 *ITPARK*, octobre 1984, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1388/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1388/73).
- 行政院全球資訊網. « 對外貿易與投資 進出口貿易量 ». 行政院國情簡介, 2.16.886.101.20003, 1 décembre 2011, <https://www.ey.gov.tw/state/6A206590076F7EF/8b5032af-1a67-4c02-bd16-8791aa459cd2>.
- . « 對外貿易與投資 進出口貿易量 ». 行政院國情簡介, 2.16.886.101.20003, 1 décembre 2011, <https://www.ey.gov.tw/state/6A206590076F7EF/8b5032af-1a67-4c02-bd16-8791aa459cd2>.
- 衛生福利部樂生療養院. <https://www.lslp.mohw.gov.tw/>. Consulté le 2 octobre 2023.
- « 話語權 ». 「我懷疑你是要偷渡!」, 26 septembre 2008, [http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post\\_26.html](http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post_26.html).
- 變文書——陳界仁影像、生產、行動與文件 | 立方計劃空間. <http://thecubespace.com/project/%E8%AE%8A%E6%96%87%E6%9B%B8/>. Consulté le 14 février 2016.
- 轉載. « 傅柯怎樣通過新自由主義反思《性史》? ». 香港01, 1 juin 2018, <https://www.hk01.com/哲學/194414/傅柯怎樣通過新自由主義反思-性史>.
- 邱信威. « 2016年 影響台灣10大事件回顧 ». *PEOPO*公民新聞, 30 décembre 2016, <https://www.peopo.org/news/327119>.
- 郭琴舫. « 中美共同防禦條約老照片說故事 ». 歷史事件老照片, <https://cna.moc.gov.tw/home/zh-tw/history/36153>. Consulté le 6 mai 2023.
- 鄭慧華. « 被攝影者的歷史 ». 伊通公園 *ITPARK*, décembre 2002, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/656/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/656/73).
- . « 陳界仁的影像行動 —〈加工廠〉與〈帝國邊界 I〉 ». 伊通公園 *ITPARK*, [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/844/73](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/844/73). Consulté le 20 octobre 2019.

- 金融控股公司間非合意併購問題法律之研究 - 國家政策研究基金會. <https://www.npf.org.tw/printfriendly/3526>. Consulté le 13 octobre 2022.
- « 院史| 本院歷史| 醫院介紹| 衛生福利部樂生療養院 ». 衛生福利部樂生療養院, <https://www.lslp.mohw.gov.tw/?aid=203>. Consulté le 2 octobre 2023.
- 陳民峰. « 假金融改革之名收巨額賄款 陳水扁再判十年 ». *RFI* - 法國國際廣播電台, 21 décembre 2012, <https://www.rfi.fr/tw/%E7%A4%BE%E6%9C%83/20121221-%E5%81%87%E9%87%91%E8%9E%8D%E6%94%B9%E9%9D%A9%E4%B9%8B%E5%90%8D%E6%94%B6%E5%B7%A8%E9%A1%8D%E8%B3%84%E6%AC%BE-%E9%99%B3%E6%B0%B4%E6%89%81%E5%86%8D%E5%88%A4%E5%8D%81%E5%B9%B4>.
- 陳泰松. « 抵抗政治的藝術，很好!但若沒想像力，則免! —關於陳界仁《殘響世界》的餘想— ». 伊通公園 *ITPARK*, 28 janvier 2015, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/1997/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/1997/73).
- 陳界仁. « TCAA | 作品 - 帝國邊界 II—西方公司 ». *Association of The Visual Arts in Taiwan*, <https://tcaarchive.org/artwork/14375/?lang=ch>. Consulté le 7 mai 2023.
- . « 帝國邊界 II — 西方公司 ». 伊通公園 *ITPARK*, [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/849/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/849/73). Consulté le 6 mai 2023.
- . « 陈界仁创作自述--当事者的再想象与再书写! ». *Art-Ba-Ba* 中国当代艺术社区, 5 décembre 2010, <http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=43630&forumId=8>.
- 陳界仁影像作品研究 (1) : « 機能喪失第三號 » 、 「告白25」 . <http://rivuletstudio.blogspot.com/2011/07/1.html>. Consulté le 26 juin 2016.
- « 陳界仁的聲明 ». 「我懷疑你是要偷渡!」, 27 septembre 2008, <http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/ait.html>.
- 陳韋臻. « 藝術勞動價值的復返 全面非典化與階級不正義 ». 伊通公園 *ITPARK*, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/2184/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2184/73). Consulté le 3 octobre 2023.

馬西宇. « 遷移與凝結—關於陳界仁的影片《加工廠》 ». 伊通公園 *ITPARK*,  
[https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/10/147/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/147/73). Consulté le 3 octobre  
 2023.

龔卓軍. « 開放組態 · 殘響電影：論陳界仁的《幸福大廈I：開放場景》 ». 伊通公  
 園 *ITPARK*, décembre 2012, [https://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/  
 10/2231/73](https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2231/73).

### Autres langues (anglais, français, japonais...)

« 1970 Osaka ». *Bureau international des Expositions*, 1970, [https://www.bie-  
 paris.org/site/fr/1970-osaka](https://www.bie-paris.org/site/fr/1970-osaka).

« À propos des Expositions Universelles ». *Bureau international des Expositions*,  
<https://www.bie-paris.org/site/fr/a-propos-des-expositions-universelles>.  
 Consulté le 4 avril 2022.

Abramović, Marina. « For Me, It Is Freedom ». *Six Hours with Tehching Hsieh, 2015 -  
 MAI*, mai 2015, <https://mai.art/immaterial/tehchinghsieh>.

AIT. « Our Relationship ». *American Institute in Taiwan*, 30 mars 2022, [https://  
 www.ait.org.tw/our-relationship/](https://www.ait.org.tw/our-relationship/).

« ANALYSE ET CONTEXTE HISTORIQUE GUERNICA, PAR PABLO  
 PICASSO ». *Oeuvres d'art*, <http://www.oeuvres-art.com/guernica.html>.

