

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE

**École doctorale 279 Arts plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art (APESA)
Institut ACTE - Arts Créations Théories Esthétique - EA 7539**

Revisiter les modes mélodramatiques dans le cinéma chinois de 1979 à 2019

Une politique de l'émotion

Thèse de doctorat en Art et Sciences de l'art

Présentée par

Bei WANG

Dirigée par

José MOURE

Soutenue le 29 novembre 2023, devant le jury composé de :

Federico PIEROTTI, Professeur à l'Université de Picardie Jules Verne
Françoise ZAMOUR, Maîtresse de conférences à l'Université de Strasbourg
Sarah LEPERCHEY, Maîtresse de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Corinne MAURY, Maîtresse de conférences HDR à l'Université Toulouse-Jean-Jaurès

À ma famille

Résumé

Revisiter les modes mélodramatiques dans le cinéma chinois de 1979 à 2019 Une politique de l'émotion

Le mélodrame a vu le jour avec la naissance du cinéma chinois et était autrefois le mode le plus important de l'histoire de ce cinéma. Après la réforme économique chinoise, l'intérêt académique pour le mélodrame chinois contemporain est apparu dans les années 1980, il a atteint son apogée dans les années 1990, puis a décliné. Notre étude redécouvre les traces du mode mélodramatique en revisitant le cinéma chinois contemporain. Le mode mélodramatique n'a pas disparu ; au contraire, il existe en tant que mode omniprésent dans le cinéma contemporain, et il est encore plus actif dans les contextes socioculturels de notre époque à travers différents médias et autres domaines de la vie en société.

Notre étude est basée sur la question de l'« émotion » qui mérite le plus d'attention dans la recherche sur le mélodrame de ces dernières années. Nous construisons un cadre d'émotion flexible et multidimensionnel basé sur la théorie de la « structure de sentiment » de Raymond Williams. En identifiant différents modes mélodramatiques en tant que forme éthique, machine culturelle et communauté émotionnelle, cette étude procède à un réexamen panoramique du mode mélodramatique dans le cinéma chinois contemporain.

Mots clés : mélodrame chinois, cinéma chinois, mélodrame contemporain, mode mélodramatique, émotion, étude des émotion, structure de sentiment, récit national, culture chinoise, forme éthique, machine culturelle, communauté émotionnelle

Abstract

Revisiting melodramatic modes in Chinese cinema from 1979 to 2019 A politics of emotion

Melodrama emerged with the birth of Chinese cinema and was once the most important mode in the history of Chinese cinema. Following China's economic reform, academic interest in contemporary Chinese melodrama increased in the 1980s, peaked in the 1990s, and then declined. Our study rediscovers traces of the melodramatic mode by revisiting contemporary Chinese cinema. The melodramatic mode has not disappeared; on the contrary, it exists as a ubiquitous mode in contemporary cinema, and it is even more active in the socio-cultural contexts of our time in various media and other areas of social life.

Our study is based on the question of “emotion”, which has received the most attention in melodrama studies in recent years. We construct a flexible, multidimensional framework of emotion based on Raymond Williams’ theory of the “structure of feeling”. By identifying different melodramatic modes as ethical form, cultural machine and emotional community, this study undertakes a panoramic re-examination of the melodramatic mode in contemporary Chinese cinema.

Keywords: Chinese melodrama, Chinese cinema, contemporary melodrama, melodramatic mode, emotion, emotions studies, structure of feeling, national narrative, Chinese culture, ethical form, cultural machine, emotional community

摘要

重访中国电影中的情节剧模式（1979-2019） 情感的政治

情节剧伴随着中国电影的滥觞而诞生，曾是中国电影史上最重要的模式。1979年改革开放以后，学界对中国当代情节剧的兴趣在80年代兴起，90年代达到顶峰，之后却日渐式微。我们的研究在重访中国当代电影的过程中，重新发现了它的踪迹。情节剧的模式并没有消失，恰恰相反，它作为一种普遍模式存在于当代电影中，更活跃于眼下不同媒介、不同场域的社会文化语境中。

我们的研究立足于近年来情节剧研究中最值得关注的“情”的问题，以雷蒙德·威廉斯的“感觉结构”理论为支撑，建立起一个灵活而多维度的情感框架。通过将不同的情节剧模式识别为伦理形式、文化机器和情感共同体，对中国当代电影中的情节剧模式进行全景式的重新勘察。

关键词：中国情节剧、中国电影、当代情节剧、情节剧模式、情感、情感研究、情感结构、民族叙事、中国文化、伦理形式、文化机器、情感共同体

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de thèse, José Moure, qui m'a guidée et témoigné sa confiance et son intérêt pour ma recherche. Il est mon professeur depuis que je suis étudiante en master, et tout au long de cette période de près de 10 ans, par sa rigueur scientifique, son exigence, sa disponibilité et sa bienveillance, il a su m'offrir un accompagnement aussi stimulant que chaleureux. Ses relectures et ses conseils ont été précieux dans l'élaboration de cette thèse. Sa confiance et son soutien permanents ont permis qu'elle voie le jour.

Je remercie Sarah Leperchey, Françoise Zamour, Corinne Maury et Federico Pierotti d'avoir accepté d'évaluer cette thèse et de participer à sa soutenance.

Je remercie Jane Gaines, professeur en cinéma de Columbia University, qui m'a donné l'opportunité d'étudier à New York pendant quatre mois dans le cadre d'un échange entre étudiants et m'a invitée à participer au séminaire : « Gender, Melodrama, Documentary: Work-in- Progress ». Sa vision ouverte et unique du mélodrame m'a beaucoup inspirée et a fait en sorte que mon voyage aux États-Unis en vaille la peine.

Je remercie le CSC (China Scholarship Council), qui m'a offert une bourse nationale de 3 ans pour soutenir mon cursus d'étudiante.

Je tiens à remercier tout particulièrement Clara Rajasundram et Jean-Marc Yon pour leur disponibilité et leur investissement dans le travail de relecture. Leur travail soigneux a beaucoup apporté à cette thèse.

Merci à tous les amis qui m'ont soutenue pendant ces années de recherche et d'écriture, et notamment Guojie Liu, son amitié et ses encouragements constants m'ont aidé à la mener à bien.

Merci à François, et à sa chère famille, qui m'ont permis de ne pas me sentir seule dans un pays étranger, et de ressentir un grand bonheur.

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide et la confiance de ma famille. Elle m'a apporté un grand soutien pendant mes dix années d'études en France, tant sur le plan financier que psychologique et affectif et elle sera toujours ma plus grande motivation spirituelle. Ce travail lui est dédié.

Table des matières

INTRODUCTION.....	11
Un mode élargi dans le monde contemporain	12
Retrouver les coordonnées du mélodrame chinois	15
Examiner à nouveau l' <i>émotion</i>	19
Un enjeu qui attend d'être réévalué	20
La structure de sentiment.....	23
Trois modes mélodramatiques.....	25
Forme éthique	26
Machine culturelle	27
Communauté émotionnelle.....	27

PREMIERE PARTIE : LA RECONSTRUCTION DE LA MORALITE

LE MODE MELODRAMATIQUE COMME FORME ETHIQUE ET LA STRUCTURE DE SENTIMENT CONFUCÉEN.....	30
---	-----------

CHAPITRE I.

Le style et la narration mélodramatique et l'esthétique traditionnelle	34
1. La structure de sentiment confucéen : trois approches	35
1.1 Première approche : de la tradition à la modernité	36
1.2 Deuxième approche : <i>Qing</i> , l'émotion	39
1.3 Troisième approche : l'esthétique chinoise	42
2. Le mélodrame et un héritage du <i>Xi</i>	48
2.1 <i>L'Orphelin de la famille Zhao</i> , une « tragédie » chinoise ?	49
2.2 La tradition du <i>Qing</i> : réexaminer l'« excès »	56
3. La narration mélodramatique et les traditions du cinéma chinois	65
3.1 La théorie de <i>Yingxi</i> et le mode mélodramatique	65
3.2 Le récit cinématographique en mode de <i>Chuanqi</i> et la narration mélodramatique... 71	

CHAPITRE II.

Les thèmes et figures mélodramatiques et la sentimentalité confucéenn	79
1. La famille et l'amour sous la perspective de l'éthique confucéenne.....	80
1.1 La justice de <i>Xiao</i> : les conflits éthiques dans le mélodrame familial.....	80
1.2 L'amour et l'amour élargi : les expressions émotionnelles détournées dans le mélodrame romantique	87
2. Les figures typiques dans le mélodrame et les sentiments vertueux confucéens	96
2.1 Les victimes politiques et <i>Zhong, Yi et Cheng</i>	96

<i>Zhong</i> : le dévouement, la loyauté.....	97
<i>Yi</i> : la signification, la droiture	101
<i>Cheng</i> : la vérité, la sincérité	105
2.2 Les femmes : l’incarnation des contradictions du confucianisme.....	111
Une femme parfaite	113
Une mère désintéressée	116

DEUXIEME PARTI : L’EXTENSION DES SENSATIONS

LE MODE MELODRAMATIQUE COMME MACHINE CULTURELLE ET LA STRUCTURE DE SENTIMENT CONSOMMATEUR..... 123

CHAPITRE I.

L’émergence du désir de consommation et la production de la machine mélodramatique..... 127

1.Apparition de la structure de sentiment consommateur	128
1.1 Une lettre à propos du « Mélodrame »	128
1.2 Divertissement, sensibilité, culture de consommation : l’émergence d’une nouvelle structure de sentiment.....	133
2.De nouvelles possibilités en tant que machine culturelle.....	137
2.1 L’espace multiculturel et le potentiel des sous-genres mélodramatiques.....	139
2.2 L’omniprésence des modes mélodramatiques dans les médiums audiovisuels de masse... 145	
Du MTV au Karaoké-TV	146
De la publicité télévisée à la publicité en « micro movie ».....	150
Du talk-show à la télé-réalité.....	153

CHAPITRE II.

La sensation, la technologie et la force motrice de la machine mélodramatique 158

1. Le consumérisme, la métropole sensorielle et la rhétorique mélodramatique	159
1.1 <i>L’horizon réflexif sensoriel</i> et l’inspiration du mélodrame muet chinois.....	160
1.2 <i>Tiny Times</i> : le mode de l’excès dans le fantasme métropolitain	168
La profusion de la mise-en-scène	170
La visualité spectaculaire : le corps, « le plus bel objet de consommation »	174
<i>L’excès d’action</i>	175
<i>L’excès d’apparence</i>	178
Un rêve utopique de la réconciliation des classes	186
2. Nouvelles technologies, nouveaux médias et mécanisme mélodramatique	189
2.1 <i>Cell Phone</i> : l’insoutenable légèreté d’être connecté	189
L’opposition-cliché entre rural et urbain, nouvelle réflexion sur l’homme et les médias..	190
La vie mobile et la fragilité des familles contemporaines	194

2.2 <i>Caught in the Web</i> : le jugement moral dans la société post-émotionnelle.....	198
L'indignation du public et la polarisation entre les différentes couches sociales	199
Symboles intelligents du consumérisme, médias de masse et victimes	204
2.3 <i>IA</i> : L'amour vrai, l'amoureux simulé, l'émotion hyperréelle.....	209
« L'amour impossible » dans une perspective post-humaine.....	210
Les larmes suivent des émotions programmées	215

TROISIEME PARTIE : LA POLITISATION DES EMOTIONS

LE MODE MELODRAMATIQUE COMME COMMUNAUTE EMOTIONNELLE ET LA STRUCTURE DE SENTIMENT POST-REVOLUTIONNAIRE 221

CHAPITRE I.

Nation, émotion et mélodrame	223
1. Déterminer le contexte politique : clarification de deux concepts	224
1.1 Structure de sentiment « post-révolutionnaire » : un duo de révolution et nostalgie.....	224
1.2 « Esthétique de la communauté » : un triple imaginaire de la nation, la société et l'humanité.....	227
La nation.....	228
La société.....	230
L'humanité.....	231
2. Le modèle de victimisation : représenter l'« irreprésentable »	234
2.1 Le massacre, allumeur du « feu » de l'émotion partagée	235
2.2 Les femmes victimes, métaphore d'une nation en souffrance.....	239
2.3 Le bien et le mal, repères d'un univers moral	244
La légitimité des figures manichéennes.....	245
Un espace de dichotomies	248
2.4 Mélodrame, mode accessible de la reconstruction de la mémoire nationale.....	252
3. Le modèle d'héroïsme : incorporer une grammaire post-révolutionnaire de l'émotion	256
3.1 Revisiter la révolution chinoise	257
La révolution comme nostalgie et compensation émotionnelle	257
Le héros du pathos comme victime	261
La mort mélodramatique comme pouvoir émouvant	264
3.2 Construire une politique passionnée.....	270
Une ambiguïté entre patriotisme et nationalisme	270
Le héros mélodramatique et une nouvelle virilité	275
Une identité nationale produite dans la violence.....	279

CHAPITRE II.

La longue révolution et la présence du mélodrame	284
1. La stratégie émotionnelle pour raconter à nouveau la Révolution culturelle	285
1.1 Les représentations du traumatisme : la perte et la réapparition de la mémoire.....	286
1.2 Les représentations de la nostalgie : l’art de la lumière et de la musique	291
La lumière.....	291
La musique	294
2. Une voix communautaire contre le malheur.....	299
2.1 Description du portrait de groupe	300
Les visages en gros plan	301
Le rassemblement et le sens du rituel	304
2.2 Engagement émotionnel et formation d’une communauté.....	308
La sympathie.....	308
L’empathie.....	309
La résonance émotionnelle	310
3. Larmes et espoir face à l’apocalypse	316
3.1 Désastres, <i>spectacles</i> et moments mélodramatiques	317
3.2 La puissance des larmes	321
3.3 <i>Home Is Where the Heart Is</i>	325
3.4 La nostalgie éternelle.....	328
CONCLUSION	334
FILMOGRAPHIE	344
Films de notre corpus	345
Filmographie générale	362
Films Chinois.....	362
Autres films cités.....	363
Autres œuvres citées.....	364
BIBLIOGRAPHIE	365
I. Mélodrame	366
II. Études cinématographiques	372
III. Ouvrages sur l’art, la littérature, le théâtre et la télévision chinois	383
IV. Ouvrages socioculturels et philosophiques	386

INTRODUCTION

Un mode élargi dans le monde contemporain

En 1998, Linda Williams a écrit dans son célèbre *Melodrama Revised* : « Les critiques et les historiens des images en mouvement ont souvent été aveugles à la forêt du mélodrame en raison de leur attention aux arbres du genre¹. »

En 2018, Williams, avec Christine Gledhill, remplace la métaphore de la forêt par le mythe de Prométhée, renouvelant l'appel lancé aux critiques pour qu'ils soient plus ouverts à une compréhension holistique du mélodrame. Elles estiment que le mélodrame, comme Prométhée délivré, est plus varié qu'une image singulière de la souffrance. « Prométhée est plus qu'une victime éternelle, mais aussi un héros d'action audacieux, un voleur de feu, un ami d'Hercule et qui se réconcilie même avec Zeus dans une fin heureuse². » Le mélodrame mérite en plus d'être « délivré » de ce côté souffrance du mode, à l'instar de Prométhée, afin d'attirer l'attention sur ses autres caractéristiques importantes, comme ses actions sensationnelles passionnantes, ses frissons romantiques, ou encore son courant sous-jacent comique fréquent, etc.³

En fait, les recherches menées depuis une vingtaine d'années ont montré que l'étude du mélodrame ne se limite pas à l'étude initiale du genre. Les chercheurs ont commencé à consacrer toujours davantage d'attention à l'exploration de cette « forêt » du mélodrame ou à tenter de le « délivrer » de ses chaînes. Dans ces études, nous constatons que l'expression « mode mélodramatique » est de plus en plus utilisée.

L'origine la plus convaincante du terme mélodrame, en tant que « mode⁴ », se trouve dans le célèbre livre de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Il considère le mélodrame comme « le mode de l'excès ». Cependant, dans le processus d'académisation, le terme « mode » est devenu le choix de

¹ WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », in BROWNE Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 60 : « Critics and historians of moving images have often been blind to the forest of melodrama because of their attention to the trees of genre. » [TdA]

² GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 1 : « Prometheus is more than an eternal victim, who is also a bold action hero, the stealer of fire, a buddy of Hercules, and is even reconciled with Zeus in a happy ending. » [TdA]

³ Voir *Ibid.*

⁴ Voir aussi KELLETER Frank, MAYER Ruth, « The Melodramatic Mode Revisited. An Introduction », in KELLETER Frank, KRAH Barbara et MAYER Ruth (dir.), *Melodrama! The mode of excess from early America to Hollywood*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007 ; ZARZOSA Agustin, « Melodrama and the Modes of the World », *Discourse*, vol. 32, n° 2, 2010, p. 236-255.

nombreux chercheurs car il s'est avéré productif pour tenter de conceptualiser l'amorphisme du mélodrame⁵. Gledhill en est l'une des partisans. Elle prête davantage attention à la propension structurante contenue dans le « mode » en le considérant comme une sorte d'orchestration de matériaux :

« Le mode mélodramatique implique l'orchestration de la confrontation entre des antagonistes exerçant leur pouvoir ou résistant à la victimisation ; des appels émotionnels cinétiques à la reconnaissance et à l'empathie du public ; et une réalisation esthétique allant au-delà de l'articulation verbale par le biais d'une mise en scène accrue, d'une incarnation vocale et gestuelle, et d'un paysage sonore musicalisé⁶. »

Michael Stewart et Carla Marcantonio font partie des représentants qui situent le « mode mélodramatique » dans un contexte global, en se concentrant sur son intervention dans le cinéma contemporain.⁷ Carla Marcantonio souligne qu'il est important de continuer à réfléchir sur l'omniprésence du mode mélodramatique et ses capacités de métamorphose, car il offre une méthode pour aborder le cinéma global. À travers cette méthode :

« Nous pouvons conserver une sorte de tension élastique par rapport à la localité qui ne permet pas à notre objectif d'analyse d'extraire complètement les textes qui circulent à l'échelle mondiale des contextes nationaux et historiques qui éclairent leurs choix stylistiques et narratifs... le mélodrame aide à maintenir une relation stratifiée avec l'histoire, une relation qui continue d'être à la fois marquée sur le corps et racontée à travers lui⁸. »

Un autre sujet d'intérêt est la possibilité que le mode mélodramatique devienne un discours politique, un point de vue représenté par Elizabeth R. Anker. Avec la politique américaine contemporaine comme principal objet d'enquête, Anker a proposé de penser le mode mélodramatique non seulement comme un genre cinématographique, littéraire ou

⁵ Voir GLEDHILL Christine, « Introduction », in NASTA Dominique, ANDRIN Murie et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2014. p. 18, sq.

⁶ *Ibid.*, p. 18 : « the melodramatic mode involves orchestration of confrontation between antagonists exercising power or withstanding victimization; kinetic emotional appeals to the recognition and empathy of audiences; and aesthetic realization reaching beyond verbal articulation through heightened mise-en-scene, vocal and gestural embodiment, and musicalized soundscape. » [TdA]

⁷ Voir MARCANTONIO Carla, *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*, New York, Palgrave Macmillan US, 2015 ; STEWART Michael, « 9. The enduring reach of melodrama in contemporary film and culture », in DOWD Garin et RULYOVA Natalia (dir.), *Genre Trajectories: Identifying, Mapping, Projecting*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 165-182.

⁸ MARCANTONIO Carla, *Global Melodrama, op. cit.*, p. 143 : « we can retain a kind of elastic tension to locality that does not permit our lens of analysis to wholly extricate texts that circulate globally from the national and historical contexts that inform their stylistic and narrative choices. » [TdA]

culturel, mais aussi comme un genre de discours politique national. Elle postule que le discours mélodramatique américain contribue à l'édification de la nation et à la légitimation de l'État et, en outre, qu'il a contribué à légitimer la violence du pouvoir d'État⁹.

Parmi les nombreuses interprétations du mode mélodramatique, ce sont les vues de Jean-Loup Bourget qui nous inspirent le plus. Il nous propose de ne pas limiter « le mode de l'excès » au seul mode du mélodrame. Car cela ne s'applique pas aux mélodrames comme *Tout ce que le ciel permet* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955), ou aux films tardifs de Naruse, ou aux *Sœurs de Gion* (Kenji Mizoguchi, 1936). Bourget estime que le mode mélodramatique devrait être plus diversifié :

« [...] pas seulement le mode “mélodramatique” de l'excès, mais aussi le mode sentimental de la pastorale ou du romanesque, sans oublier le mode du retrait et de la litote, lui-même susceptible de provoquer l'émotion la plus vive¹⁰. »

Ce qui est intéressant dans le point de vue de Bourget, c'est qu'il relie implicitement le mode mélodramatique aux termes relatifs à l'affect et à l'expression émotionnelle. En d'autres termes, les différents modes du mélodrame, outre leur signification structurelle, culturelle et politique, montrent également la possibilité de distinguer différents modes émotionnels.

Comme le souligne Christine Gledhill : « Là où le mélodrame nous mène aujourd'hui : vers les questions d'esthétique, d'affect, d'émotion et leur rapport au politique¹¹. » Nous sommes d'accord avec l'idée selon laquelle le mélodrame est un mode et espérons étudier les questions ci-dessus, notamment celle qui concerne l'émotion en explorant les étiquettes identitaires du mode mélodramatique dans différents contextes. De ce point de vue, plutôt qu'une étude du cinéma national centrée sur le mélodrame, notre recherche est une pratique académique de découverte des différentes sémantiques du mode mélodramatique, en utilisant le cinéma chinois contemporain comme étude de cas analytique.

⁹ Voir ANKER Elisabeth R., *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham et Londres, Duke University Press, 2014.

¹⁰ BOURGET Jean-Loup, « Mélodrame et théorie des modes », in NASTA Dominique, ANDRIN Muriel et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité*, op. cit., p. 57-58.

¹¹ GLEDHILL Christine, « Introduction », in NASTA Dominique, ANDRIN Muriel et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité*, op. cit., p. 17 : « where melodrama leads us today: towards questions of aesthetics, affect, emotion and their relation to politics. » [TdA]

Retrouver les coordonnées du mélodrame chinois

L'intérêt pour l'étude du mélodrame chinois a commencé dans les années 1980. Cet intérêt a émergé presque en même temps que l'intérêt pour le cinéma chinois dans les cercles universitaires occidentaux. Si l'on veut retrouver les coordonnées du mélodrame chinois, revenir sur le processus de développement des études du cinéma chinois dans le monde semble être une approche incontournable.

Avant l'exposition « Ombre Electtriche (ombres électriques) » organisée à Turin en 1982, peu de gens en Occident connaissaient la longue histoire du cinéma chinois, qui a commencé au début des années 1900, presque simultanément avec l'histoire du cinéma mondial.

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat est sorti à Paris en janvier 1896, et a été apporté à Shanghai par des marchands français en août de la même année pour que le public chinois puisse en profiter. Environ dix ans après, la Chine a eu son premier film, *La Montagne Dingjun* (定军山 *Ding jun shan*, 1905). En 1913, naît le premier long métrage de 40 minutes *Difficultés matrimoniales* (难夫难妻 *Nanfu nanqi*), qui est aussi le premier mélodrame muet de Chine, réalisé par Zhang Shichuan et Zheng Zhengqiu, représentatifs de la première génération de cinéastes chinois. C'est le début de l'histoire du mélodrame chinois, ainsi que le début de l'histoire officielle du cinéma chinois.

Les années 1920 ont vu l'émergence d'un grand nombre de mélodrames traitant de l'éthique familiale et de questions sociales, dont beaucoup, à l'instar du développement du mélodrame en Occident, ont été adaptés de romans populaires. Ces romans sont divisés en deux catégories : l'une est adaptée de la littérature populaire locale chinoise, telle que *La Mort de Yuli* (玉梨魂 *Yu li hun*, 1924), réalisé par Zhang Shichuan et adapté du roman de Xu Zhenya, un roman représentatif de l'école des « canards mandarins et papillons (鸳鸯蝴蝶派小说 *yuanyang hudie pai xiaoshuo*) ». Une autre catégorie est adaptée de romans populaires étrangers, de littérature classique ou de drames modernes, comme *L'Orchidée dans la vallée solitaire* (空谷兰 *Konggu lan*, réalisé par Zhang Shichuan en 1926), adapté du roman à sensation *East Lynne* de l'écrivaine britannique Ellen Wood, *Un collier de perles* (ou *A string of pearls*, 一串珍珠 *Yichuan zhenzhu*, réalisé par Li Zeyuan en 1926), adapté de *La Parure*, une nouvelle réaliste écrite par Guy de Maupassant, et *La Femme*

rejetée (弃妇 *Qifu*, réalisé par Li Zeyuan et Hou Yao en 1924), adapté de *Une maison de poupée*, une pièce de théâtre de Henrik Ibsen, etc.

Dans les années 1930, le mélodrame de gauche est apparu. Selon Ma Ning, les cinéastes de gauche ont pu transformer les mélodrames, dont Zheng Zhengqiu et Zhang Shichuan ont été les pionniers, en une machine culturelle au service de la nouvelle révolution démocratique, qui a réalisé la rédemption nationale par l'action collective de compagnons de route révolutionnaires, en empruntant l'expression cross-média à la littérature populaire et la façon de construire l'image des femmes nouvelles¹² dans des œuvres représentatives telles que *Le Chant des pêcheurs* (渔光曲 *Yu guang qu*, 1934) et *Femmes Nouvelles* (新女性 *Xin nuxing*, 1935) de Cai Chusheng, *Les Malheurs de la jeunesse* (桃李劫 *Taoli jie*, 1934) de Ying Weiyun, *L'Aube* (天明 *Tianming*, 1933), *Le Petit Jouet* (小玩意 *Xiao wanyi*, 1933) et *La Route* (大路 *Da lu*, 1934) de Sun Yu, etc.

Dans les années 1940, *Le Printemps dans une petite ville* (小城之春 *Xiao cheng zhi chun*, 1948) de Fei Mu devient le summum du mélodrame avant la fondation de la République populaire de Chine. Cependant, le film est précipitamment retiré des écrans treize jours après sa première à Shanghai. À ce moment-là, la Chine entière s'enthousiasme pour un autre mélodrame de gauche, *Une rivière coule vers l'Est* (一江春水向东流 *Yi jiang chunshui xiang dong liu*, de Cai Chusheng, 1947-1948). La dernière œuvre de Fei Mu n'a été restaurée comme matériau cinématographique chinois que plus de trente ans plus tard, en 1981. En 1982, il a été présenté à nouveau au monde dans l'exposition « Ombre Electtriche » susmentionnée, et a surpris le monde. D'autant plus qu'après dix ans de catastrophe de la Révolution culturelle, la création et la communication cinématographiques chinoises étaient sérieusement déconnectées du monde, personne ne pensait que dans la Chine des années 1940, quelqu'un avait déjà réalisé un film d'une telle excellence, tant en termes de signification éthique que de parti pris esthétique.

L'exposition « Ombre Electtriche » est un événement majeur qui a permis au cinéma chinois de revenir sur la scène cinématographique mondiale dans la nouvelle période post-Révolution culturelle. Elle a duré 25 jours et a présenté plus de 130 films chinois des années

¹² Voir MA Ning, *From allegorical nation to generic republic: the formation and transformation of Chinese film melodrama 1897-1937* (从寓言民族到类型共和：中国通俗剧电影的缘起与转变 1897-1937), Shanghai, Shanghai san lian chu ban she, 2012, p. 145-146. [TdA]

1930 aux années 1980¹³. Fait intéressant, John Ellis admet dans son rapport de 1982 sur la rétrospective pour *Screen* :

« Ceux qui m'ont fait pleurer presque malgré moi sont ceux qui s'inspirent des traditions mélodramatiques de la souffrance et du sacrifice héroïques développées dans les années 1930 et au début des années 1940¹⁴. »

En conséquence, le mélodrame chinois est redevenu le centre d'intérêt et est entré dans une nouvelle ère avec le cinéma chinois. Comme en témoigne William Rothman :

« [...] comme tous les Américains et comme les Chinois eux-mêmes, nous, Américains étudiant le cinéma chinois dans ces années-là, nous nous sommes mis à imaginer les événements qui secouaient la Chine comme un grand mélodrame historique¹⁵. »

Dans les études sur le cinéma chinois des années 1980 et 1990, que ce soit les travaux en langues étrangères (en particulier en anglais) des chercheurs étrangers et des Chinois d'outre-mer, ou bien les traductions des études étrangères et discussions connexes sur le mélodrame, tous ont fait preuve du grand enthousiasme des chercheurs à l'égard du mélodrame. Cela est dû en grande partie au travail du maître du mélodrame Xie Jin et à l'essor de film féministe chinois¹⁶.

Toutefois, cet enthousiasme s'est brusquement arrêté après avoir atteint son apogée dans les années 1990. C'est surtout après les années 2000 qu'une plus grande attention a été

¹³ Voir SANG Gu, « Le printemps en Europe du Sud » [en ligne], *Shang ying hua bao*, n°6, 1982, [consulté le 6 octobre 2023] https://www.sohu.com/a/190707394_655085

¹⁴ ELLIS John, « Electric Shadows in Italy », *Screen*, vol. 23, n° 2, 1982, p. 79-80, cité dans ZHANG Yingjin, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2003, p. 47 : « The ones that provoked me to cry almost despite myself, are those which draw upon the melodramatic traditions of heroic suffering and sacrifice that were developed in the 1930s and early "40s". » [TdA]

¹⁵ ROTHMAN William, « Chapter XV. Overview: What is American about film study in America? », in DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 259 : « as like all Americans and like the Chinese themselves, we Americans studying Chinese cinema in those years found ourselves envisioning the events sweeping China as a grand historical melodrama. » [TdA]

¹⁶ Voir quatre articles représentatifs au sujet de mélodrame chinois dans DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; 2 premiers articles dans BROWNE Nick, PICKOWICZ Paul, SOBCHACK Vivian et YAU Esther (dir.), *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

accordée au mélodrame du début du XX^e siècle¹⁷ et au mélodrame pan-chinois dans le contexte transnational et d'immigration¹⁸. Il existe très peu de monographies systématiques sur le mélodrame chinois contemporain¹⁹.

Les raisons en sont complexes : d'un côté, la montée des cinquième et sixième générations de cinéastes a partagé l'attention académique, d'un autre côté, la critique du « mode cinématographique de Xie Jin », considéré comme « une conscience esthétique dépassée avec le sensationnalisme comme objectif suprême » et un « expansionnisme émotionnel »²⁰ a également accéléré, dans les années 1990, le déclin des études sur le mélodrame contemporain.

Cependant, si, comme de nombreux spécialistes du cinéma l'ont affirmé à maintes reprises :

« Dans le parcours centenaire du cinéma chinois, le mélodrame est un genre majeur²¹.

¹⁷ Voir les œuvres sur l'étude du mélodrame chinois du début du XX^e siècle : HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism », *Film Quarterly*, vol. 54, n° 1, Autumn, 2000, p. 10-22 ; HAN Qijun, « Melodrama as Vernacular Modernism in China: The Case of D.W. Griffith », *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n° 26, 2014, p. 1-18 ; LI Yuanyuan, *Entre tradition et modernité : le mélodrame chinois durant la période républicaine* [en ligne], VIVIANI Christian (dir.), thèse de doctorat, cinéma, télévision, audiovisuel, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2013 ; MA Ning, *From allegorical nation to generic republic: the formation and transformation of Chinese film melodrama 1897-1937*, op. cit. ; YANG Panpan, « Repositioning Excess: Romantic Melodrama's Journey from Hollywood to China », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dirs.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 219-236 ; ZHANG Ying, *À la recherche de l'hétérogénéité : une étude du mélodrame féminin dans le cinéma chinois moderne 1930-1937* (寻找异质性: 中国现代电影中的女性情节剧研究 1930-1937 *Xunzhao yizhi xing: zhongguo xiandai dianying zhong de nüxing qingjie ju yanjiu 1930-1937*), Pékin, Social Sciences Academic Press (China), 2017 ; ZHANG Zhen, « 2. Transplanting Melodrama: Observations on the Emergence of Early Chinese Narrative Film », in ZHANG Yingjing (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Blackwell Publishing, 2012 ; ZHANG Zhen, « 5. Transnational Melodrama, Wenyi, and the Orphan Imagination », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound*, op. cit.

¹⁸ Voir HAN Qijun, *The Cinematic Representation of the Chinese American Family*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

¹⁹ Il y a deux œuvres dignes d'attention : HE Chungeng, *Une étude comparative de l'art cinématographique du mélodrame chinois et occidental* (中西情节剧电影艺术比较研究 *Zhong xi qingjie ju dianying yishu bijiao yanjiu*), Changsha, Hunan University Press, 2002 et YANG Yuanying (dir.), *Fables de la famille : recherches sur les mélodrames familiaux chinois, américains et japonais* (家之寓言: 中美日家庭情节剧研究 *Jia zhi yuyan: zhong mei ri jiating qingjie ju yanjiu*), Pékin, Dongfang chubanshe, 2015. Les deux œuvres partent de la perspective d'une recherche comparative. Bien qu'elles soient toutes deux des œuvres d'après 2000, en termes de sélection de films, elles sont encore des œuvres d'Ang Lee au plus tard dans les années 1990 et n'abordent pas le mélodrame du nouveau siècle.

²⁰ Voir ZHU Dake, « Les défauts du mode cinématographique de Xie Jin (论谢晋电影模式的缺陷 *Lun xiejin moshi de quexian*) » [en ligne], *Wen Hui Bao*, 18 juillet 1986, [consulté le 6 juillet 2022]. <http://ent.sina.com.cn/r/2009-06-25/19012582201.shtml> [TdA]

²¹ NI Zhen, « L'héritage centenaire du mélodrame éthique dans le cinéma chinois (中国电影伦理片的世纪传承 *Zhongguo dianying lunli pian de shiji chuancheng*) », *Contemporary Cinema*, n° 1, 2006, p. 29. [TdA]

« Il est indéniable que l'histoire centenaire du cinéma chinois est, dans une large mesure, l'histoire de la naissance, de l'évolution et de la maturité du mélodrame²² ».

« Au cours de son histoire centenaire, le phénomène artistique le plus incontournable et le plus indéniable du cinéma chinois est le style du mélodrame²³ ».

Notre question est la suivante : si le mélodrame est si important pour le cinéma chinois et si son existence est si constante, a-t-il vraiment disparu du cinéma contemporain ? Comment s'explique l'absence d'attention portée au mélodrame contemporain depuis des années 1990 ?

L'objectif de « revisiter », c'est de trouver des réponses.

Notre hypothèse est basée sur le fait de considérer le mélodrame comme un « mode », comme l'a proposé Peter Brooks. Nous soutenons que le mode mélodramatique dans le cinéma chinois contemporain est un mode omniprésent approfondi et évolué, doté d'un potentiel éthique, culturel et politique. Le plus important est que nous constatons que dans le processus de génération et de transformation du mode mélodramatique, « l'émotion » est le mot clé de l'interprétation, que ce soit en termes de rhétorique esthétique ou de dimensions culturelles et politiques.

Examiner à nouveau l'émotion

« Le mélodrame suscite la participation de nos sens. Il nous fait fondre en larmes, nous tire le cœur, exploite notre rage, fait tourbillonner notre espoir, sollicite notre empathie et suscite notre sens de la justice... Notre contact émotionnel avec le mélodrame anime notre complicité ; elle fait de nous des participants actifs de ces mêmes sociétés qu'elle nous renvoie et qu'elle contribue à construire. Le mode mélodramatique insuffle une vie dramatique aux éléments qui fondent notre expérience émotionnelle du monde :

²² SHI Keyang, *Study of Chinese Film Aesthetics in the New Period* (新时期中国电影美学研究), Pékin, Beijing Normal University Press, 2013, p.316. [TdA]

²³ HE Chungeng, *La tradition cinématographique du mélodrame éthique chinois* (中国伦理情节剧电影传统 *Zhongguo lunli qingjie ju dianying chuantong*), Changsha, Hunan University Press, 2002, p. 218. [TdA]

notre corps, la famille, le foyer, la nation, la communauté, le désir de romance et les liens qui nous unissent²⁴. »

— Carla Marcantonio

Carla Marcantonio ne ménage pas ses efforts pour démontrer la relation riche et profonde entre le mode mélodramatique et l'émotion dans son ouvrage révolutionnaire *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*. En tant que premier ouvrage consacré au mélodrame dans un contexte spécifique du XXI^e siècle, au-delà des frontières régionales et nationales, il reflète également l'importance de l'« émotion » comme mot-clé dans l'étude du mélodrame contemporain.

Un enjeu qui attend d'être réévalué

L'émotion dans le mélodrame est-elle nécessairement un « mode de l'excès » ? Qu'est-ce que l'émotion mélodramatique ? Pourquoi l'expression de l'émotion est-elle dépréciée et pourquoi la considérons-nous comme quelque chose de moins noble ?

L'émotion est étroitement associée au mélodrame depuis ses débuts, mais elle a longtemps eu mauvaise réputation. Ces dernières années, cependant, l'essor de ce que l'on a appelé le « tournant émotionnel (ou tournant affectif) » dans les sciences humaines et sociales, ainsi que la discussion et la réévaluation croissantes de la valeur du mélodrame lui-même, ont fait de la question de l'émotion le sujet le plus urgent à réévaluer dans le cadre de l'étude du mélodrame.

« Que se passe-t-il si nous acceptons l'engagement du mélodrame envers l'émotivité non pas comme excessif mais comme la clé de sa structure esthétique et de sa valeur culturelle²⁵ ? »

²⁴ MARCANTONIO Carla, *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*, New York, Palgrave Macmillan US, 2015, p. 1 : « Melodrama elicits the participation of our senses. It causes us to buckle in tears, tugs at our heartstrings, harnesses our rage, swirls up our hope, requests our empathy, and prompts our sense of justice... Our emotional contact with melodrama drives our complicity; it turns us into active participants of those very societies that it reflects back to us and which it helps construct. The melodramatic mode breathes dramatic life into those elements that ground our emotional experience of the world: our bodies, the family, the home, the nation, the community, the wish for romance, and the bonds that bind us. » [TdA]

²⁵ PRIBAM E. Deidre, « 14. Melodrama and the Aesthetics of Emotion », in *Melodrama Unbound*, *op. cit.* : « What happens if we accept melodrama's commitment to emotionality not as excessive but as key to its aesthetic structure and cultural value? » [TdA]

La question de Pribram E. Deidre est aussi le point de départ à partir duquel nous souhaitons réévaluer l'« émotion » dans le mode mélodramatique.

En fait, l'étude des émotions dans les films n'est pas un sujet nouveau : l'une des méthodes de recherche les plus populaires ces dernières années consiste à intervenir du point de vue de la cognition et à mener des recherches en collaboration avec la sémiotique et la psychologie²⁶. L'approche cognitive s'applique également à l'étude de l'émotion dans le mélodrame, mais c'est bien plus que cela.

Noël Carroll a été l'un des premiers chercheurs à discuter de l'émotion mélodramatique, soutenant que l'émotion composée de pitié et d'admiration dans le mélodrame est le fondement de l'émotion mélodramatique²⁷. Julian Hanich, Winfried Menninghaus et Steve Wilder contestent le point de vue de Noël Carroll en prenant comme exemple une scène de mort dans *21 Grammes* (Alejandro González Iñárritu, 2003), affirmant que dans cette scène mélodramatique de deux minutes, elle envoie le spectateur dans une trajectoire affective intense impliquant plus d'une douzaine d'émotions. Ils croient que la présentation émotionnelle dans le mélodrame est une sorte de « trajectoire multi-émotionnelle »²⁸. Comme ils l'ont dit, bien que leur étude soit toujours basée sur le cognitivisme, elle incorpore des approches supplémentaires à l'étude des émotions, telles que la psychologie de l'émotion, la phénoménologie de l'émotion. Cette étude démontre le potentiel de la recherche interdisciplinaire sur les émotions mélodramatiques en mettant l'accent sur la théorie de l'émotion.

En outre, les émotions traumatiques ancrées dans les histoires nationales ou dans le contexte de la guerre ont également joué un rôle important dans le paysage de la recherche émotionnelle sur le mélodrame ces dernières années. *Melodrama After the Tears: New*

²⁶ Voir MURCIA Claude et MENEGALDO Gilles (dir.), *L'Expression du sentiment au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 1996 ; PLANTINGA Carl et SMITH Greg M., *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999 ; Tan Ed. S., *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*, New York et Londres, Routledge, 1996 ; CARROLL Noël, *Engaging the Moving Image*, New Haven, Yale University Press, 2003 ; SMITH Greg M., *Film structure and the emotion system*, New York, Cambridge University Press, 2003 ; JULLIER Laurent, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012 ; BARNIER Martin, LE CORFF Isabelle et MOUSSAOUI Nedjma, *Penser les émotions : cinémas, séries, nouvelles images*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; FENG Dezheng et O'HALLORAN Key L., « La représentation multimodale de l'émotion au cinéma : Intégration des approches cognitive et sémiotique » [en ligne], *5 metros de poemas*, 2 novembre 2019, [consulté le 7 octobre 2023]. <https://5metrosdepoemas.com/index.php/noticias/22-mapamundi/680-la-representation-multimodale-de-l-emotion-au-cinema-integration-des-approches-cognitive-et-semiotique>

²⁷ Voir CARROLL Noël, « Film, Emotion, and Genre », in *Engaging the Moving Image*, op. cit., p. 77, sq.

²⁸ Voir HANICH Julian, MENNINGHAUS Winfried et WILDER Steve, « Beyond Sadness: The Multi-Emotional Trajectory of Melodrama », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 4, 2017, p. 76-101.

Perspectives on the Politics of Victimhood, édité par Scott Loren et Jörg Metelmann, est l'ouvrage le plus important de ces dernières années dans cette direction. Ce livre explore le domaine émotionnel non quotidien des thèmes de l'Holocauste, le victimisme et le traumatisme émotionnel d'après-guerre, élargissant ainsi les limites dans lesquelles l'émotion mélodramatique peut être étendue.

Cette ambition d'élargir les limites de l'« émotion » se reflète également dans certaines des études les plus récentes qui considèrent le mélodrame comme un mode politique, que ce soit dans une perspective cross-média, en discutant de la politique de l'émotion dans, par exemple, la télé-réalité²⁹, ou bien en le plaçant dans un contexte politique international plus large, en introduisant des discours politiques de l'émotion, tels que le nationalisme et le patriotisme³⁰, qui démontrent un grand potentiel d'émotions dans l'étude du mélodrame.

Enfin, les expressions émotionnelles basées sur des contextes culturels particuliers, représentées par les mélodrames indiens, montrent l'importance de prêter attention aux cas émotionnels régionaux dans le contexte de la mondialisation afin de garantir la diversité des émotions mélodramatiques. Ira Bhaskar retrace les traditions de musique de film telles que les *keertans* et les *qawwalis*, jusqu'au sentiment en tant que catégorie conçue dans les textes classiques d'esthétique (par exemple, le *bhava* ou l'émotion dans la poésie sanscrite). Elle analyse comment la généalogie se combine avec le style cinématographique transnational contemporain, comment l'expressionnisme allemand a été intégré à des pratiques imaginaires pour capturer les défis majeurs de la subjectivité moderne, en particulier des hiérarchies de caste et de genre³¹. L'argument de Bhaskar est cohérent avec l'accent mis par Gledhill sur la force émotionnelle du mélodrame motivée par le désir socio-individuel.

Le cas de l'Inde nous donne l'occasion de réfléchir à l'émotion dans la culture chinoise.

En fait, « l'émotion » joue un rôle très important dans le style esthétique chinois et dans le contexte social et culturel. Au niveau éthique, elle est étroitement liée à l'éthique confucéenne et constitue la base du maintien de la parenté, de la hiérarchie et de l'ordre ; au

²⁹ Voir ELSAESSER Thomas, « Le mélodrame : entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime », in NASTA Dominique, ANDRIN Murie et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité*, op. cit. ; SCHUYLER Susan, « Reality Television, Melodrama, and the Great Recession », *Studies in Popular Culture*, vol. 37, n° 2, 2015, p. 43-65 ;

³⁰ Voir ANKER Elisabeth R., *Orgies of Feeling*, op. cit. ; EAGLE Jonna, *Imperial Affects: Sensational Melodrama and the Attractions of American Cinema*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

³¹ Voir BHASKAR Ira, « Expressionist aurality: The stylized aesthetics of *bhava* in Indian melodrama », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound*, op. cit., p. 253-272.

niveau artistique, elle est l'essence de l'esthétique chinoise et représente la présentation du style poétique et lyrique. Par conséquent, nous tenterons d'évaluer l'applicabilité de ce qui est considéré comme un « excès » dans le mélodrame chinois. En fait, dans les analyses interculturelles, nous sommes confrontés inévitablement à des doutes tels que « l'excès d'une culture peut être la norme esthétique d'une autre³² ».

Nous espérons non seulement abandonner le stéréotype de l'émotion mélodramatique considéré comme un « excès », mais nous espérons également placer l'« émotion » dans le contexte culturel chinois et le réexaminer de manière systématique et complète.

Il est intéressant de noter que dans les monographies sur les films chinois, quelle que soit l'époque concernée, le discours lié à l'« émotion » est une veine invisible profondément ancrée dans les recherches des spécialistes du cinéma chinois, comme le prouvent les quelques exemples suivants :

- ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, University of Chicago Press, 2006
- BAO Weihong, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*, University of Minnesota Press, 2015
- CHOWH Rey, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press, 1995
- LI David Leiwei, *Economy, Emotion, and Ethics in Chinese Cinema: Globalization on Speed*, New York, Routledge, 2016.

Bien que ces écrits ne soient pas des monographies sur le mélodrame, leurs réflexions sur les discours de l'émotion, de la passion, de l'affect, de la sensation, etc., qui font partie du domaine des émotions, du point de vue des médias, de la culture et de l'éthique, ainsi que les autres points de vue des chercheurs mondiaux cités ci-dessus, qui montrent les différents aspects de l'émotion dans le mélodrame, sont une grande source d'inspiration pour nous permettre de construire un cadre méthodologique systématique autour de l'« émotion ».

La structure de sentiment

Sur la base de l'examen ci-dessus de la relation entre le mélodrame et l'émotion, notre méthodologie de recherche consiste à établir un « cadre d'émotion » flexible et

³² GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound*, op. cit., p. 8 : « one culture's excess may be another's aesthetic normal ». [TdA]

multidimensionnel pour examiner le mode mélodramatique dans le cinéma chinois contemporain. Bien que nous utilisions le terme « émotion », ici, l'émotion ne se réfère pas seulement à sa propre signification lexicale, mais est considérée comme un ensemble de divers mots émotionnels, tels que *Qing* (情, émotion, sentiment), sensation, sentimentalité, affect, désir, sympathie, traumatisme, patriotisme, nostalgie, etc. Ces mots-clés liés à l'émotion se rapportent à des dimensions perceptives, éthiques, socioculturelles et politiques, et incarnent une influence sur le mode mélodramatique dans le cadre de la structure de sentiment à laquelle chacun appartient.

La « structure de sentiment » de Raymond Williams est le support structurel le plus important de ce « cadre d'émotion ». L'expression « structure de sentiment » a été utilisée pour la première fois par Williams en 1954 dans son livre *Preface to Film*, co-écrit avec le réalisateur de documentaires Michael Orrom³³. Dans cet ouvrage, il emploie cette phrase dans le cadre d'une argumentation qui soutient que les formes dramatiques sont reconnues comme faisant partie d'un ensemble social, offrant même la manifestation la plus tangible de ce à quoi ressemble cet ensemble en tant que forme vivante (au niveau par exemple de ses qualités et de ses comportements).³⁴

Williams introduit la structure de sentiment comme alternative au concept plus formel de « vision du monde (*world view*) » ou d'« idéologie », qui, selon lui, se limite à des croyances, des formations et des institutions codifiées. En 1977, Williams en est venu à définir la « structure de sentiment » dans *Marxism and Literature* comme « des expériences sociales *en solution*, distinctes des autres formations sémantiques sociales qui ont été *précipitées* et rendues disponibles de manière plus évidente et plus immédiate³⁵. »

Le sentiment ici n'est pas opposé à la pensée, mais « la pensée comme ressenti et le sentiment comme pensée ». Une structure de sentiment fait référence à une « qualité

³³ WILLIAMS Raymond et ORROM Michael, « Preface to Film », *Film Drama*, 1954. Ce livre, qui a été co-écrit, est divisé en deux parties distinctes. La première, « Film and the Dramatic Tradition », a été écrite par Williams, et la seconde, « Film and its Dramatic Techniques », par Orrom.

³⁴ Voir HIGHMORE Ben, « Les structures de sentiment et la critique de la vie quotidienne » [en ligne], *Revue des sciences humaines*, n° 345, 2022, 16 mars 2023, [consulté le 6 octobre 2023]. <http://journals.openedition.org/rsh/611>

³⁵ WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1977, p. 133-134 : « For structures of feeling can be defined as social experiences *in solution*, as distinct from other social semantic formations which have been *precipitated* and are more evidently and more immediately available. » [Traduction référencée : HARTLEY Daniel, « Introduction à Raymond Williams » [en ligne], traduit de l'anglais par SAMSON, *Période*, 23 novembre 2015, [consulté le 6 octobre 2023]. <http://revueperiode.net/introduction-a-raymond-williams/>]

particulière d'expérience et de relation sociale, historiquement distincte d'autres qualités particulières, qui donne le sens d'une génération ou d'une période³⁶. ». Utilisée comme méthode pour analyser des poèmes, des films, des pièces de théâtre ou encore des romans, la « structure de sentiment » vise à « transformer des œuvres d'art “finies” – pouvant être soumises à une interprétation spécialisée et fragmentée – en travaux inachevés, qui réagissent aux contextes sociaux et “continuent” à émerger dans le mélange d'une culture dynamique – exigeant donc un effort de compréhension, de contextualisation et de mise en relation plutôt qu'un travail interprétatif fourni par des spécialistes³⁷. »

Pour Williams, cette définition lui permet de contourner la dichotomie improductive base/superstructure ou social/personnel. D'une part, elle laisse ouverte la relation causale entre la « qualité particulière d'expérience et de relation sociale », et d'autre part, les institutions formelles et les relations sociales et économiques.

En empruntant le concept de structure de sentiment, nous tentons d'établir un point de jonction structurel pour relier « émotion » et mode mélodramatique à partir d'un cadre de recherche. Nous avons sélectionné trois structures de sentiment émergentes dans la Chine contemporaine pour mettre en pratique cette idée : la structure de sentiment confucéen, la structure de sentiment consommateur et la structure de sentiment post-révolutionnaire. Cette division s'inspire du livre de Haiyan Lee, *Revolution of the Heart : A Genealogy of Love in China*, qui traite de la généalogie de l'amour en Chine dans la première moitié du XX^e siècle. Il convient de préciser que ces trois structures de sentiment ne couvrent pas toutes les structures de sentiment apparaissant dans la Chine contemporaine, mais qu'elles sont les plus étroitement liées aux modes mélodramatiques que nous souhaitons revisiter.

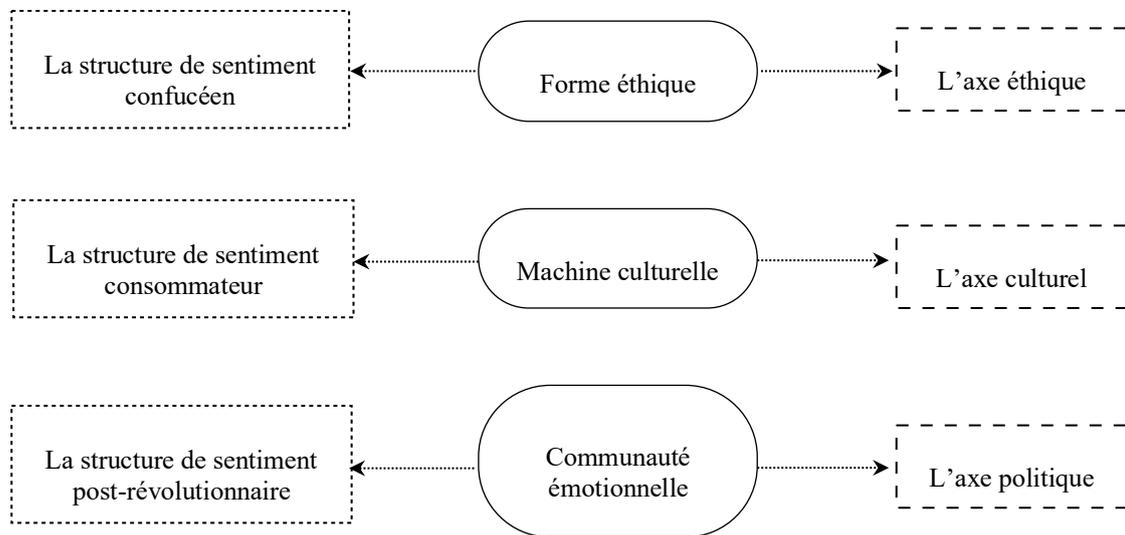
Trois modes mélodramatiques

Notre recherche est divisée en trois parties qui s'attachent à identifier différents modes mélodramatiques, ces existant respectivement en tant que forme éthique, machine culturelle et communauté émotionnelle. Cette méthode de division est basée sur deux considérations.

³⁶ *Ibid.* : « particular quality of social experience and relationship, historically distinct from other particular qualities, which gives the sense of a generation or of a period. » [TdA]

³⁷ HIGHMORE Ben, « Les structures de sentiment et la critique de la vie quotidienne », *op. cit.*

Premièrement, du point de vue de l'étude des émotions et de l'interaction entre les trois modes mélodramatiques et les structures de sentiments correspondantes. Deuxièmement, du point de vue de l'étude globale du mélodrame et de la nécessité d'élargir l'étude des trois axes éthiques, culturels et politiques qui nous intéressent le plus. Bien que ces trois parties soient relativement autonomes et indépendantes, ces trois modes mélodramatiques ne fonctionnent pas de manière totalement indépendante. Au contraire, en raison des « interrelations dynamiques » de confrontation, d'équilibre et d'intégration entre les structures de sentiment, elles déterminent également les interactions entre les différents modes mélodramatiques :



Forme éthique

Dans la première partie, nous présenterons le mode mélodramatique en tant que forme éthique sous l'influence de la culture et de l'esthétique traditionnelles chinoises, dans une perspective panoramique sous quatre aspects : le style, la narration, les thèmes et les figures. Étant donné qu'il est important de comprendre le contexte historique du mélodrame chinois pour appréhender l'ensemble de l'étude, nous commençons par retracer la tradition du mélodrame héritée de l'opéra et de la littérature chinois, afin d'entrer progressivement dans la voie du mélodrame cinématographique contemporain. Comme base du cadre d'émotion de la première partie, nous introduirons le concept de « la sentimentalité confucéenne » et développerons l'étude autour de l'impact éthique de certains principes moraux confucéens spécifiques et des sentiments vertueux dans le mélodrame.

Machine culturelle

Nous emprunterons le concept de « machine culturelle » proposé par Christine Gledhill comme étiquette identitaire du mode mélodramatique dans la deuxième partie. En tant que « machine culturelle », le mode mélodramatique présente les caractéristiques de la compatibilité culturelle et de la nature cross-média, et son mécanisme de fonctionnement bénéficie de la popularité du consumérisme en Chine après la réforme et l'ouverture. L'agitation émotionnelle et l'expérience sensorielle provoquées par le développement des nouveaux médias et des nouvelles technologies favorisent encore davantage l'expansion de la structure de sentiment consommateur. Par conséquent, en plus de continuer à prêter attention aux sentiments, aux désirs et aux émotions au niveau psychologique, la construction du cadre d'émotion étend également un axe sensoriel plus orienté vers le niveau physiologique.

De plus, autour de cet axe, nous allons également ajouter de nouvelles théories émotionnelles, telles que le capitalisme émotionnel, la théorie post-émotionnelle, etc., pour enrichir notre méthodologie et élargir les limites de nos recherches. C'est la raison pour laquelle nous adopterons une attitude plus ouverte dans la sélection des exemples : nous ne nous limiterons pas aux mélodrames cinématographiques, mais nous ajouterons également certains véhicules visuels contemporains très populaires, tels que les publicités télévisées, les clips vidéo musicaux, les émissions de télé-réalité, etc. Nous nous efforcerons de prouver qu'à mesure que la structure de sentiment consommateur se développe et s'épanouit en Chine, le mode mélodramatique en tant que machine culturelle devient également un mode omniprésent.

Communauté émotionnelle

Dans la dernière partie, nous explorerons le potentiel du mode mélodramatique comme mode politique. Le cadre d'émotion de cette partie s'articule autour des concepts de la structure de sentiment post-révolutionnaire et de la « communauté émotionnelle ». Ces deux concepts contiennent des structures complexes : la structure du sentiment post-révolutionnaire est une structure à double hélice composée de « révolution » et de « nostalgie », tandis que la « Communauté émotionnelle », en tant que concept intégré, inclut le triple imaginaire de la nation, de la société et de l'humanité.

Cette partie aborde certains sujets qui ont retenu beaucoup l'attention dans l'étude du mélodrame ces dernières années, comme le discours victimaire, les héros du pathos, la mort mélodramatique, l'effet de spectacle sensationnel de l'apocalypse, etc. Ce que nous essaierons de prouver, c'est que certains films contemporains qui ne semblent pas être identifiés comme des mélodrames, tels que les films sur le thème des massacres, les films de guerre et les films catastrophe, font également intervenir le mode mélodramatique. De plus, les effets émotionnels évoqués dans ces films par le mode mélodramatique sont souvent politisés.

Ce que cette étude tente de démontrer, c'est que le « mode mélodramatique » existe non seulement dans les films que nous appelons « mélodrame », mais aussi en tant que mode omniprésent qui existe dans les films chinois contemporains. C'est-à-dire que même dans un film qui n'est pas un mélodrame, il y aura des moments mélodramatiques, des figures mélodramatiques, ou des *mises-en-scène* mélodramatiques. Ces expressions mélodramatiques s'articulent autour d'un cadre d'émotion. Cependant, l'émotion ici n'est plus un simple « excès », mais implique de multiples aspects tels que le sentiment, la sensation, l'affect, etc., et porte une signification plus profonde qui reflète les caractéristiques nationales et le contexte social et culturel.

Le « cinéma chinois » abordés dans nos recherches va des films des premiers années après la Révolution culturelle au phénoménal blockbuster de science-fiction *The Wandering Earth*, avant l'épidémie de COVID-19. Si le lancement de la réforme économique en 1978 a fait entrer la Chine dans une ère de développement à pleine vitesse, alors l'épidémie mondiale qui a débuté en 2019 a appuyé sur le bouton pause pour tout : elle a non seulement réécrit l'histoire du monde, mais pourrait également avoir eu un impact considérable sur l'avenir de la Chine contemporaine. Par conséquent, c'est rendre un hommage nostalgique que de revisiter les films chinois de cette période historique sans précédent à travers le prisme du mélodrame, qui a la plus longue histoire dans le cinéma chinois.

Un dernier point est à souligner : l'objectif de notre recherche est de combler les lacunes dans l'étude du mélodrame chinois contemporain. Afin d'éviter que l'étude ne tombe dans un développement trop vaste mais non spécifique, la liste des films que nous avons sélectionnés est principalement celle des films de Chine continentale qui n'ont pas encore fait l'objet d'une discussion adéquate mais qui sont très importants pour l'étude des modes

mélodramatiques. Par conséquent, les films comme *In the Mood for Love* (花样年华 *Huayang nianhua*, 2000) du réalisateur hongkongais Wong Kar-wai ou les mélodrames familiaux d'Ang Lee dans le cadre de films pan-chinois, ainsi que des œuvres de la cinquième génération de cinéastes qui ont été pleinement discutées, n'ont pas été inclus.

PREMIERE PARTIE

LA RECONSTRUCTION DE LA MORALITE

**Le mode mélodramatique comme forme éthique
et la structure de sentiment confucéen**

Peter Brooks n'épargne aucun effort à souligner la dimension éthique du mélodrame dans son œuvre majeure. Il prétend que « le mélodrame devient le principal mode utilisé pour révéler, démontrer et rendre opérante la morale élémentaire et essentielle de l'ère post-sacrée³⁸. » Le mode mélodramatique comme forme éthique est décrit par Brooks comme un drame de la « morale occultée », produite au « moment mélodramatique de l'étonnement » — « le moment de la preuve éthique et de la reconnaissance³⁹ ».

En Chine, l'« éthique » est toujours l'un des mots clés pour interpréter le mode mélodramatique. Sa traduction en chinois « lunli (伦理) » est même parfois utilisée directement dans la traduction chinoise de « mélodrame » tel que dans *Jiating lunli ju* (家庭伦理剧, drame éthique familiale) ou *Daode lunli pian* (道德伦理片, films d'éthique). Généralement, cette particularité de la mise en relief d'« éthique » est issue des traditions culturelles chinoises.

La philosophe Liang Shuming, réputé comme « le dernier grand confucéen de Chine » explique dans son œuvre *La Substance de la culture chinoise* pourquoi la Chine est une société basée sur l'éthique, du point de vue économique, politique, religieux, etc. Selon Liang, l'éthique commence dans la famille et s'étend à la société, « la relation éthique est la relation d'amitié et d'affection, et c'est aussi une relation d'obligations entre eux⁴⁰. » Une lecture attentive sur l'interprétation de Liang sur le concept d'éthique à la chinoise montre que cet érudit a incorporé naturellement les « cinq relations⁴¹ (五伦 *wulun*) » et les « trois liens fondamentaux et cinq (vertus) constantes⁴² (三纲五常 *sangang wuchang*) » de l'éthique confucéenne dans son œuvre. On peut dire que la logique éthique chinoise est

³⁸ BROOK Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 15 : « melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era. » [Traduction référencée aussi à la version française : BROOKS Peter, *L'Imagination mélodramatique, Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, traduit de l'anglais par SAUSSIER Emmanuel et SFAR Myriam Faten, Paris, Editions Classique Garnier, 2011, p. 25.]

³⁹ *Ibid.*, p. 26. [Traduction référencée à la version française, p. 37.]

⁴⁰ LIANG Shuming, *La Substance de la culture chinoise* (中国文化要义 *Zhongguo wenhua yaoyi*), Shanghai, Shanghai People's Press, 2005. p. 70-72. [TdA]

⁴¹ Les cinq relations interpersonnelles cardinales sont le paradigme de toutes les autres : celles du souverain et du sujet, du père et du fils, de l'époux et de l'épouse, du frère aîné et du frère cadet, et de deux amis entre eux. <https://chinesereferenceshelf.brillonline.com/grand-ricci/files/confucianisme.pdf>

⁴² Les trois liens fondamentaux (三纲 *sangang*) : du souverain avec ses ministres, du père avec ses fils et du mari avec sa femme. Les cinq (vertus) constantes (五常 *wuchang*) : la bienveillance (仁 *ren*), la droiture (义 *yi*), la bienséance (礼 *li*), la sagesse (智 *zhi*) et la fidélité (信 *xin*). <https://www.chine-magazine.com/essentiel-de-pensee-de-confucius/>

largement dominée par la pensée éthique confucéenne. Et selon la spécialiste du cinéma chinois Yang Yuanying, cet esprit culturel d'importance attachée à l'éthique a également profondément influencé le cinéma chinois. D'après elle, « l'éthique est au cœur du cinéma chinois⁴³. » L'orientation éthique confucéenne et les pensées esthétiques s'y imprègnent aussi subtilement. « L'éthique morale et les principes esthétiques tels que la bienveillance vient en premier, l'harmonie de l'affection familiale, l'idée que "l'écriture doit véhiculer la Voie⁴⁴ (文以載道 *wen yi zai dao*)", l'unité de la bonté et de la beauté, le fondement du sang, l'unité de l'homme et de la nature, etc., traversent non seulement l'art traditionnel, mais aussi le cinéma chinois⁴⁵. »

Dans le mélodrame chinois, depuis les films des cinéastes pionniers comme Zheng Zhengqiu et Cai Chusheng, jusqu'aux chefs-d'œuvre du maître du mélodrame chinois Xie Jin, l'un des points communs réside dans la mise en relief sur les émotions éthiques traditionnelles. En tant que forme éthique, le mode mélodramatique est ancré dans l'histoire du cinéma chinois jusqu'à aujourd'hui.

Dans cette première partie, nous nous concentrons principalement sur la période historique juste après la Révolution culturelle. En raison des dix années de troubles, la subversion de l'éthique et la destruction de l'ordre familial sont extrêmement marqués. Par conséquent, le désir de reconstruire un monde moral se renforce de plus en plus. L'utilisation du mode mélodramatique comme outil de reconstruction de l'ordre éthique ne fait que confirmer l'affirmation de Brooks sur le moment de l'émergence de cette forme éthique :

« [Le mélodrame] intervient dans un monde dans lequel les impératifs de vérité et d'éthique ont été violemment remis en cause, et dans lequel pourtant la promulgation de la vérité et de l'éthique, leur instauration au rang de mode de vie est une question politique immédiate et quotidienne⁴⁶. »

⁴³ YANG Yuanying (dir.), *Fables de la famille : recherches sur les mélodrames familiaux chinois, américains et japonais* (家之寓言：中美日家庭情节剧研究 *Jia zhi yuyan : zhong mei ri jiating qingjie ju yanjiu*), Pékin, Dongfang chubanshe, 2015, p. 136. [TdA]

⁴⁴ Traduction référencée : RONG Hengying, *Étude sur l'écriture comme acte politique chez Ouyang Xiu (1007-1072) : pouvoir lettré sous les Song du Nord (960-1127)*, CHENG Anne et FEUILLAS Stéphane (dir.), thèse de doctorat, Histoire et Civilisations, EHESS, 2020, p. 246.

⁴⁵ NI Zhen, « Films d'éthique l'esprit du temps (道德伦理片和时代精神 *Daode lunli pian he shidai jingshen*) », *Journal of Beijing Film Academy*, n° 2, 1996, p. 6. [TdA]

⁴⁶ BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination*, op. cit., p.15. [Traduction référencée à la version française, p. 25.]

Il ne faut pas ignorer dans ce processus de reconstruction du monde moral, le rôle sous-jacent mais important joué par le confucianisme, qui est dominé par les concepts éthiques chinois.

Par conséquent, lors du développement du premier chapitre, nous n'évoquerons pas immédiatement le monde du mélodrame contemporain, mais nous nous inspirons de la culture traditionnelle. Dans un premier temps, nous examinerons la « structure de sentiment confucéen » à partir de trois approches, explorerons ses multiples influences sur le mode mélodramatique en termes de tradition éthique, de culture de *Qing* (情, émotion) et du style esthétique chinois. Ensuite, nous explorerons l'empreinte historique du style mélodramatique et de la tradition narrative en Chine avec l'art traditionnel représenté par *Xi* (戏, pièce de théâtre, drame chinois). Enfin, à travers la théorie du cinéma dérivé du *Xi*, soit la théorie de *Yingxi* et le « récit cinématographique en mode de *Chuanqi* » élaboré à partir des légendes chinoises, nous étudierons l'influence de l'héritage culturel de l'opéra et de la littérature sur le mode mélodramatique dans le cinéma contemporain.

De ce fait, les textes de recherche utilisés dans ce chapitre ne se limitent ni aux textes cinématographiques, ni au « contemporain » après 1979, afin de démontrer la continuité historique de l'influence de cet art esthétique traditionnel chinois sur le mode mélodramatique, ainsi que pour montrer sa relation inextricable entre l'éthique et l'esthétique confucéennes, consciente ou inconsciente.

Si notre intention est d'explorer comment la structure de sentiment confucéen et le mode mélodramatique contemporain peuvent reconstruire un monde moral à travers la réaction chimique suscitée par des thèmes connexes telles que l'éthique, l'esthétique, l'expression émotionnelle, etc., il est intéressant de commencer par étudier le passé.

CHAPITRE I

Le style et la narration mélodramatique et l'esthétique traditionnelle

1. La structure de sentiment confucéen : trois approches

Il est risqué d'utiliser le concept de « structure de sentiment confucéen » comme la première structure de sentiment à être incorporée dans la généalogie émotionnelle de la Chine contemporaine après la Révolution culturelle.

Ce risque vient d'une contradiction entre le côté « ancien » conventionnel que porte le mot « confucianisme » qui représente la tradition, et les forces motrices d'un désir d'aller vers le « nouveau » après la Révolution culturelle.

Cependant, passer du vieux au nouveau, du traditionnel au moderne, ne se fait jamais du jour au lendemain. Lorsque nous avons examiné les mélodrames chinois des premiers jours après la Révolution culturelle, nous avons constaté que dans le processus de reconstruction et de réflexion par l'image, l'urgence de restaurer l'ordre éthique a inconsciemment poussé le confucianisme, qui représente la tradition humaniste chinoise. Ainsi, une structure de sentiment confucéen, dans le désir de reconstruire un monde moral, est d'abord devenue l'« expérience sociale *en solution*⁴⁷ » révélée dans l'ère nouvelle.

Par conséquent, afin de faciliter la discussion sur la relation entre la structure de sentiment confucéen et le mélodrame chinois, cette sous-partie expliquera d'abord le concept de « structure de sentiment confucéen » à partir de trois approches.

⁴⁷ WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1977, p. 133 : « social experiences *in solution* ». [TdA]

1.1 Première approche : de la tradition à la modernité

Différente de la vision pessimiste de Joseph R. Levenson selon laquelle la culture chinoise traditionnelle représentée par le confucianisme doit « être préservée comme une pièce de musée⁴⁸ », le représentant du « nouveau confucianisme⁴⁹ » Tu Wei-ming croit fermement que l'esprit du confucianisme a aussi une valeur pratique importante à l'époque contemporaine, et c'est une sorte d'humanisme qui peut s'adapter aux temps modernes. Parce que cet humanisme est très inclusif, « il n'exclut pas la divinité de l'homme, ni la relation entre l'homme et la nature, ni la relation entre l'homme et l'homme⁵⁰ ». Cet humanisme est profane, « il participe à la politique de réalité, mais ne fait pas partie des vraies forces du régime. Il dispose d'un esprit critique très profond, c'est-à-dire qu'il essaie de transformer la politique de réalité par la morale et l'idéale⁵¹ ».

La philosophie confucéenne est étroitement liée aux changements sociaux et politiques de la Chine depuis l'Antiquité. Cependant, depuis le XX^e siècle, le développement du confucianisme en Chine peut être qualifié d'infortuné.

Pendant les premières années de la République de Chine (proclamée en 1912), les institutions et les traditions du confucianisme sont critiquées et abandonnées au nom de la nouvelle culture prônée par « le mouvement du 4 mai » (1919), avec le slogan « À bas Confucius et sa boutique ! » Après la fondation de la République populaire de Chine en 1949, l'idéologie marxiste-léniniste, menée par le scientisme, est devenue une nouvelle croyance ferme du peuple chinois, et le rappel de la culture traditionnelle n'était pas une priorité à cette époque. Pendant la Révolution culturelle, la campagne de critique de Lin Biao

⁴⁸ Voir LEVENSON Joseph R., *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 10, p. 126, sq.

⁴⁹ Le nouveau confucianisme (新儒家 *xin rujia*) est un mouvement intellectuel du confucianisme qui a commencé au début du XX^e siècle dans la Chine républicaine et s'est développé plus avant dans l'ère post-Mao la Chine contemporaine. Il est profondément influencé par, mais pas identique, le néo-confucianisme des dynasties Song et Ming (宋明理学 *Song Ming lixue*). Le nouveau confucianisme préconise que certains éléments confucianistes de la société - tels que l'harmonie sociale, écologique et politique - soient appliqués dans un contexte contemporain en synthèse avec les philosophies occidentales telles que le rationalisme et l'humanisme. https://stringfixer.com/fr/New_Confucian

⁵⁰ TU Wei-ming, « Transformation moderne des traditions confucéennes (儒家传统的现代转化 *Rujia chuantong de xiandai zhuanhua*) », in FENG Shengzu (dir.), *Le nouveau confucianisme contemporain* (当代新儒家 *Dangdai xin rujia* 当代新儒家), Pékin, SDX Joint Publishing, 1989, p. 220. [TdA]

⁵¹ *Ibid.* p. 208. [TdA]

et de Confucianisme⁵² a même directement condamné la négativité du confucianisme uniquement en tant qu'héritage féodal empoisonné traditionnel. Même après la fin de la Révolution culturelle, l'attitude des intellectuels chinois envers le confucianisme n'a pas changé de manière significative. Grâce aux deux séries de cours au sujet du confucianisme données par Tu Wei-ming à Pékin dans les années 1980, cette ancienne valeur morale orientale est enfin revenue dans le champ de vision des intellectuels chinois contemporains.⁵³

Bien que le processus de redémarrage de la recherche sur le confucianisme à l'époque contemporaine soit difficile et long, cette ancienne valeur morale est déjà présente dans le subconscient de peuple chinois, y compris des intellectuels d'élite. C'est la raison pour laquelle la structure de sentiment confucéen a été silencieusement intégrée dans les œuvres d'art qui aspirent à rétablir l'ordre éthique depuis le début de la nouvelle période, bien que sa présentation artistique reflète une complexité de valeurs.

TU Wei-ming a analysé avec justesse la complexité du confucianisme. Il croit que le confucianisme en tant que culture traditionnelle peut être compris à deux niveaux. Tout d'abord, il a souligné la négativité du confucianisme en tant que représentant de la « vieille culture ». Il croyait que le confucianisme, en tant que « valeurs et concepts qui fonctionnent au niveau subconscient », a été précipité dans la structure culturelle et psychologique et forme économique, politique, sociale et culture qui est « féodale ». Ensuite, le confucianisme représente l'esprit culturel de belles traditions de la nation chinoise qui est l'identité culturelle de toute la nation chinoise.⁵⁴

Plus précisément, cet « esprit culturel » représente les vertus éthiques prônées par le confucianisme, telles que la bienveillance (仁 *ren*), la droiture (义 *yi*), la piété filiale (孝 *xiao*), la loyauté (忠 *zhong*), etc., ceux qui sont profondément enracinée dans la psychologie culturelle nationale.

⁵² La campagne de critique de Lin Biao et de Confucianisme (批林批孔运动 *Pi Lin, Pi Kong*) : Pendant la Révolution culturelle chinoise, une propagande politique initiée par Mao Zedong en 1973 faisait la critique de Confucius, associée systématiquement à celle de Lin Biao, sous le nom de *Pi Lin, Pi Kong*. <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/468298>

⁵³ Après la Révolution culturelle, Tu Wei-ming, alors professeur de philosophie à l'Université de Harvard, a donné une conférence au Département d'histoire de l'Université normale de Beijing pendant 8 mois en 1980, ce qui a fait reconnaître au monde intellectuel la valeur de la culture chinoise. Les gens à l'époque commentaient qu'« il a apporté une contribution irremplaçable au début de la troisième phase du confucianisme sur le continent » ; en 1985, il retourna de nouveau en Chine pour enseigner la philosophie confucéenne à l'Université de Beijing, ce qui était la première fois depuis Liang Shuming en 1923 que le continent reprenait officiellement l'étude du confucianisme.

⁵⁴ Voir TU Wei-ming, « Transformation moderne des traditions confucéennes », *op. cit.*, p. 205.

Cette complexité du confucianisme s'est clairement reflétée dans les films mélodramatiques des premiers jours après la Révolution culturelle et, dans une certaine mesure, s'est même transformée en centre d'une opposition binaire. D'un côté, par l'éloge des vertus confucéennes, les cinéastes traumatisés s'empressent d'appeler à la reconstruction des vrais sentiments humains et de l'éthique, et à restaurer l'ordre social et familial subverti ; d'un autre côté, ils ont inconsciemment défini certains éléments féodaux confucéens comme cible de l'« arriéré » et les ont placés du côté opposé du « nouveau », créant ainsi un point de conflit d'opposition binaire.

En plus de ses propres contradictions, dans le processus de transformation de la tradition à la modernité, le confucianisme est également confronté à des contradictions de l'idéologie des pays émergents. Comme l'a dit Nick Brown :

« L'hypothèse selon laquelle cette relation dramatique est aussi, au fond, idéologique est évidente dans le cinéma chinois contemporain à travers la continuité et le conflit entre les traditions pré-libération du confucianisme et les idéologies post-libération du socialisme, une continuité et un conflit qui tournent autour de la relation entre soi, la famille, le travail et l'État, termes fondamentaux de toute image de la totalité sociale⁵⁵. »

Le mélodrame, en tant que « forme de film populaire la plus complexe et la plus passionnante⁵⁶ » dans le cinéma chinois, reflète la relation délicate entre le système moral social traditionnel et l'idéologie nationale émergente.

Nous considérons que la structure de sentiment confucéen dans la perspective de la tradition à la modernité est due à la dualité du confucianisme en tant que culture traditionnelle et aux valeurs complexes qui s'affichent dans le mélodrame chinois contemporain que représente l'expérience de confrontation et de compromis entre la morale sociale traditionnelle qu'il représente et l'idéologie nationale émergente.

⁵⁵ BROWNE Nick, « Society and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama », in BROWNE Nick, PICKOWICZ Paul, SOBCHACK Vivian et YAU Esther (dir.), *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 40 : « The assumption that this dramatic relation is also, at bottom, ideological is evident in contemporary Chinese cinema through the continuity with and conflict between the pre-Liberation traditions of Confucianism and the post-Liberation ideologies of socialism, a continuity and conflict that turn on the relation among the self, the family, the workplace, and the state, the fundamental terms of any image of the social totality. » [TdA]

⁵⁶ *Ibid.* : « the most complex and compelling popular film form ». [TdA]

1.2 Deuxième approche : *Qing*, l'émotion

Dans la culture chinoise, le *qing* est un mot-clé important. Dans *La nature humaine est amenée par décret*⁵⁷, les premiers classiques confucéens existants, écrivent que « Le *tao* commence par le *qing*, le *qing* est né du *xing* (性 la nature humaine). (道始于情, 情生于性 *Dao shi yu qing, qing sheng yu xing*) »

Le *tao* ici signifie « la voie de l'homme (人道 *ren dao*) ». « Le *tao* commence par le *qing* », ça veut dire que la voie de l'homme part des émotions, l'origine de la société et l'être humain commencent d'abord par l'existence des émotions entre les gens. « Le *qing* est né du *xing* », ça veut dire que les émotions sont produites à partir de *xing*, la nature humaine.⁵⁸

Aux yeux du confucianisme, cette émotion innée se manifeste d'abord par l'affection entre parents et enfants. Avec ce genre d'affection pour sa propre famille, on peut se pousser vers les autres, de l'intérieur vers l'extérieur, du privé au public. « Un présupposé de base du confucianisme est de comprendre la société comme un cercle concentrique, qui se construit par ordre : de l'individu, la famille, la société, l'État... jusqu'à la communauté de vie⁵⁹. »

En d'autres termes, l'éthique de l'affection humaine prônée par le confucianisme est une proposition émotionnelle progressive, c'est-à-dire « les émotions sont hiérarchisées ». Nous plaçons la structure de sentiment confucéen dans la considération de la dimension de l'émotion, nous commençons donc à aborder sa relation avec le mélodrame.

Les émotions hiérarchiques ont deux principes. Premièrement, le principe de la division de l'intérieur-extérieur. À la différence de la fraternité ou de l'amour universel du christianisme, le confucianisme n'exige pas le partage d'un « amour équivalent ». Selon le confucianisme, si on aime des étrangers autant que nos parents et nos enfants, alors on est susceptible d'être aussi éloigné de nos proches que des étrangers.

⁵⁷ *La nature humaine est amenée par décret ou La nature innée vient du mandat* (性自命出 *Xing zi ming chu*), texte philosophique du royaume de Chu (vers le 5ème siècle - 221 BCE), découvert dans les écrits sur bambou de Guodian, fouillé en 1993 dans la tombe guodienne, près de Jingmen dans le Hubei, Chine. C'est l'un des premiers textes chinois à discuter de la nature humaine dans le contexte de la Voie et d'une éthique qui serait plus tard considérée comme « confucéenne », la reliant à la justesse, à la bienveillance, à l'esprit et aux sentiments non façonnés.

⁵⁸ Voir YUE Daiyun, « Le *qing* en chine (“情”在中国 *qing zai zhongguo*) », *Literary and artistic contention*, n° 4, 2005, p. 58.

⁵⁹ TU Wei-ming, « On the Modernization of the Confucian Traditions (儒家传统的现代转化) », *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*, vol. 34, n° 2, mars 2004, p. 5. [TdA]

La division de l'intérieur-extérieur constitue une opposition binaire particulière, dont le résultat est souvent d'incorporer l'opposition entre le bien et le mal ou la contradiction de classe. Ce mode de division offre également une possibilité d'expression de différences politiques, car le principe « l'intérieur-extérieur » renvoie aussi métaphoriquement à la division de « moral-immoral » et « humain-inhumain ». Cela peut notamment nous aider à comprendre les expressions émotionnelles de la persécution impitoyable dans le mélodrame au sujet de la Révolution culturelle, car :

« Les différents groupes politiques ont utilisé tous les moyens disponibles pour identifier les partis ou les organisations adverses comme immoraux et pour les classer comme l'extérieur/inhumain. Cette catégorisation négative justifiait à son tour le recours à la violence physique contre l'opposition politique⁶⁰. »

Le deuxième principe des « émotions hiérarchiques », est le principe de l'ordre hiérarchique. À savoir les « trois liens fondamentaux (三綱 *sangang*) ».

Haiyan Lee a proposé la dimension affective du confucianisme orthodoxe, ou « la sentimentalité confucéenne », quand elle esquisse la généalogie de l'amour dans la Chine moderne de la première moitié du XX^e siècle.

Haiyan Lee estime que c'est la loyauté et la filialité qui constituent les sentiments moraux de base de l'éthique confucéenne orthodoxe. Elle croit que « la sentimentalité confucéenne sanctifie un mode d'investissement hiérarchique qui s'appuie principalement sur deux des trois liens — les liens entre souverain et ministre et entre père et fils⁶¹. » De plus, il existe une réciprocité explicite d'investissement émotionnel dans la relation entre ces deux liens. « En échange de la loyauté, le roi donnera la bienveillance ou la faveur. En échange de la piété filiale, le père donnera la gentillesse ou la bonté⁶². »

⁶⁰ MA Ning, « Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period », in BROWNE Nick, PICKOWICZ Paul, SOBCHACK Vivian et YAU Esther (dir.), *New Chinese Cinema, op. cit.*, p. 16 : «...different political groups used whatever means available to identify opposing parties or organizations as immoral and to classify them as outsider/nonhuman. This negative categorization in turn justified the use of physical violence against the political opposition. » [TdA]

⁶¹ LEE Haiyan, *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 26-27 : « Confucian sentimentality sanctifies a hierarchical mode of cathexis cantering mostly on two of the Three Bonds—the bonds between lord and subject and between parent and child. » [TdA]

⁶² *Ibid.*, p. 27 : « the lord bestows benevolence (*ren* or *en*) in return for loyalty; the parent exudes kindness (*en* or *ci*) in return for filial devotion. » [TdA]

Le troisième lien, le lien entre mari et femme, est également le seul lien associé aux femmes. Pourtant, les femmes sont rarement encouragées à exprimer ouvertement leurs émotions et leur attachement pour la relation entre mari et femme. En fait, le lien entre mari et femme ne peut être juxtaposé aux deux premiers « liens » essentiels que dans un sens métaphorique, c'est le moment où une femme devient une matriarche qui symbolise l'autorité de la famille dans son identité dégenrée. Une fois qu'une femme devient un symbole d'autorité, il est encore plus difficile d'exprimer ses véritables émotions. En fait, à l'époque où les femmes grandissaient dans ce processus, elles ont été continuellement éduquées avec les enseignements éthiques du confucianisme de « trois obédiences et quatre vertus⁶³ (三从四德 *sancong side*) ». Les femmes ont toujours exercé une valeur morale en tant que modèles de vertu plutôt qu'en tant que symboles d'autorité.

Ainsi, la position des femmes est prise dans une situation paradoxale dans la sentimentalité confucéenne. D'une part, l'expression émotionnelle de la femme et de l'amour était supprimée, et elles deviennent accessoires sous le système patriarcal féodal ; d'autre part, les vertus traditionnelles prônées par le confucianisme souhaitaient se concentrer sur les femmes.

De ce fait, les différentes expressions émotionnelles basées sur le genre sont également mises en évidence à travers le principe de l'ordre hiérarchique. Dans le dilemme éthique créé par le mode mélodramatique de cette période, nous pouvons trouver deux présentations dont le système affectif confucéen fonctionnel.

Pour les hommes, les dilemmes moraux sont souvent dus au fait que l'engagement d'émotions morales telles que la loyauté (忠 *zhong*) la droiture (义 *yi*) et la sincérité (诚 *cheng*) n'a pas été justifié et réciproque.

Pour les femmes, l'expression émotionnelle marginalisée et les attentes élevées pour leurs vertus font des femmes l'incarnation des contradictions confucéenne.

En déchiffrant les différents codes émotionnels représentés par les hommes et les femmes, nous réinterrogerons le mode mélodramatique chinois contemporain comme une forme éthique dominée par la structure de sentiment confucéen.

⁶³ Dans le confucianisme est-asiatique, en particulier en Chine antique et impériale, « les trois obédiences et les quatre vertus (三从四德 *sancong side*) » sont un ensemble de principes moraux et de codes de conduite sociale à destination des jeunes filles et des femmes mariées. Les femmes doivent obéissance aux hommes de leur famille (père, mari, puis fils) et un comportement (actes et paroles) modeste et moral est exigé d'elles.

1.3 Troisième approche : l'esthétique chinoise

La culture confucéenne a également profondément influencé les principes de l'esthétique chinoise.

Ma Ning a proposé le concept du « système de perception esthétique traditionnel chinois » lorsqu'il a étudié le mélodrame chinois de la fin du XIX^e siècle aux années 1930.

Ma Ning estime que dans les classiques confucéens les cinq relations sociales fondamentales connues sous le nom de « cinq relations (五伦, *wulun*) » : relations du souverain et du sujet, du père et du fils, de l'époux et de l'épouse, du frère aîné et du frère cadet, et de deux amis entre eux, sont étroitement liées au signifiant moral et à l'expression esthétique du confucianisme. « Les expressions émotionnelles basées sur les cinq relations sont combinées avec les éléments matériels des cinq éléments⁶⁴ (五行 *wuxing*) composés par métal, bois, eau, feu et terre, avec les cinq couleurs (五色 *wuse*) composées par bleu, rouge, jaune, blanc et noir, avec les cinq notes pentatonales chinoises (五音 *wuyin*) composées par *Gong* (宫), *Shang* (商), *Jue* (角), *Zhi* (徵) et *Yu* (羽), avec les cinq saveurs (五味 *wuwe*) composées par piquante, acide, salée, amère et sucré, et finalement avec les cinq points cardinaux (五方 *wufang*) composés par est, ouest, sud, nord et centre⁶⁵. » Ensemble ils établissent un système de perception et de représentation esthétique qui vise à atteindre la beauté de la « neutralisation (中和 *zhonghe*) » et à satisfaire des expressions émotionnelles complexes et changeantes.

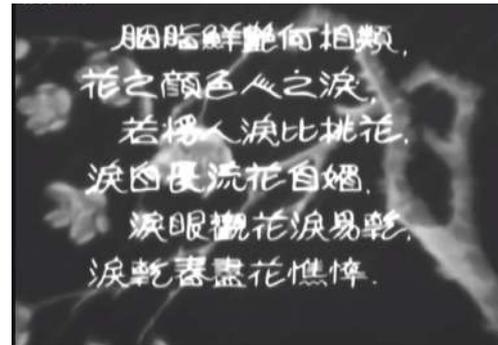
Prenant comme exemple le mélodrame muet chinois *Les Fleurs de pêcher pleurent des larmes de sang* (ou *The Peach Girl*, 桃花泣血记 *Taohua qixue ji*, réalisé par Bu Wancang en 1931), Ma Ning utilise la théorie du « système de perception esthétique traditionnel chinois » pour l'analyser. Ce film raconte l'histoire d'amour entre le jeune maître de la famille Jin, De'en, et la locataire Lin Gu, qui tombent amoureux l'un de l'autre mais ne peuvent pas être ensemble en raison de la disparité des antécédents familiaux et du statut

⁶⁴ Les cinq éléments, métal, bois, eau, feu et terre, constituent un concept important de la cosmologie chinoise traditionnelle. Le terme *xing* (行, marche), habituellement traduit par « élément ». La théorie de *wuxing* pourrait servir à catégoriser métaphoriquement les objets et les phénomènes du monde naturel. Dans le chaos de la multiplicité des choses, la construction de classes pentanaïres permet de mettre un peu d'ordre et de fonder de grandes lignes de correspondances entre les phénomènes naturels et humains.

⁶⁵ MA Ning, *From allegorical nation to generic republic: the formation and transformation of Chinese film melodrama 1897-1937* (从寓言民族到类型共和：中国通俗剧电影的缘起与转变 1897-1937), Shanghai, Shanghai san lian chu ban she, 2012, p. 333. [TdA]

social. Fait intéressant, le récit du film implique également divers éléments basés sur le système de perception esthétique traditionnel, tels que les cinq éléments, les cinq couleurs et les cinq saveurs. Le film s'ouvre sur une sélection de poèmes en sept caractères du *Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦 *Hong Lou meng*) de l'écrivain de la dynastie Qing Cao Xueqin :

« À quoi riment des fards, la fraîcheur, la beauté ?
 À celles de la fleur, d'un beau visage en larmes.
 La belle en pleurs ressemble à ses pêchers fleuris :
 Les pleurs peuvent couler, les fleurs s'enorgueillir,
 Les yeux baignés de pleurs voient les pêchers fleurir,
 Les pleurs auront tôt fait, néanmoins, de tarir,
 Le printemps de passer, les fleurs de se faner⁶⁶. »



Ce poème utilise des objets tels que « rouge », « fleur de pêcher » et « larmes » pour mettre en évidence les éléments de l'eau et du bois dans les « cinq éléments », les éléments gustatifs des saveurs salée et amère, et les éléments de couleur du rouge et du blanc. Cela donne le ton à l'amour difficile, douloureux et émouvant raconté par ce film.

Prenons un autre exemple dans ce film, De'en, le jeune maître, est venu au village avec sa mère de la ville, et quand lui et Lingu jouèrent avec les enfants du village dans une bataille d'eau et de terre dans le borbier, les cinq éléments, soit métal, bois, eau, feu et terre, étaient mélangés. « Cela ouvre également la voie au développement de relations amoureuses entre des personnages masculins et féminins de différentes origines familiales, et donne une valeur négative à l'objection et à l'ingérence de la mère de De'en dans la relation amoureuse entre eux au profit de la famille⁶⁷. »

Dans l'article de Ma Ning sur le travail représentatif de « mélodrame politique » de Xie Jin, il a utilisé plus en profondeur la disposition scénique traditionnelle influencée par la

⁶⁶ CAO Xueqin et GAO E, *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦 *Honglou meng*), traduit du chinois par LI Zhihua et Jacque, révision par André d'Hormon, Pékin, Éditions de la Littérature du Peuple, 2012, p. 3179. Texte original : « 胭脂鲜艳何相类, 花之颜色人之泪。若将人泪比桃花, 泪自常流花自媚。泪眼观花泪易干, 泪干春尽花憔悴。 »

⁶⁷ MA Ning, *From allegorical nation to generic republic*, op. cit., p. 336. [TdA]

théorie du « yin et yang⁶⁸ (阴阳学说 *yin yang xueshuo*) » pour analyser la spatialité et la subjectivité par rapport aux positions des acteurs dans ce film.

Ma Ning a expliqué son opinion : parce que les scènes d'opéra chinois traditionnelles font souvent face au nord, l'est de la scène est yang, alors que l'ouest est yin. Le style de la scène est ainsi divisé en yin et yang. Face au public, les personnages masculins sont disposés à gauche des personnages féminins, de sorte que le yin et le yang des acteurs et des actrices se conjuguent avec le yin et le yang de la scénographie. Du point de vue du public, les personnages masculins sont à droite des personnages féminins. Ensemble, ils ont réalisé une union du yin et du yang. Bien que le positionnement dans l'espace des personnages sur un écran de cinéma soit beaucoup plus compliqué que sur scène, cette tradition scénique est souvent adoptée par les cinéastes chinois, en particulier les réalisateurs ayant une formation dramatique comme Xie Jin. Ainsi, « le côté droit de l'écran est associé à *yang*/aux valeurs positives, tandis que le côté gauche de l'écran est associé à *yin*/aux valeurs négatives. L'idée esthétique de l'interaction *yin-yang* pour atteindre l'équilibre n'est pas inhabituelle car elle incarne l'idéal de la culture chinoise⁶⁹. »

Ainsi, dans les films, le placement de ces acteurs n'est pas différencié selon le sexe, mais dépend plutôt des valeurs positives et négatives qu'ils représentent dans l'échange narratif et symbolique.

Ma Ning prend comme exemple une scène dialoguée où père et fils se retrouvent à Pékin pour la première fois depuis trente ans dans *Le Gardien de chevaux* (ou *The Herdsman*, 牧马人 *Mu ma ren*, 1982) de Xie Jin.

Xu Jingyou, un entrepreneur chinois d'outre-mer aux États-Unis, n'a pas supporté le mauvais mariage avec sa femme dans la poursuite de la liberté personnelle, et a quitté sa femme et son enfant pour aller aux États-Unis. Cette fois, il a l'intention de ramener son fils Xu Lingjun aux États-Unis pour en faire l'héritier de sa carrière. Bien que Xu Lingjun ait connu les hauts et les bas du mouvement politique, il a toujours ressenti la chaleur du monde des simples villageois et de son épouse au bon cœur, et a un profond attachement au collectif

⁶⁸ Dans la philosophie chinoise et notamment le taoïsme, le *yin* (阴) et le *yang* (阳) sont deux catégories complémentaires, que l'on peut retrouver dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Cette notion de complémentarité est propre à la pensée orientale qui pense plus volontiers la dualité sous forme de complémentarité.

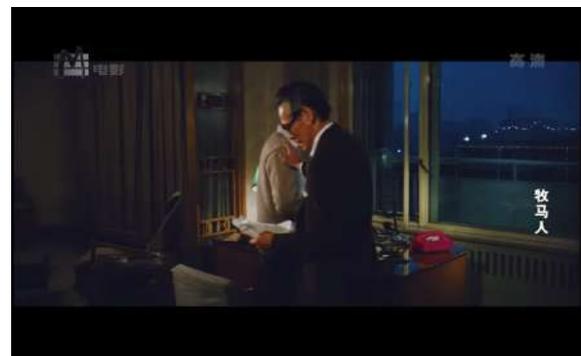
⁶⁹ MA Ning, « Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period », *op. cit.*, p. 20 : « It is not unusual for the right-hand side of the screen to be associated with yang/positive and the left-hand side to be yin/negative. Together, they form a balance according to Chinese cultural ideals. » [TdA]

et au pays. Bien que le père et le fils soient liés par le sang, leurs positions politiques étaient très différentes. Toute la scène montre la relation hiérarchique entre père et fils dans l'éthique familiale confucéenne à travers la mise en scène de positionnement à gauche ou à droite de deux personnes dans la caméra. Et lorsqu'il est démontré que la position nationale est supérieure à la position personnelle, l'attribut hiérarchique de la relation parent-enfant doit obéir à la méthode de déplacement dans l'espace de l'attribut hiérarchique national. De cette façon, le principe esthétique du contrepoint yin-yang, soit la valeur positive à droite de scène/yang et la valeur négative à gauche/yin, est réalisé.



- *Bonsoir, papa.* (fils)

Droite : père ; gauche : fils.
Au début, la position entre père et fils suivant la relation hiérarchique confucéennes.



Le père marche de droite à gauche, lorsqu'ils commencent à parler de politique.



Droite : fils ; gauche : père.
Le changement de la position est accompli.



- *Je crois fermement à la vitalité de notre nation.* (fils)

Droite/yang (lumineux) : fils ;
Gauche/yin (obscur) : père



看来 你是个坚定的社会主义者

- *Il paraît que tu es un socialiste convaincu. (père)*



我也不勉强你

- *Je ne te force plus alors. (père)*



Le fils marche de droite à gauche, lorsqu'ils reviennent au sujet de la famille.



我总算见到你了

- *Je te vois enfin ! (père)*

Droite : père ; gauche : fils.
Le changement de la position est accompli.



放心了

- *Je m'inquiète plus pour toi. (père)*



让小清清陪着你

- *(Tu peux aussi voir ton petit-fils Qingqing,) il va t'accompagner. (fils)*

Jusqu'à présent, nous pouvons voir que dans la théorie du « système de perception de l'esthétique traditionnelle chinoise », la culture confucéenne n'agit pas seule, mais intègre et interagit avec d'autres écoles culturelles telles que « yin et yang » et « cinq éléments », mais également avec la tradition folklorique. En fait, cette fusion n'est pas accidentelle, car ils sont tous des produits dominés par la cosmologie traditionnelle, et ont atteint leur apogée

sous la doctrine de « la résonance réciproque de l'humain et du cosmique (天人感应 *tian ren gan ying*) » proposée par Dong Zhongshu (179 J.-C.-104 J.-C.), un maître confucéen en la dynastie Han. « [Dong Zhongshu] a clairement arrangé la théorie de base du confucianisme avec l'école du yin-yang et la cosmologie des cinq éléments qui sont populaires depuis la période des Royaumes combattants, de sorte que le programme politique d'éthique confucéen a un diagramme cosmique systématique comme pierre angulaire⁷⁰. »

En conséquence, le concept populaire du yin et du yang et des cinq éléments a remplacé les arguments philosophiques subtils du confucianisme pré-Qin, mais les enseignements de base du confucianisme ont également franchi les barrières de la grande tradition et sont devenus une vérité acceptable pour des gens ordinaires.