Aphadolie. « Traité chinois – 三十六计: Thirty-Six Stratagems | Les 36 stratagèmes –  
 San Shi Liu Ji ». *News Worldwide*, 2 janvier 2019, [https://embed.tumblr.com/  
 widgets/share/button?  
 canonicalUrl=https%3A%2F%2Faphadolie.com%2F2019%2F01%2F02%2F3  
 6-stratagemes-chinois-  
 videos%2F&postcontent%5Btitle%5D=Trait%C3%A9%20chinois%20-  
 %20%E4%B8%89%E5%8D%81%E5%85%AD%E8%AE%A1%20%3A%20  
 Thirty-  
 Six%20Stratagems%20%7C%20Les%2036%20stratag%C3%A8mes%20-  
 %20San%20Shi%20Liu%20Ji%20%5B%20Vid%C3%A9o%5D&postcontent%5](https://embed.tumblr.com/widgets/share/button?canonicalUrl=https%3A%2F%2Faphadolie.com%2F2019%2F01%2F02%2F36-stratagemes-chinois-videos%2F&postcontent%5Btitle%5D=Trait%C3%A9%20chinois%20-%20%E4%B8%89%E5%8D%81%E5%85%AD%E8%AE%A1%20%3A%20Thirty-Six%20Stratagems%20%7C%20Les%2036%20stratag%C3%A8mes%20-%20San%20Shi%20Liu%20Ji%20%5B%20Vid%C3%A9o%5D&postcontent%5)



## BIBLIOGRAPHIQUE

- Bcontent%5D=https%3A%2F%2Faphadolie.com%2F2019%2F01%2F02%2F36-stratagemes-chinois-videos%2F.
- « Artwork Analysis : Bade Area ». *Taoyuan Museum of Fine Arts*, <https://tmofa.tycg.gov.tw/en/collections/selected-collections/582>. Consulté le 1 octobre 2023.
- Aulnas, Patrick. « Biographie et œuvre de Matthias Grünewald ». *RIVAGE DE BOHÈME*, <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/matthias-grunewald.html>. Consulté le 12 mars 2019.
- Ballast. « BALLAST | Peut-on critiquer Foucault? » *BALLAST*, 3 décembre 2014, <https://www.revue-ballast.fr/peut-on-critiquer-foucault/>.
- BALVAY, Arnaud. *CRISE DES SUBPRIMES, en bref*. Encyclopædia Universalis. [www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr](http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr), <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/crise-des-subprimes-en-bref/>. Consulté le 23 septembre 2022.
- Billet de blog. « Coronavirus: dans le monde, la fièvre du stockage et une ruée sur le papier toilette ». *Le Monde.fr*, 23 mars 2020. *Le Monde*, [https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2020/03/23/covid-19-dans-le-monde-la-fievre-du-stockage-et-une-ruée-sur-le-papier-toilette\\_6034158\\_4832693.html](https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2020/03/23/covid-19-dans-le-monde-la-fievre-du-stockage-et-une-ruée-sur-le-papier-toilette_6034158_4832693.html).
- « Black like Kamala ». *The Seattle Times*, 21 août 2020. [www.seattletimes.com](http://www.seattletimes.com), <https://www.seattletimes.com/opinion/black-like-kamala/>.
- Buchan, Noah. « History Repeating Itself ». *Taipei Times*, 27 octobre 2010, p. 15. *Can We Criticize Foucault?* <http://jacobinmag.com/2014/12/foucault-interview/>. Consulté le 6 mars 2018.
- Chen, Chieh Jen. « Factory: Introduction and Artist Statement ». 伊通公園 *ITPARK*, [https://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/849/73/en](https://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/849/73/en). Consulté le 6 mai 2023.
- China (Taiwan), Ministry of Foreign Affairs, Republic of. « Preserving Military Dependents' Villages ». *Taiwan Today*, Ministry of Foreign Affairs, Republic of China (Taiwan), 1 mars 2012. [taiwantoday.tw](http://taiwantoday.tw), <https://taiwantoday.tw/news.php?unit=12&post=23670>.
- Duzan, Brigitte. « «The Red Guards of Honghu Lake»: quand le cinéma rencontre et raconte l'histoire... ». *chinesemovies.com.fr*, 7 novembre 2012, <http://>

## BIBLIOGRAPHIQUE

- [www.chinesemovies.com.fr/films\\_Xie\\_Tian\\_Red\\_Guards\\_of\\_Honghu\\_Lake.htm](http://www.chinesemovies.com.fr/films_Xie_Tian_Red_Guards_of_Honghu_Lake.htm).
- « EDGES BLOG: CSC Interview with Daniel Zamora ». *Cultural Studies*, <https://culturalstudies.gmu.edu/articles/9276>. Consulté le 25 février 2018.
- « Histoire de l'art - Les mouvements dans la peinture - La renaissance ». *La renaissance*, <http://www.histoiredelart.net/courants/la-renaissance-1.html>. Consulté le 12 mars 2019.
- Images dans deux miroirs plans*. <http://ressources.univ-lemans.fr/AccessLibre/UM/Pedago/physique/02/optigeo/miroirs2.html>. Consulté le 27 juin 2020.
- « Infographic: The Rubber-Hand Illusion ». *The Scientist Magazine®*, <https://www.the-scientist.com/infographics/infographic-the-rubber-hand-illusion-31592>. Consulté le 28 décembre 2018.
- Karpman, Stephen B. « Drama Triangle Original Article & Developments ». *The original Drama Triangle article reprint and selected Transactional Analysis articles by Dr. Karpman*, [https://karpmandramatriangle.com/dt\\_article\\_only.html](https://karpmandramatriangle.com/dt_article_only.html). Consulté le 26 septembre 2023.
- « La naissance de la tour Eiffel - La Tour Eiffel site officiel ». *La Tour Eiffel*, 12 octobre 2017, <https://www.toureffel.paris/fr/le-monument/histoire>.
- Larousse, Éditions. *Définitions: martyr* - *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/martyr/49663>. Consulté le 2 octobre 2023.
- . *Définitions: sacerdoce* - *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacerdoce/70425>. Consulté le 2 octobre 2023.
- Lasowski, Aliocha Wald. « L'appartenance sans appartenance à la judéité ». *L'humanité*, 8 octobre 2014, <https://www.humanite.fr/jacques-derrida-l-appartenance-sans-appartenance-la-judeite-554036>.
- « Le débat sur la révision du code des mineurs s'enflamme à nouveau ». *nippon.com*, 23 juillet 2015, <https://www.nippon.com/fr/features/h00105/>.
- « Les 36 stratagèmes - 36 Ji VI. 34. » *Wengu* 溫故, <http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?l=36ji&lang=fr&no=34>. Consulté le 2 octobre 2023.
- Les Archives de la lèpre de Bergen | Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture*. <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and->