Bien que la plupart des Chinois n'aient pas de croyance religieuse claire et ne prétendent pas être des croyants confucéens, leurs concepts esthétiques ont longtemps été influencés par le « système de perception esthétique traditionnel chinois ». Ils sont convaincus du pouvoir surnaturel insaisissable qui existe dans l'univers et croient que les couleurs, les sons et les éléments extériorisés par ce pouvoir surnaturel et les émotions et activités humaines sont interdépendants et inductifs. Dans la littérature classique et les œuvres d'opéra chinois, cette force surnaturelle est souvent personnifiée comme un jugement moral suprême, préfigurant des tendances bonnes et mauvaises et des cycles causaux, ou comme une aide puissante à la réalisation émotionnelle. Tout comme décrit dans les œuvres mélodrame telles que *Le Ressentiment de Dou E* (窦娥冤 *Dou e yuan*) et *Le Pavillon aux pivoines* (牡丹亭 *Mudan ting*) qui seront analysées en détail dans la section suivante.

Jusqu'ici, si on doit dire que la structure de sentiment confucéen est une structure d'expérience relativement intériorisée, alors que le « système de perception esthétique traditionnel chinois » réalise une extériorisation poétique dans la présentation du mélodrame par une simple expérience sensorielle provoquée par divers éléments, ainsi que par la morale mystérieuse dominée par la cosmologie primitive.

Ces trois approches, qui vont subtilement imprégner notre recherche dans la première partie, nous permettent d'explorer l'influence de la structure de sentiment confucéen sur le fonctionnement du mode mélodramatique comme forme éthique. Ensuite, nous entrerons

⁷⁰ LI Zehou, *Sur l'histoire de la pensée chinoise ancienne* (中国古代思想史论 *Zhongguo gudai sixiang shilun*), Pékin, People's Publishing House, 1986, p. 145-146. [TdA]

dans le monde du mode mélodramatique. Mais avant d'ouvrir la porte au mélodrame « comme un film », nous devons traverser un jardin appelé *Xi*, l'opéra chinois. C'est de là que vient le code pour déverrouiller le mode mélodramatique à la chinoise.

2. Le mélodrame et un héritage du *Xi*

« Tout le monde a une idée de ce que l'on entend par "mélodramatique". Toute discussion sur le mélodrame en tant que mode d'expression cinématographique spécifique doit partir de ses antécédents - le roman et certains types de drames de "divertissement" à partir desquels les scénaristes et les réalisateurs ont emprunté leurs modèles⁷¹. »

— Thomas Elsaesser

Comme l'a dit Thomas Elsaesser, toute discussion sur le mode mélodramatique dans le cinéma doit partir de ses antécédents : la littérature et le théâtre. Les formes médiatiques ou littéraires qui contiennent régulièrement des « situations mélodramatiques » ont non seulement changé au cours de l'histoire, mais ont également varié d'un pays à l'autre :

« En Angleterre, les thèmes mélodramatiques persistaient principalement dans les romans et la littérature gothique, [...] en France, dans les drames en costumes et les romans historiques. En Allemagne, ce sont les pièces de théâtre "supérieures" et les ballades et dans des formes plus populaires comme la musique de rue. Finalement, en Italie, c'est l'opéra, et non le roman, qui maîtrise le mieux la mise en scène mélodramatique⁷². »

En Chine, ces « situations mélodramatiques » existent également dans le patrimoine artistique de différents arts tels que le théâtre, la littérature, etc. Dans ce chapitre, nous retraçons la structure de sentiment confucéen jusqu'à l'opéra chinois plus ancien, en

⁷¹ ELSAESSER Thomas, « Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama », in GLEDHILL Christine (dir.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute, 1987, p. 43 : « Everybody has some idea of what is meant by "melodramatic", any discussion of the melodrama as a specific cinematic mode of expression has to start from its antecedents — the novel and certain types of "entertainment" drama from which script-writers and directors have borrowed their models. » [TdA]

⁷² *Ibid.*, p. 44 : «...in England, it has mainly been the novel and the literary gothic where melodramatic motifs persistently crop up, [...]in France, it is the costume drama and historical novel; in Germany "high" drama and the ballad, as well as more popular forms like Moritat (street songs); finally, in Italy the opera rather than the novel reached the highest degree of sophistication in the handling of melodramatic situations. » [TdA]

explorant le gène originel du mode mélodramatiques du style chinois venant de l'art classique.

La première chose à noter est que lorsque nous nous référons à *Xi* en Chine, il contient en fait deux sens : le premier fait référence au drame et à l'opéra traditionnels chinois qui ont vu le jour sous la dynastie des Tang, ont changé sous la dynastie des Song, se sont développés sous les dynasties des Jin et des Yuan, ont prospéré avec les dynasties des Ming et des Qing, et qui « chantent et dansent pour raconter des histoires⁷³ » ; deuxièmement, il fait référence aux drames survenus en Chine depuis le début du XX^e siècle avec l'introduction des idées académiques occidentales et de la civilisation moderne. Le *Xi* mentionné dans cette sous-partie renvoie principalement au premier sens : l'opéra chinois traditionnel.

Dans le texte qui suit, nous partirons tout d'abord de la pièce célèbre *L'Orphelin de la famille Zhao* (赵氏孤儿 *Zhaoshi guer*) du *Zaju* des Yuan⁷⁴ (元杂剧 *Yuan Zaju*) dans la période de maturité de l'opéra chinois. En distinguant et en analysant la tragédie et le mélodrame dans l'opéra traditionnel chinois, cet article retrace l'origine du modèle chinois du mélodrame. Ensuite, nous présenterons la célèbre œuvre de Tang Xianzu *Le Pavillon aux pivoinés* sous l'influence du « Culte de *Qing* » sous la dynastie des Ming. À travers un réexamen de « l'excès émotionnel » et de « l'excès narratif », nous interpréterons pourquoi l'expression de l'émotion considérée comme « excessive » dans la culture occidentale est considérée comme une expression artistique « normale » dans l'esthétique chinoise.

2.1 *L'Orphelin de la famille Zhao*, une « tragédie » chinoise ?

En 1735, le père Joseph-Henri de Prémare, de l'Ordre des Jésuites, a publié pour la première fois dans la *Description de l'empire de la Chine* le célèbre opéra chinois *L'Orphelin de la famille Zhao*, traduit par : *Le petit orphelin de la maison de Tchao : Tragédie chinoise*. En tant que l'une des premières œuvres chinoises à être traduite en

⁷³ WANG Guowei (1877-1927), « Retracer l'Origine de l'Opéra Chinois (戏曲考源 *Xiqu kao yuan*) » (1909), in *Recueil d'essais sur l'opéra chinois de Wang Guowei* (王国维戏曲论文集 *Wang Guowei xiqu lunwen ji*), Pékin, China Theatre Press, 1957. p. 201. Texte original : « 谓以歌舞演故事也。 » [TdA]

⁷⁴ Le *Zaju* (杂剧, littéralement « spectacles variés ») est un style de théâtre-opéra chinois. Il représente la tradition du théâtre du Nord (*Bei Zaju*). Le *Zaju* a connu son âge d'or sous la dynastie des Yuan (1279-1367). Ce style est le plus ancien du théâtre-opéra chinois.

français, cette traduction a inspiré Voltaire, Goethe et de nombreux autres écrivains et dramaturges en Europe au XVIII^e siècle.⁷⁵

Fait intéressant, bien que le père Prémare le traduise par « tragédie », il y a une explication supplémentaire dans l'« Avertissement » de la traduction :

« [Les Chinois] n'ont pour but dans leurs pièces de théâtre, que de plaire à leurs compatriotes, de les toucher, de leur inspirer l'amour de la vertu et l'horreur du vice.
» [...] Les Chinois, dit le père de Prémare, ne distinguent point comme nous, entre tragédies et comédies. On a intitulé celle-ci tragédie, parce qu'elle a paru assez tragique.
» [...] Les tragédies chinoises sont entremêlées de chansons dans lesquelles on interrompt assez souvent le chant...le chant est fait pour exprimer quelque grand mouvement de l'âme, comme la joie, la douleur, la colère, le désespoir ; par exemple, un homme qui est indigné contre un scélérat, chante ; un autre qui s'anime à la vengeance, chante ; un autre qui est prêt de se donner la mort, chante⁷⁶. »

Ici, le mot « tragédie » dans la traduction « tragédie chinoise » a évidemment un sens différent de la « tragédie » dans la tradition occidentale. Le père de Prémare prétend qu'il se traduit par « tragédie », parce qu'elle a « paru assez tragique ».

De plus, le but du spectacle, est de plaire au public, de lui inspirer la vertu et la haine du mal. Il n'est pas difficile d'y voir une subtile signification fonctionnelle : une fonction éducative qui pousse le public à faire la distinction entre la raison et le tort pour qu'il puisse glorifier le bien et abominer le mal. La forme d'expression la plus particulière est le chant entrecoupé du dialogue pour exprimer diverses émotions extrêmes tels que « la joie, la douleur, la colère, le désespoir ».

Nous pouvons également voir qu'en parlant d'opéra classique chinois, Qian Zhongshu, un maître expert en littérature chinoise et occidentale, a décrit *L'Orphelin de la famille Zhao* comme suit :

« Le protagoniste de cette pièce est Cheng Ying, le médecin de la famille Zhao, qui a sacrifié son propre enfant pour sauver l'orphelin de la famille Zhao, et l'a finalement encouragé à venger les méchants. La pièce se termine par une ample justice poétique et

⁷⁵ L'abbé italien Métastase en fit une imitation dans sa langue, sous le titre du « *Héros chinois* » (« *L'Eroe cinese* ») ; Voltaire, sous le titre de « *L'Orphelin de la Chine* » ; Goethe, sous le titre d'« *Elpénor* » ; etc. <https://www.notesdumontroyal.com/note/166>

⁷⁶ Ji Junxiang, *Tchao-chi-cou-eulh* (ou *Le petit orphelin de la maison de Tchao : Tragédie chinoise*, 赵氏孤儿 *Zhaoshi guer*), traduit du chinois par Joseph-Henri de Prémare, in « Avertissement », *Description de l'empire de la Chine, Tome Troisième*, 1735, p. 341-342.

une fin heureuse : le méchant a été cruellement exécuté, l'orphelin a récupéré ses biens perdus et Cheng Ying a reçu des récompenses pour son sacrifice⁷⁷. »

D'après l'article du père de Prémare et Qian Zhongshu, un mode que nous connaissons bien est prêt à sortir : un conflit dualiste entre le bien et le mal où les bonnes personnes souffrent, mais finissent par obtenir de bons résultats et les mauvaises personnes sont dominatrices et finissent par être punies avec la présentation extrême des émotions — voici un exemple de mode mélodramatique.

En fait, en tant que l'une des œuvres représentatives du *Zaju* des Yuan, le mode mélodramatique dans *L'Orphelin de la famille Zhao* n'est pas un cas isolé, mais un modèle très courant chez le *Zaju* des Yuan. Après avoir fait de nombreuses comparaisons entre les théâtre-opéras chinois et occidentaux et des études sur les genres de drames, Zhang Chunli est arrivée aux conclusions suivantes :

« La plupart des œuvres appelées “tragédies” dans le *Zaju des Yuan*, tels que *L'Orphelin de la famille Zhao*, *Le Ressentiment de Dou E*, *Sheng jin ge* (生金阁)、*Muo he luo* (魔合罗), devraient appartenir au mélodrame. Les personnages de ces pièces sont d'un seul type, et les fins sont de bonnes victoires et de mauvaises défaites, et les bonnes personnes reçoivent la compensation maximale, à moins qu'elle ne soit irréparable. Lorsque le public regarde l'œuvre, la sympathie et la colère vont de pair ; à la fin de la pièce, la colère est étouffée, la sympathie résonne, et le souhait est exaucé... Tout ça donne une impression de chagrin au public et fait monter les larmes aux yeux⁷⁸. »

Des conclusions similaires peuvent être trouvées dans les recherches de Zhang Hanliang sur *Le ressentiment de Dou E*.

L'héroïne de cette pièce est Dou E, une pauvre femme habite à Chuzhou. La mère de Dou E est décédée lorsqu'elle était petite. Son père, Dou Tianzhang, un lettré endetté l'a confié à madame Cai en tant bru, en échange de sa reconnaissance de dette et de ses frais pour passer les examens impériaux à la capitale. Deux ans après son arrivée chez Cai, son mari est tombé malade et est décédé, ne laissant que Dou E et sa belle-mère vivre ensemble.

⁷⁷ QIAN Zhongshu, « Tragedy in old Chinese Drama », *T'ien Hsia Monthly* (天下月刊 *Tianxia yuekan*), I, 1935, p. 37-46 : « The hero of this play is Ch'eng Ying, the family physician of Chao, who sacrifices his own child to save the life of the orphan and finally instigates the orphan to take vengeance on the villain. The play closes with ample poetic justice and universal jubilee: the villain is cruelly done to death, the orphan recovers his lost property, and Ch'eng Ying receives rewards for his sacrifice. » [TdA]

⁷⁸ ZHANG Chunli, *The Analysis of Viewpoint on Tragedy in Yuan Drama* (元杂剧“悲剧说”辨析), SUN Jingyao (dir.), thèse de doctorat, littérature comparée et littérature mondiale, université de Suzhou, 2003, p. 108. [TdA]

Il y avait un rôdeur Zhang Lüer à Chuzhou. Il s'est épris de la beauté de Dou E et a demandé à sa belle-mère Cai de se fiancer à Dou E. Après avoir échoué il a versé du poison dans la soupe pour empoisonner Cai, mais il a empoisonné son père par erreur. Cependant, Zhang Lüer a faussement accusé Dou E d'avoir empoisonné son père et a soudoyé le comté local pour la condamner à mort. Dou E est donc morte en subissant une énorme injustice.

À la fin, le père de Dou E, Dou Tianzhang, a réussi son examen et a été honoré en tant que haut fonctionnaire. Il est retourné à Chuzhou pour réparer l'injustice et a restauré la réputation de Dou E. Selon Zhang Hanliang :

« L'intrigue de ce type de mélodrame est simple et stéréotypée. Les personnages sont souvent avec des personnalités fixes et plates, têtus à choisir le bien ou le mal, et manquent de changements psychologiques complexes. Ce qui est le plus important, c'est que les auteurs aiment recourir à des imprévues pathétiques. Ils sont trop agités et en colère pour la souffrance des bonnes personnes innocentes et provoquent un fort ressentiment pour l'oppression des bonnes personnes par les mauvaises personnes. Tout comme cette pièce de Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*⁷⁹. »

Bien qu'il y ait des chercheurs qui ont étudié les drames classiques chinois sous l'angle du « mélodrame », en Chine, lorsque l'on évoque *L'Orphelin de la famille Zhao* et *Le Ressentiment de Dou E*, la première chose qui vient à l'esprit est souvent qu'ils appartiennent aux « quatre Tragédies de Zaju des Yuan⁸⁰ ». Et la raison pour laquelle nous les appelons « tragédies » n'est pas basée sur le concept occidental de « tragédies ». Le professeur Zeng Yongyi, spécialiste de l'opéra classique chinois a dit :

« Le soi-disant chagrin dans le théâtre chinois ne fait référence qu'à la souffrance des bonnes personnes, ou à la mort par condescendance, sans les bonnes récompenses du monde... Le public prend cela comme de la tristesse, alors cela devient la soi-disant "tragédie"⁸¹. »

⁷⁹ ZHANG Hanliang, « *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing : un mélodrame (关汉卿的《窦娥冤》) : 一个通俗剧 *Guanhanqing de dou e yuan: yige tongsuju* », in WEN Rumin (dir.), *Collection de littérature comparée chinoise et occidentale* (中西比较文学论集 *Zhongxi bijiao wenxue lunji*), Pékin, Peking University Press, 1988, p. 247. [TdA]

⁸⁰ Les quatre Tragédies de Zaju des Yuan : *Le Ressentiment de Dou E* (窦娥冤 *Dou e yuan*) écrit par Guan Hanqing, *L'Orphelin de la famille Zhao* (赵氏孤儿 *Zhaoshi guer*) écrit par Ji Junxiang, *L'Automne au palais des Han* (汉宫秋 *Han gong qiu*) écrit par Ma Zhiyuan et *La Pluie sur les sterculiers* (梧桐雨, *Wutong yu*) écrit par Bai Pu.

⁸¹ ZENG Yongyi, « Formes et catégories de théâtre chinois (我国戏剧的形式和类别 *Woguo xiju de xingshi he leibie*) », *Chung Wai Literary Monthly*, vol. 2, n° 11, avril 1974, p. 16-17. [TdA]

C'est pour la même raison que le père de Prémare appelait *L'Orphelin de la famille Zhao* une « tragédie » : « parce qu'elle a paru assez tragique ».

Cependant, pourquoi y a-t-il relativement peu de chercheurs chinois qui pensent que les « tragédies » de l'opéra classique chinois sont en fait des « mélodrames » ? C'est notamment en raison des points focaux de la recherche. Les débats entre les chercheurs se concentrent souvent sur « s'il y a des tragédies en Chine⁸² » plutôt que sur « si ces œuvres sont des mélodrames ».

Par conséquent, bien que le mélodrame ne soit pas mentionné comme un concept spécifique, il a déjà été infiltré dans le récit traditionnel chinois au nom de la soi-disant « tragédie ». En fait, comme l'a dit Li Yuanyuan dans sa thèse : « le mode mélodramatique est le seul mode tragique existant dans la tradition du récit en Chine⁸³. »

Pour la distinction entre mélodrame et tragédie, Jean-Loup Bourget et Robert B. Heilman ont fait des interprétations plus précises.

Selon Heilman, « le mélodrame de l'homme en conflit avec d'autres hommes ou avec le monde, et la tragédie de l'homme en conflit avec lui-même⁸⁴. » Dans *Le Ressentiment de Dou E*, le conflit entre l'homme et le monde est clairement reflété. Ce conflit se manifeste d'abord comme une sorte d'impuissance face à la force incontrôlable du ciel et de la terre. Dou E chante dans l'Acte III :

« Il y a au-dessus de nos têtes deux grands luminaires ; il y a de mauvais esprits et des génies qui règlent la destinée des vivants et des morts.

O ciel ! O terre ! Il vous suffisait de distinguer le vice d'avec la vertu, pourquoi donc confondez-vous ensemble Tao-tché et Yen-hoeï⁸⁵.

Ceux qui font le bien reçoivent pour rétribution la souffrance et la misère, et encore leur vie est courte ; ceux qui font le mal ont en partage la richesse et le bonheur, et encore leur vie est longue⁸⁶.

⁸² Voir la note de bas de page n° 6 dans LI Yuanyuan, *Entre tradition et modernité : le mélodrame chinois durant la période républicaine* [en ligne], VIVIANI Christian (dir.), thèse de doctorat, cinéma, télévision, audiovisuel, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2013, p. 12.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴ HEILMAN Robert B., *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press, 1968, p. 296. [TdA]

⁸⁵ Tao-tché, un grand méchant à la même époque que Confucius, mais a vécu longtemps. Yen-hoeï, le disciple le plus digne de Confucius, l'incarnation du sage, est mort très jeune d'une maladie due à la pauvreté. Ces deux personnes, les méchants obtiennent une bonne mort, mais les bons meurent prématurément. Aux yeux du monde, un tel sort est injuste.

⁸⁶ On lit le contraire dans le Y-king (livre des transformations) : « Tous ceux qui font le bien sont comblés de félicité, et tous ceux qui font le mal sont accablés de misères. C'est la loi fixe et immuable du ciel. »

Hélas ! Je ne puis que gémir et laisser couler de mes yeux deux ruisseaux de larmes⁸⁷. »

Le « ciel » et la « terre » ici ne sont pas au sens physique, mais symbolisent des forces extérieures irrésistibles. C'est une métaphore de l'extrême obscurité, de la cruauté et du chaos de la société chinoise sous le règne de la dynastie des Yuan.

Ensuite, cette « force externe irrésistible » est souvent transformée en une force de rendu émotionnelle surnaturelle et mythique dans les récits traditionnels chinois, indiquant le cycle de cause à effet, et la justice finalement rendue. L'intrigue la plus classique est la scène où Dou E est accusée injustement et sera décapitée. Avant l'exécution, elle fait trois vœux : que son sang, au lieu de se répandre à terre, jaillisse sur un étendard ; qu'il tombe de la neige en plein été pour recouvrir son cadavre ; enfin que la sécheresse sévisse trois ans sur le pays. Elle a déclaré que si elle est innocente, les trois vœux seront accomplis.

En conséquence, une scène dramatique s'est produite : les vœux apparemment absurdes et impossibles ont tous été accomplis un par un après la mort de Dou E. La métaphore de la justice est présentée avec une force d'oracle presque exagérée, l'extrême émotion du « ressentiment » de Dou E est également rehaussée par la présentation de ce paysage surnaturel.

Plus important encore, la « force extérieure irrésistible » est devenue ici non seulement une aide puissante à la réalisation émotionnelle, mais elle a également été personnifiée comme une autorité morale suprême, annonciatrice du jugement du bien et du mal, pour métaphoriquement confirmer une « moralité occultée » dominée par l'idéologie confucéenne de « la résonance réciproque de l'humain et du cosmique ». Fait intéressant, cette moralité occultée fait un écho astucieux à la vision de Peter Brooks du mode mélodramatique comme étant « la moralité occultée » dans « l'univers moral » de l'ère post-sacrée. Bien que le premier mette l'accent sur le karma dans la cosmologie chinoise traditionnelle, tandis que le second met l'accent sur les solutions morales dans un monde laïque et post-sacrée, tous deux ont choisi le mode mélodramatique. Par conséquent, il peut être prouvé que même dans un contexte interculturel, ce mode reste la meilleure solution pour discuter des questions éthiques en raison de son universalité.

⁸⁷ GUAN Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E* (ou *Teou-ngo-youen*, 窦娥冤 *Dou e yuan*), traduit du chinois par Antoine Bazin (dit Bazin aîné), in *Théâtre chinois*, Paris, Imprimerie royale, 1838, p. 370. Texte original : « 天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗拓颜渊，为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！只落得两泪涟涟。 » <https://www.notesdumontroyal.com/document/494a.pdf>

Revenons à la question du mélodrame et de la tragédie. Une autre analyse vient de Jean-Loup Bourget, d'après lui, « le fatum mélodramatique est toujours politique ou social plus que véritablement métaphysique. Le mélodrame est, en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société⁸⁸. »

L'analyse d'Andrea S. Goldman de l'opéra chinois connu *Le Jardin de Turquoise et de Jade* (翡翠园 *Feicui yuan*) à la fin de la dynastie des Qing a confirmé l'opinion de Bourget selon laquelle le mélodrame est plus politique et social. Andrea S. Goldman fait directement référence à ce type d'œuvres avec « mélodrame social ». À travers l'analyse du *Jardin de Turquoise et de Jade*, il dépeint la compétition des forces de la cour et du peuple, du pouvoir et du genre, de la politique et de la société à la capitale vers la fin de la dynastie des Qing. « Une nouvelle ardeur pour la justice sociale » apparaissent dans divers théâtres de la capitale par les mélodrames sociaux, et « domine le centre émotionnel de ces premières pièces des Qing ». Ces œuvres révèlent une stratégie de lutte silencieuse, acclamant généralement la victoire des pauvres et des opprimés, mais prônant la restauration d'une sorte de hiérarchie sociale brisée. « Moins lyriques que beaucoup d'œuvres tardives des Ming, ces premiers drames Qing, précisément en raison de leurs qualités mélodramatiques, constituaient un théâtre en direct très engageant⁸⁹. »

L'exemple du *Jardin de Turquoise et de Jade* n'est pas non plus une exception. En termes de volume, les scènes similaires du mélodrame social « occupent 1/4 des plus de 500 légendes rassemblées dans la collection dramatique du XVIII^e siècle *Zhui Bai Qiu*⁹⁰. » Ils étaient le thème principal des opéras commerciaux à Pékin ou peut-être dans d'autres villes, et ils étaient également le courant dominant des goûts de divertissement chinois à cette époque. En d'autres termes, c'est une indication d'une tendance esthétique collective inconsciente du public chinois vers le mode mélodramatique.

Du *Zaju* des Yuan à l'opéra des Qing tardif, bien qu'avant l'arrivée officielle du « mélodrame » en tant que concept importé, nous n'utilisons pas de terme pour définir ce mode de présentation répétée dans l'opéra classique chinois fonctionnel. Pourtant, si nous

⁸⁸ BOURGET Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, p. 11.

⁸⁹ GOLDMAN Andrea S., *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770-1900*, Stanford, Stanford University Press, 2012, p. 155 : « Less lyrical than many of the late Ming works, these early Qing dramas—precisely because of their melodramatic qualities—made for highly engaging live theater. » [TdA]

⁹⁰ *Ibid.*, p. 172 : « making up a full fourth of the five hundred-plus plays included in the eighteenth-century drama anthology *A Cloak of Patchworked White Fur*. » [TdA]

regardons la définition théorique occidentale, ce mode mélodramatique existe déjà dans notre tradition de *Xi*.

Pour résumer, le mode mélodramatique de style chinois, nourri par l'opéra traditionnel, s'infiltré subtilement dans la tendance esthétique collective de la nation et représente les normes éthiques et morales traditionnelles. Dans les périodes historiques pré-modernes, cette tendance esthétique collective était souvent dominée par le confucianisme orthodoxe. Cependant, la pensée de « Culte de *Qing* (情教 *qing jiao*) » à la fin de la dynastie des Ming a apporté une atmosphère différente, mettant en évidence l'expérience émotionnelle de l'amour qui a été marginalisée dans la structure de sentiment confucéen depuis toujours. Au final, c'est aussi devenu l'occasion pour nous de réexaminer le problème de « l'excès » dans le mode mélodramatique chinois.

2.2 La tradition du *Qing* : réexaminer l'« excès »

« Nous ne connaissons pas l'origine du *qing*, mais il est profond tout du long. Les vivants peuvent en mourir, et les morts peuvent revenir à la vie grâce à lui. Si les vivants ne peuvent en mourir, ou que les morts ne peuvent revivre grâce à lui, c'est que l'on n'a pas atteint le *qing*⁹¹. »

— Tang Xianzu, *Le Pavillon des Pivoines* (1598)

Des mots tellement touchants expriment un amour si sincère et véhiculent une affection extrême. Il s'agit d'un passage très connu dans *Le Pavillon des Pivoines*, le mélodrame romantique le plus populaire de l'auteur d'opéra chinois Tang Xianzu de la fin de la dynastie des Ming.

Dans la Chine ancienne, si le confucianisme s'est imposé comme l'orthodoxie officielle depuis Han Wudi (汉武帝 157 J.-C. – 87 J.-C.), les factions ont varié d'une période à l'autre. De la dynastie des Song à la dynastie des Ming, le néo-confucianisme des dynasties des Song et des Ming (宋明理学 *Song Ming lixue*), qui prône de « conserver le principe céleste,

⁹¹ TANG Xianzu, *Le Pavillon aux pivoines* (牡丹亭 *Mudan ting*), 1598, Pékin : People's Literature Publishing House, 2005. Texte original : « 情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。 » [Traduit par LUCAS Aude, *L'expression subjective dans les récits oniriques de la littérature de fiction des Qing*, LANSELLE Rainier (dir.), thèse de doctorat, littérature chinoise, université Paris Diderot-Sorbonne Paris Cité, 2018, p. 543.]

supprimer les désirs humains⁹² (存天理， 灭人欲 *cun tianli mie renyu*) », devient alors la faction confucéenne dominante.

Cependant, depuis le milieu de la dynastie des Ming, une émancipation de la pensée appelée « Culte de *Qing* » a été lancée.

« Le thème principal est de libérer le *qing* du néo-confucianisme, d'affirmer avec audace les désirs humains, de défendre les vrais sentiments, de souligner le rôle fondamental de l'émotion et de préconiser que l'émotion soit utilisée pour contrôler la rationalité. Cette tendance académique qui se caractérise par le respect et l'accent mis sur l'émotion, est particulièrement évidente dans les domaines des romans et des opéras de la fin de la dynastie des Ming⁹³. »

Sous l'influence des pensées de « Culte de *Qing* », la création de mélodrames romantiques dans les opéras chinois a atteint le plus haut sommet de l'histoire. *Le Pavillon des Pivoines* est l'une des œuvres représentatives de ce genre.

Cette œuvre raconte une histoire d'amour fantastique et fantomatique. Du Liniang, la fille cloîtrée d'un haut fonctionnaire de l'État, a été très touchée après avoir lu le premier morceau de *Classique des vers* (诗经 *Shijing*), *Kouan Ts'iu*⁹⁴ (关雎 *Guanju*), car elle a découvert l'amour dans ce classique confucéen. Plus tard, Liniang se promène et s'endort dans un jardin printanier fleuri, rencontre un jeune lettré nommé Liu Mengmei dans son rêve. Ensuite, Liniang est morte de désir pour Liu Mengmei peu de temps après et lui rend visite plus tard dans sa chambre en tant que fantôme. Elle revient à la vie trois ans plus tard avec l'aide de Liu Mengmei et l'épouse. Mengmei devient ensuite le candidat du prix de l'examen du palais.

D'après Haiyan Lee, la pièce montre d'une part la poursuite de l'« amour extrême (至情 *zhi qing*) » par Du Liniang. Le thème de la mort et de la résurrection à force de l'amour

⁹² L'expression « conserver le principe céleste, supprimer les désirs humains » dérive du *Livre des rites* (礼记 *Liji*) et est notamment préconisée par Zhu Xi comme l'idée essentielle de la philosophie du néo-confucianisme, laquelle exige des gens l'obéissance à la loi naturelle et la suppression des désirs non nécessaires. [Traduit par ZHANG Yan, *Recherches comparatives sur la conception du destin dans des tragédies classiques grecques et chinoises*, MORIN Bernadette(dir.), thèse de doctorat, linguistique, université de Limoges, 2020, p. 239.]

⁹³ CHUN Zhuyan, *Une étude sur la pensée du « qing » dans l'opéra chinois à la fin de la dynastie Ming* (晚明戏曲主情思想研究 *Wanming xiqu zhuqing sixiang yanjiu*), FU Chengzhou (dir.), thèse de doctorat, littérature chinoise ancienne, université centrale des Minorités, 2011, p. I. [TdA]

⁹⁴ *Kouan Ts'iu* est le premier poème du *Classique des vers*, le premier recueil de poésie de la Chine ancienne. Il est généralement considéré comme une chanson décrivant deux amoureux. Dans le premier chapitre de ce poème, les oiseaux Kouan Ts'iu se chantent et tombent amoureux l'un de l'autre, évoquant l'association d'une femme avec un homme.

invincible est largement reconnu comme très original dans l'histoire littéraire chinoise. Et d'autre part, elle montre qu'il s'agit des tribulations de Liu Mengmei dans sa quête de rang et de renommée, ou du dénouement heureux à la fin, tous suivent d'assez près les conventions traditionnelles des histoires d'amour dans le mode du « lettré et de la belle (才子佳人 *Caizi jiaren*) ».

Que ce soit la mise en scène émotionnelle de l'amour extrême au-delà des lois de la nature, ou bien des règles narratives du mode du « lettré et de la belle » qui valorise les arrangements des « coïncidences », elles peuvent probablement être jugé comme « mode de l'excès » selon les normes esthétiques occidentales.

C'est aussi la raison pour laquelle on a choisi *Le Pavillon des Pivoines*. Nous tentons de rompre avec les règles de l'analyse interculturelle, de revenir au contexte esthétique local et de repositionner « l'excès » dans le mode mélodramatique chinois. Cela répond à la question : « comment l'excès d'une culture peut être l'esthétique normale d'une autre, née des traditions socioculturelles autochtones⁹⁵. »

Tout d'abord, nous commencerons par analyser « l'amour au-delà des lois de la nature », en réévaluant **l'excès émotionnel** en combinaison avec la tradition chinoise du *qing* et le système de perception esthétique chinois traditionnel.

Il ne fait aucun doute que Tang Xianzu décrit une sorte d'« amour extrême » : l'amour dû aux rêves est la méthode de germination de l'amour romantique et absurde ; mourir à cause de l'amour est l'extrême fluctuation émotionnelle causée par le désir et le fait de ne pas l'obtenir ; la résurrection est comme dit le texte dans l'introduction : « Les vivants peuvent en mourir, et les morts peuvent revenir à la vie grâce à lui [*qing*]. » Ces genres de « sensationnalisme, intensité émotionnelle », « états d'être et situations extrêmes », comme définis par Wimal Dissanayake et Peter Brook⁹⁶, sont généralement considérés comme un mode de « l'excès » dans le mélodrame.

Cependant, dans le contexte de la Chine, il n'est pas si simple de tirer des conclusions sur la base des critères ci-dessus.

En fait, l'expression de l'émotion dans *Le Pavillon des Pivoines* était non seulement influencée par la tendance culturelle de « Culte de *Qing* » à la fin de la dynastie des Ming,

⁹⁵ Voir GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), « Introduction », *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p.8. sq. [TdA]

⁹⁶ Voir DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.1 ; BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination, op. cit.*, p.11-12.

mais aussi un reflet de la tradition « lyrique » chinoise (中国“抒情”的传统 *zhongguo shuqing de chuantong*).

Bien que traduit par « lyrique », le mot *Shuqing* (抒情, lyrique) dans le contexte chinois n'a pas le même sens que dans la culture occidentale. « Shu (抒) », qui signifie jaillir, déverser ou déborder, utilisé dans le terme *shuqing*, « c'est-à-dire que le “qing” qui appartient au sujet s'écoule hors du corps pour une raison quelconque, ou son effusion produit un certain effet⁹⁷. » La tradition lyrique chinoise est issue de la poésie et s'inscrit dans la tradition littéraire :

« C'est essentiellement un lien de sentiment et d'émotion, qui relie l'individu et la société, et s'étend au monde naturel. Et lorsque ce type d'unité d'émotion est étendu verticalement dans le temps, il produit un flux continu de conscience et de mémoire historiques, intégrant le présent et le passé, et se précipitant vers l'avenir⁹⁸. »

La tradition lyrique issue de la littérature classique chinoise a également nourri d'autres arts tels que la musique, la peinture chinoise et l'opéra. Ce qui non seulement influence l'expression émotionnelle du créateur, mais cultive aussi subtilement les habitudes esthétiques du public chinois. Wang Dewei affirme :

« En fusionnant la forme rhétorique/sonore et le contenu thématique, ils essaient (et toujours) de modéliser l'approche infiniment complexe de l'émotion humaine en réponse aux contradictions inhérentes de tout ordre moral/politique. Le discours lyrique leur a fait donner la priorité à la créativité du langage et du son et à la liberté de la perception humaine⁹⁹. »

Nous pouvons la résumer ainsi : cette tradition lyrique qui relie « l'individu et la société » et communique sur le « passé-présent-futur », avec l'effusion du *qing*, a créé un médium émotionnel à valeur universelle qui transcende le support du véhicule et la limite temporelle entre l'œuvre et le public. Ce médium émotionnel lie étroitement la présentation concrète de l'art (son, décor, couleur) à la perception humaine, et peut même remplir une fonction métaphorique dans la vie morale et politique.

⁹⁷ CHEN Guoqiu : « Introduction : La tradition lyrique (导论“抒情”的传统 *Daolun “shuqing” de chuantong*) », in CHEN Guoqiu et WANG David Der-wei (dir.), *The Modernity of Lyricism: Essays on Chinese Lyrical Tradition* (抒情之现代性：“抒情传统”论述与中国文学研究), Pékin, SDX Joint Publishing, 2014, p. 17. [TdA]

⁹⁸ CHEN Guoqiu et WANG David Der-wei (dir.), *The Modernity of Lyricism*, op. cit., p. 453-454. [TdA]

⁹⁹ *Ibid.*, p. 672. [TdA]

Prenons par exemple *Le Pavillon des Pivoines*, Du Liniang aspirait à l'amour, mais elle n'a pas pu l'obtenir et en est morte. Ce qui a fait souffrir de nombreuses jeunes filles et même en mourir de chagrin.¹⁰⁰ Cette émotion extrême a non seulement beaucoup ému le public à son époque, car « la puissance et l'originalité de la pièce sont attribuées à sa dramatisation des contradictions universelles entre subjectivité et objectivité, idéaux et réalité, liberté individuelle et éthique confucéenne “féodale”, *qing* (情, émotion) et *li* (理, raison)¹⁰¹. » De plus, le passage le plus célèbre de Du Liniang dans le jardin a inspiré de nombreuses adaptations ultérieures à l'opéra *Kunqu* (昆曲), à la littérature et au cinéma.¹⁰² Ainsi, il reflète son énergie puissante de médium émotionnel qui transcende le support du véhicule et la limite temporelle.

Si nous examinons plus spécifiquement en termes de style de présentation artistique, l'un des aspects les plus évidents de la tradition lyrique reflétée dans l'opéra chinois est la représentation du *Yijing* (意境, densité d'âme, idée-paysage). Selon Zhao Haifeng, « *Yi-jing* (意境) est un vocabulaire consacré à l'imagination esthétique qui combine *Jingjie* (境界, densité d'âme, paysage-état) et *Yixiang* (意象, symbole, image d'âme)¹⁰³. » L'importance du « paysage-sentimental » est essentielle dans ce mot pour l'esthétique chinoise.

¹⁰⁰ Par exemple, Yu Erniang, une jeune fille de 17 ans de la province du Jiangsu, après avoir lu à plusieurs reprises le scénario du *Pavillon aux pivoines* (牡丹亭 *Mudan ting*), est morte de tristesse à cause de ce qui est arrivé à Du Liniang. Après avoir entendu la nouvelle, Tang Xianzu a écrit un poème pour exprimer ses condoléances. Un autre exemple, Shang Xiaoling, l'actrice d'opéra de Hangzhou, se souvenant de son propre malheur, est tombée par terre et est morte en jouant sur la scène d'*À la poursuite du rêve* (寻梦 *Xun meng*). Des histoires similaires incluent la fille de Yangzhou, Feng Xiaoqing, etc. Voir GUO Yingde, *Histoire de chuanqi des dynasties Ming et Qing* (明清传奇史 *Ming qing chuanqi shi*), Beijing, Maison d'Édition de la Littérature du Peuple, 2012, p. 187-189, voir aussi : http://www.chinese-shortstories.com/Histoire_litteraire_Tang_Xianzu_Mudanting_II_Contexte_infl.htm

¹⁰¹ LEE Haiyan, *Revolution of the Heart*, op. cit., p. 43-44 : « The play's power and originality are attributed to its dramatization of the universal contradictions between subjectivity and objectivity, ideals and reality, individual freedom and “feudal” Confucian ethic, *qing* and *li* (Yu Qiuyu 1985). » [TdA]

¹⁰² Par exemple, l'adaptation à l'opéra : *Le rêve dans le jardin* (游园惊梦 *You yuan jing meng*), un chef-d'œuvre de l'opéra *Kunqu* de Mei Lanfang, le maître de l'opéra de Pékin. L'adaptation à la littérature : *En ce jardin d'un rêve interrompu* (1966), une nouvelle écrite par Bai Xianyong sur les aristocrates solitaires de Taiwan dans *Gens de Taipei* (台北人 *Taipei ren*), traduites par Henri Levy. Et l'adaptation au cinéma : *Peony pavilion*, un mélodrame romantique réalisé par Yang Fan en 2001, etc. Voir aussi : http://www.chinese-shortstories.com/Histoire_litteraire_Tang_Xianzu_Mudanting_III.htm

¹⁰³ Voir ZHAO Haifeng, *Le cinéma muet chinois : Étude sur le langage cinématographique*, AUMONT Jacques (dir.), thèse de doctorat, études cinématographiques et audiovisuelles, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012, p. 280. sq. Voir aussi CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1982.

En tant que sujet du lyrisme, les personnages de la pièce chantent l'environnement d'une manière lyrique -- cela semble chanter le paysage qu'ils voient, mais ils chantent en fait les émotions qu'ils ressentent. Certes, le contraste mutuel entre l'émotion et l'environnement n'est pas propre à l'opéra chinois. La différence est que les poèmes lyriques ajoutés par les auteurs d'opéra traditionnels chinois non seulement occupent souvent une grande quantité d'espace, en constituant presque l'intégralité du contenu de chaque drame des Yuan et des Ming, mais aussi ils accordent une grande attention à l'application de *Yixiang*. Sous l'effet d'empathie, les chants lyriques poussent les émotions subjectives des personnages à l'extrême par la description des couleurs, des détails des objets et du point de vue loin ou proche.

Cette façon lyrique de générer l'émotion de la « vue » et dissoudre l'émotion dans la « vue » est également conforme aux principes esthétiques du système de perception esthétique traditionnel chinois formé sous la cosmologie primitive. Prenons la scène la plus célèbre du *Pavillon des Pivoines, Le rêve interrompu* (惊梦 *Jing meng*), où Du Liniang déambule dans un jardin printanier brumeux, méditant sur la nature éphémère du printemps, elle réalise que toutes les belles choses comme sa propre jeunesse, passeront bientôt. Lorsqu'elle a vu les fleurs colorées dans une cour aussi délabrée, elle n'a pas pu s'empêcher de soupirer devant un si beau paysage qui ne pouvait que décorer le rail du puits cassé et le muret effondré.

Selon le principe esthétique des « cinq couleurs » du système de perception esthétique traditionnel chinois, les couleurs froides du « blanc » et du « noir » mises en évidence par la brume et les murs brisés contrastent avec les couleurs chaudes du « rouge » et « jaune » des fleurs. Sous le fort contraste entre « l'obscurité » et la « splendeur », les pensées de Liniang étaient naturellement perturbées par la scène devant elle. Par conséquent, elle ne pouvait s'empêcher de ressentir beaucoup d'émotions et de se sentir triste. Ce genre de déchirement à la moindre scène semble tout à fait dans le style du sentimentalisme. Cependant, selon la tradition lyrique en Chine où l'émotion est née du paysage et se dissout dans le paysage, elle n'est naturellement pas considérée comme une sorte de l'excès émotionnel, mais l'expression la plus poétique de l'émotion sincère.

Nous approfondissons maintenant l'examen de l'**excès narratif** en décortiquant le mode du « lettré et de la belle ». « L'histoire d'amour du lettré et de la belle est devenue populaire pendant les Tang (618-907) en tant que variante plus profane du conte fantastique (志怪 *zhiguai*) de fées et de fantômes de la période des Six Dynasties (du IIIe au VIe siècle) (bien

que le genre fantastique ait conservé sa popularité tout au long de l'histoire impériale tardive)¹⁰⁴. » Une histoire typique raconte la rencontre amoureuse d'un jeune lettré talentueux avec une ravissante jeune femme alors qu'il se rendait dans une métropole pour passer l'examen de la fonction publique. La liaison sexuelle est presque rachetée par la fin heureuse du mariage et la fonction publique dans la foulée de la réussite aux examens.

Le mode du « lettré et de la belle » est l'un des modes les plus classiques de relations amoureuses dans la littérature et l'opéra chinois, et a profondément influencé le développement du mélodrame romantique au cinéma. Par exemple, dans le mélodrame romantique juste après la Révolution culturelle, de jeunes intellectuels qui ont été politiquement persécutés ont été rachetés par l'amour de femmes bienveillantes. C'est la déformation et le développement du mode du « lettré et de la belle ».

La raison pour laquelle le mode du « lettré et de la belle » a réussi et a survécu aux temps changeants est qu'il est entièrement conforme aux principes d'or de la construction narrative dans la tradition dramatique chinoise. Par exemple, le vieux dicton chinois « pas de coïncidences, pas d'histoires (无巧不成书 *wuqiao buchengshu*) » reconnaît leur nécessité dans l'écriture dramatique.

Dans *Le Pavillon des Pivoines*, le père de Du Liniang a construit une cour avec des fleurs de pruniers dans son cimetière pour commémorer sa fille. Lorsque Liu Mengmei est allée à la capitale pour passer l'examen, il est resté ici « par coïncidence » pour passer la nuit. Ensuite, il a « par coïncidence » trouvé l'autoportrait de Du Liniang dans le jardin et a reconnu la femme qu'il avait rencontré autrefois dans le pavillon des pivoines « par coïncidence » dans son rêve. En fait, c'est une série de « coïncidences » qui a amené leur mariage.

Un autre exemple est la mise en scène de la fin heureuse du style deus-ex-machina. Dans *L'Histoire du pavillon d'Occident* (西厢记 *Xi xiang ji*, écrit par WANG Shifu), un autre mélodrame romantique classique qui est aussi célèbre que *Le Pavillon des Pivoines*, mettant en vedette le mode du « lettré et de la belle ». Zhang Sheng contacte son ami d'enfance, le général Du, pour l'aider à chasser les bandits. Ils arrivent à la dernière minute avant que leur

¹⁰⁴ LEE Haiyan, *Revolution of the Heart*, op. cit., p. 43 : « The scholar-beauty romance rose to popularity during the Tang (618–907) as a more secular variant of the fantastic tale (*zhiguai*) of fairies and ghosts in the Six Dynasties period (the third to sixth centuries) (though the fantastic genre retained its popularity throughout late imperial history). » [TdA]

chef ne prenne la belle Cui Yingying comme épouse - une solution heureuse typique deus-ex-machina.

Néanmoins, qu'il s'agisse d'une série de coïncidences inattendues ou d'une fin heureuse du style deus-ex-machina, c'est souvent l'aspect considéré comme « excessif » dans le mode mélodramatique occidental. Mais pourquoi est-elle considérée comme une structure dramatique « normale », voire la règle d'or dans le mode mélodramatique chinois ?

Yang Panpan, chercheuse à l'Université de Chicago, a donné la réponse en analysant le problème de la narration « excessive » dans le mélodrame romantique chinois. Yang Panpan compare les normes du « cinéma hollywoodien classique » définies par David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson avec la tradition de l'opéra chinois. Selon elle, « un problème avec l'utilisation par de nombreuses critiques occidentales du modèle "classique" comme norme est qu'il relègue les éléments mélodramatiques tels que le spectacle, le décor et le costume à de simples extras, des écarts par rapport au récit, et rejette les coïncidences du mélodrame et les fins heureuses deus-ex-machina comme trop artificielles¹⁰⁵. »

De plus, cela découle également des habitudes esthétiques collectives du public chinois et de son acceptation de la fonction centrale de l'opéra classique chinois — la fonction d'expression émotionnelle. En effet, le public chinois n'essaie pas de trouver une signification narrative dans chaque détail lorsqu'il regarde une œuvre théâtrale ; au lieu de cela, il apprécie le chant répétitif et les spectacles excitants qui dépassent les soi-disant besoins narratifs classiques, mais qui apportent une signification émotionnelle à l'histoire. L'excès narratif, la sophistication du maquillage et des vêtements et l'exagération de la performance sont tous destinés à la réalisation ultime de la « signification émotionnelle ».

¹⁰⁵ YANG Panpan, « Repositioning Excess: Romantic Melodrama's Journey from Hollywood to China », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 225 : « ...a problem with many Western critics' use of the "classical" model as a norm is that it relegates melodramatic elements such as spectacle, decor, and costume to mere extras, deviations from the narrative, and dismiss melodrama's coincidences and deus-ex-machina happy endings as overly contrived. » [TdA]



Mei Lanfang dans le film d'opéra (戏曲片 *xiqu pian*) *Le rêve*



La sophistication du maquillage et des vêtements de Du

Plus important encore, la poursuite de cette « signification émotionnelle » est influencée par la culture confucéenne, qui met l'accent sur la beauté de la « neutralisation ». « La neutralisation peut être considérée à la fois comme un phénomène et comme un principe d'ordre, de loi et de composition émotionnels¹⁰⁶. » Cela peut expliquer pourquoi dans les œuvres du mélodrame classiques, peu importe les rebondissements de l'intrigue précédente, la tragédie vécue par les personnages et l'intensité du conflit entre le bien et le mal, ils finiront toujours par une fin relativement satisfaisante avec le rétablissement de l'ordre. Dans

¹⁰⁶ XIE Bailiang, *Aperçu de la tragédie chinoise (中国悲剧史纲 Zhongguo beiju shi gang)*, Shanghai, Xue lin chu ban she, 1993, p. 299. [TdA]

la fin heureuse, « tristesse » et « joie », « larmes » et « rire », tous ont réalisé le principe de « neutralisation » de l'ordre émotionnel prôné par le confucianisme.

Nous achevons le réexamen du problème de « l'excès », soit **l'excès émotionnel** et **l'excès narratif** dans le mode mélodramatique chinois, à l'aide d'un mélodrame romantique de l'opéra traditionnel. La présentation sous plusieurs angles de l'expression de *qing*, qu'il s'agisse de l'interaction émotionnelle avec le paysage extérieur (couleur, paysage) au niveau de la perception, ou de l'expérience émotionnelle formée par l'influence des traditions culturelles, est devenue la clé de l'interprétation du mélodrame chinois. Cependant, de l'*Xi* au cinéma, comment le style et la narration mélodramatique continuent-ils ? La règle d'or qui s'applique à l'opéra classique s'applique-t-elle également au cinéma ?

3. La narration mélodramatique et les traditions du cinéma chinois

Le but de notre recherche dans cette sous-section est d'analyser la relation entre le récit mélodramatique et les deux grandes traditions cinématographiques chinoises : la théorie de *Yingxi* et la théorie du « récit cinématographique en mode de *Chuanqi* ».

Tout d'abord, nous interpréterons l'esthétique cinématographique locale chinoise, la théorie de *Yingxi*, afin d'analyser comment les caractéristiques du mode mélodramatique se sont poursuivies du *Xi* classique au cinéma moderne. Ensuite, nous comparerons le récit cinématographique en mode de *Chuanqi* à la narration mélodramatique, afin d'étudier la présence constante du mode mélodramatique dans la tradition du cinéma chinois.

3.1 La théorie de *Yingxi* et le mode mélodramatique

L'influence de la tradition chinoise du *Xi* sur le développement des films chinois a été depuis toujours subtile : que ce soit dans le premier film chinois, une adaptation de l'Opéra chinois *La Montagne Dingjun* (定军山, *Ding jun shan*) joué par la vedette de l'Opéra de Pékin Tan Xinpei en 1905, ou bien dans *Adieu ma concubine* (霸王别姬 *Bawang bie ji*, 1993), un chef-œuvre de la cinquième génération du cinéma chinois, réalisé par Chen Kaige.

Le cinéma et le *Xi* ont des liens profonds. Depuis le moment où le film a été introduit en Chine à la fin du XIX^e siècle, jusqu'aux années 1930, *Yingxi* était le nom commun du film. Le mot « film (电影 *dianying*) » a commencé à apparaître sporadiquement dans la presse après être entré dans les années 1920. Ce n'est qu'au milieu des années 1930 qu'il a progressivement remplacé *Yingxi* comme terme général. *Ying* signifie ombre ; *xi* signifie drame ou opéra. Ce nom vient d'une forme d'art populaire chinois *Pi-ying-xi*¹⁰⁷ (皮影戏, marionnettes de cuir du théâtre d'ombres), car il s'agit d'un art présenté par la lumière et l'ombre. Pour les distinguer, les gens utilisent souvent des mots tels que « xiyang (西洋, occidental) », « dianguang (电光, lumière électrique, électrique et lumineux) » devant *Yingxi*. Certains des premiers théoriciens du cinéma chinois pensaient : « *Yingxi* est le théâtre qui est filmé¹⁰⁸ » ; « *Yingxi* est une sorte de théâtre, et possède toutes les valeurs du théâtre¹⁰⁹ ». Afin de clarifier la relation entre *Xi* et *Yingxi* (film), et la continuité du mode mélodramatique entre les deux, il faut commencer par interpréter la théorie de *Yingxi*.

En 1985, Zhong Dafeng publie un article intitulé *À propos de Yingxi*. Cet article est devenu l'ouvrage pionnier des discussions académiques sur la théorie de *Yingxi* dans les années 1980. Il prend les premiers films chinois comme une catégorie de discours et considère le *Yingxi* comme un concept esthétique dans une période historique particulière.

Zhong Dafeng a analysé en détail les caractéristiques de la création de *Yingxi* :

Premièrement, la loi du conflit est à la base du récit du *Yingxi*. « Dans ces *Yingxi*, les personnages sont souvent divisés en deux côtés, le bien et le mal, et l'intrigue se déroule dans la collision des deux côtés, et la plupart des résultats se terminent par la victoire du bien sur le mal¹¹⁰. » Zhong Dafeng a également cité l'article d'un des premiers cinéastes : « Quand une histoire se déroule, il doit y avoir des côtés positifs et négatifs. Plus le côté négatif

¹⁰⁷ *Pi-yingxi*, comme dans le film de Zhang Yimou *Vivre !* (活着 *Huo zhe*, 1994), est un art d'exécution chinois traditionnel.

¹⁰⁸ ZHOU Jianyun et WANG Xuchang, « Introduction du *Yingxi* (影戏概论 *Yingxi gailun*) », 1924, in DING Yaping (dir.), *Theory & criticism of Chinese cinema 1897-2015 (vol. 1)* (百年中国电影理论文选·第一卷 *Bainian Zhongguo dianying lilun wenxuan vol. 1*), Pékin, Zhongguo wen lian chu ban she, 2016, p. 22. [TdA]

¹⁰⁹ HOU Yao, « Scénario de *Yingxi* (影戏剧本作法 *Yingxi juban zuofa*) », 1926, in DING Yaping (dir.), *Theory & criticism of Chinese cinema 1897-2015 (vol. 1)*, op. cit., p. 63-64. [TdA]

¹¹⁰ ZHONG Dafeng, « À propos de *Yingxi* (论“影戏” *Lun yingxi*) », *Journal of Beijing Film Academy*, n° 2, 1985, p. 67. [TdA]

est vil et impitoyable, plus le côté positif sera évident, et plus le pouvoir d'émouvoir le public sera fort¹¹¹. »

Deuxièmement, une structure d'intrigue dramatique mettant l'accent sur la narration. Comment bien raconter une histoire ? Ce qui est le plus important est l'intrigue « étrange » et « intelligente ». Cette règle héritée des caractéristiques des drames chinois de *Chuanqi* des Ming et des Qing est également une méthode traditionnelle chinoise de mise en scène de l'intrigue pour attirer le public. De plus, la poursuite d'effets émouvants et de dénouements heureux sont aussi des astuces pour le succès de la création du *Yingxi*. L'expérience de Zhang Shichuan, un des premiers cinéastes représentés, est remarquable à cet égard. Voici comment la femme de Zhang Shichuan a parlé de ses créations :

« Les films qu'il a réalisés sont tous misérables au début ! Et peut faire mouiller quelques mouchoirs des larmes d'un public féminin au cœur tendre. Après, il y a un virage serré dans l'intrigue, et soudain on trouve la lueur d'espoir dans une situation désespérée, et tout le monde est content... Il faut les faire pleurer et rire joyeusement. Comme ça, dès la sortie du nouveau film, elles seront impatientes d'acheter des billets¹¹². »

Troisièmement, les personnages qui servent l'intrigue. Zhong Dafeng pense que dans les œuvres de *Yingxi*, les personnages ont tendance à être typés. « Afin de refléter le thème de la punition du mal et de la promotion du bien, la plupart des personnages sont des représentants du bien ou du mal, et montrent rarement la richesse, la complexité et la multiplicité de leurs caractères¹¹³. » Ceci est hérité de la méthode artistique d'identification des bonnes et des mauvaises personnes avec le « maquillage facial¹¹⁴ (脸谱 *lianpu*) » de l'Opéra de Pékin.

¹¹¹ RUO Pu, « Mes opinions sur le cinéma Chinois (我之中国电影谈 *Wo zhi zhongguo dianying tan*) », *Dianying*, n° 4, 1924. [TdA]

¹¹² ZHONG Dafeng, *À propos de Yingxi*, *op. cit.*, p. 70. [TdA]

¹¹³ *Ibid.*, p. 71. [TdA]

¹¹⁴ Dans l'Opéra de Pékin, on utilise le maquillage lorsque le rôle doit être exagéré. Les couleurs sont appelés « 脸谱 *Lianpu* ». <https://blog.lespetitsmandarins.fr/article/l-opera-pekinois>



Rouge : la droiture et la loyauté
Exemple : le général



Bleu : le courage et la fierté
Exemple : Li Mong



Noir : caractère franc et dur
Exemple : le juge Bao



Blanc : caractère traître et fourbe
Exemple : Cao Cao

Pour résumer, le concept de création *Yingxi* est le suivant : la polarisation morale, le bien contre le mal ; les rebondissements extraordinaires dans l'intrigue, la poursuite de l'effet émouvant et la fin heureuse ; des personnages simples et typifiés. Cela a des similitudes évidentes avec le mélodrame.

Notre intention n'est pas simplement de souligner que les caractéristiques créatives du *Yingxi* sont similaires à celles du mode mélodramatique. Mais nous ne pouvons pas ignorer ce lien : une empreinte allant d'un art traditionnel (l'opéra chinois) à un art moderne (le film).

Si nous disons que *À propos de Yingxi* de Zhong Dafeng n'a introduit la théorie de *Yingxi* dans le champ académique du cinéma dans les années 1980 qu'à partir de la catégorie des premiers films chinois, alors les deux articles de 1986, *Une étude historique de la théorie de*

*Yingxi*¹¹⁵ et *Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois — critique de « Scénario de Yingxi »*¹¹⁶, ont conjointement promu la réinterprétation de la théorie de *Yingxi* du point de vue de l'histoire et de la théorie. Et, le contexte de ce concept théorique dérivé des premiers films chinois est étendu à la nouvelle ère après la Révolution culturelle.

Notamment, dans *Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois — critique de « Scénario de Yingxi »*, Chen Xihe compare le cinéma chinois et le cinéma occidental et retrace l'origine de l'histoire, en passant par l'ontologie, par la morphologie et par la théorie du style, pour enfin prouver concrètement que « l'esthétique de *Yingxi* » est un système ultra-stable dans la théorie du cinéma chinois. Il estime que le *Yingxi* en tant que concept esthétique « transcende la catégorie historique spécifique des premiers films chinois et devient un concept de base qui résume tout le concept du film traditionnel chinois¹¹⁷ ». Il a également spécifiquement énuméré *L'Orphelin sauve son grand-père* (孤儿救祖记 *Guer jiu zu ji*, 1923), *La Femme rejetée* (弃妇 *Qifu*, 1924), *At Middle Age* (人到中年 *Ren dao zhongnian*, 1982), *Le Gardien de chevaux* et d'autres films à titre d'exemple et estime que ces films excellents sont le produit du concept esthétique de *Yingxi*, qui constitue une tradition cinématographique unique en Chine.

Nous pouvons voir que la plupart des films mentionnés qui, selon Chen Xihe, se conforment à l'esthétique de *Yingxi* sont pour la plupart des mélodrames exceptionnels reconnus dans l'histoire du cinéma chinois. D'après lui, l'esthétique de *Yingxi* « couvre toute l'histoire de 80 ans du cinéma chinois » depuis sa naissance jusqu'aux années 1980 le moment où son article a été publié et de plus, c'est le mélodrame qui peut mieux incarner l'esthétique de *Yingxi*. Pouvons-nous l'interpréter de cette façon : le mode mélodramatique s'étend non seulement aux premiers films modernes en suivant la tradition de l'opéra chinois, mais s'infiltre également dans l'histoire du cinéma chinois (au moins dans les quatre-vingts premières années de l'histoire du cinéma chinois) à travers le support de l'esthétique de *Yingxi* — le système ultra-stable dans la théorie du cinéma chinois.

Nous présumons que la réponse est oui. Mais c'est là que vient le vrai problème.

¹¹⁵ ZHONG Dafeng, « An Historical Survey of *Yingxi* Theory (“影戏”理论历史溯源) », traduit en anglais par FU Binbin, in SEMSEL George S., CHEN Xihe et XIA Hong (dir.), *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989*, Londres, Praeger, 1993, p. 65-73.

¹¹⁶ CHEN Xihe, « Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois — critique de *Scénario de Yingxi* (中国电影美学的再认识——评《影戏剧本作法》 *Zhongguo dianying meixue de zairenshi — ping « yingxi juben zuofa »*) », *Contemporary Cinema*, n° 1, 1986, p. 82-90.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 83. [TDA]

En fait, la théorie de *Yingxi* a suscité de grandes répercussions et des débats dans le milieu du cinéma chinois dans les années 1980. Ceci est lié aux tendances esthétiques de l'industrie cinématographique à cette époque. Dans l'industrie cinématographique chinoise après la Révolution culturelle, les travailleurs du cinéma qui en avaient assez vu les « opéras modèles¹¹⁸ (样板戏 *yangban xi*) », ont crié « divorce entre le film et le théâtre » et « jeter la béquille du théâtre »¹¹⁹. Du milieu à la fin des années 1980, la discussion sur l'ontologie cinématographique battait son plein, et avec la montée de la cinquième génération de réalisateurs, une nouvelle tendance cinématographique a émergé, à savoir minimiser l'intrigue et la narration pour se concentrer sur le style et la forme. L'esthétique de *Yingxi*, qui met l'accent sur l'intrigue avec ses caractéristiques « dramatiques » évidentes, est naturellement controversée.

C'est vrai qu'avant la fin des années 1980, la théorie de *Yingxi* a sans doute contribué à la présentation du mode mélodramatique. Cependant, après l'ère des échanges et des collisions culturels entre l'Orient et l'Occident dans les années 1980, la théorie de *Yingxi* est évidemment « invalidée » devant une série d'œuvres représentant le style tout nouveau de l'esthétique cinématographique tels que *Terre jaune* (黄土地 *Huang tudi*, 1984), *Sur La Loi du terrain de chasse* (猎场扎撒 *Liechang zhasa*, 1984), etc. Le mode mélodramatique va-t-il aussi être sur le déclin avec l'essor de nouveaux langages cinématographiques ?

Bien que la théorie de *Yingxi* ait eu beaucoup d'influences sur le mode mélodramatique, cette influence ne réside pas seulement dans ses caractéristiques « dramatiques », mais dans les particularités héritées de la tradition du *Xi*, telles que son adaptation aux habitudes esthétiques du public chinois et sa conformité aux normes éthiques et morales chinoises. De plus, ces particularités permettent de transmettre et présenter le pouvoir touchant de l'émotion du mode mélodramatique à travers les époques.

Dans son *Est-il nécessaire de reparler de Yingxi ?* publié en 2008, Zhong Dafeng a déclaré :

¹¹⁸ L'expression « opéra modèle (样板戏 *yangban xi*) » fait son apparition dans l'éditorial du *Hongqi* (红旗 Drapeau rouge) de juin 1966. Le 31 mai 1967, le *Renmin ribao* (人民日报 *Quotidien du peuple*) dresse la liste des « huit opéras révolutionnaires modèles » qui, pour la décennie à suivre, seront l'ordinaire culturel de la population chinoise.

¹¹⁹ Ces deux phrases sont les slogans des cinéastes chinois modernes qui espèrent que le cinéma puisse devenir un art indépendant. Elles sont respectivement issues de Zhong Dianfei et Bai Jingsheng. [TdA]

« Le cœur de la connotation positive du “concept de *Yingxi*” qui traverse l’histoire du cinéma chinois est précisément ce type d’expression cinématographique qui prolonge de la culture nationale par le tournage du film, en centrant sur l’émotion et unifiant par “drame” et “poésie” avec l’esprit de la “poésie dramatique” hérité de l’art de l’opéra traditionnel chinois¹²⁰. »

L’esprit de la « poésie dramatique » est un terme académique créé par Zhong Dafeng. Selon Zhong, l’opéra traditionnel chinois est une sorte d’art de la « poésie dramatique » basé sur un conflit dramatique, centré sur les acteurs, avec le chant (voix) et la danse (performance stylisé) comme méthode principale de présentation, et la transmission émotionnelle comme attrait principal. Comparé au drame occidental, le côté « drame » de l’opéra est évidemment faible, tandis que le côté « poésie » est évidemment plus fort. Le noyau de la « poésie » est inséparable d’une expression et d’une transmission émotionnelle forte. L’aspect « poétique » centré sur l’acteur est « le support et le garant de la transmission de l’émotion¹²¹ » de la voie de la présentation artistique. Cela rend la tension et le rythme dramatiques plus dépendants de l’expression et de la transmission émotionnelles, efficaces. En fait, l’esprit de la « poésie dramatique » proposé par Zhong Dafeng est présenté au cinéma chinois en suivant l’héritage du *Xi*. Cela aussi confirme sans aucun doute les caractéristiques de la tradition lyrique chinoise dont nous avons parlé dans l’article précédent, c’est-à-dire que le lyrisme est projeté dans l’art et a un effet de l’épanchement de l’émotion.

Par conséquent, qu’il s’agisse de la similitude de style et de narration entre la théorie de *Yingxi* et le mode mélodramatique, ou de l’accent mis sur l’expression de l’émotion par les deux, c’est une nouvelle idée et possibilité pour nous de revisiter la représentation du mode mélodramatique dans la tradition du cinéma chinois.

3.2 Le récit cinématographique en mode de *Chuanqi* et la narration mélodramatique

La théorie du *Yingxi* proposée par Chen Xihe et Zhong Dafeng fait en effet partie des traditions cinématographiques chinoises reconnues. Cependant, au lieu de focaliser sur la relation entre « cinéma et *Xi* », le spécialiste du cinéma Yu Ji remonte à un genre artistique plus lointain : la littérature. Entre « cinéma et littérature », Yu Ji a résumé une autre tradition

¹²⁰ ZHONG Dafeng, « Est-il nécessaire de reparler de *Yingxi* ? (是否有重谈“影戏”的必要性 *Shifou you chongtan yingxi de biyaoxing*) », *Film Art*, n° 4, 2008, p. 46. [TdA]

¹²¹ *Ibid.* [TdA]

cinématographique chinoise du point de vue de la tradition narrative nationale : « le récit cinématographique en mode de *Chuanqi* ». Ce qui est intéressant, c'est que comme la théorie de *Yingxi*, la théorie du « récit cinématographique en mode de *Chuanqi* » a également un lien subtil avec la narration mélodramatique.

Comme mentionné plus haut, le mot « mélodrame » a de nombreuses traductions possibles en Chine, dont *Chuanqi ju*¹²² (传奇剧, un conte).

Dans l'histoire de la littérature et de l'art chinois, « le mot “*Chuanqi*” a de nombreuses significations différentes. Au début, il a signifié les nouvelles en chinois classique de la dynastie des Tang. Ensuite, il était une fois utilisé pour désigner certains arts de chant, le *Nanxi* (南戏, théâtre du sud) et le *Zaju* sous les dynasties des Song et des Yuan. Depuis la dynastie des Ming, il est devenu un nom spécial pour les opéras de longue durée qui chantaient principalement l'opéra du sud¹²³. » Dans l'art de l'opéra chinois florissant des dynasties des Ming et des Qing, le *Chuanqi*, en tant que principe créatif et caractéristique esthétique le plus important, a été développé et présenté de manière intensive et complète.

Selon Yu Ji, sur la base de l'héritage de la tradition des nouvelles en chinois classique de la dynastie des Tang, c'est-à-dire écrire « des gens extraordinaires, des choses extraordinaires et des émotions extraordinaires » et poursuivre les rebondissements, le *Chuanqi* a également développé deux niveaux de référence distincts : « le principe de la forme de la poésie et de la musique » et « le principe de la structure de l'intrigue ». La raison pour laquelle le mélodrame est également traduit par « *Chuanqi ju* » par certains spécialistes du cinéma en Chine n'est pas sans rapport avec la grande similarité entre la narration mélodramatique et les deux principes du récit cinématographique en mode de *Chuanqi*.

Tout d'abord, en termes de « principe de la forme musicale de la poésie », Yu Ji prend comme exemple le *Printemps dans une petite ville* (小城之春 *Xiaocheng zhi chun*, 1948) dirigé par Fei Mu. Ce film n'est pas seulement un représentant du mélodrame chinois des années 1940, mais aussi une jalon historique pour le « film poétique » (诗电影 *shi dianying*) chinois. Yu Ji pense que la mise en scène poétique de Fei Mu dans le film est exactement la pratique sur écran du processus de transformation médiatique du « principe de la forme

¹²² *Chuanqi ju* (传奇剧), *chuanqi* : conte traditionnel, *ju* : drame. Voir ZHENG Shusen, « Mélodrame familial (家庭伦理剧 *Jiating lunli ju*) », in *Genre cinématographique et film de genre* (电影类型与类型电影 *Dianying leixing yu leixing dianying*), Nanjing, Jiansu jiaoyu chubanshe, 2006, p. 96.

¹²³ JIN Ningfen, « Histoire de l'opéra chinois de la dynastie Ming (明代戏曲史 *Mingdai xiqu shi*) », Pékin, Social Sciences Academic Press (China), 2007, p. 1. [TdA]

musicale de la poésie » du récit cinématographique en mode de *Chuanqi*. Ce principe est hérité du lyrisme de *Zaju* des Yuan, qui met l'accent sur l'expérience esthétique hautement expressive fournie par la combinaison de la forme musicale et de la performance, et cette combinaison entreprend directement la mission de façonner les personnages dans le récit global, ainsi la beauté de la forme musicale et la performance des personnages se complètent pour créer un caractère poétique. Cela a la même fonction que dans la narration mélodramatique, la musique renforce le caractère du personnage et améliore l'atmosphère touchante.

Prenons un autre exemple. Dans *Le frisson de la vie* (生活的颤音, *Shenghuo de chanyin*), tourné en 1979, le réalisateur du film, Teng Wenji, a accordé une grande attention à la musique. Dans le processus de création, il a essayé d'emprunter la structure de la symphonie pour construire la structure du film, pour que l'image et le son évoluent polyphoniquement au gré du déroulement de l'événement et des changements des émotions des personnages. Le film est un microcosme du mouvement du 5 avril¹²⁴ (“四五”事件 *siwu shijian*), le violoniste Zheng Changhe, dans sa performance passionnée de violon, a exprimé sa passion pour le pays, le premier ministre, et l'amour. Avec les effets fondus et les flash-backs poétiques, il réalise la pratique sur écran dans le processus de transformation médiatique sous l'orientation du « principe de la forme musicale de la poésie ».

Ensuite, le « principe de la structure de l'intrigue » exige l'intégrité de l'intrigue, dont l'histoire doit avoir un début et une fin et fait attention aux procédures prescrites de narration. Il met l'accent sur rebondissements des événements et sur les compétences de connexion et d'écho. La force motrice de l'intrigue narrative provient de l'arrangement arbitraire de l'auteur, plutôt que de la volonté des personnages de l'histoire, « son art de l'intrigue et les ressources esthétiques qu'il fournit proviennent principalement d'une telle contradiction entre « tension » et « contrainte » ; le but de la tension est de pousser au maximum les rebondissements de l'histoire, et le but de la contrainte consiste à faire en sorte que les rebondissements soient convaincus et acceptés en soignant le plus habilement possible les connexions et les échos¹²⁵. »

¹²⁴ Fait référence au 5 avril 1976 (fête de Qingming), les gens se sont rassemblés sur la place Tiananmen à Pékin pour commémorer le premier ministre Zhou Enlai et se sont opposés au mouvement de la « Bande des Quatre », appelé « Le mouvement du 5 avril ».

¹²⁵ LÜ Xiaoping, « Sur l'opéra Chinois moderne (论“现代戏曲” Lun “xiandai xiqu”) », *Theatre arts (Journal of Shanghai theatre academy)*, n° 1, 2004, p. 47. [TdA]

Le « principe de la structure de l'intrigue », en tant que principe fondamental du récit cinématographique en mode de *Chuanqi*, a un impact direct et énorme sur la narration mélodramatique chinoise. Parce que ce principe a non seulement une signification paradigmatique héritée du « mode de *Chuanqi* » dans le texte narratif, mais plus important encore, il « incarne la forme esthétique de “neutralisation” dans laquelle le raffiné et le profane s'incluent mutuellement. Il est le reflet de la structure psychologique de la culture nationale et de l'accumulation de l'histoire sociale dans le récit du film¹²⁶. »

Cette « structure psychologique culturelle nationale » est la tradition spirituelle avec l'éthique confucéenne comme norme morale, qui se reflète dans les mélodrames chinois de diverses périodes. Depuis les premiers temps, représentés par Zheng Zhengqiu, la description de l'éthique familiale dans des films tels que *L'Orphelin sauve son grand-père*, *Sœurs jumelles* (姊妹花 *Zimei hua*, 1934), jusqu'au *Le Chant des pêcheurs* et *Une rivière coule vers l'Est* de Cai Chusheng, qui se concentre sur la révélation de l'éthique sociale, et « a doté le récit cinématographique en mode de *Chuanqi* de la qualité épique¹²⁷ », puis Xie Jin, le représentant du réalisateur de troisième génération, qui a exprimé son éthique politique dans sa « Trilogie de réflexion¹²⁸ ». Leurs films « ne sont pas seulement des histoires de *Chuanqi* sur les joies et les peines des familles, mais aussi des textes narratifs sur les expériences particulières des gens dans des histoires sociales et historiques. Le destin de la famille est lié au destin du pays¹²⁹. »

Ces idéaux de vie et de société, soit « se cultiver, mettre de l'ordre dans sa famille, régir l'État, et pacifier le monde¹³⁰ (修身、齐家、治国、平天下 *xiushen, qijia, zhiguo*,

¹²⁶ YU Ji et MA Lilin, « Aesthetic Choice of Legendary Narration of Early Chinese Film: Based up on the Historical Comment of *A String of Pearls* (论早期中国电影传奇叙事的审美选择——基于〈一串珍珠〉的史论评析) », *Hundred Schools in Arts*, n° 5, 2015, p. 120. [TdA]

¹²⁷ YU Ji, « Les films de Xin Jin sous la perspective du récit cinématographique en mode de *Chuanqi* (影像传奇叙事视野里的谢晋电影 *Yingxiang chuanqi xushi shiyeli de xiejin dianying*) », in JIN Guanjun et NIE Wei (dir.), *Films de Xie Jin : contexte chinois et construction du paradigme* (谢晋电影：中国语境与范式建构 *Xiejie dianying: zhongguo yujing yu fanshi jiangou*), Shanghai, Fudan University Publishing House, 2011, p. 118. [TdA]

¹²⁸ La « Trilogie de réflexion » de Xie Jin : *La Légende des monts Tianyun* (1980), *Le gardien de chevaux* (1982), et *La Ville des Hibiscus* (1986).

¹²⁹ HE Chungeng, « Le complexe culturel confucéen dans le mélodrame chinois contemporain (当代中国伦理情节剧电影的儒家文化情结 *Dangdai zhongguo lunli qingjieju dianying de rujia wenhua qingjie*) », *Film Art*, n° 2, 2005, p. 9. [TdA]

¹³⁰ Ça veut dire que « pour mettre le monde en ordre, vous devez d'abord mettre votre pays en ordre, mais pour mettre le pays en ordre, vous devez avoir une famille très harmonieuse, et pour mettre de l'ordre de façon harmonieuse dans sa propre famille, il faut cultiver sa vie personnelle » Voir *Le Livre des Rites* (礼记 *Li ji*).

pingtianxia) », prônés par le confucianisme, ainsi que l'éthique et la morale centrées sur le *ren* (仁, bienveillance), ont toujours été la tradition spirituelle humaniste précieuse héritée et rayonnée par les intellectuels chinois. Plusieurs générations de maîtres du mélodrame ont profité de cette structure de sentiment confucéen intériorisée, à travers l'expression du « récit cinématographique en mode de *Chuanqi* », pour intégrer l'idéal éthique dans la performance de la narration mélodramatique.

Dans le processus de récupération des films contemporains après la Révolution culturelle, Xie Jin a poussé la narration mélodramatique à la chinoise, soit « récit cinématographique en mode de *Chuanqi* », à un sommet grâce à sa « Trilogie de réflexion ».

Certains chercheurs chinois pensent que « le style de *Chuanqi* dans les films de Xie Jin ne raconte pas simplement l'histoire légendaire, mais place subtilement le *Chuanqi* dans le processus historique réel¹³¹. » En effet, Xie Jin adopte un type de mélodrame à grande joie et grand chagrin : c'est-à-dire que le récit historique est le moteur véritable de la narration du film, et bien que les aléas du destin des personnages soient l'histoire principale du récit, ils sont étroitement liés au récit historique. En d'autres termes, dans le récit des films de Xie Jin, l'histoire est le juge qui décide finalement du sort de tous les personnages. Par conséquent, une légende individuelle est à la fois une légende historique. Le public obtient non seulement un plaisir esthétique dans l'histoire de *Chuanqi*, mais voit également l'histoire de la Chine dans le destin des personnages. Le public tire la satisfaction ultime de la projection de soi dans le film.

Les œuvres de la « Trilogie de réflexion » mettent le romantisme politique dans l'expression historique, qui ensemble constituent le « *Chuanqi* de la Révolution culturelle » dans les films de Xie Jin. Notamment, *Légende de des monts Tianyun* (天云山传奇 *Tianyunshan chuanqi*, 1980), en tant que première œuvre de la « Trilogie de réflexion », utilise directement le mot « *Chuanqi* » dans le titre, ce qui souligne implicitement l'influence de la tradition du récit cinématographique en mode de *Chuanqi*.

Légende de des monts Tianyun décrit une histoire des années 1950 à 1979. Le réalisateur la dévoile à travers la stratégie narrative d'« un homme aux yeux de trois femmes ». Si nous traitons la relation entre les personnages d'une manière abstraite, nous pouvons voir que le

¹³¹ HUANG Wangli, « L'héritage et le développement du récit de film de *Chuanqi* dans les films de Xie (传奇电影叙事在谢晋电影中的传承与发展 *Chuanqi dianying zai xiejin dainyingzhong de chuancheng yu fazhan*) », in JIN Guanjun et NIE Wei (dir.), *Films de Xie Jin : contexte chinois et construction du paradigme*, op. cit., p. 118. [TdA]

film présente un schéma conflictuel dans un contexte fermé : les bons contre les méchants, les bons qui sont lésés, les méchants persécutent et les rôles secondaires trahissent. Après les rebondissements, les bonnes personnes sont sauvées par leurs pairs et, à la fin, le bien est récompensé et le mal est puni, l'histoire finit par une fin heureuse.

Dans le développement de l'histoire, sous l'influence du « principe de structure de l'intrigue », les rebondissements représentés par le côté de « tension » et les réconciliations représentées par le côté de « contrainte » coopèrent entre eux, et parcourent la voie habituelle de la « coïncidence » dans le mode narratif de *Chuanqi*. Zhou Yuzhen a raconté à Song Wei l'histoire du « droitiste » Luo Qun, mais ne s'attendait pas à ce que Luo Qun soit l'ancien amant de Song Wei ; Song Wei a appris que Luo Qun s'est déjà marié par une lettre, l'épouse de Luo Qun et aussi une ancienne amie à elle, Feng Qinglan ; le mari de Song Wei, Wu Yao, est son ancien supérieur, et aussi l'ancien supérieur de Luo Qun et Qinglan. Des relations complexes entre les personnages et diverses coïncidences font avancer l'intrigue. L'histoire qui se déplit par le point de vue des trois femmes évite une performance dramatique banale. Sur la base de la poursuite de la tradition du récit de *Chuanqi*, il renforce également l'expression narrative cinématographique multi-perspective.

Un autre exemple est *La Ville des Hibiscus* (芙蓉镇 *Furong zhen*, 1986), adapté du roman de Gu Hua par Xie Jin en 1986. *La Ville des Hibiscus* raconte comment une jeune femme (Hu Yuyin) monte laborieusement et assidûment une petite entreprise (un restaurant de tofu), puis elle est dénoncée par le chef du Parti local, jaloux de ses gros revenus. Elle perd son entreprise, sa maison et son mari (qui est persécuté à mort), subit des années d'ostracisme, tombe malade et sombre dans le désespoir, tombe amoureuse d'un camarade nettoyeur de rue (un droitiste qui prend soin d'elle), tombe enceinte, est mariée illégalement, est à nouveau jugée et condamnée par le Parti (il l'isole et emprisonne son nouveau mari), et porte son enfant illégitime. À la fin de la Révolution culturelle, elle se fait restituer son deuxième mari, sa maison et son commerce.

Contrairement à *Légende de des monts Tianyun*, *La Ville des Hibiscus* profite de la structure narrative classique d'« une femme et plusieurs hommes », mais ce qui reste inchangé est le « principe de la structure d'intrigue » du récit cinématographique en mode de *Chuanqi* : les rebondissements de l'histoire étrange, l'arrière-plan épique de longue durée et la fin heureuse.

Ce qui reste inchangé, c'est l'intention initiale de créer une légende historique à laquelle fait allusion une légende individuelle. Comme l'a dit Xie Jin :

« Gu Hua a écrit sur quelques foyers, mais en fait sur des milliers de foyers ; ce qu'il a écrit semble être sur la vie, la mort et l'amour entre les personnages, mais est en fait sur l'ascension et la chute de notre pays¹³². »

Xie Jin a projeté dans ses films ce sentiment humaniste inséparable de la « famille-État », véhiculant implicitement ses idéaux moraux confucéens. Certains chercheurs chinois appellent même le style de Xie Jin « Confucianisme cinématographique¹³³ ». Ceci n'est pas seulement lié au fait que l'enfance et l'adolescence de Xie Jin ont été profondément nourries par la culture confucéenne, mais aussi étroitement liée à la tradition spirituelle humaniste prônée par l'éthique et les normes morales confucéennes, héritées de maîtres du mélodrame tels que Zheng Zhengqiu et Cai Chusheng.

Pour résumer, la stratégie du « récit cinématographique en mode de *Chuanqi* » a apporté le succès au mélodrame représenté par la « Trilogie de réflexion » de Xie Jin au début de la nouvelle ère. Cela montre non seulement que la « complicité » du récit de *Chuanqi* et du récit historique a apaisé l'expérience traumatisante qui a été difficile à dissoudre dans le cœur des Chinois depuis longtemps. Plus important encore, la tradition éthique confucéenne héritée des premiers mélodrames s'est également fondue dans l'expérience émotionnelle de la nouvelle ère. En renforçant continuellement cette poursuite de forme populaire, l'orientation narrative traditionnelle, c'est-à-dire l'orientation narrative du mode mélodramatique, a été maintenue. En fin de compte, la structure de sentiment confucéen peut être générée et développée dans la narration mélodramatique qui est le plus facilement accepté par le public chinois.

¹³² XIE Jin, « La réflexion historique profonde (深沉的历史反思 *Shenchen de lishi fansi*) », in *My Pursuit in Film Directing* (我对导演艺术的追求 *Wo dui daoyan yishu de zhuiqiu*), Pékin, China Film Press, 1998, p. 191. [TdA]

¹³³ Voir QIN Liangjie, *The Image of "Chinese Cultural Revolution" and Collective Memory: Research on the Narrative of the Film about "Chinese Cultural Revolution" in the New Period* (“影像文革”与集体记忆：新时期电影中的文革叙事研究), ZHU Donglin (dir.), thèse de doctorat, littérature chinoise moderne et contemporaine, université de Suzhou, 2015, p. 42-50.

Dans ce chapitre, nous avons retracé les origines esthétiques chinoises du mode mélodramatique d'un point de vue stylistique et narratif dans la lignée de l'art traditionnel chinois en explorant comment les structures sensorielles confucéennes l'ont imprégné.

Dans le chapitre suivant, nous nous concentrerons sur les thèmes et les figures mélodramatiques et étudierons les modes mélodramatiques des films chinois contemporains juste après la Révolution culturelle du début des années 1980. À l'aide de la soi-disant « dimension affective du confucianisme orthodoxe », appelée également « la sentimentalité confucéenne » de Haiyan Lee, nous explorerons plus en détail la relation entre le mode du mélodrame en tant que forme éthique et la structure de sentiment confucéen.

CHAPITRE II

Les thèmes et figures mélodramatiques et la sentimentalité confucéenne

1. La famille et l'amour sous la perspective de l'éthique confucéenne

1.1 La justice de *Xiao* : les conflits éthiques dans le mélodrame familial

« Les bases de la société chinoise sont rustiques¹³⁴. »

— Fei Xiaotong

Le sociologue chinois Fei Xiaotong, dans son livre le plus célèbre *Aux racines de la société chinoise*, a mis en avant l'essence de la société traditionnelle chinoise. Le nom chinois du livre est : *Xiangtu Zhongguo* (乡土中国). *Xiangtu* (乡土, rusticité, rustique) est un concept aux significations riches dans le contexte chinois. Le soi-disant *xiang* (乡) fait référence à la relation entre les personnes et le réseau social formé par le sang (c'est-à-dire la famille, les relations de clan) et la géographie (c'est-à-dire vivre ensemble), qui est la structure de base de toute la société chinoise ; le soi-disant *tu* (土) fait référence à la base matérielle sur laquelle cette société se forme, se maintient, se continue et se développe : la terre. Ainsi, le concept de *xiangtu* dessine clairement l'image d'une Chine traditionnelle soutenue par l'agriculture et le patriarcat. Cela indique non seulement l'environnement dans lequel la grande majorité de la population chinoise a vécu pendant des milliers d'années, mais aussi la spiritualité et l'extériorisation de la pensée standard agricole et de la conscience familiale dans la culture traditionnelle chinoise. En conséquence, « la société rustique chinoise » est devenue une représentation générale de la nature de la société et de la culture chinoises traditionnelles avec la culture confucéenne en son cœur.

Au cours des 100 ans d'histoire du cinéma chinois, le concept de *xiangtu* a également pénétré dans le sujet et les images, traversant un style émotionnel entremêlé de distance et de retour, de critique et de nostalgie. Dans le mélodrame contemporain du début de la nouvelle période, les territoires ruraux sont devenus non seulement un espace important pour que l'histoire se déroule, mais la structure des relations familiales sous l'influence des

¹³⁴ FEI Xiaotong, *Aux racines de la société chinoise*, traduit du chinois par THOREL Yann Varc'h et HUANG Hong, Paris, Presses de l'Inalco, 2021, p. 21. Texte original en chinois : « 从基层上看去，中国社会是乡土性的。 » [TdA]

caractéristiques de la ruralité est également devenue la base de la construction de l'intrigue et de la contradiction dans le mélodrame familial.

Fei Xiaotong a souligné :

« Dans le collectif familial occidental, les époux sont l'axe principal. Ce sont les époux qui prennent la responsabilité de la procréation et de l'éducation. Dans ce collectif, les enfants ne sont que des seconds rôles : lorsqu'ils auront grandi, ils la quitteront. Chez eux, ce sont d'autres groupes sociaux, autres que la famille, qui viennent prendre en charge les fonctions politiques, économiques, religieuses. Les époux formant l'axe principal, les sentiments entre les sexes sont donc la force qui fusionne ce collectif. Le développement des sentiments intersexuels fait de la famille la source centrale du réconfort¹³⁵. »

C'est la raison pour laquelle dans de nombreux mélodrames familiaux hollywoodiens des années 1950 et 1960, tels que les films *Écrit sur du vent* (*Written on the Wind*, 1956), *Du haut de la terrasse* (*From the Terrace*, 1960) et *Celui par qui le scandale arrive* (*Home from the Hill*, 1960), « le conflit dramatique est basé sur une vision contradictoire du mariage¹³⁶ ».

Dans la société rustique chinoise, la nature de la famille est sensiblement différente à cet égard :

« Dans notre société rustique, la nature familiale présente sur ce plan des différences évidentes. Nos familles sont des groupes sociaux qui gèrent de nombreux domaines d'activités sur le long terme. Leur axe principal est l'axe père-fils/belle-mère-bru. Il est vertical, non horizontal. L'axe formé par les époux devient secondaire¹³⁷. »

D'une part, la structure verticale de ce mode de relations familiales est conforme au principe de l'« ordre hiérarchique » de la sentimentalité confucéenne mentionné au chapitre précédent ; d'autre part, en plus du groupe de relations entre mari et femme, il existe également une série d'axes secondaires, tels que la relation entre la femme et les femmes des frères de son mari, et la relation entre la femme et les frères de son mari, pour enrichir la structure horizontale de la relation familiale. Bien que dans la société occidentale il existe également des relations familiales à plusieurs niveaux, ce sont souvent des familles de

¹³⁵ FEI Xiaotong, *Aux racines de la société chinoise*, op. cit., p. 65.

¹³⁶ SCHATZ Thomas, « 8. The Family Melodrama », in *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House, 1981, p. 235 : « The dramatic conflict is based on a contradictory view of marriage. » [TdA]

¹³⁷ FEI Xiaotong, *Aux racines de la société chinoise*, op. cit., p. 65.

l'aristocratie¹³⁸ et des familles de gangster. Le mode familial de vie avec les personnes âgées, à savoir trois générations, voire quatre ou cinq générations sous un même toit, est un mode de vie familial naturel et normal pour les gens ordinaires, même dans la société chinoise d'aujourd'hui, en particulier dans les zones rurales.

En conséquence, certaines questions éthiques uniques dans le mélodrame familial chinois se posent naturellement. Le sujet central à discuter de ces questions éthiques se développe souvent autour des sentiments moraux fondateurs dans le confucianisme orthodoxe : *xiao* (孝, la piété filiale). Ensuite, nous nous concentrerons sur l'analyse de *In-Laws* (喜盈门 *Xi ying men*), un mélodrame familial à thème rural au début de la nouvelle ère après la Révolution culturelle.

Réalisé par Zhao Huanzhang, l'un des représentants de la quatrième génération de cinéastes chinois, *In-Laws*, tourné en 1981, est l'un des exemples les plus aboutis du mélodrame familial chinois contemporain.

Ce film raconte le processus dramatique de l'union à la division, puis de la division à l'union, d'une famille paysanne de quatre générations vivant ensemble dans une zone rurale du nord de la Chine, montrant les relations interpersonnelles complexes d'une famille de nombreuses générations qui vivent ensemble et les conflits qui en résultent. Le film a créé une série de personnages stéréotypés avec des personnalités distinctes : comme le grand-père loyal et droit, la belle-mère réprimée et indulgente, la gentille et humble deuxième belle-fille Shuilian, la belle-fille aînée cupide et égoïste Qiangying, le fils aîné Renwen qui est lâche et qui craint beaucoup sa femme, et la fille franche et forte Renfang, etc.

Le film tourne autour du thème moral de *xiao*, et construit principalement l'intrigue à travers les deux groupes de relations entre « belle-mère et belle-fille » et entre « grands-parents et petits-enfants ».

Premièrement, il y a le conflit entre la belle-mère et la belle-fille. « La relation entre la belle-mère et la belle-fille est toujours le groupe de conflits de personnages le plus favorisé dans les mélodrames familiaux. Le personnage fort peut être soit la belle-mère, soit la belle-fille, selon le thème¹³⁹. » Fait intéressant, le statut fort ou faible entre belle-mère et belle-fille représente exactement les « deux faces du confucianisme » soulignées par Tu Weiming :

¹³⁸ Voir SCHATZ Thomas, « 8. The Family Melodrama », *op. cit.*, p. 235-238.

¹³⁹ WU Qiong, *Une étude sur les genres du cinéma chinois* (中国电影的类型研究 *Zhongguo dianying de leixing yanjiu*), Pékin, China Film Press, 2005, p. 227. [TdA]

si la belle-mère se positionne comme le parti fort, la belle-fille devient la partie la plus faible qui a été torturée pendant longtemps, et le thème est de critiquer l'éthique et la morale féodales confucéennes qui constituent une répression pour la jeune génération ; à l'inverse, si la belle-mère est positionnée comme un rôle opprimé par la belle-fille, le thème tend à maintenir l'ordre familial traditionnel, c'est-à-dire les sentiments confucéens *xiao* de la vertu. *In-Laws* est dans ce dernier cas.

Le conflit explosif entre la belle-mère et la belle-fille a été provoqué par « la concurrence pour le tissu des pantalons ». L'incident trouve son origine dans les exigences morales de Qiangying concernant la répartition financière de sa belle-mère. Sa belle-mère, en tant qu'intendante de la famille élargie (principalement en charge des finances de toute la famille, ce qui est très courant dans les familles rurales à l'époque de la collectivisation, où tous les membres de la famille devaient être traités de manière égale et sans favoritisme.)

Qiangying souhaitait un pantalon en soie de polyester qui était rare en Chine au début des années 1980. Renfang, sa petite belle-sœur lui a demandé de l'aider à confectionner un pantalon avec un morceau de tissu en soie de polyester offert par son petit ami. Qiangying a mal compris et a pensé que sa belle-mère avait acheté le tissu en secret pour sa fille. Du coup elle envisage de lutter contre le comportement « injuste » de leur belle-mère avec Shuilian, qui venait se marier avec le frère cadet de son mari. Cela a conduit à un conflit entre belle-mère et belle-fille.

Dans cet incident, la chose la plus importante est le contraste frappant entre la belle-fille aînée Qiangying et la deuxième belle-fille Shuilian, qui sont devenues respectivement le « bon exemple » et le « mauvais exemple » de la pratique du *xiao*.

Même après avoir su que sa belle-mère n'avait pas acheté plus de choses pour sa fille, Qiangying a dit : « Peu importe, s'il y a quelque chose pour elle (fille), nous (les belles-filles) devons avoir la même chose ! » « Ma belle-mère c'est du dentifrice, il faut presser pour faire sortir la pâte ! » Contrairement à l'avidité de Qiangying, Shuilian a dit à sa belle-mère après avoir appris que sa belle-mère préférerait emprunter de l'argent pour acheter de la soie de polyester à ses belles-filles : « Tu ne traites pas ta belle-fille en tant qu'étrangère ? » Après cela, elle a pris l'initiative de donner à sa belle-mère l'argent qu'elle gagnait en cousant et lui a demandé d'acheter le tissu des pantalons pour Qiangying.

Du point de vue de Shuilian, elle et sa belle-mère sont dans la famille. Ainsi, elles devraient être des « neiren (内人, personnes intimes) », et non des « wairen (外人, étrangers) ». Selon le principe confucéen de la division de l'intérieur-extérieur, qui renvoie

métaphoriquement au principe de « moralité-immoralité » (chapitre 1.1.1), si une belle-mère traite sa belle-fille comme une « étrangère », il a déjà un sens moralement accusateur. Pour reprendre les mots chinois les plus courants pour évaluer une belle-fille « immorale » : « Cette belle-fille n'est pas filiale ». Par conséquent, Shuilian prend des actions pratiques pour aider sa belle-mère à calmer les contradictions, afin de pratiquer sa piété filiale, car elle ne veut pas être une « étrangère » : une belle-fille « immorale ».

Un autre point culminant du conflit familial dans le film est l'incident de « manger des raviolis ». La famille de quatre personnes du fils aîné Renwen a mangé secrètement des raviolis¹⁴⁰ à l'insu de son grand-père, et n'a préparé qu'un pain de maïs pour ce dernier qui est rentré d'une journée de travail agricole sous une pluie battante. Après la révélation de l'incident, le grand-père réagit avec colère :

« Renwen, tu étudies depuis douze ans, tu es un homme instruit et es considéré comme un cadre de l'état, tu traites les personnes âgées de cette manière, as-tu bonne conscience ? Est-ce que c'est raisonnable ? Es-tu autorisé à le faire par la loi nationale ? Peux-tu vraiment avaler ces raviolis ? Renwen, lève les yeux, tu es aussi une personne avec des fils et des filles, n'as-tu pas peur qu'ils apprennent à faire ça ? Laisse-les apprendre de toi, Renwen, tu n'es pas aussi bon qu'un enfant de cinq ans ! »

Dans l'esprit de grand-père, *xiao* n'est pas seulement l'acte de « prendre soin des personnes âgées », mais aussi la qualité la plus importante dont les parents doivent hériter et pratiquer en tant que modèles pour les enfants. Le respect de cette vertu signifie la « conscience », la « raison », la « loi nationale » et l'esprit confucéen qui a été transmis pendant des milliers d'années.

En effet, de l'avis des érudits confucéens, « *Xiao* est le fondement de tous les enseignements confucéens, car sans ressentir de révérence pour et au sein de sa famille, la culture morale et spirituelle nécessaire pour devenir “un être humain consommé” (仁 *ren*) et une “personne exemplaire” (君子 *junzi*) socialement et politiquement engagée ne serait pas possible¹⁴¹. » En effet, l'éthique confucéenne construite par Confucius est une société

¹⁴⁰ Les raviolis étaient un bon plat en Chine lorsque la vie n'était pas riche, et les familles rurales ordinaires ne mangeaient des raviolis que pendant les célébrations ou pendant la fête du printemps.

¹⁴¹ ROSEMONT Henry, Jr et AMES Roger T., *The Chinese classic of family reverence: a philosophical translation of the Xiaojing*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009, p. 1 : « *Xiao* is the foundation of all Confucian teachings, for without feeling reverence for and within one's family, the moral and spiritual cultivation necessary for becoming a consummate human being” (*ren* 仁) and a socially and politically engaged “exemplary person” (*junzi* 君子) would not be possible. » [TdA]

centrée sur la famille, la responsabilité première de l'individu est la responsabilité envers sa famille, puis celle-ci s'étend progressivement au clan, au village, au pays et au monde, et la responsabilité de l'individu diminue à son tour. C'est aussi la raison pour laquelle le grand-père est si en colère et si triste : si le petit-fils d'un intellectuel et d'un cadre d'État ne peut pas respecter le *xiao* au niveau familial, alors il perdra le fondement de devenir une « personne exemplaire » au niveau social et national.

La raison pour laquelle *In-Laws* est devenu l'un des mélodrames familiaux les plus réussis de l'histoire du cinéma chinois n'est pas seulement l'importance du *xiao* confucianiste qu'il prône dans la tradition morale chinoise, mais aussi le moment de son émergence. Ce n'est que lorsqu'un mot entre dans la catégorie d'un discours spécifique qu'il peut prendre un sens et avoir le droit d'être prononcé. Et derrière un discours spécifique, il y a toujours un consensus de groupe et une certaine volonté cognitive pour un certain laps de temps. L'attention renouvelée de *In-Laws* pour *xiao* est précisément due au fait que ce film est apparu à une époque où il pouvait « prendre du sens » en reflétant le « consensus de groupe » de l'époque.