## BIBLIOGRAPHIQUE

- information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-leprosy-archives-of-bergen/. Consulté le 6 septembre 2018.
- « Les chocs pétroliers ». *Facileco Culture économique 120 000 ans d'histoire*, <https://www.economie.gouv.fr/facileco/chocs-petroliers>. Consulté le 14 mars 2022.
- « Les générations au Japon: sept périodes de la fin de la guerre à aujourd'hui ». *nippon.com*, 2 octobre 2019, <https://www.nippon.com/fr/japan-data/h00535/>.
- « Les zones franches d'exportation ». *Organisation internationale du Travail*, 5 août 2009, [http://www.ilo.org/actrav/areas/WCMS\\_DOC\\_ATR\\_ARE\\_EPZ\\_FR/lang--fr/index.htm](http://www.ilo.org/actrav/areas/WCMS_DOC_ATR_ARE_EPZ_FR/lang--fr/index.htm).
- Loa, Iok-sin. *Thousands Back Saving Losheng Sanatorium - Taipei Times*. 16 avril 2007. *www.taipeitimes.com*, <https://www.taipeitimes.com/News/front/archives/2007/04/16/2003356820>.
- « Losheng Sanatorium 樂生療養院 | Only Forward 只向前 ». *Only Forward 只向前*, 8 août 2018. *www.onlyforward.co*, <https://www.onlyforward.co/losheng-sanatorium/>.
- Lu Chrissie, et Taiwan Panorama Magazine. « Computer Maker Chooses Taiwan Base ». *Taiwan Panorama Magazine | An international, bilingual magazine for Chinese people around the world*, <http://www.taiwan-panorama.com.tw/en/Articles/Details?Guid=8e8905a9-8609-4b10-958b-a37eeb2eeaa5&langId=3&CatId=9&postname=Computer%20Maker%20Chooses%20Taiwan%20Base>. Consulté le 4 octobre 2022.
- Lu, Pei-Yi. 呂佩怡 « Art as Reverberations of Social Movement? Study on the Works of Chen Chieh-jen——“Factory”, “Route” 〈藝術作為運動之殘響？閱讀陳界仁作品《加工廠》、《路徑圖》與《殘響世界》1〉 ». *TFAM | Home | Research | Journal | Journal of TFAM No.36*, 31 mai 2019, <https://www.tfam.museum/Journal/Detail.aspx?id=36&aID=29&ddlLang=en-us>.
- Margat, Claire. « Genealogy of Self 本生圖 ». *Turandot: Chinese Torture / Supplice chinois*, 13 février 2007, <http://turandot.chineselegalculture.org/Photographs.php?ID=231>.
- . « L'entre-deux images ». *Turandot: Chinese Torture / Supplice chinois*, juin 2003, <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=26>.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- « Marina Abramović | Artists ». *Lisson Gallery*, <https://www.lisongallery.com/artists/marina-abramovic>. Consulté le 2 octobre 2023.
- Mazzoni, Giuliana. « Mind Games: New Research Shows the Brain Can Be Tricked into Feeling Pain Relief ». *The Conversation*, 31 août 2017, <http://theconversation.com/mind-games-new-research-shows-the-brain-can-be-tricked-into-feeling-pain-relief-82942>.
- National Yang-Ming University. *Not Only a Disease: The Medical History and Life Relics from Losheng” Are Exhibited at NYMU - National Yang-Ming University*. 23 décembre 2019, <https://nymu-e.ym.edu.tw/files/14-1134-43054,r7-1.php>.
- Neoliberal Dogma? Revisiting Foucault on Social Security, Healthcare, and Autonomy (Pt. I of II) | JHIBlog*. <https://jhiblog.org/2015/01/12/neoliberal-dogma-revisiting-foucault-on-social-security-healthcare-and-autonomy-pt-i-of-ii/>. Consulté le 6 mars 2018.
- NHK. « トイレトペーパー騒ぎ ». *テレビ60年 特選コレクション | NHKアーカイブス*, 1973, [https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das\\_id=D0009030120\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das_id=D0009030120_00000).
- OECD. *Renforcer l'économie fondée sur le savoir*. OECD, 21 octobre 2002, p. 25-56. *OECD iLibrary*, [https://doi.org/10.1787/sti\\_outlook-2002-3-fr](https://doi.org/10.1787/sti_outlook-2002-3-fr).
- Office, New Zealand Commerce and Industry. « About ANZTEC 有關臺紐經濟合作協定 ». *New Zealand Commerce and Industry Office*, <https://www.nzcio.com/en/anztec/about-anztec/>. Consulté le 20 septembre 2022.
- OMS. « Severe Acute Respiratory Syndrome (SARS) ». *World Health Organization*, <https://www.who.int/health-topics/severe-acute-respiratory-syndrome>. Consulté le 3 octobre 2023.
- Ovadia, Daniela. « L'illusion de la main en caoutchouc ». *cerveauetpsycho.fr*, Pour la Science. [www.cerveauetpsycho.fr](http://www.cerveauetpsycho.fr), <https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/neurobiologie/lillusion-de-la-main-en-caoutchouc-9940.php>. Consulté le 23 juin 2020.
- . « L'illusion de la main en caoutchouc ». *CERVEAU & PSYCHO N° 94*, 14 novembre 2017. [www.sciencepresse.qc.ca](http://www.sciencepresse.qc.ca), <https://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/cerveau-niveaux/2019/06/04/illusion-main-caoutchouc>.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Parisi, Marek Kohn and Luciana. *Dividing the species: Race, Science and Culture / Mute*. <http://www.metamute.org/editorial/articles/dividing-species-race-science-and-culture>. Consulté le 28 février 2016.
- Pourquoi avoir une bonne vision est si important?* 16 octobre 2021, <https://www.zeiss.fr/vision-care/sante-oculaire-et-soin-des-yeux/sante-prevention/pourquoi-avoir-une-bonne-vision-est-si-important.html>.
- « PROFILE | 木村カエラ ». *PROFILE | 木村カエラ | KAELAWEB*, <http://kaelaweb.com>. Consulté le 17 mai 2022.
- Ratcliffe, Susan. « Elie Wiesel - Oxford Reference ». *Wiesel, Elie. Interview, in U.S. News and World Report*, 27 octobre 1986, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191826719.001.0001/q-oro-ed4-00011516>.
- Ruby, Christian. *Arts et Sciences - De la définition d'un art technologique (1/3) - Nonfiction.fr le portail des livres et des idées*. 7 juillet 2013. [www.nonfiction.fr](http://www.nonfiction.fr), <https://www.nonfiction.fr/article-6617-arts-et-sciences-de-la-definition-dun-art-technologique-13.htm>.
- Samba, Mugoli. « Coronavirus: pourquoi les gens achètent-ils du papier de toilette? » *Radio-Canada*, Radio-Canada.ca, 11 mars 2020, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1658204/coronavirus-papier-toilette-magasin-bagarres-covid-19-obsession>.
- Sato, Hideaki. « Emploi. Au Japon, la double peine de la “génération perdue” ». *Courrier international*, 7 novembre 2020, <https://www.courrierinternational.com/article/emploi-au-japon-la-double-peine-de-la-generation-perdue>.
- Shennan, Paddy. « What Was the 1995-1998 Liverpool Docks Dispute All About? » *Liverpoolecho*, 20 septembre 2015. [www.liverpoolecho.co.uk](http://www.liverpoolecho.co.uk), <http://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/what-1995-1998-liverpool-docks-10079401>.
- Sora Aoi. « 蒼井そら オフィシャルサイト ». 蒼井そら オフィシャルサイト, <https://aoisola.net/>. Consulté le 17 mai 2022.
- « The Story of the Neptune Jade | ». *Industrial Workers of the World*, <https://archive.iww.org/history/campaigns/neptunejade/>. Consulté le 9 juin 2020.
- Turandot: Chinese Torture / Supplice chinois*. <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=26>. Consulté le 6 octobre 2019.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- Tutenges, Robin. « Ce syndrome qui nous pousse à acheter du papier toilette en plein coronavirus ». *Slate.fr*, 5 mars 2020, <https://www.slate.fr/story/188193/coronavirus-ruee-papier-toilette>.
- Vincent, Jade. « Memories of Matsuko - Critique du film sur Fais Pas Genre! » *Fais pas genre! - Le Webzine de tous les cinémas de genres*, 1 juin 2018, <https://faispasgenre.com/2018/06/memories-of-matsuko-critique/>.
- Voglimacci, Pascal. *Memories of Matsuko: La Mélodie du Malheur*. 4 novembre 2018. [www.journaldujapon.com](http://www.journaldujapon.com), <https://www.journaldujapon.com/2018/11/04/memories-of-matsuko-la-melodie-du-malheur/>.
- Weblio 辞書. トイレトペーパー騒動. [https://www.weblio.jp/wkpja/content/トイレトペーパー騒動\\_トイレトペーパー騒動の概要](https://www.weblio.jp/wkpja/content/トイレトペーパー騒動_トイレトペーパー騒動の概要).
- Yang, Yi Ching, 楊宜靜. [Taiwan Human Rights Report] *Parallel Report on the Right to Adequate Living Standards—Concerning the Case of Huaguang (華光) Community, 2012華光社區反迫遷*. 華光社區訪調小組成果報告資料庫, 2-4, Graduate Institute of Building and Planning (GIBP) 台大建築與城鄉研究所, 2014, <http://www.bp.ntu.edu.tw/?p=3320>.
- « 【エンタがビタミン♪】 「水着にならないか？」木村カエラ、歌手デビュー前にグラビアアイドルへ誘われていた。 ». *Techinsight* (テックインサイト) /海外セレブ、国内エンタメのオンリーワンをお届けするニュースサイト, 14 février 2010, <https://japan.techinsight.jp/2010/02/kimurakaera-mizuginohanasi.html>.
- 五十嵐太郎, et Igarashi Taro. « 日本の民衆の心に響いたベラボーナ建築：第6章 (2) |日本建築論 | ». *cakes* (ケイクス), 19 juin 2015, <https://cakes.mu/posts/9788>.
- 平成29年版 犯罪白書 凡例. [https://hakusyo1.moj.go.jp/jp/64/nfm/n64\\_1\\_2\\_0\\_0\\_0.html](https://hakusyo1.moj.go.jp/jp/64/nfm/n64_1_2_0_0_0.html). Consulté le 1 octobre 2023.
- « 木村カエラ | KAELAWEB ». 木村カエラ | *KAELAWEB*, <http://kaela-web.com>. Consulté le 17 mai 2022.