Au début des années 1980, après trois décennies de changements institutionnels tels que la Réforme agraire, le mouvement de Coopération Agricole et le mouvement de Commune populaire, les ouvriers ruraux nouvellement cultivés ont accepté l'idéologie inculquée par l'État, tout en développant continuellement l'autonomie et l'indépendance de l'individu, mais ils perdent aussi imperceptiblement le sens de l'obligation morale envers la famille et la communauté. Avec le retrait progressif du pouvoir étatique des campagnes, le pouvoir administratif et l'image morale de l'État sur lesquels on aurait pu compter dans le passé n'existent plus. Par conséquent, le système moral rural confronté à la désintégration a un besoin urgent d'une force pour se réintégrer. Aux yeux de l'État, la morale confucéenne traditionnelle est cette force intégratrice commode et efficace.

Par conséquent, l'émergence de *In-Laws* peut être considérée comme arrivé « au bon moment », et sa propagation a atteint un succès sans précédent. Selon *Chronique du film de Shanghai*, *In-Laws* s'est vendu à 4212 exemplaires en 1981, établissant un record pour le plus grand nombre de longs métrages chinois sortis.¹⁴² En fait, 250 à 300 copies vendues étaient considéré comme élevées pour un film typique à l'époque.

¹⁴² WU Yigong, *Chronique du film de Shanghai* (上海电影志 *Shanghai dianying zhi*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1995, p. 87. [TdA]

Du point de vue du gouvernement, lorsque le film a été soumis pour examen, il a été très apprécié par Hu Yaobang, alors chef du Département central de la propagande. Et Hu a ordonné de diffuser ce film dans tout le pays dès que possible. Par conséquent, le film est sorti pour la première fois à Pékin deux mois à l'avance et donc à une vitesse extraordinaire. A cette époque, les départements fonctionnels du gouvernement mettaient en œuvre l'organisation des audiences en émettant des documents et des recommandations.

Les instructions du gouvernement central ont continué à être mises en œuvre localement. Selon le plan d'approvisionnement en films du China Film Group Corporation en juillet 1981 (n° 9, 1981) : « Selon l'esprit des instructions de la direction centrale pour faire du bon travail dans la promotion du film *In-Laws*, on espère que toutes les localités se référeront à la pratique de Pékin en la combinant avec les conditions locales réelles pour faire un bon travail en élargissant la projection de *In-Laws*, et s'efforceront d'obtenir les meilleurs résultats et effets de projection¹⁴³. »

À en juger par la réponse enthousiaste du public, la raison de sa popularité est plus intuitive. Certains téléspectateurs ont dit : « Le film parle des choses qui nous entourent, et chaque personnage peut être identifié dans notre village. » Après avoir regardé le film, certaines vieilles dames ont dit aux membres de leur famille : « Le film n'est-il pas tourné dans notre famille ? Comment les camarades qui ont fait le film peuvent-ils en savoir autant ? C'est comme s'ils étaient venus chez nous¹⁴⁴. » Le scénariste Xin Xianling a un jour cité l'opinion d'un vieil homme de la campagne : « Lorsque vous regardez ce film, si vous faites attention aux jeunes femmes et aux jeunes hommes qui vous entourent, ceux qui sont timides et baissent la tête ne sont souvent pas très filiaux, tandis que ceux qui rient sont plus filiaux envers les personnes âgées¹⁴⁵. »

On peut voir que ce mélodrame familial a été profondément ancré dans la structure de la vie rurale, montrant l'extraordinaire fonction de l'opinion publique et la capacité d'instruction morale, et il est fondamentalement limité par le jugement du bien et du mal

¹⁴³ Voir Bureau municipal de la culture de Pékin et Beijing Film Co. (dir.), *Histoire des unités de l'industrie de la distribution et de la projection de films de Pékin : Tome 1* (北京电影发行放映业单位史 (上) *beijing dianying faxing fangyingye danweishi : shang*), 1995, p. 122-127. [TdA]

¹⁴⁴ XIN Xianling et ZHAO Huanzhang, *In-Laws : du scénario au film* (喜盈门: 从剧本到影片 *Xi ying meng: cong juben dao yingpian*), Pékin, China Film Press, 1984, p. 354-355. [TdA]

¹⁴⁵ SUN Daoxian et LI Duoyu (dir.), *100 ans de cinéma chinois (tome II) 1977-2005* (中国电影百年(下编) 1977-2005 *Zhongguo dianying bainian(xia) 1977-2005*), Pékin, China Broadcast Film & Television Publishing House, 2006, p. 61. [TdA]

parmi les gens. Bien que les agriculteurs n'aient peut-être pas de meilleure solution aux conflits entre belle-mère et belle-fille et aux conflits familiaux de cette époque, le film leur a fourni un modèle idéal et un outil d'opinion publique.

Si l'on dit que les politiques économiques rurales depuis la fondation de la République populaire de Chine et les mouvements politiques des années 1960 et 1970 ont fait décliner les valeurs morales traditionnelles, alors *In-Laws*, en prônant le thème traditionnel de *xiao*, a touché le cœur de millions de Chinois, en particulier de paysans chinois, dans ce domaine spatio-temporel spécifique du début des années 1980, permettant de restaurer l'éthique et de reconstruire les émotions.

En conséquence, ce mélodrame familial avec un thème rural qui prône *xiao*, le sentiment vertueux confucéen de base, reprend la structure de sentiment confucéen qui a été « oubliée » depuis la fondation de la République populaire de Chine, et lui donne une nouvelle vitalité.

1.2 L'amour et l'amour élargi : les expressions émotionnelles détournées dans le mélodrame romantique

Comme nous l'avons dit au début de cette partie, dans la considération de la structure de sentiment confucéen à partir de l'approche du *qing*, l'expression de l'amour est souvent marginalisée dans la sentimentalité confucéenne. Cependant, après la fin de la Révolution culturelle, l'amour est devenu l'expression émotionnelle la plus puissante du film. D'une part, répondre au besoin de nature humaine et de récupération émotionnelle ; d'autre part, à la réalité sociale et aux besoins du public avec une proportion de la population de jeunes plus importante.¹⁴⁶

¹⁴⁶ En 1980, les jeunes de moins de 30 ans en Chine représentaient 65 % de la population du pays, les jeunes nés avec deux pics démographiques (le premier étant de 1951 à 1958, avec une augmentation de la population totale de 107,98 millions en sept ans, et une augmentation annuelle moyenne nette de plus de 15 millions de personnes ; la seconde est de 1963 à 1976, la nouvelle population a augmenté de 219,21 millions en 13 ans, avec une augmentation annuelle moyenne de 17,02 millions, surtout pendant la Révolution culturelle, l'augmentation annuelle moyenne de la population était d'environ 20 millions) sont entrés dans la période de l'amour, et il y a beaucoup de célibataires dans la trentaine. Le problème du mariage et de l'amour est devenu un problème urgent pour les jeunes.

Néanmoins, la retenue et le détour de l'expression de l'amour étaient évidentes dans le mélodrame romantique de l'époque. La raison principale est l'influence des « films des cicatrices¹⁴⁷ (伤痕电影 *shanghen dianying*) », qui réfléchissent sur la Révolution culturelle.

Comme l'a dit Wu Qiong, spécialiste des études de films de genre chinois : « De la fin des années 1970 au milieu et au début des années 1980, le genre dominant dans les mélodrames des 'cicatrices' était le mélodrame romantique. La persécution politique et l'amour romantique ont remplacé le statut central de la famille nucléaire dans le mélodrame, le sujet de la critique politique devient moral, éthique, émotif¹⁴⁸. »

Wu Qiong pense également que le mode narratif de l'opéra chinois a une grande influence sur les mélodrames chinois. Elle a exposé l'influence du mode du « lettré et la belle » dans l'opéra traditionnel sur le mélodrame romantique contemporain.

« Pour faire simple, il s'agit d'un jeune homme en détresse (le lettré) qui a subi un changement de famille car son père a été persécuté par les perfides fonctionnaires de la cour impériale. Heureusement, il a été secouru par une gentille demoiselle, une villageoise (la belle). La jeune demoiselle lui a donné de l'argent pour son voyage, et ne le méprisait pas pour l'avoir accueilli. Le jeune homme a étudié avec diligence pour obtenir la renommée, la famille a retrouvé sa réputation, puis "le lettré" et "la belle" ont surmonté les obstacles de la disparité de la situation familiale pour arriver finalement à une fin heureuse. Au cours de la Révolution culturelle, un grand nombre de cadres dirigeants du parti, à tous les niveaux, ont été renversés et ont été envoyés à la campagne avec leurs enfants. Après la Révolution culturelle, il y a eu une vague de retour des "zhijing (知青, jeunes instruits)" vers la ville. Par conséquent, la formule principale des histoires de mélodrame romantique à cette époque est "le protagoniste politiquement persécuté obtient la rédemption amoureuse du sexe opposé"¹⁴⁹. »

Tourné en 1979, *The Thrill of Life* au style musical fort utilise ce mode amoureux. Le protagoniste du film, le violoniste Zheng Changhe, est un « jeune homme en détresse (le lettré) ». A la veille de la Fête de Qingming en 1976, Zheng Changhe est pourchassé par Wei

¹⁴⁷ Les films des cicatrices (伤痕电影 *shanghen dianying*) font référence à un courant de création cinématographique qui a émergé en Chine à la fin des années 1970 sous l'influence de la « littérature des cicatrices ». C'est un phénomène cinématographique qui a émergé en Chine après la Révolution culturelle. Il exprime principalement les dommages spirituels et matériels énormes causés par les mouvements politiques tels que la Révolution culturelle au peuple, ainsi qu'une réflexion sur l'avenir du pays et de la nation. Le but est d'apaiser l'âme, de guérir les blessures et d'atténuer la douleur.

¹⁴⁸ WU Qiong, *Une étude sur les genres du cinéma chinois*, op. cit., p. 221. [TdA]

¹⁴⁹ *Ibid.* [TdA]

Li, un sous-fifre de la « Bande des Quatre¹⁵⁰ (四人帮 *si ren bang*) », parce qu'il s'est rendu sur la place Tian'anmen pour pleurer le premier ministre Zhou. Et Xu Shanshan, qui est née dans une famille intellectuelle, a agi en tant que « gentille demoiselle (la belle) ». Au début du film, elle a sauvé Changhe quand il était poursuivi. Zheng Changhe n'a pas eu peur de la menace de la Bande des Quatre et a joué son propre morceau de violon à la mémoire du premier ministre Zhou. Shanshan n'a pas seulement été émue par son talent musical, mais a également admiré son courage et son enthousiasme patriotique. Les deux tombent amoureux. Cependant, Wei Li poursuit également Shanshan. D'une part, il profite de son poste dans le ministère de la Culture pour faire de grands efforts pour sauver le père de Shanshan, un « intellectuel senior » qui est professeur de médecine, des souffrances des mouvements politiques. D'un autre côté, il rapportait constamment les crimes « contre-révolutionnaires » de Changhe aux parents de Shanshan, et a usé de l'intimidation et de la tentation pour empêcher Shanshan d'interagir avec Changhe.

Dans ce film, les deux côtés du bien et du mal sont dans une relation d'opposition complexe et délicate. Dans la relation amoureuse, Wei Li et Zheng Changhe sont des rivaux. En termes de relations politiques, les forces de la Bande des Quatre représentées par Wei Li étaient celles au pouvoir qui soutenaient la Révolution culturelle à cette époque ; tandis que les artistes patriotes représentés par Zheng Changhe étaient qualifiés de « contre-révolutionnaires ». A cette époque, « révolutionnaire » et « contre-révolutionnaire » ne correspondent plus à « justice » et « injustice » dans des circonstances normales, dans le contexte politique particulier où le bien et le mal sont inversés, les sens des deux sont aussi inversés. Wei Li espère obtenir l'amour de Shanshan par la base légale de sa fausse « justice », alors il persécute encore plus Changhe. Et le choix ferme de Shanshan pour Changhe reflète non seulement un choix d'amour, mais aussi une extension d'une position morale.

En effet, dans les mélodrames romantiques sous l'influence des films des cicatrices, les hommes qui ne sont pas favorisé en amour ne sont souvent pas aimés par l'héroïne en raison de sa personnalité, de son apparence et d'autres raisons, comme dans l'amour ordinaire. Mais

¹⁵⁰ Bande des Quatre (四人帮 *si ren bang*), nom donné au groupe formé de quatre dirigeants chinois maoïstes : Jiang Qing (veuve de Mao Zedong), Wang Hongwen, Yao Wenyuan et Zhang Chunqiao, accusés de complot et de trahison et arrêtés en octobre 1976, lors de la nomination de Hua Guofeng à la présidence du parti communiste chinois. Ils représentaient la tendance radicale maoïste, et leur ascension politique était consécutive à la Révolution culturelle. Leur procès (novembre 1980-janvier 1981) se termine par la condamnation à mort de Jiang Qing et de Zhang Chunqiao, peine commuée en détention perpétuelle en 1983. https://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/Bande_des_Quatre/107385

ils sont généralement traités différemment à cause de leurs positions morales illégitime. En fin de compte, ce doit être un homme aux vertus confucéennes, plein de patriotisme et de sens moral qui est aimé par l'héroïne, pas quelqu'un qui est superficiellement puissant. Même si ce dernier obtient le héros à cause du pouvoir temporaire, il ne pourra jamais obtenir sa sincérité. Par exemple, dans *La Légende des monts Tianyun*, afin d'épouser la jeune et belle Song Wei, le chef Wu Yao n'a pas hésité à utiliser son pouvoir pour classer Luo Qun, l'amoureux de Song Wei, comme « droitiste », afin de séparer les deux. Mais à la fin, le mariage de Wu Yao et Song Wei finit également par un échec.

La présentation émotionnelle dans *The Thrill of Life* était une forme paradigmatique d'expression émotionnelle dans le mélodrame romantique de cette période, c'est-à-dire la dissolution de l'amour privé dans un « amour élargi » : le patriotisme.

Au son du violon de Changhe, Shanshan a une vision imaginaire avec Changhe. Les deux ont d'abord joué et cueilli des fleurs dans la nature comme des couples ordinaires, mais ensuite, lorsque le point culminant de la musique est arrivé, les deux ont placé des fleurs sur la tombe du premier ministre Zhou. C'est à travers l'amour élargi désintéressé de Changhe pour le Premier ministre chinois Zhou Enlai, un symbole national, que Shanshan confirme son amour pour cet homme avec un sens de la responsabilité patriotique, réalisant ainsi que son amour privé se dissout dans « l'amour élargi ». Ici, l'amour s'affirme et s'exprime non pas par la passion, mais par des détours et des présupposés moraux. Cette expression de l'amour est très facile à comprendre si nous la considérons avec l'attitude envers l'amour privé dans la sentimentalité confucéenne. Parce que les relations hiérarchiques entre l'individu et la famille et entre l'individu et la patrie ont toujours été au cœur du mode éthique confucéen à cercle concentrique, l'identité et la valeur d'un individu ne peuvent manifester leur sens que dans les relations hiérarchiques avec la famille et la patrie. De même, l'amour privé qui jaillit d'un individu ne peut manifester sa légitimité sur le plan moral et éthique que lorsqu'il est lié au destin du pays.

Romance sur la Montagne Lushan (庐山恋 *Lushan lian*, réalisé par HUANG Zumo), filmé en 1980, a non seulement suivi la routine commune de l'histoire « le lettré et la belle » dans le mode narratif, mais a également poursuivi la méthode de construction émotionnelle confucéenne dans la construction des relations amoureuses, c'est-à-dire coude l'amour personnel et la ferveur patriotique sous le principe des hiérarchies concentriques « individuation ». Mais contrairement aux mélodrames romantiques qui se sont déroulés dans la ville à la même période comme *The Thrill of Life*, *Romance sur la Montagne Lushan*, comme le

titre l'indique, est une histoire d'amour qui se déroule dans la montagne Lushan, célèbre pour ses paysages naturels.

Le paysage naturel magnifique crée une atmosphère romantique naturelle pour les jeunes hommes et femmes célibataires, propice à la croissance de l'amour. Mais contrairement à l'environnement naturel privé des mélodrames romantiques ordinaires, comme la scène où deux amoureux se rencontrent sous la lune au milieu de la nuit, le paysage dans *Romance sur la Montagne Lushan* est constitué de montagnes majestueuses, de chutes d'eau et de soleil rouge brillant, d'un vaste lac... Tout est magnifique et ouvert. Face aux grandes montagnes et aux rivières de la patrie, les protagonistes masculins et féminins n'ont pas prononcé de mots d'amour doux et persistants, mais ont crié au loin la phrase anglaise corrigée au niveau de la prononciation de Geng Hua par Zhou Yun lors de leur première rencontre : « I love my motherland, I love the morning of my motherland! »

A ce moment, l'amour abstrait de « l'amour pour le pays » s'incarne comme « l'amour pour le paysage de la patrie ». Immergés dans la beauté magnifique de la patrie, leur amour pour la patrie s'exprime pleinement et leur aspiration à une vie meilleure est également prête à se manifester. Et le sous-texte de « I love my motherland » n'est-t-il pas « I love you » ? En conséquence, les règles de la tradition lyrique chinoise sont pleinement reflétées : faire attention au *Yijing* (意境, densité d'âme, idée-paysage), générer l'émotion de la « vue », dissoudre l'émotion dans la « vue », etc. L'amour privé des deux personnes ne s'est pas seulement fondu avec succès dans l'amour patriotique, et à l'aide de paysages extérieurs, l'amour privé s'est sublimé dans l'émotion plus noble de ce dernier.

En plus de la construction émotionnelle selon le principe de hiérarchie confucéen à « cercle concentrique », *Romance sur la montagne Lushan* profite plus profondément de la stratégie narrative sous le principe confucéen de la division de l'intérieur-extérieur pour façonner la position opposée de deux personnes qui s'aiment, ce qui rend le maniement de l'amour personnel et du patriotisme plus dramatique.

L'héroïne Zhou Yun est la fille d'un ancien général du Kuomintang (Parti nationaliste chinois) vivant aux États-Unis, et le héros Geng Hua est le fils d'un cadre supérieur du Parti communiste qui a subi des persécutions politiques pendant la Révolution culturelle. L'obstruction initiale à leur amour était le facteur destructeur couramment utilisé dans le mélodrame des cicatrices – l'ordre politique extrême de « gauche » dans la Révolution culturelle. Après la fin de la Révolution culturelle, l'oppression politique n'existait plus, mais l'opposition idéologique représentée par les deux familles existait toujours.

En fait, cette opposition est au centre du récit du film. Leur relation amoureuse implique une série d'oppositions idéologiques : États-Unis/Chine, Parti nationaliste/Parti communiste, capitalisme/socialisme, riche/pauvre, avancé/arriéré, ouvert/fermé, etc. L'accomplissement final de leur relation amoureuse, la réalisation de la fin heureuse, découle de la dissolution symbolique de la relation opposée. Cette dissolution est divisée en deux niveaux.

Le premier niveau est la forme paradigmatique dans laquelle la nouvelle génération de jeunes représentée par Zhou Yun et Geng Hua associe l'amour personnel à la passion patriotique ; elle fait partie de la sentimentalité confucéenne qui suit le mode éthique à « cercle concentrique » d'« individu-état ». Bien qu'il existe une opposition de classe idéologique entre les protagonistes masculins et féminins, au fur et à mesure qu'ils communiquent, le concept commun des deux devient de plus en plus évident : respecter leurs vrais sentiments, aspirer à un bel amour, aimer la patrie, revitaliser la patrie et mépriser la limite inhumaine de la société. L'amour privé est très attendu en raison de l'amour partagé des deux personnes pour le pays. Par conséquent, l'attente du mariage entre les deux devient l'indice caché du récit. Le mariage entre le descendant du prolétariat et la descendante de la bourgeoisie dans la nouvelle ère est l'un des énoncés thématiques les plus forts, symbolisant la réconciliation des valeurs opposées que ce couple représente. Dans le nouveau contexte politique, la position de classe était recouverte d'une plus grande ferveur patriotique.

Le deuxième niveau est la fraternisation des parents des amants. Le père de Geng Hua, Geng Feng, et le père de Zhou Yun, Zhou Zhenwu, représentent respectivement les deux positions de classe opposées du Parti communiste et du Kuomintang. La confrontation idéologique entre les deux familles est également basée sur cette prémisse. L'amour entre Zhou et Geng ressemble à une histoire de Roméo et Juliette à la chinoise, mais la soi-disant « querelle de famille » a été remplacée par une confrontation de classe, d'État et idéologique plus complexe sous le principe confucéen de la division de l'intérieur-extérieur.

L'accord définitif et le soutien des deux pères pour l'amour des deux jeunes gens annoncent aussi la réorganisation d'« intérieur-extérieur »/« moral-immoral »/« humain-inhumain » dans le nouveau contexte politique : le père de Geng Hua, qui a été persécuté pendant la Révolution culturelle, a été classé comme « externe »/« immoral »/« inhumain » par les forces de gauche, mais après la fin de la Révolution culturelle, il est revenu à l'ordre moral. En fait, son intervention opportune dans l'amour de Zhou Yun et Geng Hua a en effet changé les résultats défavorables et les a finalement mariés. Zhou Zhenwu, un ancien général

du Kuomintang, est passé d'un ennemi qui a trahi la révolution à un allié d'une Chine ouverte et à un vagabond qui est retourné dans sa patrie. Sa fille Zhou Yun a également prouvé son identité de classe et la légitimité d'obtenir un bel amour en raison du changement de son père de « l'extérieur » à « l'intérieur ». Comme Geng Feng l'a dit à Zhou Yun à la fin du film : « J'ai entendu Geng Hua dire, tu es une bonne fille qui aime la patrie, ton père vit à l'étranger et la patrie lui manque... moi, Geng Feng lui souhaite la bienvenue. » Dans la réorganisation de la relation « intérieure-extérieure », les conflits culturels socialisme/capitalisme, Parti communiste/Parti nationaliste, Chine/États-Unis sont miraculeusement réconciliés.

La sentimentalité confucéenne morale à « cercle concentrique » et son principe subordonné de la division de l'intérieur-extérieur ont fait de la transformation de l'amour privé en patriotisme la manifestation la plus courante des codes émotionnels confucéens dans les mélodrames romantiques de cette période.

De plus, il existe un autre code émotionnel confucéen plus obscur, qui nous permet de comprendre pleinement la manifestation de la structure de sentiment confucéen dans le mélodrame romantique. C'est ce que le confucianisme appelle « Tous les hommes ont le sentiment de la miséricorde et de la pitié¹⁵¹. » Cela signifie que la sympathie qui naît de la vue de ceux qui ont subi un désastre ou un malheur est un sentiment humain universel. Et spécifiquement en amour, c'est un sentiment « d'amour par pitié ». En raison de la compassion envers la personne que l'on aime, « le sentiment de la miséricorde et de la pitié » est né et se transforme en amour.

Le cadre de ce type de mélodrame romantique se déroule généralement dans un cadre urbain. Celui qui génère sympathie et pitié est souvent un homme avec une mission de « rédemption », et l'objet de leur amour est souvent une femme qui a été persécutée pendant la Révolution Culturelle, ou une mère célibataire avec un enfant qui lutte pour vivre. Par exemple, dans *La Rue étroite* (小街 *Xiao jie*, 1981), Yu, une jeune fille qui a été arrêtée et torturée par les Gardes rouges (红卫兵 *hong wei bing*) et s'est fait raser les cheveux ; dans *The Invisible Web* (潜网 *Qian wang*, 1981), la veuve Luo Xian, avec un chemin de l'amour chaotique, et son mari qui est mort subitement dans l'exercice de ses fonctions, a élevé ses

¹⁵¹ Meng-Tseu, in Confucius et Mencius, *Les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine*, traduits du chinois par PAUTHIER M. G., Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1858, p. 337. Texte original en chinois : « 惻隱之心，人皆有之。 »

enfants de manière indépendante. Il y a aussi Qin Nan dans *Sous le Pont* (大桥下面 *Daqiao xiamian*, 1984), la « jeune instruite » retournée de la campagne qui a été abandonnée par un homme sans cœur et a accouché hors mariage et a été critiquée par son entourage. Elles appartiennent toutes à cette catégorie de femmes qui font ressentir aux hommes le sentiment de la miséricorde et de la pitié.

Les hommes qui jouent le rôle de « rédempteur » ressentent de la sympathie pour ces femmes malheureuses, non seulement à cause de leur malheur, mais plus important encore, à cause de leur caractère bienveillant et fort pour faire face à leur malheur. Leurs qualités excellentes sont souvent renforcées par leur statut de « mère ».

Fait intéressant, la façon dont les hommes qui tombent amoureux expriment leur amour n'est pas de montrer leur amour directement aux femmes qu'ils aiment, mais d'influencer les femmes en étant gentils avec leurs enfants. C'est-à-dire que les hommes ne sont pas pressés de se mettre dans le rôle d'« amoureux », mais se placent d'abord dans le rôle d'un « père » imaginaire afin d'obtenir la légitimité morale de devenir un « mari » ou un « compagnon » légitime. Et les femmes dans les films sont souvent disposées à accepter l'amour des hommes parce qu'elles voient le potentiel d'un homme en tant que « père », c'est-à-dire la possibilité de construire une famille complète avec lui (plutôt que la romance comme un « amoureux »). De ce point de vue, l'accent mis sur la « famille » dans la sentimentalité confucéenne se reflète aussi subtilement dans le mélodrame romantique.

Sous le Pont est un exemple classique de ce mode narratif. Gao Zhihua et Qin Nan sont tous deux des *zhiqing* revenus de la campagne en ville, ils vivent d'activités indépendantes telles que la réparation de vélos et la couture, et vivent sous le pont. Gao Zhihua est tombé amoureux de Qin Nan, une femme mystérieuse, silencieuse et mélancolique. Mais Qin Nan l'a toujours évité. Il s'est avéré que pendant « le Mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne (上山下乡运动 *shangshan xiexiang yundong*) », Qin Nan a été une fois abandonné par un homme sans cœur et a donné naissance à un fils Dongdong qui a été élevé à la campagne. Après avoir appris que Qin Nan avait un enfant illégitime, Gao Zhihua est tombé dans une brève période d'hésitation et de lutte en soi-même, mais il a quand même pris soin de Dongdong comme un père lorsque Dongdong a été hospitalisé de manière inattendue. Cela a encore plus ému Qin Nan qui a finalement décidé d'ouvrir son cœur à Zhihua et d'accepter son amour. L'amour privé des deux personnes est ainsi réalisé par l'amour désintéressé de Zhihua.

De plus, après avoir appris que Qin Nan avait accouché hors mariage, l'attitude de Zhihua contrastait fortement avec les réactions de son entourage. Les voisins plus âgés à proximité ont dit du mal de Qin Nan derrière son dos et ont même qualifié l'enfant de Qin Nan de « bâtard ». La mère de Zhihua était impatiente de nouer les deux au début, mais à cause de ça, elle s'y est fermement opposée. Le réalisateur utilise l'opposition classique d'un concept de « mariage » à deux générations pour critiquer le concept féodal qui représente la tradition négative du confucianisme, et reflète aussi implicitement la contradiction entre la morale traditionnelle du confucianisme et l'idéologie d'un pays émergent.

À la fin du film, Qin Nan a raconté à Zhihua son passé malheureux. Zhihua a non seulement de la compassion pour l'expérience de Qin Nan, mais a également été ému par sa bravoure face au malheur. Il était plein de larmes et a dit avec pitié : « Qin Nan, tu as vécu une vie trop dure toutes ces années ! » Bien que Qin Nan, ait également exprimé son inquiétude à Gao Zhihua, craignant que ce genre de relation motivée par un destin spécial ne soit pas de l'amour et Zhihua ne l'aime pas vraiment, mais voulait être avec elle par sympathie. Et Zhihua a répondu : « Si vous voulez parler du 'destin', je crois seulement que si le pays va bien, tout ira bien ! » Cette réponse semble n'avoir rien à voir avec l'amour, mais c'est en fait la raison pour laquelle les deux ont décidé de rompre avec les préjugés laïcs et se rassembler.

Revenons donc à notre discussion initiale sur la relation entre l'amour et l'amour élargi dans ce chapitre : la transformation de l'amour personnel et national. Si l'on dit que Zhihua tombe amoureux avec Qin Nan à cause de la compassion et du « sentiment de la miséricorde et de la pitié », alors ce qui a vraiment contribué à cet amour, c'est que les deux ont la même vision du « destin ». Qin Nan et Gao Zhihua ont la même expérience que les jeunes instruits qui ont été persécutés pendant la Révolution Culturelle (sauf que l'expérience de Qin Nan a été plus malheureuse). Mais ils sont maintenant tous les deux indépendants et forts en tant que travailleurs individuels, ne cessant de s'améliorer, car ils partagent la même croyance en l'avenir de leur pays.

Jusqu'à présent, nous avons analysé du point de vue de l'éthique confucéenne les deux thèmes mélodramatiques les plus courants, soit « famille » et « amour ». Nous explorerons maintenant deux genres de figures mélodramatiques typiques, victimes et personnages féminins, pour voir comment ces personnages malheureux mais innocents qui inspirent notre sympathie manifestent leur valeur éthique à travers les sentiments vertueux confucéens.

2. Les figures typiques dans le mélodrame et les sentiments vertueux confucéens

2.1 Les victimes politiques et *Zhong, Yi et Cheng*

La victime est une figure mélodramatique typique. Selon Linda Williams, un critère important pour juger si un mode mélodramatique est utilisé est de savoir si une œuvre peut « faire éprouver de la sympathie pour les vertus de personnages présentés comme des victimes ¹⁵² ». Thomas Elsaesser affirme que « l'un des traits caractéristiques des mélodrames est qu'ils se concentrent sur le point de vue de la victime¹⁵³ ». Scott Loren et Jörg Metelmann estiment que la question de la « Victimité (*Victimhood*) » dans le mode mélodramatique est la clé pour comprendre la politique nationale et démêler ce qu'ils appellent une « histoire des larmes¹⁵⁴ ».

Dans cette petite partie de l'étude, le thème politique sera intégré à notre recherche comme mot clé afin de décrypter les figures de plusieurs genres de victimes politiques dans le mélodrame des cicatrices dans les premières années après la fin de la Révolution culturelle.

Comme l'ont souligné Tu Wei-ming et Haiyan Lee, les relations interpersonnelles confucéennes mettent l'accent non seulement sur un principe de hiérarchie, mais aussi sur un principe de réciprocité.¹⁵⁵ Le dilemme moral des personnages surgit lorsque l'effort d'émotion morale n'est pas récompensé rationnellement. Le dilemme auquel sont confrontées les victimes politiques n'est pas seulement due au fait que les sentiments vertueux confucéens tels que *zhong* (忠, dévouement, loyauté), *yi* (义, significaiton, droiture), *cheng* (诚, vérité, sincérité) ne sont pas récompensés rationnellement, mais aussi

¹⁵² WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*, p. 42 : « if a work invites us to feel sympathy for the virtues of beset victims... then the operative mode is melodrama. » [Traduction référencée : ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain : Une fabrique de peuples*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 65.]

¹⁵³ ELSAESSER Thomas, « Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama », *op. cit.*, p. 64 : « one of the characteristic features of melodramas is that they concentrate on the point of view of the victim. » [TdA]

¹⁵⁴ Voir LOREN Scott et METELMANN Jörg (dir.), « Introduction », in *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 9-32.

¹⁵⁵ Voir LEE Haiyan, *Revolution of the Heart*, *op. cit.*, p. 26-27 ; et TU Wei-Ming, « VIII Neo-Confucian Religiosity and Human-Relatedness », *Confucian thought: Selfhood as creative transformation*, New York, State University of New York Press, 1985, p. 140. sq.

parce que ces émotions sont souvent réprimées, déformées et même punies. En conséquence, les victimes politiques souffrent non seulement de dilemmes moraux au niveau spirituel, mais souffrent également au niveau physique.

Le but de cette sous-partie est d'examiner comment la structure de sentiment confucéen est incarnée à travers des personnages mélodramatiques en étudiant la relation entre les sentiments vertueux confucéens et le dilemme des victimes politiques.

***Zhong* : le dévouement, la loyauté**

Le sens originel de *Zhong* était une attitude envers la vie : le dévouement. Faites de votre mieux, c'est *zhong*. Chez Confucius et Mencius, *zhong* appartient au contenu important de *ren* (仁, la bienveillance). Jusqu'à la proposition des « trois liens fondamentaux » du confucianisme sous la dynastie des Han, *zhong* est passé de la catégorie éthique confucéenne à une catégorie politique et morale importante, et est devenu l'une des émotions morales fondamentales qui constituaient l'éthique confucéenne orthodoxe.

Dans les « trois liens fondamentaux » du confucianisme, le *zhong*, se référant principalement à la loyauté, représente les sentiments vertueux des ministres envers le monarque dans la relation entre le monarque et le ministre. En chinois, la « loyauté envers le monarque » est généralement associé au « patriotisme ». Par conséquent, dans la Chine impériale ancienne, la « loyauté envers le monarque » et le « patriotisme » avaient souvent des significations équivalentes. Cependant, dans la société moderne, le « monarque » n'existe plus, et le plus grand objet de loyauté est remplacé par l'État, la révolution et le Parti communiste chinois.

Pendant la Révolution culturelle sous le contrôle des forces de la Bande des Quatre, les concepts de « révolution », « Parti » et « État » ont été déformés et utilisés par les forces ultra-gauches comme slogans pour leur monopole du pouvoir. Et ceux qui maintiennent vraiment les vertus envers l'État, le parti et la révolution ont été soumis à des persécutions politiques et sont devenus des victimes. Ces victimes politiques sont souvent des talents ou des intellectuels de haut niveau dans le domaine professionnel, qui pratiquent la vertu de *zhong* du confucianisme non seulement par l'expression de la loyauté envers le signifiant abstrait, l'État, mais aussi par le zèle pour leurs occupations spécifiques, c'est-à-dire, le soi-disant dévouement de *zhong*.

Le film *Suffering Heart* (苦难的心 *Kunan de xin*, réalisé par Chang Zhenhua en 1979), qui se déroule en 1975 lorsque la Bande des Quatre sévit, dépeint la douleur et l'humiliation subies par Luo Bingzhen, un chirurgien revenu d'outre-mer, et reproduit fidèlement les années catastrophiques où la Bande des Quatre sévissait. Tout en pleurant le malheur de cet intellectuel hors pair, le public s'est également ému de sa loyauté et de son dévouement envers la patrie et la cause médicale.

En tant qu'expert cardiovasculaire et cérébrovasculaire, Luo Bingzhen a renoncé aux conditions de vie et de travail favorables à l'étranger pour retourner dans la patrie avec sa femme et sa fille. Il a mené ses disciples avec succès dans des expériences sur les valves cardiaques. Mais lorsque cette technologie a été appliquée au patient Su Lan, il y a eu un accident — Su Lan est décédée. L'opération n'en fait pas responsable, mais le processus de soins infirmiers postopératoire de l'infirmière Xiaoqiao, qui a utilisé incorrectement la médecine. Xiaoqiao a caché la vérité sur l'affaire à cause de sa timidité et Luo Bingzhen a été démis de ses fonctions.

Ensuite, sa femme fut morte avec ressentiment à cause des changements politiques successifs. Sa fille souffrit également de difficultés et a eu du mal à reprendre pied à cause de la position politique de son père. Et Luo Bingzhen lui-même en fut la victime directe. Son esprit et son corps ont subi un grand coup, et ce médecin expert a été réduits au sort de laver les toilettes des hôpitaux. Et les Gardes rouges, qui se disaient « fermes en politique » et « fidèles à la révolution », ont repris l'hôpital, n'ont pas soigné les malades et se sont engagés dans des campagnes politiques.

Le point culminant du film s'est produit au moment où la « vérité a été révélée » à la fin. L'infirmière Xiao Qiao a dit la vérité sur ses erreurs de soin médical. Luo Bingzhen a affronté les forces de la Bande des Quatre afin de sauver la vie, et a résolument repris le scalpel et a pratiqué une opération cardiaque sur le frère de Su Lan. Avec ce moment mélodramatique courant, Luo Bingzhen est ramené à son innocence et sa gentillesse. Cependant, après l'opération réussie, le médecin épuisé a lui-même subi une crise cardiaque. L'expression la plus directe de la vertu de *zhong* s'est également produite au dernier moment de la vie de Luo Bingzhen. Il a dit à sa fille : « Vis comme un ver à soie, recrache le dernier centimètre de soie et donne-le au peuple... »

En tant que patriote qui a renoncé au traitement de faveur à l'étranger et est retourné en Chine, Luo Bingzhen a l'esprit de « servir la patrie » venant de la même lignée des anciens lettrés confucéens. Même si sa fille l'a persuadé de partir à plusieurs reprises, il ne l'a pas

fait – c’est la loyauté de *zhong* envers le pays au niveau politique. En tant qu’intellectuel de haut niveau, Luo Bingzhen a insisté sur la vérité médicale et s’est consacré à ses patients – c’est le « dévouement » de *zhong* au niveau éthique. A ce moment, la signification politique et éthique de *zhong* fait consensus sur Luo Bingzhen, victime de la Révolution culturelle, à travers une sorte de dévouement ultime au prix de sa vie.

Suffering Heart a été tourné en 1979, alors que la Révolution Culturelle venait de se terminer. D’après le langage du film, nous pouvons clairement voir le style d’image des « trois mises en valeur¹⁵⁶ (三突出 *san tuchu*) » pendant la Révolution Culturelle. Par exemple, lors de la confrontation entre Luo Bingzhen et les Gardes rouges dans les escaliers, afin de mettre en valeur l’image positive de Luo Bingzhen, il a été délibérément disposé à se tenir en haut des escaliers, en utilisant la contre-plongée et le gros plan ; alors les forces de la Bande des Quatre sont en bas de l’escalier, utilisant la plongée et le plan moyen.



¹⁵⁶ Trois mises en valeur (三突出 *San tuchu*) est un mode de création littéraire idéaliste et métaphysique prôné par Jiang Qing lors de la Révolution culturelle. À savoir : « mettre en valeur les personnages positifs parmi tous les personnages ; mettre en valeur les personnages héroïques principaux parmi les personnages positifs ; mettre en valeur les personnages centraux parmi les personnages héroïques principaux. »

Luo Bingzhen, qui était une victime politique et une figure de « bon », bien que son innocence ait finalement été restaurée, la fin avec l'épuisement et la mort était trop triste pour mettre en valeur ses sentiments vertueux. Cependant, des intellectuels qui partagent un sort malheureux similaire à celui de Luo Bingzhen, dans l'objectif du maître du mélodrame Xie Jin, ont obtenu une solution morale plus complète grâce à une stratégie de « compensation émotionnelle ».

Luo Qun dans *La Légende des monts Tianyun* représente ce cas. Il était à l'origine un commissaire politique, son père était un martyr et il était un intellectuel de haut niveau formé à l'étranger. Ces expériences lui ont donné un sens de mission et de responsabilité pour sa patrie et la révolution. Cependant, dans « le Mouvement anti-droitiste¹⁵⁷ (反右运动 *fan you yundong*) », il a été défini comme un partisan de droite, accusé d'« anti-parti » et « anti-société » par les forces de gauche, et a été impitoyablement expulsé de la fonction publique et de l'adhésion au parti.

Bien que la vertu de *zhong* de Luo Qun ait été déformée par les forces de gauche du mouvement politique et que son corps et son esprit aient subi de nombreuses difficultés au cours de sa carrière politique, il a reçu différentes compensations émotionnelles de la part de trois femmes : son premier amour, Song Wei, a rompu avec lui sous pression, mais à cause de cela, elle a regretté toute sa vie et ne l'a jamais oublié ; Feng Qinglan, une personne droite et généreuse, l'a épousé dans l'adversité et ne l'a jamais abandonné ; il y a aussi Zhou Yuzhen, une jeune femme qui a été profondément touchée par son malheur et a fait de son mieux pour restaurer sa réputation. En fait, c'est grâce aux efforts conjoints de ces trois femmes que les griefs de Luo Qun ont été réhabilités et que sa vertu de *zhong* a été rectifiée.

La stratégie de compensation émotionnelle de Xie Jin pour les victimes politiques apaise non seulement la mémoire traumatisante du public de la Révolution culturelle, mais donne également aux gens un espoir dans les vertus de la nature humaine et une confiance pour reconstruire l'ordre moral.

De plus, Luo Qun, la victime, est dépeinte comme un modèle moral presque parfait, une tactique fréquemment utilisée dans les films de Xie Jin. Les universitaires chinois désignent

¹⁵⁷ Le Mouvement anti-droitiste en République populaire de Chine dans les années 1950 et au début des années 1960 consistait en une série de campagnes visant à évincer des militants libéraux du Parti communiste chinois et de ses mouvements affiliés.

souvent les œuvres de Xie Jin comme une sorte de « confucianisme cinématographique¹⁵⁸ », en grande partie à cause de l'idéologie politique dominante et de l'orthodoxie des valeurs éthiques dans ses films : les victimes politiques peuvent encore adhérer aux vertus et aux sentiments orthodoxes de l'éthique confucéenne dans le processus de souffrance. Bien que ce point ait également été critiqué par des érudits plus modernes, c'est peut-être le meilleur choix que Xie Jin a pu faire à cette époque. Comme l'a dit Wang Hui : « il est nécessaire de faire face à l'histoire tragique et de jeter les bases de la légitimité et de la rationalité de la continuation historique. C'est la situation historique des films de Xie Jin, et c'est un geste fondamental des films de Xie Jin¹⁵⁹. »

Le génie de Xie Jin est que la « révolution » et le « bien » se réfèrent l'une à l'autre. Par conséquent, le *zhong* des victimes politiques envers la révolution est la poursuite éternelle de la bonté. La stratégie morale du « confucianisme cinématographique » est d'utiliser les sentiments vertueux confucéens implantés dans le cœur des victimes pour émouvoir et attirer la sympathie de milliers de spectateurs chinois. Ainsi, à travers la catharsis des émotions morales et la production de l'apogée sensationnel, le mode mélodramatique, en tant que forme éthique, a recréé une société morale longtemps en panne dans la pénétration subtile de la structure de sentiment confucéen.

Yi : la signification, la droiture

Yi est un autre concept clé du confucianisme.

« À son niveau le plus fondamental, *yi* dénote l'importation d'une signification esthétique, morale et rationnelle dans l'action personnelle dans le monde. C'est à partir de là que surgit le sens de *yi* en tant que "sens" ou "signification". Une personne, comme un mot, atteint un sens dans l'interaction entre l'attribution de sa propre signification accumulée et l'appropriation du sens à partir de son contexte¹⁶⁰. »

¹⁵⁸ Voir QIN Liangjie, *The Image of "Chinese Cultural Revolution" and Collective Memory*, op. cit., p. 42-50. [TdA]

¹⁵⁹ WANG Hui, « La Politique et la Morale et le Secret de leur Remplacement : Une analyse des Films de Xie Jin (政治与道德及其置换的秘密——谢晋电影分析 *Zhengzhi yu daode jiqi zhihuan de mimi—xiejin dianying fenxi*) », *Film Art*, n° 2, 1990, p. 24. [TdA]

¹⁶⁰ HALL David L. et AMES Roger T., *Thinking Through Confucius*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 95 : « At its most fundamental level, *yi* denotes the importation of aesthetic, moral, and rational significance into personal action in the world. It is from this that the sense of *yi* as "meaning" or "significance" arises. A person, like a word, achieves meaning in the interplay between bestowing its own accumulated significance and appropriating meaning from its context. » [TdA]

Une contribution personnelle de *yi* est une condition nécessaire pour une action significative. Dans le processus de socialisation du *yi*, ces expressions individuelles des actions significatives ont été tissées dans un tissu quelque peu constant et changeant d'institutions sociales, politiques et culturelles appelées *li* (禮, action rituelle). Ces actions rituelles sont le dépositaire du *yi* que les générations passées ont investi dans le monde.

La poursuite du *yi* et la pratique d'un « comportement significatif » sont les choses les plus importantes pour *junzi* (君子, gentilhomme ou personne exemplaire), le représentant de la personnalité idéale du confucianisme. Selon le confucianisme, *junzi* n'est pas seulement un modèle moral, mais aussi un représentant d'une autre signification de *yi* : un caractère politique de la droiture, c'est-à-dire que la responsabilité politique et le développement moral sont liés l'un à l'autre.

Cependant, dans le mélodrame baptisé par la vague des « films des cicatrices » au début de la nouvelle ère, le protagoniste en tant que personne exemplaire était souvent persécuté politiquement en raison de son adhésion au *yi* (la droiture), et était considéré comme un « mauvaise personne exemplaire ». En d'autres termes, le protagoniste produit une incohérence identitaire au niveau éthique et politique, et cette « incohérence » devient le moyen le plus efficace de créer le destin malheureux du protagoniste. C'est ce conflit d'identité morale et politique qui a fait l'un des personnages mélodramatiques les plus typiques de cette période : le *junzi* victime.

David L. Hall et Roger T. Ames expliquent très bien comment le *junzi* exerce la vertu de *yi* dans le processus des activités sociales :

« La personne exemplaire (le *junzi*), en tant qu'exécutant d'actes *yi*, en tant qu'incarnation concrète de l'action rituelle et en tant que modèle d'ordre personnel et sociopolitique, est à la fois une source de continuité et un terrain de créativité dans la tradition. C'est un modèle qui engage les membres de la société dans son ordre accompli, leur offrant l'occasion d'un raffinement personnel et d'une révélation créative de soi. À tous les niveaux d'engagement, il a une fonction éducative dans la mesure où son influence évoque la participation et la transformation qualitative des autres. Son existence est à la poursuite de la divulgation la plus complète du détail concret comme contribution à l'ordre harmonieux de l'ensemble¹⁶¹. »

¹⁶¹ HALL David L. et AMES Roger T., *Thinking Through Confucius*, *op. cit.*, p. 192. « The exemplary person (chün tzu), as a performer of *yi* acts, as a concrete embodiment of ritual action, and as a model of personal and sociopolitical order, is both a source of continuity and a ground for creativity in the tradition. He is a model who engages the members of society in his achieved order, providing them the occasion for personal refinement and for creative self-disclosure. At all levels of engagement, he has an educative function in that his influence evokes the participation and qualitative transformation of others. His existence is in pursuit of the fullest disclosure of the concrete detail as a contribution to the harmonious order of the whole. » [TdA]

Nuit pluvieuse à Bashan (巴山夜雨 *Bashan yeyu*, réalisé par Wu Yigong et Wu Yonggang en 1980) présente l'image d'un *junzi* confucéen qui sert de modèle aux membres de la société et qui contribue à l'ordre général. L'espace narratif du film est fixé sur un ferry naviguant sur le fleuve Yangtze, symbole de la nation chinoise. Les passagers d'une cabine de troisième classe sont des métaphores de diverses valeurs et attitudes dans la société existante : Song Minsheng, un jeune ouvrier autrefois Garde rouge, qui a confisqué la maison de Qiu Shi, déguisant son sens profond de la moralité avec un cynisme particulier ; les jeunes Gardes rouges Liu Wenying et Li Yan représentent la prochaine génération qui est rebelle et égarée ; la vieille dame qui est venue de la campagne la province du Hebei pour rendre hommage à son fils, un vieux révolutionnaire qui a combattu dans la guerre anti-japonaise et la guerre civile chinoise, mais finalement a perdu la vie dans la lutte politique de la Révolution culturelle ; Xinghua, une fille rurale qui s'est vendue pour rembourser ses dettes, était une femme victime d'un mariage arrangé , représentant les personnes en deuil et sans défense du bas qui ont reçu le plus d'attention. De plus, il y a l'acteur de l'opéra de Pékin Guan Shengxuan, qui a été beaucoup torturé pendant la Révolution culturelle ; et une enseignante de collège gentille, honnête et compatissante. La fille cadette de Qiu Shi, Xiao Juanzi, est la plus jeune des enfants. Perdant la protection de sa famille, elle erre dans un environnement social dangereux et est déterminée à trouver son père qu'elle n'a jamais rencontré. Tout le monde s'est rencontré par hasard au cours du court voyage, dans un espace clos et déprimant, formant ainsi une « société en miniature ».

Le poète Qiu Shi est la figure centrale de cette société en miniature. En tant que victime masculine, Qiu Shi a subi de multiples épreuves : un intellectuel emprisonné par la « Bande des Quatre » pendant six ans, un contre-révolutionnaire actif, un veuf qui a perdu sa femme, un père qui a perdu sa fille. De plus, il est escorté et peut faire face à un procès plus sévère, et l'avenir est sombre. Mais sa haute moralité et sa personnalité droite lui ont rapidement valu la sympathie de la plupart des membres de la famille, et ces derniers en ont été influencés.

Qiu Shi se souciait profondément de la vieille dame qui avait perdu son fils ; il s'est sacrifié pour sauver une fille rurale qui s'est suicidée et a utilisé son expérience de vie pour l'inspirer à être forte et à rechercher le bonheur personnel. À la fin, il a conquis Liu Wenying, une jeune Garde rouge qui l'escortait, avec sa personnalité noble et ses hautes croyances. Il a sauvé cette nouvelle génération spirituellement perdue, l'a fait réfléchir et complètement

nier les valeurs et les croyances originales de la Garde rouge, et celle-ci est ainsi tombée dans une honte et des remords profonds.

Qiu Shi incarne parfaitement le dogme du mélodrame : « l'homme noble peut remplir son devoir rédempteur envers les autres face à la souffrance personnelle¹⁶². » Et le revirement soudain de Liu Wenying, bien qu'un peu tiré par les cheveux, conforte la position du mode mélodramatique « comme moyen de “résoudre” les problèmes de légitimité morale¹⁶³ ». Indépendamment de la punition cruelle à laquelle elle sera confrontée à l'avenir, elle défie résolument l'ordre politique pervers et puissant, et elle est déterminée à aider Qiu Shi et sa fille à s'échapper.

On peut dire que dans la société en miniature du ferry, le « statut politique » de Qiu Shi, privé de sa liberté, de sa dignité et de sa famille privée, est le plus bas, mais son « statut moral » se démarque dû à son insistance sur la croyance de *yi* : faire des choses significatives et maintenir l'intégrité du caractère. Par conséquent, même si le statut politique de Qiu Shi a été supprimé et mal aligné avec son statut moral, il pouvait toujours jouer le rôle de *junzi* en tant que personne exemplaire. Il influence et aide tout le monde dans cette société en miniature, et utilise finalement son influence pour « évoquer la participation et la transformation qualitative des autres », et faire la « contribution à l'ordre harmonieux de l'ensemble » avec le pouvoir d'individu exemplaire. Cet « ordre », à l'époque, consistait à respecter la nature humaine et à reconstruire l'ordre moral du monde éthique. En conséquence, le *yi*, en tant que sentiment vertueux confucéen, a rempli sa mission morale en Qiu Shi, le *junzi* victime.

À la fin de *Nuit pluvieuse à Bashan*, Qiu Shi et sa fille, avec l'aide de tout l'équipage, ont réussi à débarquer et à disparaître dans la belle terre de la patrie, échappant à la destruction déshumanisée de l'ordre politique d'extrême « gauche ». Qiu Shi, le représentant du *junzi*, a obtenu une fin heureuse utopique grâce à sa vertu du *yi*.

Cependant, en tant que « gens ordinaires » persécutés pendant la Révolution culturelle, ils n'avaient pas le pouvoir d'influencer les gens de la société et de rétablir l'ordre en tant que modèles individuels comme des *junzi*. Ce à quoi ils adhèrent est une éthique et une morale confucéenne qui est le fondement de la nature humaine : *cheng*.

¹⁶² WU Qiong, *Une étude sur les genres du cinéma chinois*, op. cit., p. 223. [TdA]

¹⁶³ WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », op. cit., p. 60 : « as a means of “solving” problems of moral legitimacy ». [TdA]

Cheng : la vérité, la sincérité

Cheng est utilisé dans *L'invariabilité dans le milieu* (中庸, *Zhong Yong*), ce texte essentiellement confucéen d'une manière qui l'associerait fonctionnellement au tao dans les textes taoïstes. « *Cheng* est la source immanente non seulement de l'homme, mais de toutes choses¹⁶⁴. » Sur la base de *L'invariabilité dans le milieu*, Mencius a précisé le sens de *cheng* : « *Cheng* est la voie du Ciel ; méditer sur *cheng* pour la pratiquer est la voie ou le devoir de l'homme¹⁶⁵. » C'est-à-dire :

« *Cheng* est la voie inhérente vraie et indubitable du ciel, et c'est la loi de l'opération de la voie du Ciel, tandis que "méditer sur *cheng*" est la manière d'être d'un être humain dans un état d'expérience morale, et est une sorte de piété et de crainte envers la source ultime de la conscience du cœur : le "Ciel"¹⁶⁶. »

Le débat sur la relation entre la voie du Ciel (天道 *tian dao*) et la voie de l'homme (人道 *ren dao*) a toujours été au cœur de la problématique philosophique de la cosmologie traditionnelle chinoise.

« La soi-disant "voie du Ciel" fait généralement référence à l'origine et aux lois de l'univers, du ciel, de la terre, et de la nature, tandis que "la voie de l'homme" fait référence aux lois objectives du comportement humain ou aux normes sociales que les gens doivent respecter¹⁶⁷. »

Le concept *cheng* dans le confucianisme incarne non seulement le paradigme idéal de la structure « voie du Ciel-voie de l'homme » : la philosophie holistique de « l'unité du Ciel et de l'homme (天人合一 *tian ren he yi*) », mais incarne également le concept confucéen de bienveillance, c'est-à-dire, la poursuite de la vérité émotionnelle et de la bonté morale. Selon le confucianisme, la base de la manifestation des émotions réside dans la nature de la voie du Ciel. Les gens traitent la voie du Ciel avec une attitude sincère et fidèle, et suivent constamment les principes de la voie de l'homme (c'est-à-dire, les normes de valeurs

¹⁶⁴ HALL David L. et AMES Roger T., *Thinking Through Confucius*, op. cit., p. 57 : « Ch'eng is the immanent source not only of man, but of all things. » [TdA]

¹⁶⁵ Traduction référencée : Meng-Tseu, in Confucius et Mencius, *Les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine*, op. cit., p. 337. Texte original : « 诚者，天之道也，思诚者，人之道也。 »

¹⁶⁶ LI Cuoji (dir.), *La prose Chinoise* (中国散文 *Zhongguo sanwen*), Shanghai, Tongji University Press, 2007, p. 14. [TdA]

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 5-6. [TdA]

confucéennes) révélés par les lois de la voie du Ciel, afin d'obtenir une expérience mystique religieuse d'unité avec le Ciel.¹⁶⁸

En bref, le *cheng* n'est pas seulement une sorte de « bon sens » et des lois naturels et inhérents au niveau de « la voie du Ciel », mais aussi pour garantir qu'au niveau de « la voie de l'homme », l'éthique et les normes morales confucéennes peuvent être parfaitement pratiquées dans le système de rôle social.

La traduction de *cheng* a de multiples possibilités. Il peut être traduit par la vérité en tant que nom et est aussi traduit par « sincérité » ou « intégrité » lorsqu'il est utilisé pour exprimer les sentiments vertueux confucéens. Étymologiquement, il est composé de « yan (言, dire) » et de « cheng (成, compléter, réaliser) ». Par conséquent, sa signification littérale est de « réaliser ce qui est dit ».

Cependant, pendant la Révolution culturelle, lorsque l'ordre moral était bouleversé, le sentiment vertueux d'adhérer au fondement moral du confucianisme, *cheng*, s'est mis en place avec de nombreux obstacles. En conséquence, une autre figure de « victime » très typique dans le mélodrame des cicatrices est apparue, à savoir des gens ordinaires qui ont été persécutés en raison de leur adhésion au *cheng* pendant la Révolution culturelle.

Le film *Le sourire de l'homme tourmenté* (苦恼人的笑 *Kunao ren de xiao*, réalisé par Yang Yanjin et Deng Yimin et 1979) en est une œuvre très typique. Le protagoniste Fu Bin est un journaliste. Le monologue d'ouverture déclare le dilemme moral auquel il est confronté en raison de ses obstacles pour pratiquer le *cheng* :

« - Il est naturel que les gens veuillent vivre sincèrement et travailler sincèrement. Mais à l'hiver 1975, à l'époque de la Bande des Quatre, ce n'était pas facile de faire ça... »

Au niveau de « la voie du Ciel », le *cheng* (la vérité), qui est intrinsèquement du « bon sens » et de la loi, était à l'origine une « chose naturelle ». Mais en raison du climat politique particulier, le *cheng* est devenu un « contre nature » et une « chose pas facile ». Au niveau de « la voie de l'homme », les gens ne peuvent pas pratiquer les vertus du *cheng* (la sincérité) dans leur travail et leur vie, c'est-à-dire que dans le système de rôle social, les gens ordinaires, en tant que sujets émotionnels, ne peuvent pas pratiquer les normes morales et

¹⁶⁸ Voir LIU Qianyang, *Research on "Cheng" Ideas of Pre-Qin and the Han Dynasty* (先秦、两汉儒家“诚”观念研究), ZENG Zhengyu (dir.), thèse de doctorat, philosophie chinoise, université de Shandong, 2016, p. 30.

éthiques confucéennes. En conséquence, le *cheng*, en tant que vertu confucéenne, a été doublement impactée au niveau de « la voie du Ciel » et de « la voie de l'homme ».

Pour Fu Bin, journaliste, ce dilemme a un impact énorme sur son travail et sa vie politique. Du point de vue de « la voie de l'homme », dire la vérité et maintenir la sincérité sont la ligne de fond professionnelle des journalistes, et elle est aussi la vertu importante pour s'assurer que l'éthique et la morale confucéennes peuvent être parfaitement mises en œuvre à travers le rôle social de journaliste. Cependant, dans le cadre du film, *cheng* est devenu un fardeau et a même provoqué un désastre.

Par exemple, au début du film, dès que Fu Bin est arrivé au bureau, ses collègues lui ont dit que le journaliste devant lui avait été emmené pour « avoir dit la vérité ». Après cela, le rédacteur en chef du journal a envoyé Fu Bin à la faculté de médecine pour rapporter la nouvelle de « l'évaluation des professeurs », et tout le film s'est déroulé avec cela comme événement central. Le personnel d'évaluation a humilié le professeur âgé de toutes les manières possibles et lui a même délibérément demandé d'utiliser un thermomètre anal pour mesurer sa température corporelle buccale.

Ce film utilise un grand nombre de gros plans faciaux, de plongées de grand angle et d'autres plans pour refléter les visages laids des évaluateurs.



Cela a encore renforcé le dégoût du public pour les forces de la Bande des Quatre et la sympathie pour la victime du professeur âgé. Cela confirme les principes esthétiques d'Elisabeth R. Ankers de construction de personnages mélodramatiques :

« [...] l'utilisation d'images, de sons, de gestes et de communication non verbale pour éclairer la lisibilité morale ainsi que pour encourager l'empathie envers la victime et la colère envers le méchant¹⁶⁹. »

¹⁶⁹ ANKER Elisabeth R., « Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11 », *Journal of Communication* 55 : 1, 2005, p. 22-57 : « ...the use of images, sound, gestures, and nonverbal communication to illuminate moral legibility as well as to encourage empathy for the victim and anger toward the villain. » [TdA]

Fu Bin a été témoin de tout cela, mais en tant que journaliste, il ne pouvait pas rapporter la vérité. Au lieu de cela, il a été contraint d'obéir aux instructions du secrétaire Song, qui dirigeait tout dans les coulisses, et d'écrire des articles qui aideraient ce dernier à s'engager dans des luttes politiques pour gravir une certaine position. En fait, l'attaque contre les intellectuels était exactement la tâche de la Révolution culturelle.

Par conséquent, du point de vue de « la voie de l'homme », le rôle social de Fu Bin en tant que journaliste ne lui permet pas de pratiquer l'éthique, les normes morales confucéennes et le sentiment vertueux de *cheng* (la sincérité), réprimées sous la pression politique. Le dilemme moral en réalité est projeté dans le monde subjectif de Fu Bin à travers un grand nombre d'hallucinations et de scènes de rêve. La présentation allégorique surréaliste reflète la situation dans laquelle la légitimité du *cheng* (la vérité) est également mise à rude épreuve au niveau de « la voie du Ciel ».

Il y a une scène où Fu Bin s'endort dans le bus. Dans son rêve, Fu Bin a été emmené dans un enfer symbolique. Les personnes qui ont participé à « l'évaluation des professeurs » dirigé par le secrétaire Song et le rédacteur en chef du journal, ainsi qu'un chien vicieux, étaient sur une table avec un crâne humain au milieu, savourant un repas. Vêtu d'anciens uniformes officiels (symbolisant l'autorité), le rédacteur en chef aux crocs a amené Fu Bin pour l'interroger.



Lorsque Fu Bin a dit les formes de « carré » et « rond » et les couleurs correspondantes de « noir » et « blanc » selon les faits, le rédacteur en chef était très en colère.

Lorsque Fu Bin n'a pas donné de réponse satisfaisante au rédacteur en chef, il a été puni. Fait intéressant, le cadre de cette scène de « punition » reflète dramatiquement et ironiquement la relation de mauvais positionnement entre la signification métaphorique de certaines images concrètes extériorisées par « la voie du Ciel » et l'orientation des valeurs confucéennes sous la cosmologie primitive.

Fu Bin a d'abord été poussé dans un espace divisé. La lourde clôture de fer qui tombe et le gros plan du terrifiant relief des fantômes au plafond constituent un « enfer » symbolique, indiquant la formation d'un espace de répression et de punition. À ce moment, Fu Bin ne savait pas quand ni par qui, mais il était déjà attaché à la chaise avec des chaînes de fer. Ensuite, une sculpture en gros plan d'un dragon géant respirant de la fumée, préfigurant la punition physique que Fu Bin subira ensuite, torturé par la foudre, des vents violents et des pluies torrentielles. Parce que dans la culture traditionnelle chinoise, les dragons sont en charge de la météo. Ils contrôlent la pluie et les vents.



Après cette torture, le rédacteur en chef a de nouveau posé la même question, et Fu Bin a finalement dû renoncer à son insistance sur le *cheng* (la vérité) sous la contrainte et la punition, et a inversé son opinion sur « carré » et « rond », « noir » et « blanc ».



Après avoir été puni, Fu Bin a inversé « carré » et « rond », « noir » et « blanc », le rédacteur en chef s'est montré satisfait.

Comme nous l'avons mentionné lorsque nous avons expliqué le « système de perception esthétique traditionnel chinois », la doctrine de « la résonance réciproque de l'humain et du cosmique » (天人感应) a fait fusionner la culture confucéenne avec d'autres écoles culturelles et traditions populaires, faisant du confucianisme une vérité acceptable pour le grand public. Les gens croient au pouvoir édifiant de la morale confucéenne, et plus encore au rapport entre les conséquences du comportement moral et le « karma » dominé par les forces surnaturelles sous la cosmologie primitive. Par exemple, dans les vieux proverbes chinois, on dit souvent : « Si tu fais quelque chose de mal, tu seras frappé par la foudre. »

Dans le rêve de Fu Bin, il insiste sur les vertus confucéennes de *cheng*, mais il est torturé par les fantômes, les dragons, le tonnerre, les éclairs, et les orages, ces images aux significations punitives extériorisées par « la voie du Ciel ». C'est précisément la pratique cinématographique de la structure de sentiment confucéen, qui fait la satire et la critique du mauvais positionnement de la morale pendant la Révolution culturelle en profitant de l'accent mis sur la loi surnaturelle par le système de perception esthétique chinois traditionnel.

Que ce soit au niveau de « la voie de l'homme » dans la réalité ou au niveau de « la voie du Ciel » dans les rêves, les efforts de *cheng* non seulement n'ont pas été rapportés à juste titre, mais ont même été réprimés, punis et torturés. En conséquence, des gens ordinaires comme Fu Bin n'ont d'autre choix que de devenir les victimes des forces d'extrême gauche.

En fin de compte, Fu Bin a choisi de rendre compte honnêtement de « l'évaluation des professeurs » et d'exposer les visages laids du secrétaire Song, du rédacteur en chef et

d'autres, même si cela lui a coûté sa carrière politique et professionnelle, et l'a exposé à la perquisition au domicile, à l'emprisonnement et à la séparation forcée d'avec sa femme et sa fille. C'est précisément parce que Fu Bin, en tant que victime mélodramatique, a insisté sur les sentiments vertueux de *cheng* que sa gentillesse et innocence sont mises en évidence. Et les lettres d'un grand nombre de personnes qui soutiennent le rapport véritable de Fu Bin ont renforcé cette résonance émotionnelle, soulignant davantage la légitimité morale et la punition injuste de Fu Bin.

À la fin du film, Fu Bin a imaginé la belle image après la fin de la Révolution culturelle. Avec la musique de fond de la chanson thème du film *Les Yeux Honnêtes* (诚实的眼睛 *Chengshi de yanjing*), lui et sa femme se sont embrassés dans le paysage printanier. Quand une fin apparemment heureuse arrive, le film montre la réunion des deux à trois âges différents : de la vieillesse aux cheveux gris, à l'âge mûr, puis à la jeunesse. Cela exprime un « espoir lourd » : la justice viendra, mais il leur en coûtera toute une vie. Le fardeau de la catastrophe de la Révolution culturelle s'est également alourdi. Selon Linda Williams : « Plus le fardeau historique de la culpabilité est grand, plus pathétiquement et activement le mélodrame travaille à reconnaître et à retrouver une innocence perdue¹⁷⁰. »

Plus important encore, comme les victimes politiques qui pratiquaient les vertus du *zhong* et du *yi* confucéens, le « récupération d'une innocence et d'un bien absolus¹⁷¹ » de Fu Bin à la fin du film reflète également que son insistance sur *cheng* n'était pas en vain. Parce que cette « récupération » représente une validité morale de relier l'avenir à la tradition - un potentiel pour reconstruire un « nouveau monde » éthique à travers la sentimentalité confucéenne.

2.2 Les femmes : l'incarnation des contradictions du confucianisme

Entrant dans la nouvelle ère, la mise en scène des figures féminines chinoises à l'écran a également montré de nouvelles caractéristiques sous la grande transformation créative. Premièrement, « l'identité » a changé. La figure féminine socialisée est revenue à l'image

¹⁷⁰ WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*, p. 61 : « The greater the historical burden of guilt, the more pathetically and the more actively the melodrama works to recognize and regain a lost innocence. » [TdA]

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 43 : « retrieval of an absolute innocence and good ». [TdA]

féminine domestique¹⁷², et son identité s'est transformée de l'image d'ouvriers, de paysans et de soldats dans les « films de 17 ans¹⁷³ (十七年电影 *shiqi nian dianying*) » à des images d'épouses, de belles-filles et de mères.¹⁷⁴ Le contenu de la vie des femmes est passé de l'espace public à l'espace privé. Deuxièmement, l'image de l'apparence des femmes montre une tendance allant du « refus de la féminité » au « retour de la féminité ». Enfin, le rôle des femmes a changé, elles ne sont plus seulement des symboles conceptuels mis en place pour exprimer certaines idées politiques, elles sont devenues un véhicule de points de vue pour les artistes et les cinéastes afin d'introspecter et d'exprimer la culture chinoise. En conséquence, une série de transformations des femmes - en particulier de la société à la famille, et de l'espace public à l'espace privé, ont ravivé le mélodrame avec la caractéristique dominante d'exprimer des émotions féminines.

Au début de cette partie, lorsque nous avons expliqué la structure de sentiment confucéen dans la dimension du *qing*, nous avons dit que la position de la femme était prise dans une situation contradictoire dans la sentimentalité confucéenne. D'une part, en raison du principe hiérarchique du confucianisme des « trois liens fondamentaux » centré sur l'homme, la voix et l'expression émotionnelle des femmes sont réprimées ; d'autre part, on espère que chez les femmes, les vertus traditionnelles prônées par le confucianisme se manifesteront de manière concentrée. La soi-disant dualité du confucianisme de Tu Wei-ming : le féodalisme en tant que culture « arriérée » et l'humanisme en tant que belle tradition, se reflétait également de manière éclatante dans la représentation des femmes dans les mélodrames au

¹⁷² Le premier retour de la société à la famille a été les femmes dans la création d'écrans d'après-guerre. Elles reviennent à la famille de « jeunes femmes en exil », de « guerriers anti-japonais » et d'« héroïnes en drames costumés » dans les « films de gauche », les films de guerre anti-japonais et les films de l'« île isolée » (les films tournés pendant Shanghai occupée par les Japonais du novembre 1937 au décembre 1941). Voir ZHAO Xiaoqing, *Les femmes dans les images orientales* (东方影像中的女性 *Dongfang yingxiangzhong de nüxing*), LI Xiaoyan et GAO Xiaojian (dir.), thèse de doctorat, cinéma, Beaux-Arts de l'Académie chinoise, 2003, p. 40-46.

¹⁷³ Les « films de 17 ans », fait spécifiquement référence aux films en Chine continentale pendant la période suivant la fondation de la Chine nouvelle en 1949 et avant la Révolution culturelle en 1966.

¹⁷⁴ Les images des femmes comme Feng Qinglan dans *Legend of Tianyun Mountain* (1980), Li Xiuzhi dans *Le gardien de chevaux* (1982), Taochun dans *Voice from Hometown* (乡音 *xiangyin*, 1983), Qiaozhen dans *La Vie* (人生 *Rensheng*, 1984), Jiu'er dans *Le Sorgho rouge* (红高粱 *Hong Gaoliang*, 1987), etc. Les images des belles-filles comme Shuilian dans *In-laws* (1981), Xingxian dans *Une Femme honnête* (ou *A Good Woman*, 良家妇女 *Liang jia funü*, 1985), Huanhuan dans *Les Femmes du lac des âmes parfumées* (香魂女 *Xiang hun nü*, 1993), etc. Les images des mères comme Tian Qiuyue dans *Call of the Home Village* (ou *Xiang qing*, 乡情 *Xiang qing*, 1981), Jiuxiang dans *Jiu xiang* (九香 *Jiu xiang*, 1994), Wang Xiuqin dans *A Chinese Mother* (中国妈妈 *Zhongguo mama*, 1995), Sun Liying dans *Plus fort que le silence* (漂亮妈妈, *Piaoliang mama*, 2000), etc.

début de la Révolution culturelle. Comment exactement les femmes sont-elles apparues comme l'incarnation des contradictions confucéennes ?

Dans la recherche suivante, nous examinerons la complexité des sentiments, des émotions et de l'identité des femmes à travers la « femme parfaite » et la « mère désintéressée », deux figures mélodramatiques qui servent souvent de modèles de vertu dans le mélodrame féminin chinois dominé par la structure de sentiment confucéen.

Une femme parfaite

Le confucianisme prône l'unité de la beauté et de la bonté et place la beauté de l'esprit moral au premier rang. Cela se reflète également dans l'esthétique des femmes, où d'excellentes qualités morales deviennent la norme pour mesurer si une femme est bonne. C'est la raison pour laquelle les créateurs mettent toujours beaucoup d'enthousiasme à raconter les histoires sur l'endurance, le sacrifice et le dévouement des femmes.

L'un des réalisateurs de la quatrième génération, Hu Bingliu, a tourné *Voice from Hometown* (乡音 *Xiang yin*) en 1983, créant la figure de Taochun comme une épouse chinoise traditionnelle apparemment « parfaite ».

Le film raconte l'histoire de Taochun et Musheng, un couple rural. Leur modèle de mariage est le modèle traditionnel « l'homme mène à l'extérieur, la femme mène à l'intérieur » : le mari Musheng est engagé dans l'ancienne entreprise de passer les passagers à l'autre bord de la rivière tous les jours pour subvenir aux besoins de la famille, et son épouse Taochun s'occupe de tout à la maison. Bien que la vie soit compliquée financièrement, ils peuvent être considérés comme un couple heureux.

Taochun est une figure typique d'une femme traditionnelle, et sa vie quotidienne consiste à s'occuper de son mari et à enseigner à ses enfants. Lorsque Musheng était sur le ferry, elle livrait les repas à Musheng à temps ; lorsque Musheng revenait la nuit, elle versait de l'eau pour laver ses pieds ; en plus de s'occuper de Musheng, elle s'occupait également de leurs enfants et de tous les travaux agricoles et ménagers. Lorsqu'il s'agit de Musheng, elle a toujours une phrase : « Je te suis ».

Le tournant de l'intrigue est que Taochun reçoit un diagnostic de cancer du foie et que le temps presse — un tournant mélodramatique typique. Le mari, qui était très machiste, s'est en fait bien occupé de sa femme : Musheng a pris l'initiative de verser de l'eau pour laver le visage de Taochun, s'est rendu au chef-lieu pour acheter les vêtements préférés de Taochun et a demandé à Taochun de signer le cahier d'exercices pour enfants (dans le passé,

tous sont signés par le père Musheng), a caché la maladie à sa femme et a souffert en silence, et a même pleuré au milieu de la nuit de peur de perdre sa femme...

La tragédie soudaine, la culpabilité tardive, l'amour et les larmes tardifs sont, bien sûr, des ressorts émotionnels mélodramatiques standard. Mais ce qui nous rend encore plus triste dans ce film, c'est la réaction de Taochun à tous ces changements après sa maladie : elle ne peut plus préparer de l'eau pour laver les pieds de son mari, alors elle s'en veut ; quand Musheng a dit : « Tu me suis toujours », Taochun a répondu : « Si je ne te suis pas, qui vais-je suivre ? » En tant que mère, elle se sentait si peu habituée à signer le cahier d'exercices de l'enfant. Après son retour de l'inspection de l'hôpital, Taochun a en fait déclaré : « Je suis également considéré comme une personne chanceuse. Bien que j'aie été malade, j'ai vu le monde. J'ai eu l'occasion de visiter le chef-lieu, je suis même montée dans la voiture. »

Le rôle de Taochun incarne pleinement la nature contradictoire de la structure de sentiment confucéen. Si nous disons que Taochun, avant d'apprendre qu'elle était malade, a manifesté les vertus éthiques confucéennes des femmes chinoises traditionnelles en tant qu'épouses : cordial (温 *wen*), amène (良 *liang*), poli (恭 *gong*), frugal (俭 *jian*), modeste (让 *rang*), puis l'incompatibilité de Taochun avec la tendresse et la considération soudaines de son mari après avoir été malade, reflète les vestiges d'une conscience patriarcale féodale inconsciente sous le masque d'une « femme parfaite » confucéenne.

En fait, après la sortie de *Voice from Hometown*, cette question a suscité de nombreuses discussions dans la communauté universitaire chinoise à l'époque, et a même conduit à une polarisation. Comme Hao Dazheng, spécialiste du cinéma, l'a déclaré : « Les gens qui ont vu *Voice from Hometown* ont des opinions différentes sur le film, et ils ont leurs idées uniques ; ils se sont même fondamentalement opposés. Certaines personnes pensent que le film loue principalement les vertus de Taochun, tandis que d'autres pensent que le principal est de critiquer les vestiges de l'éthique et de la morale féodales¹⁷⁵. »

Ma Zhong a encore affiné les différences entre les deux voix en plusieurs groupes d'« antinomie¹⁷⁶ » :

¹⁷⁵ HAO Dazheng, « Hometown Accent : Réflexion sur la beauté (《乡音》: 美的反思 *Xiangyin : mei de fansi*) », *Film Art*, n° 5, 1985, p. 8. [TdA]

¹⁷⁶ Voir MA Zhong, « Les antinomies dans *Hometown Accent* (试论《乡音》的“二律背反” *Shilun xiangyin de er lü bei fan*) », *Film Art*, n° 1, 1985, p. 11-12. [TdA]

	Thèse	Antithèse
1. À propos du thème	Le thème est anti-féodal, révélant la répression des idées féodales sur des gens ordinaires.	Le thème n'est pas anti-féodal, mais dépeint des travailleuses chinoises sous contrainte des vestiges de l'idéologie féodale avec un ton sympathique.
2. À propos de Taochun	Taochun est aimable et respectable, elle incarne les caractéristiques nationales des femmes chinoises avec une beauté connotative.	Taochun est pathétique et pitoyable. Elle est une martyre amoureuse de l'éthique féodale, relique d'une famille à l'ancienne.
3. L'attitude de base du film envers Taochun	Le film se concentre sur la création d'une belle image de Taochun avec une attitude de base de louange, soulignant la gentillesse et la tendresse des femmes orientales.	L'attitude de base du film envers les personnages en question est critique. Le glas d'une certaine « vertu classique » féminine chinoise se fait entendre.

Tout ce qui précède consolide davantage nos hypothèses originales : la représentation paradoxale de la structure de sentiment confucéen dans le mélodrame contemporain et l'identité particulière des femmes en tant qu'agrégat confucéen contradictoire de « vertu » et de « vestige de conscience féodale ». Mais ce que nous ne pouvons ignorer, c'est de discuter du contexte contemporain dans lequel cette structure de sentiment confucéen contradictoire est présentée dans le mélodrame féminin. Une question plus concrète est la suivante : les caractéristiques apparemment « parfaites » de Taochun en tant qu'épouse, et les normes éthiques confucéennes traditionnelles représentées par ces caractéristiques, sont-elles toujours une vertu en cours de modernisation ?

Cette question semble ne rien avoir à faire avec la réforme sociale, mais elle affecte les émotions et les pensées de chaque famille et de chaque personne en voie de modernisation : qu'il s'agisse d'une épouse comme Taochun, habituée au don de soi, ou d'un mari machiste comme Musheng. Nous pouvons ressentir profondément le conflit et la lutte entre une tradition spirituelle ancienne et la modernité dans le mélodrame au début de la période de réforme, et découvrir la dualité de la structure de sentiment confucéen, mais c'est précisément à cause de cette complexité que nous ne pouvons pas facilement fixer des normes ou critiquer le comportement éthique des femmes contemporaines, et que nous ne pouvons pas donner une réponse aux questions ci-dessus. De toute façon, le but ultime du mode mélodramatique est de nous donner une « pacification » émotionnelle plutôt qu'une « solution ».

A la fin du film, cette attitude peut aussi être présentée. Poussant une brouette, Musheng a conduit Taochun en ville pour voir le train que Taochun attendait depuis longtemps avec impatience.



Le fait que le processus de modernisation finira par arriver s'explique de manière métaphorique. Cependant, l'acceptation de ce fait n'est pas à bras ouverts, ni active ni avide, mais comme une brouette, lente et passive, et doit être liée à la tradition. Tout comme la transformation moderne des valeurs éthiques confucéennes, qui ne se fait pas du jour au lendemain. Tout comme la lutte entre la modernité et la tradition, qui est longue et tortueuse.

Une mère désintéressée

Les vertus de la maternité ne sont pas uniques au confucianisme, mais sont universelles. D. W. Griffith, a établi un style de film pour les vertus communes de la maternité dans les premiers mélodrames hollywoodiens. Comme l'a dit E. Ann Kaplan : « Comme toujours

chez Griffith, la bonne femme est assimilée au type idéal de la Mère, qu'elle soit mariée ou non, avec ou sans enfants, et presque quel que soit son âge¹⁷⁷. »

En Chine, les caractéristiques maternelles sont peut-être l'une des perspectives les plus commodes pour examiner les traditions historiques et la culture des femmes parce que la mère « est le symbole de parenté le plus socialement compatible de tous les rôles féminins¹⁷⁸ ». Une fois qu'une femme devient mère, sa valeur ne semble plus être la valeur d'être une femme, mais - ou même uniquement - la valeur en tant que mère, et sa capacité à élever des enfants excellents est un critère le plus important pour mesurer sa réalisation de la valeur maternelle. Selon Wang Liang :

« Pour chaque Chinois la tradition de la mère, grande et idéale, est très claire. La mère de Mencius¹⁷⁹ et la mère de Yue Fei¹⁸⁰ [patriote et général chinois, 1103-1142] sont connues de tous, la mère de Confucius, de Hai Rui [ministre intègre sous la dynastie des Qing, 1514-1587] et de Su Shi [écrivain chinois, 1036-1101] ont elles aussi une influence aussi grande¹⁸¹. »

Pour les moralistes orthodoxes, leur droiture, leur abnégation et leur loyauté sont reconnus et hautement loués, car cela signifie qu'elles cultiveront les uns après les autres des personnes nobles qui contribueront au pays, à la nation et à la famille.

Depuis l'entrée dans la nouvelle ère, la précipitation psychologique inconsciente collective dans le concept moral confucéen et l'appel à reconstruire l'ordre éthique ont ravivé la lamentation réaliste et l'imagination artistique du peuple chinois sur les vertus de la maternité. De *Call of the Home Village* (1981) au début de l'ère nouvelle à *Jiu Xiang* (1994) dans les années 1990, puis à *Plus fort que le silence* (2000) dans le nouveau siècle, la

¹⁷⁷ KAPLAN E. Ann, « Mothering, feminism and representation: the maternal in melodrama and the woman's film 1910-40 », in GLEDHILL Christine (dir.), *Home Is Where the Heart Is, op. cit.*, p. 125 : « As always in Griffith, the good woman is equated with the ideal Mother type, whether married or not, with or without children, and almost regardless of age. » [TdA]

¹⁷⁸ LIN Danya, *Histoire de la littérature féminine chinoise contemporaine* (当代中国女性文学史论 *Dangdai zhongguo nüxing wenxue shilun*), Xiamen, Xiamen University Press, 1995, p. 115. [TdA]

¹⁷⁹ La mère de Mencius déménagea plusieurs fois pour trouver un voisinage convenable à l'éducation de son fils. Dans le quartier des fossoyeurs, Mencius enfant creusait des tombes miniatures, dans celui des abattoirs, il tuait les petits animaux ; ils finirent par s'installer près d'une école.

¹⁸⁰ La mère de Yue Fei lui a tatoué quatre caractères chinois dans le dos : « Jing Zhong Bao Guo (精忠报国, servir le pays avec une loyauté totale) ». Il est non seulement salué comme un héros national, mais également célébré pour sa loyauté et son courage.

¹⁸¹ WANG Liang, « Analyse de la mère de Mencius » [en ligne], traduit du chinois par LIEBHART Violaine, *Lacachine*, 25 avril 2010, [consulté le 20 juin 2022]. http://www.lacachine.com/Wang_L_01f.html

structure de sentiment confucéen prend la vertu de la maternité comme porteur émotionnel, transcende les limites de l'époque et se présente dans les mélodrames maternels à toutes les étapes de la période de la nouvelle ère.

Nous prendrons l'exemple de *Jiu Xiang*, réalisé par Sun Sha, pour analyser comment les contradictions du confucianisme s'incarnent dans la figure mélodramatique de la « bonne mère ». Nous interpréterons comment la structure de sentiment confucéen a influencé et façonné Jiu-xiang, une figure féminine qui pratique les vertus maternelles désintéressées et qui sacrifie l'amour et consacre sa vie à ses enfants.

Jiu Xiang est sorti en 1994, mais le film a délibérément gommé l'arrière-plan de l'époque, comme une métaphore du destin commun des femmes chinoises aux grandes vertus maternelles à toutes les époques. Le mari de l'héroïne Jiu-xiang est décédé subitement. Elle était seule avec cinq enfants, quatre garçons et une fille. Elle luttait pour subvenir aux besoins de la famille dans la pénurie de vêtements et de nourriture. Guan Zhenliang, l'ami de son mari avant sa mort, a beaucoup aidé la famille de Jiu-xiang, mais afin de ne pas laisser les enfants souffrir d'injustice, elle n'a pas accepté la proposition de mariage de Guan. Les cinq enfants ont tous beaucoup de succès, tous ont été admis à l'université, se sont mariés et ont vécu une vie prospère et confortable dans la ville et à l'étranger. Dans le petit village de montagne, il ne reste que Jiu-xiang, toute seule. Avant sa mort, les cinq enfants se sont précipités à ses côtés et Jiu-xiang a donné à chaque enfant une photo d'elle quand elle était jeune. Selon son souhait, les enfants ont raccompagné leur mère jusqu'au petit village de montagne où ils sont nés.

Cette mise en scène des personnages rappelle celle de la mère Cary (Jane Wyman) dans *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk. La veuve d'âge moyen Cary est tombée amoureuse du jeune jardinier Ron, mais leur amour n'a pas seulement été discuté par les habitants de la ville, mais aussi sévèrement combattu par leurs enfants. Afin de ne pas affecter la réputation de ses enfants, Cary a dû rompre avec Ron. Après que les enfants ont eu leur propre vie et quitté la famille, Cary a dû faire face à la solitude.

Cependant, contrairement à la fin heureuse dans le film de Sirk où Cary se marie avec Ron, l'amour et les émotions personnelles de Jiu-xiang sont complètement enterrés au moment où elle devient l'incarnation des grandes vertus maternelles. Il ne s'agit pas tant d'un sacrifice tragique féminin héroïque que de l'escalade émotionnelle sublime d'un personnage maternel mélodramatique. Bien sûr, la grandeur de Jiu-xiang réside dans son

abnégation pour ses enfants, mais quel est le cœur de ce sacrifice ? C'est l'exigence morale pour les femmes dans les enseignements confucéens, c'est-à-dire la « fidélité ».

En conséquence, le sacrifice maternel de Jiu-xiang a été dépeint à l'extrême, en d'autres termes, l'éloge de sa vertu de « fidélité » a atteint l'apogée. Si le film dépeint également les difficultés de la famille et la solitude de la mère causées par l'incompréhension des enfants, il ne s'agit pas principalement de décrire des problèmes sociaux et moraux tels que le manque de piété filiale des enfants ou les conflits familiaux, mais de souligner l'éclat maternel de Jiu-xiang, sa force, sa chasteté et le cœur grand des femmes chinoises (en fait, les femmes chinoises traditionnelles). Comme le disait franchement le scénariste Du Lijuan : « Il y a une sorte de nostalgie de moi ici. » Cette « nostalgie » peut être l'élan psychologique inconsciente des intellectuels contemporains vers les vertus du confucianisme, et ils placent une sorte d'imagination morale de la Vierge Marie sur les vertus de la maternité traditionnelle.

Ainsi, d'une part, le dramaturge-metteur en scène du film a pleinement affirmé et loué la maternité noble de manière lyrique et émouvante, et l'altruisme de la mère est devenu un genre de particularisme spirituel, transcendant tout ; d'autre part, le film a fait usage des grandes vertus maternelles et de l'effet émouvant des sensations qui s'ensuivent pour atténuer la privation de la joie et du bonheur de Jiu-xiang par l'éthique orthodoxe puritaine, montrant le jugement de valeur morale et esthétique biaisé de l'opposition entre le « bonheur personnel » et le « dévouement aux autres ». La nature humaniste et féodale du confucianisme atteint une présentation contradictoire et raisonnable dans *Jiu Xiang*.

En fait, le réalisateur Sun Sha a une compréhension claire de cela. Il a dit : « Cette mère incarne une sorte de beauté, mais elle incarne aussi une sorte de cruauté. La première signifie que sa vie a une valeur, et elle réalise cette valeur. La seconde signifie que la réalisation de cette valeur est basée sur sa propre vie¹⁸². » On voit que le réalisateur a une réflexion critique sur les vertus de la maternité dans la tradition confucéenne, mais cette critique a finalement cédé la place à l'embellissement et à la création poétique de l'amour de la mère. Tout comme la chanson thème du film *Je te comprends* (懂你 *Dong ni*) chante, « Tu m'as donné tout ton amour, tu m'as donné le monde. Mais tu ne me montres jamais la douleur et la joie dans ton cœur... ». Ce qui apparaît finalement à l'écran est toujours des vertus de la maternité et des

¹⁸² ZHU Jing, « *Jiu Xiang* : Amour maternel et sacrifice (《九香》：母爱与牺牲 “*Jiu xiang*”: *Muai yu xisheng*) », *Popular movies*, n° 12, 1995, p. 4. [TdA]

jugements de valeur de la maternité dans le sens de la culture confucéenne traditionnelle. Parce qu'il n'y a peut-être pas de figure qui puisse donner au public une meilleure imagination et un sentiment de proximité pour la « mère idéale » dans la famille que la figure mélodramatique d'une bonne mère.

C'est peut-être aussi la raison pour laquelle la structure de sentiment confucéen a pu perdurer à travers la vertu maternelle grande en tant que support émotionnel dans le mélodrame maternel à différentes étapes depuis la nouvelle ère de la Chine, bien que la douleur cachée de la vie des femmes et la répression des émotions privées derrière cette vertu peuvent ne pas être comprises et acceptées par le public du point de vue de la culture occidentale. En particulier, les cinéastes de la cinquième génération représentés par Zhang Yimou ont été salués internationalement pour leurs images de libération humaine et d'érotisme féminin. Nous pouvons voir qu'au moins au début de la réforme et l'ouverture, il y avait des différences dans les jugements de valeur entre l'Orient et l'Occident concernant la présentation des images féminines. Cependant, cette sorte de vertu maternelle extrêmement sacrificielle, cette sorte de figure mélodramatique de « bonne mère » formée par l'infiltration de concepts éthiques confucéens, ont été promues et renforcées dans la précipitation psychologique inconsciente collective et l'émotion esthétique la plus cohérente du public chinois.

Le 18 juillet 1986, le jeune universitaire Zhu Dake publie un article intitulé *Les défauts du mode cinématographique de Xie Jin* (谢晋电影模式的缺陷 *Xie Jin dainying moshi de quexian*) dans le *Wen Hui Bao* (文汇报). Le simple essai de 2 000 mots a déclenché une discussion de plusieurs mois sur le « mode cinématographique de Xie Jin » dans les cercles de critique de cinéma en Chine.

Zhu Dake pense que le mode de Xie Jin suit l'arrangement fixe : « les bonnes personnes souffrent d'injustice », « la découverte de la valeur », « l'influence morale » et « le bien vaincra le mal ». Avec son « expansionnisme émotionnel » évident, il a « inspiré

d'innombrables larmes du public », et a forcé le public à « accepter le concept éthique traditionnel de l'artiste dans un coma émotionnel », en « fournissant au public un mythe moral étrange pour résoudre les conflits sociaux »¹⁸³.

Fait intéressant, la critique de Zhu Dake du « mode de Xie Jin » semble être familière avec les raisons pour lesquelles le mode mélodramatique a été autrefois critiqué et sous-estimé par certains chercheurs. Cependant, la critique « aiguë » ou « imprudente » de Zhu Dake est qu'il considère le « mode de Xie Jin » comme un « confucianisme cinématographique réformé » négatif et le classe complètement dans le camp de l'esthétique dépassée. Il a écrit : « Cette conscience esthétique dépassée avec le sensationnalisme comme objectif suprême... est un déni implicite de la conscience indépendante du sujet, de la personnalité réfléchie moderne et du rationalisme scientifique dont les gens parlent actuellement¹⁸⁴. » Entre les lignes, il reflète non seulement la discorde idéologique entre la jeune génération de critiques et l'ancienne génération de cinéastes, mais révèle également l'ambition des savants modernes de rompre avec la tradition sous l'influence du rationalisme occidental.

En ce qui concerne les résultats, cela semble être une victoire pour la nouvelle génération. Cette croisade sur le mode cinématographique de Xie Jin a non seulement eu un impact énorme sur la création cinématographique de Xie Jin, mais ses œuvres après *La Ville des Hibiscus* ont commencé à rester délibérément à l'écart du mode mélodramatique et n'ont jamais atteint le sommet artistique précédent. Plus important encore, cette discussion « va bien au-delà du film de Xie Jin lui-même et ébranle la forme stable du mode de cinéma traditionnel chinois qui est le courant principal¹⁸⁵. » En même temps, elle confirme également la relation dynamique entre la culture résiduelle, la culture dominante et la culture émergente dans la promotion de l'évolution culturelle évoquée par Williams. La chute d'un maître n'est pas seulement une métaphore de la fin d'une époque, mais annonce également le déclin de la structure de sentiment confucéen, remplacée par d'autres nouvelles structures de sentiment.

¹⁸³ ZHU Dake, « Les défauts du mode cinématographique de Xie Jin », *op. cit.* [TdA]

¹⁸⁴ *Ibid.* [TdA]

¹⁸⁵ NI Zhen, « Ce que les Critiques de Cinéma Attendent de la Création Cinématographique (电影评论对电影创作的期待 *Dianyǐng pinglun dui diányǐng chuàngzuo de qīdài*) », *Journal of Beijing Film Academy*, n° 4, 2002, p. 5. [TdA]

Ironiquement, les caractéristiques du mode mélodramatique critiquées par Zhu Dake et effectivement employées dans le mode de Xie Jin n'ont pas disparu dans le cinéma chinois contemporain avec la structure de sentiment confucéen déclinante. Dans le processus de modernisation de la Chine liée au reste du monde, le mode mélodramatique en tant que forme éthique changera également avec le temps, soulignant ses caractéristiques en tant que machine culturelle.

DEUXIEME PARTIE

L'EXTENSION DES SENSATIONS

**Le mode mélodramatique comme machine culturelle
et la structure de sentiment consommateur**

Dans la deuxième partie, nous explorerons les relations entre la structure de sentiment consommateur et le mode mélodramatique.

Dans les années 1990, la célèbre Tournée de Deng Xiaoping dans le Sud en 1992 a déterminé l'objectif de la réforme : établir le système « d'économie de marché socialiste », ce qui symbolisait l'entrée dans une nouvelle phase de la réforme économique chinoise. En effet, en changeant la politique du système économique planifié, l'État favorisé tacitement la montée du consumérisme, afin de prendre en compte et dissiper l'angoisse de la vie quotidienne du public, et d'orienter l'attention collective vers le désir de consommation.¹⁸⁶

« Le progrès de l'économie sociale a commencé à entrer progressivement dans l'ère de la consommation d'envergure (ou "consommation de masse"). Sous l'influence du développement économique rapide et de la culture de consommation occidentale, le mode de vie quotidien et le concept de consommation des Chinois ont connu d'énormes changements¹⁸⁷. »

Ainsi, la structure de sentiment consommateur s'est formée et a évolué dans la Chine contemporaine : une ère de consommation à la chinoise est arrivée. Après avoir identifié le contexte social dans lequel a surgi la structure de sentiment consommateur, nous analyserons sa relation avec le mode mélodramatique à travers deux axes.

Le premier axe est l'effet produit par la culture populaire. La formation de la structure de sentiment consommateur est inséparable de la prospérité de la culture populaire. Pour le mélodrame, sa « popularité », sa relation avec les films populaires et la culture populaire font toujours l'objet de recherches. Linda Williams considère le mélodrame comme « le mode fondamental du cinéma populaire américain¹⁸⁸ ». Jesús Martín-Barbero se basant sur le contexte culturel de l'Amérique latine, estime que « le mélodrame a fourni un point d'arrivée pour la mémoire narrative et les formes gestuelles de la culture populaire et le point

¹⁸⁶ Voir WANG Ning, « The Paradigm of the State Transference: On the Formation of Consumerism in China ("国家让渡论":有关中国消费主义成因的新命题) », *Journal of Sun Yat-Sen University (Social Science Edition)*, vol. 47, n° 4, 2007, p. 1-7 ; TANG Xiaobing, « New Urban Culture and the Anxiety of Everyday Life in Contemporary China », in TANG Xiaobing et SNYDER Steve (dir.), *In Pursuit Of Contemporary East Asian Culture*, Boulder, Westview Press, 1996, p. 107-122.

¹⁸⁷ CHEN Xin et HUANG Ping, « L'émergence d'une culture de consommation dans la société chinoise (消费主义文化在中国社会的出现 *Xiaofei Zhuyi zai Zhongguo shehui de chuxian*) », <https://www.aisixiang.com/data/13370.html>

¹⁸⁸ WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*, p. 42 : « the fundamental mode of popular American moving pictures ». [TdA]

d'émergence de la dramatisation de la culture de masse¹⁸⁹. » Une autre traduction courante du mélodrame en Chine est *Tongsu ju* (通俗剧, drame populaire), qui non seulement reflète directement la « popularité » du mélodrame chinois, mais montre également son lien avec l'ensemble de la généalogie culturelle populaire.

Parmi ces études, ce qui nous intéresse est le concept de « machine culturelle » de Christine Gledhill. D'après elle, le mélodrame voyage à travers une variété de médiums, et il constitue « une machine culturelle primitive pour la production de masse de genres populaires¹⁹⁰ » destinés à différents types de public. Donc nous utiliserons « machine culturelle » comme l'étiquette du mélodrame dans cette partie et ferons avancer nos recherches en développant ce concept.

Le deuxième axe est les réactions chimiques provoquées par les l'accroissement des effets sensoriels dans la structure de sentiment consommateur et le mode mélodramatique. D'après Mike Featherstone, la question des plaisirs émotionnels de la consommation, les rêves et les désirs qui sont célébrés dans l'imagerie culturelle de consommation offrent l'une des perspectives importantes pour l'étude de la culture de consommation¹⁹¹. Ils sont aussi une porte d'entrée par laquelle nous pouvons transformer le mode mélodramatique en tant que « machine culturelle » en « machine mélodramatique » avec des fonctions d'agitation émotionnelle et d'accroissement des sensations.

Avec le temps, les attentes des gens sur la satisfaction du désir et d'émotions obtenue grâce à la consommation se sont continuellement élevées. Par conséquent, la construction de la structure de sentiment consommateur est caractérisée par une poursuite expansive, extrême, voire excessive, de l'expérience sensorielle à partir de la satisfaction du désir et d'émotions au niveau psychologique. Le développement des médias de masse et l'évolution de la science et de la technologie ont encore contribué à cette tendance, en rendant les effets sensoriels plus directs, mécanisés et programmés. Un phénomène intéressant, le mode mélodramatique de cette période, sous l'influence de la structure de sentiment

¹⁸⁹ MARTÍN-BARBERO Jesús, *Communication, Culture and Hegemony. From the Media to Mediations*, Londres, Newbury Park et New Delhi, SAGE Publications, 1993, p. 113 : « Melodrama provided a point of arrival for the narrative memory and gestural forms of popular culture and the point of emergence of the dramatization of mass culture. » [TdA]

¹⁹⁰ GLEDHILL Christine, « Rethinking Genre », in Gledhill Christine et Williams Linda (dir.), *Reinventing film studies*, Londres, Bloomsbury Academic, 2000, p. 227 : « an early cultural machine for the mass production of popular genres ». [TdA]

¹⁹¹ Voir FEATHERSTONE Mike, *Consumer culture and postmodernism* (2ème édition), Londres, SAGE Publications, 2007, p. 13.

consommateur dominée par l'expérience sensorielle, reflète également le « mode de l'excès » mise à niveau en termes de style visuel et d'émotion éthique. D'une part, la mise à niveau de ce « mode de l'excès » est étroitement liée au développement de la technologie et au renforcement du pouvoir des médias de masse. D'autre part, le système rhétorique mélodramatique amélioré et le mécanisme de fonctionnement mélodramatique, en tant qu'impulsion de la machine mélodramatique, renforcent à leur tour la structure de sentiment consommateur.

Notre recherche se développera autour des deux axes cités ci-dessus.

CHAPITRE I

L'émergence du désir de consommation et la production de la machine mélodramatique

1. Apparition de la structure de sentiment consommateur

Dans le premier chapitre, nous interpréterons d'abord la relation entre les films mélodramatiques et l'émergence de la culture de consommation chinoise à travers une lecture intensive de plusieurs documents cinématographiques du milieu à la fin des années 1980. Ensuite, nous illustrerons dans le contexte contemporain le développement et les nouvelles possibilités du mode mélodramatique en tant que machine culturelle de la production de genres.

1.1 Une lettre à propos du « Mélodrame »

En 1985, le n° 5 de *Contemporary Cinema* publie un article intitulé *Une lettre à propos du « Mélodrame »*, qui était une correspondance écrite par le critique célèbre Li Tuo à Chen Huangmei, le rédacteur en chef de *Contemporary Cinema*.

Li Tuo a écrit au début de l'article :

« Une pensée qui me hante ces derniers temps est que nous devrions étudier sérieusement le problème du “mélodrame” dans les films, et que de telles études devraient être d'une hauteur théorique considérable. Je pense même qu'à en juger par l'état actuel de notre développement du cinéma, c'est devenu une tâche urgente pour la théorie cinématographique chinoise¹⁹². »

Pourquoi, selon Li Tuo, était-il si important de renforcer l'étude du mélodrame dans les films pour la théorie cinématographique chinoise à cette époque-là ?

Revenons d'abord au contexte de la recherche sur la théorie cinématographique au milieu des années 1980. A cette époque, les discussions entre les théoriciens du cinéma chinois tournaient principalement autour de deux courants de pensée : l'un autour des films dits « films exploratoires¹⁹³ » comme *Terre jaune*. Bien que les réalisateurs de cinquième génération représentés par Chen Kaige et Zhang Yimou aient commencé à monter sur la scène mondiale et aient été honorés par les théoriciens du cinéma, ces films exploratoires n'étaient pas largement acceptés par le public chinois à cette époque, et le box-office était

¹⁹² LI Tuo et CHEN Huangmei, « Une lettre à propos du “mélodrame” (关于“情节剧”的通信 *Guanyu “qingjie ju” de tongxin*) », *Contemporary Cinema*, n° 5, 1985, p. 5. [TdA]

¹⁹³ Les films exploratoires font référence à certains films avec un esprit exploratoire et un grand talent artistique à cette époque, qui sont également appelés « films d'art » plus tard.

relativement sombre¹⁹⁴. Dès lors, les théoriciens ont commencé à réfléchir sur les caractéristiques esthétiques de ces films, qui se concentrent sur la forme au détriment de l'intrigue. Dans le même temps, le box-office des films chinois diminue d'année en année. Selon les statistiques de 1984 et 1985 de l'*Annuaire du Cinéma Chinois*, en quatre ans, de 1980 à 1983, le nombre de spectateurs dans les villes a chuté de 2 milliards entrées. En janvier 1984, les revenus de l'industrie cinématographique ont chuté de 13 millions de yuans par rapport à décembre 1983¹⁹⁵ ; en 1984, par rapport à 1979, le nombre de spectateurs national des films urbains a chuté de 3 milliards d'entrées, avec un taux de déclin annuel moyen de 6%¹⁹⁶. Afin de ramener le public au cinéma, les studios cinématographiques ont casté des « Films de divertissement¹⁹⁷ (entertainment films, 娱乐片 *Yule pian*) ». Quand Li Tuo écrit *Une lettre à propos du « Mélodrame »* en 1985, « plus de films de divertissement ont été produits que dans toute la décennie de l'ère nouvelle —en fait, plus que depuis la fondation de la République¹⁹⁸. » Par conséquent, le deuxième courant théorique est la discussion autour des « films de divertissement ».

Dans sa lettre, Li Tuo a souligné que l'un des plus grands changements dans les films chinois à cette époque était « la prise de conscience de la fonction de divertissement que les films, en tant que média de masse le plus influent, doivent assumer¹⁹⁹ ». Ce type de « prise

¹⁹⁴ Au début et au milieu des années 1980, le plus grand nombre de copies en Chine continentale était d'environ 400 copies, et la norme approximative pour une distribution de copie de film dans les parties médiane et inférieure est de 200. À cette époque, le « film exploratoire », très recherché par les critiques nationaux de la théorie du cinéma, n'était pas aussi bon sur cet aspect. Par exemple, *La Loi du terrain de chasse* (猎场扎撒 *Liechang zhasa*, 1984) : 1 copie, *Le Roi des enfants* (孩子王 *Haizi wang*, 1987) : 6 copies, *Le Voleur de chevaux* (盗马贼 *Dao Mazei*, 1986) : 7 copies, *Terre jaune* (黄土地 *Huang tudi*, 1984) : 30 copies, *La Grande Parade* (大阅兵 *Da yuebing*, 1986) : 40 copies. Voir ZHANG Wei, « Les changements psychologiques des masses regardant des films dans la nouvelle ère (新时期大众观影心理变迁 (1979 - 1989) *Xin shiqi dazhong guanying xinli bianqian : 1979-1989*) », *Film Art*, n° 2, 1999, p. 13-19.

¹⁹⁵ China Film Association (dir.), *China Film Yearbook (1985)*, Pékin, China Film Press, 1987.

¹⁹⁶ China Film Association (dir.), *China Film Yearbook (1986)*, Pékin, China Film Press, 1988.

¹⁹⁷ Film de divertissement (娱乐片 *yule pian*), c'est un nom habituel pour les films commerciaux pendant l'économie planifiée en Chine. (En 1992, la Chine fixa l'objectif de réforme du système économique à savoir l'établissement du système d'économie de marché socialiste) Voir HU Ke, *Commentaire sur l'histoire de la théorie du cinéma chinois* (中国电影理论史评 *Zhongguo dianying lilun shiping*), Pékin, China Film Press, 2005, p. 232.

¹⁹⁸ YAO Xiaomeng, « The Entertainment Film: Dialogue I (对话：娱乐片 1 *Duihua: yule pian I*) », traduit en anglais par FU Binbin, in SEMSEL George S., CHEN Xihe et XIA Hong (dir.), *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989*, Londres, Praeger, 1993, p. 86 : « more entertainment films were produced than in the entire decade of the New Era—more, in fact, than since the founding of the Republic. » [TDA]

¹⁹⁹ LI Tuo et CHEN Huangmei, « Une lettre à propos du “mélodrame” », *op. cit.*, p. 5. [TDA]

de conscience » ne vient pas seulement des cinéastes eux-mêmes, mais aussi du grand public. La raison de ce phénomène est également évidente pour Li Tuo :

« C'est l'inévitabilité du développement culturel provoqué par le développement économique, et c'est aussi l'inévitabilité de la réalisation du caractère de "popularité" du film dans son développement²⁰⁰. »

Ainsi, d'une part, il y a des changements macroscopiques dans l'idéologie et, d'autre part, dans la nature du divertissement populaire des films. Reliant ces deux points, il est encore plus intéressant d'interpréter pourquoi l'étude du « mélodrame » est considérée comme une tâche « urgente ».

Bien qu'évidente pour les chercheurs chinois d'aujourd'hui, la nature populaire /divertissante des films ne l'a pas toujours été. Pendant longtemps, pour des raisons historiques telles que la Révolution culturelle, les films ont été « un outil de propagande qui enseigne, mais ne divertit pas²⁰¹ ». Comme évoqué dans la première partie, dans l'histoire du cinéma chinois, le mélodrame, plus souvent appelé « film d'éthique », n'est pas principalement responsable du divertissement²⁰², mais assume une mission instructive sous la structure de sentiment confucéen. C'est-à-dire que pendant longtemps, le mélodrame a porté la fonction du film dans l'éducation morale et politique soulignée par les cinéastes chinois ou le gouvernement, alors que la popularité du film lui-même n'a pas reçu suffisamment d'attention.

Depuis les années 1980, le public et les cinéastes ont une nouvelle « prise de conscience », espérant refléter la popularité du film. Li Tuo a proposé dans la lettre que nous devrions étudier et discuter de certaines lois internes de l'art cinématographique du point de vue de « comment rendre les films plus divertissants », et a suggéré que nous devrions commencer par l'étude du « mélodrame » dans les films.

²⁰⁰ *Ibid.* [TdA]

²⁰¹ *Ibid.* [TdA]

²⁰² Bien que les origines du mélodrame et de la culture populaire telles que les romans de l'école des « canards mandarins et papillons » et le théâtre *Wenming* (文明戏 *Wenming xi*, le théâtre civilisé, soit un théâtre parlé d'origine occidentale) aient été révélées avec l'étude approfondie des premiers films chinois, le mélodrame est encore principalement doté par les cinéastes d'une mission d'expression d'idée et d'éducation. Zheng Zhengqiu, réalisateur représentatif de la première génération de cinéastes, a réalisé le premier long métrage chinois en 1913, *Difficultés matrimoniales* (难夫难妻 *Nanfu nanqi*), qui est également considéré comme le premier mélodrame chinois. A cette époque, il a clairement pris pour but de tournage l'éducation de la société. Il croit que le rôle du film est de « corriger les maux de l'époque et le cœur des gens », et oblige le film à assumer la responsabilité du précurseur de l'époque.

L'étude de l'amélioration du divertissement du film partant du mélodrame, qui était principalement chargé de la fonction éducative morale et politique dans le passé est compliquée.

Tout d'abord, il y a des raisons pratiques. A cette époque, les films de divertissement produits par divers grands studios cinématographique étaient principalement des « films policier » et des « films d'aventure ». Le concept de films de genre n'étant pas encore formé en Chine, les films nouvellement développés avec des prétendues caractéristiques de genre sont très immatures et ni divertissants ni rentables : « le grand public ne veut pas payer pour ça, qui a provoqué plus de moqueries et de ressentiments²⁰³ ».

Ensuite, cela a à voir avec la continuité historique et l'adaptabilité du mélodrame lui-même. Li Tuo a d'abord mentionné le mélodrame occidental dans sa lettre. Bien que le mélodrame soit souvent devenu la cible de nombreuses vagues de rébellion contre les films traditionnels, il n'a pas été éliminé, mais « s'est continuellement réformé et a survécu avec ténacité²⁰⁴ ». Il a ensuite souligné que dans les années 1930 et 1940, la Chine produisait également de nombreux mélodrames excellents, et que cette tradition devait être héritée. Par conséquent, il n'est pas difficile de comprendre que lorsque l'économie se développe rapidement et que le désir du consommateur se renforce considérablement à l'arrivée de l'ère de l'économie marchande, le plus efficace est de commencer par un mode de film familier aux cinéastes chinois et très adaptable aux temps changeants pour savoir « comment rendre les films plus divertissants ».

En outre, il existe une raison plus directe, qui devrait être liée aux deux articles académiques sur le mélodrame, mentionnés par Li Tuo dans la lettre :

« [...] le n° 2 de *World Cinema* de cette année présentait deux monographies sur le mélodrame écrites par des Américains. J'ai été inspiré par la lecture. L'un des articles était consacré à l'histoire du mélodrame. Il ne se limite pas aux films, mais cherche la "généalogie" de la croissance du mélodrame à partir du développement des romans et des drames européens, la surface de balayage est très large. Un autre article est consacré à l'étude des éléments du mélodrame dans les films américains, et son travail est également très approfondi. Par exemple, le mélodrame dans les films américains est divisé en deux catégories : le mélodrame d'action et le mélodrame de passion, et ce dernier est encore divisé en plusieurs genres tels que mélodrame féminin, mélodrame légendaire, mélodrame familial ou de petite ville et mélodrame dans la tradition de l'horreur gothique²⁰⁵. »

²⁰³ LI Tuo et CHEN Huangmei, « Une lettre à propos du "mélodrame" », *op. cit.*, p. 5. [TdA]

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7. [TdA]

²⁰⁵ *Ibid.* [TdA]

Évidemment, les deux articles américains mentionnés étaient le célèbre article *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* écrit par Thomas Elsaesser, et *Melodrama and the American Cinema* de Michael Walker. Fait intéressant, ce qui inspire Li Tuo dans ces deux articles, est d'une part la relation de « généalogie » entre le mélodrame et les autres médias d'art de masse, c'est-à-dire, comme le dit Christine Gledhill, « une forme interculturelle²⁰⁶ », et d'autre part la capacité du mode mélodramatique à reproduire des genres et des sous-genres ; le développement de genre étant sans aucun doute un signe de la maturité des films commerciaux (soit des « films de divertissement » selon les termes des universitaires des années 1980) portés par la culture populaire.

De ce point de vue, Li Tuo appelait à renforcer d'abord l'étude du mélodrame. C'est peut-être en raison de la sensibilité en tant que lettré qu'il a remarqué la relation étroite entre le mode mélodramatique et la généalogie de la culture populaire contemporaine, ainsi que les caractéristiques de son adaptation à divers types de films commerciaux. Par conséquent, il est tout à fait naturel de partir de l'étude du mélodrame pour discuter du problème « comment étudier le divertissement des films » et refléter la nature populaire des films.

Jusqu'ici, nous avons répondu à la question soulevée au début de ce chapitre du point de vue des caractéristiques cinématographiques : pourquoi l'étude du mélodrame était si importante pour les milieux théoriques cinématographiques chinois à cette époque.

Cependant, si nous voulons enquêter sur les raisons profondes au niveau de la structure sociale pour lesquelles les gens ont conscience que « les films doivent avoir une fonction de divertissement » : il faut prendre en compte « l'inévitabilité du développement culturel provoqué par le développement économique ». Dans sa lettre, Li Tuo ne donne pas une

²⁰⁶ Voir GLEDHILL Christine, « The Melodramatic Field: An Investigation », in GLEDHILL Christine (dir.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute, 1987, p. 18-19.

explication plus détaillée. Nous trouverons pourtant la réponse un an plus tard dans la grande discussion sur « le film de divertissement » suscitée par *Une lettre à propos du « Mélodrame »*²⁰⁷.

1.2 Divertissement, sensibilité, culture de consommation : l'émergence d'une nouvelle structure de sentiment

Au début de l'année 1987, *Contemporary Cinema* publie trois articles sur « le film de divertissement », auxquels participent des théoriciens du cinéma, des critiques et des créateurs de films. L'impact a été si grand qu'il est devenu un événement marquant dans la discussion sur les films de divertissement qui a duré plusieurs années. Depuis lors, des sociologues, des critiques littéraires se sont également joints au débat. À cette époque-là, la portée de cette discussion a dépassé la focalisation initiale sur le « mélodrame », mais du point de vue du développement social et des changements dans la structure psychologique du public, elle a commencé par explorer les changements considérables que la culture de consommation apporte à la Chine et aux films chinois contemporains. Cela annonce aussi l'émergence d'une nouvelle structure de sentiment, la structure de sentiment consommateur.

Certains chercheurs en ont discuté en combinaison avec les lois du développement social. Chen Xihe a d'abord parlé de la question du divertissement à la hauteur de la culture de consommation et de la culture de divertissement. Il pense que la demande croissante du public pour les films de divertissement est en fait une demande croissante pour la culture de consommation. « Ce flot de films de divertissement a dû être provoqué par les changements du système socio-économique, qui ont amené les gens à modifier leur façon de penser et à reconsidérer le consumérisme²⁰⁸. » Le critique de cinéma Li Yiming estime que la

²⁰⁷ En octobre 1986, la revue *Contemporary Cinema* commence à organiser une discussion au sein de l'industrie cinématographique sur le thème des problèmes du « film de divertissement », qui sera finalement publié dans la revue *Contemporary Cinema* en 1987 en trois numéros, dans l'introduction du premier numéro de *Dialogue : Le film de divertissement* (对话：娱乐片 *Duihua : yule pian*), l'éditeur Yao Xiaomeng a déclaré : « L'année dernière, le cinquième numéro de *Contemporary Cinema* a publié *Une lettre à propos de "Mélodrame"* de Li Tuo et Chen Huangmei, suivi d'une série d'articles sur la discussion des problèmes de mélodrame. Cette discussion s'est poursuivie par intermittence au *Contemporary Cinema* jusqu'à la fin de cette année. Dans le même temps, certains journaux et magazines comme *Wen yi bao* (文艺报, *Literature and Art Newspaper*) ont également entamé des discussions l'un après l'autre... La discussion d'aujourd'hui peut également être considérée comme la continuation et la discussion approfondie de la discussion de l'année dernière. » [TdA]

²⁰⁸ YAO Xiaomeng, « The Entertainment Film: Dialogue I », *op. cit.*, p. 86 : « This flood of entertainment movies must have been brought about by the changes in the socioeconomic system, which led people to modify their thinking and to reconsider consumerism. » [TdA]

marchandisation du consumérisme peut être utilisée comme un résumé de la tendance idéologique sociale dans l'ensemble. Cette tendance est liée au processus de modernisation de la Chine. « Cela commence par le domaine économique, puis affecte globalement l'ensemble du domaine de la culture matérielle et de la culture spirituelle. Le cinéma est la première catégorie d'art qui subit de plein fouet l'impact de la commercialisation²⁰⁹. » Et, avec Dai Jinhua et Zhong Dafeng, d'un point de vue plus dialectique, ils ont défini le film chinois sous l'influence de cette frénésie consummatrice comme « l'âge de Janus du cinéma chinois²¹⁰ » car « le passage du cinéma chinois du mythe politique au mythe de la consommation est en cours²¹¹ », qui est un âge « d'espoir et de douleur ».

La plupart des chercheurs discutent de nouveaux concepts qui ont émergé avec la germination de la culture de consommation, tels que la commercialisation, la culture de masse, la culture de divertissement, etc., alors que le théoricien du cinéma chinois Rao Shuguang, du point de vue de la « sensibilité », propose une voie d'étudier la relation entre l'émotion du public et le divertissement cinématographiques. Selon Rao Shuguang :

« Ce que le film exprime n'est pas une émotion personnelle par essence, mais une émotion sociale ; ce n'est pas une pure "expression de soi", mais une expression sociale du "moi" de l'artiste... Dans quelle mesure est-il populaire auprès du public dépend jusqu'à quel point il montre le "National Mood".

» [Dans une salle de cinéma] lorsqu'un spectateur est submergé par une émotion de douleur ou de joie, il s'aperçoit, par la même réaction de son entourage, que la joie n'est pas seulement sa propre joie, et que la douleur n'est pas seulement sa propre douleur. À ce moment, il a transcendé le "moi", a libéré le "moi" de l'état d'esprit et de l'émotion solitaire, et a confirmé dans l'inconscient qu'il n'était pas seulement un être "individuel", mais aussi un être "spécial". Cette transcendance de "moi" est une transcendance au niveau perceptif²¹². »

Les soi-disant « National Mood » de Rao Shuguang devraient être une émotion collective du public en réponse aux cultures émergentes. Spécifique au contexte de l'époque, il s'agissait d'une reconnaissance du cinéma en tant que culture populaire et culture du

²⁰⁹ DAI Jinhua, LI Yiming et ZHONG Dafeng, « Cinéma : dans une ère de Janus (电影：雅努斯时代 *Dianying: yanusi shidai*) », *Film Art*, n° 9, 1988, p. 11. [TdA]

²¹⁰ *Ibid.*, p. 3. [TdA] Janus est le dieu romain des commencements et des fins, des choix, du passage et des portes. Il est bifrons (« à deux visages ») et représenté (voir illustration) avec une face tournée vers le passé, l'autre sur l'avenir.

²¹¹ *Ibid.*, p. 14. [TdA]

²¹² RAO Shuguang, *La fonction de divertissement émotionnel du cinéma* (论电影的感性娱乐功能 *Lun dianying de ganxing yule gongneng*), in *The Collected Works of Rao Shuguang I* (博影而思 I *Bo Ying Er Si I*), Pékin, China Film Press, 1987, p. 76, 79. [TdA]

divertissement, et d'un consensus collectif sur le cinéma en tant que pratique de la culture de consommation. Lorsque le film n'est plus seulement un outil politique d'éducation forcée, mais un choix de divertissement et une pratique de consommation pleine d'autonomie et dominée par la « sensibilité », le public peut véritablement accéder au cinéma de manière plus égalitaire et libre pour se libérer et partager des expériences émotionnelles. Et cette expérience collective que Williams essaie de définir avec la « structure de sentiment », est une expérience sociale dans un flux dissolvant. Elle annonce également la germination d'une nouvelle structure de sentiment.

Rao Shuguang cite en outre la théorie marxiste pour expliquer que la satisfaction perceptive et la libération perceptive modernes apportées par les films sont inséparables d'une expérience de sensation concrète.

« Selon Karl Marx, l'industrie n'est rien de plus qu'un livre ouvert par la puissance essentielle de l'homme, la psychologie de l'homme placée de manière perceptible devant nous, et la dimension intérieure de ce monde culturel est tout le sentiment de la pratique de l'homme : la vision, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, la pensée, l'intuition, le désir, la volonté, l'observation, l'amour, etc. Marx soulignait encore : "Les sens humains, la nature humaine des sens — ne sont produits que par l'existence de l'objet correspondant, par l'existence d'une nature humanisée. La formation des cinq sens est le produit de toute l'histoire du monde antérieure"²¹³. »

Nous pouvons en déduire que Rao Shuguang, du point de vue de la « sensibilité », présente les caractéristiques de ce nouveau type de structure de sentiment plus étroitement liées à la sensation. Et de sa conclusion finale, nous pouvons tirer le noyau « consommateur » de cette nouvelle structure de sentiment :

« Non seulement les films et la télévision, mais aussi diverses activités de divertissement modernes telles que les compétitions sportives, le tourisme et la mode sont entrés dans la structure de consommation culturelle des gens. C'est-à-dire que les Chinois modernes connaissent une transition d'un type politique unique vers un type de divertissement et un type de plaisir diversifiés. En tant que consommation culturelle, le cinéma n'est qu'une des activités de divertissement parmi lesquelles les gens peuvent choisir²¹⁴. »

De la lecture attentive des documents ci-dessus, nous pouvons en effet voir que la structure de sentiment consommateur commence à prendre forme dans la Chine contemporaine à cette époque. Cependant, ce qui est encore plus intéressant, c'est qu'à la

²¹³ *Ibid.*, p. 79. [TdA]

²¹⁴ *Ibid.*, p. 83. [TdA]

lecture minutieuse des propos de Li Tuo, nous pouvons non seulement voir la reconnaissance de la germination de cette nouvelle structure de sentiment, mais aussi ressentir la lutte de celle-ci contre la structure de sentiment confucéen.

Li Tuo a nettement souligné : « L'émergence de la culture de divertissement est en fait une négation de la culture féodale chinoise, une lutte d'une nouvelle culture contre l'ancienne²¹⁵. » La culture féodale ici, dans une certaine mesure, c'est une culture confucéenne qui attache de l'importance à l'éducation morale, au code éthique et aux trois liens fondamentaux et cinq (vertus) constantes. La lutte de « la nouvelle culture contre l'ancienne culture » de Li Tuo est une sorte de confrontation entre la structure de sentiment consommateur émergente et la structure de sentiment confucéen existante.

Comme le dit Williams :

« La complexité d'une culture se trouve non seulement dans ses processus variables et leurs définitions sociales... mais aussi dans les interrelations dynamiques, à chaque étape du processus, d'éléments historiquement variés et variables²¹⁶. »

Si la structure de sentiment consommateur à cette époque agit comme un facteur d'une culture émergente, alors la structure de sentiment confucéen existante a atteint une « interrelations dynamiques » de confrontation, d'équilibre et d'intégration avec elle.

En résumé, nous pouvons clairement affirmer qu'une structure de sentiment consommateur commençait à se dessiner à la fin des années 1980 et a profondément influencé l'orientation du développement du cinéma chinois contemporain. Elle est moins didactique, plus convenable aux masses, et plus directe et sensorielle.

Si elle a germé dans les années 1980, la vague de commercialisation a explosé dans la dernière décennie du XX^e. Selon Dai Jinhua :

« Les romans à succès, les films commerciaux, les séries télévisées, les publicités de toutes sortes, les chansons populaires, les journaux décontractés, les produits audiovisuels de dessins animés, MTV, les compétitions sportives à but lucratif, les défilés de mode, etc., constituent non seulement les composants principaux de la culture

²¹⁵ YAO Xiaomeng, « The Entertainment Film; Dialogue I », *op. cit.*, p. 87 : « The emergence of the entertainment culture is actually a negation of Chinese feudalist culture, a struggle of a new culture against the old. » [TdA]

²¹⁶ WILLIAMS Raymond, « 8. Dominant, Residual, and Emergent », in *Marxism and Literature*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1977, p. 121 : « The complexity of a culture is to be found not only in its variable processes and their social definitions...but also in the dynamic interrelations, at every point in the process, of historically varied and variable elements. » [TdA]

populaire, mais aussi deviennent des marchandises ordinaires qui ne peuvent réaliser leur valeur culturelle que dans la relation d'achat et de vente²¹⁷. »

L'engouement pour la consommation provoqué par l'abondance croissante des matériaux a également permis à la Chine contemporaine d'entrer dans une « ère de consommation » complète depuis l'émergence de la culture de consommation dans les années 1980. En particulier, l'essor de la culture visuelle moderne a encore renforcé l'attention des gens à la consommation sensorielle. Le public chinois a commencé comme jamais auparavant à poursuivre la stimulation des sensations et l'effet direct de l'expression émotionnelle.

Dans les années 1980, la structure de sentiment consommateur est devenue un facteur d'une culture émergente, et avec elle se sont produites de nouvelles relations, de nouveaux types d'organisation, de nouvelles significations et valeurs. Au cours des deux ou trois décennies suivantes, comme Williams l'avait prédit pour la culture émergente, certaines de ces nouvelles consciences pratiques ont été rapidement incorporées dans la culture dominante et sont devenues une partie importante de cette dernière.

Alors maintenant, rappelons l'appel initial dans la lettre de Li Tuo sur le « mélodrame » : « Renforcer l'étude du mélodrame est devenu une tâche urgente pour la théorie cinématographique chinoise. » Dans la revisite du mélodrame qui suit, nous répondrons à cet appel et résoudrons une tâche tout aussi urgente :

Quel rôle joue le mode mélodramatique dans la structure de sentiment consommateur ?

2. De nouvelles possibilités en tant que machine culturelle

Pour Christine Gledhill, le mélodrame est une machine culturelle primitive pour la production de masse de genres populaires, pour lequel la matière première est globale, « les événements d'actualité, les peintures ou les chansons populaires, la poésie romantique, les grands drames à succès ou les numéros de cirque génèrent du matériel pour les mises en

²¹⁷ DAI Jinhua, *L'écriture invisible : études culturelles en Chine dans les années 1990* (隐形书写: 90年代中国文化研究 *Yinxing shuxie : 90 niandai zhongguo wenhua yanjiu*), Nanjing, Jiangsu People's Publishing House, 1999, p. 3. [TdA]

scène théâtrales²¹⁸. » Par conséquent, la machine mélodramatique est dotée premièrement d'une **nature cross-média** qui se manifeste par l'adaptation aux différents médiums artistiques tels que la musique, la littérature et le théâtre.

Ensuite, le mélodrame, en tant que machine culturelle primitive de production de masse de genres populaires capables de convoquer et de mettre en place différents types de public, a suscité la convergence transfrontalière de deux traditions culturelles à fondation large dans le processus de modernisation :

« [...] l'une, exclue de la culture officielle, qui contenait un mélange de formes folkloriques et de nouveaux divertissements urbains, et l'autre, plus formellement cohérente, issu d'une fiction bourgeoise de plus en plus influente et d'un théâtre de drames et de comédies sentimentaux²¹⁹. »

Au niveau du public, cela reflète **la compatibilité culturelle** du mélodrame en tant que machine culturelle pour accueillir de différents groupes (différents genres, classes, races).

Dans cette section, nous nous intéressons au fonctionnement du mode mélodramatique en tant que machine culturelle dans la Chine contemporaine, en particulier après les années 1990, sous l'influence de la structure de sentiment consommateur. Et, avec l'essor de la culture de consommation, comment le caractère de « popularité » du mélodrame aide ce dernier à imprégner la généalogie populaire de la culture visuelle dans son ensemble.

À travers la compatibilité culturelle du mode mélodramatique en tant que machine culturelle, nous discuterons de son potentiel pour l'exploitation de sous-genres dans un espace multiculturel. Ensuite, avec l'émergence et le développement des nouveaux médias, nous nous concentrerons sur sa nature cross-média et explorerons comment cette machine culturelle, en tant que mode « omniprésent » fonctionne dans l'intrication de l'émotion et de la logique consumériste.

²¹⁸ GLEDHILL Christine, « Rethinking Genre », *op. cit.*, p. 227 : « news events, popular paintings or songs, romantic poetry, successful high dramas, or circus acts generate material for theatrical enactments. » [TdA]

²¹⁹ *Ibid.* : « one, excluded from official culture, which contained a mix of folk and new urban entertainment forms, and another, more formally coherent, deriving from an increasingly influential middle-class fiction and theatre of sentimental drama and comedy. » [TdA]

2.1 L'espace multiculturel et le potentiel des sous-genres mélodramatiques

En tant que machine culturelle primitive de production de genres, le mode mélodramatique n'a pas déperî dans la Chine contemporaine lorsque la marée de consommation a frappé dans les années 1990, mais il a dû faire face à un espace culturel plus complexe et diversifié.

Deux raisons principales expliquent cette complexité de la culture :

D'abord, du point de vue institutionnel, la mise en place du système économique de marché socialiste a établi une identité juridique pour « l'ère de la consommation ». Dans une certaine mesure, il a également contribué à la collusion tacite entre les deux parties prenantes, « l'officiel » et « le civil », rendant les expressions du discours de la nouvelle ère plus secrètes et ambiguës.

Deuxièmement, du point de vue du contexte culturel, après avoir connu la fermeture et la régression provoquées par la récupération de la « pré-modernité » dans les années 1970, le baptême des théories du modernisme et du postmodernisme dans les années 1980²²⁰, la Chine contemporaine depuis les années 1990 présente une écologie culturelle académique où la modernité, la postmodernité et la pré-modernité coexistent. Et cette écologie complexe a créé un style esthétique plus riche et a naturellement donné naissance à davantage de groupes culturels. Quant au monde du cinéma, à cette époque, les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes générations de réalisateurs coexistaient, et les partisans de « coller à la narration classique » et de « briser la tradition et de se concentrer sur la modélisation visuelle » se sont épanouis respectivement. Dans le même temps, les thèmes marginaux et la culture queer ont commencé à être touchés, des cinéastes féminins ont eu le vent en poupe. Ainsi, la culture populaire de tous côtés a surgi : style de Hong Kong et de Taïwan, style japonais et coréen, style européen et américain sont en vogue l'un après l'autre. Une variété de styles créatifs et de groupes créatifs coexiste, ainsi la complexité du public de film de différents groupes, sexes et classes est évidente.

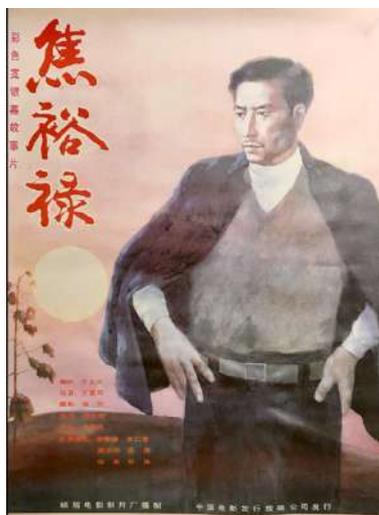
²²⁰ En automne 1985, Fredric Jameson, professeur de l'Université Duke est venu à l'Université de Beijing pour enseigner une formation de quatre mois. Le contenu des cours a ensuite été compilé et publié sous le titre *Postmodernisme et Théorie Culturelle*, qui était très populaire dans les milieux universitaires dans les années 1980. Les intellectuels chinois de cette époque ont hérité encore des théories occidentales importées depuis le « 4 mai » et sont plongés dans l'aspiration à la modernité. Jameson a présenté les théories d'un grand nombre de théoriciens postmodernes tels que Michel Foucault, Algirdas Julien Greimas, Ihab Hassan et Jacques Lacan aux intellectuels chinois. En conséquence, Jameson est devenu une figure importante qui a introduit la théorie culturelle postmoderne en Chine continentale.

La formation d'un espace multiculturel fait que le mode mélodramatique en tant que machine culturelle acquiert plus de potentiel pour développer des sous-genres. Le professeur Dai Jinhua de l'Université de Beijing a donné un tel exemple en discutant du phénomène culturel au début des années 1990 :

« En 1990, accompagné du silence soudain des milieux d'élites intellectuelles, il y a eu un boom de ce que l'on pourrait appeler la "culture de masse" ou la "culture populaire". D'abord *Ke Wang* (渴望 *L'Expectation*, réalisé par Lu Xiaowei et Zhao Baogang) ("Le premier grand feuilleton télévisé chinois tourné dans le studio", soit le premier quasi-soap opera) a vu le jour, qui a instantanément suscité toute une "onde de choc de *Ke Wang*"²²¹ sociale. Puis, parmi les nombreux films de "la mélodie principale" qui ont été officiellement produits, *Jiao Yulu* (焦裕禄 *Jiao yu lu*, réalisé par Wang Jixing), un biopic mettant en scène un modèle du Parti communiste dans les années 1960, a réalisé non seulement un box-office élevé mais aussi un taux de fréquentation élevé. Et le fiasco du box-office à Taïwan, *My Beloved* (妈妈，再爱我一次 *Mama, zai ai wo yici*, réalisé par Chu Huang Chen), était miraculeusement en tête du box-office de 1990 en Chine continentale. Après une petite analyse, il n'est pas difficile de constater que les trois films et œuvres télévisuelles qui semblent éloignés, du moins dans le sens de leur acceptation sociale, contiennent une caractéristique commune, à savoir la caractéristique de base du type le plus 'ancien' de film mélodramatique en Chine (*ku qing xi* (苦情戏))²²². »



Ke Wang



Jiao yu lu



My Beloved

²²¹ Planifié par Wang Shuo, Zheng Wanlong, etc., « Le premier grand feuilleton télévisé chinois tourné dans le studio » (quasi-soap opera) *Ke Wang* a été diffusé sur la Chaîne de télévision de Beijing (BTV), provoquant une sensation sans précédent. Les médias l'ont surnommée « l'onde de choc de *Ke Wang* ». Voir DAI Jinhua, *L'écriture invisible*, op. cit., p. 155. [TdA]

²²² *Ibid.*, p. 51. [TdA]

Ku (苦), la traduction littérale française est « amer ». *Ku qing xi* (苦情戏, drame douloureux), littéralement interprété, est le drame qui incarne l'émotion amère. Il met l'accent sur la misère de la vie, la source de la misère est dû à de nombreuses pressions et persécutions extérieures et a une orientation réaliste claire et une critique morale. Des *Ku qing xi* mettent souvent en lumière « l'opposition extrême entre le bien et le mal au détriment de l'authenticité et de la rationalité de la réalité²²³ ». En créant des conflits intenses, le protagoniste tombe sans cesse dans des situations misérables, et finalement le bien est récompensé et le mal puni. Le *ku qing xi* est en fait un mélodrame traditionnel chinois.

Soap opera sur l'éthique familiale, film de « la mélodie principale » et « weepie film » taïwanais, les trois films ci-dessus sont loin du support médiatique et du style créatif, mais ils reflètent toutes les caractéristiques du mélodrame chinois traditionnel, qui met en évidence la compatibilité culturelle du mélodrame. Et cette compatibilité, grâce à la diversité de l'espace culturel contemporain, rend davantage possible la reproduction de sous-genres de mélodrame afin de correspondre à des publics plus raffinés. Cela confirme que, comme le dit Gledhill, le mode mélodramatique, en tant que machine culturelle, peut « convoquer et mettre en place différents types de public ».

Pour cette raison, bien que ces trois œuvres aient leur propre public très large, les orientations sont très différentes.

En tant que mélodrame maternel typique, *My Beloved* a sans aucun doute touché le cœur de millions de téléspectateurs, en particulier de millions de mères, avec le thème de l'amour maternel le plus universel et les traits tragiques du mélodrame taïwanais. Fait intéressant, le film était sombre au box-office à Taïwan, mais il a fait sensation sur le continent. L'une des raisons les plus importantes étant qu'il a été promu par le bouche-à-oreille du public. Parmi eux, la réaction la plus répandue est « un mouchoir (pour essuyer des larmes) ne suffit pas », suivi de « le mouchoir est trempé de larmes après avoir regardé le film ». Une autre raison est l'introduction de la culture de Hong Kong et de Taïwan à la fin des années 1980. À cette époque, le marché du film était influencé par la culture cinématographique de Hong Kong, principalement les films d'action et les films d'arts martiaux. Les cinémas et les salles vidéo sont également remplis de ces films de Hong Kong. La surconcentration des genres provoque

²²³ HUA Hongyan, « Examiner la philosophie chinoise de la vie à travers le mélodrame (从苦情戏看中国人生哲学 *Cong kuqing xi kan zhongguo rensheng zhexue*) », *Movie Review*, n° 15, 2009, p. 53. [TdA]

naturellement aussi une fatigue esthétique du public métropolitain. En outre, la culture populaire taïwanaise représentée par les romans populaires de Qiong Yao dans les années 1980, avec son expression émotionnelle délicate et son style sentimental, était populaire parmi les groupes féminins et a naturellement jeté les bases du public pour ces œuvres cinématographiques et télévisuelles mélodramatiques. Par conséquent, le grand succès de *My Beloved* n'est pas seulement le résultat de l'influence globale de la culture de Hong Kong et de Taïwan, mais aussi une réponse aux besoins émotionnels d'un public avide de catharsis extrême, en particulier les groupes de consommatrices.

Ensuite, *Jiao Yulu*, un « film de la mélodie principale (主旋律电影 *zhuxuanlü dianying*) », reflète les caractéristiques chinoises du sous-genre mélodramatique contemporain. Le film utilise la méthode du mélodrame pour façonner des personnages au bon cœur pour présenter les cadres du peuple chinois, décrivant ainsi un fonctionnaire exemplaire Jiao Yulu qui a fait preuve d'un dévouement désintéressé et est finalement mort d'épuisement. Bien qu'il s'agisse d'un film qui sert l'idéologie officielle de la Chine, il bénéficie des caractéristiques du mode mélodramatique, c'est-à-dire l'affichage des vertus des bons personnages et la louange de l'esprit de sacrifice, ce qui fait que le film réalise un grand impact sur le public. En fait, au début des années 1990, la plupart des films de propagande politique financés par l'État étaient des films sur l'histoire grande des révolutions connus sous le nom de « films de la mélodie principale ». Sous la direction du gouvernement national, tous les Organismes d'État, Entreprises d'État et écoles sont tenus d'acheter collectivement des billets pour organiser le visionnage. Par conséquent, bien que le box-office de ces films soit très élevé, l'audience réelle est très faible, et certains ne représentent que 10% du box-office. Mais *Jiao Yulu* n'est pas dans ce cas : son box-office et sa fréquentation réelle sont très élevés. Cela montre que le film touche non seulement les nerfs émotionnels communs et la conscience politique des institutions de pouvoir à tous les niveaux et des gens ordinaires, mais découvre également une nouvelle possibilité de sous-genre de mélodrame applicable à la Chine contemporaine, où le consumérisme et l'idéologie officielle de l'ère post-révolutionnaire s'interpénètrent.

Enfin, *Ke Wang*, drame éthique familial sur fond de Révolution culturelle, inspiré de Télénovelas brésiliennes, *Isaura* (*Escrava Isaura* 1976, diffusé en chine en 1984) et *Bianca Vidal* (1982, diffusé en chine en 1985) qui étaient populaires en Chine dans les années 1980. Contrairement à d'autres séries télévisées chinoises de l'époque, l'objectif de ce feuilleton était très clair lors de la phase de production : le temps de diffusion devait être long, au moins

quarante épisodes, le coût devait être faible et tous tournés en intérieur. L'équipe de tournage a construit un nouveau studio à Xiangshan à Beijing, et ils devaient s'assurer qu'il y aurait des tournages tous les jours afin que le studio ne perde pas d'argent. Les producteurs de cinéma et de télévision chinois ont commencé à se rendre compte que la production d'œuvres « doit se faire à grande échelle et faire attention à l'efficacité, il faut emprunter la voie de l'organisation et de la production industrialisées²²⁴. »

Ainsi, comme l'a dit Wang Shuo, l'un des créateurs principaux : « C'est ainsi que fonctionne la culture populaire²²⁵ ! » Il a écrit en rappelant le processus créatif de *Ke Wang* :

« Tout le monde est arrivé à un consensus : ce n'est pas une création personnelle, chacun met ses propres intérêts et valeurs de côté. Cette pièce est pour les gens du peuple, le thème et le plaisir de cette pièce doivent donc respecter les valeurs et les habitudes d'appréciation du public. Alors quelles sont les valeurs et les habitudes d'appréciation du public ? Il n'y a pas de contestation sur ce point, c'est-à-dire les valeurs traditionnelles chinoises, promouvoir le bien et supprimer le mal, juger tout le monde d'un point de vue moral, louer la vérité, le bien et le beau, et réprimander le faux et le laid. La justice finira par triompher du mal, les bons vivront en paix et les méchants seront punis dans ce monde²²⁶. »

Il faut savoir que dans l'ambiance académique des années 1980, qui prônait la « culture d'élite », la poursuite artistique et humaniste des créateurs était souvent plus que tout. Pourtant, les créateurs de *Ke Wang* ont bien conscience que le ressort de la culture de masse est à venir. Par conséquent, il est nécessaire de s'adapter au rythme de l'ère de la consommation, de modifier les méthodes de production et de se concentrer sur l'efficacité et l'échelle. Il faudrait accorder plus d'attention au goût esthétique du public, en empruntant l'expérience à l'ancien mode mélodramatique pour produire le sous-genre du mélodrame à la télévision à la manière de la production du soap opera.

Il s'avère que *Ke Wang* a très bien réussi. L'indice d'audience a atteint un record sans précédent de 90,78%. Selon Zheng Xiaolong, le producteur, le ministère de la Sécurité publique a même décerné des prix à l'équipe pour sa contribution à la réduction du taux de criminalité, car lors de l'émission de *Ke Wang*, les voleurs ont été influencés ou sont rentrés

²²⁴ Voir WANG Shuo, « Mes opinions sur la culture populaire, la culture de Hong Kong et de Taiwan et d'autres (我看大众文化港台文化及其他 *Wo kan dazhong wenhua ji qita*) » [en ligne], *Ideobook*, 25 juin 2009, [consulté le 13 juillet 2022]. <http://www.ideobook.com/910/wang-shuo-popular-culture/>

²²⁵ *Ibid.* [TdA]

²²⁶ *Ibid.* [TdA]

chez eux pour regarder la télévision.²²⁷ Les personnages de la pièce sont devenus les porteurs communs des émotions du public : amour, haine, regret, tristesse et autres sorties émotionnelles. « Tout le pays a pleuré Liu Huifang, tout le pays a réprimandé Wang Husheng et tout le monde a soupiré pour Song Dacheng²²⁸ » L'émission est devenue un paysage unique à cette époque. L'arrière-plan de la Révolution culturelle capture les points douloureux communs des peuples de tout le pays dans la dimension historique ; l'enchevêtrement éthique de l'amour et de la parenté, en tant que thème éternel, fait que le grand public de ce monde transcende la richesse et la pauvreté, les classes et les sexes pour partager la joie et la peine.

D'une part, trois types différents d'œuvres cinématographiques et télévisuelles, toutes sur le même mode, le mode mélodramatique, évoquent les larmes légitimes du public de divers groupes, ont supporté et transféré avec succès le traumatisme et l'anxiété de la société, « libèrent la douleur anonyme, la grande perte et le désespoir dans la vie réelle en les transformant en un sentiment sûr de "vérité dans le monde" et de "justice dans la vie quotidienne"²²⁹. » La compatibilité culturelle de la machine mélodramatique permet à des personnes de différents groupes, représentant différents genres, goûts et venant de différents groupes d'intérêts, de poursuivre et de consommer des œuvres qui ont le même « noyau » mélodramatique. Dans cet espace public où culture officielle et culture civile coexistent et conspirent ensemble, les émotions collectives du peuple semblent être manipulées et agitées par une main mécanique géante. Le mode mélodramatique affirme alors la vitalité du potentiel productif de son sous-genre dans un espace culturel complexe : une fonction profondément émotionnelle en tant que machine culturelle.

D'autre part, grâce à la prospérité du multiculturalisme, tel que la montée des genres émergents menée par les médias émergents (par exemple, *Ke Wang* est le premier quasi-soap opera en Chine), la culture de la mélodie principale forte en propagande et la culture à

²²⁷ SUI Xiaolin, « Zheng Xiaolong : les histoires touchantes derrière *Ke Wang* (郑晓龙：《渴望》背后的感人故事 Zheng Xiaolong: "kewang" beihou de ganren gushi) » [en ligne], CFLAC Corporation, 28 septembre 2009, [consulté le 13 juillet 2022]. http://www.cflac.org.cn/zt/2009-09/28/content_17835414.htm [TdA]

²²⁸ Liu Huifang, Wang Husheng, Song Dacheng sont tous des personnages de *Ke Wang*, et Liu Huifang a toujours été considérée comme un modèle de femmes chinoises pleines de vertu. Wang Husheng est né dans une famille intellectuelle. Bien qu'il ait épousé Huifang, les cultures et origines familiales différentes des deux l'ont fait ne pas chérir Huifang, et les deux ont finalement divorcé. Song Dacheng est honnête et a été secrètement amoureux de Huifang. Bien que Huifang ne l'épouse pas, il a souvent aidé la famille Liu.

²²⁹ DAI Jinhua, *L'écriture invisible*, op. cit., p. 48. [TdA]

tendance émergente (comme la culture de Hong Kong et de Taïwan) florissante, la production du sous-genre mélodramatique est également plus adaptée aux choix de consommation de plus en plus diversifiés des gens. En plus, avec le développement de la culture de consommation, de plus en plus de nouvelles possibilités de production de sous-genres de machine mélodramatique ont commencé à germer et à évoluer dans les années 1990. La machine mélodramatique a montré un potentiel encore plus grand avec le développement de supports médiatiques émergents, tels que les films tournés avec des téléphones portables et l'essor d'autres cultures populaires, telles que la culture nostalgique, la *Hallyu* (la vague de la pop culture coréenne), la *girl culture*²³⁰, etc.

2.2 L'omniprésence des modes mélodramatiques dans les médiums audiovisuels de masse

Comme l'ont dit Gledhill et Elsaesser, le mode mélodramatique est une forme interculturelle qui a une histoire de plus de deux cents ans dans la société occidentale et qui a été utilisée dans des drames, des romans et d'autres médias. À l'époque contemporaine, le mode mélodramatique a émergé avec de nouvelles apparitions avec le développement de la technologie et la naissance de nouveaux médias, comme le soap opera mentionné ci-dessus, qui est né avec l'approfondissement de l'influence de la télévision sur la vie quotidienne. Dans les recherches qui suivent, nous visons à explorer plus profondément la continuation et l'évolution de la nature cross-média de la machine mélodramatique dans les contextes contemporains.

Dans *The Long Revolution* (1961), William soutient que le développement des médias est un élément clé de la formation de la société moderne et de la vie moderne. L'avènement de la presse écrite, par exemple, a facilité la démocratie industrialisée, l'éducation nationale et le public de lecture dans les sociétés britanniques et européennes depuis le XVI^e siècle. En tant qu'une des nombreuses forces sociales, les médias affectent non seulement la structure sociale au sens large, mais influencent également le mode de vie séculier actuel des gens dans les petites choses de la vie quotidienne²³¹. Dans le contexte contemporain, l'influence des médias, parallèlement à l'essor de la culture visuelle et au développement

²³⁰ Voir KAPURCH Katie, *Victorian Melodrama in the Twenty-First Century: Jane Eyre, Twilight, and the Mode of Excess in Popular Girl Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

²³¹ Voir WILLIAMS Raymond, « The Growth of the Popular Press », in *The Long Revolution*, Londres, Chatto & Windus, 1961, p. 195-236.

des technologies de pointe, est encore plus prononcée dans le processus de formation de la structure de sentiment consommateur.

Parmi les nombreux médias visuels, la télévision est le plus influent. L'avènement de l'ère de la télévision a encore approfondi le consumérisme des médias, « c'est principalement la forme visuelle de la télévision qui illustre la marchandisation de la culture... En tant que système de signes dans un système de signes, la télévision ne reflète le code maître du consumérisme que pour le renforcer à un niveau logique et psychologique plus profond²³². »

La télévision en Chine n'est devenue populaire que dans les années 1980, soit bien plus tard que dans les pays occidentaux. Mais c'est peut-être la raison pour laquelle l'industrie télévisuelle chinoise a connu un développement explosif en très peu de temps, tant en termes de volume que de type de programmes. Par conséquent, les médias visuels populaires que nous mentionnerons ensuite ont beaucoup à voir avec la télévision, mais ils ne s'arrêtent pas là. Ils commencent souvent par la télévision, et plus tard, en raison du développement technologique ou des changements dans les habitudes de consommation, il y a une certaine forme de changement de médias. Pendant ce processus, en tant que machine culturelle, le mode mélodramatique s'est longtemps familiarisé avec les codes de « l'art à l'époque de sa reproductibilité technique », s'incarnant dans un mode « omniprésent » qui présente dans la Chine contemporaine avec l'essor de la structure de sentiment consommateur.

Du MTV au Karaoké-TV

Le MTV est l'abréviation de « Channel of Music Television » aux États-Unis. Et lorsque ce concept a été introduit en Chine au début des années 1990, il y a eu une « mauvaise lecture » de la traduction culturelle : le MTV n'était pas traité comme une chaîne, mais comme un nouveau type de vidéo diffusé à la télévision, traduit par la « télévision musicale²³³ ». En conséquence, le concept de MV, « Music Video » est né comme une sorte de « MTV avec

²³² DUNN Robert, « Television, Consumption and the Commodity Form », *Theory, Culture and Society*, vol. 3, n° 1, février 1986, p. 53, 55 : « it is primarily the visual form of television which exemplifies the commodification of culture...As a sign system within a sign system, television mirrors consumerism's master code only to reinforce it at a deeper logical and psychological level. » [TdA]

²³³ Le MV (Music Video), une abréviation anglaise notamment utilisée aux pays asiatiques, comme en Chine, au Japon et en Corée du Sud, ça veut dire le « clip vidéo musical » en France.

l'extension du sens originel²³⁴ ». « A Hong Kong et à Taïwan, ainsi qu'en Chine continentale, les gens se sont habitués à voir la chaîne de musique (MTV) comme synonyme de clip vidéo musical (MV)²³⁵. »

Le développement des VCD, DVD, réseau Internet et autres technologies de stockage et de communication induit par le développement de la technologie a fait sortir cette forme de clip vidéo musical, qui n'était auparavant diffusée qu'à la télévision, du support visuel populaire de la télévision et entrer dans un canal de communication plus large. À la différence des pays occidentaux, la chaîne de visionnement la plus spécifique en Chine se trouve dans les boîtes de karaoké.

Le karaoké, venu du Japon, en tant que produit de la culture pop, était l'une des choses les plus à la mode en Chine dans les années 1990. L'impact le plus direct de son introduction et de sa vulgarisation est d'agir comme un pionnier dans la popularité des chansons de Hong Kong et de Taïwan en Chine continentale. Et ce mode de commande et de chant des chansons dans les espaces publics ouverts a été transformé par les exploitants taïwanais, et une nouvelle chose appelée « KTV à vente de masse/libre-service » est apparue. Le KTV, est un acronyme inventé par les asiatiques, « K », qui signifie Karaoké, et « TV » tiré des deux dernières lettres de MTV traduites. Les deux parties sont ainsi combinées en KTV, à savoir Karaoké-TV. Les exploitants ont combiné le centre audiovisuel de style box original avec le karaoké. Tout en chantant, les clients peuvent également profiter des clips vidéo musicaux diffusés sur l'écran dans une salle, dit un « karaoké box » qu'ils réservent de manière privative pour quelques heures ou la nuit entière.

Avec la popularité de la culture de Hong Kong et de Taïwan en Chine continentale, la marque taïwanaise de Karaoké-TV représentée par Cashbox Party est également entrée en Chine continentale. Cela a également fait se développer rapidement de grandes marques locales de KTV. Dans la foulée, les beaux clips vidéo musicaux de Hong Kong et de Taïwan sont devenus la mémoire culturelle commune de la génération née dans les années 1980 et 1990 dans Karaoké-TV.

Parmi eux, les clips vidéo musicaux de Taïwan sont les plus populaires. Différents du style rock européen et américain, les réalisateurs taïwanais sont bons pour filmer des œuvres

²³⁴ LAN Fan, « New Understanding of MTV or MV (MTV / MV 新论) », *Journal of Zhejiang Vocational Academy of Art*, vol. 3, n° 3, septembre 2005, p. 2. (1-33) [TdA]

²³⁵ ZHANG Fengzhu, *Littérature et art de la télévision chinoise* (中国电视文艺学 *Zhongguo dianshi wenyi xue*), Pékin, Communication University of China press, 1999, p. 245. [TdA]

de narration musicale. Bien sûr, ces œuvres prennent souvent pour thème l'amour, montrant la relation complexe entre amants, l'amour souffrant ou impossible, et certaines ajoutent même beaucoup de conflits dramatiques cinématographique. Il semble que dans une chanson d'environ cinq minutes, un micro-mélodrame romantique est présenté. Zhou Getai, dit le « grand maître du clip vidéo musical de l'intrigue », est un représentant de ce type d'œuvre.

Prenons l'exemple de *Fairy Tale* (2005), réalisé par Zhou Getai et chanté par le chanteur malaisien chinois Michael Wong. Le héros incarné par Michael Wong, après avoir aidé l'héroïne à déménager, l'accompagne pour regarder un film : *Love Letter* (1995), l'un des mélodrames romantiques les plus célèbres du Japon réalisé par Shunji Iwai. Cette intrigue semble avoir laissé présager que l'amour entre les deux connaîtra des difficultés comme dans *Love Letter*. Plus tard, lorsque les deux se sont embrassés pour la première fois, l'héroïne a eu un saignement de nez. Il s'agit d'une intrigue classique qui imite le soap opera coréen, le saignement de nez du protagoniste est souvent une expression clichée d'une maladie grave comme le cancer. Un amour naissant a été interrompu par un changement soudain.



l' héroïne dans le clip vidéo musical
taïwainnais



l' héroïne dans le soap opera sud-
coréen connu

Plus tard, le héros a voulu jouer la chanson écrite pour l'héroïne dans la salle de concert, mais l'héroïne s'est évanouie à ce moment-là et a manqué la représentation, ce qui a aggravé son état et l'a conduit à être admise à l'hôpital. À la fin de la vidéo, le héros a joué *Fairy Tale* pour l'héroïne via son téléphone portable. Lorsqu'il a chanté jusqu'à l'apogée : « Vous devez croire, croire que nous serons comme dans un conte de fées, la fin pour nous est le bonheur et la gaieté », l'héroïne à l'hôpital ferma les yeux. Cependant, afin de ne pas laisser une impression trop triste à la fin, dans la partie où le chanteur chante le refrain, le réalisateur a fait un montage en ajoutant de beaux flash-back des deux personnages, laissant une fin ouverte pour l'ensemble du clip vidéo musical.

Ce clip vidéo musical utilise une expression cinématographique, et la mise en scène de l'intrigue et les techniques de tournage sont essentiellement basées sur un micro-mélodrame

romantique. *Fairy Tale* a non seulement remporté le Prix de la Musique Chinoise (China Music Awards), mais aussi de divers prix dans le cercle de la musique chinoise, y compris le Prix des Dix Meilleures Chansons d'Or Chinoises (Top Ten Chinese Gold Songs Award), et elle est devenue l'une des chansons les plus fréquemment chantées dans KTV à cette époque. En effet, la proportion de chansons du même types couplés à des clips vidéo musicaux d'histoires sentimentales représente presque plus de 90% des chansons chantées dans KTV.

L'émergence de MTV a ouvert le plaisir visuel et sensoriel du peuple chinois à la musique. L'apparition de Karaoké-TV offre à cet ancien pays oriental connu pour ses émotions réservées un mode immersif tout nouveau pour la libération émotionnelle. Lorsqu'une personne prend le micro dans le box fermé de Karaoké-TV, elle aura l'impression d'être devenu un protagoniste sur l'écran, et ses émotions ont fluctué avec les émotions des personnages de MV. Comme la chanson *Fairy Tale*, elle évoque la résonance émotionnelle du nombre de couples qui ont été contraints de se séparer pour cause de maladie ou pour d'autres raisons objectives. Cette expérience émotionnelle est ce que MTV a réalisé en passant de la télévision au Karaoké-TV, le nouveau médium audiovisuel de masse. Dans ce processus, le mode mélodramatique agit non seulement comme une machine culturelle, mais également comme une machine émotionnelle, permettant aux gens d'obtenir une conversion efficace de l'expérience émotionnelle.

C'est la raison pour laquelle les personnes qui viennent de se séparer doivent se rendre à Karaoké-TV pour chanter. Cela est même devenu une « convention » de la génération née dans les années 1980-1990. Ici, le Karaoké-TV, en tant que symbole de consommation à cette époque, a été transformé en une étiquette émotionnelle équivalente à « l'amour perdu ». Il s'agit en effet de crier et pleurer dans cet espace clos pour gagner une résonance émotionnelle dans ces histoires d'amour mélodramatiques de souffrance construites par des clips vidéo musicaux. Une chanson après l'autre, les gens pensent qu'ils chérissent l'amour perdu, ou commémorent des expériences émotionnelles douloureuses, mais ils tombent aussi sans le savoir dans le piège sous la manipulation du consumérisme, soit la consommation déguisée de la « souffrance ».

L'évolution de MTV et la mise en place de Karaoké-TV, avec l'aide de la nature cross-média de la machine mélodramatique, ont permis aux Chinois contemporains d'établir un nouveau canal, notamment dans le partage et la libération des émotions liées à l'amour. Nous explorerons maintenant comment la machine mélodramatique relie les valeurs morales

traditionnelles et la structure de sentiment consommateur émergente en examinant l'intégration du mode mélodramatique familial dans la vidéo publicitaire.

De la publicité télévisée à la publicité en « micro movie »

Avant de quitter la maison, la jeune mère a doucement embrassé sa fille endormie, puis une photo de la mère et de la fille seules est apparue sur l'écran en un gros plan, avec un journal de recherche d'emploi à côté. À ce moment-là, la voix off était la voix tendre de la fille : « Récemment, ma mère se lamente toujours... Je veux faire une surprise à ma mère ! » Immédiatement, la fille a apporté un grand bac à linge et a frotté beaucoup de vêtements avec ses petites mains. Lorsque la mère épuisée qui ne trouvait toujours pas de travail est rentrée à la maison, elle a vu le linge et le mot laissé par sa fille endormie : « Maman, je peux t'aider ! » Elle a fondu en larmes instantanément, s'est déplacée pour serrer sa fille dans ses bras. La musique de fond sirupeuse a également atteint son apogée à cet instant.

Si l'on ne voit qu'un tel clip, on va penser naturellement à une histoire typique dans des mélodrames familiaux comme *Erin Brockovich, seule contre tous* (*Erin Brockovich*, réalisé par Steven Soderbergh en 2000) ou *Un Monde meilleur* (*Pay It Forward*, réalisé par Mimi Leder en 2000) : une mère célibataire au chômage élève péniblement seule de jeunes enfants, elle sera bientôt acculée.

Cependant, le clip ci-dessus est en fait une publicité télévisée lancée en 1999 par la célèbre marque chinoise de lessive : DIAO Brand lessive en poudre. L'annonce a capturé le plus grand thème social en Chine de l'époque : « xia gang²³⁶ (下岗) ». L'expérience du *xia gang* est répandue dans le groupe cible de consommateurs de DIAO Brand lessive en poudre qu'est la classe ouvrière. D'une voix enfantine, elle a dit : « Maman a dit, DIAO Brand lessive en poudre peut laver beaucoup de vêtements avec juste un peu de poudre, ce qui permet d'économiser de l'argent ! » A ce moment-là, des milliers de travailleurs licenciés ont été émus. Parce que leurs aspirations intérieures en tant que groupe vulnérable semblent être entendues : j'espère que les enfants seront raisonnables, et que les nécessités quotidiennes seront bonnes et pas chères ; j'espère que nous ne serons pas oubliés par la société à cause du chômage. Et derrière cette émotion, l'impact direct est la rupture de stock

²³⁶ *xia gang* (下岗), un terme propre à la Chine continentale, soit quitter le travail, fait référence aux travailleurs qui ont perdu leur emploi dans les entreprises publiques de la Chine continentale lors des réformes institutionnelles.

de la lessive de cette marque. De cette façon, une complicité émotionnelle du consumérisme et du mode mélodramatique qui appelle les vrais sentiments du monde s'est réalisée.

Ce mode d'incorporation d'histoires émouvantes sur l'éthique familiale dans des publicités télévisées commerciales n'est pas exclusif de DIAO Brand lessive en poudre. Au XXI^e siècle, cette combinaison d'expression émotionnelle de style mélodramatique familial et de promotion commerciale s'est intensifiée avec la montée en puissance d'un nouveau mode de marketing vidéo en Chine.

Ce mode publicitaire émergent est la publicité en « micro movie ».

La soi-disant publicité en « micro movie » fait référence à une publicité avec une intrigue, généralement d'une durée de 5 à 30 minutes, afin de promouvoir un produit ou une marque spécifique, qui s'exprime par les techniques du cinéma. Différent des supports de diffusion des films et publicités traditionnels, la plateforme médiatique principale de la publicité en « micro movie » est constituée des nouveaux médias tels qu'Internet et les terminaux mobiles. En raison de son coût relativement faible et de ses avantages énormes en matière de communication, elle est préférée par de divers annonceurs. Ce qui est plus intéressant, c'est que ces annonceurs se concentrent presque toujours sur l'émotion dans la publicité en « micro movie », considérant l'émotion comme un attrait important du produit afin d'attirer l'attention des consommateurs. Cependant, l'expression des émotions touchantes entre les membres de la famille est la plus importante.

La sociologue Eva Illouz forgeait le terme de « capitalisme émotionnel » dans *Les Sentiments du capitalisme*, pour signifier l'intrication toujours plus étroite des logiques consuméristes et des sentiments. Selon Illouz, c'est ce capitalisme émotionnel, qui « s'approprie les affects au point de transformer les émotions en marchandises, et qui culmine aujourd'hui dans les nouvelles formes de sociabilités nées de l'Internet²³⁷. » La publicité en « micro movie », utilisant Internet comme moyen principal de communication et le mode mélodramatique familial comme noyau émotionnel, confirme ce qu'Illouz appelle l'intrication entre des logiques consuméristes et les sentiments.

Le 1^{er} novembre 2017, une publicité en « micro movie » intitulé « Le monde n'est pas plus grand qu'une assiette d'œufs brouillés avec des tomates » a fait son apparition sur les WeChat Moments.

²³⁷ Voir le Résumé du livre de ILLOUZ Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Seuil, 2006.

Un étudiant chinois qui venait d'arriver aux États-Unis va préparer le huitième jour de son arrivée un plat spécial de son pays et participer au rassemblement d'amis internationaux le soir même. Ce garçon voulait faire un plat traditionnel chinois : « des œufs brouillés avec des tomates », mais il ne savait pas comment faire car il n'avait jamais cuisiné auparavant. Pressé, il a tout de suite pensé à envoyer un message WeChat pour demander à sa mère. Les parents ont rapidement répondu au message, et ont même envoyé une vidéo de cuisine en personne afin de mieux faire comprendre au fils. Le plat des œufs brouillés avec des tomates du garçon a été un succès auprès de ses nouveaux amis. À ce moment, le garçon se souvint soudain que le décalage horaire entre la Chine et les États-Unis était de 12 heures. Lorsqu'il envoya un message pour demander à sa mère, il était en fait quatre heures du matin en Chine... Ensuite, les flash-backs ont montré le moment où les parents ont reçu le WeChat de leur fils : ils se sont levés, la mère a cuisiné et le père a pris une vidéo. Afin de permettre au fils d'apprendre plus clairement, ils ont pris plusieurs clichés, et ont été occupé jusqu'à six heures du matin. Lorsque le fils a envoyé un message confirmant le succès de son plat, les parents ont été soulagés.

À la fin de la vidéo, le slogan publicitaire de la carte de crédit pour étudier à l'étranger de la China Merchants Bank est apparu : « Je veux te garder à mes côtés, et je veux encore plus que tu possèdes le monde entier. Ton monde est plus grand que le monde entier. » C'est dans le ton d'un parent qui parle à son enfant qui est loin. En conséquence, le noyau émotionnel de l'amour parental universel et désintéressé a touché le cœur de milliers de jeunes qui étudient à l'étranger ou travaillent loin de chez eux, et a suscité une grande résonance.

Dès la sortie de la publicité en « micro movie » de la China Merchants Bank, elle a immédiatement reçu un succès phénoménal : rien que sur Sina Weibo, le nombre de vues a atteint 200 000 en deux semaines. L'index de mots-clés « des œufs brouillés avec des tomates » dans WeChat est passé de 68 à 24,45 millions le même jour. Et cela a suscité beaucoup de commentaires de la part des internautes.

Fait intéressant, les commentaires étaient nettement polarisés. Les gens qui l'aiment sont émus aux larmes, ceux qui ne l'aiment pas lui reprochent d'être trop émotif. Ainsi, le « déjà-vu » à propos de l'excès émotionnel du mode mélodramatique perdure depuis les romans du XIX^e siècle, les mélodrames victoriens, jusqu'à nos jours, imprégnant la structure de sentiment dominée par le consumérisme. Plus important encore, à l'aide des caractéristiques de rapidité, de duplication et d'absence de frontières des médias de masse émergents, il

démontre sa capacité nouvelle en tant que machine culturelle : une force de communication émotionnelle de type fissile mécanique.

Du talk-show à la télé-réalité

Enfin, nous aborderons le mode mélodramatique présenté dans le talk-show, notamment ceux connus en Chine sous le nom de « talk-show émotionnel », et la télé-réalité.

Yin Hong, professeur de l'Université Tsinghua estime que les talk-shows émotionnels « profitent des histoires de sentiment des personnages comme ressources, utilisent la “sensation” comme moyen et l'émotion comme objectif²³⁸ », il s'agit ainsi d'un genre d'« émission de télévision pour évoquer la sympathie, la pitié et l'émotion du public en montrant le sort de ces personnages faibles, marginaux et malheureux²³⁹. » Sur cet aspect, nous semblons trouver de nombreuses similitudes avec le mode du mélodramatique. Dans une certaine mesure, les talk-shows émotionnels ne sont qu'une nouvelle forme culturelle de la machine mélodramatique à l'époque contemporaine. Cette forme est plus populaire et plus engageante : parce que le public, qui était autrefois ému par les acteurs et les histoires à l'écran, montait maintenant aussi sur scène et est devenu le protagoniste devant la caméra.

Prenons l'exemple du talk-show émotionnel de Tianjin Satellite Channel *La Défense de l'Amour*²⁴⁰. Les protagonistes de chaque programme sont un couple. Sous l'enquête de l'animateur, ils raconteront les contradictions amoureuses concrètes, puis un mentor amoureux spécial les guidera et leur donnera des solutions. Enfin, les couples participant au programme peuvent décider de partir ou de rester.

Le point culminant de cette émission est de partager « l'expérience privée » extrêmement intime dans le champ public des médias de masse à travers les détails de l'émotion et de la vie révélés par les querelles des couples. Ces « expériences privées » tournent souvent autour de mots-clés dramatiques tels que « ambiguïté », « incartade », « avortement » et « violence ». Les participants étaient souvent émotifs et même en larmes lorsqu'ils parlaient. Le public

238 YIN Hong, « Patrie des émotions publiques : commentaire sur le programme télévisé de Hebei TV *La mélodie de l'amour vrai* (公共情感家园——评河北电视台电视谈话节目《真情旋律》 *Gonggong qinggan jiaoyuan—ping hebei dianshitai dianshi tanhua jiemu “zhenqing xuanli”*), *China Television*, n° 4, 2005, p. 23-24. [TdA]

²³⁹ *Ibid.* [TdA]

²⁴⁰ L'émission *La Défense de l'Amour* a été lancée en 2010 et a conservé un indice d'audience considérable avec des mises à jour à haute fréquence trois fois par semaine. Il est représentatif des émissions similaires. Bien que l'émission s'appelle *la Défense de l'Amour*, elle implique souvent des problèmes familiaux comme la relation entre la belle-mère et la belle-fille, de sorte que la couverture d'audience est très élevée.

n'écoute plus une histoire émotionnelle véritable, mais regardait un mélodrame avec un excès d'émotion.

Selon la théorie de la « Métaphore théâtrale²⁴¹ » d'Erving Goffman, toute action humaine a un caractère performatif. Lorsque les couples parlent de leurs propres détails émotionnels et de leurs contradictions, les émotions de « colère », d'« excitation » ou de « tristesse » qu'ils ne peuvent s'empêcher de montrer sont des expressions inconscientes. Mais quand des couples se présentent dans une émission de télévision, leurs expressions d'émotions se transforment en quelque sorte en une performance scénique. Une performance dont ils ne peuvent même pas se rendre compte. Les talk-shows émotionnels arrivent à capter ces émotions naturellement révélées et à les « vendre » au public de manière sûre et naturelle. Invisiblement, les participants deviennent des marionnettes à fils dans des émissions de télévision commerciale.

Les téléspectateurs, quant à eux, observent sans scrupule les émotions « hors de contrôle » des participants à l'émission. Car pour le public, les participants se sont transformés en « acteurs ». Leurs émotions sont ainsi « visibles », devenant des objets qui permettent au public de s'épancher, de se relâcher de consommer. En fait, ces « mises en scènes » émotionnelles sont un atout pour augmenter l'audience. En conséquence, dans les talk-shows émotionnels, la transition de l'expression authentique à la consommation émotionnelle est achevée. C'est la combinaison du mode mélodramatique et de la structure de sentiment consommateur qui a contribué à ce glissement.

Des moyens similaires ont également été reproduits dans des émissions de télé-réalité. Selon Susan Schuyler, de l'utilisation de la musique dans les génériques d'ouverture et de clôture, de l'excès linguistique, à l'émotion poignante et aux intrigues alambiquées des séries, « la convention mélodramatique est partout où nous nous trouvons dans la télé-réalité²⁴². »

*China's Got Talent*²⁴³ lancé par Shanghai Dragon TV en 2010 l'a pleinement prouvé. *China's Got Talent* n'est pas seulement au courant de la façon d'opération qui le rend célèbre dans le monde entier : offrir une scène à toute personne ayant un « talent » de tout âge et de

²⁴¹ Voir GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne* tome 1 « la présentation de soi », traduit de l'anglais par ACCARDO Alain, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

²⁴² SCHUYLER Susan, « Reality Television, Melodrama, and the Great Recession », in *Studies in Popular Culture*, vol. 37, N° 2, 2015, p. 61 : « Melodramatic convention is everywhere we turn in reality TV. » [TdA]

²⁴³ *China's Got Talent* fait principalement référence au mode de *Britain's Got Talent* produit par FremantleMedia, et a été diffusé avec succès pendant six saisons.

tout milieu, et offrir une chance égale aux gens ordinaires (en particulier ceux qui sont ignorés dans la société) d'entrer à la vue du public. De plus, la production de consommation émotionnelle — qu'il s'agisse de créer des sujets par construction publique de discours émotionnel privé, ou d'augmenter l'audience par l'incitation et l'amplification d'effets émotionnels — reflète toutes les caractéristiques de la « convention mélodramatique ».

Par exemple, en 2011, le joueur de *China's Got Talent* : Saison 2, Udamu. Ce garçon de 12 ans originaire de Mongolie intérieure a ému tout le monde avec une chanson *Eji dans le rêve*. Quand le juge a demandé ce qu'« Eji » voulait dire, il a fièrement répondu :

- *Eji* signifie mère.
- Où est ta maman ?
- Maman... au paradis.
- Où est papa ?
- Papa est mort dans un accident de voiture...

Quand il a répondu à ces questions avec un sourire poli, tout le monde était silencieux, et tout le monde hésitait à croire qu'un tel enfant avec un sourire angélique et des yeux brillants avait derrière lui une histoire aussi lourde et déchirante. De nombreux spectateurs dans le public ont écouté Udamu chanter avec des larmes. Une fois la chanson terminée, le juge lui a demandé de dire un mot à sa mère dans le ciel. Il est resté silencieux pendant un moment, puis a dit avec un ton amer : « Maman, tu me manques tellement. »

Peut-être que toutes ces questions et réponses sont intentionnelles de la part de l'équipe de cette émission, mais d'après les résultats, l'histoire touchante d'Udamu a en effet provoqué un grand effet émotionnel. Car le fond éthique de cette histoire est touchant : l'histoire d'un orphelin qui a perdu ses deux parents, se débattant tout seul au monde, luttant pour un rêve trop lointain. Cela évoque notre vision mélodramatique des orphelins construite à partir de l'époque de Griffith des *Deux Orphelines* (*Orphans of the storm*, 1921). À en juger par les résultats, les attentes du public en matière de compensation émotionnelle ont également ouvert la voie au succès pour Udamu : il a réussi à progresser après avoir gagné suffisamment de larmes lors du premier match. Plus important encore, cet effet émotionnel se propage de la scène du spectacle réel au monde virtuel en ligne : la vidéo de la première chanson d'Udamu a été diffusée sur Internet, et une fois classée top 2 dans le classement de popularité des vidéos du site officiel de *China's Got Talent*.

Avec le développement des médias de masse émergents, en plus d'être regardées à la télévision, le média traditionnel, les émissions de télé-réalité peuvent également être

diffusées sur Internet sous forme de vidéos, ou montées en petites vidéos en tant que supports originaux, qui sont plus susceptibles de devenir un sujet de diffusion sur Wechat, Weibo, Toutiao et autres réseaux sociaux. Les spectateurs extérieurs à l'émission de télé-réalité ont le droit d'« aimer » et de « reposer » et ont d'autres moyens de récompenses, et ils peuvent également utiliser des remarques désobligeantes. Parce que les questions éthiques causées par les émotions sont toujours au centre de l'attention du public. « Dans une étude de groupe de spectateurs de télé-réalité menée par Initiative Media, 60,9 % des personnes interrogées ont déclaré que la conduite éthique des candidats était un sujet central de leurs discussions autour de telles séries²⁴⁴. » Par exemple, après le premier match d'Udamu, un grand nombre d'internautes l'ont interrogé comme un « lip-syncing », estimant qu'il « vendait la douleur » délibérément et consommait « de la souffrance ». L'extrémité de ces propos étaient inacceptable, ce qui a causé un grand trouble de détresse psychologique pour Udamu à cette époque.

Cependant, c'est peut-être là que réside le charme véritable de l'implantation du mode émotionnel mélodramatique dans la télé-réalité : par l'effet d'une sensation émotionnelle émouvante, reliant la télévision et l'ensemble du système des médias visuels de masse, communiquant des discours réels et virtuels, affectant ainsi à la fois les champs émotionnels privés et publics. Grâce à cela, la nature cross-média de la machine mélodramatique peut révéler de nouvelles possibilités dans un nouveau siècle de consumérisme croissant.

En raison de son lien avec la culture populaire, le mode mélodramatique a rajeuni sa vitalité la plus primitive dans le contexte de l'ère de la marée de consommation. En tant que machine culturelle, sa généalogie s'étend dans de la culture populaire en traversant des médias divers et intégrant des cultures différentes. Et c'est précisément en vertu de **la**

²⁴⁴ JENKINS Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p. 84 : « In a focus group study of reality television viewers conducted by Initiative Media, 60.9 percent of the respondents said that the ethical conduct of the contestants was a central topic of their discussions around such series. » [TdA]

compatibilité culturelle et de **la nature cross-média** que la machine mélodramatique non seulement produit et reproduit un grand nombre d'histoires profanes adaptées à l'ère de la consommation et diffusées à travers des formes médiatiques différentes, mais agit également comme une main mécanique invisible, remuant l'expérience émotionnelle de publics de genres divers et stimulant leurs nerfs sensoriels, participant ainsi subtilement à la construction de la structure de sentiment consommateur.

Au chapitre suivant, nous poursuivrons notre étude des deux caractéristiques culturelles susmentionnées (**la compatibilité culturelle** et **la nature cross-média**) de la machine mélodramatique de manière divergente. D'abord, en nous concentrant sur les métropoles où l'intégration multiculturelle existe, nous étudierons la rhétorique mélodramatique sous l'influence du consumérisme. Ensuite, nous examinerons les nouveaux mécanismes des fonctions émotionnelles et narratives que la machine mélodramatique a formé avec le développement des nouvelles technologies et des nouveaux médias. Nous continuerons à prêter attention aux dimensions sentimentale et émotionnelle, nous nous étendrons également au niveau de la sensation pour explorer la force motrice de la machine mélodramatique.

CHAPITRE II

La sensation, la technologie et la force motrice de la machine mélodramatique

1. Le consumérisme, la métropole sensorielle et la rhétorique mélodramatique

Comme l'a dit Mark Twain : « L'histoire ne se répète pas, mais parfois elle rime. » La structure de sentiment consommateur qui a émergé dans la Chine contemporaine dans les années 1980 était déjà apparue une fois au début du XX^e siècle. La « métropole », comme mot clé, constitue non seulement l'espace où se déroule le mélodrame, mais aussi le champ culturel où le mode mélodramatique en tant que machine culturelle, s'adapte et évolue.

La composition spatiale de la métropole dépend de la prospérité de l'économie et de la consommation dans le domaine culturel, et a des caractéristiques de symbolisation et de sensualisation. Les gratte-ciels, les riches marchandises, les divers lieux de consommation et les gens à la mode créent non seulement divers spectacles de l'espace métropolitain pour ainsi fonder un monde des « objets », mais aussi favorisent la formation de la nouvelle rhétorique du mode mélodramatique sous l'influence du consumérisme. Le public a obtenu là-dedans une satisfaction visuelle et une stimulation du désir. Bin Singer a utilisé le mélodrame dans les débuts du cinéma pour révéler l'expression visuelle de la modernité.²⁴⁵ Dans le contexte contemporain où la modernité et la postmodernité s'entremêlent, le mode mélodrame a-t-il développé davantage sa fonction culturelle en stimulant l'expérience sensorielle du public ? La métropole, comme lieu de convergence du multiculturalisme, est-elle aussi devenue un lieu qui engendre de nouvelles classes, des conflits de genres et de nouveaux conflits éthiques ? Comment le système rhétorique mélodramatique présente-t-il les émotions, les sentiments et les désirs dans le festin sensoriel de la métropole contemporaine ?

Dans le chapitre suivant, nous choisirons Shanghai comme exemple des métropoles où le consumérisme est le plus prospère en Chine. Dans un premier temps, nous emprunterons la théorie de « l'horizon réflexif sensoriel » proposée par Miriam Hansen et remonterons au Shanghai du début du XX^e siècle, le berceau de la modernité en Chine. Nous appuyant sur des contrepoints historiques, nous nous tournerons vers les premiers mélodrames muets. Ensuite, nous nous concentrerons sur la série de films phénoménale *Tiny Times* réalisée par Guo Jingming, et interpréterons à travers la présentation du mode de l'excès dans le contexte métropolitain comment le système rhétorique mélodramatique joue un rôle dans la formation

²⁴⁵ Voir SINGER Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.

d'un nouveau paysage culturel pour ainsi devenir la force motrice de la machine culturelle mélodramatique sous la direction de la structure de sentiment consommateur.

1.1 *L'horizon réflexif sensoriel* et l'inspiration du mélodrame muet chinois

Si c'est à un paradigme local et traditionnel que l'on emprunte le « système de perception esthétique traditionnel chinois » de MA Ning, *l'horizon réflexif sensoriel* de Miriam Hansen nous propose une direction des recherches mondiale et moderne. Selon Hansen :

« Par horizon réflexif sensoriel, j'entends une forme discursive dans laquelle l'expérience individuelle peut trouver son expression et identification par d'autres, y compris des étrangers, c'est-à-dire en public ; et cette sphère publique ne se limite pas à la presse écrite mais circule à travers les médias visuels et sonores, impliquant l'immédiateté sensorielle et l'affect²⁴⁶. »

L'horizon réflexif sensoriel est crucial selon Hansen pour définir le concept de « modernisme vernaculaire ». En discutant des raisons pour lesquelles les films hollywoodiens ont pris d'assaut le monde dans les années 1910-1950, Hansen a proposé un nouveau modèle du modernisme – le modernisme vernaculaire – dans le but de le différencier du modernisme d'élite qui a été défini par les intellectuels scolastiques et de chercher à combiner les sens et le matériel pour qu'il devienne un concept ouvert aux pratiques dans la vie.

C'est pour éviter d'être trop arbitraire idéologiquement qu'Hansen utilise « vernaculaire » plutôt que « populaire ». « Parce que le terme vernaculaire combine la dimension du quotidien, de l'usage quotidien, avec des connotations de discours, d'idiome et de dialecte, avec la circulation, la promiscuité et la traduisibilité²⁴⁷. » Cependant, la neutralité du « vernaculaire » peut brouiller la distinction entre « élite » et « populaire », et il peut également fusionner ce qu'on appelle le « haut » et le « bas » et rendre hétérogène l'art autonome, la culture populaire et de masse.

²⁴⁶ HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism », *Film Quarterly*, Vol. 54 No. 1, Autumn, 2000, p. 10 : « By sensory-reflexive horizon, I mean a discursive form in which individual experience may find expression and recognition by others, including strangers, that is, in public; and this public sphere is not limited to print media but circulates through visual and sonic media, involving sensory immediacy and affect. » [TdA]

²⁴⁷ HANSEN Miriam Bratu, « The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 333 : « [...] because the term vernacular combines the dimension of the quotidian, of everyday usage, with connotations of discourse, idiom, and dialect, with circulation, promiscuity, and translatability. » [TdA]

Hansen soutient que le cinéma américain a fourni la toute première langue vernaculaire mondiale au cours de la période cinématographique classique, mais que dans d'autres métropoles modernes – pas seulement celles de l'Occident – il y aurait une variété de modernisme vernaculaire comparable à celui des films américains. Les films ou un type particulier de films fournissent un horizon réflexif sensoriel pour l'expérience paradoxale de la modernité.

Si Hansen a choisi Shanghai au début du XX^e siècle comme exemple des métropoles au cours de la modernisation, c'est parce que le Shanghai de cette époque-là présentait un modernisme vernaculaire unique. Une mixité des cultures qui a combiné les éléments étrangers et les traditions chinoises dans les domaines du théâtre, de la littérature et de la culture graphique et de l'imprimerie. Hansen partage le point de vue de Leo Ou-fan Lee. Ce dernier soutient que :

« Le cinéma chinois était un genre hybride populaire composé de divers éléments culturels — à la fois anciens et nouveaux, tirés à la fois de sources visuelles et imprimées — qui semblaient refléter ou faire appel à la composition également mixte de son public en termes de sexe et de classe²⁴⁸. »

Hansen et Leo Ou-fan Lee considèrent les premiers films de Shanghai comme des hybrides qui mélangeaient des éléments des pays différents, des classes différentes et des sexes différents, comme « une hybridité qui offre de multiples ouvertures à un public de masse hétérogène, instable et émergent²⁴⁹. » Ils mettent tous les deux les films dans un contexte plus large — contexte métropolitain : « un espace appartenant exclusivement à l'époque moderne²⁵⁰ » — un horizon réflexif sensoriel concentré sur les films. « Cet horizon

²⁴⁸ LEE Leo Ou-fan, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1999, p.114-115 : « Chinese cinema was a popular hybridgenre consisting of diverse cultural elements — both old and new, drawn from both visual and print sources — which seemed to reflect, or appeal to, the equally mixed composition of its audience in terms of both gender and class. » [TdA]

²⁴⁹ HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.*, p. 14 : « a hybridity that affords multiple openings for a heterogeneous, unstable, emerging mass public. » [TdA]

²⁵⁰ HANSEN Miriam Bratu, « The mass production of the senses », *op. cit.*, p. 342 : « a specifically modern type of public sphere ». [TdA]

remplit une fonction thérapeutique et réflexive, engageant les contradictions de la modernité à travers « l'immédiateté sensorielle et l'affect²⁵¹. »

À en croire Hansen, l'opposition entre zones urbaines et rurales constitue le premier point focal dans les mélodrames muets de Shanghai comme *Les Fleurs de pêcher pleurent des larmes de sang* (1931), *La Rose sauvage* (野玫瑰 *Ye meigui*, réalisé par Sun Yu en 1932), *L'Aube, Les Chevreux égarés* (迷途的羔羊 *Mitu de gaoyang*, réalisé par Cai Chusheng en 1936), etc. Entre 1910 et 1930, la population de Shanghai a triplé et les immigrants des campagnes environnantes ont connu un déracinement massif des relations sociales. En même temps, du fait que Shanghai était une semi-colonie et un port contraint de s'ouvrir en raison de traités inégaux, la modernité urbaine à laquelle les immigrants ont été confrontés était une variante hautement internationale, violente et instable. Les paysans, un groupe émergent dans la ville, faisaient de leur mieux pour s'intégrer activement dans la culture urbaine variable où le rythme de vie était rapide alors que les gènes culturels locaux qu'ils portent naturellement sont contraints de se heurter et de se réintégrer à la culture urbaine existante. Les protagonistes de la plupart des films sont des agriculteurs, ils « étaient forcés de quitter les misères du village pour endurer les misères de la ville²⁵² ».

Comment libérer le malaise et la dépression de la population émergente dans la ville moderne ? Comment comprendre l'anxiété de la bourgeoisie dans la ville ? Cette résonance émotionnelle s'est incarnée dans les premiers mélodrames muets, qui ont introduit l'opposition entre la ville et la campagne non seulement dans la discussion de la sphère publique moderne, mais les ont également poussées au centre des questions de modernité, de sorte que les expériences émotionnelles personnelles de différents groupes peuvent s'ouvrir à l'horizon réflexif sensoriel formé autour du cinéma. En conséquence, le mélodrame, en tant que machine culturelle, a facilité la fusion des traditions culturelles urbaines et rurales, « convoquant et mettant en place différents types de public » pour ainsi fournir une stratégie de solution apaisante à la fusion de cultures différentes à Shanghai.

Le deuxième objectif de Hansen est la présentation d'images de stars féminines dans des mélodrames muets de Shanghai. Zhang Zhen a déclaré : « La clé d'une nouvelle

²⁵¹ BAO Weihong, « A Vibrating Art in the Air: Cinema, Ether, and Propaganda Film Theory in Wartime Chongqing », in *New German Critique*, n° 122, *Miriam Hansen: Cinema, Experience, and the Public Sphere* (Summer 2014), p. 172 : « This horizon performs a therapeutic and reflective function, engaging contradictions of modernity through “sensory immediacy and affect”. » [TdA]

²⁵² JAY Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge MA, MIT Press, 1972, p. 79 : « peasants forced to leave village miseries to endure city miseries. » [TdA]

compréhension de la modernité chinoise réside dans la question des femmes²⁵³. » Hansen a analysé l'importance de la figure féminine dans la présentation des contradictions de la modernité : « les contradictions de la modernité sont mises en scène à travers la figure de la femme... les femmes fonctionnent comme des métonymies, sinon des allégories de la modernité urbaine²⁵⁴. » Hansen explore les crises de la civilisation moderne à travers les injustices sociales et expériences tragiques subies par les femmes, comme les viols, les amours contrariées, le refus, le sacrifice, la prostitution, etc. Mais Hansen ne croit pas que la division polarisante du mélodrame occidental sur « l'innocence virginale/maternelle et la féminité déchue » correspond aux images féminines dans le mélodrame muet chinois. D'après elle :

« Ce qui rend les héroïnes des films muets de Shanghai si mémorables, c'est qu'elles oscillent entre différents types et identités incompatibles ; qu'elles luttent contre une économie patriarcale oppressive ; et qu'elles sont ce qu'elles sont ou deviennent ce que la société pense qu'elles sont autant par les circonstances que par le hasard comme par "caractère du rôle"²⁵⁵. »

Bien que, comme l'a dit Hansen, les images féminines à l'écran aient assumé des identités multiples, ces dernières n'étaient pas seulement cela, car avec la montée de la première génération de « stars féminines », cette transformation identitaire de l'« actrice » à « star » portait une plus grande hybridité culturelle. Plus important encore, l'effet de vedette formé avec la montée des stars féminines permet de former le *sensorium collectif*²⁵⁶ des cinéphiles.

D'une part, l'instantanéité et la consommation de la réponse sensorielle conduits par l'effet de vedettes se reflètent au cinéma, où des publics de différentes classes et positions

²⁵³ ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 4 : « Key to a new understanding of Chinese modernity lies in the question of women. » [TdA]

²⁵⁴ HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.*, p. 15 : « the contradictions of modernity are enacted through the figure of the woman...women function as metonymies, if not allegories of urban modernity. » [TdA]

²⁵⁵ HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.*, p. 16 : « What makes the heroines of Shanghai silent films so memorable is that they oscillate among different types and incompatible identities; that they struggle against an oppressive patriarchal economy; and that they are who they are or become who society thinks they are as much by circumstance and chance as by "character". » [TdA]

²⁵⁶ Voir ZHANG Yingjin, « Reading Early Film Theory: Collective Sensorium and Vernacular Modernism in Chinese Cinema (阅读早期电影理论:集体感官机制与白话现代主义) », *Contemporary Cinema*, n° 1, 2005, p. 29-34.

venaient pour voir les vedettes qu'ils aimaient, et touchés par les joies, les peines et les joies de l'image ont créé le sensorium collectif. Comme le souligne Hansen en analysant le public américain à l'ère du cinéma muet, « le cinéma offrait la possibilité d'un nouveau type de sphère publique, une opportunité de combler le fossé perçu par ses contemporains progressistes entre une culture littéraire distinguée et l'empiètement du mercantilisme²⁵⁷ », ce qui est conforme au contexte métropolitain de Shanghai au début du XX^e siècle. D'autre part, en dehors du cinéma : magazines de cinéma, affiches de cinéma, actualités du divertissement, publicités commerciales, etc., ont construit conjointement l'horizon réflexif sensoriel de l'interaction entre les stars et le public, ce qui approfondissaient encore l'instantanéité et la consommation de la réponse sensorielle apportée par l'effet de vedettes.

Prenons l'exemple de Ruan Lingyu, star du cinéma muet de la première génération en Chine, elle a été protagoniste dans *Le Petit Jouet*, *La Divine* (神女 *Shennü*, réalisé par Wu Yonggang en 1934), *Femmes Nouvelles* et dans d'autres films similaires tout au long de sa vie. Dans ces mélodrames éthiques qui exposaient les ténèbres de la société et montraient la vie des sous-prolétaires, elle a réussi à créer diverses images de femmes chinoises souffrantes : ouvrières, villageoises, prostituées, artistes, enseignantes, etc. Après avoir scruté les photos de Ruan Lingyu, Professeur de l'Université Harvard Leo Ou-fan Lee a écrit :

« On retrouve une femme à l'allure traditionnelle touchée par la tristesse : ce n'est pas seulement dû à son habit traditionnel (le *qipao*, 旗袍) pourrait aussi être "sexy". Au contraire, une raison plus plausible pourrait être que l'image publique de Ruan Lingyu était étroitement liée, dans l'esprit du public, aux rôles qu'elle a joués, dont le plus célèbre était celui d'une prostituée vertueuse, dans *La Divine*²⁵⁸. »

²⁵⁷ HANSEN Miriam Bratu, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991, p. 15 : « the cinema offered the possibility of a new, different kind of public sphere, a chance to close the gap perceived by his Progressive contemporaries between a genteel literary culture and the encroachment of commercialism. » [TdA]

²⁵⁸ LEE Leo Ou-fan, *Shanghai Modern, op. cit.*, p. 20 : « we find a traditional-looking woman touched with sadness : this is not merely due to her traditional dress (the *qipao* could be "sexy" too)... Rather, a more plausible reason may be that the public image of Ruan Lingyu was closely connected, in the audience's mind, with the roles she played, of which the most famous was that of a virtuous prostitute in *Shennu* (*Goddess*, 1934). » [TdA]



Ruan Lingyu photo sur magazine



Ruan Lingyu dans le film *La Divine*

La Divine est un des mélodrames muets le plus connus des débuts du cinéma chinois, dans lequel Ruan Lingyu apparaissait tantôt comme une mère qui se sacrifie, tantôt comme une prostituée dévastée, ce qui brouille parfois la frontière entre écran et vie réelle. Il semble qu'elle représentait l'image des stars féminines qui attirent l'attention de tous dans la vraie vie. « Une star féminine avec une auréole » et « une misérable femme faible dans le film », les deux identités contrastées se mélangent chez un personnage, ce qui montre complètement le paradoxe de la modernité — c'est un choix entre les valeurs chinoises traditionnelles et la culture féminine moderne.

Cela offre également au public d'entrer en résonance avec le personnage en consommant le film et de libérer ses émotions en consommant les stars.

Ruan Lingyu s'est suicidée à l'âge de 25 ans. Parmi les causes de ce suicide, deux sont restées populaires. La première est qu'elle est morte suite à un chagrin d'amour. Comme une femme, elle est malheureuse. Elle a rencontré trois hommes au cours de sa vie qui l'ont tous maltraitée et a même souffert de violence familiale, ce qui semble également être un contraste particulier avec les nombreuses femmes malheureuses qu'elle joue. L'autre est qu'elle est morte en raison de sa célébrité. En tant que star, Ruan Lingyu est naturellement la cible des reporters de tabloïds et des hommes d'affaires. Toutes ses actions affectent les émotions des cinéphiles. Sa vie privée est également devenue une marchandise virtuelle

consommée par le public. L'écrivain Lu Xun a écrit *Du caractère redoutable des commérages*²⁵⁹ après son décès.

Les funérailles de Ruan Lingyu ont provoqué une grande émotion. Les 12 cinéastes masculins les plus célèbres de l'industrie cinématographique chinoise à cette période ont porté son cercueil, y compris Sun Yu, Fei Mu, Zheng Junli, Wu Yonggang et Cai Chusheng.

« [...] lorsque son corps fut exposé à la morgue, chaque jour, des milliers de personnes vinrent la voir, bloquant la rue. Il fallut envoyer de nombreux policiers pour maintenir l'ordre, et éviter que ses fans ne créent des incidents. [...] Le jour de l'enterrement le convoi s'étirait sur cinq kilomètres. Certains vinrent même de Nankin et Hangzhou pour y assister²⁶⁰. »



La raison pour laquelle ses funérailles étaient si spectaculaires, au-delà du fait qu'elle était une actrice merveilleuse elle est devenue un symbole puissant — que ce soit du fait de son destin brutal dans sa vie réelle ou bien les divers personnages féminins malheureuses et stoïques qu'elle a joué dans le film — symbole d'une femme opprimée par la société ou trompée par le destin.

Ce « symbole » a rendu les femmes compatissantes et les hommes soupirants. Un horizon réflexif sensoriel connecté par les films a ainsi été créé par un sensorium collectif du public mobilisé par l'influence des stars féminines qui brisaient les frontières entre la vie virtuelle dans le cinéma et la vie réelle hors du cinéma. L'immédiateté et la nature consommatrice des réponses sensorielles favorisent une compréhension renouvelée de la sexualité et du genre dans la métropole, ainsi qu'une attention particulière sur le destin des « femmes modernes ». Comme l'a dit Hansen, il y avait un public de masse hétérogène à

²⁵⁹ Voir aussi : http://www.chinesemovies.com/fr/acteurs/Ruan_Lingyu.htm

²⁶⁰ SHU Kei, « La légende de Ruan Lingyu », in QUIQUEMELLE Marie-Claire et PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 149.

Shanghai du début du XX^e siècle, « un public caractérisé par un nombre et une visibilité sans précédent des femmes et préoccupé par l'érosion des hiérarchies de classe et de genre, en particulier les normes traditionnelles de féminité²⁶¹ ».

Bien que cela subvertisse et défie la tradition, cela n'a pas pour but de mettre les « femmes modernes » en opposition totale avec le système patriarcal existant, mais d'évoquer des émotions profondes et directes chez des personnes de toutes classes et de tous genres à travers les images de femmes aux identités complexes et aux destins difficiles dans les premiers mélodrames. C'est un sens de la moralité induit du mode mélodramatique qui recherche la « réalisation de la justice », ce que Linda Williams a appelé « le retour à "l'innocence" de leurs origines²⁶² ». Il s'agit du but final lorsque le public finit de regarder ces mélodrames muets de Shanghai, décrit par Hansen : « imaginer leurs propres stratégies de survie, de performance et de socialité, pour donner un sens à la vie dans les interstices du temps, de lieux et de conditions radicalement inégaux²⁶³. »

En résumé, des recherches de Hansen sur les films muets à Shanghai ressortent au moins deux points de contradictions de la modernité dans l'espace métropolitain : opposition entre les zones urbaines et rurales et présentation des images féminines. Cependant, grâce à ces deux contradictions, l'horizon réflexif sensoriel autour des premiers mélodrames peut être construit, le sensorium collectif peut être généré, et l'effet émotionnel peut être opéré, de manière à obtenir une sorte d'apaisement des différentes classes et de prise en compte des stratégies d'intégration culturelle des différents genres.