## BIBLIOGRAPHIQUE

- 武田麻希. « 団塊の世代とは? 年齢や人口、特徴についてわかりやすく解説 ». マイナビニュース, 11 mai 2021, <https://news.mynavi.jp/article/20210511-1877250/>.
- 高岡憲人. « 「団塊」 「バブル」 「ロスジェネ」 「ゆとり」 ...サラリーマン世代論 解を探しに・引き算の世界(1) ». 日本経済新聞, 12 avril 2016, <https://www.nikkei.com/article/DGXMZO98989500Z20C16A3I10000/>.

## Autres ressources

- BALVAY, Arnaud. *CRISE DES SUBPRIMES, en bref*. Encyclopædia Universalis. [www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr](http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr), <http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/crise-des-subprimes-en-bref/>. Consulté le 23 septembre 2022.
- « Convention de Montevideo ». *Convention de Montevideo sur les droits et les devoirs des États*, vol. 1 et 3, 26 décembre 1933, p. 36.
- DEATH AND LIFE OF FICTION - TAIPEI BIENNIAL 2012* - 陳界仁. Réalisé par Liao Maggie, 2012. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=VFx7G2iWxWE>.
- Qu, Wei, et Peng Cao. *The White-Haired Girl: Suite*. CD disque, 2001.
- Wang, Khen, et Ming Tsien. *Chu, Chang, Ko: La Jeune fille aux cheveux blancs, extraits*. CD disque, BnF, janvier 1954.
- Yishu Interviews - Chen Chieh-jen*. 2019. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2058&v=oQtSk0BpiZg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2058&v=oQtSk0BpiZg).
- « 中島哲也 ». *Wikipedia*, 9 février 2024. *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%B8%AD%E5%B3%B6%E5%93%B2%E4%B9%9F&oldid=99181846>.

## BIBLIOGRAPHIQUE





## Annexe

### **1. Note de la conférence de l'exposition *The Bianwen Book: Images, Production, Action and Documents of Chen Chieh-Jen*, allocution de Chen Chieh Jen, The Cube Project Space, Taipei, 09 jan 2016**

Préface : Comme tout le monde sait, à partir de 1930 le gouvernement colonial du Japon a dédié le Rakusei Sanatorium au traitement de la lèpre sous la direction du gouvernement général de Taiwan à Xinzhuang, mais à partir de 1994, soumis à la pression de l'administration et de la population locale, le sanatorium de Losheng doit déménager. Le département de transport en commun rapide de l'hôtel de ville de Taipei a fait des démarches pour installer à l'endroit du sanatorium de Losheng le dépôt de maintenance du MRT de Xinzhuang, et a participé au démontage et au déplacement de celui-ci, et de ses patients. Lorsque le département a procédé au premier démontage du sanatorium en 2002, cela a suscité la protestation indignée des Taïwanais. Un mouvement social de la conservation du sanatorium de Losheng s'est mis en place sur la durée. Cela a conduit à la constitution de l'Alliance pour Losheng et de la création de l'Association d'entraide pour la préservation de Losheng composée par les étudiants et les jeunes. Ensemble, elles incluent d'autres groupes de solidarité qui soutiennent la conservation du site. C'est tout comme une scène en mouvement et en évolution constante.

Ce mouvement de conservation du sanatorium de Losheng est une bonne occasion pour développer encore un vent de changement, qui va impliquer ses problématiques au sein de différents sujets, comme par exemple : la maladie épidémique, le contrôle de la vie de l'être, la théorie de l'évolution des États civilisés, la structure excluante de la modernité coloniale, la politique de santé publique avec la gouvernance de la vie dans le cadre du système médical, la gouvernance spatiale, l'abattage des corps, les droits de l'homme pour les malades de la lèpre, le droit au logement pour les patients, la préservation des patrimoines culturels, les dépôts de machines et la conservation écologique, tout cela étant des mécanismes de gouvernance, la technologie de la gouvernance urbaine, etc., de plus ils s'étendent vers

de nombreuses activités dérivées de l'auto-organisation du mouvement de conservation de Losheng. Ici, on ne parle plus. Il y a eu de nombreuses thèses sérieuses, des documentaires excellents, des photo-reportages, des théâtres et des productions musicales, etc., ils ont produit de nombreux écrits significatifs et oeuvres culturelles illustrants les différents aspects de cette période. Et on peut trouver la plupart des sources de ces énormes productions culturelles sur internet. Donc, il n'est pas nécessaire de se répéter.

Texte : Bien sûr, je fais ces œuvres en me basant sur les fondements du mouvement, aujourd'hui je pars donc de mon expérience personnelle et de ma perspective, en tant qu'étranger qui n'a jamais participé au mouvement de Losheng: Après que le mouvement de la conservation de Losheng ait dépassé son apogée de nombreuses années après, pourquoi voudrais-je parler à nouveau de Losheng, et ne filmer que sur l'œuvre *Realm of Reverberation* de Losheng jusqu'en 2014 ?

On répond aux questions en positionnant le discours par rapport au point de vue éthique général. Il n'est évidemment pas très facile de répondre aux questions tout en expliquant ce que cela signifie pour moi. Alors comprenez que je vais d'abord parler d'un très long processus, et de l'expérience de ces processus, en expliquant indirectement pourquoi j'ai fait aussi tard *Realm of Reverberation* et qu'est ce qui s'est passé dans ces processus détournés. Certains de mes films qui semblent n'avoir rien à voir avec le sujet de Losheng, sont utiles pour parler de ce long processus. Afin que je puisse commencer à parler de ce long processus.

C'est ainsi qu'en 2006, j'ai été invité à participer au Liverpool Biennial of Contemporary Art festival. L'un des commissaires du festival espérait que les artistes participants à l'évènement pourraient créer des œuvres spécifiques à Liverpool. Monsieur Hsu Ming Wen, qui n'est pas là aujourd'hui. Le Biennial espérait donc que les artistes pourraient créer une œuvre à propos de Liverpool. Pour cela, l'organisation a offert les billets d'avion aller-retour pour Liverpool, les frais d'hébergement à Liverpool et les frais nécessaires à l'achat des matériaux pour créer l'œuvre, à tous les artistes. Alors, comme tout le monde le sait, quelques uns des étudiants présentés par un de mes amis m'ont aidé à mener à bien des recherches ainsi qu'à traduire les ressources dans ma langue. Ils m'ont assisté pour faire une enquête de terrain. A ce

propos, il s'est avéré qu'une des étudiantes avait participé au mouvement de Losheng pendant presque un an. Elle s'appelait Hu Ching Ya. On est allé à Liverpool quatre fois, et on a presque visité toute la ville. On peut dire au moins que je suis celui qui a marché dans presque toute la ville. En remontant l'histoire de Liverpool jusqu'en 1996, on voit qu'il y a eu aussi un mouvement de grève des dockers. Dans ce contexte les mouvements anti-globalisation et de la conservation de Losheng sont devenus des thématiques de discussion relativement courantes.

À la fin, je suis retourné à Kaohsiung tourner le film, et pendant ce temps le mois de septembre 1997, la grève à Liverpool continuait. À cette époque, les dockers d'Oakland ont fait écho à cette grève et soutenus les dockers de Liverpool. Cela a fait que le navire Neptune Jade n'a pas pu être déchargé sur les ports internationaux. En octobre 1997, il navigue de Kobe à Kaohsiung et les marchandises du cargo finissent par être vendues aux enchères à Kaohsiung. Toutefois, il reste que l'autorité portuaire de Kaohsiung n'a enregistré aucun dossier source pour documenter cet événement. En bref, ce mouvement a été organisé par les dockers de Liverpool qui se sont connectés avec les dockers du monde entier par solidarité. Cependant ils ne peuvent pas changer la réalité de la privatisation des ports et la réduction du temps de travail des transporteurs. Ces réalités m'ont beaucoup fait réfléchir. Comment devons nous prolonger une conséquence de l'évènement originel qui n'a pas porté les bons fruits dans la réalité via la production de l'art. Il vient que l'évènement historique fait naître l'inspiration et l'action positive.

Cet événement est devenu une expérience et une méthode du récit, qui se poursuit et se développe dans l'imagination des spectateurs. C'est aussi une façon de ne pas permettre que la signification de l'évènement disparaisse, et on peut le reproduire. On peut alors se demander comment permet-on que la signification d'un événement ne disparaisse pas et procéder à la possibilité de sa reproduction dans l'art. Autrement dit, je m'intéresse à son prolongement dans l'art et à comment le prolonger. En supplément, la production de l'art est un point de vue que le professeur Huang, Chien-Hung m'a proposé.

Quelle sorte de structure mentale pousserait les familles des victimes de la Terreur blanche à traiter violemment les étudiants qui soutiennent un autre type de victime ? (les victimes de Losheng) Les amis qui ont regardé le film *Military Court and Prison*, savent que ce film ne veut pas discuter seulement l'histoire de la période

de Terreur blanche. En fait, dans les années 80 Monsieur Wang Mo Ling a argumenté en disant qu'il représente un espace de la violence de l'État. Cet espace est rendu possible en planifiant la construction d'un musée des droits de l'homme, qui contrôle la pensée du public. Est-ce que ce sujet des droits de l'homme est simplement historisé. Donc, l'État et le capitalisme ensembles ont amené le problème des droits de l'homme. Ceux-ci tombent-t-ils sous le coup d'une idéologie sélectionnée par le gouvernement et sa dictature bourgeoise. Je veux dire que je ne m'oppose pas au musée des droits de l'homme, au contraire, le gouvernement du néolibéralisme a fait évoluer sans arrêt sa gouvernance complexes de la vie. Et quand les formes d'oppression du pouvoir actuel ne sont plus aussi évidentes que dans le passé, à l'époque de la loi martiale et dans le système anticomuniste de la guerre froide, comment pouvons-nous poser les questions sur les droits de l'homme plus largement liées à l'histoire passée ? On ne va pas se limiter seulement à la discussion des intellectuels du libéralisme sur les systèmes autoritaires intériorisés. Je pense que tout le monde sait, on aime beaucoup se borner aux problèmes de Terreur blanche lorsque l'on discute des régimes dictatoriaux, en ignorant la situation internationale de l'époque, y compris la guerre froide qui existait à cette époque. En même temps, quand on est confronté à tout niveau par des contestations avec les différents problèmes de l'époque, il se peut que nous pensions au Musée des droits de l'homme, et au langage par lequel nous avons subi un lavage de cerveau répété sous la direction de Lee Teng-hui. C'est la révolution silencieuse.

Parfois, le souvenir ne s'exprime pas seulement sous la forme d'une langue ou bien par des mots. Mais des photos ou bien des objets existent et représentent le souvenir, avec une force puissante.