De nos jours, l'horizon réflexif sensoriel de Hansen ne perd pas sa valeur, mais il est confronté à un contexte culturel plus complexe. Les deux points clés de la modernité qu'elle a proposé persistent dans le spectacle culturel chinois jusqu'à maintenant, surtout avec le développement de la culture de consommation au nouveau siècle et la formation de contextes multiculturels. Ces deux contradictions montrent quelques changements ou en d'autres termes, quelques approfondissements, ce qui permet au modèle du mélodrame de générer un

²⁶¹ HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.*, p. 20 : « a public characterized by an unprecedented number and visibility of women and preoccupied with the erosion of class and gender hierarchies, in particular traditional standards of femininity. » [TdA]

²⁶² WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 48 : « return to the "innocence" of their origins ». [TdA]

²⁶³ HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.*, p. 20 : « imagine their own strategies of survival, performance, and sociality, to make sense of living in the interstices of radically un- equal times, places, and conditions. » [TdA]

système rhétorique indissociable du consumérisme caractérisé par la sensualisation et la symbolisation dans le contexte métropolitain dominé par la structure de sentiment consommateur. L'horizon réflexif sensoriel forme ainsi une interaction très intéressante avec le système rhétorique du mélodrame.

1.2 *Tiny Times* : le mode de l'excès dans le fantasme métropolitain

« Quand nous ouvrons le dernier numéro de *Peuple et Ère*, le titre de la couverture est *Shanghai et Hong Kong, qui seront le futur centre économique ?* C'est vrai que Beijing est déjà resté en arrière, sans parler de Taipei, dont l'économie est en déclin effréné. Hong Kong conserve toujours une avance temporaire, mais ce qui le suit est un mastodonte mécanique à propulsion nucléaire dont le carburant est l'âme des gens et, qui s'appelle Shanghai. C'est une ville qui se développe à la vitesse de la lumière. Les désirs matériels divers et la vitalité vigoureuse ont transformé la ville en un labyrinthe souterrain complexe²⁶⁴. »

— Guo Jingming, *Tiny Times 1.0*

C'est la description de Shanghai de Guo Jingming, dans le premier chapitre de sa série *Tiny Times*, un romancier populaire qui a un grand succès en Chine. Ce passage dépeint de manière vivante cette métropole comme « un mastodonte mécanique à propulsion nucléaire », et sa tendance de développement à la « vitesse de la lumière ».

Après la réforme et l'ouverture, la reconstruction de l'économie a rajeuni cette ville d'où la modernité a d'abord germé en Chine. Les résultats du développement de la « vitesse de la lumière » qui ne peuvent être décrits avec des mots dans le livre sont présentés de manière vivante en langage cinématographique dans le début du film à travers les gratte-ciels tel que la Tour de Perle de l'Orient, la Tour Jinmao, le Centre mondial des finances de Shanghai dans le montage rapide, accéléré et des prises de vues aériennes. Ce ne sont plus les reliques du « Vieux Shanghai » qui représentent ce « mastodonte mécanique », mais la zone financière et commerciale de Lujiazui — tout comme le début des deux premiers films, le titre *Tiny Times* est intégré aux milliers de bâtiments de Lujiazui tels des immeubles de grande hauteur.

²⁶⁴ GUO Jingming, *Tiny Times 1.0* (小时代 1.0 折纸时代 *Xiao shidai 1.0 zhezhi shidai*), Wuhan, Changjiang Literature & Art Publishing, 2013, p. 9. [TdA]



Tiny Times 1.0



Tiny Times 2.0

De plus, des dispositifs tels que la grue de cinéma et le steadicam créent des plans de mouvement dans diverses dimensions. L'image tournante permet au public de faire l'expérience d'une vue panoramique de la ville qui est différente de la perspective de la vie quotidienne, ce qui donne aux gens des « vertiges » involontaires et stimulants.

Toutes ces images symboliques et spéciales impliquent parfaitement un fantasme métropolitain sur les sensations et les désirs matériels. Toute la série du film est immergée dans ce fantasme.

Cependant, la controverse a également suivi. En tant qu'œuvre phénoménale du nouveau siècle, tout en apportant d'énormes revenus au box-office, *Tiny Times* et son réalisateur Guo Jingming ont été très controversés. La contestation porte principalement sur deux points : l'un est la poursuite non dissimulée de la matérialisation et l'affichage ostentatoire de la culture consumériste dans le film ; l'autre est un style cinématographique d'une boursouffle extravagante influencé par cette idéologie. En fait, par les éléments de mise en scène tels que la musique, les costumes, les décors, etc., la série de films *Tiny Times* est devenue une vitrine qui démontre l'excès — le mode du cœur du système rhétorique mélodramatique. Notre but est de décrypter la présentation de l'excès dans le fantasme métropolitain sous l'emprise de la culture consumériste, d'explorer comment ce mode rhétorique essentiel du mélodrame fonctionne comme moteur de la machine mélodramatique et de scruter comment l'horizon réflexif sensoriel amplifie l'influence de cette pulsion dans le contexte contemporain.

La profusion de la *mise-en-scène*

Laura Mulvey affirme que le mélodrame est « le genre de la mise-en-scène²⁶⁵ ». Selon Thomas Elsaesser, il existe une relation particulière entre le mélodrame et la mise-en-scène, et l'« excès » constitue un élément structurel mélodramatique de la mise-en-scène.²⁶⁶

Les mélodrames profitent généralement d'un style visuel riche sans aucun doute. Cependant, la mise-en-scène, les décors, les accessoires, l'éclairage et la musique de *Tiny Times* sont allés au-delà de ce style « riche » au sens général. Il se présente sous la forme d'un « entassement », ce que Jean Baudrillard appelait les grands magasins avec des étagères pleines de marchandises, « l'amoncellement, la profusion est évidemment le trait descriptif le plus frappant²⁶⁷. » Ainsi, il existe un lien intéressant entre l'excès du mode mélodramatique et la profusion du consumérisme.

La profusion de la mise-en-scène se manifeste notamment dans la profusion d'épisodes cérémoniaux, festifs tels que fête d'anniversaire, cérémonie de fiançailles, fête de Noël, défilés de mode, spectacle pyrotechnique du réveillon du nouvel an, célébration de l'anniversaire de l'entreprise etc. Chacun de ces quatre films est lié à une ou deux scènes de banquet. Ces scènes servent soit de point culminant explosif d'un moment mélodramatique, soit de prélude à un moment mélodramatique à venir, et elles partagent toutes les mêmes caractéristiques : elles sont luxueuses, splendides et pleines de tension dramatique.

L'exemple le plus typique est la scène de Noël dans *Tiny Times 1.0*. Pour les Chinois, Noël n'est pas un jour de réunion de famille comme en Occident, mais une « fête romantique » comme la Saint-Valentin encouragée par les commerçants sous l'influence du consumérisme. Par conséquent, les couples célèbrent généralement l'amour en offrant des fleurs, des cadeaux, en dépensant de l'argent dans des endroits haut de gamme, en appréciant la nourriture et d'autres comportements matérialistes.

Pourtant, Noël dans le film commence par la séparation des quatre femmes avec leurs amoureux. Le réalisateur a l'intention de placer le moment où l'amour de chaque femme est frustré dans un espace public extérieur, soit sur le pont Waibaidu la nuit, soit dans un

²⁶⁵ MULVEY Laura, « Chapitre 2. Social Hieroglyphics: Reflections on Two Films by Douglas Sirk », in *Fetishism and Curiosity*, Londres, Indiana University Press, 1996, p. 29 : « the genre of mise-en-scène ». [TdA]

²⁶⁶ Voir ELSAESSER Thomas, « Tales of Sound and Fury », *op. cit.*, p. 50. *sq.*; LOPES DA SILVA Anderson, « Melodrama, Excess, and Media Narratives: A Systematization Based on the *Intellectual Kinship* Approach », *Matrizes*, vol. 16, n° 1, 2022, p. 185. *sq.*

²⁶⁷ BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, p. 310.

restaurant haut de gamme avec des décorations de Noël, soit dans un centre commercial avec d'énormes néons faisant clignoter « Merry Christmas ». Tout Shanghai semble être rempli d'une atmosphère de Noël romantique et rêveuse. Mais plus la décoration est splendide, plus elle ressemble à une sorte d'ironie pour ceux qui sont frustrés en amour. Ainsi, après un échange d'appels téléphoniques, les femmes se sont précipitées vers un espace sûr et habituel — chez Gu Li. Un gros plan sur écran partagé est donc apparu, accompagné d'une musique de fond sentimentale et d'un ralenti. Le fond de chaque image en écran partagé est rempli de lumières, d'ornements et d'arbres de Noël, mais les personnages se dépêchent sur l'écran, comme si elles voulaient oublier toute la romance et la joie que représente Noël et voulaient juste se retrouver le plus tôt possible. Qu'il y ait de l'amour ou non, l'amitié entre femmes est durable et précieuse. Lorsque la musique de fond se termine, elles arrivent à la maison de Gu Li, un espace intérieur pour se guérir.



L'utilisation d'un éclairage de couleur chaude et nostalgique renforce le sentiment de sécurité dans cet espace intérieur. Quatre femmes aux yeux rouges se sont essuyés les larmes, se sont étreintes et se sont réconfortées, et leurs émotions longtemps réprimées ont finalement trouvé un endroit sûr pour se libérer. Cela ne fait que confirmer l'affirmation de Roberta Garrett selon laquelle « l'accent thérapeutique sur le réconfort de la douleur

partagée²⁶⁸ » est une réponse émotionnelle à la douleur dans le mélodrame féminin contemporain. Dans l'exploration narrative de la douleur et de l'oppression au cours du sous-cycle contemporain, les films sur l'amitié féminine deviennent ce qui va le plus loin dans l'exploration de récits individuels de misère brute.

Dans le film, au moment où leurs câlins prennent fin, avec le changement de musique, une fête de Noël réservée aux femmes commence. L'atmosphère triste précédente a été immédiatement remplacée par une atmosphère joyeuse. Elles boivent du champagne coûteux et essayent des vêtements de marques de luxe dans le luxueux dressing-room de Gu Li qui est comparable à un modèle professionnel. Elles sourient joyeusement, comme si la déception en amour ne s'était jamais produite. Cette transition rapide de la tristesse émotionnelle au bonheur a provoqué une autre forme d'excès émotionnel : une métaphore émotionnelle adaptée à la vie trépidante contemporaine.

Ces hauts et bas émotionnels qui changent rapidement sont mis en évidence à travers la mise-en-scène riche et flamboyante. Thomas Elsaeser identifie la relation expressive du décor au personnage comme typiquement mélodramatique.²⁶⁹ Pourtant, sous la structure de sentiment consommateur, la mise-en-scène mélodramatique se voit clairement attribuer une nouvelle forme de représentation des personnages. Tout comme dans les films de *Tiny Times*, les femmes ne sont plus les bourgeoises sentimentales enchaînées aux fenêtres en forme de cage comme Cary dans *Tout ce que le ciel*.



Cary (Jane Wyman) devant la fenêtre en forme de cage dans *Tout ce que le ciel*



4 bonnes copines sur la terrasse privée dans *Tiny Times 1.0*

²⁶⁸ GARRETT Roberta, « 2. The Early 1990s “Postmodernist” Melodrama: Female Virtue in the Consumer Age », in *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman’s Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 67 : « therapeutic emphasis on the solace of shared pain ». [TdA]

²⁶⁹ Voir ELSAESSER Thomas, « Tales of Sound and Fury », *op. cit.*, p. 50, *sq.*

Les femmes du XXI^e siècle sont plus directes et audacieuses dans leurs expressions émotionnelles, mais cette expression ne peut plus effacer les traces du consumérisme — elles portent des robes de la haute couture dans des appartements modernes, tiennent du champagne haut de gamme dans leurs mains, profitent d'un feu d'artifice éblouissant depuis la terrasse privée avec vue panoramique sur la ville. Le décor de la terrasse privée interprète parfaitement la situation émotionnelle des femmes urbaines contemporaines — elles ont besoin d'un espace sûr, une image symbolique de la « maison », pour guérir leurs émotions blessées, mais elles doivent toujours être prêtes à se jeter courageusement dans ce monde prospère mais cruel. C'est la raison pour laquelle la scène finale se termine par une adaptation musicale de *Auld Lang Syne* (*Ce n'est qu'un au revoir*). La version chinoise de cette chanson célèbre l'amitié. Les femmes contemporaines souffrent également d'un amour dur et rêvent aussi d'un « prince charmant » qui les sauve — rien n'est différent des femmes qui étaient émotionnellement troublées il y a des décennies et des siècles. Mais elles vantent la grandeur de l'amitié avec plus d'enthousiasme, parce que les femmes contemporaines ont la capacité d'atteindre le salut auto-émotionnel en devenant des héros matériels pour elles-mêmes ou pour leurs amies. C'est précisément pour cette raison que lorsque toute la mise en scène semble être conçue pour mettre tout excès émotionnel dans un rêve consumériste avec une expérience sensorielle excessive, il n'y a aucune raison de ne pas se délecter de ce magnifique et splendide « excès ».

Dans certaine mesure, c'est la profusion de la mise-en-scène contribuant au style visuel unique et riche de la série *Tiny Times* qui nous offre un régal pour les sens. Un fait intéressant, de nombreuses scènes apparues dans *Tiny Times* sont depuis devenues les raisons pour lesquelles les jeunes en dehors de Shanghai sont impatients de venir dans cette métropole à la mode.²⁷⁰ De ce fait, l'horizon réflexif sensoriel formé autour du film se poursuit à l'époque contemporaine : les spectateurs se contentent non seulement de « voir » le paysage dans le film, ils veulent « ressentir » l'illusion de la métropole sensorielle, profiter de la vie de la bourgeoisie en portant les vêtements de la haute couture, buvant du champagne et vivant la romance mélodramatique d'un baiser lors d'un feu d'artifice de Noël.

²⁷⁰ Voir WANG Di, « Annexe : Liste des répondants et profils », in *Consumption Culture and the Beneficiary of the Fans Economy produced "the Hero Myth": A Case Study of the Popular Phenomenon of Guo Jingming* (消费文化和粉丝经济影响下的“英雄神话”——郭敬明流行现象个案研究), ZHU Lili (dir.), mémoire de maîtrise, journalisme et communication, université de Nankin, 2014, p. 54.



Les quatre femmes choisissent les vêtements de la haute couture dans le luxueux dressing-room de Gu Li avec du champagne.



Lin Xiao et Zhou Chongguang s'embrassent sous le feu d'artifice. Lin Xiao et Zhou Chongguang s'embrassent sous le feu d'artifice de Noël.

La profusion de la mise-en-scène remplit sa tâche d'incarner l'excès de rhétorique mélodramatique comme élément structurel. La métropole sensorielle de Shanghai semble également métaphoriquement transformée en une scène théâtrale extrêmement magnifique, dont le but est d'accueillir des jeunes hommes et femmes qui vivent dans la métropole avec du maquillage délicat, des vêtements magnifiques et pleins d'enchevêtrements émotionnels.

La visibilité spectaculaire : le corps, « le plus bel objet de consommation »

Mariana Baltar, l'une des chercheuses les plus prolifiques des théories de l'excès au Brésil, considère que l'excès active « une connaissance sensorielle-sentimentale efficace comme agent de perception et d'expérience de la réalité²⁷¹ ». Elle met l'accent sur la centralité du corps, de l'excès et de l'affection dans le mélodrame :

« La visibilité spectaculaire et réitérative est fondamentale dans la rhétorique de l'excès, en particulier l'expression du corps comme foyer premier des machines du visible, incarnant ainsi la fascination, l'émerveillement et la volonté de savoir qu'elles suscitent²⁷². »

²⁷¹ MARIANA Baltar, « Tessituras do excesso: Notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão », in *Significação*, vol 39, n° 38, 2012, p. 132, cité dans LOPES DA SILVA Anderson, « Melodrama, Excess, and Media Narratives », *op. cit.*, p. 194 : « an effective sensory-sentimental knowledge as an agent of perception and experience of reality. » [TdA]

²⁷² *Ibid.*, p. 195 : « Spectacular and reiterative visibility is fundamental to the rhetoric of excess. Especially the expression of the body as the primary focus of the machines of the visible, thus embodying the fascination, wonder and will to know that they arouse. » [TdA]

Nous souhaitons explorer comment l'expression du corps, en tant qu'élément du mode de l'excès dans le système rhétorique mélodramatique, interagit avec la structure de sentiment consommateur.

Baudrillard affirme que dans la panoplie de la consommation, le corps est l'objet « plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous²⁷³ ». Le corps existe comme une collection de symboles du consumérisme. Dans la série de *Tiny Times*, le corps est présenté comme « le plus bel objet de consommation²⁷⁴ ». Il est à la fois une « panoplie » de maquillage raffiné, de beaux vêtements et une silhouette tonique, porteuse d'une magnifique apparence. En même temps, le corps est aussi l'exécuteur du geste et de l'action pour créer des effets sensationnels en coordination avec l'éruption des émotions. Nous décrypterons comment le corps exprime la visualité spectaculaire à travers les deux aspects décrits ci-dessus, devenant ainsi l'élément rhétorique du mode de l'excès.

L'excès d'action

Tout d'abord, nous allons parler de l'excès d'action. De *Tiny Times* 1.0 à 4.0, il y a de nombreux épisodes de conflits émotionnels intenses causés par des malentendus. Le conflit physique est souvent le principal moyen d'exprimer un conflit émotionnel. Dans deux des moments mélodramatiques les plus célèbres dans cette série de films, la présentation d'actions est toujours accompagnée par les accessoires du consumérisme : vin rouge et roses. De plus, la combinaison d'actions et d'accessoires prouve pleinement l'affirmation mentionnée ci-dessus de Mariana Baltar « la visualité spectaculaire et réitérative est fondamentale pour la rhétorique de l'excès ».

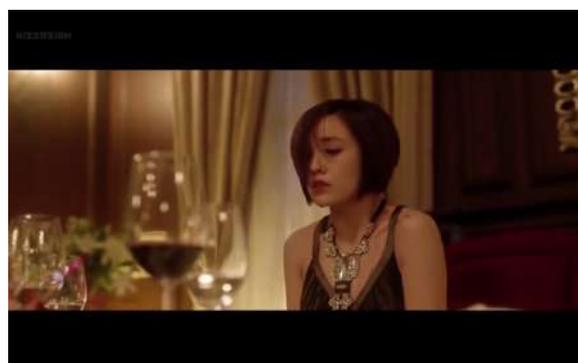
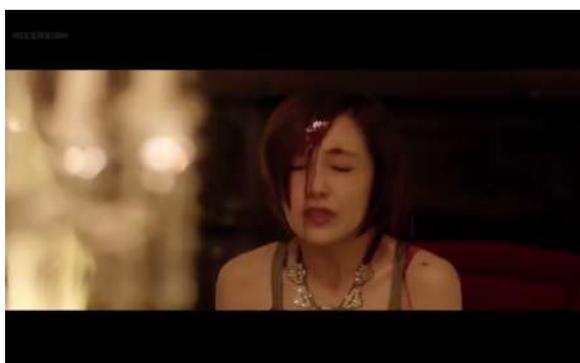
Le premier exemple est dans *Tiny Times 2.0*, le dîner d'anniversaire de Gu Li. Les émotions de Nan Xiang (Guo Biting) éclatent, après avoir appris que son petit ami l'a trompée avec sa bonne amie Gu Li.

Nan Xiang s'est levée du siège au bout de la table, a pris son verre de vin rouge et, au lieu de porter un toast à Gu Li, a marché lentement vers Gu Li, qui était assise à la tête de la table, racontant sa vie malheureuse et le fait qu'elle avait été trahie par sa bonne amie. Ce monologue semblable à une récitation non seulement intensifie la tension émotionnelle, mais sert également de prélude au drame à venir. Lorsque Nan Xiang s'est approchée aux côtés

²⁷³ BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, p. 199.

²⁷⁴ *Ibid.*

de Gu Li, elle lui a d'abord doucement caressé les cheveux. Mais quand Gu Li a voulu s'enfuir à cause de la honte, Nan Xiang l'a attrapée soudainement par les cheveux, ne lui laissant pas la possibilité de partir. À ce moment, le verre à vin tremblait proche de Gu Li. Elle s'en est tout de suite éloignée : au fur et à mesure que son monologue s'intensifiait et qu'elle secouait le verre dans ses mains, le public avait déjà deviné ce qui allait se passer ! Devant tout le monde, le verre de vin rouge est versé lentement sur la tête de Gu Li, et le rouge saisissant coulait comme du sang sur ses joues, ses épaules et ses bras blancs comme neige. Ensuite, Nan Xiang a brisé le verre de vin avec colère. Cette combinaison d'actions et d'accessoires a constitué une métaphore de « briser » — Nan Xiang et Gu Li ont eu toute les deux le cœur brisé, et leur amitié est ainsi également confrontée à une énorme crise.



Au cours de cette série d'actions, le vin rouge dans la main de Nan Xiang a joué un rôle important en tant qu'accessoire. En fait, le public n'est pas étranger à l'intrigue où les acteurs aspergent d'alcool lorsqu'ils sont en colère. Cela pourrait même être considéré comme l'une des actions mélodramatiques les plus clichés. Cependant, la série de mouvements de Nan Xiang crée un excès progressif et gracieux d'actions en raison de la coordination de son corps et de ses accessoires. A partir du moment où elle s'est levée de son siège en secouant constamment son verre, un mouvement clair et répétitif qui a fait monter la tension émotionnelle au plus haut point avant son explosion. Comme si ce n'était pas du vin rouge

entre ses mains, mais une bombe émotionnelle à retardement. Le public s'inquiétait mais aussi attendait avec impatience le moment explosif où elle a versé le vin rouge. Lorsque Nan Xiang a terminé l'action de verser le vin, le vin rouge coulant sur la peau de Gu Li semble devenir immédiatement un accessoire de son corps, ce qui forme un contraste saisissant avec l'énorme collier luxueux brillant sur sa poitrine. Cela donne au corps de Gu Li un spectacle visuel unique — le corps d'une victime très délicate mais embarrassée couverte de symboles consuméristes. En conséquence, avec la coopération d'accessoires, l'expression corporelle de Nan Xiang non seulement complète la rhétorique mélodramatique des actions excessives, mais crée également un effet visuel d'excès sensoriel sur le corps de Gu Li.

Le deuxième exemple est dans *Tiny Times 3.0*, où Gu Li et Lin Xiao (Yang Mi) se sont disputées dans la neige à cause d'un malentendu. A ce moment-là, elles venaient de sortir d'une soirée, et les corps des femmes dans des costumes délicats et somptueux forment un contraste saisissant avec le paysage de neige humide, gênant et triste, renforçant le spectacle de cette situation de conflit aux effets visuels rehaussés. Après une conversation intensive et interrogative, Lin Xiao a frappé Gu Li avec les roses dans sa main.

Dans la société de consommation, les roses sont dotées d'une valeur symbolique romantique et poétique, elles apparaissent donc souvent dans une atmosphère chaleureuse et harmonieuse. Mais cette fois, elles sont devenues un outil de violence. Le réalisateur a présenté cette performance corporelle au ralenti. Lin Xiao frappe Gu Li avec des roses, et les épines blessent le visage de Gu Li. Les pétales de roses rouge vif ont été éparpillés dans la neige blanche. Ce contraste des couleurs renforce l'impact visuel. Au même moment, la musique de fond résonne de manière ironique la mélodie d'*Auld Lang Syne*, suggérant que l'amitié entre les deux est en crise.





Bien qu'il s'agisse d'une intrigue de conflit typique du style mélodramatique, le réalisateur évite les représentations physiques clichées du conflit physique féminin (telles que les gifles) en ajoutant un accessoire qui symbolise le matérialisme après la querelle hystérique entre les deux femmes. En conséquence, l'excès d'action crée un effet visuel spectaculaire grâce à la combinaison d'accessoires, montrant un excès émotionnel puissant mais délicat.

L'excès d'apparence

« Le corps humain à l'écran enflamme les désirs des cinéphiles²⁷⁵. » Dans *Tiny Times*, presque tous les corps des personnages ont une apparence magnifique. Le corps est « une panoplie de la consommation » composée de visages exquis, de figures du culturisme et de costumes magnifiques combinés. C'est cette sur-perfection de l'apparence globale qui constitue l'excès de l'expression physique. Autour des formes de la « femme moderne » contemporaine et le corps masculin nu, nous discuterons comment la présentation excessive de l'apparence joue un rôle dans une rhétorique mélodramatique pour activer ce que Mariana Baltar appelait « une connaissance sensorielle-sentimentale effective », contribuant ainsi à la formation de l'horizon réflexif sensoriel, remplissant la fonction de la machine mélodramatique pour élargir les sens et remuer les émotions. La relation « sujet-objet » correspondant au « public-star » proposée par Jeremy G Butler est d'une grande importance pour l'analyse qui suit. En d'autres termes, si le corps dans le film est le « plus bel objet de consommation », la question qui nous préoccupe le plus est de savoir qui consomme ces

²⁷⁵ BUTLER, Jeremy G, « Hollywood and the Star System », in HILL John (dir.), *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 342 : « The human body on screen ignites the desires of moviegoers. » [TdA]

« plus beaux biens de consommation » et pourquoi cet excès d'expression physique est si populaire auprès du public mélodramatique.

Nous examinerons d'abord **l'expression du corps de la femme**. Le présent chapitre commence par affirmer que la résurgence de la structure de sentiment consommateur dans la Chine contemporaine était déjà apparue à Shanghai, où la modernité a vu le jour tout juste au début du XX^e siècle. L'image des « femmes modernes » en mode mélodramatique peut être la clé pour ouvrir le tunnel spatio-temporel entre le « passé » et le « présent », afin d'étudier le mode d'excès du corps féminin d'un point de vue diachronique.

Chen Huifen, chercheuse de l'Académie des sciences sociales de Shanghai, a proposé dans l'article *Etudes sur la perspective des sexes et la culture urbaine de Shanghai* que l'émergence des « femmes modernes » dans les années 1930, en tant que spectacle urbain, a été massivement impliquée dans le développement de la consommation et de la culture de masse dans le Shanghai moderne. Elles sont inextricablement liées à l'Occident à la fois en apparence et en comportement. « Leur image, leurs manières et leur influence croissante sont également devenues des sources et un élan pour l'imagination et la négociation socioculturelles²⁷⁶. » Miriam Hansen a mis en avant l'image de « dame maquillée » à partir des caractéristiques d'apparence. Elle voit la femme qui utilise des cosmétiques pour améliorer son attractivité comme un trope clé dans la négociation du cinéma de Shanghai sur le choc entre les valeurs chinoises et la féminité contemporaine à la mode.²⁷⁷ Nous examinerons comment les femmes modernes avec une apparence magnifique est présentée comme un mode de l'excès du corps dans le mode mélodramatique chinois contemporain, et si elles ont des similitudes sensorielles avec les figures féminines du mélodrame muet de Shanghai du début du XX^e siècle.

GU Li est la « femme moderne » la plus typique dans *Tiny Times*. Ce que Hansen appelle une négociation du début du XX^e siècle du paradoxe entre tradition et modernité à travers le trope de l'apparence de la femme, est présentée d'une façon évolutive chez Gu Li – une insistance sur un style à la mode, magnifique et féminin basé sur la confrontation des vertus traditionnelles et des idées post-féministes.

D'une part, comme une « gosse de riche », Gu Li n'a jamais caché son désir pour l'argent et pour des articles de luxe. Son corps est comme une « vitrine humaine » présentant une

²⁷⁶ CHEN Huifen, « Gender Perspective and the Study of Shanghai Urban Culture (性别视角与上海都市文化研究) », *Journal of Social Sciences*, n° 9, 2012, p. 174. [TdA]

²⁷⁷ Voir HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.*, p. 17.

collection de marques de luxe. Selon les statistiques des fans, Gu Li a changé environ 115 fois de tenues tout au long de la série. Une variété de marques de luxe occidentales sont disponibles, dont Fendi, Bossage Veneta. Gucci, Lanvin, Burberry, etc.²⁷⁸ Prenons le look de Gu Li lors de son premier jour à l'université comme exemple : la petite robe noire de Bottega Veneta, le sac à main de Louis Vuitton Alma et les escarpins Christian Louboutin à semelle rouge, définies comme un incontournable pour les reines de la mode dans *Le Diable s'habille en Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006).

GU Li se fie à la beauté de son corps et c'est un plaisir pour elle de laisser ces vêtements exquis et coûteux décorer son corps pour augmenter son charme féminin. Contrairement aux doutes des féministes sur le féminisme et le rejet du consumérisme, Gu Li représente les post-féministes qui profitent du consumérisme et de l'hédonisme sans rien cacher, et affichent librement leur féminité.²⁷⁹

D'autre part, sous l'apparence « moderne » de Gu Li, elle « hérite » toujours (elle « ne peut pas outrepasser ») de la discipline des vertus traditionnelles des femmes sous le système patriarcal. Dans *Tiny Times 4.0*, quand elle apprend qu'elle a le cancer de l'utérus et qu'elle peut non seulement perdre sa capacité d'être une mère pour toujours, mais que sa vie est également menacée, elle choisit une façon « pré-féministe » de traiter ce malheur soudain. Elle crée l'illusion d'une relation malhonnête avec le petit ami de Nan Xiang, faisant croire à tout le monde qu'elle a trahi de nouveau son amitié et toutes ses amies proches l'ont quitté, y compris son amour Gu Yuan. Gu Li, qui était la « reine » de cette société matriarcale miniature, a forcé tout le monde à s'éloigner d'elle au détriment de sa réputation féminine, car elle ne peut plus jouer le rôle de protectrice de ses amies. Cette lamentable « vertu » de sacrifice (si l'on peut l'appeler une « vertu » à l'époque contemporaine) nous présente le mode des émotions excessives le plus démodé du style mélodramatique.

Face à ce malheur, l'apparence physique de Gu Li a renforcé l'enchevêtrement des vertus traditionnelles et de l'idéologie post-féministe en elle. La scène où elle porte la « couronne » devant le miroir le montre complètement. C'est une petite farce entre les quatre bonnes amies depuis le lycée de porter la « couronne » : elles se passent la couronne virtuelle chacune leur tour, et la mettent sur la tête de Gu Li pour montrer leur admiration et leur dépendance envers Gu Li qu'elles considèrent comme une reine. A ce moment, Gu Li porte une élégante robe

²⁷⁸ Voir aussi : <https://read01.com/0M77JP3.html>

²⁷⁹ Concernant le féminisme et le post-féminisme, voir FERRISS Suzanne et YOUNG Mallory, *Chick Flicks: Contemporary women at the movies*, New York et Londres, Routledge, 2008, p. 3-4.

noire en dentelle et est toute seule dans la villa vide. Elle se dirige lentement vers le miroir et enlève sa perruque devant la caméra pour la première fois, révélant son vrai état : une femme perdant ses cheveux due au traitement du cancer. Des larmes, accompagnées de la musique de fond, coule sur son visage faible et pâle mais toujours délicatement maquillé. Gu Li se met une « couronne » devant le miroir. Puis vient enfin le moment de cacher son visage en pleurant, mais cela ne dure que quelques secondes. Elle se redresse immédiatement, et restaure son apparence de « femme moderne ».



À ce moment, c'est justement parce que le traumatisme intérieur, causé par la décision pré-féministe est si douloureux, que l'image de la femme moderne atteinte d'un cancer mais magnifique sous l'idéologie post-féministe est considérée comme un « excès ». Et cette douleur dote cet « excès » d'une forte signification émotionnelle. Cette signification émotionnelle est importante parce qu'elle montre non seulement l'enchevêtrement des vertus pré-féministes et des idéologies post-féministes à travers les excès des looks féminins, mais aussi une réconciliation entre les deux. De plus, lorsque Gu Li, qui accorde tant d'attention à la beauté, affronte courageusement son apparence « imparfaite » devant le miroir, les fans acceptent également le désenchantement de Gu Li, de la « reine » à la « femme » ordinaire.

En tant que personnage féminin le plus populaire de la série *Tiny Times*, Gu Li n'a pas la chance d'une femme ordinaire simple comme Lin Xiao. Elle vit le décès soudain de son père le jour de son anniversaire, et souffre le malheur du cancer de l'utérus. Mais elle se présente toujours comme une femme élégante et sexy, et fait toujours face à ses malheurs à l'image d'une « femme moderne ». Parce que les vêtements et les sacs constituent non seulement son look magnifique mais aussi son « armure », la base matérielle de son courage pour qu'elle affronte les difficultés de la vie. Même Guo Caijie, qui joue Gu Li, a déclaré que sans ces tenues de luxe, elle ne pourrait pas être assez confiante pour soutenir l'aura charmante de Gu Li.²⁸⁰

C'est précisément pour cette raison que Gu Li est considérée par de nombreuses fans féminines comme une idole : il semble que tant qu'une femme se met des vêtements de luxe et qu'elle a un maquillage délicat, elle peut supporter les malheurs de la vie avec plus de courage comme Gu Li. De cette façon, l'image de la « femme moderne » contemporaine représentée par Gu Li semble transmettre naturellement le côté positif du consumérisme au public de *Tiny Times*. Ce qui est intéressant est que Guo Caijie a été également mise sur les couvertures de magazines et des publicités cosmétiques avec l'image classique de Gu Li dans le film comme argument de vente, de sorte que l'empathie générée par le public en raison du rôle a été fermentée sous l'opération du consumérisme. En conséquence, l'horizon réflexif sensoriel qui a émergé de l'ascension de la première génération de vedettes féminines chinoises au début du XX^e siècle trouve écho à l'époque contemporaine.

²⁸⁰ GUO Jingming (dir.), *Un dossier complet de la série de films Tiny Times* (小时代电影全记录 *Tiny Times dianying quan jilu*), Wuhan, Changjiang Literature & Art Publishing, 2013, p. 95. [TdA]



Gu Li (Guo Caijie) dans *Tiny Times 2.0*



Guo Caijie dans une publicité cosmétique

Plus important encore, l'excès et l'exagération du style axé sur le consumérisme confirment en effet l'affirmation de Katie Kapurch dans *Victorian Melodrama in the Twenty-First Century: Jane Eyre, Twilight, and the Mode of Excess in Popular Girl Culture* : le mode mélodramatique renforce non seulement l'intimité entre les femmes — à la fois les personnages et le public, mais aussi, il « peut être un mode d'empowerment de l'expression dans la culture des femmes ²⁸¹ ». Cela signifie qu'une adhésion enthousiaste au consumérisme et une approbation franche à l'idéologie post-féministe peuvent également être une option positive pour les jeunes femmes inspirées du mode mélodramatique de nos jours — si cette option peut leur donner le courage d'affronter le malheur.

Portons notre attention sur **la présentation excessive du corps masculin**. La théorie traditionnelle du cinéma féministe soutient que lorsque le public regarde le film, leurs deux types de plaisir sont satisfaits : l'un est le voyeurisme et l'autre est le narcissisme. Les femmes, en tant qu'objets de désir, sont regardées passivement par les hommes à l'écran.²⁸² Mais avec l'amélioration du statut social et du pouvoir de consommation des femmes, le corps des hommes est devenu progressivement le sujet d'être « regardé ». Contrairement aux femmes qui mettent en valeur l'expression du corps à travers des objets supplémentaires (maquillage, vêtements, etc.), les hommes, en tant que sujet d'être « regardé », se reflètent principalement dans l'image du corps nu.

Cheng Gong, spécialiste en cinéma, estime que la présentation de corps masculins nus se reflète particulièrement dans les mélodrames, les chick flicks et les films d'action qui se

²⁸¹ KAPURCH Katie, *Victorian Melodrama in the Twenty-First Century: Jane Eyre, Twilight, and the Mode of Excess in Popular Girl Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. ix : « melodrama can be an empowering mode of expression in girl culture. » [TdA]

²⁸² Voir MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975] [en ligne], traduit de l'anglais par HARDY Gabrielle, *Débordements*, 26 mars 2012, [consulté le 5 août 2022]. <http://www.debordements.fr/spip.php?article42>

déroulent dans les espaces urbains. Le corps masculin est souvent « présenté dans des parties où il y a moins de narration, c'est-à-dire que la présentation du corps n'est pas essentielle pour l'art, mais pour répondre aux besoins de la consommation commerciale²⁸³ ». Et les caméras montrent souvent des corps masculins dans les films du point de vue de personnages féminins.

Par exemple, dans *Tiny Times 2.0*, la caméra simule l'angle de vue de Lin Xiao dans l'intrigue où Lin Xiao jette un coup d'œil sur le corps de Gong Ming (Rhydian Vaughan). La caméra montre d'abord le haut du corps nu de Gong Ming dans un plan moyen, puis passe à un plan gros du visage de Lin Xiao pour mettre l'accent sur l'action de regarder. Ensuite, la caméra revient sur le gros plan du visage de Gong Ming, et se déplace de haut en bas en suivant la courbe de son corps jusqu'à sa poitrine, ses muscles abdominaux et enfin dans un flou intentionnel, passe à un plan général pour filmer son habillage. Autre exemple, au début du film, Gong Ming se tient devant les baies vitrées de son appartement haut de gamme, le haut du corps nu. La silhouette masculine vigoureux et le panorama urbain forment un fort impact visuel. La voix-off de Lin Xiao apparaît : « Les gens riches au sommet de la pyramide, leur quotidien est comme un supplément nutritionnel soigneusement préparé... Leurs corps sont maintenus dans les meilleures conditions. La vie éblouissante, brille pour toujours. » Nous voyons ainsi une forte orientation consumériste — argent et corps attrayant et vitalité juvénile.



Gong Ming (Rhydian Vaughan) devant les grandes fenêtres.



Gu Yuan (Ke Zhen-dong) nu sur un grand lit recouvert de pétales de roses

²⁸³ CHENG Gong, « Des vedettes masculines dans “Nouveaux films urbains” (“新都市电影”中的男性明星 “Xin dushi dianying” zhong de nanmingxing) », in *New Films*, n° 2, 2014, p. 88. [TdA]

De plus, à en juger par les textes médiatiques hors écran, dans la période de publicité avant la sortie de *Tiny Times 3.0*, une courte vidéo intitulée « Camp de beaux corps²⁸⁴ » a été lancée, qui montre plus intensément les corps des hommes au cours du tournage. Parmi eux, le plan que Gu Yuan (Ke Zhendong) s'allongeant nu sur un grand lit recouvert de pétales de roses dans le but de plaire à Gu Li, fait particulièrement monter l'adrénaline.

De cette façon, le film et ses médias visuels environnants utilisent le pouvoir expressif du corps masculin comme un gadget pour satisfaire le plaisir visuel du public féminin. Le corps masculin nu incarne une mise en scène très mélodramatique, excessive, mobilisant les désirs bruts des femmes de manière directe, voire kitsch. Le mécanisme sensoriel collectif du public féminin s'activant, l'horizon réflexif sensoriel du « public - acteur », du « regard - être regardé » et du « sur écran-hors écran » est également formé.

Pour le public féminin mélodramatique du nouveau siècle, les hommes à l'état parfait à l'écran sont devenus leurs projections sexuelles et leurs objets sexuels les plus satisfaisants. Elles profitent du festin sensuel apporté par le corps masculin et sont donc prêtes à contribuer au box-office. La série *Tiny Times* a rapporté 1,7 milliard de yuans (environ 246 millions d'euros), ce qui en fait le plus rentable à l'époque dans l'histoire du cinéma chinois.²⁸⁵ Cependant, 80% du public sont des femmes.²⁸⁶ Le critique culturel MA Xiaoyan l'a appelé « une économie libidinale », parce que le public féminin qui va au cinéma en tant que consommatrice « consomme en fait un désir et une passion érotiques²⁸⁷ ».

De plus, l'empathie générée par le soi-disant public mélodramatique de Christine Gledhill²⁸⁸ prend un nouveau sens dans le contexte culturel de ce que Katie Kapurch décrit

²⁸⁴ [Video en ligne], *Youtube*, 14 juillet 2014, [consulté le 5 août 2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=-uFpM5dLeQg>

²⁸⁵ Voir YU Siyi et HAN Fanghang, « Dans quelle mesure *Tiny Times* dans les films chinois a-t-il changé l'industrie ? (中国电影里的《小时代》到底改变了这个行业多少 *Zhongguo dianyingli de "xiao shidai" daodi gaibianle zhege hangye duoshao*) » [en ligne], *Qdaily*, 20 mai 2017, [consulté le 5 août 2022]. <https://www.163.com/ent/article/CKS8CG3O000387GI.html>

²⁸⁶ WAN Jiahuan, « Qui soutient *Tiny Times* (谁在支撑着《小时代》 *Shui zai zhichengzhe "xiao shidai"*) » [en ligne], *China Newsweek*, 18 août 2013, [consulté le 5 août 2022]. https://ent.ifeng.com/movie/special/xiaoshidai/media/detail_2013_08/18/28743338_0.shtml

²⁸⁷ MA Xiaoyan, « Fan Movies : Les techniques de prostitution du capitalisme cinématographique chinois (粉丝电影：中国电影资本主义的卖淫术 *Fensi dianying: zhongguo dianying ziben zhuyi de maiyinshu*) » [en ligne], *ifeng_culture*, 13 juillet 2015, [consulté le 5 août 2022]. https://culture.ifeng.com/a/20150713/44156633_0.shtml?from=singlemessage&isappinstalled=0

²⁸⁸ Voir GLEDHILL Christine, « Signs of melodrama », in GLEDHILL Christine (dir.), *Stardom: Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991, p. 229.

comme l'essor de la culture des femmes au XXI^e siècle.²⁸⁹ Si le séduisant et charismatique Edward Cullen (Robert Pattinson) peut tomber amoureux d'une femme ordinaire comme Bella Swan (Kristen Stewart) dans *Twilight* qui est têtue et maladroite, et qu'une femme ordinaire comme Lin Xiao dans *Tiny Times* qui « ne sait que pleurer et s'excuser quand quelque chose arrive » peut gagner l'amour et la protection d'un écrivain talentueux et beau comme Zhou Chongguang (Chen Xuedong), puis-je aussi avoir un amour aussi charmant que le leur en tant que « femme ordinaire » ?

De ce point de vue, le corps masculin nu, comme spectacle visuel dans la métropole sensorielle, représente la réécriture du désir féminin dans le mélodrame victorien dans le contexte de la société de consommation du XXI^e siècle. L'expression du corps a toujours été l'un des éléments importants du mode de l'excès dans le système rhétorique mélodramatique, favorisant le fonctionnement des fonctions émotionnelles et sensorielles de la machine à mélodrame — sous la dominance de la structure de sentiment consommateur, le mode d'excès peut aussi nous aider à réaliser des imaginations de genre plus diversifiées.

Un rêve utopique de la réconciliation des classes

Zhang Huiyu, spécialiste en cinéma, estime que l'importance du travail de Guo Jingming réside dans le fait qu'il « désigne très clairement l'ère de l'essor économique de la Chine depuis les années 1990, en particulier au cours du nouveau siècle, comme un “tiny time”²⁹⁰ ». Cela signifie la fin d'une ère de « grande histoire, grande politique » remplacée par la montée de l'individualisme et l'imagination d'un nouveau rapport entre l'individu et la société qu'ils ont apporté. Cet imaginaire est paradoxal. D'une part, la génération Y chinoise, celle née entre 1980-1995, peut réaliser les ambitions, les désirs et les rêves impossibles de l'économie collective sous la bénédiction du mythe de la consommation, d'autre part, ils sont plus sensibles, vulnérables, solitaires — ils sont de « petites étoiles » dans une société complexe, qui « travaillent dur dans un grand désespoir²⁹¹ ».

Pour cette raison, quatre femmes venant d'une famille riche, de la classe moyenne, d'une famille ordinaire et de la classe basse de la société peuvent franchir la barrière de classe et

²⁸⁹ Voir KAPURCH Katie, *Victorian Melodrama in the Twenty-First Century*, op. cit.

²⁹⁰ ZHANG Huiyu, *Imaginaire culturel et reconstruction sociale dans la Chine contemporaine* (当代中国的文化想象与社会重构 *Dangdai zhongguo wenhua xiangxiang yu shehui chong gou*), Guangzhou, Sun Yat-sen University Press, 2014, p. 179. [TdA]

²⁹¹ Fin de *Tiny Times 1.0*, Discours de l'écrivain Zhou Chongguang (Chen Xuedong) au défilé de mode.

devenir meilleures amies, et compter sur le « pouvoir de l'amitié » pour surmonter toutes les difficultés dans la vie. La polarisation sociale causée par la différence entre les riches et les pauvres n'est pas volontairement exagérée dans le film, au contraire, il nous dépeint un beau rêve utopique que toutes les classes sociales sont en harmonie²⁹².

Il est intéressant que l'enquête et l'analyse de l'audience de *Tiny Times* sur Weibo par DATATOPIA, un studio d'analyse créatif composé de diplômés de l'Université Tsinghua, montre que l'âge moyen de ses fans est de 20, 30 ans, « Ils vivent dans les villes et régions de deuxième et troisième rangs, pas dans les grandes villes comme Pékin, Shanghai et Guangzhou²⁹³. » Parmi les fans personnels de Guo Jingming, la grande majorité est impatiente de venir à Shanghai pour étudier, travailler ou au moins voyager en raison de *Tiny Times*.²⁹⁴

La « contradiction entre les régions urbaines et rurales » soulignée par Miriam Hansen comme l'une des contradictions chaudes de la modernité, s'est transformée en un désir infini pour les petites et moyennes villes vers une super métropole comme Shanghai avec l'avancement du processus d'urbanisation de la Chine. Guo Jingming est né dans une petite ville du Sichuan et la raison pour laquelle il est devenu l'écrivain populaire qui gagne le plus en Chine et a fait de *Tiny Times* une œuvre cinématographique phénoménale, est qu'il sait très bien quel genre d'émotions et de désirs un jeune homme a dans une petite ville, et quel genre de monde il aspire à voir. Par conséquent, à travers la description des scènes et des modes de vie de la petite bourgeoisie dans la métropole, il esquisse non seulement un festin sensoriel incomparablement séduisant et magnifique qui satisfait visuellement l'imagination des jeunes des petites villes pour la métropole. Plus important encore, il a créé un rêve utopique des classes différentes où « la vraie affection peut tout transcender » en créant et en exagérant méticuleusement les effets émotionnels, et a encouragé du côté émotionnel les jeunes des petites villes à s'intégrer dans les grandes villes. Dans l'illusion du consumérisme créée par Guo Jingming, il semble que chaque jeune vivant dans une métropole obtiendra non seulement une magnifique transformation d'apparence après avoir souffert, mais finira aussi par avoir un bel amour, une amitié sincère, et enfin profitera d'un happy end mélodramatique.

²⁹² WAN Chuanfa, « On the Phenomenon Film since the New Century (资本的大时代与意识形态的小时代——从新世纪以来的现象电影”说起) », *Contemporary Cinema*, n° 2, 2014, p. 126. [TdA]

²⁹³ WAN Jiahuan, « Qui soutient *Tiny Times* », *op. cit.* [TdA]

²⁹⁴ Voir WANG Di, « Annexe : liste des répondants et profils », *op. cit.*, p. 54.

Comme l'a dit Wan Chuanfa, professeur à l'Académie de théâtre de Shanghai, à l'approche de l'ère du capital, *Tiny Times* nous montre une description idéologique différente du passé :

« Cette description ne s'applique pas à l'affrontement, ni à l'exhumation, et encore moins à la critique, mais plutôt à la réconciliation, à la réparation, à la connexion, parce qu'elle manque de critique et de réflexion, elle manque de poids et de profondeur, commençant ainsi à devenir plus léger et plus petit²⁹⁵. »

Un « tiny time de l'idéologie » s'est ainsi créée. C'est peut-être la fonction la plus pratique de la machine à mélodrame en tant que machine émotionnelle à l'ère de la consommation — il coud l'excès d'émotion dans l'effet visuel de l'excès sensoriel d'une manière rhétorique directe, superficielle et excessive pour ainsi laisser les milléniaux chinois obtenir la catharsis des désirs. Le plus important, pour permettre à cette génération à enfant unique, qui a un grand sentiment de solitude, mais qui vit dans le contexte culturel d'un consumérisme prospère avec une grande abondance matérielle, d'acquérir une résonance émotionnelle et un confort spirituel.

Cependant, notre exploration de l'intensification et de la diversification des effets émotionnels provoqués par « l'extension des sensations » ne se limite pas aux demandes croissantes du « mode de l'excès » au niveau physiologique. En effet, « les médias sont comme des extensions de l'homme²⁹⁶ », l'affirmation de McLuhan et la théorie de la « culture prothétique » de Celia Lury qui soutient que tous les produits de consommation et toutes les technologies sont des prothèses, nous donnent un signe que l'expérience sensorielle humaine a progressivement dépassé les limites de son propre niveau biologique, mais s'est étendue à l'extérieur d'une façon mécanique et intelligente au fur et à mesure du développement de nouveaux médias et de nouvelles technologies. Parallèlement, de nouveaux enchevêtrements émotionnels et des dilemmes éthiques surgissent. La structure de sentiment consommateur se fond dans l'émotion et le mécanisme narratif du mode mélodramatique d'une manière plus subtile mais profonde.

²⁹⁵ WAN Chuanfa, « On the Phenomenon Film since the New Century », *op. cit.*, p. 126. [TdA]

²⁹⁶ Voir MCLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

2. Nouvelles technologies, nouveaux médias et mécanisme mélodramatique

Comme le disait Terhi Rantanen : « Le paysage médiatique et le paysage technologique sont si proches l'un de l'autre qu'il est très difficile de les séparer²⁹⁷. » L'approfondissement de la culture de consommation a favorisé le développement des nouveaux médias et des nouvelles technologies, mais a aussi soulevé de nouveaux dilemmes éthiques. En tant que machine culturelle qui existe depuis longtemps, le mode mélodramatique peut-il continuer à jouer un rôle dans l'évolution des relations familiales et émotionnelles que ces innovations technologiques apportent ? Dans le processus d'évolution accélérée, de déconstruction et de reconstruction de la structure de sentiment consommateur avec les nouveaux médias et les nouvelles technologies, le mode mélodramatique a-t-il également suivi ce rythme et constitué un nouveau mécanisme de fonctionnement ?

Nous essaierons d'en découvrir la réponse à travers l'analyse de trois œuvres aux traits mélodramatiques, créées dans le nouveau siècle : *Cell Phone* (手机 *Shouji*, réalisé par Feng Xiaogang en 2003), *Caught in the Web* (搜索 *Sousuo*, réalisé par Chen Kaige en 2012) et *IA* (*AI*, court-métrage réalisé par Guo Jingming, 2019).

2.1 *Cell Phone* : l'insoutenable légèreté d'être connecté

Yan Shouyi oublie son téléphone portable par négligence, un appel de sa maîtresse a été reçu par sa femme à la maison. L'animateur de télévision populaire tombe donc dans des difficultés conjugales à cause de la communication mobile. Il s'agit d'un mélodrame comique réalisée par Feng Xiaogang au début du nouveau siècle : *Cell Phone*.

En tant que produit de la technologie moderne et représentant des médias émergents, l'invention et l'application des téléphones portables sont sans aucun doute une extension de l'espace de vie humain. Parce qu'il enjambe l'espace géographique naturel et construit un espace médiatique imaginaire. Et ce changement d'espace de vie est aussi une innovation dans le mode de vie moderne. D'une part, il a la particularité d'être connecté sans être limité par l'espace physique, ce qui apporte du confort dans la vie et la communication, d'autre

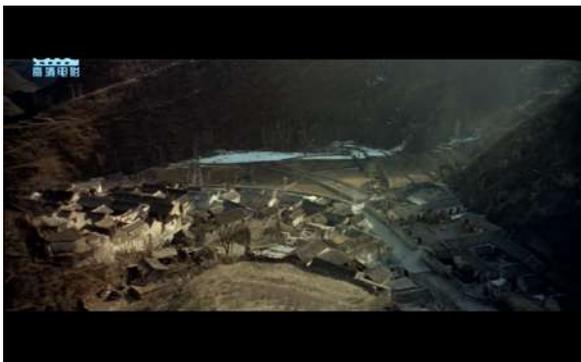
²⁹⁷ RANTANEN Terhi, *The Media and Globalization*, Londres, SAGE Publications Ltd, 2005, p. 145 : « Mediascape and technoscape are so close to each other that it is very difficult to separate them. » [TdA]

part, le sentiment d'étouffement d'« être connecté » n'importe quand, n'importe où, et l'anxiété qui peut être causée une fois « déconnecté » font des téléphones portables l'un des déclencheurs les plus importants du dilemme éthique de la vie familiale et émotionnelle contemporaine.

Dans ce film, le titre montre l'importance du téléphone portable qui n'est pas seulement un élément structurel qui affecte, favorise, voire détermine le développement de l'intrigue du film. En tant que symbole de la consommation, le téléphone mobile montre aussi la tendance émotionnelle des contemporains, poussés par le désir à privilégier les intérêts et le plaisir sensoriel. Le plus important est que les nouveaux médias et les nouvelles technologies qu'ils représentent, en tant que facteurs importants qui déclenchent de nouveaux dilemmes éthiques, jouent une influence considérable dans le mélodrame contemporain. Dans les recherches qui suivent, nous explorerons comment cette « insoutenable légèreté d'être connecté » manifeste ses effets dans le mécanisme émotionnel du mode mélodramatique.

L'opposition-cliché entre rural et urbain, nouvelle réflexion sur l'homme et les médias

En tant qu'histoire qui se déroule dans une ville moderne, *Cell Phone* a inclus de nombreuses scènes représentant la campagne. Le film commence par une vue en plongée en plan général de village et se termine par le plan fixe de cette scène.



Le début du film



La fin du film

Le processus de transformation de l'espace qui apparaît à plusieurs reprises dans le film, comme Yan Shouyi et sa nouvelle petite amie Shen Xue et d'autres se déplaçant entre différents espaces en voiture ou en train, renforce également visuellement la confrontation ou le décalage horaire entre la ville et la campagne dans société chinoise.

Le film véhicule une émotion évidente : sous l'aspect fastueux de la ville moderne du film, il y a la nostalgie de la culture locale ancienne et simple. Cela semble faire écho aux contradictions de la modernité que Miriam Hansen avait prédites dans le premier mélodrame, reflétées par l'opposition entre la ville et la campagne. Cependant, le contraste entre le rural et l'urbain dans *Cell Phone* est plus compliqué, car il implique non seulement le contraste dans l'espace, mais relie également le passé et le présent dans la dimension temporelle. Ce qui est plus intéressant, c'est que la relation opposée entre l'espace et le temps est connectée à travers le support mobile moderne du « téléphone mobile », de sorte que le film construit un espace de profondeur complet à la fois horizontalement et verticalement.

	Campagne en 1969	Ville en 1999
Environnement résidentiel	Maison sans étage	Gratte-ciel
Transport	Bicyclette	Voiture
Outils de communication	Téléphone manuel	Téléphone mobile
Outils multimédia	Haut-parleur	Chaîne de télévision
La femme préférée de Yan Shouyi	Femme de cousin Lü Guihua	Amante Wu Yue

Ce tableau est référencé par ZHOU Xia : « *Cell Phone* : une allégorie postmoderne de la vie urbaine », in *Contemporary Cinema*, n° 6, 2006, p. 62.

Selon Frederic Jameson, la théorie contemporaine comprend cinq modèles fondamentaux de profondeur : le modèle herméneutique de l'intérieur et de l'extérieur, le modèle dialectique de l'essence et de l'apparence, le modèle freudien du latent et du manifeste, le modèle existentiel de l'authenticité et de l'inauthenticité, et la grande opposition sémiotique entre signifiant et signifié.²⁹⁸

L'exploration et la mise en forme de la « profondeur » dans *Cell Phone* se complètent précisément entre le manifeste et le latent, l'apparence et l'essence du présent et du passé, entre l'authenticité et l'inauthenticité, l'extérieur et l'intérieur de la campagne et de la ville, entre le signifiant et le signifié du « téléphone mobile ».

²⁹⁸ Voir DOCHERTY Thomas (dir.), *Postmodernism: A Reader*, New York, Routledge, 2014, p. 70.

Ce qui relie toutes ces oppositions, c'est Yan Shouyi, le protagoniste du film : un « chercheur de rêves » qui est né à la campagne et aspire à la civilisation moderne. Après 30 ans dans la métropole de Beijing, il est devenu un présentateur télé reconnu qui peut manipuler les médias. Cependant, ceux qui manipulent les médias sont également à la merci des médias — la vie de Yan Shouyi est pleine d'excitation et de passion grâce au téléphone mobile mais il perd sa famille heureuse à cause de ce dernier.

Ce personnage est différent des images cyniques, spirituelles et humoristiques des citoyens modernes dans les films précédents de Feng Xiaogang, mais ressemble plus à une « personne perdue » qui, malgré la confusion et l'hypocrisie de la métropole, est constamment introspective et repentante, s'inquiétant des gains et des pertes. Yan Shouyi semble avoir une double personnalité désunie. D'une part, en tant que personne qui réussit dans la ville, dans sa carrière, il anime avec confiance à la télévision et jouit du droit à la parole ; dans les relations amoureuses, il domine aussi et joue avec plusieurs femmes. D'autre part, il est profondément fatigué de la vie urbaine, et montre souvent une forte nostalgie pour la campagne. À la fin du film, Yan Shouyi, qui a été photographié par un téléphone mobile avec fonction appareil photo, présente l'image d'une « victime » et « résistante » de la civilisation moderne qui est extrêmement anxieuse face à la technologie moderne, et attire la sympathie des gens. De là, une proposition postmoderne plus sévère que la confrontation entre la ville et la campagne est tirée — la réflexion sur la relation entre les gens et les médias s'est étendue à partir du « téléphone mobile ».



Yan Shouyi est photographié par un téléphone mobile avec fonction appareil photo.

Le film dote le téléphone mobile d'une signification complexe, le rendant multi-symbolique. Le téléphone mobile, en tant que représentant de ce que Celia Lury appelle la « culture prothétique²⁹⁹ » — n'est pas seulement une extension du sens auditif humain, mais aussi un symbole de la civilisation moderne ; c'est aussi un haut-parleur qui crée des mensonges et des rumeurs, le principal responsable de l'embarras et même de l'aliénation des gens. De plus, le film permet également aux téléphones mobiles de remplir d'importantes fonctions structurelles et narratives — c'est à travers les téléphones mobiles que les histoires qui se sont produites entre Yan Shouyi et les trois femmes sont liées. C'est précisément à cause du remplacement des téléphones portables que l'éclatement ou l'escalade des conflits émotionnels s'est produit à maintes reprises. Le téléphone mobile de Yan Shouyi a divulgué sa liaison extraconjugale pour la première fois à cause d'un court message. Il a été victime de chantage par son amante à cause de la fonction d'enregistrement du téléphone, et son infidélité a de nouveau été divulguée à sa nouvelle petite amie à cause de la fonction appareil photo du téléphone.

Un grand nombre de coïncidences sont devenues monnaie courante dans les mélodrames sur les relations extraconjugales et les triangles amoureux. Cependant, par rapport aux intrigues précédentes, telles que « découvrir l'empreinte de rouge à lèvres sur la chemise de l'amant » ou « la femme croise son mari sortant avec une autre femme », de nos jours, un téléphone portable, avec la mise à jour de sa fonction multimédia, peut compléter tous les paramètres de « coïncidence » au niveau narratif. À l'heure actuelle, le téléphone mobile n'est pas seulement un support de transmission d'informations, mais représente également une nouvelle forme culturelle. Comme Fei Mo, l'ami de Yan Shouyi, l'a résumé dans le film, « le téléphone mobile est connecté à la bouche, et la bouche est connectée au cœur ». La force motrice derrière la mise à niveau répétée des fonctions du téléphone mobile est la structure de sentiment consommateur de plus en plus approfondie. Les gens changent constamment de téléphone afin de profiter des dernières technologies, permettant aux nouvelles fonctionnalités des téléphones mobiles d'imprégner tous les aspects de notre vie quotidienne, affectant la façon dont nous vivons le monde extérieur et la construction quotidienne de notre vie émotionnelle et familiale.

Cependant, cet impact est sans aucun doute une épée à double tranchant. Si cette technologie mobile rapproche les gens de la distance physique, elle peut également accroître

²⁹⁹ Voir LURY Celia, *Prosthetic Culture*, op. cit., p. 1-7.

l'aliénation et l'instabilité des relations émotionnelles. Dans *Cell Phone*, il sert d'accessoire important du mode mélodramatique de représentation de la famille contemporaine, soulignant une vulnérabilité sans précédent de cette dernière.

La vie mobile et la fragilité des familles contemporaines

Avery Dwayne pense que les communications mobiles ne peuvent pas être séparées de l'expérience domestique. Mais contrairement à la relation ferme entre la famille et le monde extérieur représentée par le téléphone à l'ère du téléphone fixe, à l'ère d'« être perpétuellement connecté » par les téléphones mobiles, une nouvelle forme de communication sans espace s'est formée entre les membres de la famille, ils « peuvent désormais se connecter les uns aux autres grâce à de nouveaux modes de “présence absente”³⁰⁰ ».

En effet, la vie mobile induite par les téléphones mobiles a redessiné les frontières de l'intimité individuelle avec une relation commode qui semble « connectable » à tout moment, mais apporte également de nouveaux enjeux de confiance et d'intimité. Cela permet aux familles contemporaines de présenter une fragilité sans précédent face aux nouvelles technologies mobiles puissantes. Dans le film *Cell Phone*, le mode mélodramatique devient la clé de l'interrogation sur la fragilité des familles contemporaines.

Comme la plupart des mélodrames, *Cell Phone* capitalise sur ces tropes mélodramatiques communs de méfiance conjugale, de désir érotique et de conflit domestique ; mais en insistant sur le fait que la discorde conjugale est le produit de la gestion des technologies du quotidien, comme les téléphones portables, le film relocalise les paramètres spatiaux du genre. Alors que la plupart des mélodrames sont confinés aux espaces domestiques de la classe moyenne, tels que la maison familiale ou la chambre à coucher, en explorant des personnages qui tentent d'équilibrer la flexibilité et l'individualisme des technologies quotidiennes avec la responsabilité familiale, *Cell Phone* déplace l'emplacement des malheurs domestiques vers les espaces intermédiaires des réseaux mobiles.

En conséquence, en brisant les contraintes d'espace, la technologie mobile brise non seulement la stabilité de la famille « immobile », mais remodèle également la tension émotionnelle qui a été initialement générée et développée dans une famille fermée. Par

³⁰⁰ AVERY Dwayne, « Chapitre 5. The Terrible Lightness of Being Mobile: “Cell Phone” and the Dislocation of Home », in *Unhomely Cinema: Home and Place in Global Cinema*, Londres et New York, Anthem Press, 2014, p. 95 : « [family members] can now connect to each other through new modes of “absent presence”. » [TdA]

conséquent, qu'il s'agisse du mécanisme émotionnel traditionnel qui s'appliquait autrefois au mélodrame familial (trahison-conflit-réconciliation-retour-réunion), ou de l'intrigue amoureuse mélodramatique typique d'une « affaire extraconjugale » d'un homme avec plusieurs femmes, ils sont obligés de faire des ajustements stratégiques aux modèles émotionnels contemporains.

Cell Phone, par exemple, ne met pas fin à un mélodrame typique avec le caractère « réparateur » de la famille, comme le dit Noël Carroll.³⁰¹ Pour Carroll, l'unité familiale a une capacité naturelle à se rétablir après une catastrophe ou une crise, car le protagoniste masculin corrige ce qui a terriblement mal tourné. Mais dans *Cell Phone*, une telle reprise est impossible, car l'autorité masculine qui représentait la « rationalité » apparaît impuissante et fragile face à une rationalité puissante scientifique et technologique. La souplesse d'une vie mobile présage aussi une sorte d'instabilité. Par conséquent, la possibilité d'être connecté à tout moment est devenue une « insoutenable légèreté », ne permettant pas de cacher les secrets intimes d'hommes dominants comme Yan Shouyi. Lorsque l'ordre moral naturel du mélodrame est bouleversé par la désintégration de l'autorité masculine, la fragilité de la famille contemporaine est clairement exposée.

En outre, la vulnérabilité au sein de la famille exacerbe l'instabilité des relations extraconjugales en dehors de la famille, bien que ces relations soient par nature dangereuses et incertaines. Dans un mélodrame typique, l'amante menace le héros par amour et par désir de fonder une nouvelle famille avec lui. Mais Wu Yue, l'amante de Yan Shouyi dans le film *Cell Phone*, a utilisé son téléphone portable pour prendre des photos intimes afin de menacer Yan Shouyi. Le but n'était pas de se marier avec Yan Shouyi, mais de prendre son rôle de présentateur télé. Wu Yue n'a-t-elle jamais aimé Yan Shouyi ? Bien sûr qu'elle l'aimait, sinon elle ne pleurerait pas seule dans l'hôtel où les deux amants avaient l'habitude de se rendre après avoir appris le remariage de Yan Shouyi. Cependant, comme Wu Yue l'a dit elle-même, elle n'est pas si « naïve ». Le désir érotique a finalement cédé la place à la « loi de la jungle » plus réaliste sur le lieu de travail, et l'affaire est devenue une monnaie d'échange qu'elle pouvait utiliser. Yan Shouyi n'aurait jamais imaginé que les photos intimes prises par Wu Yue avec son téléphone portable afin d'augmenter l'intérêt sexuel deviendraient la clé de ce « commerce » entre la chair et le pouvoir. A cette époque, le désir

³⁰¹ Voir CARROLL Noël, « The Moral Ecology of Melodrama: The Family Plot and Magnificent Obsession », in LANDY Marcia (dir.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1990, p. 189.

et la passion sont devenus des marchandises invisibles mais chères. Puisque ce sont des marchandises, elles peuvent être échangées à un prix clair basé sur la logique de la consommation.

L'adaptation télévisée de *Cell Phone* est sortie en 2010, sept ans après la sortie du film. Fait intéressant, la série télévisée a minimisé le thème des désirs personnels illimités et est plutôt revenue davantage sur l'importance des valeurs familiales. Surtout en termes de vie privée, la série télévisée de *Cell Phone* met particulièrement l'accent sur les valeurs familiales et la stabilité sociale : Yan Shouyi n'a jamais eu de relations sexuelles avec Wu Yue et Fei Mo n'a jamais prêté attention à son étudiante diplômée Liu Dan. Comme si Wu Yue et Liu Dan passaient un test d'intégrité d'un homme qui a réussi et celui de la confiance d'une femme en son mari, et que les deux hommes avaient réussi le test.



Le film *Cell Phone* (2003)



La série télévisée *Cell Phone*

En conséquence, le mélodrame télévisé et le mélodrame cinématographique montrent une différence subtile dans l'orientation de la moralité, et dans un sens, c'est aussi une manifestation de la différenciation des fonctions médiatiques - cela ne veut pas dire que la profondeur de sens exprimée dans la télé n'est pas aussi profonde que dans le film, mais les valeurs sont plus conservatrices pour les groupes de séries télévisées avec un public plus large. C'est ce que Qian Kun appelle « la différence la plus significative » entre le cinéma et la télévision dans le contexte chinois, « alors que le cinéma peut être plein de contradictions idéologiques et de complexités culturelles, la télévision se préoccupe principalement de la consolidation de la morale et de l'éthique dominantes³⁰² ».

³⁰² QIAN Kun, « Tracing Desire: *Cell Phone* and the Self-Reflexivity of Contemporary Chinese Media » [en ligne], *MCLC Resource Center Publication*, mai 2011, [consulté le 3 octobre 2022] : « whereas film can be full of ideological contradictions and cultural complexities, television is primarily concerned with the consolidation of mainstream morality and ethics. » <https://u.osu.edu/mclc/online-series/tracing-desire/> [TDA]

Dans la comparaison intertextuelle de la version cinématographique et télévisée de *Cell Phone*, nous pouvons constater que le mode mélodramatique devient non seulement un outil pour la fragilité des familles contemporaines dans le film, mais aussi, en vertu de sa nature cross-média en tant que machine culturelle, et à travers l'adaptation de la version télévisée, pour réparer cette vulnérabilité et se concentrer sur le paysage social plus large et la fonction des médias de masse. « Plutôt qu'un récit rapide et mélodramatique de désir, de tromperie et de trahison, d'amour expiré, de conflit domestique intensifié et résolu, la série télévisée propose une réflexion plutôt lente, sobre et intellectualisée sur la transformation de la télévision et de la société en Chine³⁰³. » Les séries télévisées, les maisons d'édition, l'industrie cinématographique, les journaux, les magazines de divertissement et Internet sont tous concernés. Avec l'approfondissement de la culture de consommation, les médias de masse se sont familiarisés avec les règles de la commercialisation. Sous son apparence apparemment objective et impartiale, il y a toutes sortes de vilaines affaires qui trahissent la confiance du public. Par conséquent, bien que le modèle mélodramatique montre autant que possible la fonction de maintien des valeurs morales traditionnelles, la tendance générale de l'évolution de la société de consommation a été imparable. Comme le commente le scénariste de *Cell Phone* Liu Zhenyun, la série télévisée raconte comment la Chine est passée d'une société sérieuse et moralement orientée à une société commerciale axée sur le divertissement.³⁰⁴

Mais c'est peut-être pour cela que le mode mélodramatique est d'autant plus précieux à une époque où la structure de sentiment consommateur domine. Parce que son mécanisme émotionnel présente un double aspect d'inspection et de réparation avec le changement de forme médiatique (cinéma ou télévision), et le cas échéant, il peut efficacement mobiliser la valeur traditionnelle entretenue par la structure de sentiment confucéen. Ce dernier peut ainsi se soutenir mutuellement avec le désir et l'expérience sensorielle mis en évidence par la structure de sentiment consommateur. De ce fait, « l'insoutenable légèreté d'être connecté »

³⁰³ *Ibid.* : « Rather than a fast-paced, melodramatic tale of desire, deceit, and betrayal, of love expired, domestic conflict intensified and resolved, the TV series offers a rather slow, sober, intellectualized reflection on the transformation of television and society in China. » [TdA]

³⁰⁴ ZHANG Hongmei, « Liu Zhenyun parle de *Cell Phone* : le “chat” que j'ai fourni a été transformé en “tigre” (刘震云谈《手机》：我提供的“猫”被变成“虎” Liu Zhenyun tan “shouji” : wo tigong de “mao” bei biancheng “hu”) », *Chinanews*, mai 2011, [consulté le 3 octobre 2022]. <https://www.chinanews.com.cn/cul/news/2010/05-13/2279953.shtml>

induite par la communication mobile accomplit également sa mission ultime de « connexion » au moment où les deux structures de sentiment établissent une relation.

2.2 *Caught in the Web* : le jugement moral dans la société post-émotionnelle

Dans les années 1990, le sociologue américain Stjepan G. Meštrović a fouillé la pensée critique culturelle marxiste occidentale, ainsi que la simulation et la logique des codes postmodernes, et a recentré sa perspective de recherche sur le double contexte de la modernité et de la postmodernité. Il a donné à l'étude de l'émotion une nouvelle orientation, qui est le point de départ de son soi-disant « post-émotionalisme » et « société post-émotionnelle ». Le post-émotionnalisme ne signifie pas « après l'émotionnalisme », ni un état désordonné des émotions, mais un état émotionnel qui implique l'expression d'émotions avec un esprit rationnel, qui réorganise et contrôle les émotions. Selon Meštrović, avec les médias, cette technologie post-émotionnelle omniprésente dans la société, « un nouvel hybride d'émotions intellectualisées, mécaniques, produites en masse est apparu sur la scène mondiale³⁰⁵. » C'est la post-émotion.

Ce qui nous intéresse, c'est de savoir comment sélectionner des mots-clés pour étudier le mécanisme émotionnel en mode mélodramatique face aux nouveaux enjeux éthiques nés du développement des médias et de la technologie, notamment du développement de la technologie des réseaux, sous la domination de la structure de sentiment consommateur. Par rapport à « l'émotion », les propriétés « intellectualisées », « mécaniques », « produites en masse » représentées par la « post-émotion » sont-elles ce dont nous avons vraiment besoin ? Le phénomène et la représentation sociale de la « société post-émotionnelle » proposés par Meštrović prenant les États-Unis à la fin du XX^e siècle comme exemple, apparaissent-ils également en Chine au nouveau siècle ? Le mécanisme de la valeur éthique et du jugement moral dans la société post-émotionnelle va-t-il également changer ou même être réécrit ? Les médias et l'informatique, en tant que technologies post-émotionnelles, ont-ils joué un rôle décisif dans le processus de jugement moral ?

Nous essaierons de répondre à ces questions en analysant l'œuvre *Caught in the Web* (2012) de Chen Kaige.

³⁰⁵ MEŠTROVIĆ Stjepan G., *Postemotional Society*, Londres, SAGE Publications LTD, 1997, p. 26 : « A new hybrid of intellectualized, mechanical, mass-produced emotions has appeared on the world scene. » [TdA]

L'indignation du public et la polarisation entre les différentes couches sociales

Ye Lanqiu, une employée urbaine en col blanc, était très déprimée après avoir appris qu'elle avait un cancer. Dans le bus, elle était songeuse et n'a pas cédé sa place au vieil homme et a fait une remarque grossière. Cette scène a été photographiée par une journaliste présente dans le bus avec son téléphone portable et a été largement diffusée. En conséquence, Ye Lanqiu est devenue le personnage d'un cirque médiatique et la cible de cyberattaques ; des accusations et des insultes accablantes ont suivi. Ne pouvant plus supporter la cyber violence et la maladie, Ye Lanqiu s'est suicidée en sautant du bâtiment.

Le cœur de l'histoire de *Caught in the Web* adopte un paradigme classique du mélodrame social : l'histoire suffocante d'une bonne personne, incomprise, maltraitée et abandonnée par toute la société à cause d'un malentendu. Cela rappelle l'histoire du suicide de Ruan Lingyu à cause de rumeurs insoutenables mentionnée au début de ce chapitre, et la mise en scène « du caractère redoutable des commérages³⁰⁶ ». Dans *Caught in the Web*, la nouveauté est que du fait de l'ajout des médias Internet, l'opinion publique a atteint un volume sans précédent, surtout par rapport au mélodrame hollywoodien sur le thème de la ville dans les années 1950 où le scandale d'une personne/famille, dans le pire des cas, se propage parmi des communautés et des groupes de personnes fixes. Aujourd'hui, d'innombrables groupes inconnus de personnes peuvent exprimer leurs émotions et montrer leurs attitudes via Internet. Dans l'incident de Ye Lanqiu, « l'indignation » est devenue la principale émotion du public.

Selon Meštrović, « l'indignation caillée » prédite par David Riesman dans *The Lonely Crowd* est l'une des principales quasi-émotions dans une société post-émotionnelle. La question est, pourquoi les gens sont-ils indignés ? En particulier, dans « *Caught in the Web* », pourquoi la colère du public est-elle exacerbée par la question triviale de « ne pas céder sa place » dans le bus ?

La personne qui a causé cet incident n'est pas une personne de basse extraction sociale, sans instruction et grossière, mais une beauté très instruite, douce et généreuse de la classe supérieure. En d'autres termes, l'objet de l'indignation du public (en particulier les personnes aux conditions économiques moyennes qui ne peuvent se déplacer qu'en bus) est la classe des cols blancs qui ont accès à des ressources sociales de haute qualité. Ce que cela montre, c'est la contradiction entre les riches et les pauvres qui existe depuis l'Antiquité.

³⁰⁶ Voir citation 259 dans cette partie, p. 167.

Comme le dit Meštrović, « toutes les passions primitives discutées d’Aristote à Hume jusqu’à nos jours deviennent des ombres d’elles-mêmes³⁰⁷. » Dans un sens, les émotions contemporaines sont comme « un courant mort contre un “fil sous tension”, ou un “nerf mort” dans un membre ou une dent³⁰⁸ », car ils existent déjà dans l’histoire. En fait, « un aspect important du post-émotionalisme est le recyclage des émotions mortes du passé³⁰⁹ ». Dans le cas de Ye Lanqiu, c’est la contradiction inhérente entre les riches et les pauvres qui a provoqué « l’indignation » du public — une « émotion morte » qui a été récupérée dans une société post-émotionnelle. Cependant, contrairement aux stéréotypes du « riche malveillant » et du « bon pauvre » dans les premiers mélodrames, le mode dichotomique du mode mélodramatique a été quelque peu réécrit dans la société post-émotionnelle — en raison notamment de l’impact de l’approfondissement de différenciation de l’identité de classe urbaine sur le jugement moral public.

La différenciation de classe de la société chinoise contemporaine devient de plus en plus claire avec le processus rapide d’urbanisation du nouveau siècle. La culture a toujours été un moyen important de construire la structure de classe. Dans les œuvres cinématographiques et télévisuelles, la frontière identitaire de classe est passée de récessive à explicite, de révélation intentionnelle à consommation généralisée. L’exemple le plus typique est la construction symbolique d’un nouvel attribut de classe — les polarités entre pauvres et riches. La vie des riches se transforme en voitures de luxe, en logements haut de gamme et le sujet des maîtresses dans les médias, tandis que la vie des pauvres s’incarne comme fatigante et négligée.

L’espace urbain de *Caught in the Web* est principalement concentré dans des immeubles de bureaux clairs et lumineux, empreints de l’atmosphère d’une métropole internationale et de l’imagination de la mondialisation. Cet espace de classe moyenne et supérieur montré dans le film est essentiellement un monde bien emballé et fermé. L’entreprise moderne et la résidence de luxe de Shen Liushu, le patron de Ye Lanqiu, l’appartement haut de gamme louée par Ye Lanqiu, et même l’appartement loué par la journaliste Chen Ruoxi et son petit ami Yang Shoucheng sont rarement la représentation des roturiers et de la classe inférieure

³⁰⁷ MEŠTROVIĆ Stjepan G., *Postemotional Society*, *op. cit.*, p. 62 : « all of the primal passions discussed from Aristotle to Hume to the present become shadows of their former selves. » [TdA]

³⁰⁸ *Ibid.* : « a dead current versus a “live wire”, or a “dead nerve” in a limb or tooth ». [TdA]

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 2 : « an important aspect of postemotionalism is the recycling of dead emotions from the past ». [TdA]

dans les villes chinoises modernes. Il y a cependant deux exceptions : dans le bus et dans une agence de femme de ménage. L'un de ces deux espaces est un espace social typique, et l'autre est un lieu typique où on trouve le bas de la société (notamment la population immigrée urbaine). C'est précisément dans ces deux espaces que Ye Lanqiu fait face à l'attaque morale directe du monde réel.

Tout d'abord, prenons l'espace dans le bus. En termes de classe de Ye Lanqiu, le bus ne serait pas son choix quotidien de transport. C'est peut-être la frustration d'avoir reçu le diagnostic qui lui a donné envie de tirer un peu de chaleur de la foule. Dans l'état « non conventionnel », elle est montée dans le bus, mais elle était vêtue d'une marque célèbre et habillée à la mode, dans cet espace clos, elle semblait ainsi en désaccord avec l'environnement qui l'entourait. À ce moment, la receveuse d'autobus a fait signe aux passagers de céder leur place au vieil homme à côté d'eux, ce qui a attiré l'attention de tous les passagers. Mais Ye Lanqiu, qui était complètement occupé par l'annonce du cancer, n'a pas semblé l'entendre et est restée en dehors de cela. La receveuse et Ye Lanqiu ont finalement entamé une conversation, mais la receveuse a découvert qu'ils ne pouvaient pas du tout communiquer. La receveuse s'est précipitée et a dit avec dédain : « Les gens comme vous ne devraient pas venir prendre le bus, vous prenez un taxi, personne ne vous demandera de céder votre place là-bas ! » Ye Lanqiu a rétorqué et a attiré la méchanceté des gens envers elle. Dans la plainte gémissante du vieil homme impliqué, les gens ont pris une hauteur morale bon marché. Tous les passagers se sont éloignés d'elle, la fixant avec condescendance : aussi brillante et belle soit-elle, elle manque de moralité.



La receveuse : « Je t'ai demandé de céder ta place au vieil homme ! »

Dans une société où les classes sociales se solidifient progressivement, les ressources sont réparties de manière inégale, le public manque de confiance les uns envers les autres et les lois ne peuvent être appliquées jusqu'au bout, la moralité peut facilement évoluer de l'autodiscipline à une « arme » offensive appelée « justice ». Du coup, la tolérance morale des gens envers une « personne riche » qui peut s'offrir un taxi mais vient prendre le bus devient extrêmement faible, comme si à ce moment, la richesse était devenue un péché originel. Tout le monde, en particulier ceux de la classe populaire, peut prétendre être un miroir de la moralité publique devant les autres et peut pointer du doigt les autres. Dans ce cas, « l'indignation » semble devenir un moyen logique des foules pour mieux montrer leur sens de la moralité.

Deuxièmement, prenons l'espace de l'agence de femme de ménage. Ye Lanjiu, qui avait un cancer en phase terminale, voulait trouver une femme de ménage pour prendre soin d'elle, elle est donc venue à l'agence. C'est le seul espace sombre et décadent, le bas de l'échelle social, de la ville qui apparaît dans le film.



L'espace de l'agence de femme de ménage.



La patronne de l'agence de femme de ménage

La plupart des gens qui se rassemblent ici sont des travailleurs migrants de la campagne vers la ville. L'image de la patronne n'est pas étrangère à l'écran chinois : avec une attitude

forte qui semble capable de distinguer le bon du mauvais d'un coup d'œil, elle parle en mangeant des graines de melon avec un visage gras. A cette époque, « l'incident du bus » s'était déjà répandu dans les médias et Ye Lanqiu est devenu l'objet de la condamnation de toute la société. Par conséquent, devant Ye Lanqiu, le sentiment de supériorité morale de la patronne est soudainement renforcé et elle a annoncé avec confiance qu'elle ne lui présenterait pas de femme de ménage. Face à la demande de Ye Lanqiu de « trouver un endroit tranquille pour discuter », la patronne a accepté avec une attitude agressive. Cependant, elles ne pouvaient pas s'asseoir et parler. Ye Lanqiu était entouré de gens qui ne pouvaient pas contrôler les ressources rares de la société, mais qui n'avaient que des ressources morales.

Outre les expériences dans ces deux espaces de niveau inférieur, dans l'espace qui appartient à la vie de Ye Lanqiu, il semble y avoir un autre ensemble de moyens pour juger et manipuler les normes morales. Après avoir vu le reportage télévisé à la maison, son patron Shen Liushu n'a pas changé son affection envers elle, mais l'a félicité pour sa personnalité et a exprimé sa compréhension pour son comportement : « Qui ne veut pas se fâcher capricieusement comme ça ? Moi, je veux bien aussi ! » Sa concurrente au bureau, Tang Xiaohua, la deuxième secrétaire, a regardé la vidéo devant elle et a fait semblant de faire l'éloge : « C'est tellement excitant ! Tu es devenue une célébrité par accident ! » Cependant, elle a révélé la véritable identité de Ye Lanqiu de manière anonyme sur Internet. Il y a aussi la femme du patron, Mo Xiaoyu, qui voit Ye Lanqiu comme la maîtresse de son mari, et qui se venge par l'opinion publique qui a suivi « l'incident du bus ». Elle prend furtivement le téléphone portable de sa femme de ménage et utilise un mandarin avec un faux accent pour appeler la chaîne de télévision sur un ton de dénonciation de sa patronne. Dans ce monde supérieur apparemment civilisé et élégant, le drame de la condamnation morale flagrante ne sera jamais mis en scène. La façon dont ils expriment leur colère est de se cacher dans la foule de manière anonyme, afin de s'exprimer — que cette colère soit rationnelle ou non, avec ou sans preuves.

De cette façon, quelle que soit la classe dans laquelle vous vous trouvez, tant que vous suivez le public en colère et bruyant, vous pouvez vous tenir sur les hauteurs imposantes de la moralité et participer à un procès appelé « justice ». Le mécanisme de jugement moral manichéen de l'opposition du « bien et mal » dans le mode mélodramatique est également réécrit : sans un « méchant » défini, la force publique indignée et omniprésente a été transformée en un autre protagoniste majeur. Ye Lanqiu, qui se tenait du côté opposé et a

été présenté comme un « mauvais exemple » de corruption morale dans les médias, a en fait été la plus grande victime de cette farce. Cela rend difficile le choix entre la justice et le mal, car la « justice » que le public pense n'est que la justice manipulée par la technologie post-émotionnelle représentée par les médias de masse. Ces émotions « d'indignation » pour la justice ne sont que des post-émotions « intellectualisées », « mécaniques », « produites en masse » influencées par la « vérité » modifiée par les médias. En conséquence, le jugement moral de la société post-émotionnelle est devenu difficile à achever, car la force décisive dans ce processus est la réécriture de la puissance publique sociale traditionnelle par le développement de nouvelles forces technologiques telles que les médias de masse et les technologies de l'informatique.

Symboles intelligents du consumérisme, médias de masse et victimes

Dans un café, Yang Jiaqi, une journaliste stagiaire, a pris son téléphone portable pour tourner une vidéo dans laquelle Ye Lanqiu, premier rôle de « l'incident du bus », exprimerait ses excuses. Néanmoins, Yang Jiaqi n'a pas commandé un café à son interviewée dans cet endroit social le populaire. Elle n'a même pas parlé plus profondément avec Ye Lanqiu. Elle a tenu son téléphone dont la caméra, froide, se dressait devant Ye Lanqiu. Une fois la vidéo finit, elle s'est pressée d'aller au lycée de Ye pour joindre Chen Ruoxi, une journaliste expérimentée, avec qui elle trouverait plus d'informations sur Ye. Mais ironiquement, cette vidéo des excuses sincères de Ye qui a pleuré n'a pas pu être diffusée. L'incident du bus est devenu de plus en plus violent en raison des reportages sélectifs de médias de masse.

Les influences entraînées par la mise en gamme de symboles intelligents du consumérisme constituent la partie intéressante dans cette histoire. Avec la pénétration du consumérisme, la culture du café, l'une des cultures sociales les plus courantes par lesquelles les gens ordinaires modernes se connectent, a été remplacée par un smartphone avec la fonction de filmer. L'apparition des technologies de communication émergentes renouvelle les moyens de communication traditionnels, dont le smartphone est un exemple en tant que nouvel « objet » dans la société de consommation. Il est plus important que la mise en gamme de symboles intelligents du consumérisme promeuve celle du pouvoir des médias : il est plus facile d'obtenir des informations sans porter une caméra lourde pendant une interview mais un téléphone portable.

De plus, l'Internet constitue un autre exemple des symboles intelligents du consumérisme. Les plans dans *Caught in the Web* varient de la composition du grand écran

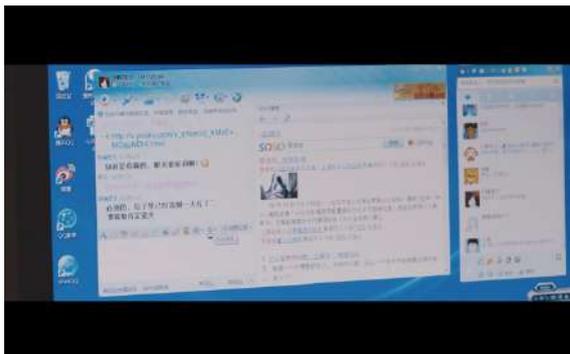
traditionnel aux images non réalisées par caméra comme écran du portable à vidéos sur l'Internet et aux images capturées par ordinateur. D'autres symboles populaires d'Internet débordent tels que WeChat, Weibo, QQ, forums, *Renrou sousuo*³¹⁰ (人肉搜索, le moteur de recherche de chair humaine), etc.



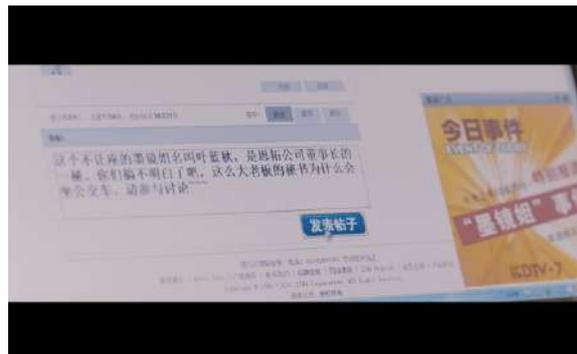
L'écran du portable



L'écran de la télévision



L'écran de l'ordinateur
Symboles de QQ, Weibo à gauche d'écran



L'écran d'une page Internet pour
envoyer un post sur un forum

L'apparition de l'Internet est un signe de l'intégration des cultures publiques. Lorsque la transmission d'informations massives et le coût en temps sont minimisés, non seulement les barrières entre l'individu et la société mais aussi celle entre l'élite et les masses s'éliminent. Comme le dit Meštrović :

³¹⁰ *Renrou sousuo* (人肉搜索, moteur de recherche de chair humaine), un terme d'origine chinoise. Il est un phénomène Web de recherche distribuée, où de nombreuses personnes différentes utilisent un forum Web ou une autre ressource pour collaborer. Le terme est originaire de Chine. Le type le plus courant d'activité des moteurs de recherche de chair humaine est une campagne visant à identifier quelqu'un qui a violé les normes culturelles. Dans de nombreux cas, les moteurs de recherche de chair humaine s'efforcent d'humilier ou de punir quelqu'un qui a fait quelque chose de contraire à l'éthique ou d'impopulaire. Voir aussi <https://definir-tech.com/moteur-de-recherche-de-chair-humaine/>

« Notre époque se noie dans l'information, mais il n'est pas du tout évident que toutes ces connaissances aient contribué à l'autonomie, à des gens avec expériences et connaissances riches, à une démocratie accrue ou à la tolérance... L'information devient une marchandise à consommer de manière prévisible en fonction de l'adhésion à un "public ciblé"³¹¹. »

Il est dangereux que l'information devienne une marchandise. D'une part, la commercialisation d'informations donne un pouvoir public sans précédent dans le cyberespace. Les commentaires sur Ye Lanqiu, montrent que les internautes sont tous juges de moral :

« C'est vraiment immoral ! On la *Renrou*³¹² (人肉) ! »
« Il faut *Renrou* Ye Lanqiu à travers l'Internet ! »
« Il faut qu'elle fasse le *laogai* (劳改, la rééducation par le travail) ! C'est confirmé ! »

D'autre part, lorsque des informations personnelles peuvent être exposées à tout moment, la vie privée n'existe plus. D'après Thomas Elsaesser, dans le mélodrame, les relations privées et publiques sont renégociées au XXI^e siècle parce que « la nature publique du monde des médias, dont le matériau brut est le domaine privé, a contribué à inverser les enjeux : la vie privée est ce que nous emmenons sur la place publique³¹³. » Pour les médias, rien ne capte l'attention du public et ne génère plus de bénéfices économiques que les histoires mélodramatiques et sensationnelles de la vie privée. Comme dans l'incident du bus, le chef de la station de télévision a espéré que Chen Ruoxi pourrait développer l'histoire de Ye Lanqiu en un reportage spécial car cette vidéo leur a apporté un revenu de 130, 000 CNY (environ 17, 852 EUR) par SMS dès la diffusion. C'est pour cela que Chen Ruoxi a refusé de diffuser la vidéo des excuses de Ye.

Selon Meštrović, dans une société post-émotionnelle, nous nous libérons du « contrôle des pensées et la mécanisation de la vie sociale » et entrons dans « la manipulation des

³¹¹ MEŠTROVIĆ Stjepan G., *Postemotional Society*, Londres, SAGE Publications LTD, 1997, p. 58 : « Our age is drowning in information, but it is not at all evident that all this knowledge has contributed to autonomy, informed citizenry, increased democracy, or tolerance...information becomes one more commodity to be consumed along predictable lines depending upon one's membership in a "target audience". » [TdA]

³¹² Le mot *Renrou* (人肉) vient de *Renrou sousuo* (人肉搜索) mentionné ci-dessus. *Renrou* peut être utilisé comme un verbe en chinois, ce qui signifie « trouver toutes les informations sur quelqu'un en ligne ».

³¹³ ELSAESSER Thomas, « Le mélodrame : entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime », in NASTA Dominique, ANDRIN Murie et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2014. p. 40.

émotions et le contrôle rationnel de la vie émotionnelle³¹⁴ ». Ce sont les médias de masse omniprésents ayant un système intérieur qui conduisent à ce changement. Avec le développement du consumérisme dans les années 1990s, apparaissent les « faiseurs d'opinions » ou « faiseurs de nouvelles » à temps plein professionnels. Ces médias sont cupides et vivent de sensationnalisme dans le but de hausser le taux d'audience pour avoir plus d'intérêts financiers.³¹⁵ Les gens semblent plus libres grâce au développement de l'Internet, en fait, leurs opinions sont manipulées par les médias qui fabriquent des nouvelles controversées. Les médias constituent un ensemble systématique pour la manipulation des médias traditionnels (journaux, télévision) et des médias émergents (Internet, médias sociaux). Il est donc plus problématique pour le public de ressentir une émotion authentique et spontanée dans une telle structure sociale.

Nous le voyons dans *Caught in the Web*. La station de télévision a diffusé une vidéo dans laquelle Ye Lanqiu n'a pas offert son siège et Chen Ruoxi, journaliste télé senior a dirigé un nouveau montage selon les mots-clés pour enfin créer « la dame aux lunettes de soleil » — un mauvais exemple immoral. Ensuite, Chen a tout de suite téléphoné à son ami pour générer un cirque médiatique. Cirque, ce mot décrit concrètement les relations subtiles entre les médias dominants et l'espace de commentaires sur Internet. Après que Ye Lanqiu a été *Renrou* sur Internet et a attiré toutes les attentions, Chen Ruoxi n'a plus voulu diffuser la vidéo des excuses de Ye. Chen a profité de sa position de journaliste télé pour manipuler l'opinion publique. Elle a contrôlé la direction d'un débat télévisé sur l'incident de Ye Lanqiu et a incité le professeur du lycée de Ye à lui donner des commentaires négatifs. Sur Internet, Chen a publié des articles qui ont indiqué l'immoralité de l'entreprise qui a embauché Ye Lanqiu afin de fermenter l'émotion d'internautes. Chen a fait de Ye l'image d'un exemple immoral par la manipulation des médias traditionnels et émergents et a ainsi écrasé Ye.

Selon Thomas Elsaesser, les médias de masse contemporains profitent principalement du mode mélodramatique pour attirer davantage l'attention en se concentrant sur la souffrance des victimes afin d'éveiller la sympathie et la moralité du public³¹⁶. Cependant, ce point n'est pas présenté dans *Caught in the Web*, mais à travers les attaques morales

³¹⁴ MEŠTROVIĆ Stjepan G., *Postemotional Society*, op. cit., p. 162. [TdA]

³¹⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

³¹⁶ Voir ELSAESSER Thomas, « *Le mélodrame* », op. cit., p. 31-47.

implacables d'une autre figure extrême, un « mauvais exemple moral », pour créer un effet sensationnel et attirer l'attention du public.

Ironiquement, sous la manipulation des médias au nom de la « justice », le « mauvais exemple immoral » du film est devenu la véritable victime, et l'émergence de symboles de consommation intelligents tels que les téléphones portables et Internet a transformé le « concept de panoptique » de Michel Foucault en cauchemar pour nous — lorsque les informations personnelles peuvent être obtenues, modifiées et même deviennent une « marchandise » à tout moment, les médias de masse réunissant comme un ensemble constituent un immense « réseau ». Le film *Caught in the Web* suggère que dans le monde d'Internet, personne ne peut s'échapper, que la victime soit innocente ou pas.

Malgré tout, le réalisateur permettait à Ye Lanqiu une histoire d'amour éphémère avec Yang Shoucheng quand elle souffrait le plus. Dans un monde hors de portée des médias de masse, ils conduisent à toute vitesse, sautent à l'élastique sur de hautes falaises et font une excursion dans la campagne... Le film raconte cette histoire à travers un mélodrame romantique typique pour doter le protagoniste de fugaces joies de la vie. Bien que les victimes soient impuissantes face à l'espace public manipulé par les médias de masse et plein d'indignation, l'espace privé créé par le film est encore empreint d'une humanité faible mais chaleureuse.

Au final, dans ce jugement moral dans une société post-émotionnelle, le mécanisme du mélodrame n'est plus une simple fin heureuse, mais un lourd avertissement, parce que les victimes ont payé un grand prix tragique sous le contrôle des médias de masse. Bien que Chen Ruoxi ait finalement été punie : elle a perdu son amour et son travail comme journaliste. Les médias ont clarifié que les précédents rapports étaient erronés mais cette « justice » a été rendue au prix du suicide de Ye Lanqiu, qui n'a pu supporter l'opinion publique et la maladie. Yang Shoucheng a créé un compte Weibo nommé « épanouissement de Lanqiu » pour rendre à Ye Lanqiu son innocence. Avec des photos de son doux sourire avant sa mort, Ye a continué à encourager des personnes dans le monde virtuel. De cette manière ironique, la « victime » est passée d'un mauvais modèle à un bon modèle. Le film laisse ainsi une fin réconfortante au niveau moral et surtout une réflexion plus profonde sur la relation entre l'homme et le média.

2.3 IA : L'amour vrai, l'amoureux simulé, l'émotion hyperréelle

« Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité — c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas.

Le simulacre est vrai³¹⁷. »

— Jean Baudrillard

Jean Baudrillard, dans l'ouverture de *Simulacres et simulation*, cite *L'Ecclésiaste*, exprimant ses vues sur le vrai et le simulacre. D'après lui, nous sommes actuellement dans une ère postmoderne de simulations, une ère d'information et de signes gouvernés par des modèles, des codes et de la cybernétique. « Dans une société de simulations, les modèles ou codes structurent l'expérience et érodent les distinctions entre le modèle et le réel³¹⁸. » Dans le contexte du développement rapide de la science et de la technologie, l'imitation devient la réalité, la simulation remplace la vérité, la frontière entre le réel et le virtuel s'est estompée, aboutissant à ce que Baudrillard appelle « l'hyperréalité ».