## 2. Liste des figures

Figure (1) CROQUIS DE *STATEMENT* 25, 1984, de Lin Yi-Hsiu. *Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films*, Mémoire, Tainan : National Tainan University of Art, 2011 Juin, p35 — p70

Figure (2) projection de « Retour de Losheng avec *Realm of Reverberation* », de *Art as Reverberations of Social Movement? Study on the Works of Chen Chieh-jen*—— “*Factory*”, “*Route*”, TFAM — p93

Figure (3) *Empire's Borders I*, 2008-2009 Partie 1 — p204

Figure (4) *Empire's Borders I*, 2008-2009 Partie 2 — p207

### 3. Liste des œuvres complètes de Chen Chieh Jen

#### Œuvres :

2023. 她與她的兒女們—引言與序章 *Her and Her Children – Introduction and Prologue*, Video installation, photos

2022-2023. 肉身摧殘 *Worn Away*, Single-channel

2022. 在沒有世間的世界中 I, II., *In a World Losing Multiple Worlds I, II.*, Single-channel Video installation

1999-2000 / 2018. Re-edited. 十二因緣—思考筆記 *Notes on the Twelve Karmas*, Single-channel Video

2017. 星辰圖 *Star Chart*, Black and white photo paper, mechanical scrollbar

2017. 中空之地 *A Field of Non-field*, Single-channel Video

2015. 風入松 *Wind Songs*, Single-channel Video

2002-2014. 變文書 I *The Bianwen Book I*, Mixed media installation

2014. 殘響世界 *Realm of Reverberation*, Four-channel Video

2013. 朋友—瓦旦 *Friend Watan*, Single-channel Video

2012. 幸福大廈 *Happiness Building*, Multi-channel video, documentations, photos, artifacts

2010. 帝國邊界 II – 西方公司 *Borders of Empire II - Western Enterprises, Inc.*, Three-channel Video Installation

2008. 無居所者、租屋者、房貸者的肖像 *Portraits of Homeless People, Renters and Mortgagers*, Single-channel Continuous Projection

2008-2009. 帝國邊界 I *Borders of Empire I*, Single-channel Video

2007-2008. 軍法局 *Military Court and Prison - Temporary Monument*, Single-channel Video Installation

2007. 八德 *Bade Area*, Single-channel Continuous Projection
2006. 繼續中 *On Going*, Single-channel Continuous Projection
2006. 路徑圖 *The Route*, Single-channel Continuous Projection
2003. 加工廠 *Factory*, Single-channel Video Installation
2002. 凌遲考：一張歷史照片的回音 *Lingchi - Echoes of a Historical Photograph*, Three-channel Video Installation
2000. 對話 *Dialogue*, Action Art
2000. 十二因緣：生II *Rebirth II - Twelve Karmas under the City*, Chromogenic print
1997. 度亡路 2 —失語者的徘徊, Performance Art
- 1996-1999. 魂魄暴亂1900-1999 *Revolt in The Soul & Body: 1900-1999*, Black and White paper
1996. 度亡路 1 —亡者的歷史, Performance Art
1987. 「奶·精」儀式 *Nai Ching Ceremony*, Action Art by Chen Chieh-Jen
1985. 息壤 *Living Clay*, Exposition
1984. 閃光 *Flash / Flickering Light*, Single-channel Video
1983. 機能喪失第三號 *Dysfunction No.3*, Action Art by Chen Chieh-Jen, Performed October 30, 1983, 8mm Film Transferred to DVD

### **Expositions solos :**

2023. *Her and Her Children – Introduction and Prologue*, Lin & Lin Gallery, Taipei
2023. *Worn Away*, Vienna Secession, Vienna
2018. *After the Financial Crisis and Automated Production*, Lin & Lin Gallery, Taipei, Taiwan



2017. *Chen Chieh-jen: A Field of Non-Field*, Long March Space, Beijing, China
2016. *The Bianwen Book I—Chen Chieh-jen Solo Exhibition*, Lin & Lin Gallery, Taipei, Taiwan
2015. *The Bianwen Book: Images, Production, Action and Documents of Chen Chieh-Jen*, TheCube Project Space, Taipei
2013. Chen Chieh-jen, MUDAM Luxembourg, Luxembourg
2013. *The Route & Empire's Borders II*, Gävle konstcentrum, Gävle
2012. *Happiness Building I*, Hanart Square, Hong Kong, China
2012. *Temporary Assembly of the Exiled — The Making of Happiness Building I*, Lin & Lin Gallery, Taipei
2012. *Happiness Building I*, Yi-ping Construction Material Factory, Shulin, Taiwan
2011. *Empire's Borders I & II – Chen Chieh-jen*, Stiftelsen 3,14, Bergen
2010. *Empire's Borders – Chen Chieh-jen*, Long March Space, Beijing
2010. *On the Empire's Borders Chen Chieh-Jen 1996-2010*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei
2010. *Empire's Borders II- Chen Chieh-jen*, REDCAT, Los Angeles
2009. *Empire's Borders I & Military Court and Prison*, Main Trend Art Gallery, Taipei
2008. *Military Court and Prison- Chen Chieh-jen*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
2007. *Condensation: Five Video Works by Chen Chieh-jen*, Asia Society and Museum, New York
2006. *The Route*, Main Trend Art Gallery, Taipei
2006. *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, De Hallen Museum, Haarlem
2004. *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca
2004. *Factory*, IT Park Gallery, Taipei
2002. *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, an abandoned factory, Taoyuan
2001. *Chen Chieh-jen*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris

1998. *Revolt in the Soul & Body II*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei

1997. *Revolt in the Soul & Body I*, Lin & Keng Gallery, Taipei

### **Expositions collectives :**

2018. *Awakenings: Art and Society in Asia 1960s-1990s*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan

2018. *Trans-Justice: Para-Colonial@Technology*, MOCA Taipei, Taipei, Taiwan

2018. *People Walking the Future*, MoCA Busan, Busan, Korea

2018. *Screen Refreshing/Labor: AMNUA Photograph Exhibition 2018*, AMNUA, Nanjing, China

2017. *Cities Grow in Difference*, 2017 Bi-city Biennale of Urbanism Architecture, Nantou Old Town, Shenzhen, China

2017. *The Human Condition*, Cultural Foundation Ekaterina, Moscow, Russia

2017. *Please Come Back. The World as Prison*, Institut Valencià d'Art Modern, València, Spain

2017. *Discordant Harmony: Observations of Artistic Practices in East Asia at the Transition between the 1980s and the 1990s*, Inside-Out Art Museum, Beijing, China

2017. *Uprising*, Serviço Social do Comércio, São Paulo, Brazil

2017. *Art and China after 1989: Theater of the World*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, US

2017. *Uprising*, Museo Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina

2017. *Rosa's Wound*, Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan

2017. *Uprising*, National Art Museum of Catalonia, Barcelona, Spain

2017. *Please Come Back. The World as Prison*, National Museum of 21st Century Arts, Rome, Italy

2017. *Work in Motion – The Video Camera's Eye on Social and Economic Behaviour*, MAST, Bologna, Italy

2016. *Uprising*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, France

2016. *Gestures and Archives of the Present: Genealogies of the Future*, 2016 Taipei Biennia, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan
2016. *Migration Politics: CAMP at SMK*, Statens Museum for Kunst, Copehnagen, Denmark
2016. *Weaving & Me*, Hangzhou Triennial of Fiber Art, Zhejiang Art Museum, Hangzhou, China
2016. *Declaration / Documentation: Taipei Biennial 1996-2014*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan
2016. *Discordant Harmony: Critical Reflection on the Imagination of Asia*, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
2016. *Time Test: International Video Art Research Exhibition*, CAFA Art Museum, Beijing, China
2016. *Singular Pluralities ∞ Plural Singularities*, Artspace, Auckland, New Zealand
2016. *12 Rooms 12 Artists*, Tokyo Station Gallery, Tokyo, Japan
2016. *Time of Others*, Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia
2016. *Moving Tales: Video works from the La Gaia Collection*, Complesso Monumentale di San Francesco, Cuneo, Italy
2016. *A Hole in the Sea*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany
2016. *The Shadow Never Lie*, Shanghai 21st Century Minsheng Art Museum, Shanghai, China
2016. *The Future Is Already Here - It's Just Not Evenly Distributed*, 20th Biennale of Sydney, Carriageworks, Sydney, Australia
2016. *The Dividing Line*, Center for Art on Migration Politics, Copenhagen, Denmark
2015. *Discordant Harmony: Critical Reflection on the Imagination of Asia*, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
2015. *Time of Others – Exploring Boundaries, Differences, and Otherness*, Singapore Art Museum, Singapore
2015. *Rewind\_ Video Art in Taiwan 1983-1999*, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
2015. *The Civil Power*, Beijing Minsheng Art Museum, Beijing, China

2015. *Banned Images-Control and Censorship in East Asian Democracies*, nGbK, Berlin, Germany

2015. *Mobile M+: Moving Images*, Midtown POP, Hong Kong, China

2015. *Discordant Harmony: Critical Reflection on the Imagination of Asia*, Art Sonje Center, Seoul, Korea

2014. *Whorled Explorations*, 2014 Kochi-Muziris Biennale, Aspinwall House, Kochi, India

2014. *Social Factory*, 10th Shanghai Biennale, Power Station of Art, Shanghai, China

2014. *Asia Triennial Manchester 2014*, Museum of Science and Industry ·

2014. *Imperial War Museum North*, Manchester, UK

2014. *Home*, Sherman Contemporary Art Foundation, Sydney, Australia

2014. *Tales From the Taiping Era*, Red Brick Art Museum, Beijing, China

2014. *We Have Never Participated*, The 8th Shenzhen Sculpture Biennale, OCAT, Shenzhen, China

2014. *Altering Nativism – Sound Cultures in Post-war Taiwan*, MoNTUE, Taipei, Taiwan

2013. *A Contemporary Dialogue with Michelangelo*, Museum of National Taipei University of Education, Taipei 2012

2013. *The Great South*, 1st Montevideo Biennial, Montevideo City, Uruguay

2013. *Modern Monster*, 2012 Taipei Biennial, Shilin Paper Mill, Taipei

2013. *The Unseen*, 3rd Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou

2013. *Border Crossing*, Kunsthallen Brandts, Odense, Denmark

2013. *Image Anxiety*, PHotoEspaña, Sala Alcalá 31, Madrid, Spain

2013. *You Are Now Entering\_\_\_\_\_*, Centre for Contemporary Art, Londonderry, Northern Ireland

2013. *Boundaries on the Move – a Cross-culture Dialogue*, Herzliya Museum for Contemporary Art, Tel Aviv-Yafo, Israel

2011. *Past Desire*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria

2011. *Rewriting Worlds*, 4th Moscow Biennale of Contemporary Art, ARTPLAY Design Center, Moscow

2011. *Super Organism*, CAFAM Biennale 2011, CAFA Art Museum, Beijing

2011. *The Eye is a Lonely Hunter – Images of Humankind*, 4th Fotofestival Mannheim\_Ludwigshafen\_Heidelberg, Mannheim Kunsthalle & Wilhelm-Hack-Museum, Mannheim\_Ludwigshafen\_Heidelberg, Mannheim & Ludwigshafen & Heidelberg

2011. *Pandemonium: Art in a Time of Creativity Fever*, 6th Göteborg International Biennial for Contemporary Art, Göteborg Museum of Art, Göteborg

2011. *Terrible Beauty: Art, Crisis, Change & The Office of Non-Compliance*, Dublin Contemporary 2011, Earlsfort Terrace, Dublin

2010. *Rehearsal*, the 8th Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, Shanghai

2010. *There is always a cup of sea to sail in*, 29th Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo

2010. *The Right to Protest*, Museum on the Seam, Jerusalem

2010. *Artes Mundi Prize 4*, National Museum Cardiff, Cardiff, Wales 2009

2009. The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane

2009. *Foreign Affairs*, 53th Biennale di Venezia-Taiwan Pavilion, Palazzo delle Prigioni, Venice

2009. *NS Harsha: Nations & Chen Chieh-jen: Factory*, Iniva (Institute of International Visual Arts), London

2009. *The 21st Century, The Feminine Century*, The Century of Diversity and Hope, 2009 Internal Incheon Women Artists' Biennial , Incheon

2009. *Foreign Affairs*, 53th Biennale di Venezia-Taiwan Pavilion, Venice

2009. *Hundred Stories about Love*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

2009. *A Factory, A Machine, A Body...- Archaeology and Memory of Industrial Spaces*, Centre d' Art La Panera, Lleida

2009. *Fact and Fiction: Recent Works from the UBS Art Collection*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou

2009. Biennial Cuvée 09, O.K Center for Contemporary Art, Linz

2009. *Vacuumnoise*, Trafo - House of Contemporary Arts, Budapest

2008. *Prospect.1*, New Orleans Biennial, New Orleans

2008. *Home*, Taiwan Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts , Taichung

2008. *Corporeal / Technoreal*, Mediations Biennale, Poznan,
2008. *Moving Horizons: The UBS Art Collection 1960s to the present day*, National Art Museum of China, Beijing
2008. *Farewell to Post-Colonialism*, The Third Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou
2008. *Memoria- Casting a Gaze*, Contemporary Art Museum, Kumamoto-CAMK, Kumamoto
2008. *Tiefenrausch (Rapture of the Deep) :Stream of Forgotten Memories*, O.K Center for Contemporary Art, Linz
2008. *Memories for Tomorrow: Work from UBS Art Collection*, Shanghai Art Museum, Shanghai
2008. *Crossing Values*, les Ateliers de Rennes – biennale d'art contemporain, Rennes
2008. *Biennial Cuvée 08*, O.K Center for Contemporary Art, Linz
2008. *Art is for The Spirit: Work from UBS Art Collection*, Mori Art Museum, Tokyo
2008. *Encounter the landscape – The individual and his self-formation in the social transformation*, Palazzo della Esposizioni, Rome
2008. *Under the Pain of Death*, Austrian Cultural Forum NYC, New York
2007. *Not Only Possible, But Also Necessary- Optimism in the age of global war*, the 10th International Istanbul Biennial, Istanbul
2007. *Shooting Back*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna
2007. *Thermocline of Art-New Asian Waves*, ZKM (Center for Art and Media), Karlsruhe
2007. *Geopoetics, Subject, class and identity*, Centro Guerrero, Granada
2007. *Cloth That Shook The World*, Textile Museum of Canada, Toronto
2007. *The Screen Eye or The New Image*, Casino Luxembourg – Forum of Contemporary Art, Luxembourg
2007. *World Factory: Resistance and Dreams*, Exhibitions & Public Programs Coordinator, San Francisco Art Institute, San Francisco
2006. *Naked Life*, Museum of contemporary Art, Taipei
2006. *Undercurrents 06*, Museum of Art in Goteborg, Goteborg
2006. *Equal and Less Equal*, Museum on The Seam, Israel