Le préfixe « hyper » signifie plus réel que réel par quoi le réel est produit selon un modèle. Lorsque le modèle devient un déterminant du réel, l'hyperréalité affecte non seulement l'expérience de sentiment de la consommation matérielle, mais remodèle progressivement nos modes émotionnels au niveau d'échange d'émotions de la microéconomie. Nous voyons donc ces exemples partout :

« [...] la maison idéale dans les magazines féminins ou du mode de vie, le sexe idéal tel que décrit dans les manuels sexuels ou les livres sur les relations, la mode idéale telle qu'elle est illustrée dans les publicités ou les défilés de mode, les compétences informatiques idéales telles qu'énoncées dans les manuels informatiques, etc³¹⁹. »

L'hyperréalité nous permet d'avoir une expérience visuelle hyper-réelle et une expression émotionnelle hyper-réelle, en fait, c'est le sens de *simulacres et simulation* au niveau du « réel ».

³¹⁷ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 9.

³¹⁸ BEST Steven et KELLNER Douglas, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Houndmills, Basingstoke et Hampshire, Macmillan, 1991, p. 119 : « In a society of simulations, the models or codes structure experience and erode distinctions between the model and the real. » [TdA]

³¹⁹ *Ibid.* : « the ideal home in women's or lifestyle magazines, ideal sex as portrayed in sex manuals or relationship books, ideal fashion as exemplified in ads or fashion shows, ideal computer skills as set forth in computer manuals, and so on. » [TdA]

Cependant, avec le développement de la science et de la technologie, en particulier l'innovation de l'intelligence artificielle, l'expérience hyperréaliste que nous obtenons dans les simulations d'objets peut-elle également être retrouvée dans « les simulations des humains » ? Un amoureux simulé idéal peut-il nous donner l'amour vrai ? À travers *IA*, ce court métrage du mélodrame romantique, nous discuterons de l'éthique amoureuse entre l'homme et la machine à l'ère de la simulation postmoderne. Nous nous concentrons sur l'applicabilité du mécanisme du mélodrame dans un contexte culturel postmoderne et posthumain. Et, à l'ère de la simulation, la stimulation des émotions et des émotions s'apparente-t-elle davantage à un processus mécanique normalisé ? Les larmes sont-elles toujours authentiques ? Ou ont-elles été prises comme un « modèle » ou « code » émotionnel, qui sont compilées de manière standardisée ?

« L'amour impossible » dans une perspective post-humaine

Les personnes amoureuses souffrent à cause des obstacles de classe, de race, d'identité et d'autres facteurs externes, rendant l'apparition et le progrès de l'amour impossibles à réussir. C'est l'intrigue la plus typique du mélodrame romantique. Le court-métrage *IA*, tourné par Guo Jingming en 2003, place cet « amour impossible » dans un contexte post-humain : l'obstacle externe du couple « humain-machine » est le conflit entre l'esprit et la chair provoqué par le développement de la technologie de l'intelligence artificielle. Ici, « post-humain » s'exprime par l'image qui est différente des dieux, des monstres et des prophètes précédents de l'image « pré-humaine ». Le « post-humain » est principalement soumis au développement de la science et de la technologie, aliéné du corps humain lui-même, avec des caractéristiques physiques et intellectuelles humaines. Avec l'aide de la matérialité de l'humain et du média existant — la machine, le post-humain forme son existence : ainsi est né le robot.

Bien que le thème de l'amour « homme-machine » ait traversé l'histoire du cinéma : par exemple, dans *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) Freder, le fils du maître de Metropolis et l'androïde Maria ; et dans *Edward aux mains d'argent* (Tim Burton, 1990), la jeune fille Kim et le robot Edward. Et plus récemment, *A.I. Intelligence artificielle* réalisé par Steven Spielberg en 2001 et *Her* réalisé par Spike Jonze en 2013. Mais avec le développement de la technologie de l'intelligence artificielle, la relation émotionnelle entre l'homme et la machine a également subi d'énormes changements, comme l'a déclaré David Levy, l'expert en intelligence artificielle :

« Le simple concept d'un partenaire artificiel, d'un mari, d'une femme, d'un ami ou d'un amant est celui qui, pour la plupart des gens au début du XXI^e siècle, remet en question leur notion de relations. Auparavant, la relation entre le robot et l'humain a toujours été considérée en termes de maître à esclave, d'humain à machine. Mais avec l'ajout de l'intelligence artificielle aux machines-esclaves conçues au XX^e siècle, nous en avons maintenant fait quelque chose de bien plus³²⁰. »

Dans *IA*, la relation entre l'humain Fu Xiaoxiao et le robot d'intelligence artificielle Su Xingchen est développée depuis le service initial, jusqu'à « quelque chose de bien plus » — une relation amoureuse de toute la vie.

La question la plus importante de cet amour « homme-machine » est : est-ce qu'un amour avec un « amoureux simulé » est vrai ? Su Xingchen a toutes les qualités d'un petit ami idéal : doux, prévenant, beau, loyal et un protecteur fort. Bien qu'il soit un robot d'intelligence artificielle, il répond à toutes les exigences pour être un amoureux modèle, offrant à sa partenaire une expérience amoureuse plus idéale qu'un petit ami humain ne peut fournir — l'amoureux simulé Su Xingchen procure à Xiaoxiao une satisfaction émotionnelle « hyperréelle » qui est plus réelle que réelle, lui donnant l'impression de vivre un véritable amour.

Cependant, un amoureux simulé n'est pas toujours parfait. Les imperfections découlent du conflit entre l'âme et la chair en tant que produit de l'intelligence artificielle. C'est très différent du conflit entre l'âme et la chair dans la société humaine. Dans *IA*, ce conflit se traduit par l'incapacité de synchroniser l'âme et la chair en raison de la limitation des moyens technologiques. Tout comme le slogan promotionnel sur l'affiche du film : « J'ai des émotions et des désirs, mais je n'ai ni chair ni sang. » Cette opposition binaire de l'émotion et du corps est devenue le centre de « l'amour impossible » dans le mode mélodramatique du point de vue post-humain. Plus précisément, il est divisé en deux niveaux :

Le premier niveau est un robot d'intelligence artificielle en tant qu'être post-humain, qui a un corps semblable à celui d'un humain, mais qui n'a pas encore pleinement compris ce qu'est l'amour humain. Comment l'intelligence artificielle peut-elle devenir plus humaine ? Cela nécessite beaucoup de processus d'apprentissage et de simulation. Su Xingchen a été

³²⁰ LEVY David, *Love and Sex with Robots: The Evolution of Human-Robot Relationships*, New York, Harper Collins Publishers, 2007, p. 12 : « The mere concept of an artificial partner, husband, wife, friend, or lover is one that for most people at the start of the twenty-first century challenges their notion of relationships. Previously, the relationship between robot and human has always been considered in terms of master to slave, of human to machine. But with the addition of artificial intelligence to the machine-slaves conceived in the twentieth century, we have now made them into something much more. » [TdA]

inventé par le père de Xiaoxiao, un expert en intelligence artificielle, et a été offert à Xiaoxiao à son 15^e anniversaire. Au début, l'instruction qu'il a reçue n'était pas « d'aimer » Xiaoxiao, mais d'accompagner et de protéger Xiaoxiao. Cependant, lorsque Xiaoxiao a besoin d'un petit ami qui l'aime, Su Xingchen ne peut que continuer à regarder des films et des livres d'amour, imitant d'autres amants, pour apprendre à être un « amoureux ». Cependant, ce processus d'apprentissage ne peut pas suivre la vitesse du vieillissement de Xiaoxiao. Dans la confrontation entre l'âme et la chair post-humaine, la fonction physiologique est un problème incontournable.

Le premier problème est la question de « l'immortalité ». Pour les humains dont la vie a une fin, le temps est une existence avec une vitesse. Pour un robot immortel, le passage du temps semble n'avoir ni sens ni direction. Après que Xiaoxiao et Xingchen sont devenus un couple, le plus grand conflit qui s'est produit était ici. Xiaoxiao vieillit de jour en jour, mais Xingchen est toujours le même que lorsqu'ils se sont rencontrés à l'âge de 15 ans, jeune et beau. Quand ils étaient ensemble, Xiaoxiao a commencé à être considérée par quelqu'un d'autre comme la sœur aînée de Xingchen, ou même comme une tante. Cela a fait que Xiaoxiao, déjà sensible et vulnérable, se sentait involontairement inférieur. Le second problème est celui de la « procréation ». Xiaoxiao espère devenir une épouse et une mère un jour, mais cela n'est pas possible avec un amoureux d'IA qui n'a pas de fonction reproductrice, malgré son apparence humaine. Ainsi, après avoir accumulé des émotions pendant une longue période, Xiaoxiao a finalement reproché à Su Xingchen : « Arrête d'apprendre être un humain ! Tu ne peux jamais vraiment apprendre... Tu es qu'une IA ! Je veux que tu me quittes. Sans toi, je peux être une personne normale ! »

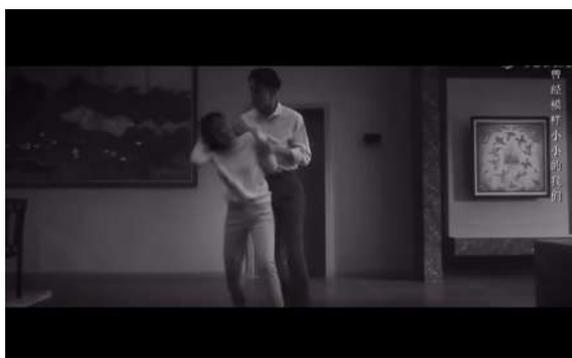
Su Xingchen a-t-il appris à aimer Xiaoxiao ? Lorsqu'il a éclaté en sanglots après que Xiaoxiao a eu un accident de voiture, lorsqu'il a vendu sa puce d'intelligence artificielle afin de collecter des frais médicaux pour sauver Xiaoxiao, lorsqu'il a voulu laisser Xiaoxiao vivre la « vie normale » qu'elle souhaitait, a décidé d'abandonner complètement son corps physique et continuer à accompagner Xiaoxiao uniquement sous la forme d'une « enceinte intelligente » — cet amoureux simulé a en effet appris ce qu'est l'amour vrai. Cependant, à ce moment, ils n'ont plus la capacité de se tenir la main, de s'étreindre et de s'embrasser, mouvements physiques les plus simples entre amoureux pour exprimer leur amour. L'enchevêtrement de l'âme et de la chair provoqué par le décalage de l'émotion par rapport au corps ne peut que faire pleurer le public pour ce couple « homme-machine ».

Le second niveau qui suit laisse encore le public en larmes pour leur amour impossible. Ce niveau correspond où le robot d'IA a compris ce qu'est l'amour, mais n'a plus de corps physique pour protéger et accompagner son amoureux humain. Si l'on dit que « n'avoir ni chair ni sang » du premier niveau ne diffère que de la « fonction physiologique » de l'intelligence artificielle par rapport aux humains, alors au deuxième niveau, lorsque Su Xingchen choisit d'abandonner complètement son corps quasi-humain et d'apparaître à côté de Xiaoxiao sous la forme d'un « enceinte intelligente », il a également perdu la capacité de remplir ses instructions initiales : accompagner et protéger Xiaoxiao.

Su Xingchen, en tant que haut-parleur intelligent, ressemble plus à Samantha dans *Her*, le système d'exploitation d'intelligence artificielle OS1, et ils accomplissent tous leurs tâches d'accompagnement sous forme de son. Cependant, Xiaoxiao ne peut plus continuer avec Su Xingchen ayant auparavant une forme de corps humain, et veut rompre leur relation et essayer de vivre une « vie normale ». Alors, quand Su Xingchen a « disparu » complètement, comment pourrait-elle tomber amoureuse d'une voix maintenant ? A ce moment, « l'accompagnement » de Su Xingchen n'est pas différent d'un réveil qui la réveille le matin, ou d'un « majordome intelligent » qui lui dira bonjour quand elle rentrera à la maison. Rien de tout cela n'est suffisant pour Xiaoxiao qui aspire à un amoureux « normal ». Quant à la tâche de « protection », une « enceinte intelligente » sans corps humain ne peut plus l'accomplir. À l'époque, Xingchen s'est battue pour Xiaoxiao qui a été victime d'harcèlement scolaire, mais maintenant il ne peut que crier en silence : lorsque Xiaoxiao subit la violence domestique de son mari, il ne peut rien faire.



Su Xingchen se bat pour Xiaoxiao à l'école.



Su Xingchen ne peut que crier en silence lorsque Xiaoxiao subit la violence domestique de son mari.

À ce moment-là, même si Xingchen se sentait extrêmement en colère et affligé, il n'avait plus de corps pour porter ses émotions. Ainsi, l'opposition binaire de l'âme et la chair, l'amour douloureux « impossible », ces paramètres typiques du mélodrame romantique, font apparaître de nouvelles variables sous le nouveau thème de l'amour « homme-machine », qui permet aussi au mode mélodramatique de démontrer son adaptabilité évolutive en tant que machine culturelle dans un nouveau contexte culturel.

À la fin du film, Xiaoxiao, qui arrive au crépuscule de sa vie, a finalement compris après avoir essayé la soi-disant « vie normale » qu'elle préfère toujours l'amoureux simulé Su Xingchen. Elle n'a su qu'à la fin que l'enceinte qui était avec elle du matin au soir, qui était enfermé dans le débarras parce que son mari ne l'aimait pas, s'est avéré être Su Xingchen ! Dans le dernier plan du film, Xiaoxiao aux cheveux blancs regarde le paysage par la fenêtre avec l'enceinte intelligente dans ses bras. Pendant que la caméra tourne lentement, l'image alterne entre Xiaoxiao portant l'enceinte et Xiaoxiao se serrant avec Su Xingchen. Cela semble être une métaphore du conflit entre l'âme et la chair post-humaines, sous le pouvoir de « l'amour vrai », brisant enfin la barrière. A ce moment, après toutes sortes d'épreuves, « l'amour impossible » du couple « homme-machine » a également réalisé la résolution symbolique de l'opposition binaire entre l'âme et la chair en langage cinématographique, et obtenu une fin relativement heureuse du mélodrame romantique. Dans les larmes d'émotion et de satisfaction du public, le mode mélodramatique montre également le mécanisme émotionnel qui s'applique également dans le contexte culturel post-humain.

Les larmes suivent des émotions programmées

Il ne fait aucun doute qu'*IA* est un véritable mélo larmoyant. En tant que court métrage de moins de 30 minutes, il est mis en scène avec un grand nombre d'éléments émotionnels divers, de sorte que les larmes du public continuent de venir avec les émotions programmées.

En fait, d'un point de vue purement narratif, bien que l'histoire d'amour « homme-machine » ait un certain attrait, *IA* n'est pas une œuvre exceptionnelle, et même la logique de l'histoire dans de nombreux détails n'est pas parfaite. Mais cela n'enlève rien à la capacité de ce court métrage à susciter l'émotion du public, qui tient principalement à sa présentation cinématographique avec les caractéristiques personnelles de Guo Jingming.

IA poursuit le style esthétique de la série de films *Tiny Times* de Guo Jingming : des dialogues marqués de maniérisme et d'afféterie, des images esthétisantes, des musiques sirupeuses, un étalage de la vie chic de la haute bourgeoisie. Ces éléments mélodramatiques de l'image, considérés comme « excès », continuent d'assumer la fonction de manipuler les émotions. Ce qu'il convient de mentionner, c'est qu'il y intègre un style esthétique postmoderne, utilisant savamment des techniques de collage, de récits fragmentés et de pastiche. L'utilisation de toutes ces techniques sert à créer un effet émouvant du film.

Le premier est la présentation de sa technique de « collage ». En termes de genre, bien que le thème de l'amour soit le plus évident, *IA* est un collage qui rassemble des éléments de différents films de genres : Teen movies, Chick flick, films de science-fiction, mélodrame familial... En raison de la limitation de la durée du film, la vie de l'héroïne Xiaoxiao est présentée de manière fragmentée. À chaque moment important de sa vie, elle a vécu une expérience extrêmement merveilleuse (par exemple, devenir une star) ou une expérience de souffrance extrêmement malheureuse (par exemple, souffrir de l'intimidation scolaire, d'un accident de voiture, de violence domestique). Une intrigue aussi fragmentée fait ressembler la vie de Xiaoxiao à un soap opera avec plein de péripéties dramatiques. Le réglage de chaque « péripétie » est de répondre à l'apogée émotionnelle public qui peut être touché pour le destin de Xiaoxiao. Le but de chaque présentation malheureuse est de tirer les larmes du public à travers la consommation émotionnelle de l'expérience de vie et d'amour de Xiaoxiao.

De plus, le pastiche est également un moyen important de programmer les émotions dans *IA*. Le film commence par un flash-back. Interrogé par des journalistes, Xiaoxiao, déjà aux cheveux gris, a commencé à se remémorer le passé. Cela rappelle immédiatement le fragment de *Titanic* de Rose se remémorant le passé. Avec un pastiche de *Titanic*, il évoque

les souvenirs du public du grand amour de Rose et Jack dans ce mélodrame romantique classique, incitant ainsi tranquillement le public à développer une empathie similaire pour *IA*. Et, au milieu du film, quand Su Xingchen a voulu en savoir plus sur l'amour humain en regardant des films, le film qu'il a regardé était *Titanic*, ce qui a encore une fois renforcé cette empathie.



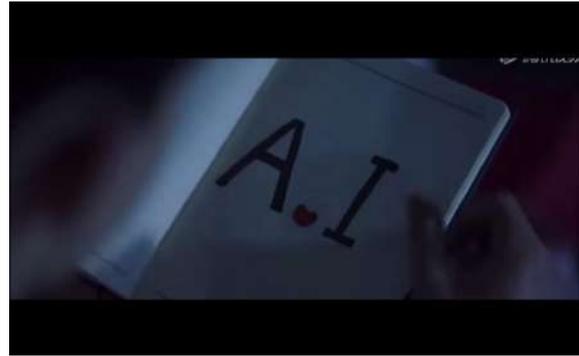
Rose âgée dans *Titanic*



Xiaoxiao âgée dans *IA*



Su Xingchen regarde *Titanic* pour apprendre l'amour humain et prend des notes.



Enfin, l'application de la musique de fond est très importante et évidente dans *IA*. En fait, ce n'est pas tant un « court métrage » qu'un long clip vidéo musical. L'ensemble est relié par plusieurs musiques d'ambiance sensationnelles, et beaucoup de ralentis et de flash-back sont ajoutés. Surtout la dernière musique de fond *Xiaoxiao* (《小小》). « Xiaoxiao » en chinois signifie « petit(e) ». Cependant, le nom de l'héroïne a été délibérément choisi avec le même nom que la chanson « Xiaoxiao ». Ainsi, il y a un effet de calembour merveilleux dans les paroles. Dans les paroles originales : « la petite promesse... de petites larmes... » signifie aussi : « la promesse de Xiaoxiao...les petites larmes de Xiaoxiao... » En conséquence, cette chanson d'amour touchante est devenue la mélodie de l'héroïne pour exprimer ses émotions.

Après avoir appris que Su Xingchen s'était transformé en « enceinte intelligente » pour l'accompagner, la vieille Xiaoxiao s'est levée marché de la fenêtre vers le débarras, pour chercher Su Xingchen sous la forme d'une enceinte oublié dans le coin. Pendant cette courte distance de marche, sur fond de musique d'ambiance, le flash-back de la complicité de toute une vie entre les deux personnages est présenté sous forme de ralentis. La différence est que l'enceinte intelligente dans les souvenirs a été remplacé par Su Xingchen, sous sa forme humaine. Il s'avère que dans sa vie, cet amoureux simulé n'a jamais été absent. Ce moment de vérité révélée, amène l'atmosphère émotionnelle du film à son plus haut point avec la musique de fond croissante, et permet au public de fondre en larmes avec Xiaoxiao, qui est bouleversée.



Su Xingchen sous forme de l'enceinte

Su Xingchen sous forme humaine

Nous pouvons constater que les moyens par lesquels *IA* stimule les émotions du public semblent suivre un manuel pour faire couler des larmes, répondant à chaque fois avec précision à l'envie du public de pleurer. La question est : le public ne sait-il pas que ses émotions sont guidées par des stéréotypes soigneusement programmés ? Si oui, pourquoi sont-ils toujours prêts à pleurer ? Après avoir examiné les commentaires sur *IA* des utilisateurs de *Bilibili*³²¹, le site de partage de vidéos le plus connu en Chine, nous avons constaté que même les téléspectateurs qui n'étaient pas satisfaits de la logique narrative, ou qui dédaignaient encore l'esthétique excessive de l'œuvre avouent avoir été activement ou passivement émus aux larmes³²².

D'une part, cela confirme une fois de plus les caractéristiques de la société post-émotionnelle, à savoir « l'émotion est abordée par des constructions intellectuelles³²³ ». D'autre part, cela montre un nouveau mécanisme de fonctionnement des émotions à l'ère de la simulation. Ce qui importe au public, c'est l'expérience des sentiments et des larmes. Qu'il s'agisse d'une « expérience réelle » inspirée par une émotion unique et authentique, ou qu'il s'agisse d'une « expérience hyperréelle » inspirée par des émotions programmées et simulées est peut-être peu importante. Cependant, grâce à cela, le mode mélodramatique, en tant que machine culturelle, nous montre une nouvelle possibilité de mécanisme émotionnel adapté à la société de consommation postmoderne : via un ensemble de processus standardisés de stimulation d'émotions, les gens peuvent obtenir une catharsis émotionnelle et une expérience de sentiment « hyperréelle » dans la simulation des émotions.

³²¹ Bilibili, communément appelé B-站 (B-station), a vu le jour en 2009 et est le plus grand site de streaming d'anime de Chine, ainsi que l'un des plus grands sites de partage de vidéos du pays pour la génération Z (c'est-à-dire la génération née entre 1990 et 2009) de Chine. La caractéristique la plus reconnaissable de Bilibili est son 弹幕 (danmu, « bullet comments », un mot emprunté du japonais), un système de conversation entre utilisateurs, où les commentaires synchronisés sont superposés directement à la vidéo pendant sa lecture.

³²² Par exemple, l'internaute Gu Qinghong (顾青哄) : « De toute évidence, je pense que l'intrigue est stéréotypée et excessive, pourquoi est-ce que je me sens toujours mal. J'ai trop pleuré à la fin du film, comme si les larmes ne valaient rien. » L'internaute Fenzhengtutou (粉蒸兔头) : « Je ne sais pas comment le décrire. Évidemment, je me sens stéréotypé, mais après l'avoir regardé au milieu de la nuit, j'ai l'impression que mon cœur est creusé. Finalement, la chanson est aussi très émouvante... C'est vraiment une contradiction. » L'internaute Dianfengsaaiqianiyewang (颠疯赛一千一野王) : « En tant qu'étudiant se spécialisant en script et réalisation, je sais en fait que le langage audiovisuel du réalisateur Guo égale vraiment le tournage d'un clip vidéo musical, mais on ne peut nier que l'empathie du réalisateur Guo est vraiment bonne. »
https://www.bilibili.com/video/BV1qJ411r7MU/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1

³²³ MEŠTROVIĆ Stjepan G., *Postemotional Society*, op. cit., p. 25 : « emotion is approached via intellectual constructs. » [TdA]

Nous avons constaté que la Chine après la réforme et l'ouverture de 1978 avait un contrepoint historique intéressant dans la formation de la structure de sentiment par rapport à la Chine dans laquelle la modernité a émergé au début du XX^e siècle. Mais la structure de sentiment consommateur, en tant que reflet émotionnel d'une « culture émergente » contemporaine, mérite notamment une attention particulière. Bien que la poursuite de la consommation pour des émotions personnelles, des désirs et des expériences sensorielles ait été démontrée depuis l'aube de la modernité, elle est incomparable avec la situation dans un siècle au niveau de l'intensité et de l'ampleur des influences. « L'histoire de la réforme économique chinoise, dans une certaine mesure, c'est l'histoire d'un pays qui justifie peu à peu les désirs de consommation du peuple³²⁴. » C'est la raison pour laquelle la structure de sentiment consommateur mérite d'être étudiée comme un cas particulier en raison du développement économique rapide de la Chine au cours des 40 dernières années.

De ce fait, explorer la relation entre le mode mélodrame et la structure de sentiment consommateur est devenu un point clé incontournable. Nous avons attribué l'étiquette de « machine culturelle » au mode mélodrame pour impliquer l'influence de contextes culturels complexes et divers sur cette partie. Pour maintenir un esprit d'exploration culturelle « ouvert », nous ne nous sommes ni limités au corpus du mélodrame filmique, ni concentrés seulement aux théories cinématographiques. Nous avons porté notre attention vers tous les médiums visuels populaires et intégrons la théorie des médias, la théorie postmoderne et la théorie de la consommation occidentale dans le système méthodologique. De plus, sur l'axe de l'étude des émotions, d'une part, nous avons continué à interpréter l'expression émotionnelle en mode mélodramatique avec des théories applicables au contexte d'aujourd'hui, telles que le capitalisme émotionnel ou les théories post-émotionnelles.

³²⁴ LIU Fei, « 10. L'essor du consumérisme chinois (中國消費主義的崛起 *Zhongguo xiaofeizhuyi de jueqi*) », in CHAN Kin-man et ZHANG Hua (dir.), *La transition difficile : la modernisation et la société chinoise* (艱難的轉型：現代化與中國社會 *Jiannan de zhuanxing: xiandaihua yu zhongguo shehui*), Hongkong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2016, p. 274. [TdA]

D'autre part, nous avons approfondi notre réflexion de « l'émotion » à la « sensation » pour élargir notre paysage théorique sur l'étude des émotions.

Jusqu'à présent, notre parcours de revisitation des modes mélodramatiques est passé par deux étapes selon l'axe de l'étude des émotions : du rétablissement des sentiments vertueux sous la dimension traditionnelle à la poursuite de l'expérience sensorielle à l'ère de la consommation. Dans la dernière partie, nous discuterons du mode mélodramatique en tant que « communauté émotionnelle » et sa relation avec la structure de sentiment post-révolutionnaire pour explorer son potentiel politique.

TROISIEME PARTIE

LA POLITISATION DES EMOTIONS

**Le mode mélodramatique comme communauté émotionnelle
et la structure de sentiment post-révolutionnaire**

« Au cours des mille dernières années, si nous voulons trouver un mot commun qui effraie le plus l'humanité et qui soit le plus familier aux Chinois, ce serait peut-être celui de "révolution". La révolution est la locomotive de l'histoire et peut faire bouillir l'histoire. Elle constitue une tempête destructrice. Les gens ont beaucoup parlé des effets positifs de la révolution et de son héritage spirituel durable, et ils avaient tous raison. Cependant, les gens oublient souvent le coût laissé par la révolution et, à cause de cet oubli, ils croient en de nombreux mythes³²⁵. »

Au tournant du siècle, le *Southern Weekly* décrivait la révolution dans sa rubrique *Cette Année* et se montrait réservé à son égard. En fait, le discours révolutionnaire qui durait depuis un siècle était déjà entré dans une phase de profond changement, et une atmosphère « post-révolutionnaire » s'est répandue à la fin du XX^e siècle.

D'une part, la révolution démocratique en quête de libération nationale au siècle dernier, le cauchemar de la Révolution culturelle et une longue révolution au niveau culturel provoquée par les changements d'idéologie sociale après la réforme et l'ouverture au monde ont fabriqué le sentiment et le discours révolutionnaires dans l'ère post-révolutionnaire et en sont devenus le patrimoine spirituel. D'autre part, dans un processus constant de révision et renouvellement du récit, l'émotion liée à la nostalgie est naturellement devenue un autre élément central de la structure de sentiment post-révolutionnaire. « Révolution » et « nostalgie » évoluent comme un duo, formant la structure de sentiment post-révolutionnaire.

Dans la dernière partie, nous nous concentrerons sur le potentiel politique du mode mélodramatique au sein de la structure de sentiment post-révolutionnaire. Par conséquent, nous introduirons le terme « communauté émotionnelle » comme nouvelle identité du mode mélodramatique. Complétant les multiples imaginaires de la « communauté » sous les trois perspectives suivantes du pays, de la société et de l'être humain, nous expliquerons la fonction émotionnelle du mode mélodramatique en tant que mode politique.

³²⁵ ZHU Xueqin, « La révolution des mille dernières années (这一千年的革命 *Zhe yiqiannian de geming*) » [en ligne], *Southern Weekly*, 29 décembre 1999, [consulté le 3 septembre 2023]. <https://www.aisixiang.com/data/203.html> [TdA]

CHAPITRE I

Nation, émotion et mélodrame

1. Déterminer le contexte politique : clarification de deux concepts

1.1 Structure de sentiment « post-révolutionnaire » : un duo de révolution et nostalgie

Wang Jie, professeur à l'Université du Zhejiang, a affirmé que la modernité esthétique chinoise s'est exprimée par la structure de sentiment en double hélice composée de « révolution » et de « nostalgie ».³²⁶ Bien que le point de vue de Wang Jie soit instructif, comme nous l'avons démontré dans les deux premières parties, cette structure de sentiment en double hélice n'est pas suffisante pour englober l'ensemble de l'expérience émotionnelle du processus de modernisation de la Chine. Cependant, le discours de la « révolution » et de la « nostalgie » est un duo qui a des implications importantes sur la manière dont nous définissons la structure de sentiment post-révolutionnaire et dont nous discutons la relation avec le mode mélodramatique.

La difficulté de définir le « post » du « post-révolutionnaire » réside dans ses complexités sémantiques et temporelles.

Bien que l'adhésion de la Chine à l'Organisation mondiale du commerce au début du XXI^e siècle ait marqué son entrée formelle dans les mécanismes de la mondialisation et ses liens étroits au niveau économique et culturel avec le capitalisme développé, elle a toujours conservé, sur le plan idéologique, l'héritage de la révolution socialiste. « Toutes les idées relevant de ce code idéologique dominant ne peuvent échapper à l'ambivalence qui façonne la succession, la fuite et l'altération de l'héritage révolutionnaire en un comportement et une culture "post-révolutionnaires"³²⁷. »

Par conséquent, la définition de « post-révolutionnaire » dans cet article, d'une part, est déterminée comme « après la révolution » pour les besoins de la chronologie, où la « révolution » ne se réfère pas seulement à la révolution armée qui a frappé la Chine à la recherche de l'indépendance et de la libération nationales, mais s'étend également au plus grand bouleversement sociopolitique après la fondation de la Chine nouvelle : la Révolution

³²⁶ Voir WANG Jie et HE Yanshan, « Révolution et nostalgie : mémoire culturelle et structure de sentiment de la modernité esthétique chinoise (革命与乡愁：文化记忆与中国审美现代性的情感结构 *Geming yu xiangchou: wenhua jiyi yu zhongguo shenmei xiandaixing de qingganjiiegou*), *Journal of Beijing Film Academy*, n° 3, 2018, p. 33-42.

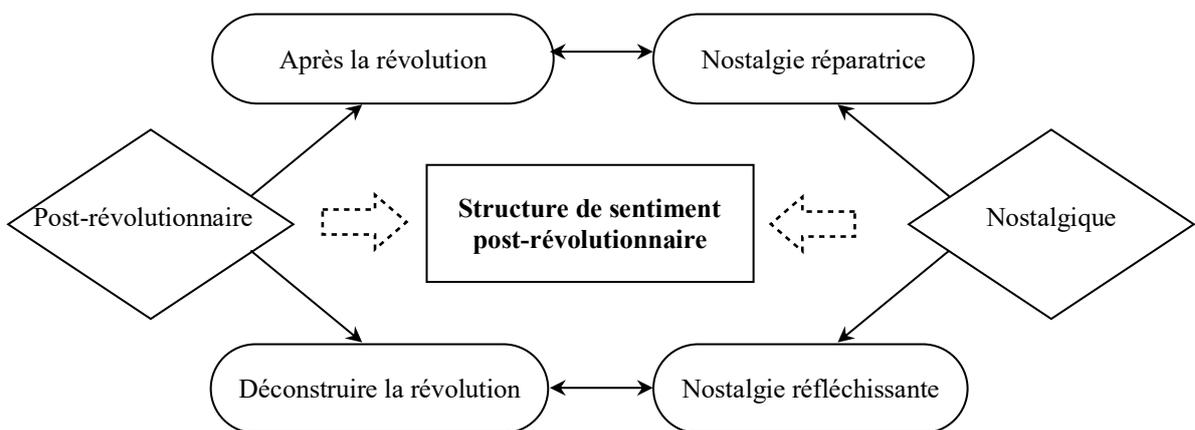
³²⁷ CHEN Xiaoming, « Interprétation de *Post-révolution* : théorie et réalité ("后革命"阐释：理论与现实 "Hou geming" changshi: lilun yu xianshi) », *Meiyuan*, n° 5, 2005, p. 3. [TdA]

culturelle. D'autre part, la considération sémantique de « post » renvoie à la « déconstruction » et à la « reconstruction » de la révolution.

Cependant, si l'on veut déterminer la « structure de sentiment post-révolutionnaire » dans son ensemble, il ne suffit pas de définir « post-révolutionnaire ». Il est aussi nécessaire d'envisager la suggestion de Wang Jie d'une structure de sentiment en double hélice de « révolution » et de « nostalgie ».

Nous interprétons ici la notion de « nostalgie » en empruntant la théorie de Svetlana Boym dans *The Future of Nostalgia*. Selon Boym, la nostalgie a la double directionnalité de « rétrospective » et de « prospective », qui peut être divisée en deux types : « nostalgie réparatrice » et « nostalgie réflexive ». La première, en reconstruisant la patrie, permet aux gens de revenir au passé national et collectif selon leurs souvenirs, et de comparer le passé au présent en le restaurant. La seconde s'attache à décrire les mémoires individuelles et culturelles qui ne peuvent qu'aller de l'avant, soutenant que la nostalgie est aussi tournée vers l'avenir et que le présent est un reflet et une critique du passé.³²⁸

Ce qui est intéressant est que, en combinant les considérations temporelles et sémantiques de « post-révolutionnaire », nous découvrons une correspondance fascinante entre ces deux types de nostalgie et la double définition de « post-révolutionnaire ».



La nostalgie réparatrice, qui correspond à l'ère post-révolutionnaire, reconstruit et perpétue le narration de la révolution, défendant ainsi ses acquis et évoquant une mémoire

³²⁸ Voir *Ibid.*, p. XVI, 41, 49-50.

collective de l'histoire et du passé, indissociable de l'idéologie des autorités ; la nostalgie réflexive, qui correspond à la formation de l'idéologie de la « déconstruction de la révolution » dans le processus de réflexion, appelle à la reconstruction de la mémoire personnelle et au réexamen de l'histoire de la nation à travers l'histoire personnelle, qui est le résultat de l'action idéologique conjointe du gouvernement et de la société civile.

Le terme « révolution » est utilisé ici pour faire référence à un changement social radical et global dans le flot de l'histoire, tandis que le terme « nostalgie » devient un support de la mémoire « qui concerne la relation entre la biographie individuelle et la biographie des groupes ou des nations, entre la mémoire personnelle et la mémoire collective³²⁹ ». Les récits post-révolutionnaires englobent donc à la fois les grands récits historiques sur les événements historiques majeurs et les situations des gens ordinaires sur le fond d'événements historiques - pour autant que ces situations de vie s'inscrivent dans le contexte de la révolution.

La révolution et la nostalgie forment un duo et composent ensemble un chapitre sur la structure du sentiment post-révolutionnaire.

Ce chapitre esquisse un espace émotionnel immense et plein de tensions qui permet aux récits de la nouvelle période sur la révolution et ceux sur l'histoire de se soutenir et de se compléter, qu'il s'agisse de souffrance et de traumatisme, ou de triomphe et de gloire.

Dominé par l'idéologie du gouvernement et reflétant les réactions subjectives des individus, ce chapitre possède un caractère politique très évident. Le mode mélodramatique, dominé par la structure de sentiment post-révolutionnaire, s'incarne dans une « communauté émotionnelle » distinctement politique à travers le triple imaginaire de la nation, la société et l'humanité.

³²⁹ *Ibid.*, p. XVI : « [nostalgia] is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory. » [TdA]

1.2 « Esthétique de la communauté » : un triple imaginaire de la nation, la société et l'humanité

Le concept de « communauté » n'est pas un terme récent. Il y avait déjà des concepts comme la « communauté politique³³⁰ » d'Aristote, la « communauté imaginée³³¹ » de Benedict Anderson, la « communauté-société³³² » de Ferdinand Tönnies, la « communauté interprétative³³³ » de Stanley Fish, la « communauté solidaire³³⁴ » de David Leslie Miller. En outre, Karl Marx, Heidegger, Raymond Williams, Zygmunt Bauman et d'autres ont tous décrit et construit la « communauté » dans des contextes différents³³⁵.

La formation du concept de « communauté » en Chine est étroitement liée au discours politique. Pour la première fois, le 18^e Congrès National du Parti communiste chinois (PCC) a explicitement défendu l'idée d'une « communauté de destin pour l'humanité ». Depuis lors, le président chinois XI Jinping a réitéré ce concept dans de nombreuses conférences internationales, notamment dans le discours sur la « promotion de la construction d'une communauté de destin pour l'humanité » figurant dans le rapport du 19^e Congrès du Parti Communiste. Ce discours a officiellement lancé la discussion sur le concept de « communauté » dans le monde universitaire chinois.

Dans le domaine du cinéma, Rao Shuguang a été le pionnier du concept académique de l'« esthétique de la communauté ». Il a déclaré que le point de vue des universitaires sur la « communauté » appartenait à l'expression moderne du système de discours chinois traditionnel, et se préoccupait de la manière dont les créateurs intégraient le public dans la

³³⁰ Voir LERMINIER Eugène, *Politique d'Aristote*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017 ; voir aussi : <https://revue-democratie.org/la-politique-daristote/>

³³¹ Voir ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, [1991], traduit de l'anglais par OAUZAT Pierre-Emmanuel, Paris, La Découverte, 1996.

³³² Voir TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et Société*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1887].

³³³ Voir STANLEY Fish, 2007, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais (américain) par DOBENESQUE Étienne, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

³³⁴ Voir MILLER David, *Principles of Social Justice*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999, p. 26-28.

³³⁵ Voir ARENDT Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 70 ; MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Utopisme et communauté de l'avenir*, Introduction, traduction et notes de DANGEVILLE Roger, Paris, François Maspero, 1976 ; MILLER J. Hillis, « Theories of Community: Williams, Heidegger, and Others, in *Communities in Fiction*, New York, Fordham University Press, 2014, p. 1-17 ; BAUMAN Zygmunt, *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge, Polity Press, 2001.

communauté³³⁶. Selon lui, nous construisons des canaux, des méthodes et des espaces de dialogue efficaces pour susciter l'empathie, la résonance et l'interaction positive et, en fin de compte, établir une esthétique de la communauté³³⁷. Cela montre que l'esthétique de la communauté défendue par Rao Shuguang tend à être une sorte de « communauté émotionnelle » qui utilise le cinéma comme support et vise à communiquer avec le public.

Il est intéressant de noter que dans son interprétation du concept d'esthétique de la communauté Rao Shuguang a pris pour exemple un grand nombre de mélodrames éthiques chinois du début du XX^e siècle au début du XXI^e siècle. Comme support théorique, il a utilisé la même « tradition lyrique » et le principe de l'« ordre hiérarchique » du confucianisme que nous avons cité dans la première partie sur « la structure de sentiment confucéen » pour mettre en évidence la dimension « passée ». Dans la dimension de l'indication du « futur », il a établi un lien entre la « communauté émotionnelle » et le terme politique de « communauté de destin pour l'humanité » dans *The Wandering Earth* (流浪地球 *Liulang diqiu*, réalisé par Frant Gwo en 2019), un film qui appartenait à la science-fiction et au désastre, mais qui contenait un récit éthique mélodramatique, soulignant davantage la fonction politique de l'esthétique de la communauté par le biais du modèle mélodramatique au niveau idéologique.

En fait, nous avons adopté le terme de « communauté émotionnelle » comme étiquette émotionnelle pour le mode mélodramatique dans la structure de sentiment post-révolutionnaire précisément en raison de sa fonction d'orientation émotionnelle politisée. Notre définition de la « communauté émotionnelle » repose sur le triple imaginaire de l'esthétique de la communauté de la nation, de la société et de l'humanité.

La nation

Tout d'abord, il y a l'imaginaire de la communauté nationale. Dans son livre *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, le spécialiste américain de la culture Benedict Anderson suggère ce qui suit :

³³⁶ Voir RAO Shuguang et LIU Xiaoxi, « Lyric Tradition and Poetic Justice: The Narrative Ethics of Chinese Films from the Perspective of Community Aesthetics (抒情传统与诗性正义：共同体美学视域下的中国电影叙事伦理) », *Journal of Guangzhou University (Social Science Edition)*, n° 3, 2020, p. 120.

³³⁷ Voir RAO Shuguang, « Construire l'«esthétique de la communauté» du cinéma chinois (构建中国电影“共同体美学” *Goujian zhongguo dianying “gongtongti meixue”*) », *Gansu Daily*, 10^e édition, 23 octobre 2019.

« Dans un esprit anthropologique, je proposerai donc de la nation la définition suivante : une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine³³⁸. »

La discussion sur le cinéma chinois du point de vue de la communauté nationale à partir de la théorie d'Anderson est une perspective de recherche souvent adoptée par les spécialistes du cinéma chinois. « Le nationalisme à la chinoise est marqué par le collectivisme et une tendance à l'homogénéisation interne qui est exceptionnellement proéminent dans les films progressistes de gauche, de défense nationale, d'anti-guerre, de Yan'an et d'après-guerre pendant les années 1930 et 1940. L'expression du progrès, de la révolution et de la libération est devenue la force de cohésion centrale de l'esthétique de la communauté du cinéma à cette époque³³⁹. » L'imaginaire du cinéma chinois en tant que communauté nationale a atteint son apogée pendant les « dix-sept ans » qui ont suivi la fondation du pays en 1949. Depuis les années 1980 et 1990, malgré le développement rapide du cinéma d'art et d'essai, le film de « la mélodie principale », dominé par l'idéologie officielle, a continué à promouvoir les grands thèmes historiques révolutionnaires, les personnages héroïques et exemplaires (représentés par le film *Jiao Yulu* mentionné dans la deuxième partie) et les grands projets nationaux.³⁴⁰ L'accent est mis en particulier sur les thèmes historiques de la révolution et de la guerre dans la quête de libération nationale de la Chine, créant ainsi un genre particulier de « films rouges ».

Dans ces films sur la « révolution rouge », qui interprètent l'imaginaire de la communauté nationale, le mode mélodramatique, qui excelle à susciter l'émotion du public et à l'unir, joue un rôle essentiel dans la politisation des émotions. D'une part, le discours révolutionnaire, l'esprit de sacrifice et le récit du traumatisme national, à caractère « collectiviste » mettent en avant la noblesse de la vie de groupe, intégrant le « moi » dans le « nous », l'histoire de la révolution continuant d'être racontée dans une nouvelle ère après la révolution. D'autre part, sous l'influence de la culture post-moderne et du consumérisme, la tendance culturelle « post-révolutionnaire » consistant à déconstruire les grands récits

³³⁸ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, *op. cit.*, p. 14.

³³⁹ AN Yan, « La voie de développement ontologique de l'«esthétique de la communauté» dans le cinéma chinois (中国电影“共同体美学”的本体论进路 *Zhongguo dianying “gongtongti meixue” de bentilun jinlu*) », *New Films*, n° 6, 2020, p. 30. [TdA]

³⁴⁰ Voir YIN Hong, *La culture cinématographique et télévisuelle chinoise au tournant du siècle* (世纪转折时期的中国影视文化 *Shiji zhuanzhe shiji de zhongguo yingshi wenhua*). Pékin, Beijing Publishing House, 1998, p. 6-7. [TdA]

révolutionnaires sérieux a pris forme, et l'intégration des éléments d'amour et d'action des films commerciaux dans le modèle de « films rouges » est devenue représentative de la fusion entre la structure de sentiment consommateur et de la structure de sentiment post-révolutionnaire, offrant une nouvelle perspective à l'imagination de la communauté nationale.

La société

Ensuite, il y a l'imaginaire de la communauté sociale.

Bien que Ferdinand Tönnies fasse délibérément la distinction entre la communauté et la société et qu'il affirme que les deux reposaient sur des principes complètement différents : la communauté étant naturelle et organique et la société étant artificielle et mécanique, les deux ne sont pas distincts du point de vue de l'imagination. Si les nations sont fondées sur l'imagination, les sociétés, en tant qu'unions de personnes qui ne se sont jamais rencontrées, sont encore plus inséparables de l'imagination. La société peut également être considérée comme une communauté imaginaire, comme une association imaginaire entre des personnes qui ne se sont jamais vues.

Cet imaginaire de la communauté sociale se traduit avant tout par la mémoire commune traumatique des individus face aux grands événements sociaux (catastrophes, changements politiques, etc.) qu'ils ont collectivement vécus. Cependant, la douleur cachée de cette mémoire commune, en particulier dans les films postérieurs à 2000, tend à apparaître sous la forme de mélodrames familiaux s'étendant sur une longue période, dédiés à une sorte de réparation émotionnelle et de réconciliation plutôt qu'à une critique. Les expressions politiques apparaissent souvent sous forme métaphorique, imprégnées par des décennies d'histoire familiale comme *Tremblement de terre à Tangshan* (唐山大地震 *Tangshan da dizhen*, réalisé par Feng Xiaogang, en 2010) du désastre, *Coming Home* (归来 *Gui lai*, réalisé par Zhang Yimou en 2014) et *Youth* (芳华 *Fang hua*, réalisé par Feng Xiaogang, en 2017) qui racontent la Révolution culturelle.

De plus, l'imaginaire de la communauté sociale incarne également une relation complexe avec l'imaginaire de la communauté nationale dans le contexte de la structure de sentiment post-révolutionnaire. Dans son livre *Modern Social Imaginaries*, le philosophe canadien Charles Taylor soulignait l'importance de l'imaginaire social moderne dans le maintien de

la cohésion sociale³⁴¹. Néanmoins, le fait que la société civile et l'État souvent considérés comme des domaines antagonistes et contraignants faisait en sorte que l'imaginaire de la communauté sociale et l'imaginaire de la communauté nationale soient, dans certains cas, pris dans une structure de relations antagonistes. Au cinéma, cela se traduit principalement par des mélodrames éthiques qui reflètent des questions sociales tels que les films *Dearest* (亲爱的 *Qin ai de*, réalisé par Peter Chan) 2014 sur l'enlèvement d'enfants, et *Dying to Survive* (我不是药神 *Wo bushi yaoshen*, réalisé par Wen Muye) 2018 sur l'achat pour le compte d'autrui de médicaments anticancéreux. Ces mélodrames sociaux sont largement inspirés de cas réels, reflétant la relation complexe dans la construction de la communauté sociale et de la communauté nationale sous la domination de la structure de sentiment post-révolutionnaire.

L'humanité

Concentrons-nous enfin sur l'imaginaire de la communauté de destin pour l'humanité. En écho à l'initiative du gouvernement chinois de ces dernières années de créer une communauté de destin pour l'humanité, l'imaginaire d'une communauté de destin pour l'humanité au cinéma tend également à souligner l'importance prépondérante de l'expérience et de la voie de développement chinoises pour l'avenir de l'humanité, semblant indiquer l'ambition de ce pays de l'Est, de plus en plus puissant, de trouver une valeur universelle chinoise avec un accent cosmopolite, en termes d'exportation culturelle et prédéterminant la relation étroite entre l'imaginaire de la communauté de destin pour l'humanité et celui de la communauté nationale.

Depuis ces dernières années, l'imaginaire d'une communauté de destin pour l'humanité a été implicite dans un certain nombre de films basés sur l'imaginaire de la communauté nationale, comme *Opération Mékong* (湄公河行动 *Meigong he xingdong*, réalisé par Dante Lam en 2016), *Wolf Warrior 2* (战狼 2 *Zhanlang 2*, réalisé par Wu Jing en 2017), *Operation Red Sea* (红海行动 *Honghai xingdong*, réalisé par Dante Lam en 2018) etc. D'une part, ces films sur la guerre contemporaine mettent en avant l'imaginaire de la communauté nationale à travers la présentation de la puissance militaire de la Chine, notamment dans le cas des opérations de l'évacuation des Chinois à l'étranger. D'autre part, les soldats chinois de ces

³⁴¹ Voir TAYLOR Charles, « 2. What Is a "Social Imaginary"? », in *Modern Social Imaginaries*, Durham et Londres, Duke University Press, 2004, p. 23. sq.

films sont des héros de justice, et la logique de leurs actions n'est plus justifiée par les intérêts nationaux, mais en tant que membres d'une communauté de destin pour l'humanité, qui ont pris en charge la mission de sauver l'ensemble de l'humanité.

Plus important encore, ces films suivent invariablement les principes des mélodrames de guerre tels que le film de Steven Spielberg *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) et les films de Clint Eastwood : *Mémoires de nos pères* (*Flags of Our Fathers*, 2006) et *Lettres d'Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), qui ont été développés à partir de mélodrames caractérisés par l'« action » comme par exemple, la création de l'espace d'innocence, la caractérisation du « héros-victime » et la présence dans la narration dans *les deus ex machina*, etc. L'imaginaire de la communauté de destin pour l'humanité dans ces films, est fondamentalement construit sur l'imaginaire de la communauté nationale. Ou plutôt, le premier émerge sous la houlette du seconde. Dans *The Wandering Earth*, qui est sorti en 2019, comme l'un des mélodrames d'apocalypse représentés par *Le Jour d'après* (*The Day After Tomorrow*, 2004) de Roland Emmerich et *Contagion* (2011) de Steven Soderbergh, reliait le rêve chinois traditionnel de la « famille-nation » au rêve d'une humanité commune à l'arche de Noé pour ainsi devenir une œuvre de référence pour la voix indépendante de l'imagination de la communauté de destin pour l'humanité.

En bref, dans la dernière partie de cette thèse, l'« esthétique de la communauté », fondée sur le triple imaginaire de la nation, la société et l'humanité, constitue la base théorique de notre définition de la « communauté émotionnelle », la nouvelle étiquette identitaire qui représente le mode mélodramatique, afin que nous puissions interpréter la tendance émotionnelle de la politisation du mode mélodramatique sous la structure du sentiment post-révolutionnaire.

Dans ce premier chapitre, nous nous intéressons à la formation de la communauté nationale. Selon Homi Bhabha, la nation est un « système de signification culturelle » aux caractéristiques « ambivalentes » et c'est « la perspective ambivalente et antagoniste de la nation en tant que narration » qui établit les limites de la culture nationale³⁴². Ulrich Schmid soutient également que la conscience nationale repose sur une « intrigue », une « fiction fondatrice³⁴³ », comme l'appelle Homi Bhabha, « qui permet l'identification des individus à

³⁴² Voir BHABHA Homi, « 1. Introduction: Narrating the Nation », in BHABHA Homi (dir.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge 1990, p. 1-2. [TdA]

³⁴³ *Ibid.*, p. 4-5. [TdA]

une “communauté imaginée”³⁴⁴. » Plus précisément, il divise le récit de base de la nation en deux modèles d’« héroïsme » et de « victimisation » :

« L’héroïsme et la victimisation permettent tous deux de délimiter un groupe interne : les héros sont considérablement plus forts que leurs ennemis, tandis que les victimes sont considérablement plus faibles que leurs ennemis³⁴⁵. »

Il est intéressant de noter que ces deux modèles de narration appuient non seulement le point de vue de Homi Bhabha sur l’ambivalence de la nation, mais font également écho à l’opinion de Linda Williams sur les caractéristiques « pathos » et « action » du mélodrame dans son célèbre ouvrage *Melodrama Revised*³⁴⁶. L’histoire nationale de la Chine au siècle dernier ayant été une histoire d’invasions et de contre-invasions, la formation de la communauté nationale est étroitement liée au récit de la guerre et de la révolution. Nous commencerons par l’un des « événements modernistes³⁴⁷ » les plus sensationnels — le massacre de Nankin — et nous étudierons comment le mode mélodramatique est devenu le mode dominant pour raconter l’histoire du peuple chinois comme « victimes ». Nous examinerons ensuite plusieurs « mélodrames de guerre » du XXI^e siècle sur l’histoire révolutionnaire et les conflits militaires contemporains, en analysant les stratégies d’intervention du mode mélodramatique dans le récit des « épopées héroïques » et des histoires révolutionnaires, afin d’explorer leur présentation sous la structure de sentiment post-révolutionnaire.

³⁴⁴ SCHMID Ulrich, « Nation and Emotion: The Competition for Victimhood in Europe », in LOREN Scott et METELMANN Jörg (dir.), *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 281 : « that allows for an identification of individuals with an “imagined community” ». [TdA]

³⁴⁵ *Ibid.* : « Both heroism and victimization allow for the delineation of an in-group: the heroes are considerably stronger than their enemies, while the victims are considerably weaker than their enemies. » [TdA]

³⁴⁶ Voir WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*

³⁴⁷ Voir WHITE Hayden, « The Modernist Event », in SOBCHAK Vivian (dir.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, New York et Londres, Routledge, 1996, p. 8, 30-32. Hayden White qualifie les événements catastrophiques représentés par l’Holocauste d’« événement moderniste », car les événements traumatiques propres au XX^e siècle - des événements d’une telle ampleur ou singularité qu’ils ne peuvent être ni complètement oubliés ni correctement remémorés - ne peuvent trouver leur représentation convenablement tenue que dans la « dé-réalisation » effectuée par les médias modernes et les formes modernistes telles que le collage et fragmentation. Nous pensons ici que le massacre de Nankin entre également dans cette catégorie des événement modernistes, d’où l’emprunt de l’expression de White.

2. Le modèle de victimisation : représenter l'« irréprésentable »

Hayden White estime que la violence des événements catastrophiques du XX^e siècle est si extraordinaire que le réalisme est inadéquat comme mode de représentation et que seule une révolution dans les pratiques de représentation peut espérer s'en approcher³⁴⁸. Il devient donc important de représenter l'histoire « irréprésentable ».

Toutefois, depuis ces dernières années, le mode mélodramatique a été considéré comme un mode unique de reproduction historique, en particulier comme un mode populaire et approprié à présenter des traumatismes historiques majeurs, catastrophiques qui sont irréprésentables. Cela ne se reflète pas seulement dans sa fonction émotionnelle : en soulignant les émotions puissantes, mais souvent réprimées, de la perte et en traitant la mémoire traumatique par le biais de formes de compassion et de deuil ; mais aussi en termes d'expression : par son recours à l'action et à la sensation, le mélodrame peut également saisir et exprimer la violence extrême et explosive d'événements catastrophiques. Comme mode excessif, le mélodrame est particulièrement adapté à une représentation complète de l'irrationalité et de la violence. Ces arguments ont été confirmés à plusieurs reprises par Thomas Elsaesser, Jeremy Maron, Ira Bhaskar³⁴⁹.

D'un point de vue politique, il semble incontestable que le mode mélodramatique est devenu l'un des plus importants discours de victimisation depuis le XX^e siècle, qui est notamment évident dans le récit national. La vision du monde du mélodrame « se concentre sur la souffrance émotionnelle d'une victime³⁵⁰ ». Lorsque cette « victime » constitue une nation entière, la puissance émotionnelle que la souffrance peut éveiller est extraordinaire.

³⁴⁸ Voir WHITE Hayden, « The Modernist Event », *op. cit.*, p. 30-32.

³⁴⁹ Voir ELSAESSER Thomas, « Subject Positions, Speaking Positions », in SOBCHACK Vivian (dir.), *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*, Londres et New York, Routledge, 2013, p. 145-183 ; MARON Jeremy, « Affective Historiography: Schindler's List, Melodrama and Historical Representation », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 27, n° 4, 2009, p. 66-94 ; BHASKAR Ira, « Trauma, Melodrama and the Production of Historical Affect. Indian Cinema and the Figuration of The Partition and the Contemporary Communal Riot », in NASTA Dominique, ANDRIN Murie et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2014, p. 339-356.

³⁵⁰ METELMANN Jörg, « "Emotional Suffering" as Universal Category? Victimhood and the Collective Imaginary », in LOREN Scott et METELMANN Jörg (dir.), *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 185 : « focus on the emotional suffering of a victim ». [TdA]

Comme le dit Ulrich Schmid, « la souffrance commune peut lier une communauté nationale par des liens encore plus forts que le triomphe commun³⁵¹. »

Nous avons choisi comme premier sujet de discussion la présentation du massacre de Nankin en tant qu'événement historique, tout d'abord en raison du statut de la Chine comme « victime » de cet événement catastrophique, ce qui fait de l'implication émotionnelle du mode mélodramatique dans cette œuvre un moyen naturel de construire une communauté émotionnelle qui évoque la mémoire nationale, inspire la sympathie et apaise les blessures collectives.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un événement explicitement révolutionnaire, le massacre de Nankin a eu lieu au cours de l'une des années révolutionnaires les plus turbulentes de la Chine. En tant qu'un des massacres de civils les plus inhumains durant la Seconde Guerre mondiale, un événement cataclysmique dans lequel la Chine a été la victime absolue de l'agression militariste japonaise, le massacre de Nankin a donné l'impulsion à la résistance militaire et à la lutte contre l'invasion de la révolution chinoise. En plus, contrairement à l'Holocauste, qui n'a jamais été oublié par l'histoire, le massacre de Nankin n'a été mentionné de nouveau qu'au milieu des années 1980 après près d'un demi-siècle. Il ne constitue pas seulement un projet politique de « nationalisation de la mémoire du massacre de Nankin³⁵² », mais aussi un projet de nostalgie émotionnelle à l'égard de l'histoire - dans le cadre d'un processus de restauration et de réflexion qui permet à cette histoire traumatique « irréprésentable » d'être représentée. Le discours émotionnel de la révolution et de la nostalgie est présenté comme une veine implicite, ce qui permet de discuter de l'intervention du mode mélodramatique dans un film sur le massacre de Nankin au sein de la structure de sentiment post-révolutionnaire.

2.1 Le massacre, allumeur du « feu » de l'émotion partagée

Après une série de plans en noir et blanc du bombardement, une musique passionnée accompagne les incendies. Le générique d'ouverture est délibérément placé sur près de deux minutes d'images brûlantes. Enfin, une immense légende blanche « Nankin, 13 décembre

³⁵¹ SCHMID Ulrich, « Nation and Emotion », *op. cit.*, p. 281 : « common suffering may tie a national community together with even stronger bonds than does common triumph. » [TdA]

³⁵² Voir YOSHIDA Takashi, *The Making of « The Rape of Nanking »: History and Memory in Japan, China, and the United States*, New York, Oxford Academic, 2006, p. 154.

1937 » apparaît à l'écran, nous ramenant à un moment et à un lieu précis de profond traumatisme national.

C'est l'ouverture de *Massacre in Nanjing* (屠城血证 *Tu cheng xie zheng*, réalisé par Luo Guanjun en 1987), le premier long métrage chinois à représenter directement le massacre de Nankin, sorti en 1987. L'imagerie du feu est l'élément le plus courant du spectacle cinématographique utilisé pour créer un effet visuel ou émotionnel dans les films qui traitent de traumatismes nationaux tels que la guerre, l'invasion et le massacre. Le spectacle sensationnel et l'action sensationnelle sont considérés par Ben Singer comme aussi importants que la « polarisation morale ». Ils constituent des éléments essentiels du mélodrame qui commanderaient l'assentiment général ³⁵³. Néanmoins, l'apparition prolongée du « feu » dans l'ouverture de *Massacre in Nanjing*, comme seul élément visuel autre que le générique, est très impressionnante.



Titre en chinois : 屠城血证



Nankin, 13 décembre 1937

Le feu, avec ce que Sergueï Eisenstein appelle sa « plasmatique³⁵⁴ ([ang] : *plasmatic*) » en constante déformation, est également une métaphore de l'important concept philosophique d'Henri Bergson de « l'élan vital ». S'appuyant sur la théorie de Bergson, Bao Weihong prend le « feu » comme « une technologie dotée d'un énorme pouvoir affectif³⁵⁵ » et l'utilise comme point d'entrée pour introduire le concept de « médium affectif » ([ang] : *affective medium*) dans son étude du cinéma chinois du XX^e siècle en temps de guerre : elle considère le cinéma comme une notion distincte du médium, « un

³⁵³ Voir SINGER Ben, *Melodrama and Modernity*, op. cit., p. 58.

³⁵⁴ Voir EISENSTEIN Sergeï, *Eisenstein on Disney*, LEYDA Jay (dir.), Calcutta, Seagull Books, 1986.

³⁵⁵ BAO Weihong, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015, p. 5 : « a technology with tremendous affective power ». [TdA]

environnement de médiation ayant le pouvoir de susciter des passions, d'encadrer la perception et de modeler l'expérience³⁵⁶. »

Le point de vue de Bao explique la présentation cinématographique de la séquence d'ouverture de *Massacre in Nanjing* ci-dessus. Ici, en tant que « formidable puissance affective », le « feu » devient un élément qui suscite des émotions nationales. Il dévoile le traumatisme collectif du massacre de Nankin pour les spectateurs chinois, éveillant des souvenirs émotionnels et contribuant à remplir la fonction de médium affectif du film. L'expression fixe « allumer le feu de colère » en chinois est une représentation visuelle de la manière dont le feu de l'émotion est transmis aux gens, changeant leur état physique et inspirant l'action. Le feu ardent du début du film est à ce stade une métaphore du « feu émotionnel », faisant de l'événement traumatique du massacre de Nankin un déclencheur de l'émotion nationale.

Les événements traumatiques unissent les émotions nationales parce qu'ils n'impliquent pas seulement un événement historique spécifique, mais un rappel de la mémoire émotionnelle collective. Le massacre de Nankin a été un énorme événement traumatique national, comme l'a dit Sun Ge, spécialiste de la politique et de la culture de l'Asie de l'Est :

« Il est devenu l'un des symboles les plus marquants de la mémoire émotionnelle du peuple chinois qui symbolisait des crimes commis par l'armée japonaise sur le sol chinois pendant la Seconde Guerre mondiale, symbolisait la colère du peuple chinois à l'égard du gouvernement japonais et de la droite japonaise refusant jusqu'à présent de reconnaître véritablement leur culpabilité, ainsi que le fossé irrémédiable entre les Chinois les Japonais en termes de traumatisme émotionnel au cours des quelque 50 années qui ont suivi la guerre³⁵⁷. »

Aujourd'hui encore, des décennies plus tard, cette « colère » ne s'est pas complètement apaisée et le « fossé » n'a pas été complètement comblé. En effet, la mémoire collective des événements publics s'accompagne généralement d'un certain degré d'« intensification émotionnelle » et de « polarisation affective ».³⁵⁸ Bien que l'émotion nationale ne puisse jamais être assimilée à un simple nationalisme, l'immense traumatisme émotionnel d'être

³⁵⁶ *Ibid.*, voir « Abstract » : « a mediating environment with the power to stir passions, frame perception, and mold experience ». [TdA]

³⁵⁷ SUN Ge, *L'espace de la dispersion du sujet* (主体弥散的空间 *Zhuti misan de kongjian*), Nanchang, Jiangxi Education Publishing House, 2002, p. 30. [TdA]

³⁵⁸ Voir TAVANI Jean Louis et COLLANGE Julie, « Mémoire collective et émotions : l'influence de l'implication personnelle. Étude sur le souvenir du meurtre de Clément Méric », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 2017/4 (Numéro 116), p. 351-373.

une victime absolue permet au « feu émotionnel » de la colère et du chagrin, avec une tendance à la polarisation affective, de dominer le rappel de la mémoire. C'est pourquoi dans les films, surtout dans les premières œuvres, sur le massacre de Nankin, les créateurs ont inconsciemment choisi le mode mélodramatique pour raconter l'histoire de la souffrance nationale. Ce n'est pas seulement parce que, sur le plan technique, le mélodrame « cherche à révéler de manière dramatique des vérités morales et émotionnelles à travers une dialectique du pathos et de l'action³⁵⁹ », ce qui s'applique parfaitement à l'extrême tristesse et à l'extrême violence présentées dans le cadre du thème du massacre. Plus important encore, le mélodrame « rejoue le spectacle de la souffrance sur le mode du sensationnel, la souffrance elle-même, sous la forme de la victime souffrante, étant dûment sentimentalise³⁶⁰. » Et cela démontre également pourquoi, comme Hayden White le suggère plus haut, le mode mélodramatique peut compenser l'inadéquation du mode réaliste face à des « événements modernistes » du XX^e siècle aussi extraordinaires que le massacre.

De l'imagerie du « feu » comme spectacle sensationnel au « feu émotionnel » avec polarisation affective, nous pouvons voir comment le mode mélodramatique intervient dans les dimensions visuelles et émotionnelles du film sur le massacre de Nankin à une macro-échelle. Cependant, comme l'affirme Helena F. S. Lopes, « au cinéma, l'évocation des malheurs nationaux comportait une dimension de genre évidente³⁶¹ ». Si cette histoire de la souffrance de la nation en tant que victime doit être discutée de manière plus spécifique nous devons élargir nos horizons au plan du genre afin de mieux analyser l'expression du discours victimaire.

³⁵⁹ WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*, p. 58 : « seeks dramatic revelation of moral and emotional truths through a dialectic of pathos and action ». [TdA]

³⁶⁰ JERVIS John, « Chapter 8. The Melodrama of the Modern », in *Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World*, Londres, Bloomsbury Academic, 2015, p. 170 : « [melodrama] re-enacts the spectacle of suffering in sensational mode, with suffering itself, in the form of the suffering victim, duly sentimentalized. » [TdA]

³⁶¹ LOPES Helena F.S., « Foreign Friends and Problematic Heroes: Remembering a Global World War Two in Early Twenty-first Century Chinese Cinema », *Journal of War and Culture Studies*, 2020, p. 45 : « In cinema, evoking national woes included a clear gender dimension. » [TdA]

2.2 Les femmes victimes, métaphore d'une nation en souffrance

La souffrance des femmes, souvent utilisée comme métaphore de la souffrance de la nation, est particulièrement évidente dans la présentation du discours sur le corps féminin dans les récits de ruine nationale. Comme le dit John Jervis :

« Le corps devient le lieu de la violation, le champ de bataille, à la fois sensationnel et sensationnalisé, et il devient ainsi le sujet clé et la ressource de l'encadrement mélodramatique du monde³⁶². »

Dans les récits des victimes du massacre de Nankin, le discours sur le corps des femmes est toujours placé dans un champ de vision indicible, où l'humiliation et les dommages se manifestent sous la forme de violences sexuelles, constituant une blessure de honte pour une nation. Cette blessure n'est pas seulement individuelle, ni confinée à la communauté féminine, mais elle est portée par les hommes et les nations. Amanda Weiss a systématiquement argumenté sur le viol dans les images et les vidéos du massacre de Nankin. Elle partage l'avis de Nira Yuval-Davis selon laquelle le corps des femmes est lié aux discours sur l'origine ethnique, la croissance nationale, l'eugénisme et le contrôle de la population³⁶³, expliquant pourquoi les victimes de viols en temps de guerre sont généralement des femmes : « le viol des femmes a souvent été imaginé comme le viol symbolique de la nation³⁶⁴. » Dans *The Flowers of War* (ou *Sacrifices of War*, 金陵十三钗 *Jinling shisan chai*, 2011) de Zhang Yimou, la métaphore nationale représentée par les femmes victimes est présentée de manière relativement complète à travers les deux figures féminines opposées de l'étudiante et de la prostituée.

The Flowers of War raconte l'histoire de quelques prostituées de Nankin qui se sacrifient pour sauver la chasteté et la vie d'un groupe d'étudiantes en s'enfuyant à leur place lors d'une fête japonaise pendant le massacre de Nankin. Dans ce film, les Chinois sont féminisés et l'homme chinois est absent. Enfermées avec un faux prêtre américain dans une église, les femmes : les prostituées et les étudiantes, se retrouvent dans une guerre sans fumée.

³⁶² JERVIS John, « Chapter 8. The Melodrama of the Modern », *op. cit.*, p. 170 : « The body becomes the site of violation, the field of battle, both sensational and sensationnalized, and it thereby becomes the key subject and resource of the melodramatic framing of the world. » [TdA]

³⁶³ Voir YUVAL-DAVIS Nira, *Gender and Nation*, Londres, Sage, 1997.

³⁶⁴ WEISS Amanda, « Contested Images of Rape: The Nanjing Massacre in Chinese and Japanese Films », *Signs*, vol. 41, n° 2, 2016, p. 437 : « the rape of women has often been imagined as the symbolic rape of the nation. » [TdA]

Les étudiantes dans le film ont le corps de vierges, symboles de pureté et d'intégrité et du territoire inviolable de la Chine. Yan Geling, l'auteur original du roman *The Flowers of War*, a écrit : « Dans toutes les cultures, la virginité figure un degré de sainteté. Une occupation ne peut être complète sans que l'occupant ne piétine le sacré³⁶⁵. » C'est pour cette raison que le film décrit en détail le siège violent et l'oppression des étudiantes par les envahisseurs japonais, ainsi que les fortes réactions de leurs corps qui en résultent, reflétant l'objectif des envahisseurs de saper la souveraineté nationale chinoise en violant le corps des femmes chinoises.

Par exemple, lors de la poursuite des étudiantes par les soldats japonais qui pénètrent dans l'église, un soldat japonais traîne une fille sur le sol tandis que les plans en mouvement passent du gros plan au plan moyen, puis au plan d'ensemble. Les cris tremblants des étudiantes terrorisées remplissent lentement l'église tandis que la caméra s'éloigne. (46'41-46'47)



³⁶⁵ YAN Geling, *Le sacrifice tragique et splendide* (悲惨而绚烂的牺牲 *Beican er xuanlan de xisheng*), *Dang dai chang pian xiao shuo xuan kan*, n° 4, 2011, p. 69. [TdA]

Dans une autre scène : une étudiante est forcée de s'asseoir au bord de la rampe d'un escalier alors qu'elle est poursuivie par deux soldats japonais. La moitié inférieure de ses vêtements est enlevée, révélant ses jambes nues. En résistant à l'assaut, la jeune fille tombe du premier étage. Dans un bruit sourd, les cris s'arrêtent brusquement et la caméra se concentre sur le sang qui s'écoule de la tête de la jeune fille morte. (49'05-49'27)



Ici, les éléments de sexe et de violence sont surutilisés et leur impact visuel est « sensationnel ». Mais cela est nécessaire parce qu'ils sont adaptés à la douleur émotionnelle extrême causée par un traumatisme national majeur tel que le massacre. Ils confirment les propos de Linda Williams sur la valeur de l'utilisation combinée des trois « excès apparemment gratuits » que sont le sexe, la violence et l'émotion, au-delà de la stimulation purement sensuelle³⁶⁶. C'est pourquoi, dans les films sur le massacre de Nankin, les corps des femmes, en particulier des vierges qui sont torturées, mais toujours défilantes, sont

³⁶⁶ Voir WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, 1991, p. 2-13.

présentés encore et encore comme une nécessité. En effet, lorsque ce qui est arrivé à la nation, victime innocente, qu'elles représentent métaphoriquement est raconté dans un discours violent et sexuel, le discours émotionnel que représente le mélodrame s'éveille et suscite de fortes émotions nationales. L'irritation, le chagrin et la compassion partagés naissent de l'observation des malheurs des jeunes filles et deviennent ainsi la clé d'une communauté émotionnelle.

Différente de l'« innocente étudiante », image courante dans les films sur le massacre de Nankin, la « prostituée » est incluse comme contrepoint à la « vierge » dans le film de *The Flowers of War*. Contrairement au stéréotype de leur profession « peu honorable », les prostituées du film font preuve d'un noble esprit de sacrifice. Si les étudiantes sont un symbole sacré et inviolable de la souveraineté nationale, ces « femmes de la rivière Qinhuai » (signifiant les prostituées) représentent la vertu du sacrifice transmise par l'histoire. Le titre de la sortie française du film, *Sacrifices of War*, va également dans ce sens.

Cette vertu de sacrifice est héroïque. Cet héroïsme féminin diffère cependant des héroïnes « dégenrées » des films maoïstes *Filles de Chine* (中华女儿 *Zhonghua nüer*, réalisé par Ling Zifeng en 1949) et *Zhao Yiman* (赵一曼 *Zhao Yiman*, réalisé par Sha Meng en 1949). Les prostituées de *The Flowers of War*, représentées par Yu Mo (Ni Ni), sont des héroïnes qui mettent l'accent sur l'identité de genre, en accord avec les goûts esthétiques de la structure de sentiment post-révolutionnaire.

C'est la raison pour laquelle dans l'imagination de l'étudiante Shu Juan (Zhang Xinyi), les images de ces prostituées belles, sexy et voluptueuses portant leurs qipao (旗袍, robe collante avec un col haut et une fente), apparaissent à plusieurs reprises dans le film.



Dans la littérature chinoise classique, les auteurs anciens ont dépeint de nombreux grands personnages de prostituées, mais dans l'histoire littéraire moderne, les prostituées ont été un

sujet qu'on a essayé d'éviter. La réintroduction par Zhang Yimou de « héroïne prostituée » et sa présentation de la beauté du corps féminin évoquent d'une part l'imagerie nostalgique de l'héroïsme féminisé du récit classique dans lequel l'identité de genre était représentée, et d'autre part un geste qui souligne la politique du corps féminin, en dissipant le modèle maoïste de l'« héroïne de guerre » lié étroitement à la « bataille révolutionnaire » et remplaçant les héroïnes impeccables et parfaites par les « héroïnes prostituées » qui semblent avoir une identité morale imparfaite.

L'image de les prostituées, ou les « fallen women³⁶⁷ », comme les appelle Miriam Hansen, est l'une des plus anciennes et des plus typiques dans l'histoire du mélodrame depuis l'époque du cinéma muet. Ces femmes sont souvent des jeunes femmes innocentes qui ont eu le malheur de sombrer dans la prostitution, tout comme les prostituées de *The Flowers of War* qui sont trompées ou vendues dans des maisons closes. Elles sont victimes de la vie, mais dans un moment de crise particulier, elles deviennent des héroïnes qui sauvent les étudiantes.

À la fin du film, les prostituées se défrisent les cheveux, se démaquillent et enfilent des vêtements d'étudiantes, prêtes à prendre la place des étudiantes lors de la fête japonaise. Le « changement de vêtement » de Zhang Yimou est une manière de compenser l'imperfection morale de l'identité des prostituées et de restaurer leur innocence. En sauvant les étudiantes, elles se sont aussi rachetées elles-mêmes. En tant que paradigme des personnages « victime + héros », la vertu du sacrifice représentée par les prostituées sert d'une métaphore de l'esprit de la nation est aussi significative que la souveraineté nationale inviolable figurée par la virginité des étudiantes. Comme l'a dit Yan Geling : « Au fur et à mesure que les sacrifices de l'histoire se déroulent, j'espère que les lecteurs découvriront, comme je l'ai fait, que le sacrifice de ces prostituées n'est pas seulement tragique, mais glorieux³⁶⁸ ».

Thomas Elsaesser affirme que « l'un des traits caractéristiques des mélodrames en général est qu'ils se concentrent sur le point de vue de la victime³⁶⁹. » En utilisant les femmes comme point d'entrée, nous avons examiné les problèmes associés à la nation en tant que

³⁶⁷ Voir HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women », *op. cit.* ; VUJKOV Milana, « Fallen Women of Hollywood Melodrama: 1930s-1950s », essai, in MULVEY Laura (dir), *Melodrama in Hollywood and World Cinema Course*, School of History of Art, Film and Visual Media (MA), Birkbeck, University of London, janvier 2005, révisé et édité en septembre 2020. <https://lolaonfilm.com/2020/09/25/fallen-women-of-hollywood-melodrama-1930s-1950s/>

³⁶⁸ YAN Geling, *Le sacrifice tragique et splendide*, *op. cit.* [TdA]

³⁶⁹ ELSAESSER Thomas, « Tales of Sound and Fury », *op. cit.*, p. 64 : « one of the characteristic features of melodramas in general is that they concentrate on the point of view of the victim. » [TdA]

sujet « victime ». Nous analyserons ensuite une autre caractéristique importante du mode mélodramatique, à savoir la construction d'un univers moralement lisible du bien et du mal, afin d'étudier l'implication du mode de la victime à la représentation d'histoires « irréprésentables » et à la réparation d'émotions traumatisantes.

2.3 Le bien et le mal, repères d'un univers moral

« Le vice et la vertu font les destins de la terre : ce sont les deux génies opposés qui se les disputent³⁷⁰. »

— Robespierre, 7 mai 1794

La Révolution Française a inauguré l'ère du mélodrame. Si le mode mélodramatique a été un modèle important qui a contribué à remodeler le monde moral pendant la transition de la France d'un État religieux à un État laïque, alors le point de vue de Robespierre selon lequel le pouvoir du mal et de la vertu décide du sort du monde n'était pas une exagération. Au contraire, il a révélé la fonction politique du dualisme moral dans le mode mélodramatique précisément à travers l'évocation d'un univers moral du « bien » et du « mal ». De plus, la raison pour laquelle le mélodrame peut devenir un mode populaire dans le monde, en particulier un mode politique populaire après le XX^e siècle, tient probablement à la lisibilité morale de son univers du bien et du mal. Le mélodrame évoque un monde de forces puissantes et mystérieuses, comme le dit John Jervis, « le renforçant par une utilisation intense d'effets spéciaux et par une obsession de la polarité morale et de l'absolu moral³⁷¹. »

Le but du discours politique de la nation véhiculé par le mode mélodramatique est, dans une large mesure, de construire un univers moralement lisible du bien et du mal qui facilite la formation d'une communauté émotionnelle publique.

Nous constatons que la construction de l'univers du bien et du mal dans les films sur le thème du massacre de Nankin s'articule généralement autour de deux aspects : le personnage et l'espace. Premièrement, la construction dualiste du personnage est extrêmement

³⁷⁰ ROBESPIERRE Maximilien, *Sur le rapport des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales*, Séance du 7 mai 1794 (18 Floréal an II), cité dans DENBY David J, « 4. Sentimentalism in the rhetoric of the Revolution », in *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760–1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 160.

³⁷¹ JERVIS John, « Chapter 8. The Melodrama of the Modern », *op. cit.*, p. 163 : « reinforcing this through an intense use of special effects, and through an obsession with moral polarity and moral absolutes ». [TdA]

importante : comme le dit Peter Brooks, la représentation du personnage est « le théâtre d'affrontements de forces manichéennes. Comme le lieu de rencontres d'éléments opposés³⁷². » En outre, la dichotomie entre espaces symboliques, qui est également souvent soulignée sous une forme métaphorique dans ce motif, renforce visuellement la perception morale du spectateur de la vertu ou du vice dans le monde de la victime.

La légitimité des figures manichéennes

Bien que le traitement simpliste du dualisme des personnages sur le mode mélodramatique ait souvent été critiqué, ce n'est généralement pas le cas pour le sujet du massacre de Nankin qui est étroitement lié aux mécanismes du discours politique. En effet, la création de *Massacre in Nanjing*, le premier film chinois sur le massacre de Nankin, a été directement influencée par l'attitude politique des Japonais à l'égard du Massacre à l'époque. Cela est principalement dû à trois événements survenus dans les années 1980 : la Guerre des manuels entre la Chine et le Japon, les Controverses sur le sanctuaire Yasukuni et la négation du massacre de Nankin. En raison de l'impact de ces événements politiques, la première demande de la recherche et du reportage chinois sur le massacre de Nankin est le rétablissement de la vérité, ainsi que l'accusation et la réfutation du déni de l'histoire par les forces de droite japonaises, tel qu'il est exprimé dans les œuvres littéraires et cinématographiques.

Ainsi, dans la représentation cinématographique de cette période de l'histoire, la dichotomie « victime-méchant » est adoptée, c'est-à-dire que les militaristes japonais sont opposés au peuple chinois qui souffre. Lorsque le Massacre est dirigé contre la population civile et que l'État est la victime absolue, l'« accessibilité morale » devient la priorité, et la caractérisation manichéenne du mode mélodramatique se voit naturellement conférer une légitimité vertueuse.

Cela est particulièrement évident dans les premiers films sur le massacre de Nankin. Dans ces films, les victimes sont souvent originaires d'une famille ordinaire pour montrer les expériences des petites gens pendant le massacre et ainsi susciter une identification émotionnelle aussi large que possible du public. Par exemple, *Ne pleure pas Nanjing* (南京 1937 *Nanjing 1937*, réalisé par Wu Ziniu en 1995) se concentre sur les expériences d'une

³⁷² BROOKS Peter, *L'Imagination mélodramatique*, op. cit., p. 127.

famille chinoise et japonaise qui a fui et souffert pendant le Massacre ; *May & August* (五月八月 *Wuyue bayue*, réalisé par Raymond To en 2002) raconte l'histoire tragique de deux jeunes filles forcées d'errer après que leurs parents ont été assassinés l'un après l'autre.

Faire des victimes les protagonistes est la technique narrative la plus courante dans les mélodrames nationaux pour rappeler les souvenirs nationaux et construire des communautés émotionnelles. Surtout dans les films sur le massacre de Nankin, les crimes de l'armée japonaise sont souvent visualisés par des plans rapprochés des victimes qui sont maltraitées, tuées et violées. La représentation des soldats japonais (en particulier des soldats japonais ordinaires) est également conçue de manière stéréotypée : lunettes rondes, moustache en brosse à dents, expressions féroces, comportements stupides, cupides, luxurieux et extrêmement cruels.

Ce traitement stéréotypé de l'image est à la fois une accusation et une réponse aux atrocités de guerre commises par l'armée d'invasion japonaise pendant la guerre contre le Japon, et une « punition » visuelle à travers le récit du film — un imaginaire de la vengeance sous l'influence du sentiment national, qui porte un « autre » imaginaire construit sur la base de cadres auto-émotionnels ou mémoriels.

Dans la construction de cet « autre », les femmes japonaises et les militaristes japonais sont généralement conçus comme une « image miroir » du bien et du mal.



Une japonaise qui est en train de distribuer les bonbons aux chinois.



Un japonais qui est en train de tuer les chinois.

C'est particulièrement le cas dans *Ne pleure pas Nanjing*. Rieko Lui Oi (Cho Yuet), femme ordinaire japonaise, est incluse dans les victimes par le réalisateur, constituant la particularité du film. Le réalisateur Wu Ziniu fait de l'épouse du protagoniste, le médecin chinois Shing Yin (Chin Han), une Japonaise qui, avec son mari chinois, endure des semaines de massacres cauchemardesques. Sa double identité de « japonaise » et « femme d'un Chinois » a fait d'elle la cible de la colère des soldats japonais et des réfugiés chinois.

D'abord, comme femme japonaise, Lui Oi représente la culture et la société que les soldats japonais sont censés protéger et, face à ce regard féminin venant de chez eux, les soldats deviennent soudain civilisés. Lorsque Lui Oi rencontre les soldats japonais pour la première fois, ceux-ci lui demandent poliment de rester à l'intérieur et de garder un drapeau japonais suspendu au-dessus de sa tête. Cependant, une fois que la nationalité chinoise de son mari est révélée, elle perd la protection ténue de sa nationalité. Le mariage international de Lui Oi, et surtout l'impureté causée par sa grossesse, sont considérés comme un affront à la masculinité japonaise. Un soldat japonais crie à son mari : « Comment oses-tu baiser nos femmes ? » Ils lui donnent des coups de pied dans le ventre, l'attaque contre l'utérus étant un rejet d'un symbole compromis de la mère patrie.

Le changement d'attitude des soldats japonais envers Lui Oi démontre aussi ce qui a été dit dans la sous-section précédente, à savoir que l'idée des femmes en tant que métaphores nationales ne se limite pas aux femmes chinoises. Comme l'affirme Amanda Weiss, le discours de Nanjing est « à bien des égards liés aux discours sur l'honneur et la honte nationale, qui mettent l'accent sur l'émasculation de la nation chinoise ou sur l'honneur de la nation japonaise³⁷³. ». Pour les soldats japonais, Lui Oi est également un symbole de la nation japonaise : lorsqu'elle est japonaise, elle représente la glorieuse patrie, mais lorsqu'elle est l'épouse d'un Chinois, elle devient ennemie de la nation japonaise et une insulte pour son pays.

En outre, l'identité japonaise de Lui Oi lui a causé des problèmes dans ses relations avec d'autres victimes chinoises. Lorsque son mari est capturé, elle se rend dans la zone internationale de sécurité pour chercher de l'aide, mais dans son désespoir, elle parle japonais. En l'entendant, l'un des réfugiés effrayés s'est écrié : « Il y a des Japonais ! Il y a des Japonais ! » C'est ainsi que d'innombrables réfugiés chinois ont afflué vers Lui Oi. Pour

³⁷³ WEISS Amanda, « Contested images of rape », *op. cit.*, p. 451 : « [...] in many ways tied to discourses of national honor and shame, which emphasize the emasculation of the Chinese nation or the honor of the Japanese soldier-nation. » [TdA]

ces Chinois ordinaires, dont les familles avaient été déchirées par les envahisseurs japonais, l'identité même d'un « Japonais » était exaspérante et effrayante, même s'il s'agissait d'une pauvre femme enceinte et faible face à eux. À ce moment-là, l'identité japonaise de Lui Oi constitue le péché originel du « mal » et, aux yeux des victimes chinoises, elle se confond avec l'« autre » imaginaire des cruels soldats japonais.

Il est indéniable que dans les représentations visuelles chinoises du massacre de Nankin, la distinction entre les soldats et la population dans le camp de la violence a toujours été un défi pour transmettre cette histoire. Quelques films, notamment *Ne pleure pas Nanjing* ou de *City of Life and Death* (南京！南京！ *Nanjing Nanjing*, réalisé par Lu Chuan en 2009) ont tenté d'humaniser les Japonais ordinaires en tant que victimes de la guerre. Mais chacune de ces tentatives a suscité de nombreuses discussions et interrogations de la part du public chinois. En effet, elles remettent en question les fondements mêmes de l'univers du bien et du mal que sous-tend le thème du massacre de Nankin - la nation chinoise est la victime innocente et bienveillante, et l'Empire Japonnais est le meurtrier cruel et violent. Face à un traumatisme national d'une telle ampleur tragique, l'espace dans lequel l'humanité profonde et complexe peut être négociée est fortement réduit, et l'univers du bien et du mal est divisée par une position politique nationale absolue. C'est aussi pour cette raison qu'une légitimité est donnée à la construction manichéenne des personnages, même si cette dernière est souvent teintée d'un nationalisme subjectif.

Pourtant, représenter l'histoire sur un mode mélodramatique n'a pas pour but de restaurer l'histoire, mais plutôt, avec sa « fonction d'apaisement », comme le dit Jeremy Maron, de « réconcilier la tension entre l'objectivité historique et la subjectivité, ainsi qu'entre l'engagement intellectuel et l'intégration émotionnelle³⁷⁴. » En d'autres termes, la tâche du mode mélodramatique est de fournir un refuge émotionnel acceptable pour les traumatismes et les souvenirs « irréprésentables ».

Un espace de dichotomies

L'espace joue également un rôle important dans la construction de l'univers du bien et du mal dans le film concernant le massacre de Nankin. Nous pouvons constater que le développement de l'intrigue tend à se concentrer sur un espace fixe à l'intérieur de la ville

³⁷⁴ MARON Jeremy, « Affective Historiography », *op. cit.*, p. 73 : « reconcile the tension between historical objectivity and subjectivity, as well as between intellectual engagement and emotional integration ». [TdA]

de Nanjing pour constituer un espace principal de la narration. La tension et le sensationnalisme d'une situation de vie ou de mort sont renforcés par la limitation de l'espace afin de restreindre les mouvements des personnages. L'espace narratif principal du film sur le massacre de Nankin n'a pas seulement une double signification en tant que véhicule spatial concret et métaphore spatiale psychologique, il permet aussi de construire un univers moral du bien et du mal à travers la dichotomie entre l'espace principal fixe et les autres espaces d'action non principaux.

Les films les plus marquants sont *Qixia Temple 1937* (栖霞寺 1937 *Qi xia si 1937*, réalisé par Zheng Fangnan en 2005) et *The Flowers of War*. Au niveau de l'espace physique, les principaux espaces narratifs de ces deux films sont des lieux religieux : le temple et l'église.

Sous l'angle de la fonction narrative, les deux sites existent comme lieux de refuge pour les personnages pendant le massacre de Nankin. L'espace relativement clos devient le point central de tension pour le développement de l'intrigue du film. Tous les malheurs des personnages, les conflits, les dialogues et le développement des relations se réunissent dans cet espace narratif principal, et la tension dramatique s'en trouve intensifiée.

Dans *The Flowers of War*, par exemple, les seules scènes extérieures, en dehors de la scène de guerre d'ouverture, sont celles où deux prostituées retournent dans un bordel pour récupérer des cordes de luth et des boucles d'oreilles, avant d'être capturées et torturées à mort par les Japonais. L'espace narratif principal se situe à l'intérieur d'une église catholique, dont les vitraux, les couloirs étroits et les caves rendent le récit plus sombre, plus secret et plus alambiqué. Cela crée une tension dichotomique entre les personnages - la répulsion et l'attraction entre la prostituée indécente et l'étudiante « pure ». En même temps, la tension entre les femmes chinoises en position de victimes et le pseudo-prêtre américain en position de sauveurs prend forme, se développe et explose dans l'espace clos de l'église, permettant aux dichotomies de se déployer à de multiples niveaux dans cet espace confiné et fixe.

Ensuite, en termes de sémiotique cinématographique, le temple dans *Qixia Temple 1937* et l'église dans *The Flowers of War* sont tous deux de nature religieuse, faisant ainsi de ces deux espaces des métaphores de la « bonté ». La revendication bouddhiste de « ne pas tuer », « respecter la vie sous toutes ses formes », et celle du christianisme de « la sainteté de la vie », « la paix entre les hommes » sont des métaphores de la « bonté ». Tout cela s'oppose au

« mal » projeté par l'espace meurtrier du « massacre ». C'est cette opposition qui inspire la sympathie pour les victimes et le ressentiment à l'égard du mal.

La dichotomie entre les univers du bien et du mal présentés par la scène religieuse interne et l'environnement externe du carnage est évidente, les atrocités inhumaines qui ont lieu à l'intérieur de l'espace religieux remettent en question les limites morales des gens au milieu d'un choc émotionnel extrême.

La scène la plus choquante et la plus violente de *Qixia Temple 1937* se déroule au début du film. Deux soldats japonais cherchent des femmes pour satisfaire leurs besoins sexuels parmi les réfugiés dans le temple. Les deux soldats japonais ont traîné une belle jeune mère dans un temple bouddhiste comme du bétail ; l'enfant de cinq ou six ans crie et court vers la mère capturée, avant d'être abattu. Le père muet, qui était parti couper du bois, est le témoin de la scène. Le muet essaie de lever sa faux et se précipite en avant pour résister, mais les moines l'en empêchent car ils ne veulent pas qu'il se sacrifie inutilement. Le muet ne peut émettre aucun son pour exprimer sa colère et son chagrin, mais une musique tendue, composée de tambours et de gongs, retentit alors. Au même moment, un homme rendu fou par la brutalité japonaise fait irruption dans la caméra, criant « *Guizi*³⁷⁵ (鬼子, diable japonais) tuent les gens ! » et courant dans le temple comme s'il essayait d'échapper à cette folie du « mal ». Cependant, la ville de Nanjing, occupée par les Japonais, n'a nulle part où s'enfuir. Des prises de vue tremblantes, des gros plans sur les visages et une musique tendue renforcent le caractère sensationnel des atrocités. Le temple bouddhiste, lieu du « bien », est incapable de résister à l'intrusion du « mal », mais renforce au contraire l'image tragique du massacre comme un enfer humain.

Dans le film de *The Flowers of War*, de la première balle tirée par les soldats japonais dans l'église, jusqu'au moment où ils ont été attirés hors de l'église par les soldats du Kuomintang, une scène de près de 10 minutes présente la dichotomie du bien et du mal dans l'espace. Les étudiantes se cachent dans la bibliothèque de l'église et tentent de barricader les portes avec de lourdes étagères et des livres. Cependant, alors que les livres tombent encore et encore au milieu du fracas des soldats japonais, les étagères finissent par s'effondrer et les Japonais pénètrent enfin dans l'église. L'église sacrée ne peut arrêter la folie du désir, et les livres, qui représentent la civilisation, sont impuissants face à la barbarie

³⁷⁵ *Guizi*, un terme utilisé avant la Libération de Chine pour les envahisseurs étrangers, par exemple, *Yang Guozi* (洋鬼子, diable étranger, signifié notamment les envahisseurs occidentaux).

des armes à feu. La seule chose que les filles peuvent faire est de courir et de crier, impuissantes, autour de l'église.

Une scène similaire est aussi vue dans le film *Massacre in Nanjing*. Dans ce film, l'atrocité se déroule dans la bibliothèque de l'hôpital, un endroit qui symbolise la civilisation et la raison. L'atrocité commence également par le meurtre d'un enfant, mais cette fois il s'agit d'un bébé. Viennent ensuite l'agression de la mère, et le viol et le meurtre d'une autre jeune infirmière. Au moment où les Japonais tuent l'infirmière à coups de baïonnette, accompagnés de ses cris, les rayonnages de la bibliothèque s'effondrent au ralenti, ce qui préfigure sans aucun doute l'effondrement de la civilisation dans un dispositif visuel surréaliste. L'univers moral du bien et du mal est clairement perceptible dans les images qui mettent en évidence la signification métaphorique de l'espace.



La représentation de l'espace suit la loi de la dichotomie, construisant le mode mélodramatique comme un moyen d'atteindre la lisibilité morale dans l'univers du bien et du mal dans les films sur massacre de Nankin. L'Holocauste est souvent considéré comme un « mal absolu », une sorte de « point zéro du mal³⁷⁶ ». Le massacre de Nankin représente également, d'une certaine manière, ce « mal absolu ». Nous aimerions croire que la nature humaine est « bonne », mais si la bonté est la norme, le « mal » du massacre représente-t-il une forme « anormale » ou un « excès » de la nature humaine ? La question la plus importante est la suivante : même s'il est facile d'identifier le bien et le mal sur le plan moral, les questions émotionnelles soulevées par le massacre telles que la compassion, le chagrin, la colère, l'humiliation, l'indifférence, la haine, sont-elles beaucoup plus complexes du point de vue du traumatisme national ?

2.4 Mélodrame, mode accessible de la reconstruction de la mémoire nationale

« Les vannes de la mémoire ont été ouvertes, les cicatrices des émotions du peuple ont été déchirées, et le passé commun et les catastrophes, les mêmes souvenirs et les mêmes émotions ont soudé la nation³⁷⁷. »

— Wang Yan

Le point de vue du spécialiste chinois de la culture Wang Yan sur la relation entre la mémoire et l'émotion est le résultat de son examen systématique des films juifs sur le thème de l'Holocauste. Il affirme que les films traitant de ce sujet remodelent la mémoire de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale pour les spectateurs du monde entier en manipulant des symboles historiques et en produisant des images mythiques. Le pouvoir de ce remodelage de la mémoire est particulièrement évident dans *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, réalisé par Steven Spielberg en 1993) et *La vie est belle* (*La vita è bella*, réalisé par Roberto Benigni en 1997) sont parmi les films les plus marquants qui touchent le cœur des gens.

³⁷⁶ Voir JERVIS John, « Chapter 8. The Melodrama of the Modern », *op. cit.*, p.166.

³⁷⁷ WANG Yan, *Le mythe de la destruction et de la rédemption* (毁灭与救赎的神话 *Huimie yu jiushu de shenhua*), *Dushu*, n° 04, 2006, p. 139. [TdA]

Bien que Theodor W. Adorno affirme qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare³⁷⁸. », le traumatisme historique ne s'oublie pas et ne se guérit pas en le mettant de côté. Au contraire, c'est dans le processus de reconstruction narrative que le traumatisme historique atteint l'objectif moral de rétablir la vérité par la reconstruction et le rappel de la mémoire affective. Cette finalité morale est de la plus haute importance, en particulier pour les pays et les peuples victimes. C'est pourquoi le discours exemplaire de la victimisation, l'Holocauste, ne tolère pas les comparaisons et insiste sur sa singularité.³⁷⁹

Pour le public chinois, le massacre de Nankin possède également une « singularité » dans la mémoire nationale de la Chine. Pour des raisons historiques et politiques, la reconstruction de cette mémoire nationale n'a cependant pas commencé avant le milieu des années 1980. En effet, après la victoire de la seconde guerre sino-japonaise, le récit « révolutionnaire » mené par le Parti communiste chinois a décrit le peuple chinois comme les « vainqueurs » de la guerre anti-japonaise à l'époque de Mao Zedong. Mais avec l'ouverture du récit traumatique du massacre de Nankin dans les années 1980, le rôle de la Chine en tant que victime des atrocités japonaises a commencé à émerger en public, une certaine « culture de la victimisation » est apparue dans la période post-Mao et a coexisté avec l'ancien récit révolutionnaire dominant.³⁸⁰

Dans son livre *National trauma and collective memory: Extraordinary events in the American century*, le savant américain Arthur G. Neal analyse en détail l'interaction entre le traumatisme national, la mémoire collective et l'identité nationale. Lorsqu'un événement extraordinaire (généralement un événement majeur de nature traumatique, comme une guerre) se produit, les membres du collectif développent les mêmes émotions, telles que la tristesse, la peur et la colère, et se regroupent naturellement en une « communauté morale » sous l'inspiration des émotions communes, ce qui permet de former ou de renforcer l'identité nationale.³⁸¹ Quand l'histoire traumatique du massacre de Nankin est révélée, la transformation de la Chine du statut de « vainqueur » à celui de « victime », de la « victoire »

³⁷⁸ ADORNO Theodor W., *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par ROCHLITZ Geneviève et ROCHLITZ Rainer, Paris, Payot, 2003, p. 26.