2006. *Liverpool Biennale: International 06*, Tate Liverpool, Liverpool

2006. *Fever Variations*, Gwangju Biennale 2006, Gwangju, South Korea

2006. *Altered States*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei

2006. *Zones of Contact*, Biennale of Sydney, Gallery 4a, Sydney

2006. *Biennial Cuvée 06*, O.K Center for Contemporary Art, Linz

2006. *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, Williams College Museum of Art, MA

2005. *Parallel Realities-Asian Art Now*, the 3rd Fukuoka Asian Art Triennial 2005, Fukuoka

2005. *This Storm is What We Call Progress*, Arnolfini, Bristol

2005. *Variation Xandu*, Museum of contemporary Art, Taipei

2005. *The Agony and the Ecstasy*, FACT( Foundation for Art & Creative Technology), Liverpool

2005. *The experience of art*, 51th Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Venice

Lisboa Photo 2005, Sociedade . Nacional de Belas-Artes, Lisbon

2004. *Do You Believe in Reality?*, 2004 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei

2004. *Techniques of the Visible*, 2004 Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, Shanghai

2004. New Zealand Community Trust Art & Industry Urban Arts Biennial 04, Christchurch

2004. *Slow Rushes- Takes on the Documentary Sensibility in Moving Images from Around Asia and the Pacific*, Contemporary Art Center, Vilnius, Lithuania

2004. *Ruins and Civilization*, Eslite Vision Art Space, Taipei

2004. *Histories: Eyelids and Lips*, Photo España 2004, Antigua Fábrica de Tabacos, Madrid

2004. *The human condition*, museum d'Historia de la Ciutat, Barcelona

2003. *Shifting Time/ Space*, Kunstraum Walcheturm, Zürich

2002. *Great Theatre of the World*, 2002 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei

2002. *Translated Acts*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City

2001. *Floating Chimeras- Contemporary Asian Art*, Edsvik konst och kultur, Sollentuna, Sweden

2001. *From Iconoclasm to Neo-Iconolatry*, Cherng Piin Gallery, Taipei
2001. *Translated Acts*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Queens Museum of Art, New York
2000. *The 31st Rencontres Internationale de la Photographie*, Abbaye de Montmajour, Arles
2000. *The Mind on the Edge (of the New Centres)*, Photo España 2000, Circulo de Bellas Artes, Madrid
2000. *Sharing Exoticisms*, 5th Biennale de Lyon Contemporary Art, Halle Tony Garnier, Lyon
2000. *Man & Space- Art & Human Rights*, Gwangju Biennale 2000, Gwangju, South Korea
1999. *International Photography Biennale*, Centro de la . Imagen, México City
1999. *Close to Open*, 48th Biennale di Venezia-Taiwan Pavilion, Venice 1998
1999. *Routes, Routes, Routes, Routes, Routes, Routes, Routes*, XXIV Bienal de São Paulo, São Paulo
1999. *Site of Desire*, 1998 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei
1999. *The Quest for Identity-Sexuality and Power*, 1996 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei



#### 4. Liste des œuvres complètes de Nakashima Tetsuya

##### Filmographie :

2018. *Kuru* 来る, Toho Company, Limited.
2014. *The World of Kanako* 渴き, Kawaki, GAGA.
2010. *Confessions* 告白, *Kokuhaku*, Toho Company, Limited.
2010. フラレラ,
2008. *PACO and Magical Book* パコと魔法の絵本, *PACO to maho no ehon*, Toho Company, Limited.
2006. *Memories of Matsuko* 嫌われ松子の一生, *Kiraware Matsuko no isshō*, Toho Company, Limited.
2004. *Kamikaze Girls* 下妻物語, *Shimotsuma monogatari*, Toho Company, Limited.
1998. *Beautiful Sunday*,
1997. *Une été à toute épreuve* 夏時間の大人たち, *Natsu jikan no otonatachi*,
1988. *Bakayarō!* : *Watashi okkote masu* バカヤロー! 私、怒ってます (segment 2),
1982. *Hanoji wasurete* はの字忘れて,

##### Séries télévisées :

2004. X'smap〜虎とライオンと五人の男〜
2002. 私立探偵 濱マイク 9話 「ミスター・ニッポン ～21世紀の男～」
2001. 世にも奇妙な物語 2001年秋の特別編 「ママ新発売!」
2001. SMAP×SMAP Smap Short Films 「ROLLING BOMBER SPECIAL」

## Publicités commerciales :

2017. LINEバイト「本気のオフアー」, ※松重豊出演
2016. 大和ハウス工業「故郷2016」
2016. ゆうちょ銀行「ゆうちゃん。」
2014. フジテレビ 27時間テレビ「武器はテレビ。」, ※SMAP出演
2013. dTV「出会い篇」「転校生篇」「家篇」, ※小松菜奈、石井杏奈出演
2006. マンダム「GATSBY」, ※木村拓哉出演
- 2004-2005. 東京海上日動「過激な想像」篇 ※SMAP出演
2003. 永谷園「あさげ」・森永製菓「ポテロング」・大日本除虫菊「金鳥」ルーレットCM, ※浅野忠信出演
2002. フジテレビ「きっかけは、フジテレビ。」, ※市川実日子出演
2002. ANA パラダイス沖縄, ※SMAP出演
2001. プロバイダーZERO
- 2001-2000. サッポロビール サッポロ生 黒ラベル「温泉卓球」篇, ※山崎努、豊川悦司出演
2000. NTT東日本 フレッツ「ガッチャマン」篇, ※SMAP出演
2000. 大和証券グループ本社, ※市川実日子出演
1999. JRA'99年間キャンペーン「まぐれ」篇, ※木村拓哉出演
- 1997-2000. J-PHONE 日本テレコムJ-PHONE戦略本部全国化第2弾【家庭篇（石川真希、浦田賢一）】【教室篇（香川照之、黒沢優）】
- 1997-1998. 富士フイルム フジカラー写ルンです, ※沢口靖子、稲垣吾郎出演
1995. サントリー モルツ「モルツ球団」
1994. 味の素 クノール カップスープ, ※小泉今日子出演
1993. サントリー 冷撰洋酒, ※加藤茶、三浦友和出演
1992. 日立製作所 サーフ&スノウ, ※松雪泰子出演

1989. 三井のリハウス, ※茅野佐智恵出演

1987. フジッコ「漬物百選」, ※山口美江出演

**Clips musicaux :**

2018. 「あいしてると言っただけよかった」, E-girls

2012. 「走れ!Bicycle」, 乃木坂46

2010. *Beginner*, AKB48

2009. 「そっときゅっと」, SMAP

2006. 「みんなひとり」, 松たか子

1998. 「光と私」, CHARA

1998. *Ru Tu True*, 尾藤桃子

1988. 「少女時代」, 斉藤由貴