³⁷⁹ Voir CHAUMONT Jean-Michel, « 4. Au cœur du débat sur la singularité », in *La concurrence des victims : Génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2010 [1997], p. 126-180.

³⁸⁰ Voir DENTON Kirk A., *Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2014, p.133-135.

³⁸¹ Voir NEAL Arthur G, « Introduction », in *National trauma and collective memory: Extraordinary events in the American century*, New York, ME.Sharpe, 2005, p. 3-36.

aux récits de traumatismes, donne au public une nouvelle perspective sur cette histoire amère. La mémoire émotionnelle collective du massacre de Nankin a été formellement reconstruite.

La redéfinition de la victimisation permet non seulement de créer une « communauté émotionnelle » autour de la nouvelle mémoire du pays de la Seconde Guerre mondiale, mais elle détermine également le principal mode de présentation de cette mémoire dans le cinéma chinois : le mélodrame.

C'est non seulement parce que le mélodrame est le mode d'expression le plus représentatif du discours victimaire, mais aussi parce qu'il a pour fonction de « permettre une émotionnalisation de l'histoire », comme le dit Ira Bhaskar :

« Le mélodrame... a fourni un mode populaire de représentation des traumatismes historiques, de délimitation des émotions puissantes, souvent réprimées, de la perte, ainsi que de traitement de la mémoire traumatique par des formes de compassion et de deuil³⁸². »

Raconter l'histoire d'un traumatisme national sur le mode de la « victime » revient, d'une certaine façon, à reconnaître activement son propre passé humiliant et désagréable. D'un point de vue émotionnel, il s'agit d'une stratégie narrative que toute nation fière ne souhaite peut-être pas adopter, mais qu'elle se doit d'assumer. Lorsque nous choisissons d'utiliser le mode mélodramatique pour représenter une histoire « irréprésentable », non seulement cela illustre le lourd fardeau émotionnel, mais cela signale également qu'il y a des injustices morales dans cette histoire qui attendent notre voix. Le massacre de Nankin est l'un de ces événements. La surcharge émotionnelle du mode mélodramatique nous offre un puissant support émotionnel à travers les émotions mimétiques du cinéma, y compris nostalgique, sentimentale et mélodramatique, afin que nous puissions réaliser ce que Thomas Elsaesser appelle le « travail de deuil³⁸³ », c'est-à-dire avoir le courage de revisiter une partie désagréable du passé du pays. Car c'est seulement en revisitant que l'on peut donner la parole aux victimes, reconstruire l'univers moral et reconquérir l'espace de l'innocence.

³⁸² BHASKAR Ira, « *Trauma, Melodrama and the Production of Historical Affect* », *op. cit.*, p. 343 : « Melodrama...has provided a popular mode of representing historical trauma, of delineating powerful, though often repressed emotions of loss, as well as for dealing with traumatic memory through forms of compassion and mourning. » [TdA]

³⁸³ Voir ELSAESSER Thomas, « Subject Positions, Speaking Positions », *op. cit.*, p. 172.

Dans ce premier sous-chapitre sur la « structure de sentiment post-révolutionnaire », nous avons à peine mentionné les émotions révolutionnaires passionnées, masculines et héroïques dans l'étude ci-dessus. En effet, c'est l'histoire humiliante de l'invasion et de l'oppression qui a déclenché la passion révolutionnaire dans la Chine du XX^e siècle et qui explique pourquoi cette passion se poursuit encore aujourd'hui. Nous souhaitons faire un « travail de deuil » du passé avec une « nostalgie réparatrice » afin de « réconcilier la mémoire et l'espoir, la commémoration et l'oubli, ou servir de médiateur entre la pitié, le sentiment et la honte³⁸⁴ ». C'est à partir de cette base que nous reviendrons sur les stratégies d'application du mode mélodramatique dans la narration de l'histoire révolutionnaire. Dans le prochain chapitre, nous examinerons comment le mode mélodramatique est impliqué dans la représentation cinématographique de la révolution chinoise dans un contexte plus spécifique, par le biais du modèle d'héroïsme.

³⁸⁴ *Ibid.* : « reconcile memory and hope, commemoration and forgetting, or mediate between pity, sentiment, and shame ». [TdA]

3. Le modèle d'héroïsme : incorporer une grammaire post-révolutionnaire de l'émotion

Depuis que Linda Williams a réexaminé le mode mélodramatique dans les films populaires américains centrés sur les hommes et l'action, les recherches sur la relation entre le mélodrame et les films de guerre et d'action se sont multipliées au cours des dernières décennies.³⁸⁵ Cela a confirmé le point de vue original de Williams selon lequel l'« action » devrait être considérée comme aussi importante que le « pathos » en tant qu'élément fondamental du modèle narratif mélodramatique³⁸⁶. En particulier, depuis la fin du XX^e siècle, le cinéma d'action et le cinéma de guerre s'inspirent des traditions antérieures d'action palpitante moralement autorisées et de spectacles pathétiques de souffrance, tout en les associant à un répertoire nouvellement explosif d'attractions technologiquement améliorées.

L'élément émotionnel du mode mélodramatique intègre également des sentiments plus politiques tels que le nationalisme et le patriotisme à mesure que le protagoniste du mélodrame passe d'une femme dans le cercle familial à un héros de pathos masculin dans le monde extérieur (de guerre). Le mélodrame a également commencé à être étudié non seulement comme mode esthétique et culturel, mais aussi comme mode politique.³⁸⁷

Bien que les recherches existantes utilisent principalement des films de guerre ou de combat américains comme base d'analyse, nous avons constaté des schémas similaires dans les films chinois des 20 dernières années lorsque nous les avons réexaminés. De plus, en raison de l'idéologie particulière de la Chine, ces films sont souvent explicitement ou implicitement influencés par le discours révolutionnaire.

Notre prochaine recherche sera divisée en deux parties : d'abord, nous reverrons la révolution chinoise dans le cinéma chinois contemporain, en nous concentrant sur *Héros de*

³⁸⁵ Voir HIGGINS Scott, « Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film », *Cinema Journal*, vol. 47, n° 2, Winter 2008, p. 74-96 ; KAPPELHOFF Hermann, « Melodrama and War in Hollywood Genre Cinema », in LOREN Scott et METELMANN Jörg (dir.), *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 81-106 ; SOLTYSIK MONNET Agnieszka, *Combat Death in Contemporary American Culture: Popular Cultural Conceptions of War since World War II*, Lanham, Lexington Books, 2021.

³⁸⁶ Voir WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*

³⁸⁷ Voir ANKER Elisabeth R., *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham et Londres, Duke University Press, 2014 ; EAGLE Jonna, *Imperial Affects: Sensational Melodrama and the Attractions of American Cinema*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

guerre (集结号 *Ji jie hao*, réalisé par Feng Xiaogang en 2007) et *Bodyguards and Assassins* (十月围城 *Shi yue wei cheng*, réalisé par Teddy Chan en 2009), deux films sur les guerres révolutionnaires du XX^e siècle. Ensuite, nous prêterons attention au film de guerre se déroulant au cours du nouveau siècle, représenté par *Wolf Warrior 2*, et explorerons l'impact émotionnel du mode mélodramatique comme mode politique. Ces deux parties de la filmographie proviennent respectivement de la première décennie et de la deuxième décennie du XXI^e siècle. Nous constatons que bien que ces deux films soient tous les deux des œuvres représentatives des « films d'un nouveau mainstream³⁸⁸ » aux thèmes militaires qui présentent les idéologies officielles, ils proposent des variations évidentes dans l'approche de l'éveil et de la construction du discours politique quand ils expriment les sentiments nationaux. Notre intérêt réside dans l'exploration de la manière dont le mode mélodramatique existe dans le modèle d'héroïsme comme convention qui produit des effets émotionnels dans les récits nationaux, pour s'adapter à la construction du discours politique dans l'ère post-révolutionnaire.

3.1 Revisiter la révolution chinoise

La révolution comme nostalgie et compensation émotionnelle

Jiang Shen estime que les films qui reflètent le Parti communiste chinois et les soldats chinois pendant les années de guerre présentent une manière particulière d'exprimer la nostalgie dans les films chinois, car ils permettent aux gens de « s'immerger dans les sentiments du romantisme révolutionnaire³⁸⁹ ». Comme l'a dit Nevena Daković : « Le

³⁸⁸ Le concept de « film d'un nouveau mainstream » a été proposé pour la première fois par Ma Ning au tournant du siècle. Après développement, il a été généralement accepté par les spécialistes du cinéma chinois. Les films d'un nouveau mainstream sont une version évoluée des « films de la mélodie principale » (voir Partie II p. 143.) en termes de commercialisation et de typage. Ces films incarnent non seulement des esprits dominants distincts tels que le patriotisme, le collectivisme, l'héroïsme et l'idéalisme, mais ont également des performances étonnantes au box-office, qui dépassent toutes fondamentalement les 500 millions de yuans (environ 64 millions d'euros).

³⁸⁹ JIANG Shen, « Nostalgie cinématographique et société de consommation (电影怀旧与消费社会 *Dianying huaijiu yu xiaofei shehui*), *Film Art*, n° 6, 2008, p. 54. [TdA]

sentiment de nostalgie influence la (ré)imagination de l'identité nationale³⁹⁰. » Il s'agit de l'évocation d'un temps et d'une identité révolus, de l'époque de la gloire et de l'harmonie du pays et de la nation, en tant qu'objets ultimes de la perte, qui provoque la nostalgie.

C'est pour cette raison que depuis les années 1990, quoique l'expression « adieu à la révolution » soit devenue un mot à la mode, l'écriture de la révolution ne disparaît jamais. C'est plutôt la manière monotone de raconter l'histoire de la révolution dans la période des « films de 17 ans³⁹¹ » qui a disparu. Ainsi, nous pouvons constater que la structure de sentiment confucéen et la structure de sentiment consommateur sont également intégrées sous diverses formes dans les représentations cinématographiques de la révolution : en plus d'hériter de la manière traditionnelle dualiste de raconter la révolution entre le bien et le mal, l'éthique humanitaire a commencé à réfléchir et à réécrire l'histoire révolutionnaire, tandis que le consumérisme parodiait, subvertissait et déconstruisait l'histoire révolutionnaire. Ces présentations incarnent un certain symptôme de l'ère dite « post-révolutionnaire ».

Cela se reflète particulièrement dans un certain nombre de films aux thèmes historiques révolutionnaires sortis depuis le XXI^e siècle. Le spécialiste de la culture Han Chuanxi a affirmé que l'émergence de ces films avait ouvert une nouvelle voie aux récits révolutionnaires dans l'ère post-révolutionnaire. Parce que ce changement narratif implique le contexte politique et culturel complexe qui lui est associé, il représente « une “révolution narrative” cinématographique dans l'ère post-révolutionnaire³⁹² ». *Héros de guerre* et *Bodyguards and Assassins* en sont de bons exemples.

Héros de guerre se déroule dans le contexte de la bataille de Huaihai lors de la guerre civile entre le Kuomintang et le Parti communiste en 1948, qui évoque dans une certaine mesure d'anciens souvenirs de films de guerre dont le thème principal est rappelé au grand public. Les gens qui ont vécu l'époque révolutionnaire éprouvent des émotions assez complexes à l'égard des œuvres révolutionnaires de cette ère : d'abord, ils se sentent familiers ou nostalgiques, puis ils connaissent la frustration causée par l'effet de

³⁹⁰ DAKOVIĆ Nevena, « National Melodrama: Melodrama, Revolution, Nation », in NASTA Dominique, ANDRIN Murie et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, p. 276 : « The feeling of nostalgia influences the (re)imagining of the national identity. » [TdA]

³⁹¹ Les « films de 17 ans », fait spécifiquement référence aux films en Chine continentale pendant la période suivant la fondation de la Chine nouvelle en 1949 et avant la Révolution culturelle en 1966. Voir Partie I, p. 113.

³⁹² HAN Chuanxi, « Les récits révolutionnaires dans l'ère post-révolutionnaire et leurs nouvelles possibilités (后革命时代的革命叙述及其新的可能 *Hougeming shidai de geming xushu ji qi xinde keneng*), *Art Panorama*, n° 3, 2010, p. 37. [TdA]

distanciation qui est provoqué par les brusques changements d'époque, la perte de la foi et l'appartenance émotionnelle. La nostalgie émotionnelle du film n'est pas seulement le souvenir de l'ère révolutionnaire passée, mais aussi l'éveil émotionnel du mythe révolutionnaire raconté dans l'ère post-révolutionnaire actuelle.

Bodyguards and Assassins introduit le contexte de la Révolution plus lointaine de 1911. Ce film historique coproduit par la Chine et Hong Kong montre non seulement l'imagination politique de la révolution démocratique chinoise du point de vue de Hong Kong, mais également, à travers la description du portrait de groupe des personnes insignifiantes impliquées dans le torrent de l'époque au nom de la « révolution », évoque la nostalgie du public pour la tradition des arts martiaux dans les films de Hong Kong. Le film combine le contexte général de la révolution avec des personnes ordinaires qui semblent n'avoir rien à voir avec la révolution, déconstruisant la grande signification de la « révolution » et incitant les gens à prêter plus d'attention aux autres émotions humaines que la passion révolutionnaire.

À leur manière spécifique, les récits cinématographiques de ces deux films imposent une idéologie, une politique ou des versions de l'histoire en utilisant les structures ou les éléments mélodramatiques et s'intègrent aux différents genres. En fait, La révolution, en tant que nostalgie, pointe en fin de compte vers une compensation émotionnelle et un confort moral pour la vie réelle actuelle. C'est aussi la plus grande signification du mélodrame comme mode politique qui intervient dans les récits nationaux pour réaliser une médiation émotionnelle et un travail idéologique.

Héros de guerre coïncide avec les émotions cathartiques turbulentes de la société, il fait écho au sort du peuple dans la période de transformation sociale, exprime le sentiment social de recherche de l'équité pour ceux qui sont confrontés à l'injustice et suscite ainsi une résonance universelle. Le réalisateur Feng Xiaogang a déclaré : « C'est un film pour les gens qui ont été lésés. Chez Gu Zidi (Zhang Hanyu), le public a trouvé un support pour la catharsis, constituant la partie la plus touchante du film³⁹³. » Ainsi, quand Gu Zidi se retourne sous la lueur du feu dans la nuit et regarde le public en face de l'écran, il semble que Gu Zidi traverse le temps et l'espace historiques et se joint tranquillement au public avec

³⁹³ WEI Xin, « *Héros de guerre* : La chose la plus touchante est de voir des héros qui ont subi des griefs humains pendant la guerre (《集结号》吹响：战争之中见人性委屈英雄最感人 “Ji aie hao” chuixiang: zhanzheng zhizhong jian renxing weiqu yingxiong zui ganren) » [en ligne], *Chengdu Daily*, 20 décembre 2007, [consulté le 17 août 2023]. <https://ent.sina.com.cn/r/m/2007-12-20/15391843664.shtml> [TdA]

les mêmes coordonnées temporelles et spatiales. Le slogan sur l’affiche « Chaque sacrifice est immortel » exprime avec précision l’affirmation des revendications personnelles de justice dans les grands changements sociaux.

Comme l’a dit le chercheur en cinéma Rao Shuguang, la raison la plus importante du succès de *Héros de Guerre* est son observation du courant psychologique social dominant. « Cette expression est conforme à l’expérience la plus directe des gens dans la vie actuelle. Chacun d’entre nous est confronté à de nombreuses injustices dans la société, nous ressentons tous la douleur, et ces émotions et exigences doivent être réconfortées³⁹⁴ ». En ce sens, *Héros de guerre*, enveloppé dans un manteau « révolutionnaire », invoque en fait la fonction politique du mode mélodramatique en tant que communauté émotionnelle : pour impressionner le public avec le noyau émotionnel de restauration de l’équité, de la justice et de l’innocence.

Il est intéressant de noter que c’est en s’inspirant de *Héros de guerre* que Peter Chan, le producteur de *Bodyguards and Assassins*, a pensé au scénario de Teddy Chan qu’il avait lu 10 ans auparavant sur l’histoire d’un groupe de volontaires civils défendant un leader révolutionnaire. Dans un sens, *Bodyguards and Assassins* raconte également l’histoire que « Chaque sacrifice est immortel ». Bien qu’il s’agisse d’un « *film d’un nouveau mainstream* » qui représente l’idéologie officielle, le film utilise des techniques post-révolutionnaires de déconstruction de grands récits et de stimulation émotionnelle mélodramatique pour toucher efficacement la génération qui grandit sous l’influence de la structure de sentiment consommateur. Cette génération a généralement des réserves considérables, voire une attitude de résistance vis-à-vis de films qui promeuvent l’idéologie officielle. Zhang Huiyu a cité les réflexions d’une internaute qui a beaucoup attiré l’attention à l’époque :

« Après avoir regardé *Bodyguards et Assassins*, je me suis senti oppressée. Même si je n’arrêtais pas de dire à mon mari que je ne regarderai plus jamais des films comme celui-ci, j’ai dû admettre dans mon for intérieur qu’il faut le voir.

Il était presque 22h quand je suis rentrée chez moi, mais je n’ai pas pu m’endormir. Je ne pensais qu’à *Bodyguards and Assassins*. Soudainement, je me suis souvenu quand j’étais enfant, j’écrivais souvent dans mes essais que “notre vie heureuse est durement gagnée, et qu’elle est gagnée aux prix de la vie des pionniers révolutionnaires.” Ces mots sont devenus une expression courante à l’époque de l’école, mais ils sont si pâles ! Après avoir regardé *Bodyguards and Assassins*, j’ai été profondément bouleversée, le

³⁹⁴ RAO Shuguang, « Repenser *Héros de guerre* (集结号再思考 *Ji jie hao zai sikao*) », *Contemporary Cinema*, n° 3, 2008, p. 20. [TDA]

langage habituel que j'utilisais auparavant n'était plus vide, mais devenait tellement réel³⁹⁵ ! »

Comme l'a ressenti l'internaute susmentionnée, les souvenirs émotionnels évoqués par ce film rendent « réels » les clichés « pâles » et « vides ». Selon Zhang Huiyu, l'expression idéologique apparemment plutôt retardataire répond à une structure de sentiment antisystème depuis la réforme et à une prise de position opposée construisant ainsi un État dépolitisé et dérévolutionnaire avec une certaine forme de cynisme post-moderne. L'idéologie révolutionnaire s'est rapprochée de l'expérience émotionnelle individuelle du public grâce au pouvoir de l'émotion. Ce public a accepté l'idéologie révolutionnaire après qu'elle a été incorporée dans la structure de sentiment post-révolutionnaire.

Plus précisément, ce sont les gens ordinaires du film qui reconstruisent l'image des héros et l'idéologie révolutionnaire, réécrivant ainsi le récit national de la révolution. Ils sont différents des héros entourés d'un halo de victoire dans les récits révolutionnaires traditionnels : ce sont des héros de pathos qui peuvent être oubliés, ignorés, voire victimes d'injustices dans l'histoire révolutionnaire.

Le héros du pathos comme victime

Dans les textes narratifs historiques révolutionnaires classiques chinois, il existe des réglementations strictes sur la description des héros. Ceux-ci manifestent souvent une seule et grande « divinité », constituent l'incarnation de la perfection et montrent à tout moment qu'ils peuvent sans crainte donner leur vie à la révolution sacrée. Pourtant, dans les ouvrages retraçant l'histoire révolutionnaire depuis les années 1990, les héros reviennent de la « divinité » à « l'humanité », et ils ont la fragilité et l'impuissance de la nature humaine. De subtils changements arrivent dans la relation entre les héros et le pays. Dans les films héroïques traditionnels, la question de savoir si un héros peut réellement être défini comme tel et la légitimité de la guerre se renforcent mutuellement. La noblesse des héros et la légitimité de la guerre se superposent fortement dans ce type de film où les sacrifices

³⁹⁵ Cité dans ZHANG Huiyu, « *Bodyguards and Assassins* : Le couple “révolution/démocratie” (《十月围城》：“革命 / 民主”的耦合 “Shiyue weicheng”：“geming / minzhu” de ouhe) », in *Ouvrir les mémoires poussiéreuses : la culture cinématographique et télévisuelle et l'imaginaire historique* (打开锈住的记忆——影视文化与历史想象 *Dakai xiuzhu de jiyi—yingshi wenhua yu lishi xiangxiang*), Guilin, Guangxi Normal University Press, 2014, p. 88. [TdA]

individuels impliqués dans la guerre et les massacres collectifs perpétrés au nom de la guerre sont des enjeux qui sont éliminés par la noblesse et la justice.

Héros de guerre établit un nouveau modèle d'héroïsme. Comme l'a dit Liu Heng, le scénariste du film : « Premièrement, nous ne discutons pas du sens de la guerre ; deuxièmement, nous ne discutons pas de la valeur du sacrifice. Nous écrivons simplement une histoire : le héros subit de l'injustice³⁹⁶. » À travers le paramètre du héros qui subit de l'injustice, son identité et celle de la victime se réunissent, transformant ainsi le héros de guerre en héros de pathos mélodramatique.

Lorsque le commandant de la Neuvième Compagnie Gu Zidi a accepté la mission de combat, il a convenu avec le commandant du régiment d'utiliser le « clairon de rassemblement » comme ordre de retraite. Si le clairon ne sonne pas, toute la compagnie doit continuer à se battre. 47 soldats se sont battus courageusement pour tuer les ennemis, mais à la fin ils ont été dépassés en nombre par une énorme disparité de force. Gu Zidi a vu ses camarades mourir un par un. Avant sa mort, le chef de section a déclaré avoir entendu le clairon et a demandé à Gu Zidi de se retirer avec ses camarades restants. À ce moment-là, Gu Zidi a découvert que d'autres troupes s'étaient déjà repliées. Il soupçonnait que c'était par négligence qu'il avait manqué l'appel du clairon, causant la mort de ses camarades. Sous le choc et la culpabilité, il s'est précipité seul vers l'ennemi avec un paquet d'explosifs... Bien qu'il ait finalement survécu, tous ses camarades ont été tués. Alors qu'il était soigné à l'hôpital, il a appris que la désignation militaire de sa troupe avait été annulée et que les frères morts au combat étaient considérés comme « disparus » (plutôt que « morts en mission »). Ce qui aide Gu Zidi à vivre, c'est son désir de découvrir la vérité sur le clairon de rassemblement et de trouver pour ses camarades morts le « statut » qu'ils méritent.

Le film ne se concentre pas sur de nobles histoires de héros combattants, mais sur la façon dont Gu Zidi a restauré la réputation de 47 héros morts pendant la guerre. Gu Zidi s'est obstinément demandé : « Pourquoi quelqu'un a-t-il entendu le clairon mais pas moi ? Le clairon a-t-il vraiment sonné ? Qui est responsable ? »

C'est le héros de pathos qui demande une explication à l'histoire en tant que victime. Il s'agit d'une mise en accusation de « l'oubli » et de « l'injustice » submergés dans l'histoire révolutionnaire par des individus dont le destin était contrôlé par la guerre. Dans ce cadre,

³⁹⁶ ZHANG Ying, « Liu Heng : Debout sur cette terre de Chine (刘恒：站在中国的这片土地上 Liu Heng: zhanzai zhongguo de zhepian tudishang) » [en ligne], *Xinmin Weekly*, 20 juillet 2022, [consulté le 17 août 2023]. <https://m.xinminweekly.com.cn/content/17564.html> [TdA]

Gu Zidi est un personnage semblable à Rambo. Le seul mobile de Rambo est un désir mélodramatique de revenir à l'innocence d'un amour sans problème pour la patrie, car comme le disait Linda Williams, Rambo veut juste que « notre pays nous aime autant que nous l'aimons³⁹⁷ ». Tout au long de sa vie, Gu Zidi ne veut qu'une chose : que les soldats morts de la Neuvième Compagnie soient réhabilités. Parce qu'ils ont sacrifié leur vie pour le pays, ils méritent le respect du pays et le pays doit rendre hommage à leur innocence et à leur honneur de héros. Ils ne sont pas « disparus », mais ont en réalité donné leur vie sur le cruel champ de bataille.

Des années plus tard, la vérité a finalement été révélée. Les gens ont découvert que le soi-disant « clairon de rassemblement » n'était qu'un « mensonge ». Le sacrifice des 47 soldats faisait partie du plan stratégique, et leur sacrifice était nécessaire pour gagner du temps pour la force principale. À la fin du film, quand un vieux général représentant le gouvernement dit devant la pierre tombale : « Frères de la Neuvième Compagnie, vous avez été lésés », les soldats morts ont finalement reçu l'honneur et l'innocence qui leur revenaient. Cette scène a non seulement fait verser des larmes à toutes les personnes présentes dans le film, mais a également profondément touché tous les spectateurs devant l'écran. La « réhabilitation » de la fin est la réparation de la mémoire personnelle par l'histoire. Le film dégage donc une nouvelle sémantique politique à travers le slogan sur l'affiche du film : « Respectez chaque sacrifice ! » Comme l'affirme Jane Gaines, « on peut compter sur le mélodrame pour raconter des situations historiques intolérables de telle sorte que le public souhaite voir le mal 'réparé'³⁹⁸. »

À travers le paramètre mélodramatique du héros-victime Gu Zidi, le film parvient à réaliser une sorte d'« émotionnalisation de la politique ». Il n'est pas facile pour un film doté d'une idéologie de propagande d'impressionner le public. Liu Haibo estime qu'« un processus nécessaire est de le transformer en un récit éthique lié à l'expérience personnelle du public³⁹⁹ ». La recherche de l'armée par Gu Zidi et sa quête d'un « statut » sont comme

³⁹⁷ Voir WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*, p. 60-61.

³⁹⁸ GAINES Jane, « Chapter 3. The Melos in Marxist Theory », in JAMES David E. et BERG Rick (dir.), *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 59-60 : « [Melodrama] can be depended upon to narrate intolerable historical conditions in such a way that audiences wish to see wrong "righted". » [TdA]

³⁹⁹ LIU Haibo et ZHAO Leilei, « Le retour : le chemin vers la maturité pour les blockbusters chinoises (回归——中国大片的成熟之路 *Huigui—zhongguo dapian de chengshu zhi lu*) », *New Films*, n° 3, 2009, p. 26. [TdA]

« un enfant perdu à la recherche de sa mère et de sa famille », remplaçant ainsi notre discours politique habituel, rigide, froid et distant, par un récit éthique que tout le monde connaît. Le héros révolutionnaire qui descendait de l'autel inspire une plus grande puissance émotionnelle en se superposant à l'identité de la victime.

La mort mélodramatique comme pouvoir émouvant

Enfin, nous aborderons la question de la mort. La mort est si courante dans le mélodrame. Elle annonce souvent un moment typiquement mélodramatique, accompagné de larmes, de pathos et d'explosions émotionnelles importantes. Dans les mélodrames impliquant des thèmes de guerre et au caractère militaire, la mort apporte généralement une signification émotionnelle plus riche sous la forme de sacrifice ou de rédemption. Les recherches d'Agnieszka Soltysik Monnet sur la relation entre les schémas mélodramatiques et la mort dans les films de guerre depuis ces dernières années sont d'un grand intérêt. D'après elle, l'un des dispositifs narratifs les plus courants présents dans le mélodrame militaire est la mort. Le mélodrame et l'idéologie militaire emploient tous les deux des stratégies rhétoriques et narratives élaborées pour envelopper les morts dans des systèmes de signification plus larges, tels que la nation, ou en termes plus personnels, tels que le rite de passage.⁴⁰⁰ Bien que le contexte de l'étude d'Agnieszka Soltysik Monnet porte sur les films américains décrivant la Seconde Guerre mondiale, il est très éclairant pour nous d'explorer l'intervention du mode mélodramatique dans les films de guerre chinois contemporains.

Nous utilisons principalement les morts intensives dans la seconde moitié de *Bodyguards and Assassins* comme échantillon d'analyse.

Bodyguards and Assassins raconte l'histoire d'un groupe de gardes du corps rassemblés par le patriote révolutionnaire Li Yutang (Wang Xueqi) pour protéger Sun Yat-sen qui vient à Hong Kong pour une réunion et qui est pourchassé par le chef de la dynastie Qing Yan Xiaoguo (Hu Jun). Dans le film, les membres de ce groupe qui ont finalement sacrifié leur vie pour escorter Sun Yat-sen sont considérés comme « personnes insignifiantes » : Fang Hong (Li Yuchun) qui espère suivre les traces de son père révolutionnaire décédé ; Wang Fuming (Mengke Bateer) qui vend du tofu puant au marché ; A'si (Nicholas Tse), un serviteur laid mais au bon cœur ; Shen Chongyang (Donnie Yen), un ancien policier de Hong

⁴⁰⁰ Voir SOLTYSIK MONNET Agnieszka, « Militarism and melodrama: The cultural work of combat death », *Anglia*, vol. 132, n° 2, 2014, p. 352.

Kong qui a tout perdu à cause de sa dépendance au jeu ; et Liu Yubai (Leon Lai), un jeune homme riche souffrant d'amour qui mendie dans la rue. Ces personnes insignifiantes au bas de la société, inspirées par la personnalité, le charme moral et les émotions du riche homme d'affaires Li Yutang, s'organisent en une équipe puissante et « révolutionnaire » qui n'a pas peur de la mort, dont les membres ne se soucient pas de politique et ne savent même pas qui ils protègent. Leur motivation émotionnelle n'est pas un enthousiasme révolutionnaire, mais des émotions morales confucéennes de « loyauté » et de « justice » envers Li Yutang. La raison pour laquelle leur mort est pleine d'une force touchante est que, grâce à des techniques narratives ou rhétoriques mélodramatiques, le moment de la mort est transformé en un moment émotionnel mélodramatique.

Le pouvoir émouvant de la mort se manifeste d'abord à travers son association avec « l'espace de l'innocence⁴⁰¹ ». L'espace de l'innocence est considéré par Agnieszka Soltysik Monnet comme l'un des éléments clés les plus importants du mode mélodramatique présenté dans les films de guerre. Elle se fonde sur le point de vue de Linda Williams qui écrit : « le mélodrame commence et veut se terminer dans un espace d'innocence² ». Selon Williams, l'espace d'innocence représente un lieu ou une situation semblable à l'Éden qui représente du confort et de la sécurité, où le protagoniste-héros peut être heureux.⁴⁰² Dans *Bodyguards and Assassins*, l'une des morts les plus déchirantes est celle d'A'si, parce que le réalisateur a travaillé dur pour lui créer l'illusion d'un espace innocent avant le début de l'action d'escorte.

A'si est amoureux depuis longtemps d'A'chun (Zhou Yun), la fille boiteuse du propriétaire du studio de photographie, mais il n'a jamais osé avouer son amour à cause de sa timidité. Après que son maître Li Yutang l'a aidé à proposer le mariage, A'si lui en est très reconnaissant et il se porte volontaire pour rejoindre l'opération de protection par gratitude. Il répète à plusieurs reprises « Quand demain sera passé, je me marierai », mais « demain » n'arrive jamais. Afin de donner au jeune maître le temps de s'échapper, A'si serre fermement la cuisse de Yan Xiaoguo qui lui casse le cou. Après la mort d'A'si, le réalisateur filme

⁴⁰¹ WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », *op. cit.*, p. 65 : « Melodrama begins, and wants to end, in a space of innocence. » [TdA]

⁴⁰² Voir SOLTYSIK Agnieszka, « Melodrama and the American Combat Film », in POOLE Ralph J. et SAAL Ilka (dir.), *Passionate Politics: The Cultural Work of American Melodrama from the Early Republic to the Present*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008, p. 165-186.

spécialement un gros plan de son écharpe blanche tachée de sang et brodée du nom d'A'chun (纯, pur).



C'est ce gros plan qui rappelle le bref mais bel espace d'innocence entre lui et A'chun. Même si l'un d'eux est né avec un handicap et que l'autre est laid, leur amour est très simple et très beau. La raison pour laquelle la mort d'A'si a un pouvoir émouvant tient précisément à l'usage de la « temporalité mélodramatique du *trop tard*⁴⁰³ », qui relie l'espace d'innocence à la mort tragique.

La mort mélodramatique prolonge également le temps de réception et d'expérience des émotions du public à travers les techniques rhétoriques du ralenti et de l'arrêt sur image. L'effet émouvant du sacrifice est amplifié et un sentiment de sublimité de la mort est évoqué.

Par exemple, Wang Fuming, qui vend du tofu puant dans le film, est honnête, gentil et fort physiquement. Au cours de l'opération de protection, afin de permettre à l'équipe d'escorte d'avancer, il a fait s'écrouler un bâtiment et s'est retrouvé enterré avec l'ennemi. Pendant cette opération, il est poignardé deux fois par de nombreux assaillants et il s'effondre. Dans la deuxième scène où il est finalement poignardé à mort, la musique pathétique est longuement accompagnée de ralenti, ce qui renforce pour le spectateur le caractère insupportable de la scène. Wang Fuming, qui a été surnommé le « tofu puant » toute sa vie, crie avant de mourir : « Je m'appelle Wang Fuming, je m'appelle Wang Fuming ! » Ce moment de la mort constitue un moment de rédemption dans lequel il aspire à une rectification de son identité.

De même, le ralenti est aussi utilisé à plusieurs reprises dans les scènes où Liu Yubai combat avec les ennemis, imprégnant toutes les scènes de combat de l'esthétique poétique

⁴⁰³ SOLTYSIK MONNET Agnieszka, « Militarism and melodrama: The cultural work of combat death », *op. cit.*, p. 360 : « melodramatic temporality of *too late* ». [TdA]

chinoise de la violence. Les cheveux flottants et les mains derrière le dos, Liu Yubai est calme et intrépide sur les marches devant la maison de Sun. Il porte un éventail de fer comme arme pour résister à des milliers de soldats, mais il se retrouve finalement en infériorité numérique. Il prend ses dernières forces pour couper la longue tresse de Yan Xiaoguo, rendant furieux ce dernier qui le tue dans un accès de folie. La trajectoire des éclaboussures de sang est clairement visible au ralenti, ce qui amplifie ère encore le sentiment d'émotion et de tragédie.



Ces deux mises en scène au ralenti non seulement atténuent dans une certaine mesure le rythme tendu de « la poursuite mortelle » du film, mais permettent aussi à la tension visuelle du public de faire une brève pause avant la prochaine explosion de violence. Plus important encore, la rhétorique du ralenti renforce l'effet lyrique de l'esthétique violente chinoise, elle

crée une atmosphère de pathos de sacrifice héroïque des personnages et manifeste ainsi un moment de mort mélodramatique.

À la mort de chaque martyr, le réalisateur utilise un arrêt sur image et affiche la date de naissance et de décès pour obtenir le même résultat d'épitaphe, augmentant ainsi la tension sur la situation tragique des personnages et incarnant le pouvoir touchant de la mort.



Wang Fu-ming, né à Zhengzhou, Henan en 1878, décédé en 1906.



Fang Hong, née à Jinghai, Tientsin en 1890, décédée en 1906.



Liu Yubai, né à Yangzhou, Jiangsu en 1871, décédé en 1906.



Shen Chong-yang, lieu et date de naissance inconnus, décédé en 1906.



Deng Si-di, né à Xiangshan, Guangdong en 1884, décédé en 1906.



Li Chong-guang, né à Taiyuan, Shanxi en 1889, décédé en 1906.

« *Bodyguards and Assassins* permet à des centaines de personnes de mourir généreusement pour la cause de la révolution. En apparence, cela semble être un mépris pour les vies individuelles, mais en fait cela sollicite des citoyens au sens national du terme⁵. » Ces citoyens ne sont pas des « héros » au sens conventionnel du terme : ils ne savent pas ce qu'est la révolution. Mais par le sacrifice, ces citoyens qualifiés d'insignifiants intègrent leur vie dans la révolution et dans le destin de la nation, acquérant ainsi des noms ayant une signification symbolique. L'arrêt sur image montre qu'ils viennent de diverses provinces de Chine, ce qui prouve sans aucun doute qu'ils relient ou représentent réellement les innombrables citoyens de toute la Chine qui ont travaillé dur pour rendre le pays prospère et fort. Le film relie le discours personnel au discours national, exagère l'identité historique nationale, la conscience nationale et l'esprit de sacrifice, et complète habilement l'expression du discours idéologique dominant du pays.

En somme, la mort a un puissant pouvoir émouvant grâce à l'intervention du mode mélodramatique. D'une part, cela confirme ce qu'écrit Agnieszka Soltysik Monnet : « la nation offre aux sujets modernes une morale occulte⁴⁰⁴. » Parce que la nation moderne, à travers l'imaginaire de la communauté nationale, remplit la même fonction que la religion au XIX^e siècle, elle offre un sens supra-individuel et non matérialiste à la vie et à la mort, et surtout à la vie collective et à la mort au service de cette vie collective, également appelée mort au service de son pays. D'un autre côté, le sens de la révolution est symboliquement dissous en étant placé dans une position métaphysique comme la voix off du leader révolutionnaire Sun Yat-sen dans *Bodyguards and Assassins*. Le pouvoir émouvant de l'héroïsme est subtilement remplacé : l'émotion éthique dominante sous la structure de sentiment confucéenne remplace la passion révolutionnaire. Ainsi, le discours révolutionnaire n'est pas seulement articulé par une grammaire rhétorique qui déconstruit la structure de sentiment post-révolutionnaire des grands récits, mais il présente également des relations interactives avec d'autres structures de sentiments.

⁴⁰⁴ SOLTYSIK MONNET Agnieszka, « Militarism and melodrama: The cultural work of combat death », *op. cit.*, p. 356 : « the nation offers modern subjects a moral occult. » [TdA]

3.2 Construire une politique passionnée

Dans les dernières recherches sur le mélodrame, nous constatons qu'il est considéré non seulement comme une mode esthétique ou culturelle, mais aussi comme « un genre de discours politique national » : Elisabeth R. Anker et Jonna Eagle sont des intellectuelles représentatives de cette vision. Le point de départ de leur discussion est la stratégie émotionnelle derrière le renforcement de la sécurité nationale et une série de réponses militaires nationales telles que la guerre contre le terrorisme menée par la société politique américaine après les attentats terroristes du 11 septembre. Anker appelle cela « un discours politique mélodramatique » :

« Ce que j'appelle le discours politique mélodramatique inscrit la politique, les mesures politiques et les pratiques de citoyenneté dans une économie morale qui identifie l'État-nation comme une victime vertueuse et innocente d'actions crapuleuses. Il situe le bien dans la souffrance de la nation, le mal chez ses antagonistes, et l'héroïsme dans les actes de guerre souverains et le contrôle mondial codés comme expressions de vertu⁴⁰⁵. »

Eagle est d'accord avec Anker et examine la présentation mélodramatique du sens moral, de la violence et des éléments émotionnels pour étayer ses études qu'elle appelle les « effets impériaux » dans des films de guerre, militaires et d'action américains⁴⁰⁶.

Nous avons constaté qu'avec les changements survenus dans la situation internationale après l'entrée dans la deuxième décennie du XXI^e siècle, un « discours politique mélodramatique » similaire est également apparu dans les films de guerre chinois contemporains représentés par *Wolf Warrior 2*. L'expression politique, l'identité nationale et le renforcement de la communauté émotionnelle sont naturellement liés grâce au mode mélodramatique.

Une ambiguïté entre patriotisme et nationalisme

En tant que premier film chinois à gagner au box-office plus de 5 milliards de yuans (environ 650 millions d'euros) et premier film non anglo-saxon à entrer dans la liste des 100

⁴⁰⁵ ANKER Elisabeth R., *Orgies of Feeling*, op. cit., p. 2 : « What I call melodramatic political discourse casts politics, policies, and practices of citizenship within a moral economy that identifies the nation-state as a virtuous and innocent victim of villainous action. It locates goodness in the suffering of the nation, evil in its antagonists, and heroism in sovereign acts of war and global control coded as expressions of virtue. » [TdA]

⁴⁰⁶ Voir EAGLE Jonna, *Imperial Affects*, op. cit., p. 1-23.

plus gros succès mondiaux, *Wolf Warrior 2* a sans aucun doute attiré une grande attention internationale.

Il est intéressant de noter que le patriotisme et le nationalisme sont devenus des mots clés dans les reportages et les critiques de films des médias chinois et étrangers. La BBC a intitulé : « *Wolf Warrior 2* : le film d'action nationaliste à l'assaut de la Chine⁴⁰⁷ » ; le *New York Times* a qualifié ce film d'un « patriotisme belliciste⁴⁰⁸ ([ang] : hawkish patriotism) » ; Elodie Goulesque du *Figaro* a commenté : « *Wolf Warrior 2*, le film qui ravive la fibre nationaliste en Chine⁴⁰⁹ » ; et le chroniqueur du *Monde* à Beijing a conclu après avoir vu le film : « un florilège de clichés misérabilistes et d'élan patriotiques⁴¹⁰. »

Quant aux médias officiels chinois, comme *Le Quotidien du Peuple*, *Xinhua*, la Télévision centrale de Chine (CCTV), etc., ils associent plus étroitement « patriotisme » à héroïsme : le reportage de CCTV durant 2 minutes et 38 secondes est intitulé : « *Wolf Warrior 2* : les chapitres héroïques sont écrits avec passion et loyauté⁴¹¹ ». Le reportage du *Quotidien du Peuple* explique plus en détail les raisons du succès du film en Chine :

« *Wolf Warrior 2* est très populaire parmi le public, car il offre non seulement des scènes d'action intenses et des intrigues bien arrangées, mais aussi une image vivante d'un super-héros distinctif : le soldat des forces spéciales Leng Feng. Ses actions consistent à protéger les citoyens chinois et d'autres innocents pour les évacuer de la zone de guerre, elles suscitent l'enthousiasme patriotique du public⁴¹². »

Wu Jing, le réalisateur et l'acteur principal de *Wolf Warrior 2*, a déclaré dans une interview :

⁴⁰⁷ BBC Beijing bureau, « *Wolf Warrior 2*: The nationalist action film storming China » [en ligne], *BBC News*, 4 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-40811952> [TdA]

⁴⁰⁸ BUCKLEY Chris, « In China, an Action Hero Beats Box Office Records (and Arrogant Westerners) » [en ligne], *The New York Times*, 16 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://www.nytimes.com/2017/08/16/world/asia/china-wolf-warrior-2-film.html> [TdA]

⁴⁰⁹ GOULESQUE Elodie, « *Wolf Warrior 2*, le film qui ravive la fibre nationaliste en Chine » [en ligne], *Le Figaro*, 15 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2017/08/15/03002-20170815ARTFIG00094-wolf-warrior2-le-film-qui-ravive-la-fibre-nationaliste-en-chine.php>

⁴¹⁰ LE BELZIC Sébastien, « *Wolf Warrior 2* : le Rambo de la Chinafrique » [en ligne], *Le Monde*, 21 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/08/21/wolf-warrior-2-le-rambo-de-la-chinafrique_5174790_3212.html

⁴¹¹ [Video en ligne], CCTV, 1 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://tv.cctv.com/2017/08/01/VIDELL3AMo3zJRtNTF4KwJZ2170801.shtml>

⁴¹² ZENG Xiao, « *Wolf Warrior 2* est un succès : l'histoire émouvante est la plus touchante (《战狼2》大火，有情怀的故事最动人 “Zhan lang 2” da huo, you qinghuai de gushi zui dongren) » [en ligne], *Opinion People*, 2 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <http://opinion.people.com.cn/BIG5/n1/2017/0802/c1003-29445589.html> [TdA]

« Le patriotisme existe dans le sang de chaque Chinois. Il est comme du bois de chauffage sec qui a été extrêmement exposé au soleil et va s'enflammer immédiatement. J'ai juste craqué une allumette et je l'ai jetée dedans⁴¹³. »

Ce qui est évident, c'est l'émergence d'une ambiguïté sémantique et affective dans le champ du discours entourant *Wolf Warrior 2*, qui ne se concentre pas seulement sur le « patriotisme » ou le « nationalisme » dans les contextes orientaux et occidentaux. Plus important encore, les raisons de la tendance émotionnelle semblent être liées à un mode narratif spécifique du film, qui, à la lumière des citations du *Monde* et du *Quotidien du Peuple*, peut être associé au mode mélodramatique. En d'autres termes, lorsqu'il se présente dans la représentation cinématographique en tant que discours politique, ses caractéristiques telles que « clichés misérabilistes », « stimulation des émotions passionnées », etc., deviennent les fondements sur lesquels un film est critiqué ou loué en raison de positions et de perspectives politiques différentes.

La question à laquelle nous sommes donc confrontés est la même que celle posée par Janet Staiger et Elisabeth R. Anker dans leur réflexion sur le discours politique mélodramatique : si le mélodrame est un « genre d'affect » qui offre « un lieu pour tracer les paysages émotionnels de la sphère publique », que nous disent alors les discours politiques mélodramatiques sur les paysages émotionnels de la subjectivité politique contemporaine⁴¹⁴ ? Comment le modèle de l'héroïsme utilise-t-il la rhétorique mélodramatique pour exprimer le nationalisme et le patriotisme ?

En fait, dans le contexte occidental, le nationalisme est souvent associé au chauvinisme et au patriotisme irrationnel, ce qui le rend plus sujet à une signification négative. Mais dans le contexte contemporain de la Chine, dans un certain sens, le nationalisme et le patriotisme sont des synonymes interchangeables. Contrairement au nationalisme traditionnel du XX^e siècle mêlé à un sentiment d'humiliation sans fin, le nationalisme contemporain est plutôt imprégné de fierté nationale et de passion pour l'essor du pays.

⁴¹³ WANG Zhian, « Wu Jing : le patriotisme s'est enflammé instantanément, j'ai juste craqué une allumette (吴京：爱国情绪一点即燃，我只是划了根火柴 *Wu Jing: aiguo qingxu yi dian ji ran, wo zhishi huale gen huochai*) » [en ligne], *Jumian*, 20 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://posts.careerengine.us/p/5a0916ac3fa4047ae330dccb> [TdA]

⁴¹⁴ Voir STAIGER Janet, « Introduction: Political Emotions and Public Feelings », in STAIGER Janet, CVETCOVICH Ann et REYNOLDS Ann (dir.), *Political Emotions*, New York, Routledge, 2010, p. 3-4 ; ANKER Elisabeth R., « Chapter 4. Orgies of Feeling: Terror, Agency, and the Failures of the (Neo)Liberal Individual », in *Orgies of Feeling, op. cit.*, p. 149-179.

Wolf Warrior 2 est basé sur l'événement réel de l'évacuation des citoyens chinois et des chinois d'outre-mer du Yémen en 2015. Si les récits nationalistes précédents mettaient toujours l'accent sur la contribution d'un individu envers son pays, racontant l'histoire que même si notre nation ne peut pas nous protéger, nous l'aimons et devons toujours la défendre, *Wolf Warrior 2* raconte une histoire qui a un sens contraire. Il met l'accent sur un pays fort qui recherche tous les moyens pour protéger son peuple, afin de susciter le patriotisme, stimuler la formation d'une communauté nationale et faire en sorte que les membres de la communauté aiment cette nation avec un sentiment de sécurité et de fierté.

Le personnage de Leng Feng est appelé « le Rambo chinois » par de nombreux critiques de cinéma. Cela lui a donné les gènes d'un héros mélodramatique.

Leng Feng quitte l'armée au début du film. Il vient en Afrique en son propre nom, et le sauvetage du garçon noir et des compatriotes chinois dans la première partie du film est l'un de ses actes personnels. Mais dans la deuxième partie, porter secours à l'équipe médicale africaine constitue soudainement une tâche qui incombe à l'État. Dans la troisième partie, Leng Feng se rend dans une usine chinoise pour trouver la maman du garçon noir, ce qui revient à nouveau à l'accomplissement de sa promesse personnelle. Dans la quatrième partie, l'aide et le sauvetage des personnes piégées combinent des motivations personnelles avec l'action de l'État. Un soldat à la retraite vient en Afrique à titre individuel, mais s'implique soudainement dans une mission militaire et est chargé par le pays de secourir des gens. Néanmoins, il n'envisage pas de déplacer d'abord les personnes secourues vers une zone sûre mais les entraîne dans une aventure pour accomplir son engagement personnel. Du point de vue de la plausibilité de l'intrigue, ce n'est pas très crédible. Cependant, le film comble facilement cette lacune grâce à la rhétorique patriotique de « servir de Wolf Warrior pour un jour, servir de Wolf Warrior pour toujours ». Car sous cette rhétorique, toutes ses actions représentent l'image du soldat des forces spéciales de Wolf Warrior et de l'État. L'héroïsme en mode mélodramatique a ainsi donné une impulsion pour enflammer davantage la passion patriotique et le sentiment national.

La séquence de patriotisme (ou de nationalisme) la plus directe et la plus excitante se situe à la fin du film, quand Leng Feng tient haut le drapeau national avec son bras blessé et conduit les citoyens chinois et africains en toute sécurité à travers la zone de guerre. Lorsque les parties belligérantes, voyant le drapeau chinois rouge vif, prennent l'initiative de cesser le feu et de lâcher prise, l'image de la Chine se transforme en un soleil levant qui est doté d'une énergie puissante. Le drapeau national chinois semble être devenu un passeport

capable de traverser les flammes de la guerre. La « note » ajoutée sur le passeport chinois à la fin du film exprime plus clairement ce sens : « Citoyens de la République populaire de Chine, lorsque vous rencontrez un danger à l'étranger, n'abandonnez pas ! N'oubliez pas qu'il y a une patrie forte derrière vous ! »⁴¹⁵



En outre, la présence généralisée de symboles chinois sur le sol africain, tels que la Jeep de Pékin, l'alcool Moutai, les supermarchés et les usines chinois, renforce également l'imagination économique de la montée de la Chine en tant qu'« usine du monde » car dans la logique chinoise, le signe d'un pays fort est de construire un pays « riche et fort », et la « richesse » est le fondement de la « force ».

En résumé, le patriotisme et le nationalisme manifestent une ambiguïté dans *Wolf Warrior 2*, mais dans une certaine mesure, ils se mêlent naturellement grâce à l'héroïsme mélodramatique. Grâce au discours politique mélodramatique, une tension politique passionnée est générée dans l'ambiguïté du patriotisme et du nationalisme.

⁴¹⁵ La scène du drapeau et des passeports est également le plus souvent citée comme exemple de rhétorique nationaliste excessive. En fait, ce complot est basé sur l'incident réel de l'évacuation des citoyens chinois et des chinois d'outre-mer de Libye en 2011. À l'époque, une solution consistait à évacuer la Libye vers l'intérieur des terres, en passant par les territoires de l'opposition et du gouvernement, vers la Tunisie et l'Égypte. Les citoyens chinois et les chinois d'outre-mer détenant des drapeaux nationaux ou des passeports chinois ont pu passer sans encombre.

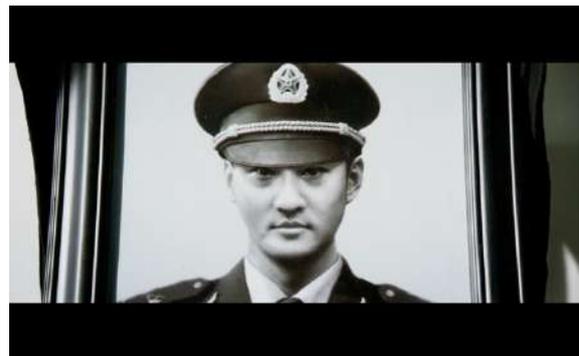
Le héros mélodramatique et une nouvelle virilité

Dans *Wolf Warrior 2*, on découvre une nouvelle virilité dont la fascination provient de deux aspects : l'héroïsme rebelle et la douleur émotionnelle privée.

Premièrement, l'héroïsme rebelle se reflète dans les actions personnelles et la résistance à l'autorité.

Il y a une intrigue au début du film : Leng Feng escorte les cendres d'un compagnon d'armes chez lui et voit que sa maison a été démolie de force par des promoteurs. Afin de protéger les membres de la famille de son compagnon d'armes décédé, Leng Feng frappe à mort le promoteur corrompu, ce qui lui vaut d'être renvoyé de l'armée et emprisonné.

Le but de placer une telle intrigue d'opposition binaire « héros contre homme mauvais » dans une position importante au début du film est de créer un « héros rebelle » qui ose résister aux ordres afin d'adhérer à la justice dans son cœur. Dans cette scène, Leng Feng porte un uniforme pour souligner son statut militaire. Dans des circonstances normales, le respect des lois et des ordres est la responsabilité première d'un soldat, mais il choisit quand même de donner un coup de pied à mort au promoteur corrompu alors que la police est présente sur les lieux, l'odieux personnage menace Leng Feng délibérément et de manière provocante : « Quand tu n'es pas là, je leur souhaite de mourir ». Puis, une musique triste retentit et la caméra se rapproche des visages impuissants des membres de la famille du soldat décédé et fixe finalement son portrait.



À ce moment-là, pour Leng Feng, recourir à la violence pour défendre la justice est un choix inévitable. Parce que quand l'exigence légale de « ne pas tuer » et l'exigence morale de protéger les personnes innocentes et désespérées ne peuvent être remplies en même temps, son sens de la morale l'emporte sur son sens de la loi : être un héros rebelle devient son destin. C'est ce genre de rébellion qui renforce le tempérament héroïque du personnage, car son objectif ultime est de protéger la partie innocente et faible.

Ensuite, le sentiment d'impuissance et de vulnérabilité du héros, provoqué par son profond attachement à son amour (généralement son amour décédé), devient la principale source de sa douleur émotionnelle personnelle.

À la différence de Gu Zidi dans *Héros de guerre*, dont la douleur émotionnelle vient des années particulières de guerre révolutionnaire et du sentiment d'impuissance des héros causé par l'incontrôlabilité de l'histoire, Leng Feng dans *Wolf Warrior 2* adopte une stratégie complètement différente pour présenter la douleur émotionnelle. En raison de sa culpabilité émotionnelle en tant que seul survivant de la guerre, Gu Zidi a une attitude d'autopunition et rejette toutes les émotions, à l'exception de la fraternité, en particulier la possibilité de connaître l'amour. Dans le cas de Leng Feng, sa douleur émotionnelle et la motivation comportementale viennent précisément de l'amour - le fait que son amour soit assassiné par des terroristes.

D'après Wang Jie, c'est l'amour qui relie la révolution et la nostalgie dans les films de guerre contemporains⁴¹⁶. Long Xiaoyun, l'amour de Leng Feng, est également un soldat des forces spéciales. Elle est tuée par une bande armée internationale au cours d'une mission en Afrique et on n'a trouvé qu'une balle à motif argenté sur place. Leng Feng jure de venger son amour. Après avoir été libéré de prison, il est allé seul en Afrique avec cette balle pour chercher des indices.

Dans le film, l'image de Long Xiaoyun n'apparaît dans les souvenirs de Leng Feng que sous forme de flash-backs, et à chaque fois au moment où Leng Feng est le plus vulnérable mentalement ou physiquement : la première fois, il prend un verre avec ses amis africains. Au milieu des acclamations, Leng Feng, souriant, verse une larme imperceptible en buvant. Il y a un contraste saisissant entre l'ambiance triste et l'ambiance carnavalesque du moment

⁴¹⁶ Voir WANG Jie et WANG Zhen, « The National Spirit in Contemporary Chinese Fashion — Taking the Social Reaction of Two Contemporary Films as an Example (当代中国时尚中的民族精神问题——以两部当代电影《刺客聂隐娘》和《战狼 2》的社会反应为例) », *Journal of Yangzhou University (Humanities and Social Sciences)*, vol. 23, n° 3, 2019, p. 85-86.

précédent. Leng Feng commence à s'enivrer un peu, mais il semble que ce n'est que lorsqu'il est ivre qu'il peut voir son amante qui lui manque jour et nuit alors qu'il ne peut plus la revoir.



La deuxième fois, lorsque Leng Feng est infecté par le virus mortel Lamanla, il a une forte fièvre et est inconscient. L'ombre de Long Xiaoyun réapparaît dans son esprit. À ce moment, une chanson douce et affectueuse *Le vent est parti et les nuages ne reviennent jamais* (风去云不回 *Feng qu yun buhui*) retentit lentement : « Les gens sont partis, mais leurs cœurs ne sont pas revenus. L'amour est aussi insupportable et pitoyable que la guerre. » Cette chanson est chantée par Wu Jing lui-même, qui joue le rôle de Leng Feng, et sa voix masculine rauque et grave s'élève avec une profonde affection. Quand le héros protagoniste se trouve dans la situation la plus difficile et même désespérée, le rythme tendu et la chaîne narrative violente du film sont interrompus par une musique triste. La chanson est accompagnée d'une scène de flash-back. Dans ce qui est probablement le dernier moment de sa vie, Leng Feng pense aux moments heureux qu'il a passés avec son amante, qui deviennent une nostalgie de « l'espace de l'innocence » avant le point culminant du film. Les paroles relient « l'amour » et la « guerre », reflétant la douleur émotionnelle de Leng Feng aussi amère que la guerre. Leng Feng, qui reçoit une formation des forces spéciales, a un corps solide, mais il ne peut pas protéger sa bien-aimée. Cette apparence de force et de tendresse intérieure produit un impact émotionnel « dur » et « doux » qui aggrave le sentiment d'impuissance du héros et émeut le public par la profonde affection de Leng Feng.



Selon Maoyan Big Data, l'un des sites de données cinématographiques les plus connus de Chine, parmi les spectateurs qui sont nés dans les années 1970 jusqu'à ceux qui sont nés après l'an 2000, les femmes sont majoritaires. Parmi eux, elles représentent jusqu'à 58 % de tous les spectateurs de films nés après 2000⁴¹⁷. C'est sans doute un phénomène intéressant : un film masculin d'action sur le thème de la guerre militaire a en fait attiré davantage l'attention des femmes, ce qui est indissociable du fait que le film considère la douleur émotionnelle du héros comme l'un des éléments importants de la nouvelle virilité.

La douleur émotionnelle provoquée par l'amour montre la vulnérabilité du héros mélodramatique. Cela équilibre non seulement l'image violente du héros dans les scènes de combat, mais trouve également une juste raison pour justifier ses actions violentes. Plus important encore, cela laisse au public une impression générale de caractère moral : un héros si affectueux et persistant en amour doit aussi être une bonne personne pleine de vertu !

En bref, le nouveau héros mélodramatique se caractérise par une nouvelle virilité, où la force et l'émotion sont indissociables. C'est le contraste entre l'apparence puissante et l'affection qui est considérée comme représentant la féminité dans une perspective

⁴¹⁷ Cité dans WANG Jie et WANG Zhen, « The National Spirit in Contemporary Chinese Fashion », *op. cit.*, p. 81-82. [TdA]

patriarcale, ce qui renforce l'impuissance et la douleur émotionnelle du héros et amplifie notre attachement à son image. Cela nous permet également de voir le tempérament d'un héros occidental de style hollywoodien créé sur le mode mélodramatique dans l'ère de l'après-guerre froide : un sentiment d'être à la fois suprêmement puissant et totalement vulnérable⁴¹⁸.

Une identité nationale produite dans la violence

Il ne fait aucun doute que les films de guerre militaires portent un gène naturel de propagande politique au niveau idéologique. Les films de guerre traditionnels utilisent souvent la guerre pour conférer une légitimité historique au régime actuel, déclencher la nostalgie des vertus de l'héroïsme, permettre aux citoyens de reconstruire leur mémoire commune et de renforcer leur sentiment d'identité nationale. Outre les caractéristiques énoncées ci-dessus, les guerres contemporaines qui se déroulent au XXI^e siècle pratiquent également davantage la technologie moderne et le discours politique mélodramatique pour renforcer la création de violence au niveau visuel et au niveau moral, parvenant ainsi à une identité nationale qui légitime la violence. Après avoir retracé la généalogie des films d'action mélodramatiques, Jonna Eagle a découvert que « les blessures et les souffrances sont liées à la mobilisation d'agents violents, sollicitant l'identification à un sujet national constitué à la fois comme vulnérable et puissant, comme victime et invincible⁴¹⁹. » Bien que la violence nationaliste soit à la fois juste et punitive, elle est toujours de nature défensive.

Dans *Wolf Warrior 2*, des équipements militaires nationaux lourds tels que le destroyer de type 052D, le navire de débarquement de type 071 et le char de type 59D apparaissent tour à tour. La puissance militaire pure et dure démontrée par l'armement de haute technologie fournit les conditions préalables à l'immense létalité provoquée par le paysage de la violence mécanique. L'exposition d'équipements militaires est en fait aussi une démonstration d'une nation puissante à travers un spectacle visuel de violence.

De plus, Le film décrit plus en détail dans son expression violente des mouvements corporels. À la fin du film, dans une scène où le chef mercenaire européen Big Daddy et Leng Feng se battent au corps à corps, Leng Feng est d'abord précipité au sol par Big Daddy,

⁴¹⁸ Voir EAGLE Jonna, « 4. The Subject of Imperiled Privilege: Victimization and Violence in Late-Century Action Cinema », in *Imperial Affects*, *op. cit.*, p. 101-141.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 6 : « injury and suffering are linked to the mobilization of violent agency, soliciting identification with a national subject who is constituted as at once vulnerable and powerful, victimized and invincible. » [TdA]

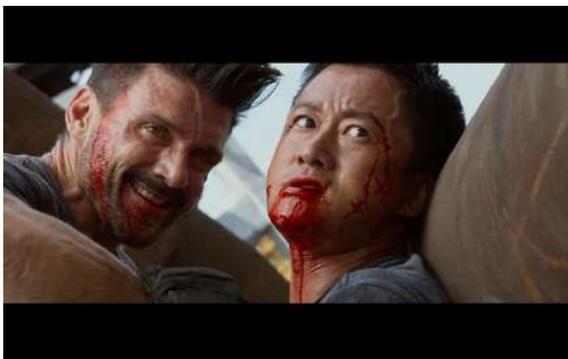
coincé sous lui, puis il est poignardé dans la poitrine. Africains et chinois cachés dans l’abri ne supportent pas de voir le héros qui les a sauvés se faire tuer par les méchants. La petite fille africaine Pacha s’écrie : « Ne vous battez pas ! » À ce moment-là, Big Daddy qui a le dessus parle de manière provocante avec Leng Feng :

« Big Daddy. - Tu vas mourir pour ces gens.

Leng Feng. - Je suis né pour eux !

Big Daddy. - Les gens comme toi seront toujours inférieurs aux gens comme moi.
Habituez-vous à ça ! »

La caméra alterne entre l’affrontement tendu et féroce entre les deux hommes et la scène où tout le monde dans le refuge fond en larmes et n’ose pas les regarder. Brusquement, Leng Feng enlève le collier de balles qui pend à son cou, poignarde l’artère carotide de Big Daddy de toutes ses forces, et les positions des deux hommes sont inversées. Cette série de contre-attaques ne sont pas ponctuelles, mais successives et intensives jusqu’à ce que le visage de Big Daddy soit couvert de sang. Dans le dernier coup, Leng Feng crie avec colère et donne le coup final à Big Daddy, lui transperçant la tempe avec une balle pour le tuer. Puis Leng Feng dit au corps de Big Daddy : « C’est de la putain d’histoire ! »





Cet ensemble de séquences d'action de haute intensité regorge de spectacles de violence sensationnels, mais le réalisateur utilise une chorégraphie cinématographique soignée pour donner au public chinois un grand sentiment d'excitation et d'identité nationales dans la violence. Parce que le discours nationaliste extrêmement stéréotypé de *Big Daddy* révèle l'histoire humiliante de l'invasion de la Chine par des nations étrangères au siècle dernier, il touche également le point douloureux des Chinois humiliés et intimidés dans le passé en raison de leur infériorité en termes de forme et de force physiques.

D'un côté, la victoire de Leng Feng dans le fait de « combattre la violence par la violence » confirme le point de vue de Jonna Eagle : « La violence nationaliste est produite de manière à la fois juste et rétributive, toujours de nature déjà défensive ; et la démonstration spectaculaire d'une telle violence, qui s'appuie et réfute à la fois la prémisse de la violabilité, est sanctionnée comme un lieu de plaisir médiatisé⁴²⁰. » Une identité nationale est conférée à la violence. La communauté nationale est imprégnée d'une fière passion patriotique à mesure que le pays devient plus fort.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 6 : « Nationalist violence is produced as both righteous and retributive, always already defensive in nature; and the spectacular display of such violence, which both relies upon and refutes the premise of violability, is sanctioned as a site of mediated pleasure. » [TdA]

D'un autre côté, la motivation de Leng Feng pour recourir à la violence est de protéger des innocents. Dans la tradition du mélodrame cinématographique, la raison pour laquelle l'action et la violence à l'écran sont constituées comme le lieu à la fois de frissons viscéraux et de bonté morale est que l'identification avec la victime sert de fondement à la droiture⁴²¹. Dans le film, les innocents ne se composent pas seulement du peuple chinois, mais aussi du peuple africain. Cela reflète également l'imaginaire de la communauté de destin pour l'humanité.

En fait, *Wolf Warrior 2*, qualifié de « blockbuster chinois à l'hollywoodienne » par les médias nationaux et étrangers, peut être considéré comme un film rassemblant divers éléments narratifs des films hollywoodiens sur le thème africain⁴²² de ces dernières années : violence, maladie, pauvreté, conflits ethniques, etc. L'intrigue de *Wolf Warrior 2* est encore plus inspirée du film nommé *Les Larmes du soleil*. Dans ce film, lors d'un génocide quelque part en Afrique, l'armée américaine envoie une équipe pour secourir les médecins américains qui soutiennent l'Afrique, mais les médecins insistent pour emmener 70 Africains qu'ils souhaitent évacuer avec eux. Après une lutte intérieure intense, le capitaine (Bruce Willis) décide d'emmener les Africains à travers la jungle pour éviter la poursuite des rebelles, et termine finalement la mission d'évacuation après une bataille acharnée.

Lorsque les héros mélodramatiques de style hollywoodien sont présentés par un visage chinois, lorsque des spectacles violents sensationnels soutenus par des armes haut de gamme et des graphismes de haute technologie sont étiquetés « Fabriqué en Chine », le discours politique mélodramatique est généré naturellement aussi dans le contexte de la Chine contemporaine. Cependant, si, comme l'a dit Elisabeth R. Anker, « le discours politique mélodramatique fournit les tableaux et la légitimité de l'expansion du pouvoir d'État à la fin de l'époque moderne⁴²³ », ce que nous devons ensuite demander, ou dont nous devons nous méfier, c'est comment ne pas laisser ce récit national sous le modèle d'héroïsme mélodramatique, qui semble de plus en plus populaire, devenir un prétexte à la montée du chauvinisme dans une situation internationale de plus en plus complexe.

⁴²¹ Voir *Ibid.*, p. 3.

⁴²² Par exemple, *La Chute du faucon noir* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001), *Les Larmes du soleil* (*Tears of the Sun*, Antoine Fuqua, 2003), *Hôtel Rwanda* (*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004), *Blood Diamond* (Edward Zwick, 2008), etc.

⁴²³ ANKER Elisabeth R., *Orgies of Feeling*, *op. cit.*, p. 3 : « Melodramatic political discourse provides the tableaux and the legitimacy for the late-modern expansion of state power. » [TdA]

Dans ce chapitre, nous décrivons les deux manières dont le mode mélodramatique participe aux récits nationaux : le modèle de victimisation et le modèle d'héroïsme. A travers ces deux modèles narratifs, le mélodrame remplit sa fonction émotionnelle de mode politique. L'esprit de révolution et l'émotion de la nostalgie, comme le disait Wang Jie, se présentent sous la structure d'une double hélice. Ils sont reconstruits et déconstruits sous la force motrice émotionnelle de la structure de sentiment post-révolutionnaire, puis entrelacés avec de nouveaux visages. En tant que communauté émotionnelle, le mode mélodramatique mobilise pleinement l'imaginaire de la communauté nationale par l'expression visuelle du traumatisme cruel et de la violence choquante de la nation, il conduit à l'imaginaire d'une communauté de destin pour l'humanité.

Dans la suite de notre réflexion, nous nous concentrerons sur les expériences émotionnelles des gens ordinaires dans la société chinoise moderne et explorerons l'imaginaire de la communauté sociale sous l'influence du mode mélodramatique, ainsi que ses relations interactives avec l'imaginaire de la communauté nationale et de la communauté de destin pour l'humanité.

CHAPITRE II

La longue révolution et la présence du mélodrame

1. La stratégie émotionnelle pour raconter à nouveau la Révolution culturelle

La Révolution culturelle, la dernière « révolution » chinoise du XX^e siècle, est synonyme de traumatisme collectif. Bien que la Révolution culturelle ait pris fin il y a plus de 40 ans, en tant qu'événement social et historique majeur, elle existait comme une douleur cachée dans le long fleuve de l'histoire et, chaque fois qu'elle est mentionnée, elle touche encore les nerfs les plus sensibles des Chinois et permet également à des personnes partageant le même souvenir traumatisant de former une communauté émotionnelle. Pour cette raison, l'imagination et la présentation de la « Révolution culturelle » sont considérées comme un « fantôme » persistant dans les films chinois contemporains, et le processus culturel de guérison de ce traumatisme collectif constitue, en un sens, une nouvelle et longue révolution.

Notre premier sous-chapitre étudiera deux films qui racontent l'histoire de la Révolution culturelle : *Coming Home*, réalisé par Zhang Yimou en 2014, et *Youth*, réalisé par Feng Xiaogang en 2017. Ces deux films sont classés par les cinéastes chinois comme *Wenyi pian*⁴²⁴ (文艺片, film de littérature et art), qui est également une traduction courante du mélodrame chinois, notamment pour désigner les films du début du XX^e siècle qui ont été traduits ou adaptés d'œuvres classiques de la littérature étrangère, « qui traitent des relations familiales et de l'éthique, et celles qui dépeignent les romances⁴²⁵. »

Coming Home et *Youth* sont également deux adaptations littéraires. Les deux films sont adaptés des romans de l'écrivain sino-américain Yan Geling. Une grande partie du contenu concerne la Révolution culturelle, elle porte sur la période à la fois historique et politique qui est sensible, mais les deux réalisations évitent de reproduire directement l'époque et les faits historiques. L'éthique familiale et le véritable amour sont leur noyau. *Coming Home* décrit l'histoire d'intellectuels de la période « post-Révolution culturelle ». Le film commence avec le « droitiste » Lu Yanshi (Chen Daoming) qui cherche à rentrer chez lui à deux reprises, il retrouve son appartenance spirituelle et remodèle son mariage et son amour après avoir souffert de dépression physique et mentale. *Youth* montre une troupe militaire d'art et de culture à l'époque de la Révolution culturelle, racontant l'histoire des

⁴²⁴ *Wenyi pian* (文艺片), *wen* : littérature, *yi* : art, *pian* : film.

⁴²⁵ LAW Kar, « Archetypes and Variations: Observations on Six Cantonese Films », in *Cantonese Melodrama, 1950-1969*, The Tenth Hong Kong International Film Festival, Hong Kong, Urban Council, 1997, p. 15 : « [works] that deal with family relationships and ethics, and those that depict romances », cité dans ZHANG Zhen, « Transnational Melodrama, *Wenyi*, and the Orphan Imagination », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dirs.), *Melodrama Unbound, op. cit.*, p. 88. [TdA]

« contes cruels de la jeunesse » d'un garçon et d'une fille avec des filtres de nostalgie et d'embellissement. À travers l'isolement, le rejet et l'aliénation que rencontrent les protagonistes He Xiaoping (Miao Miao) et Liu Feng (Huang Xuan) dans une ambiance collective, le film reflète la distorsion de l'humanité des gens ordinaires causée par le fort attrait de l'idéologie.

Les deux films adoptent une narration mélodramatique. *Coming Home* relie la tradition des « films de cicatrices » avec le mélodrame politique de Xie Jin, racontant encore une fois l'histoire du traumatisme d'un intellectuel. Le personnage Lu Yanshi rappelle les protagonistes masculins appartenant à la même séquence narrative de la Révolution culturelle : Xu Lingjun dans *Le gardien de chevaux*, Luo Qun dans *La Légende des monts Tianyun*, Qin Shutian dans *La Ville des Hibiscus*, etc.

Youth mélodrame larmoyant puissant, dissout les réactions réflexives aux traumatismes passés dans une célébration de la jeunesse. L'implantation d'éléments nostalgiques, tels que le style vestimentaire symbolique, la décoration intérieure avec des caractéristiques historiques et l'utilisation combinée de la musique « rouge classique » et des chansons populaires, évoque les larmes de la génération qui a vécu la Révolution culturelle.

Nous aborderons d'abord les stratégies affectives du récit de la Révolution culturelle à travers la relation entre le mode mélodramatique et la représentation du traumatisme. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'émotion de la « nostalgie », l'une des composantes à double hélice de la structure de sentiment post-révolutionnaire : à travers sa présentation cinématographique par la lumière et la musique, nous verrons comment la nostalgie, servant à réparer la mémoire collective et à former une communauté émotionnelle, dirige la construction émotionnelle du mode mélodramatique.

1.1 Les représentations du traumatisme : la perte et la réapparition de la mémoire

Dans ces deux mélodrames qui racontent la Révolution culturelle, nous trouvons une stratégie émotionnelle différente de celle des films cicatriciels des années 1970 et 1980 : on ne se contente plus de montrer le traumatisme causé par la cruauté de la Révolution culturelle, mais on cherche à atteindre une réconciliation à travers des manifestations particulières de traumatisme. E. Ann Kaplan estime que les traumatismes personnels et sociaux provoqués par la transition politique et sociale ont été déplacés vers des formes fictives de mélodrame, non seulement pour pouvoir être abordés ou rappelés en toute

sécurité, mais aussi pour qu'ils puissent être oubliés « sous la forme particulière de traumatisme⁴²⁶ ». L'amnésie devient ainsi un choix commun dans les récits des deux films.

D'un point de vue psychanalytique, l'amnésie est un symptôme représentatif du traumatisme ; tandis que d'un point de vue idéologique, l'amnésie peut être considérée comme un évitement et un oubli délibérés de la Révolution culturelle et de la politique d'ultra-gauche par les intellectuels chinois contemporains. C'est peut-être pour la même que les producteurs hollywoodiens ont été attirés par le thème de « l'oubli » après la Seconde Guerre mondiale, la résurgence du terrorisme et la guerre en Irak en 2003 et 2004. Il s'agit « d'essayer de ne pas se souvenir de ce qui doit l'être en fin de compte⁴²⁷. » En fait, la politique « dépolitisée » constitue l'état idéologique fondamental de la Chine de l'ère post-révolutionnaire.

La partie principale de *Coming Home* montre comment Lu Yanshi a fait de son mieux pour aider Feng Wanyu (Gong Li) à retrouver sa mémoire (à travers des intrigues telles que la réparation du piano, la mise en place de la rencontre avec Feng Wanyu à la gare, la lecture de lettres, etc.). Bien que la Révolution culturelle soit terminée et que Lu Yanshi soit réhabilité et revienne à la maison, Feng Wanyu a perdu la mémoire, ce qui a fait planer le doute sur le soi-disant « retour ». Le temps psychologique de Feng Wanyu reste dans l'ère de la Révolution culturelle, et les changements intervenus dans l'ère extérieure n'ont pas d'impact décisif sur elle. Comme l'a dit Yan Geling, « Sa femme est amnésique, mais cette amnésie représente exactement sa mémoire⁴²⁸. » La suspension du temps allonge la tragédie de Feng Wanyu, mais la suspension du temps n'est pas destinée à la stase. Feng Wanyu attendait patiemment le retour de son mari, tandis que Lu Yanshi faisait de son mieux pour aider sa femme à retrouver la mémoire. Ici, l'attente et les souvenirs contiennent une impulsion et une nostalgie du passé. Comparé à la réalité et à l'histoire fragmentées, le passé conserve toujours un sentiment de sécurité et d'intimité dans la dimension temporelle, symbolisant une hypothèse de beauté originelle. Si Lu Yanshi aide Feng Wanyu à retrouver

⁴²⁶ Voir KAPLAN E. Ann, « Melodrama, cinema and trauma », *Screen*, vol. 42, n° 2, 2001, p. 202.

⁴²⁷ KAPLAN E. Ann, « Melodrama and trauma: Displacement in Hitchcock's *Spellbound* », in *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*, Nouveau-Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2005, p. 74 : « try not to remember what ultimately has to be remembered. But in that process, they usefully expose catastrophe ». [TdA]

⁴²⁸ LIU Ting, « Yan Geling parle de *Coming Home* (严歌苓谈《归来》 Yan Geling tan "Guilai") » [en ligne], *Beijing Morning Post*, 21 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. <https://www.chinanews.com.cn/cul/2014/05-21/6194007.shtml> [TdA]

la mémoire, c'est parce qu'en fait, il veut revenir aux moments chaleureux et harmonieux des relations familiales d'avant la Révolution culturelle, reconstruire la famille et l'amour qui ont été défigurés par ce mouvement politique. On peut dire que l'amnésie représente les séquelles mentales de la souffrance politique dans le film, et que le processus d'amnésie personnelle et de récupération de la mémoire sert réellement de métaphore au processus de réparation des souvenirs traumatiques historiques.

Dans *Youth*, l'amnésie mentale provoquée par un traumatisme crée un contraste intéressant avec la réapparition physique de la mémoire musculaire. Comme le prétend Johanna Laitila, le mélodrame semble préoccupé par « la relation entre le corps désirant et l'esprit traumatisé par le passé⁴²⁹ ». Cela se reflète pleinement chez He Xiaoping. Travaillant comme infirmière dans un hôpital de campagne, elle devient une héroïne de combat après la guerre et doit faire de très nombreux rapports, mais elle est admise dans un hôpital psychiatrique en raison de son stress mental. Xiaoping, qui n'a pas été respectée et soignée depuis longtemps, a souffert d'un traumatisme familial, d'un traumatisme de rejet collectif et d'un traumatisme de guerre. Lorsque tous ces souvenirs traumatisants se superposent, en particulier lorsqu'elle est soudainement saluée comme une héroïne après avoir connu la sanglante stimulation de la guerre, le contraste saisissant entre l'humiliation, le rejet à long terme et l'honneur instantané la rend folle et provoque sa perte de mémoire. Pendant son hospitalisation, ses anciens camarades de la troupe artistique viennent lui manifester leurs encouragements par des spectacles, mais elle se contente de rester assise dans le public avec une expression abattue. Quand le spectacle de danse *Yimeng Song* (沂蒙颂, Chanson de Yi Meng) commence, elle ne peut pas alors s'empêcher de danser avec la musique, puis quitte inconsciemment la salle de spectacle et vient sur l'herbe pour danser seule dans l'obscurité. L'espace à l'intérieur et à l'extérieur de la salle de spectacle est une juxtaposition d'espace collectif et d'espace individuel. Elle s'éloigne de l'espace collectif et se tourne vers un espace de monologue spirituel. Cette danse solo sur l'herbe est le point culminant de l'intrigue de tout le film, et c'est aussi le point culminant émotionnel et esthétique.

Yimeng Song est un ballet en quatre actes créés par le Ballet national de Chine en 1973. C'est aussi le dernier des « opéras modèles⁴³⁰ » issus de la Révolution culturelle. Il est adapté

⁴²⁹ LAITILA Johanna, « Amnesia and Awakening in Four Melodramas », in *Melodrama, Self, and Nation in Post-War British Popular Film*, New York, Routledge, 2018, p. 27 : « the relationship between the desiring body and the mind traumatised by the past ». [TdA]

⁴³⁰ Voir Partie I, p. 70.

de l'histoire vraie de « Madame Ying (英嫂 *Ying sao*) » qui a secouru les soldats blessés de la 8^e armée de route⁴³¹ (八路军 *Ba lu jun*) avec du lait maternel dans les monts Yimeng, pendant la guerre anti-japonaise. La raison pour laquelle cette danse incite Xiao Ping à danser en solo sur l'herbe vient d'un beau souvenir imprimé dans son corps. *Yimeng Song* était une danse qu'elle et Liu Feng dansaient ensemble lorsqu'elle rejoignait la troupe artistique. Le passé peut être gardé à l'esprit par une mémoire habituelle sédimentée dans le corps, ainsi les gens confieront à des « automatismes corporels » les valeurs et les catégories qu'ils sont le plus soucieux de conserver.⁴³² Même si la mémoire se perd mentalement, les émotions profondes peuvent être automatiquement gardées par le corps et reproduites à travers lui.

Xiaoping réalise cette danse avec son bien-aimé Liu Feng grâce à la double illusion de l'imagination du passé et de la réapparition indépendante de la mémoire corporelle. Lorsque d'autres danseurs de la troupe artistique refusent de danser avec elle à cause de son odeur corporelle, c'est Liu Feng qui s'avance pour l'empêcher d'être embarrassée en public et l'accompagne patiemment lors des répétitions, encore et encore, pour terminer le geste du « porter-lever ». Ce geste n'est pas seulement un mouvement de danse, mais symbolise également une puissance émotionnelle inspirante. Lorsque Xiaoping danse avec Liu Feng, elle ressent profondément la chaleur d'être prise en charge, respectée et soutenue. Ce souvenir chaleureux est rare dans son expérience de vie, elle le chérit et en est reconnaissante.



Dan en solo



Dan en duo avec Liu Feng

⁴³¹ La 8^e Armée de route (八路军 *Ba lu jun*), créée le 22 août 1937 était une des forces militaires dirigée par le Parti communiste chinois au sein de l'Armée nationale révolutionnaire chinoise, pendant la guerre sino-japonaise (1937-1945). Elle était commandée par le général Zhu De, collaborateur du dirigeant politique Mao Zedong.

⁴³² Voir CONNERTON Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 102.

Par conséquent, quand Xiaoping joue à nouveau cette danse, il s'agit d'une action de son subconscient qui cherche à réparer le traumatisme par la réapparition autonome de la mémoire de son corps. Cette danse n'est plus une performance collective sur scène face au public, mais purement une expression inconsciente d'émotions personnelles. Lorsqu'elle termine cette danse, elle semble avoir réveillé de bons souvenirs, ses yeux deviennent brillants et confiants - ils ne sont plus aussi ternes que lorsqu'elle regardait le spectacle. La réapparition de sa mémoire corporelle lui permet de finir parfaitement la danse, de compenser son oubli spirituel, d'acquérir une catharsis émotionnelle et une sublimation, et de lui donner une sorte de pouvoir de guérison des traumatismes.

Paul Ricœur dit à la fin de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* :

« Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement⁴³³. »

Tant Zhang Yimou que Feng Xiaogang a choisi d'« écrire la vie » du point de vue de la mémoire et de l'oubli, réexaminant le traumatisme causé par la Révolution culturelle. L'ayant vécu personnellement, ce n'est pas un hasard que près de 40 ans après la révolution, ils ont tous raconté cette période de l'histoire sur le mode mélodramatique et avec une attitude non critique. Cela n'est pas seulement dû aux limites du contexte politique que nous avons mentionné au début, mais aussi parce que la caractéristique du mélodrame dans l'expression du traumatisme réside dans le fait que, bien que le traumatisme soit présenté au public à travers des thèmes et des techniques, le film se terminera finalement par une clôture ou une « guérison » reconfortante⁴³⁴. Dans l'ère post-révolutionnaire, l'importance de la révolution pour la nostalgie est bien plus grande que son importance pour la réflexion et la critique. Deux réalisateurs nés dans les années 1950 ont réinterprété le traumatisme de la Révolution culturelle en « perdant » ou en « faisant renaître » des souvenirs, peut-être justement pour retenir ce qu'ils considèrent comme les meilleures choses de la vie comme la clé de la « guérison » : l'amour inébranlable et la belle jeunesse.

⁴³³ RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 657.

⁴³⁴ Voir KAPLAN E. Ann, « Melodrama, cinema and trauma », *op. cit.*, p. 204.

1.2 Les représentations de la nostalgie : l'art de la lumière et de la musique

« *Coming Home* est un cliché, » selon Mo Yan, lauréat chinois du prix Nobel et auteur du roman original *Le Sorgho rouge*, duquel le premier film célèbre du réalisateur Zhang Yimou est adapté, « mais Zhang le rend émotionnellement puissant. J'ai été ému jusqu'aux larmes en regardant le film⁴³⁵. » Certes, *Coming Home* n'est pas une histoire nouvelle, mais c'est peut-être l'intention de Zhang Yimou : « J'essaie de transmettre quelque chose d'unique à partir d'un mélodrame, une histoire que beaucoup de gens ont déjà racontée, ce qui est assez difficile⁴³⁶. » En fait, la cinquième génération de cinéastes représentée par Zhang Yimou évoque toujours l'histoire passée et la jeunesse d'une manière contemplative et nostalgique, ils utilisent diverses techniques d'expression pour intégrer cette couleur nostalgique dans les films qu'ils produisent.

Ce même sentiment nostalgique est présent dans *Youth*. Wang Jie estime que « le film *Youth* est une œuvre dont le style esthétique de base est la "nostalgie"⁴³⁷. » Lorsque Feng Xiaogang a parlé de l'intention initiale de tourner *Youth*, il a également déclaré : « Quand j'ai fait ce film, je voulais juste satisfaire ma nostalgie pour cette période de la vie. Peut-être que j'ai un peu amplifié cette beauté⁴³⁸. » Plus précisément, dans la représentation de la nostalgie, nous constatons que la lumière et la musique jouent un rôle important en tant que représentantes d'éléments cinématographiques afin de réaliser la rhétorique mélodramatique.

La lumière

Prenons *Coming Home* comme exemple. Lorsque Lu Yanshi « rentre » pour la première fois, la première chose qu'il remarque est la lumière de la fenêtre de sa maison. À côté de la porte verrouillée, ses regards sont toujours concentrés sur la lumière provenant de la fente. Dans cette scène du film, le réalisateur n'a pas trop exprimé les réactions émotionnelles du personnage, mais a plutôt fait de cette lumière faible mais chaleureuse un symbole de la

⁴³⁵ LIU Wei, « Luminaries debate melodrama in film » [en ligne], *China Daily Europ*, 30 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. https://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2014-05/30/content_17552847.htm [TdA]

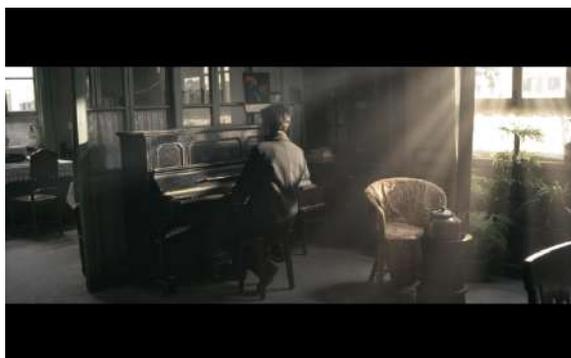
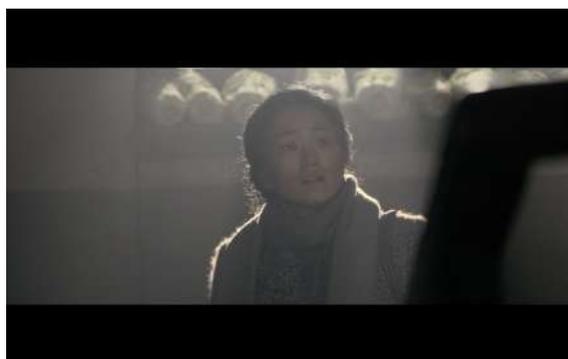
⁴³⁶ *Ibid.* [TdA]

⁴³⁷ WANG Jie et HE Yanshan, « Révolution et nostalgie », *op. cit.*, p. 34. [TdA]

⁴³⁸ TAN Fei, « Feng Xiaogang parle de *Youth* — C'est un sujet sur lequel j'ai toujours voulu faire un film (冯小刚谈《芳华》——这是一个我一直想拍的题材 *Feng Xiaogang tan "Fang hua" — zhe shi yige wo yizhi xiang pai de tical*) » [en ligne], *Si wei du shu*, 30 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. https://www.sohu.com/a/195505870_99914072 [TdA]

famille. Le désir de rentrer chez lui est la raison pour laquelle Lu Yanshi s'enfuit, et son désir intérieur s'exprime pleinement dans cette scène où il fixe son regard sur la lumière. Après avoir été réhabilité, Lu Yanshi peut enfin entrer dans sa maison en se faisant passer pour un « réparateur de piano » et un « lecteur » de lettres. Le soleil d'hiver s'infiltré dans leur petite maison et Lu Yanshi trouve enfin la tranquillité qu'il recherchait. La lumière douce crée une atmosphère nostalgique, soulignant la sensation chaleureuse d'une maison perdue depuis longtemps, et apaise son esprit.

Il y a une autre scène merveilleuse dans le film où le réalisateur utilise la lumière pour créer une atmosphère nostalgique et émouvante. C'est l'intrigue où Lu Yanshi joue du piano afin d'éveiller la mémoire de Feng Wanyu sur lui. Le film profite des tons chauds avec un contre-jour évident et un contre-jour latéral pour refléter la nostalgie. À partir du moment où Feng Wanyu monte tranquillement les escaliers et entre dans la maison en écoutant le son du piano perdu depuis longtemps, alors que Lu Yanshi en joue dans les lumières pénétrant par la fenêtre, le visage complexe de Feng Wanyu se fige comme si elle se souvenait de quelque chose sous l'impact du son du piano. Jusqu'au gros plan de la main de Feng Wanyu sur l'épaule de Lu Yanshi à la fin, la scène entière est éclairée et mise en valeur par un rétroéclairage, ce qui réduit efficacement la saturation de la couleur de l'environnement et l'éclaircit légèrement, donnant au film une touche très douce et chaleureuse.



Le génie de Zhang Yimou est que non seulement il utilise cette scène chaleureuse avec un contre-jour et des teintes chaudes pour satisfaire les attentes émotionnelles intérieures du public du moment, mais plus important encore, il tire parti de cette attente du public en préluant secrètement l'intrigue ultérieure par le biais de la couleur et de la lumière. Alors que le public est immergé dans cette scène chaleureuse, il pense que cette fois, le son du piano de Lu Yanshi réveillera enfin Feng Wanyu qui est amnésique. Cependant, peu de temps après le moment où ils se serrent dans les bras, Feng Wanyu repousse encore Lu Yanshi et retourne dans l'état où elle ne se souvient plus de l'homme qui est en face d'elle. Dans la première moitié de la scène, la présentation délicate de la lumière et la création d'une atmosphère nostalgique rendent la déception et la tristesse encore plus lourdes. Un résultat aussi tragique contraste fortement avec la lumière chaude de la scène chaleureuse, renforçant le conflit dramatique du film, offrant au public une riche palette d'émotions.

De même, dans *Youth*, le film mobilise également l'élément cinématographique de la lumière afin d'incorporer un fort sentiment de nostalgie. Des couleurs vives, claires et très saturées ont été utilisées lors du tournage de la troupe artistique. La technique de prise de vue en contre-jour permet à la lumière de contour de tracer magnifiquement les silhouettes des personnages et à la lumière de l'espace d'améliorer la texture de l'image et de restituer le sens nostalgique de l'époque. Les couleurs douces et chaudes et les effets de rétroéclairage mettent en valeur la beauté et le romantisme de la jeunesse.

Dans *Youth* : après la réforme et l'ouverture de la Chine, Chen Can (Wang Tianchen), fils d'un haut fonctionnaire, apporte une cassette de Teresa Teng et la fait écouter à trois filles qui essaient secrètement des jeans au dressing-room. Cette section fait partie d'un long plan de 2 minutes, montrant la joie et l'enthousiasme de ces jeunes face à la nouvelle ère. Quand le prélude de la chanson commence, Chen Can éteint la grande lampe de la pièce, puis allume la lampe sur la table et lève le rideau rouge. L'image est instantanément remplie d'une lumière rouge.

Au cours de la commutation entre la grande lampe de la pièce et la lampe de table, l'obscurité apparaît pendant quelques secondes dans l'image, ce qui semble être une métaphore de l'alternance d'époque. L'idéal révolutionnaire métaphorique du feu rouge et la voix de Teresa Teng, qui représente des choses nouvelles, créent un contraste étrange - une sorte d'agitation et d'inquiétude, d'excitation et de tristesse des jeunes lorsque les temps changent. Pour le public devant l'écran, cela évoque des souvenirs similaires qu'ils ont vécus

pendant la transformation entre le « nouveau » et l'« ancien » lorsqu'ils grandissaient. Même si les expériences sont différentes, la nostalgie est la même.

Dans le film, la caméra entoure ces jeunes hommes et femmes enivrés par le chant de Teresa Teng et s'exclamant : « Mon Dieu... Quelle voix ! Comment peut-on chanter comme ça ! » Dans ce changement de lumière et l'intensification progressive du volume de la musique, nous savons que leur jeunesse entre dans une nouvelle ère.

La musique

La musique, comme l'un des moyens les plus importants pour accentuer les émotions dans les films mélodramatiques, a une importance incontestable. Il s'agit d'une tradition qui se perpétue depuis les mélodrames scéniques de l'ère victorienne au XIX^e siècle. Il est intéressant de noter que les deux réalisateurs de *Coming Home* et de *Youth* ont choisi d'utiliser la « musique du passé » pour interpréter les émotions.

Dans *Coming Home*, Zhang Yimou s'intéresse au *Chant des pêcheurs*, créé en 1934. La chanson est le thème du film mélodramatique de gauche par excellence, écrite par Cai Chusheng, *Le Chant des pêcheurs*. Son rythme lent lyrique et ses riches émotions ont ému Zhang Yimou.

Le Chant des pêcheurs apparaît à plusieurs reprises dans le film : à l'exception de la performance au piano jouée par Lu Yanshi essayant de réveiller la mémoire de Feng Wanyu, dans les scènes de lecture de lettres, la musique d'ambiance est aussi à chaque fois une version adaptée au violon, au violoncelle ou au piano du *Chant des pêcheurs*. Non seulement la scène où le couple lit une lettre, mais aussi celle où Wanyu lit une lettre à sa fille Dandan, transmettant le souhait de son père qu'elle revienne à la maison, la même mélodie résonne. Dans cette répétition musicale, l'amour et la famille sont reconstruits.

À la fin du film, plusieurs années plus tard, dans un hiver enneigé, Lu Yanshi conduit Feng Wanyu jusqu'à la gare. À l'entrée de la gare, Feng Wanyu regarde les piétons qui descendent et le *Chant des pêcheurs* résonne à nouveau. Feng Wanyu attend patiemment, Lu Yanshi se tient à côté d'elle, portant une pancarte avec son nom dessus. Les deux restent tranquillement côte à côte jusqu'à la fermeture de la gare. Dans la musique lyrique, il laisse au public un imaginaire chaleureux. En fait, peu importe que Feng Wanyu puisse enfin retrouver la mémoire : une vie passée en compagnie l'un de l'autre est peut-être la plus belle preuve d'amour. C'est cette mélodie des années 1930 qui fait que l'atmosphère nostalgique

imprègne toute la seconde moitié du film, c'est-à-dire les jours qui suivent le retour de Lu Yanshi et son séjour avec Feng Wanyu.



La musique, comme caractérisation de la nostalgie est plus évidente dans *Youth*. Feng Xiaogang a principalement adopté des chansons classiques de la période révolutionnaire comme bande originale. Le spécialiste de la culture Han Qijun estime que ces chansons évoquent à la fois l'imagination nostalgique et l'émotion sentimentale, « elles fonctionnent également comme l'expression esthétique d'un système politique, c'est-à-dire une illustration esthétique spécifique à cet environnement politique⁴³⁹. » Zhu Ying, la professeure en études cinématographiques à l'Université baptiste de Hong Kong, a juxtaposé nostalgie et nostophobie. De manière intéressante, elle a également introduit la théorie de « la structure de sentiment », estimant que ces deux émotions représentent l'expérience esthétique de cet esprit du temps, formant ce que Raymond Williams appelle « la structure de sentiment ». Zhu a affirmé que la juxtaposition de ces deux émotions existait dans *Youth* et qu'elle est exprimée

⁴³⁹ HAN Qijun, « Feng xiaogang's youth and the nostalgic imagination », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 30, n° 2, 2021, p. 103 : « They also function as the aesthetic expressions of a political system, that is, an aesthetic illustration specific to this political environment. » [TdA]

par l'utilisation de vieux chants révolutionnaires. Ce type de rapprochement « déclenche des souvenirs mitigés de guerre et de sacrifices dans un passé socialiste, intentionnels ou non⁴⁴⁰. »

Prenons l'exemple de la chanson *Rong hua* (绒花, *Fleur somptueuse*), dont les paroles sont les suivantes :

« Il y a une belle fleur dans le monde
La fleur est la jeunesse, merveilleusement parfumée
Forte et inflexible, elle fleurit
Et ses pétales sont tachés de sang
Fleur somptueuse, Fleur somptueuse
Son doux arôme tout au long de la route qui gravit les falaises des montagnes »

Rong hua est un épisode du film *Little Flower* (小花 *Xiao hua*, réalisé par Zhang Zheng en 1979). Dans le film, la scène accompagnant *Rong Hua* est la suivante : un soldat de l'Armée populaire de libération est grièvement blessé et les guérilleros doivent le transporter sur une civière jusqu'à l'hôpital de campagne au sommet de la montagne pour qu'il y soit soigné. Sur la falaise abrupte, afin de maintenir l'équilibre de la civière, la guérillero femme qui porte la civière s'agenouille pour gravir la montagne. La sueur coule, le sang coule aussi. La guérillero femme porte obstinément la civière jusqu'au sommet de la montagne, pas à pas. Cette intrigue célèbre la vertu du sacrifice et du dévouement qui peut surmonter les difficultés rencontrées dans le monde. Le pouvoir de l'amour et de l'idéal révolutionnaire libère une énergie énorme face à la souffrance et infiltre de belles fleurs, de sorte qu'on peut sentir « son doux arôme tout au long de la route qui gravit les falaises des montagnes ». Dans cette scène du film *Little Flower*, il y a sans aucun doute un sentiment de romantisme révolutionnaire très fort. *Youth* commence avec cette bande originale qui donne naturellement un ton de nostalgie révolutionnaire à l'ensemble du film. Selon Han Qijun, l'application des « chansons rouges classiques » témoigne d'une sorte essentielle de « politique esthétique⁴⁴¹ ». Il ne s'agit pas seulement d'un service rendu au système politique actuel, mais aussi d'une manière de revenir sur le passé et de réparer les blessures personnelles de l'histoire sociale sur le plan émotionnel, ce que Byom appelle la « nostalgie réparatrice ».

⁴⁴⁰ ZHU Ying, « Travel Down Memory Lane: Nostalgia and Nostophobia in *Youth* (2017) », *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 18, n° 1, 2020, p. 12 : « triggers mixed memories of war and sacrifice in a socialist past, intended or unintended. » [TdA]

⁴⁴¹ Voir HAN Qijun, « Feng xiaogang's youth and the nostalgic imagination », *op. cit.*, p. 104.

A la fin, le réalisateur utilise un long plan fixe d'une durée de 2 minutes et 22 secondes pour conclure l'histoire. Xiaoping et Liu Feng sont assis l'un à côté de l'autre sur la plateforme. Xiaoping demande à Liu Feng : « Peux-tu me serrer dans tes bras ? » Liu Feng hésite un instant, jette son mégot de cigarette, se penche vers Xiaoping et l'embrasse chaleureusement avec son seul bras valide après avoir été blessé pendant la guerre du Vietnam. La bande originale de *Rong Hua* est entrée de manière passionnante à ce moment-là. Ensuite, l'image s'éloigne lentement du plan fixe, comme si tous les malheurs que les deux personnes ont vécus s'estompaient progressivement. Même si le passage du temps enlève la jeunesse, il guérit aussi le traumatisme.

De cette façon, *Youth* commence par la bande originale de *Rong hua* et se termine aussi par *Rong hua*. Feng Xiaogang utilise ce cadre musical pour donner un début et une fin à l'ambiance nostalgique. Dans le même temps, il relie également l'expérience cinématographique des contemporains à certains souvenirs historiques ou culturels du passé.

Lors de la sortie de *Coming Home*, les journalistes du *Beijing Daily* ont visité de nombreux cinémas locaux et ont découvert que de nombreuses personnes âgées aux cheveux gris regardaient le film ensemble. Wang Hongwei et Gao Wei, un couple de quatre-vingts ans, en faisaient partie. Ils étaient autrefois professeurs à l'Université de Beijing et à l'Université de Nankai. Ils appartenaient à la même génération que le héros et l'héroïne du film. « On a lu les reportages disant que ce film parlait de l'histoire de la Révolution culturelle. On est tous des personnes qui l'ont vécu elles-mêmes⁴⁴². » Le film a réveillé leur mémoire collective de cette période de l'histoire, et de même, a éveillé leur nostalgie des émotions simples et innocentes d'autrefois.

⁴⁴² LU Yanxia, « Pour être digne de l'histoire qu'il ne faut pas oublier (为了对得起不该忘却的历史 *Weile duideqi bugai wangque de lishi*) » [en ligne], *Beijing Daily*, 17 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. <http://media.people.com.cn/n/2014/0517/c40606-25029068.html> [TdA]

Des réactions similaires du public s'appliquent au cas de *Youth*. Le film a non seulement impressionné le public national, mais a également déclenché un engouement nostalgique parmi les Chinois d'outre-mer. *Youth* a rapporté 1 891 956 \$⁴⁴³ lors de sa projection aux États-Unis. La plupart des contributeurs au box-office sont des spectateurs chinois nés dans les années 1950 et 1960 :

« En prenant comme exemple la région de Washington, D.C., la capitale américaine, *Youth* n'est pas entré dans les grandes chaînes de cinéma de la région, mais a été projeté dans un théâtre d'art à Rockville, une petite ville non loin de Washington où est regroupée la communauté chinoise. Le film n'a été projeté que dans une seule salle du théâtre et ce pendant trois semaines. Les salles étaient toujours pleines, presque toutes composées du public chinois local. Les spectateurs qui ont regardé le film se sont précipités pour se dire ce qu'ils en pensaient après l'avoir regardé et ils ont exprimé leurs émotions débordantes. L'équipe de danse chinoise locale a également chorégraphié et interprété le drame dansé *Youth* basé sur le film pour rappeler l'histoire passée et commémorer la jeunesse perdue⁴⁴⁴. »

Fu Ping, spécialiste du cinéma sino-américain, estime que cette émotion nostalgique crée une « communauté imaginée » nationale et rallume un « patriotisme lointain »⁴⁴⁵. En conséquence, le public chinois d'outre-mer qui a vécu la Révolution culturelle, un événement social majeur, a réalisé l'unité de leur imaginaire de la communauté sociale et de leur imaginaire de la communauté nationale. L'identité culturelle et l'identité historique ont efficacement favorisé leur identité politique : « Le mal du pays et le patriotisme qui coulaient à l'origine tranquillement dans leur sang ont été enflammés par leur expérience cinématographique⁴⁴⁶. »

Bref, les deux mélodrames qui racontent la Révolution culturelle, sous l'aura de la nostalgie, peuvent être considérés comme une version lyrique de l'imaginaire de la communauté sociale vouée à la réconciliation avec l'histoire traumatisante. Dans le prochain sous-chapitre, nous explorerons un autre aspect de l'imaginaire de la communauté sociale dans une perspective plus critique et réfléchie : une voix collective contre l'injustice et le malheur dans les problèmes sociaux en tant que micro-révolution qui lutte contre le destin.

⁴⁴³ Voir les données du box-office de *Youth* sur le site Internet Box Office Mojo, [consulté le 6 septembre 2023]. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=CH&id=youth2017.htm>

⁴⁴⁴ FU Ping, « Chinese Cinema and the Western Viewing Public (中国电影与西方观赏公民) », *Film Art*, n° 1, 2019, p. 33. [TdA]

⁴⁴⁵ *Ibid.* [TdA]

⁴⁴⁶ *Ibid.* [TdA]

2. Une voix communautaire contre le malheur

Dans une large mesure, le développement du mélodrame chinois est indissociable du souhait de refléter les problèmes réels et l'injustice sociale. Il s'agit d'une tradition qui s'est poursuivie depuis le début du cinéma chinois, avec des réalisateurs tels que Zheng Zhengqiu, Cai Chusheng et le maître du mélodrame chinois Xie Jin. Les deux films abordés dans ce sous-chapitre sont *Dearest*, un film sur le trafic d'enfants, réalisé par le metteur en scène hongkongais Peter Chan, l'un des réalisateurs du « Beishang⁴⁴⁷ », et *Dying to Survive*, une histoire sur l'achat de médicaments anticancéreux, filmée par le réalisateur d'une nouvelle génération Wen Muye. Ces deux films sont généralement qualifiés d'« œuvres réalistes » par les cinéastes chinois. Cependant, dans le processus de récapitulation du mélodrame chinois contemporain, nous sommes plus enclins à nous rallier aux vues de Chris Berry et de Mary Farquhar : « Le réalisme cinématographique chinois est un mode mixte hautement mélodramatique⁴⁴⁸. » Nous considérons que ces deux « œuvres réalistes » présentent le « réalisme mélodramatique⁴⁴⁹ ». L'intervention du mode mélodramatique est une stratégie émotionnelle qui reflète la voix collective de la communauté sociale.

Ce sous-chapitre est basé sur le peuple en tant que collectivité. La discussion se déroule sous deux aspects : la représentation du portrait de groupe de gens ordinaires et la manière dont le public participe à l'investissement émotionnel de l'imaginaire de la communauté sociale. En outre, nous cherchons à découvrir la fonction politique du mode mélodramatique : son potentiel à promouvoir la réforme sociale en façonnant et en exploitant le pouvoir émotionnel des groupes. Les réflexions de Françoise Zamour sur les relations entre mélodrame et peuples⁴⁵⁰ sont instructives pour notre recherche.

⁴⁴⁷ En 2003, avec l'Accord de rapprochement économique entre la Chine et Hong Kong ou Closer Economic Partnership Arrangement (CEPA), l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision (SARFT) a promulgué de nouvelles réglementations sur la co-production de films. La coproduction de films entre la Chine continentale et Hong Kong bénéficie d'une série de traitements préférentiels. Depuis lors, de nombreux réalisateurs de Hong Kong se sont rendus en Chine continentale pour tourner des films, ce que les cinéastes appellent le Beishang, ce qui signifie « aller vers le nord ».

⁴⁴⁸ BERRY Chris et FARQUHAR Mary, « Realist Modes: Melodrama, modernity, and Home », in *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 76 : « Chinese cinematic realism is a mixed mode that is highly melodramatic. » [TdA]

⁴⁴⁹ *Ibid.* : « melodramatic realism ». [TdA]

⁴⁵⁰ Voir ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain : Une fabrique de peuples*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

2.1 Description du portrait de groupe

Comme l'a écrit Françoise Zamour : « La représentation de la communauté constitue un passage quasiment obligatoire du mélodrame⁴⁵¹. » Malgré des sujets différents, il est intéressant de noter qu'il y a une « communauté » évidente entre *Dearest* et *Dying to Survive*, ces deux réalisations adoptant une stratégie de description du portrait de groupe.

Dans *Dearest*, des personnes de toutes les classes sociales apparaissent sous des identités différentes, formant le portrait d'un groupe à la recherche d'un enfant perdu : Tian Wenjun (Huang Bo) a l'image d'une personne ordinaire, Han Dezhong (Zhang Yi) a l'image d'un homme riche, Gao Xia (Tong Dawei) est un avocat en col blanc, Li Hongqin (Zhao Wei) une agricultrice etc. En conséquence, une relation structurelle relativement complexe se forme dans le cadre d'un dialogue ouvert. Ces différents personnages relient le film à un fil conducteur éthique et émotionnel agissant dans des intrigues fragmentées.

De même, dans *Dying to Survive*, l'histoire se déroule autour de 5 personnages principaux : Cheng Yong (Xu Zheng) qui achète des médicaments indiens, Lü Shouyi (Chuanjun Wang), patient atteint de leucémie qui veut vivre pour son fils nouveau-né, un jeune rural « Huangmao (Cheveux jaunes) » (Zhang Yu) qui s'enfuit sans dire sa maladie à sa famille, le pasteur Liu (Yang Xinming) qui symbolise la foi et le salut, et la mère célibataire Liu Sihui (Zhuo Tan) qui fait de la pole dance dans une boîte de nuit pour sauver sa fille. Ces personnes apparemment sans lien se sont réunies à cause des médicaments génériques indiens et ont travaillé ensemble pour vendre des médicaments anticancéreux.

Sur le décor des personnages de ces deux films, les gens ont formé un petit groupe pour un objectif commun : dans *Dearest*, il s'agit de « l'Union pour la recherche d'enfants à dix mille kilomètres », constituée par des parents qui ont perdu leur propre enfant, et dans *Dying to Survive*, c'est le groupe de vente de médicaments qui a l'intention d'offrir des médicaments anticancéreux bon marché aux patients atteints de leucémie. C'est pour cette raison que la description des portraits de groupe est si nécessaire, elle favorise la formation d'une « communauté sociale » particulière parmi les personnes qui souffrent du même « malheur » : la perte d'un enfant et une maladie en phase terminale. Se confirme ce que disait Françoise Zamour : « C'est à partir d'une souffrance, ou d'un bonheur, "partagé" que se fabrique le collectif⁴⁵². » Ici, c'est le malheur commun qui rassemble les gens pour

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 158.

ainsi former le collectif. C'est la croyance commune selon laquelle il faut rattraper le « malheur » – trouver des enfants et survivre – qui permet aux personnes appartenant à la même « communauté » de trouver un refuge émotionnel.

Quant aux techniques spécifiques de représentation des portraits de groupe, elles se réalisent d'une part à travers des collections de visages en gros plan ou en plan rapproché, et d'autre part, elles se reflètent à travers le sens rituel du rassemblement de groupe.

Les visages en gros plan

Du point de vue de l'échelle des plans au cinéma, l'objectif de la caméra remplace les yeux du public, et la distance entre la caméra et le sujet détermine également la relation émotionnelle spatiale entre le public et le sujet filmé.

En prenant *Dying to Survive* comme exemple, la plupart des scènes du film sont faites en plans moyens, en plans rapprochés et en gros plans. D'une manière générale, les plans moyens sont utilisés pour expliquer la relation entre les personnages, exprimant leurs mouvements physiques et leurs motivations comportementales, tandis que les plans rapprochés et les gros plans montrent les expressions faciales des personnages, décrivent les caractères et les activités psychologique des personnages. Le directeur de la photographie de *Dying to Survive*, Wang Boxue, a déclaré dans une interview : « J'espère que la caméra respire avec les acteurs et capte tous les détails de leurs émotions⁴⁵³ ». Les gros plans créent dans une large mesure un véritable espace d'expérience pour le public, lui permettant de ressentir le désespoir et la douleur réels et palpables du groupe de patients atteints de leucémie.



⁴⁵³ ARRI, « Entretien avec Wang Boxue, directeur de la photographie du film *Dying to Survive* avec une note élevée de 9/10 (9.0 高分电影《我不是药神》摄影指导王博学专访 9.0 gaofen dianying “wo bushi yaoshen” sheying zhidao Wang Boxue zhuanfang) » [en ligne], *Sohu*, 5 juillet 2018, [consulté le 29 août 2023]. https://www.sohu.com/a/239539605_652472



Comme l'a rappelé Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, des cinéastes du début du XX^e siècle tels que Jean Epstein et Louis Delluc ont compris le rôle des gros plans :

« [...] Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main.

» Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit, ni les moyens d'être distrait... C'est une borne sensible, un nœud solide, un relais, un trans formateur mystérieux dont peut sourdre tout le bien et tout le mal. Il a l'air d'une idée⁴⁵⁴. »

De plus, cette communauté particulière est présentée dans le film comme une collection de visages. Lorsque Cheng Yong a rencontré pour la première fois les représentants des patients des grands hôpitaux, il a demandé à chacun d'enlever son masque pour éliminer la barrière qu'il cause. C'est la première fois que le réalisateur met sous les yeux du public des patients atteints de leucémie myéloïde chronique, montrant leur douloureuse apparence.

Un autre exemple, après que Cheng Yong a dissous le petit groupe de vente de médicaments, ce qui a amené Lü Shouyi à se suicider parce qu'il ne pouvait plus se permettre d'acheter les médicaments autorisés mais extrêmement chers. Le film présente les visages couverts d'un masque de nombreux patients atteints de leucémie rassemblés dans le couloir à travers les yeux de Cheng Yong. Alors que le gros plan se déplace lentement à travers la foule, d'innombrables paires d'yeux se transforment en accusation morale contre Cheng Yong. Ce sont ces regards de la communauté qui lui ont fait honte, ce qui l'a amené à recommencer à vendre des médicaments génériques indiens.

⁴⁵⁴ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf. 2001[1990], p. 108-109.



De plus, lorsque Cheng Yong décide d'étendre la vente de Glenin d'origine indienne à l'extérieur de la province, afin que davantage de patients atteints de leucémie puissent en bénéficier, le film présente une collection de visages sous forme de captures d'écran vidéo. Le rassemblement d'innombrables visages sur l'écran constitue la communication visuelle de l'imaginaire de la communauté sociale.



La description la plus touchante du portrait de groupe est celle du dernier moment du film : lorsque Cheng Yong est conduit en prison, les deux côtés de la rue sont pleins de patients venus le saluer. Pour exprimer leur respect envers lui, ils ont enlevé leur masque les uns après les autres. Dans cette foule, lorsque la caméra a scanné un visage après l'autre, Cheng Yong a finalement semblé voir ses anciens partenaires Lü Shouyi et Huang Mao

décédés. Lü a également enlevé son masque, le temps et l'espace semblaient inversés par rapport à la scène où ils se sont rencontrés pour la première fois, un sentiment nostalgique a alors émergé spontanément.



Avec cette scène, le film pousse l'émotion à son paroxysme : d'une part, la stimulation sensorielle technique apportée par le gros plan des portraits de groupe renforce le trouble du public, lui permettant de projeter son émoi dans un « inconscient collectif ». De plus, cela rend également le portrait des patients atteints de leucémie plus puissant parce que les réunions de groupe constituent un sens particulier du rituel et renforcent le lien émotionnel de la communauté.

Le rassemblement et le sens du rituel

Françoise Zamour croit que dans une communauté « les liens, encore une fois, relèvent de l'affectif, de l'émotion collective. Le rassemblement, la fête, la réunion, constituent les moyens privilégiés de cette épiphanie du peuple⁴⁵⁵. ». Le Rassemblement est la forme la plus courante de développement émotionnel et d'intrigue dans *Dearest* et *Dying to Survive*. Le

⁴⁵⁵ ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain*, op. cit., p. 190.

sens du rituel pendant la réunion est la clé pour créer des moments mélodramatiques avec un excès d'émotions.

Prenons *Dearest*. Dans le film, l'Union pour la recherche d'enfants a été fondée dans le but spécifique de retrouver les enfants disparus. Cependant, son rôle le plus important est de permettre à ces parents qui ont vécu le même désespoir de s'encourager émotionnellement et de se reconforter. Pour cela, ils ont applaudi en rythme et ont inventé un slogan spécial : « Courage ! Courage ! Courage, courage, courage ! » Cette « cérémonie des applaudissements » apparaît trois fois dans le film, mais elle a, à chaque fois, une signification différente.

C'était la première fois que Tian Wenjun emmenait son ex-femme Lu Xiaojuan à un rassemblement de l'Union pour la recherche d'enfants. Pendant les récits de chaque parent triste, repentant ou presque fou, Lu Xiaojuan était restée sans expression. Ce n'est qu'à la fin de la réunion que son émotion a soudainement éclaté, elle s'est accroupie par terre et a fondu en larmes. À ce moment-là, le président Han Dezhong a mobilisé tout le monde pour utiliser la « cérémonie d'applaudissements » pour exprimer leurs encouragements et leur reconfort. Les cris et les applaudissements soudains des parents et les pleurs de Lu Xiaojuan ont construit un fort impact visuel. De cette façon, le public n'a pas pu s'empêcher d'être un peu perturbé face aux émotions apparemment trop agitées des parents, mais cette confusion a été rapidement résolue lors de la deuxième « cérémonie d'applaudissements ».



La deuxième « cérémonie d'applaudissements » a lieu dans le bus. Han Dezhong a appris que la police avait capturé un gang de trafiquants dans une ville voisine, il a donc proposé aux membres de l'Union pour la recherche d'enfants d'y aller ensemble. Au départ, dans le bus, Han Dezhong a donné à tout le monde un petit chapeau rouge. Pour des raisons de sécurité, il a demandé à tout le monde de se déguiser en groupe de touristes et a dit en plaisantant : « Tout le monde traverse la route la main dans la main. Ne perdez personne !

Portons la petite casquette rouge et cherchons nos enfants d'une manière belle et énergique ». Puis il a amené tout le monde à battre le rythme tout en criant le slogan familial « du courage ». Et cette fois, après la fin du slogan, tout le monde a également chanté *Ailes invisibles* (隱形的翅膀 *Yinxing de chibang*), la chanson de l'Union :

Je deviendrais plus fort même dans la solitude
Je ne pleurerai pas même si j'ai mal
Car j'ai une paire d'ailes invisibles,
qui m'élèvent au-dessus du désespoir.

Cette chanson de style ballade a été chantée par la chanteuse pop taïwanaise Angela Zhang. En raison de sa mélodie triste et de ses paroles inspirantes, la musique remplit parfaitement sa fonction de stimulation du sentimentalisme et d'exaltation de l'émotion dans le mélodrame. A cette époque, en voiture, les parents chantaient sérieusement des chansons et leurs visages étaient pleins d'espoir. Surtout Lu Xiaojuan, même si son visage était encore hagard, son état mental était complètement différent de celui de sa première participation au rassemblement. Elle criait des slogans et chantait avec tout le monde. Elle s'engageait pleinement dans cette communauté. Avec les accessoires identiques pour tous (petite casquette rouge, petit drapeau jaune), la « cérémonie d'applaudissements » et le chant collectif, un sens du rituel du rassemblement s'est formé. Dans ce sens du rituel inspirant, c'est comme si Lu Xiaojuan avait enfin retrouvé sa place pour la première fois après avoir perdu son fils. Cela confirme ce que disait Françoise Zamour : « Qu'il s'agisse d'une cérémonie religieuse, ou d'un petit rituel domestique, l'enjeu relève toujours du rétablissement de l'ordre du monde : permettre de fonder ou de refonder une communauté où chacun trouve sa place⁴⁵⁶ ». Non seulement Lu Xiaojuan, mais tous ont repris des forces dans le sens du rituel de ce rassemblement — malgré la douleur indicible, ils sont toujours prêts à renforcer à nouveau leur foi : « Nous retrouverons certainement nos enfants ! »

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 195.



La dernière « cérémonie d'applaudissements » a lieu lors de la fête d'anniversaire de Tian Peng. Dans le film, l'homme riche Han Dezhong a cherché son enfant pendant six ans, mais c'est Tian Wenjun et son ex-femme qui ont finalement retrouvé leur enfant. Ce fut la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Han dit lors du premier rassemblement : « Les enfants que nous avons perdus sont irremplaçables. Nous ne devons pas donner naissance à un autre. Nous devons continuer à les chercher pour toujours. » Cependant, pendant la fête d'anniversaire organisée par Tian Wenjun et son ex-femme pour leur enfant retrouvé, Han a annoncé, en s'excusant, la nouvelle de la grossesse de sa femme aux membres de l'Union pour la recherche d'enfants. A ce moment-là, les expressions et réactions des membres de l'Union sont mitigées. Tian Wenjun, en tant que parent de la seule famille à avoir retrouvé son enfant, a pris l'initiative de crier le slogan « du courage » et a amené tout le monde à chanter *Ailes Invisibles* pour reconforter Han. Finalement, Han a bu en tremblant un verre d'alcool fort et a embrassé férocelement Tian Peng, ce qui semblait aussi être son dernier adieu à l'enfant qu'il avait perdu. Au milieu du chant de tout le groupe, Han a quitté la table. La foule est progressivement devenue floue et le gros plan s'est concentré sur son visage complètement perdu et seul.



Cette scène est déchirante. À cet instant, comme leader de cette communauté spéciale, le désespoir et la désolation dans le cœur de Han Dezhong sont énormes. Choisir d'avoir un autre enfant est sans aucun doute pour lui une trahison de son enfant perdu, mais après six ans de recherches sans résultat, lui et sa femme n'ont pas la force à continuer. Ce qui est émouvant, c'est que lorsqu'il a annoncé la nouvelle de son deuxième enfant, malgré les expressions complexes des membres de l'Union pour la recherche d'enfants, ils lui ont quand même offert des chants chaleureux et des encouragements, ainsi que le sens du rituel d'« abandonner » qu'il méritait.. Cela reflète le lien émotionnel solide entre les membres de la communauté sous un autre aspect : parce que nous comprenons votre persévérance, nous pouvons également comprendre pourquoi vous abandonnez.

L'adieu collectif symbolique est la scène culminante qui apparaît souvent dans le mélodrame, et le sens du rituel en est la clé, car il n'a pas seulement le pouvoir de rétablir l'ordre au moment de la séparation, il « dépasse le chaos et assure la cohésion de l'assistance⁴⁵⁷ ». Plus important encore, le sens du rituel apporte individuellement le côté émotionnel de la considération, de la sympathie et du respect aux membres de la communauté de la manière la plus digne et la plus solennelle. C'est la clé du maintien de l'intégrité de la communauté émotionnelle.

2.2 Engagement émotionnel et formation d'une communauté

Abordons la question du fonctionnement émotionnel du mode mélodramatique dans l'imaginaire de la communauté sociale du point de vue de l'investissement émotionnel du public.

La sympathie

Premièrement, il y a le mécanisme de sympathie. On trouve un phénomène intéressant dans la configuration des deux films, *Dearest* et *Dying to Survive*, leurs personnages principaux sont présentés comme des faibles et des victimes.

En prenant *Dearest* comme exemple, qu'il s'agisse des parents représentés par Tian Wenjun et son ex-femme qui ont perdu leur enfant et de Li Hongqin qui a été trompée par

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 201.

son mari, un trafiquant ; ou qu'il s'agisse des enfants représentés par Tian Peng et Jifang qui ont été kidnappés ou abandonnés, ils sont tous des victimes et en souffrance. Et le contexte de « la perte d'enfants » poursuit l'intrigue du *Ku qing xi*⁴⁵⁸, film mélodramatique traditionnel chinois. Surtout lorsque Li Hongqin, qui a perdu sa fille adoptive, est devenue le personnage principal, des larmes abondantes ont soudainement jailli. La mère solitaire qui a perdu sa fille adoptive a commencé un combat contre tout le monde avec peu d'espoir. Au cours de cette lutte, elle a non seulement enduré la douleur de perdre son fils et sa fille, mais a été condamnée et chassée par la police et par la crèche. Elle a également sacrifié son corps pour obtenir un témoignage et a été battue dans la rue par un groupe de familles qui avaient perdu leurs enfants. Li Hongqin a perdu toute dignité comme mère. Mais même dans une situation aussi difficile, elle a persévéré : non seulement elle a affronté le danger et a grimpé jusqu'à la fenêtre du premier étage pour rendre visite à sa fille, mais elle a également demandé l'aide d'un avocat pour poursuivre fermement son action en justice.

L'intrigue sur Li Hongqin est entièrement conforme aux paramètres de base du film mélodramatique traditionnel, ce qui suscite grandement la sympathie et la pitié du public chinois pour l'héroïne, et génère une résonance d'impuissance face au monde extérieur dur, complétant ainsi l'investissement émotionnel.

L'empathie

Le second est le mécanisme d'empathie.

Robert McKee estime que « l'implication émotionnelle du public est tenue par le ciment de l'empathie⁴⁵⁹. » Dans *Dearest* et *Dying to Survive*, la stratégie de la description du portrait de groupe des deux films permet à la communauté sociale formée par les personnages principaux du film de représenter une grande partie de la société civile du monde réel, ce qui facilite l'empathie du public.

Comme dans *Dying to Survive*, le protagoniste Cheng Yong est un homme divorcé d'âge moyen qui dirige un petit magasin. Parmi ses quatre partenaires - Lü Shouyi est un citoyen local qui vient de fonder une famille, Liu Sihui est une mère célibataire qui doit vendre son corps pour gagner sa vie, « Huang Mao » est un jeune homme vivant dans une petite ville

⁴⁵⁸ Voir Partie II, p. 141-142.

⁴⁵⁹ MCKEE Robert, *Story: style, structure, substance, and the principles of screenwriting*, New York, HarperCollins, 1997, p. 141 : « The audience's emotional involvement is held by the glue of empathy ». [TdA]

qui a quitté son foyer, et le pasteur Liu est un homme âgé qui s'est consacré aux croyances religieuses. Dans le film, les relations entre les personnages représentent également les schémas émotionnels entre père et fils, l'homme et la famille, la mère et la fille, l'enfant et les parents, le croyant et la croyance. Des personnages et des relations émotionnelles aussi riches et multidimensionnelles permettent à la plupart des spectateurs, dans *Dying to Survive*, de trouver leur propre « miroir » à l'écran et d'évoquer des expériences émotionnelles associées, sympathisant ainsi avec les personnages du film. Xu Zheng, qui joue le protagoniste Cheng Yong dans le film, explique ce rôle : « Ce personnage représente le point de vue des gens ordinaires, parce que tout le monde a des défauts, et quand tout le monde découvre que cette personne a aussi des défauts et de l'égoïsme, le public est mis dans la situation »⁴⁶⁰ — indiquant la stratégie d'empathie de *Dying to Survive*. Cela ne fait que confirmer le point de vue de Mckee : « Par l'empathie, le lien indirect entre nous-mêmes et un être humain fictif, nous testons et étendons notre humanité⁴⁶¹ ». Et comme Xu Zheng l'a reconnu : « Ce type d'empathie est très important, en particulier pour le public chinois. Une fois qu'il sympathise, il vous donnera tout⁴⁶². » Dans l'ère post-révolutionnaire, loin de la guerre, le héros masculin parfait est trop loin de nous, mais le « héros civil » avec des défauts humains est plus réel et plus impressionnant pour le public.

La résonance émotionnelle

Enfin, il y a le mécanisme de résonance émotionnelle.

La « résonance » est un terme technique de physique souvent mentionné, et son essence signifie que différentes choses doivent avoir une fréquence commune pour obtenir un effet spécifique. La « résonance émotionnelle » est une métaphore et une référence à l'émotion, et fait référence à « la résonance et l'explosion émotionnelle à grande échelle déclenchées

⁴⁶⁰ YAO Ji, « Xu Zheng, le rôle principal de *Dying to Survive* : nous amplifions les défauts pour que vous puissiez voir la bonté (《我不是药神》主创徐峥: 我们放大缺陷, 为使你看到善良 “Wo bushi yaoshen” zhuchuang Xu Zheng: women fangda quexian, wei shi ni kandao shanliang) » [en ligne], *Sohu*, 6 juillet 2018, [consulté le 29 août 2023]. https://www.sohu.com/a/239709637_100111246 [TdA]

⁴⁶¹ Mckee Robert, *Story, op. cit.*, p. 142 : « Through empathy, the vicarious linking of ourselves to a fictional human being, we test and stretch our humanity. » [TdA]

⁴⁶² YAO Ji, « Xu Zheng, le rôle principal de *Dying to Survive* : nous amplifions les défauts pour que vous puissiez voir la bonté », *op. cit.* https://www.sohu.com/a/239709637_100111246 [TdA]

par l'accumulation d'émotions sociales dans une certaine mesure⁴⁶³ ». L'Université Renmin de Chine a tenu une conférence sur le thème de la « résonance émotionnelle sociale » : le professeur Chen Lidan estime que « les émotions sont socialement contagieuses, en particulier dans des domaines spécifiques de l'opinion publique. Ce type d'infection est très rapide et le flux des vagues d'opinion publique est la forme embryonnaire de résonance émotionnelle⁴⁶⁴. » Selon le professeur associé Zhou Jun, lorsqu'une certaine émotion devient une émotion commune dans la société, elle peut stimuler les émotions individuelles de la plupart des gens, atteindre une certaine échelle, et lorsqu'elle produit une reconnaissance sociale, elle peut être identifiée comme une « résonance émotionnelle sociale », constituant l'interprétation du mot « résonance émotionnelle »⁴⁶⁵, et dans une certaine mesure, résume la relation entre la génération de résonance émotionnelle et l'opinion publique et l'émotion.

La résonance émotionnelle n'est pas une simple sympathie émotionnelle, mais une oscillation émotionnelle à grande échelle basée sur la résonance émotionnelle, de sorte que différents individus ont une base émotionnelle commune et produisent ainsi une série d'effets sociaux.

Spécifique aux deux objets du « réalisme mélodramatique » que nous étudions, la résonance émotionnelle est créée parce qu'elle cible de véritables problèmes sociaux qui affectent les émotions du public. Grâce à l'intervention du mode mélodramatique, le pouvoir émotionnel d'une « communauté » particulière peut stimuler l'imaginaire de la communauté sociale, suscitant ainsi une résonance émotionnelle parmi le grand public.

Peter Chan, réalisateur de *Dearest*, a déclaré : « Ce que je veux montrer le plus, c'est la nature humaine et la complexité de la vie, pas la lutte contre l'enlèvement⁴⁶⁶. » En effet, exprimer une compassion universelle envers les gens et appeler à la compréhension et à la sympathie sont les valeurs émotionnelles que le réalisateur souhaite le plus exporter. Par conséquent, dans le film, le réalisateur a emprunté la bouche de l'avocat Gao Xia pour dire la phrase la plus importante du film : « Dans notre pays, tout le monde n'a tout simplement

⁴⁶³ MAO Zhanwen, « Imagination théorique et méthode de parcours de recherche sur les événements des réseaux sociaux (新媒体事件研究的理论想象与路径方法 *Xinmeiti shijian yanjiu de lilun xiangxiang yu lujing fangfa*) », *Journalism Review*, novembre 2014, p. 88. [TdA]

⁴⁶⁴ *Ibid.* [TdA]

⁴⁶⁵ *Ibid.* [TdA]

⁴⁶⁶ LIU Yang, « Peter Chan : Je veux laisser un peu de chaleur pour la tragédie (陈可辛：我想给悲剧留一点温暖 *Chen Kexin: Wo xianggei beiju liu yidiandain wenuan*) » [en ligne], *Le Quotidien du peuple*, 30 septembre 2014, [consulté le 29 août 2023]. <http://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-09-30/219957.html> [TdA]

pas la conscience de penser du point de vue de l'autre côté. » C'est pour cette raison qu'en plus de l'axe principal de la recherche d'enfant, il présente également d'autres sujets de société actuels. Le film montre de nombreuses contradictions dans le système d'adoption et décrit brièvement les conditions de vie des travailleurs migrants dans la ville. Même si le réalisateur ne l'a présenté que d'un point de vue objectif sans faire d'éloges ni de critiques, mais à travers ces réalités sociales familières au public, il génère inévitablement une résonance plus profonde.

Par exemple, dans le film, Tian Wenjun est allé travailler dur dans la grande ville de Shenzhen, mais il a connu un échec commercial, sa vie est donc devenue instable, il a divorcé et il a perdu son fils, ce qui reflète la situation de vie difficile des travailleurs migrants. Han Dezhong, l'homme riche, a cherché son enfant pendant 6 ans, mais n'a finalement pas pu le retrouver. Il voulait avoir un deuxième enfant avec sa femme, mais on lui a dit que même si son premier enfant était perdu et non pas mort, il devait encore délivrer un acte de décès pour obtenir l'admission de naissance de son deuxième enfant. De même, Tian Wenjun a signalé la perte de son fils dès que possible, mais la préfecture de police a déclaré qu'elle ne pouvait pas établir un dossier pour l'investigation dans les 24 heures, manquant ainsi le meilleur moment pour retrouver l'enfant. Li Hongqin voulait réadopter sa fille qui avait été placée dans un orphelinat, mais elle ne pouvait pas présenter le certificat de bébé abandonné et ne pouvait donc que pleurer tristement. Bien que le système ne puisse pas être modifié, la soi-disant égalité de tous devant la loi, et tout en criant contre les « privilèges », certaines situations particulières ne devraient-elles pas être traitées avec plus d'humanité ?

Bien que toutes les personnes et toutes les familles ne vivent pas la malheureuse expérience de perdre un enfant, les moments complexes de discorde entre le « système » et les « relations humaines » montrés dans le film sont en effet quelque chose que toutes les personnes ordinaires peuvent rencontrer. Ce n'est pas la faute des forces de l'ordre qui suivent le système, ni la faute des victimes. C'est juste un moment douloureux auquel un pays en développement rapide doit faire face au cours de sa transformation vers la modernisation. Dans une certaine mesure, c'est la contradiction dans le processus de développement de deux communautés imaginées, « la nation » comme machine de pouvoir et « la société » comme ensemble de gens ordinaires, qui renforce la résonance émotionnelle des gens face aux problèmes sociaux.

Dans *Dying to Survive*, la relation complexe dans la lutte entre la communauté nationale et la communauté sociale est plus évidente.

Les soins médicaux, avec l'éducation et le logement, sont devenus le plus grand fardeau pour les gens ordinaires avec le développement de l'industrialisation et de la privatisation provoqués par l'approfondissement de la réforme et de l'ouverture. La merveilleuse présentation des dialogues de *Dying to Survive* met directement l'accent sur la sensibilité profondément ancrée dans le cœur des gens, apportant un impact émotionnel direct et fort :

« Il n'existe qu'une seule maladie au monde, celle de la pauvreté, dont tu ne peux pas guérir. »

« L'argent c'est la vie, et la vie c'est l'argent. »

« Il n'a que vingt ans, il veut juste vivre, quel est son crime ?! »

« Je suis malade depuis 3 ans et je dépense 40 000 yuans pour le flacon d'un médicament légal depuis 3 ans. J'ai perdu ma maison et ma famille a été ruinée à cause de moi... Il est possible qu'un malade apparaisse dans toutes les familles. Pourriez-vous garantir que vous n'êtes pas malade pendant toute votre vie ? Je ne veux pas mourir, je veux vivre ! »

Ces phrases simples représentent le cri instinctif du désir de survie. Ce sont les paroles du patient dans le dernier paragraphe ci-dessus qui ont ému Cao Bin, le policier qui a enquêté sur le cas des médicaments contrefaits.

Au cours de l'enquête, Cao Bin a progressivement appris que ces patients atteints de leucémie, qui vivent dans les bas-fonds de la société, comptaient sur des médicaments génériques indiens bon marché pour sauver leur vie. Il a voulu se retirer de l'enquête après avoir consulté en vain ses supérieurs. À ce moment-là, il est devenu émotionnellement membre de cette communauté particulière. Bien que Cao Bin, en tant que policier individuel, se sente émotionnellement proche des patients, le système policier, en tant que symbole du pouvoir national, est non seulement impitoyable, mais est même soupçonné d'avoir été kidnappé par le capital⁴⁶⁷. Cela reflète la discordance entre l'imaginaire de la communauté sociale et l'imaginaire de la communauté nationale.

Bien que le film explique finalement en générique que le pays a inclus les médicaments contre la leucémie dans l'assurance maladie, résolvant ainsi partiellement la tension entre l'imaginaire de la communauté sociale et l'imaginaire de la communauté nationale, de nombreux spectateurs ont eu des doutes sur l'image du pays dans le film. Certains sont

⁴⁶⁷ Voir XIAN Jia, « Multidimensional Visions of Community Aesthetics—Analysis of and Reflection on the Trend of Chinese Film Development in Recent Years (共同体美学的多维想象——基于近年国产影片发展趋势的分析与反思) », *Journal of Shanghai University (Social Sciences Edition)*, vol. 38, n° 2, mars 2021, p. 45.

mécontents, estimant que le pays n'a pas rempli sa responsabilité de protéger les groupes vulnérables, et critiquant même vivement le système médical existant. La puissante résonance émotionnelle du film a déclenché de vives discussions au sein de l'opinion publique. Le Premier ministre Li Keqiang a donné des instructions spéciales pour « répondre aux besoins urgents des masses » et promouvoir la mise en œuvre accélérée des mesures pertinentes.⁴⁶⁸

De la touche émotionnelle dans le film aux effets sociaux et aux réformes pratiques en dehors du film, voilà ce que nous considérons comme étant le pouvoir apporté par la résonance émotionnelle. Dans la lutte entre la communauté sociale et la communauté nationale, le peuple démontre sa puissance collective. Les gens, en tant que collectif, sont unis par la puissance émotionnelle évoquée par le mode mélodramatique. Comme le dit Françoise Zamour : « C'est l'affect qui fabrique le collectif et donne au sort de chacun un sens qui dépasse son destin individuel, qui relève à la fois du politique (la cité) et de la métaphysique (l'humanité). C'est lui qui permet de fonder une communauté dont les membres se reconnaissent mutuellement⁴⁶⁹. »

Depuis ces dernières années, beaucoup de films reflétant les réalités sociales du monde entier ont exercé une influence sur les politiques et les lois nationales ou ont entraîné de grands effets sociaux. Par exemple, le film *Silenced* (Hwang Dong-hyeok, 2011) a promu la réforme judiciaire en Corée du Sud pour adopter la Loi sur l'Amendement Partiel de la Loi spéciale sur la Puniton des Crimes de Violence Sexuelle ; la sortie de *The Attorney* (Yang

⁴⁶⁸ Voir HAN Haochen, « Li Keqiang a fait des commentaires sur le film *Dying to Survive* (李克强就电影《我不是药神》引热议做批示) » [en ligne], *The State Council of the People's Republic of China*, 18 juillet 2018, [consulté le 29 août 2023]. https://www.gov.cn/guowuyuan/2018-07/18/content_5307223.htm

⁴⁶⁹ ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain*, op. cit., p. 161.

Woo-seok, 2013) a conduit à nouveau le procès de « l'Incident de Burim⁴⁷⁰ », les cinq prévenus de cette année-là sont acquittés ; *An American Crime* (Tommy O'Haver, 2007) pousse les États-Unis à légiférer pour renforcer la protection des droits des enfants ; *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2014) tout en se concentrant sur les problèmes du système médical américain, a déclenché également des discussions sur des sujets plus sociaux comme la communauté LGBT, etc.

Vivant dans une ère pacifique des « adieux à la révolution », le peuple, en particulier les gens des bas-fonds de la société, est toujours confronté à de nouvelles douleurs et à l'injustice sociale dans l'ère « post-révolutionnaire ». Pour cette raison, la longue « révolution » se poursuit – sous la forme de tentatives constantes de « transformation ». Dans la première décennie du XXI^e siècle, nous voyons des œuvres « réalistes » chinoises posséder ce potentiel politique — d'une manière qui est caractéristique du réalisme chinois : un « réalisme mélodramatique ». Grâce à l'intervention du mode mélodramatique, le pouvoir collectif est mobilisé pour réaliser l'imaginaire de la communauté sociale et parvenir à l'agrégation, au partage et à la résonance émotionnelle. Bien que le processus de modernisation après la réforme et l'ouverture soit très rapide, les difficultés émotionnelles individuelles et les fardeaux de la vie semblent parfois si minimes et insignifiants face à un pays qui se développe constamment à grande vitesse. Cependant, la voix communautaire et l'émotion collective du public constituera toujours une base solide pour réaliser l'imaginaire de la communauté sociale – qui est aussi importante que l'imaginaire de la communauté nationale. Cela n'est pas seulement dû au fait que les deux entretiennent une relation complexe de compétition et de coopération, mais, plus important encore, ils constituent la condition préalable à la réalisation de l'imaginaire de la communauté de destin pour l'humanité.

⁴⁷⁰ L'Incident de Burim fait référence à la détention et à l'interrogatoire d'étudiants et de militants sociaux à Busan, en Corée du Sud, en 1981, au cours desquels 19 des 22 accusés ont été condamnés à des peines d'emprisonnement allant d'un à sept ans. L'incident a impliqué des actes de torture et des aveux forcés.

3. Larmes et espoir face à l'apocalypse

Dans ce dernier sous-chapitre, nous interpréterons l'intervention émotionnelle du mode mélodramatique dans les films présentant des thèmes de catastrophe à travers l'analyse de deux films, *Tremblement de terre à Tangshan* et *The Wandering Earth*.

Nous avons choisi ces deux films à analyser principalement pour deux raisons :

Premièrement, nous nous sommes inspirés de Despina Kakoudaki et d'Alexa Weik Von Mossner⁴⁷¹. Nous approuvons leur approche consistant à juxtaposer le modèle mélodramatique au style visuel et aux interventions émotionnelles des films catastrophe. Despina Kakoudaki accorde une attention particulière au potentiel politique du mélodrame combiné aux films catastrophe. Elle considère le mélodrame comme une sorte de « modèle narratif moderne » et affirme :

« Si le mélodrame... exprime les tensions morales et éthiques d'un moment historique particulier, alors le film catastrophe fonctionne comme une girouette (jeu de mots) des préoccupations actuelles concernant l'action et la politique⁴⁷². »

Tremblement de terre à Tangshan et *The Wandering Earth* représentent respectivement non seulement le plus haut niveau industriel que les films catastrophe chinois peuvent atteindre à leur époque, mais tous deux sont des « œuvres phénoménales » qui suscitent de fortes réactions émotionnelles de la part du public. À travers ces deux films, nous espérons vérifier l'applicabilité de la fonction politique de la combinaison des thèmes du désastre et du mode mélodramatique dans les films chinois contemporains, d'un point de vue visuel et émotionnel.

Deuxièmement, en tant que « films d'un nouveau mainstream » les plus représentatifs de l'ère post-révolutionnaire, ces deux films sont remplis d'une forte nostalgie renvoyant respectivement vers le passé et l'avenir : *Tremblement de Terre à Tangshan* se déroule à la

⁴⁷¹ Voir KAKOUDAKI Despina, « 18. Melodrama and Apocalypse: Politics and the Melodramatic Mode in Contagion », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 311-324 ; KAKOUDAKI Despina, « Spectacles of History: Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film », *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 17, 2 (50), 1^{er} septembre 2002, p. 109-153 ; WEIK VON MOSSNER Alexa, « Facing *The Day After Tomorrow*: Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception », in MAUCH Christof et MAYER Sylvia (dir), *American Environments: Climate-Cultures-Catastrophe*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2012, p. 97-115.

⁴⁷² KAKOUDAKI Despina, « 18. Melodrama and Apocalypse », *op. cit.*, p. 313 : « If melodrama... spells out the moral and ethical tensions of a particular historical moment, then the disaster film functions as a weathervane (pun intended) of current concerns about action and politics. » [TdA]

fin de la Révolution culturelle, tandis que *The Wandering Earth* se déroule dans un temps futur. Les deux films utilisent l'image de la « maison » comme support d'émotions nostalgiques, exprimant un retour à une émotion profonde et sincère. Plus important encore, ces deux films représentent les multiples aspects que peut présenter une forme imaginée de la communauté nationale, de la communauté sociale et de la communauté de destin pour l'humanité. Ils montrent le rôle politique du mode mélodramatique dans la relation entre les individus, les familles et les pays, *tout en révélant* la relation délicate entre la construction émotionnelle privée et publique dans la longue révolution culturelle de la société chinoise contemporaine. Ce qui nous permet également d'examiner comment le mode mélodramatique fonctionne en tant que communauté émotionnelle dans une perspective plus large.

3.1 Désastres, *spectacles* et moments mélodramatiques

En tant que changement brusque dans la vie quotidienne, les catastrophes sont également présentées dans des films avec un impact d'image extraordinaire. Kakoudaki estime que les catastrophes naturelles dans les films catastrophe, telles que les tremblements de terre, les icebergs, les tsunamis et les comètes, représentent une sorte de « niveaux de danger transcendants ». Ces spectacles visuels dans les films catastrophe s'inscrivent dans la continuité des mélodrames spectaculaires du XIX^e siècle, avec leurs scènes de suspense littérales et métaphoriques et la mise en scène extravagante de calèches, de bateaux, de trains, d'immeubles en feu et même de l'éruption du Vésuve⁴⁷³.

Nous soutenons que ce que Kakoudaki appelle les « niveaux de danger transcendants » sous la forme de « spectacles » servent d'« excès » esthétique au niveau du mode mélodramatique. Ces « excès » visuels, à travers la menace de destruction absolue dans un film catastrophe, mettent en place « une situation de vie ou de mort qui exige de grandes émotions et des actions significatives⁴⁷⁴ ». Cela permet également d'évoquer de nombreuses questions éthiques comme l'altruisme, l'égoïsme, la charité ou le sacrifice, de manière hautement plausible pour l'expérience contemporaine.

⁴⁷³ Voir *Ibid.*, p. 312-313.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 312 : « a life and death situation that demands big emotions and significant actions ». [TdA]

En outre, la situation de vie ou de mort dans laquelle survient une catastrophe est souvent directement liée au déclenchement de « moments mélodramatiques ». Ces « moments » concernent fréquemment une décision émotionnelle difficile – ce qui, contrairement au mélodrame ordinaire, est généralement confronté à un dilemme moral - dans un film catastrophe, le personnage principal est obligé de prendre une décision concernant la question de la vie ou de la mort. Et l'intensité émotionnelle des « moments mélodramatiques » est souvent renforcée par une série de séquences d'action tendues et un spectacle visuel sensationnel.

Tremblement de terre à Tangshan a coûté 20 millions de yuans (environ 2,5 millions d'euros) pour le décor d'avant le tremblement de terre et 30 millions de yuans (environ 3,7 millions d'euros) pour les effets spéciaux du tremblement de terre. Dans la présentation de près de 4 minutes du tremblement de terre, Feng Xiaogang a produit le premier film IMAX chinois avec des effets visuels de haut niveau. Chaque plaque inclinée, chaque porte et fenêtre cassée et chaque mur brisé est devenu la clé pour réveiller l'expérience de la vie passée du public et ouvrir la porte de la mémoire sur la catastrophe.

Cependant, le choc visuel provoqué par la catastrophe n'est qu'un prélude pour mobiliser les émotions du public. Le génie de Feng Xiaogang réside dans la commémoration d'une catastrophe qui n'a duré que 23 secondes sous la forme d'un mélodrame familial avec une histoire qui dure 32 ans.

Le point de départ de l'explosion de tension émotionnelle a été Li Yuanni, la mère qui, après le tremblement de terre de Tangshan, a fait un choix entre ses deux enfants : une dalle de ciment pressait des jumeaux, un frère et une sœur de 7 ans, et la mère espérait que les deux enfants survivraient. Mais les sauveteurs lui ont dit qu'ils ne pouvaient sauver que l'un des deux enfants enterrés dans les décombres. Le cœur brisé, elle a finalement choisi son fils Fang Da (Li Chen Li), qui a été sauvé mais a perdu un bras. La fille Fang Deng (Zhang Jingchu) a été déclarée morte à ce moment-là. La mère, presque folle et désespérée, a mis sa fille à côté du cadavre de son mari, puis a emmené son fils auprès d'une assistance médicale. Mais la petite fille était en réalité vivante, et lorsqu'un couple de l'Armée populaire de Libération de Chine sans enfant l'a trouvée, ils ont pensé qu'elle était orpheline du tremblement de terre et l'ont adoptée...

Le choix de « l'un ou l'autre » rappelle naturellement le célèbre roman *Le Choix de Sophie* de l'écrivain américain William Styron : dans le camp de concentration nazi, Sophie, une femme polonaise, a choisi de laisser son fils survivre et a poussé sa fille au four

crématoire... Tout comme Sophie, quel que soit le choix que fait Yuanni, à partir de ce jour, son cœur est torturé par la culpabilité. Pour la fille, le questionnement sur le « moment » où sa mère fait le choix de la vie et de la mort est devenu une douleur cachée dans son monde intérieur qui ne peut être réparée.

Au cours des longues années de plus de 30 ans qui se sont écoulées depuis lors, différents tourments émotionnels se sont répandus dans le cœur de la mère et de la fille, ce qui a également un impact tragique sur le lien du sang et la relation éthique des êtres humains. Ce n'est qu'après une autre catastrophe (le tremblement de terre de Wenchuan) que la répétition de l'histoire a permis à la fille d'éprouver la douleur de sa mère. C'est aussi en raison de ce désastre que le frère et la sœur se sont retrouvés quand ils ont participé bénévolement aux opérations de secours organisées en cas de tremblement de terre. Le destin a donné à cette famille la chance de se réunir. Le ressentiment et la culpabilité accumulés pendant de nombreuses années ont été soulagés, la famille fragmentée a été réunie sur la tombe du père et la réconciliation finale de la mère et de la fille a également fourni une fin gratifiante à cette tragédie familiale.

The Wandering Earth pointe vers l'avenir : les présupposés de catastrophes inconnues alimentent la peur de l'insécurité émotionnelle. Grâce à la technologie moderne, des spectacles catastrophe sont créés pour maximiser les effets visuels sensationnels du mélodrame. Il y a un total de 2003 plans d'effets spéciaux dans le film, parmi lesquels la magnifique station spatiale, la mer gelée, la ville souterraine animée et la collision finale entre Jupiter et la Terre qui sont vives et choquantes, offrant une esthétique industrielle imaginative et des scènes futuristes pour le public. L'intrigue du « sauvetage de dernière minute » à la fin du film, moment mélodramatique typique qui met en valeur les caractéristiques de « l'action », interprète parfaitement la faisabilité de l'application du mode mélodramatique dans les films de science-fiction et catastrophes à grande échelle chinois à travers le montage expressif classique à l'hollywoodienne.

L'intrigue principale de *The Wandering Earth* consiste en deux indices : l'un est que Liu Qi, le capitaine Wang Lei et d'autres personnages ont travaillé dur à la surface de la Terre pour transporter du silex et enflammer Jupiter, et l'autre est la surveillance et le soutien du lieutenant-colonel Liu Peiqiang à la station spatiale. À la fin du film, au moment critique d'« enflammer Jupiter », une séquence de montage alterné se fait parmi les équipes de secours à la surface de la terre afin d'intensifier la tension en contrôlant les changements de plans. Plus le moment de l'allumage est proche, plus les prises de vue sont courtes et plus le

changement de plan est rapide, plus l'attention du public est maintenue. Le film entre dans le premier point culminant du sauvetage.

À ce moment-là, les équipes de secours épuisées dans le film, et le public devant l'écran, attendent avec impatience le résultat final, mais tout n'est pas si simple. Immédiatement après, une autre séquence de montage alterné apparaît entre le protagoniste du film Liu Qi et son père Liu Peiqiang. Cette séquence se concentre sur la description du dévouement de Liu Peiqiang à sauver la terre aux dépens de lui-même dans des moments critiques, ce qui a finalement conduit à la réconciliation entre le père et le fils. C'est aussi un moment triste et émouvant. Cela a contribué à un moment poignant et touchant.

Dans la structure textuelle « science-fiction + catastrophe » comme celui de *The Wandering Earth*, nous voyons le chevauchement de deux séquences fonctionnelles dans ce que Dai Jinhua appelle les « mythes laïcs contemporains » :

« Premièrement, au niveau du mythe social, nous réintégrons notre communauté dans le processus d'éliminer des menaces extérieures ; puis au niveau du mythe de l'individu, c'est-à-dire le mythe de la volonté autonome ou du sujet : un individu qui a été contrarié et qui a observé la rareté dans la société moderne rencontre l'amour véritable ou guérit ses blessures en sauvant la société et retrouve un sens et une plénitude dans sa vie⁴⁷⁵. »

L'expérience choquante de peur, de panique et de haute tension provoquée par l'apocalypse se transforme finalement en « mythe » dans une mobilisation émotionnelle de haute intensité. Comme le souligne Maurice Yacowar, « les films catastrophe expriment la trivialité des différences humaines face au danger cosmique⁴⁷⁶. » Devant un dilemme existentiel plus vaste et partagé, le mode mélodramatique offre le choix émotionnel, soit la communauté de destin pour l'humanité. L'humanité est sauvée grâce à de nobles sacrifices, l'espoir se reconstruit dans le désespoir de la catastrophe. Plus important, nous ressentons à nouveau la puissance des larmes dans des moments mélodramatiques.

⁴⁷⁵ DAI Jinhua, *Critique des films* (电影批评 *Dianying piping*), Pékin, Peking University Press, 2015, p. 81. [TdA]

⁴⁷⁶ YACOWAR Maurice, « 22. The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre », in GRANT Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012[1986], p. 323 : « Disaster films express the triviality of human differences in the face of cosmic danger. » [TdA]

3.2 La puissance des larmes

Dans le mélodrame sur le désastre, les larmes ont la puissance extraordinaire d'inspirer l'espoir, ce qui est tout à fait évident dans *The Wandering Earth*.

L'une des scènes les plus touchantes du film est celle où les équipes de secours évacuées de divers pays sont retournées à la base pour participer à l'opération d'« enflammer Jupiter ». Et c'est Han Duoduo, qui semblait la plus faible, qui contribue à cette scène. C'est elle qui exhorte les gens qui étaient sur le point d'abandonner avec ses larmes émouvantes et sa voix étranglée.

Ce personnage a joué un rôle important en symbolisant « l'espoir ». Lorsque le grand-père Han Zi'ang est décédé, le secret de l'origine de Han Duoduo est raconté sous forme de narration. Duoduo n'est pas le parent par le sang de Han Zi'ang, mais un bébé qu'il a sauvé lorsqu'il a participé au sauvetage d'un tsunami il y a 14 ans. Pour lui, ce bébé était un symbole d'espoir pour tous ceux qui ont perdu la vie. Par conséquent, lorsque diverses mesures de sauvetage ont échoué et que les gens étaient désespérés, il était tout à fait approprié que le réalisateur Frant Gwo ait laissé Han Duoduo appeler les gens, à travers la radio, à revenir et à faire un dernier effort pour sauver la planète.

« L'espoir », souligné à plusieurs reprises dans le film, est sans aucun doute le sujet que le film veut exposer. Pour cette raison, en plus d'exprimer la signification symbolique de l'« espoir » à travers l'identité de Han Duoduo en tant que survivante, la scène dans la salle de classe au début du film en a déjà posé les bases : lorsque le chef de classe a déclaré « L'espoir est quelque chose d'aussi précieux que les diamants de nos jours », Han Duoduo l'a rejeté et n'y a même pas cru du tout, mais après avoir vécu une série de tests de vie ou de mort, les mêmes mots énoncés par Han Duoduo éclataient avec une puissance énorme.

La menace que la Terre serait détruite a été conçue comme une situation concernant la question de vie ou de mort pour toute l'humanité, exigeant de grandes émotions et des actions significatives. Dans ces circonstances, Han Duoduo en pleurs, appelant tout le monde pour qu'il participe à l'opération de sauvetage finale, « lance non seulement l'effort de survie mais l'impératif moral de prouver son caractère et son courage⁴⁷⁷. » Revenir participer à l'action finale signifiera très probablement un sacrifice. Cependant, le sentiment que les êtres humains considèrent la Terre comme leur maison commune a amené des gens de différents

⁴⁷⁷ KAKOUDAKI Despina, « 18. Melodrama and Apocalypse », *op. cit.*, p. 312 : « launches not just the drive for survival but the moral imperative for proving one's character and mettle. » [TdA]

pays et de différentes couleurs à former une communauté de destin pour l'humanité. Le film complète l'appel à la communauté en poussant la Terre dans un contexte de crise de vie ou de mort. Et les larmes de Han Duoduo ont constitué le catalyseur final parce que rien n'incite plus les gens à s'unir et à échanger leur vie contre l'espoir de maintenir la planète en vie que le plaidoyer d'une jeune fille faible mais qui insiste pour ne pas abandonner.

Ensuite, tout comme d'autres mélodrames, les larmes sur le désastre ont le pouvoir de transmettre des émotions et de réconforter des traumatismes. Il est cependant plus intéressant d'analyser cela en lien avec la fonction émotionnelle politisée du mode mélodramatique en termes d'idéologie.

De nombreux critiques virulents affirment que *Tremblement de terre à Tangshan* est un véritable « mélo larmoyant ». Pour un film, cela ne semble pas être une évaluation de haut niveau. Cependant, le réalisateur lui-même a positivement affirmé la puissance des larmes :

« Je ne suis pas d'accord avec les gens qui pensent que pleurer ne montre que de la faiblesse et du désespoir, et ne conduit qu'au deuil et à l'évasion. Pourquoi “toucher le cœur (走心 *zou xin*)” ne peut-il pas libérer le pouvoir d'intervention ? La critique sociale [dans les films indépendants élitistes] n'émeut pas nécessairement les gens, mais le pouvoir de l'émotion le peut⁴⁷⁸. »

En tant que l'un des réalisateurs les plus attrayants du box-office en Chine, Feng Xiaogang sait très bien sur quels nerfs il faut appuyer pour toucher au mieux les points sensibles émotionnels des gens les plus ordinaires en Chine. En particulier, la performance de haut niveau de Xu Fan, épouse de Feng Xiaogang et « reine du drame », qui joue la mère Yuanni dans le film, le rôle de la mère mélodramatique, rappelle les mélodrames les plus célèbres tels que *My Beloved* et *Ke Wang* au tournant des années 1980 et 1990.

Il est intéressant de noter que le « déplacement » provoqué par ce type d'imagination mérite réflexion. Comme l'a dit Zhang Huiyu : « Si, dans les moments de crise sociale, les gens utilisent le mélodrame pour partager ou exprimer leur tristesse, alors dans une telle

⁴⁷⁸ MA Rongrong, « Interview with Feng Xiaogang: I Believe that Kindness is Strength (专访冯小刚：我相信善良也有力量) », *Sanlian shenghuo zhouban*, n° 29, 2010, p. 56, cité dans KONG Shuyu, « 1. Aftershock: The sentimental construction of family in post-socialist China », in *Popular Media Social Emotion and Public Discourse in Contemporary China*, Londres et New York, Routledge, 2014, p. 28. [TdA]

ère d'essor pacifique, pourquoi avons-nous encore besoin de douleur et de malheur comme dans *Tremblement de terre à Tangshan*⁴⁷⁹ ? »

En fait, l'idéologie derrière ces mélodrames familiaux est évidente : à l'ère des « adieux à la révolution », « le point fort de *Tremblement de terre à Tangshan* réside dans la reconstruction et l'expression des valeurs dominantes⁴⁸⁰ », car il confère au mélodrame une fonction politisée, c'est-à-dire que ce film restaure la valeur éthique de la famille, soit l'une des relations humaines éternelles, et l'utilise comme une stratégie émotionnelle pour ruminer la douleur historique, contribuant ainsi à « relier la fente interne entre le thème principal (l'histoire révolutionnaire ou les paroles officielles) et le film commercial (divertissement dépolitisé, dé-révolutionnaire et de consommation courante)⁴⁸¹. »

Lors de la première du film, les trois organisateurs, Huayi Brothers, China Film Group Corporation et le gouvernement municipal de Tangshan, ont invité des dizaines de milliers de citoyens de Tangshan dans un stade sportif local pour le visionner⁴⁸². Après la projection, le réalisateur, Feng Xiaogang, et son équipe sont montés sur scène et ont proposé des toasts aux victimes rescapées, la cérémonie s'est alors transformée en un rituel public familial : un événement émotionnel du discours nationaliste sur la mémoire traumatique et la grande renaissance de la Chine.

L'attitude du gouvernement et de la société cinématographique démontre pleinement l'importance accordée à ce film qui commémore la catastrophe. Les faits ont prouvé que l'effet émotionnel du film a complètement répondu aux attentes des organisateurs :

« Pour essayer les larmes du public, des mouchoirs ont été distribués en guise de “souvenirs de la première”... De nombreuses personnes ordinaires sont venues assister à la projection juste pour pleurer un bon coup. En effet, dans tout le pays, des

⁴⁷⁹ ZHANG Huiyu, « Tremblement de terre à Tangshan: Le “déroutillage” idéologique (《唐山大地震》: 意识形态的“除锈”工作 “Tangshan dadizhen” : yishi xingtai de “chuxiu” gongzuo) », in *Ouvrir les mémoires poussiéreuses*, *op. cit.*, p. 2. [TdA]

⁴⁸⁰ ZHANG Qiaosu, « Une légende du cinéma forgée par la famille (亲情铸就的电影传奇 *Qinqing zhujie de dining chuanqi*) » [en ligne], *Guangming Daily*, 2 août 2010, [consulté le 20 août 2023]. http://www.xinhuanet.com/zg/jx/2010-08/02/c_13425653.htm

⁴⁸¹ ZHANG Huiyu, « Tremblement de terre à Tangshan », *op. cit.*, p. 8. [TdA]

⁴⁸² Au total, sept investisseurs ont participé à *Tremblement de terre de Tangshan*. Sur un investissement total de 120 millions de yuans, le gouvernement municipal de Tangshan a investi 60 millions de yuans, ce qui en fait le plus gros investisseur, les 60 autres millions provenant de Huayi Brothers, China Film Group et d'autres sociétés de cinéma et de télévision. Yao Jianguo, le producteur représentant le gouvernement de Tangshan, a déclaré : « Le film *Tremblement de terre à Tangshan* a mis à l'essai un modèle d'investissement et de financement de la production cinématographique et télévisuelle dirigé par le gouvernement et suivi par le capital social ».

mouchoirs ont été distribués au public, le théâtre local de Dalian propose à son public des mouchoirs spécialement conçus pour le film⁴⁸³. »

Sans surprise, la stratégie de l’alliance politico-capitaliste a fait pleurer le public, et la puissance de ces larmes s’est répercutée sur la capitale : le box-office a dépassé successivement 100 millions de yuans (12,5 millions d’euros) en 3 jours, 200 millions de yuans (25 millions d’euros) en 5 jours, et a atteint 530 millions de yuans (66,6 millions d’euros) dans les 17 jours suivant sa sortie, ce qui constitue également le record au box-office pour un film national.⁴⁸⁴

Plus important encore, sous l’influence du sentimentalisme associé aux imbrications familiales et ethniques, la fonction politique de l’émotion est mise au premier plan. En mettant en scène le rétablissement d’une famille après un désastre, Feng parvient à exercer cette fonction politique avec succès. Comme l’a dit l’universitaire américain chinois Wang Ruji : « La catastrophe naturelle frappe sans discernement, mais elle fait ressortir le meilleur des gens et sert à forger une société civique qui n’existe pas dans des circonstances normales⁴⁸⁵. » En même temps, elle permet également aux gens de faire l’expérience de la catharsis tout en les canalisant vers une identification émotionnelle positive avec la croissance difficile de leur nation, achevant ainsi la construction d’une communauté émotionnelle.

En un mot, la puissance des larmes est encore renforcée dans le mode mélodramatique en raison de la particularité du thème du désastre. De plus, la combinaison du mélodrame familial et du thème de la catastrophe réalise le cycle émotionnel de la « famille » à la « nation » puis de la « nation » à la « famille », et offre aussi plus de possibilités pour l’imaginaire de la communauté nationale.

⁴⁸³ KONG Shuyu, « 1. *Aftershock* », *op. cit.*, p. 1 : « To wipe away the audience’s tears, handkerchiefs were handed out as “souvenirs of the premiere”... many ordinary people came to watch it just for a good cry. Indeed, all over the country tissues were handed out to audiences, with one local theater in Dalian offering its audiences specially made custom face wipes for the film. » [TdA]

⁴⁸⁴ LIU Yan, « Derrière les 500 millions de yuans du box-office de *Tremblement de terre de Tangshan* 《唐山大地震》5 亿票房的背后 “*Tangshan dadizhen*” *wu yi piaofang de beihou* » [en ligne], CCTV-jin_ri_guan_cha, 2 août 2010, [consulté le 18 août 2010]. <http://jingji.cntv.cn/20100818/104608.shtml>

⁴⁸⁵ WANG Ruji, « The Aesthetics of Retroactive Memory: Feng Xiaogang’s *Aftershock* and the Historical Film » [en ligne], *MCLC Resource Center publication*, janvier 2011, [consulté le 20 août 2023]. <https://u.osu.edu/mclc/online-series/retroactive-memory/>

3.3 *Home Is Where the Heart Is*

Dans ce sous-chapitre, empruntant le titre du livre phare de Christine Gledhill sur le mélodrame, *Home Is Where the Heart Is* nous revenons sur la discussion sur la « maison » et les relations familiales dans le mode mélodramatique. Il convient de remarquer que le signifié de la « maison » dans le mélodrame sur le désastre ne représente pas seulement une famille concrète comme la plus petite unité sociale. Face aux catastrophes non humaines, l'image de la « maison » peut, dans certains cas, renvoyer à des visions plus vastes : des villes, voire la planète. Cela nous donne également la possibilité de discuter du mode mélodramatique du point de vue émotionnel de la communauté sociale et de la communauté de destin pour l'humanité.

Lorsque le grand-père Han Zi'ang dans *The Wandering Earth* faisait face à Shanghai complètement gelée, il a laissé échapper : « Comment notre maison est-elle devenue ainsi ?! » La maison ici ne fait pas seulement référence à Shanghai gelée où il vivait autrefois. La ville fait également référence à la demeure de toute l'humanité — la Terre. De plus, l'imagerie de Shanghai figée reflète une sorte d'émotion familiale emprisonnée sous le désastre. En fin de compte, le sacrifice de Han Zi'ang ici a non seulement éveillé la réflexion de son petit-fils Liu Qi sur les émotions familiales, mais a également amené le public à se demander si ses propres valeurs familiales avaient été oubliées et ignorées comme Shanghai qui a été gelée.

De même, l'idéologie de *Tremblement de terre à Tangshan* espère aussi réajuster le désordre des valeurs sociales par la représentation des émotions familiales à l'ère post-révolutionnaire où les valeurs éthiques traditionnelles sont remises en cause. Comme le souligne le critique de cinéma Guan Yadi :

« Après avoir regardé le film, chacun peut ressentir la chaleur du désir de retourner dans la famille, et le cœur qui aurait pu être engourdi est à nouveau ému par la gentillesse. Cela pourrait inciter des dizaines de millions de Chinois à revenir s'intéresser à la famille, à recomprendre le concept de "famille" et à laisser le film revenir aux valeurs familiales dominantes, ce qui constitue un tournant d'une importance sociale considérable⁴⁸⁶. »

⁴⁸⁶ GUAN Yadi, « *Tremblement de terre à Tangshan*, un "mélo" au bon moment (《唐山大地震》：一部来得正是时候的“哭片” “Tangshan dadizhen”：yibu laide zhengshi shihou de “kupian”) », *Oriental Moring post*, 23 juillet 2010. [TdA]

Yuanni ne veut pas quitter Tangshan. Qu'il s'agisse de la proposition de la famille de son mari de la laisser déménager dans leur ville avec son fils après le tremblement de terre, ou de l'invitation de son fils Fang Da à vivre dans une ville du sud avec de meilleures conditions économiques après son succès de carrière, Yuanni a tout refusé. Elle ne veut même pas bouger et garde obstinément la vieille maison, car elle craint que les âmes de son mari et de sa fille décédés ne retrouvent pas le chemin du retour... Cette raison apparemment absurde reflète l'importance de la « maison » pour Yuanni : elle et son mari fondèrent une famille à Tangshan et y donnèrent naissance à leurs enfants, cette ville est donc la seule « maison » qu'elle ait identifiée dans sa vie.

Dans le film, il y a une scène où Yuanni emmène son fils « brûler du papier-monnaie » pour son mari et sa fille décédés. « Brûler du papier-monnaie » est une coutume populaire traditionnelle en Chine pour commémorer les morts. Tout en brûlant du papier, Yuanni n'arrêtait pas de scander l'adresse de sa nouvelle maison après le tremblement de terre et de demander à son mari et à sa fille de se souvenir du chemin du retour, comme s'ils pouvaient vraiment entendre ses paroles. La métaphore la plus ingénieuse de cette intrigue réside dans le dernier plan panoramique à vol d'oiseau : les flammes du papier brûlant semblent couvrir tout Tangshan. Les cris tristes des gens peuvent être faiblement entendus dans la musique qui émerge lentement, impliquant que les activités visant à commémorer les morts se sont répandues dans les rues et ruelles de la ville.



Certainement, Yuanni n'est pas la seule à attendre avec impatience le « retour à la maison » de sa famille. À ce stade, la ville entière devient un lieu de partage de douleur et de chagrin communs. Le tremblement de terre, un événement social catastrophique vécu collectivement, a donné aux gens une mémoire partagée de traumatisme. Tout comme les mots de Yuanni : « Nous comprenons vraiment le sens de la perte quand on a connu la vraie perte. » Le traumatisme commun fait que chaque personne de Tangshan qui a souffert du

tremblement de terre a un désir émotionnel similaire pour l'intégrité de la famille. Ils ont pleuré leurs proches décédés et ont pleuré cette ville natale qui souffrait. Ainsi, une communauté émotionnelle formée par la catastrophe se produit également.

Si *Tremblement de terre à Tangshan* suscite l'émotion du public en tant que communauté sociale en réveillant la mémoire collective d'un événement social majeur, *The Wandering Earth* s'inscrit dans une perspective plus large, une communauté de destin pour l'humanité. Il utilise la Terre, la « maison » commune, comme point d'entrée pour la construction émotionnelle du film.

Dans *The Wandering Earth*, il y a un grand facteur de motivation émotionnelle qui revient tout le temps, et c'est « rentrer à la maison ». En ce qui concerne le cadre de « mener la Terre à la vagabonde », c'est le symbole de la « maison » devant être attribué à la Terre. Basé sur la compréhension actuelle de l'humanité du futur proche (que ce soit dans les romans, les films ou dans la réalité), l'émigration globale vers des planètes extraterrestres est encore hors de portée au stade actuel, et la « Terre mère » reste la seule « maison » que l'humanité ne peut pas abandonner. Cependant, en plus de Liu Peiqiang, un astronaute qui est loin de la terre, qui ne cesse de répéter le motif de « rentrer à la maison », le fils Liu Qi, le grand-père de Liu Qi, *Han Zi'ang*, et sa jeune sœur Han Duoduo ont également exprimé à plusieurs reprises leur désir de rentrer à la maison, même les membres des équipes de secours de différents pays qui courent entre les moteurs planétaires veulent aussi rentrer à la maison. L'endroit où ils veulent rentrer, ce n'est évidemment pas la Terre, la maison humaine, mais leurs propres maisons dans la structure « famille-pays ». Le surnom du protagoniste Liu Qi, « Hukou⁴⁸⁷ », souligne également clairement l'attachement du film à sa patrie natale. À cet égard, *The Wandering Earth* résonne avec des blockbusters de science-fiction hollywoodiens comme *Le Jour d'après*, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), qui empruntent également l'expression émotionnelle des mélodrames familiaux.

Dai Jinhua a commenté que l'indice central d'*Interstellar* est en fait le thème constant de Christopher Nolan dans nombre de ses œuvres au cours des dix dernières années : les hommes « rentrent à la maison ». ¹⁸ Ce commentaire s'applique également à *The Wandering Earth*. L'axe de la relation entre les personnages dans le film est la relation père-fils des trois générations : *Han Zi'ang*, Liu Peiqiang et Liu Qi. Le cœur est un lien émotionnel complexe

⁴⁸⁷ Le caractère « Qi 启 » se compose des caractères « Hu 户 (hù) » et « Kou 口 (kǒu) ». Le mot « Hu Kou (hù kǒu) » est à la fois un livret de famille et un passeport intérieur utilisé en Chine.

entre le père coupable Liu Peiqiang et le fils rebelle Liu Qi. À la fin du film, le père a donné à son fils la possibilité de « rentrer à la maison » avec son propre sacrifice. La rencontre finale avec son fils marque le retour spirituel du père à la maison - car la maison est l'endroit où se trouvent les membres de la famille. En plus de la relation père-fils, il y a aussi un indice caché de la relation mère-enfant dans le film : Han Duoduo n'est pas seulement la sœur cadette de Liu Qi, mais représente également sa mère (le nom de sa mère est aussi Duoduo), et le *Ça* de Liu Qi, qui porte son double désir d'être libre et de rentrer à la maison. En tant que protagoniste, Liu Qi, d'un garçon qui s'est enfui de chez lui, après un baptême de vie et de mort, il est devenu non seulement un garçon qui avait envie de rentrer à la maison, mais aussi un héros plein de fierté qui voulait guider toute la Terre à rentrer elle aussi à la maison. La métamorphose de Liu Qi peut être considérée comme le processus évolutif d'un garçon héroïque passant de la « nation » à la « communauté de destin pour l'humanité », et le pont entre ces deux domaines est la cohérence du concept culturel de « maison ». Ces personnages principaux reprennent le motif du « rentrer à la maison » dans différentes polyphonies, entrelacées dans un hymne d'affection familiale.

Dans *Tremblement de terre à Tangshan* et dans *The Wandering Earth*, le décor de l'intrigue du désastre n'est que la forme extérieure des effets visuels de ces deux films. Le véritable noyau émotionnel est d'achever les retrouvailles et la réconciliation des relations familiales sous différentes formes, et de réaliser la reconstruction de l'image de la « maison ». Ce qui soutient ce noyau, c'est la « nostalgie », l'un des deux éléments qui constituent la « double hélice » de la structure du sentiment post-révolutionnaire

3.4 La nostalgie éternelle

Étymologiquement, le terme « nostalgie » provient du grec ancien *nóstos* (retour) et *álgos* (douleur). Selon Svetlana Boym :

« La nostalgie est le désir du foyer qui n'existe plus ou n'a jamais existé. La nostalgie est un sentiment de perte et de déplacement, mais c'est aussi une romance avec son propre fantasme... Une image cinématographique de la nostalgie est une double

exposition, ou une superposition de deux images — du pays et de l'étranger, du passé et du présent, du rêve et de la vie quotidienne⁴⁸⁸. »

Bien que dans les chronologies, *Tremblement de terre à Tangshan* et *The Wandering Earth* pointent l'un vers le passé et l'autre vers le futur, ils incarnent tous deux un sentiment de nostalgie. Cela est dû au niveau spatial, à la création d'images nostalgiques par les décors et les accessoires.

Dans *The Wandering Earth*, cela se reflète principalement dans la gestion de la distance des décors et des accessoires. Le moteur terrestre à l'intérieur et à l'extérieur de la Grande Muraille, le quartier central des affaires enneigé de Beijing et le Bund de Shanghai gelé dans la mer, les formes inhabituelles de ces scènes quotidiennes familières fournissent au spectateur le système de référence de base de la distance. D'autres éléments chinois sont distribués dans des positions éloignées ou proches selon cette norme : les éléments tactiles sont souvent situés près du public comme les lanternes, les porte bonheur, les boules de billard, les téléphones portables, tandis que la Station Spatiale internationale en forme de cadran solaire et les véhicules de livraison de style industriel lourd soviétique qui exigent la connaissance culturelle des spectateurs sont situés plus loin.

C'est-à-dire que le film a effectivement adopté une position nostalgique, et le public occupe inconsciemment cette position dans le processus d'appréciation de ces scènes à la fois familières et inconnues. Pour Boym, « Le nostalgique n'est jamais un indigène mais une personne déplacée qui sert d'intermédiaire entre le local et l'universel⁴⁸⁹. » Le spectateur s'est transformé de l'Autre objectif en un banni qui rentre chez lui, déclenchant ainsi consciemment des sentiments nostalgiques.

Dans *Tremblement de terre à Tangshan*, le traitement des décors et des accessoires vise à évoquer la nostalgie à travers la véritable reproduction de scènes du passé. Afin de restituer au maximum les scènes de vie des années 1970, l'équipe a construit une véritable scène d'un coin de la ville de Tangshan dans un rapport de 1 : 1, de sorte que la demande d'accessoires est très importante. Avant le début du tournage, l'équipe du film a envoyé des sollicitations dans toutes les régions du pays. Hu Xiaofeng, le producteur exécutif du film, a déclaré :

⁴⁸⁸ BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, *op. cit.*, p. XIII- XIV : « Nostalgia is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy...A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images — of home and abroad, past and present, dream and everyday life. » [TdA]

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 12 : « The nostalgic is never a native but a displaced person who mediates between the local and the universal. » [TdA]

« Nous avons reçu de nombreux dons, d'une trousse à crayons et d'une boîte à lunch à des machines à coudre, des armoires et des malles de l'époque. Avant le début du tournage, les deux grands entrepôts étaient remplis d'accessoires²¹. » Ainsi, les 7 premières minutes du film présentent des scènes idylliques de cette famille ordinaire mais heureuse. Ventilateur électrique à l'ancienne nouvellement acheté, jouet pour enfant comme le diabolo, tomates trempées dans de l'eau froide (au lieu d'un réfrigérateur) pour les rafraîchir, ces éléments d'accessoires ont renforcé le quotidien dans le sens de la réalité des années 1970.



Si le mélodrame trouve son origine dans les lendemains de la Révolution française et qu'une tentative nostalgique de restaurer des valeurs politiques, religieuses, et plus largement morales qui venaient d'être brutalement ébranlées dans la réalité, avec l'évolution des temps, le mélodrame et la nostalgie ont développé un lien plus profond. « La nostalgie que véhicule et que produit le mélodrame peut être une manière de critiquer le présent et de réfléchir à notre rapport au temps et à la mémoire⁴⁹⁰. »

⁴⁹⁰ Conférence, « Melodrama and Nostalgia / Mélodrame et nostalgie (dans le cadre du projet transfrontalier DIMELO) », Université de Gand (06/10/2017).

C'est surtout le mélodrame sur le désastre qui utilise le pouvoir de la destruction pour que le contraste entre le paysage « avant » et « après » la destruction renforce l'intensité émotionnelle et la profondeur de la nostalgie. Bien que l'émotion nostalgique crée ici un espace de réflexion, la fonction émotionnelle du mode mélodramatique face aux catastrophes et à l'apocalypse n'est finalement pas de poursuivre la responsabilité et d'en connaître les raisons, mais de guérir l'âme et de reconstruire l'espoir.

A la fin de *Tremblement de terre à Tangshan*, le réalisateur a choisi un grand plan : sous le ciel bleu, tandis que la caméra avance lentement, de nombreux monuments commémorant les victimes du séisme de Tangshan se dressent hauts, solennels et lourds, ils constituent le lien de subsistance émotionnelle pour les survivants qui pensent aux morts devant ces monuments. L'importance du confort psychologique et de la restauration après la catastrophe sont expliqués dans cette scène.

De même, à la fin de *The Wandering Earth*, tout est redevenu comme au début du film. Les soi-disant « monuments du passé⁴⁹¹ » de Boym ont été entièrement reconstruits. Cette méthode de restauration de l'ordre existant a rétabli la cohésion et le sentiment de sécurité de la société. Elle a dissimulé la situation de crise, le donjon pouvant rencontrer à tout moment des infiltrations de magma, « elle s'appuie sur le sentiment de perte de communauté et de cohésion et offre un scénario collectif réconfortant pour le désir individuel⁴⁹². »

Dans les maisons reconstruites, on assiste à une sorte de « déjà-vu » car les reconstructions nostalgiques sont basées sur le mimétisme. Comme le disait Boym, « le passé est refait à l'image du présent ou d'un avenir souhaité⁴⁹³ ». La nostalgie de cette époque est, pour les gens, une répétition éternelle des souvenirs et des émotions les plus précieux. En particulier, face à la reconstruction émotionnelle après une catastrophe « non humaine » commune, les gens seront appelés à former une toute nouvelle communauté émotionnelle. La nostalgie dans le mélodrame devient précisément le nœud de ce processus de reconstruction émotionnelle, amenant un état de nature originel projeté dans une union sociale et familiale idyllique, afin de rendre entier un futur nouveau et désirable.

⁴⁹¹ BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, op. cit., p. 41. [TdA]

⁴⁹² *Ibid.* : « the past is remade in the image of the present or a desired future. » [TdA]

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 354 : « it builds on the sense of loss of community and cohesion and offers a comforting collective script for individual longing. » [TdA]

Dans ce chapitre, nous avons emprunté le titre à l'un des livres les plus célèbres de Raymond Williams, *The Long Revolution*. Ici, la « révolution » à laquelle Williams fait référence n'est pas une révolution de classe violente au sens marxiste du terme, mais elle se réfère à des changements sociaux et historiques globaux. La raison pour laquelle la révolution est dite « longue » est que, comparée aux changements politiques et économiques, Williams met davantage l'accent sur le changement culturel. Il croyait que les symptômes du changement culturel étaient des changements de la structure de sentiment.

Dans *The Long Revolution*, il perfectionne une fois de plus son explication des caractéristiques globales de la structure de sentiment, en affirmant que le parti principal de la vie culturelle n'est pas la minorité dans la société telle que décrite par les intellectuels d'élite représentés par F. R. Leavis, mais les gens ordinaires dans la vie quotidienne, surtout ceux de la classe ouvrière. Leurs expériences individuelles et leurs sentiments sont des conditions internes essentielles pour former la structure de sentiment de l'époque, qui assume la fonction d'élever l'expérience individuelle au rang d'expérience sociale et enfin de la résumer en culture. C'est une expression de l'expérience de vie et des valeurs partagées par les membres de la communauté sociale d'une époque. Dans le processus de réexamen de la manière dont le mode mélodramatique est intervenu dans la Révolution culturelle, les questions sociales et les catastrophes historiques ou imaginaires, nous avons complété l'investigation de la communauté émotionnelle composé du triple imaginaire de la nation, de la société et du destin pour l'humanité.

Tout au long de la quatrième partie, nous avons utilisé la structure de sentiment post-révolutionnaires comme contexte émotionnel de la discussion. Bien que le terme lui-même véhicule une imagination d'attributs politiques, tout comme l'intention originale de Williams lorsqu'il a inventé le concept de la structure de sentiment, la structure de sentiment n'est pas une idéologie, elle ressemble plutôt à une expérience collective et pointe finalement vers un attribut émotionnel. En fait, l'enjeu de la dernière partie n'est pas tant d'examiner le

discours politique dans le processus de revisitation du mélodrame contemporain, mais d'étudier le projet de restauration émotionnelle centré sur l'histoire, le traumatisme et la mémoire. Tout au long de ce processus, le mélodrame reste présent et révèle ses possibilités en tant que mode politique

CONCLUSION

Spectres du mélodrame

Le processus philosophique du mot « spectres » commence depuis que Derrida l'a utilisé comme introduction dans l'une de ses dernières œuvres : *Spectres de Marx*. Dans ce livre, Derrida a inventé le concept de l'« hantologie » pour illustrer davantage sa revendication. Il a affirmé :

« Hanter ne veut pas dire être présent, et il faut introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie⁴⁹⁴. »

Ce qui est intéressant c'est qu'étymologiquement, l'hantologie est une réécriture de l'« ontologie » qui correspond à l'étude philosophique de la question : « Qu'est-ce qui existe ? ». Selon Martin Hägglund :

« Il s'agit de formuler une "hantologie" générale, contrairement à l'"ontologie" traditionnelle qui pense l'être en termes de présence identique à soi. Ce qui est important dans la figure du spectre, c'est donc qu'il ne peut pas être pleinement présent⁴⁹⁵. »

Mark Fisher est d'accord avec l'approche de Martin Hägglund selon lequel l'hantologie marque une relation à « ce qui n'est plus ou pas encore ». Fisher explique que l'hantologie peut pointer dans deux directions : la première se réfère à ce qui n'est plus, mais qui reste efficace comme virtualité (la « compulsion de répétition » traumatique, un schéma fatal). La seconde fait référence à ce qui, en réalité, ne s'est pas encore produit, mais qui est déjà efficace dans le virtuel (un attracteur, une anticipation façonnant le comportement actuel). Le « spectre du communisme » contre lequel Marx et Engels avaient mis en garde dans les premières lignes du *Manifeste du parti communiste* n'était que ce genre de fantôme : une virtualité dont la menace avait déjà contribué à saper l'état actuel des choses⁴⁹⁶.

Si empruntons ici le mot « spectres », ce n'est pas parce que nous voulons naviguer dans le tourbillon théorique complexe de la pensée derridienne mais parce que la discussion sur l'hantologie, en particulier l'interprétation de Hägglund et de Fisher de

⁴⁹⁴ DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 255.

⁴⁹⁵ HÄGGLUND Martin, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Redwood City, Stanford University Press, 2008, p. 82 : « [...] is to formulate a general "hauntology", in contrast to the traditional "ontology" that thinks being in terms of self-identical presence. What is important about the figure of the specter, then, is that it cannot be fully present. » [TdA]

⁴⁹⁶ Voir FISHER Mark, « What is hauntology? », *Film Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2012, p. 16-24.

« non plus (*no longer*) » et « pas encore (*not yet*) », a inspiré notre réflexion sur le mélodrame.

Il n'y a peut-être pas un mode qui a une identité aussi gênante que le mélodrame : d'une part, nous l'utilisons constamment dans divers médias et genres, à l'aide de sa stimulation visuelle ou sensorielle, pour exciter d'énormes effets émotionnels ; d'autre part, nous refusons de reconnaître son utilisation en raison de sa réputation de longue date comme étant peu noble et « excessive ». Dans un contexte contemporain où les champs du discours éthique, culturel et politique se croisent à un degré sans précédent, le mode mélodramatique semble être partout mais aussi nulle part, comme des « spectres ». Par conséquent, la première raison pour laquelle nous introduisons des « spectres » dans la conclusion est précisément du fait de ce sentiment intuitif fort.

La deuxième raison pour laquelle nous utilisons le mot « spectres » est de prendre en compte la variabilité et la non-persistance de la méthode de traduction chinoise du mélodrame. Dans cette thèse, nous couvrons au moins sept traductions, telles que : *Jiating lunli ju* (家庭伦理剧, drame d'éthique familiale), *Daode lunli pian* (道德伦理片, film d'éthique), *Chuanqi ju* (传奇剧, conte), *Tongsu ju* (通俗剧, drame populaire), *Ku qing xi* (苦情戏, drame douloureux), *Wenyi pian* (文艺片, film de littérature et d'art) et *Qingjie ju*⁴⁹⁷ (情节剧, drame à intrigues). La dernière traduction est généralement la plus couramment utilisée dans les études cinématographiques dans les contextes chinois.

Ces traductions reflètent des accents différents selon l'époque, le genre et la culture. Si les nombreuses possibilités de traduction reflètent l'adaptabilité du mode mélodramatique et son potentiel à voyager à travers divers champs du discours, elles montrent aussi la difficulté de l'interprétation conceptuelle du mélodrame dans le contexte chinois, ou selon le mot de Derrida, une « hantise ». Cette « hantise » est le problème de l'analyse interculturelle. Si, comme le dit Derrida, « Hanter ne veut pas dire être présent », alors en tant que « hantise » de l'interprétation conceptuelle, le mot mélodrame est-il présent dans le contexte chinois ? Ou a-t-il longtemps été déconstruit dans différentes traductions ? Ou s'est-il incarné en « spectres », hantant de manière imperceptible depuis longtemps la construction éthique, la cartographie socioculturelle et le discours politique du cinéma chinois contemporain ?

⁴⁹⁷ *Qingjie ju* (情节剧), *qingjie* : intrigue, *ju* : drame.

En fait, même si la « hantise » de l'analyse interculturelle a toujours existé dans les études cinématographiques, l'étude du mélodrame nous fournit très probablement l'un des meilleurs échantillons analytiques.

Prenons la traduction du *Wenyi pian* (文艺片, film de littérature et d'art) comme exemple. Le *Wenyi pian* se réfère à l'origine à des œuvres cinématographiques traduites ou adaptées de classiques étrangers du début du XX^e siècle, et l'histoire tournait souvent autour de l'éthique familiale et de l'amour romantique. Mais dans l'analyse interculturelle, les films classés comme *Wenyi pian* en Chine sont souvent traduits par « mélodrame » lorsqu'ils sont traduits en langues étrangères. Dans l'étude du cinéma chinois au cours des deux dernières décennies, le concept de *Wenyi* est devenu un sujet brûlant. Zhang Zhen affirme :

« Dans le contexte chinois, le *wenyi* représente une sensibilité littéraire et esthétique chinoise moderne qui s'est infiltrée dans les films populaires et les films d'art, formant une tradition évolutive et élargie⁴⁹⁸. »

La recherche de Zhang Zhen sur le *Wenyi pian* commence par un résumé des points de vue de Stephen Teo, Emilie Yueh Yu Yeh, en particulier l'enquête de Yeh sur le concept de *Wenyi*⁴⁹⁹. Yeh introduit non seulement l'histoire étymologique de *Wenyi* à partir du mot japonais *bungei*, mais mène également une enquête plus approfondie et donne une définition plus large du *Wenyi pian* en termes de fonctionnement des émotions et de capacité à intégrer les genres. Elle fait allusion à l'intention de remplacer le mélodrame par le *Wenyi pian*, comme étant un terme approprié pour l'étude mondiale du mélodrame chinois.

La conclusion de Zhang Zhen est plus inclusive, elle croit que *Wenyi pian*, comme mélodrame, est une catégorie élastique, avec une histoire riche et complexe. Le *Wenyi pian* « met en parallèle, recoupe et parfois redirige la circulation transnationale du

⁴⁹⁸ ZHANG Zhen, « 5. Transnational Melodrama, *Wenyi*, and the Orphan Imagination », *op. cit.*, p. 88 : « In the Chinese context, *wenyi*, a modern Chinese literary and aesthetic sensibility that has seeped into popular as well as art cinema, forming an evolving and widening tradition. » [TdA]

⁴⁹⁹ Voir TEO Stephen, « 14. Chinese Melodrama: the *wenyi* genre » (2006), in BADLEY Linda, PALMER Barton B. et SCHNERDER Steven Jay (dir.), *Traditions in World Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 203-213 ; YEH Emilie Yueh Yu, « 8. Pitfalls of cross-cultural analysis: Chinese *wenyi* film and melodrama » (2009), in WANG Georgette (dir.), *De-Westernizing Communication Research*, New York, Routledge, 2011, p. 99-115 ; YEH Emilie Yueh Yu, « *Wenyi* and the branding of early Chinese film », *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 6, n° 1, 2012, p. 65-94.

mélodrame⁵⁰⁰ ». Elle a analysé l'influence du film *Les Deux Orphelines* (1921) de D. W. Griffith sur le mode mélodramatique, formé par une série de degrés différents et de combinaisons différentes d'orphelins et de veuves comme *L'Orphelin sauve son grand-père* (1923) en utilisant le motif des orphelins dans le mélodrame du début du XX^e siècle comme un « même » transculturel. En traçant le chemin de la transmission transfrontalière et de la réécriture du mélodrame, une nouvelle idée d'analyse interculturelle est ouverte.

La recherche de Zhang Zhen représente la préférence temporelle de la plupart des chercheurs qui étudient le mélodrame chinois. Les érudits chinois et occidentaux n'ont jamais hésité à retracer l'histoire du mélodrame chinois⁵⁰¹, mais ils s'arrêtent souvent à l'époque contemporaine, terminant souvent la discussion par des mélodrames politiques sur Xie Jin ou par plusieurs mélodrames panchinois des années 90 représentés par le travail d'Ann Lee. En fait, dans nos recherches, nous avons trouvé très peu d'érudits pour discuter du mélodrame ou du mode mélodramatique dans le cinéma chinois contemporain. Il semble que ce mode ancien ait soudainement disparu dans le cinéma chinois une fois arrivé l'ère contemporaine, et a connu la même existence que les « spectres ».

Les spectres du mélodrame s'incarnent ainsi sous forme de silhouettes différentes dans le contexte contemporain. Par exemple, les films qui impliquent la même éthique sociale et reflètent le sort tragique des classes populaires qu'au début du XX^e siècle sont désormais appelés « œuvres réalistes », comme *Dearest* et *Dying to Survive*, que nous avons analysés dans la troisième partie ; les films au sujet de l'éthique de la famille et de l'amour continuent à utiliser l'identité de *Wenyi Pian*, dont le plus représentatif est *In the Mood for Love* (2000) de Wong Kar-wai.

À notre avis, la hantise de l'analyse interculturelle du mélodrame chinois n'existe pas seulement dans les études transnationales. Quoique le terme « interculturel » soit né dans les années 80 dans le contexte de l'étude des cultures du tiers monde par Edward Said, Fredric Jameson et par d'autres érudits, le soi-disant « interculturel » devrait avoir un sens plus ouvert dans un contexte aussi complexe et riche du multiculturalisme

⁵⁰⁰ ZHANG Zhen, « Transnational Melodrama, *Wenyi*, and the Orphan Imagination », *op. cit.*, p. 89 : « [*Wenyi pian*] parallels, intersects with, and sometimes reroutes melodrama's transnational circulation. » [TdA]

⁵⁰¹ Voir aussi les œuvres sur l'étude du mélodrame chinois du début du XX^e siècle cite dans l'Introduction, citation 17, p. 18.

contemporain. C'est ce que nous essayons de prouver dans la partie II : le concept de « mélodrame » lui-même, qui inclut déjà sa compatibilité culturelle et sa nature cross-média, qui est un terme cinématographique, mais aussi un terme culturel. Le potentiel d'intervention du mode mélodramatique dans différentes cultures contemporaines et arènes médiatiques mérite également notre attention, comme son expression avec la culture queer, la culture post-féministe et son utilisation dans les médias publics pour la manipulation émotionnelle, comme la télé-réalité et les reportages sensationnels.

C'est aussi la raison pour laquelle le *Wenyi pian* ne peut pas remplacer le mélodrame. Il ne peut pas remplacer la participation du mélodrame aux nouveaux enjeux « interculturels » plus larges dans le contexte contemporain. Ironiquement, le manque de recherche dans la culture et les médias contemporains a également fait du mélodrame un « spectre » dans la Chine contemporaine.

Du passé à aujourd'hui, le mélodrame a changé de silhouette au fil du temps pour s'adapter à de nouveaux contextes. Cette flexibilité temporelle nous ramène finalement au début de la réflexion sur l'hantologie sous les deux directions du temps : « ne plus » et « pas encore », qui est aussi la dernière raison pour laquelle nous utilisons des « spectres ».

Au début de la nouvelle période après la Révolution Culturelle, *Qingjie ju*, « drame à intrigues », est la version la plus utilisée de la traduction et la recherche de la théorie du mélodrame. Comme nous l'avons prouvé dans la première partie, le développement du mélodrame dans le cinéma chinois hérite de la tradition de la « construction de l'intrigue » dans l'opéra chinois et la littérature. Avant l'ascension de la cinquième génération de cinéastes chinois, une opinion évidente était qu'« il n'y a pas de film sans intrigue en Chine⁵⁰² », en d'autres termes, les films chinois d'avant peuvent être considérés comme des mélodrames, ce que les cinéastes appellent le « drame à intrigues ».

Cependant, avec la tempête de l'esthétique cinématographique déclenchée par la cinquième génération de cinéastes, la page « exclusive » du mélodrame traditionnel a été tournée. Fait intéressant, lorsque la cinquième génération a promu son travail dans le monde, elle a encore adopté l'étiquette de mélodrame, comme *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou (红高粱 *Hong gaoliang*, 1987), *Vivre !* (活着 *Huozhe*, 1990), *Épouses et*

⁵⁰² YAO Xiaomeng, « Dialogue : Le film de divertissement (对话：娱乐片 *Duihua : yule pian*) », *Contemporary Cinema*, n° 1, 1987, p. 55. [TdA]

Concubines (大红灯笼高高挂 *Dahong denglong gaogao gua*, 1991), *Adieu ma concubine* (1993) de Chen Kaige, etc. Bien que le mélodrame qu'elle utilise ne soit plus le « drame à intrigues » d'avant, elle a adopté une stratégie dans l'utilisation du « mélodrame », l'un des modes les plus universels comme tremplin, pour implanter des bornes du cinéma chinois dans l'histoire du cinéma mondial. Comme le dit Han Qijun :

« En utilisant une étiquette transnationale telle que le mélodrame, la spécificité de la culture et de l'histoire chinoises peut être incorporée dans le processus de mondialisation et les films à caractère chinois deviennent accessibles au public mondial⁵⁰³. »

En fait, cette préférence involontaire ou intentionnelle pour le mélodrame n'est pas seulement le choix des cinéastes de la cinquième génération. C'est aussi le cas dans des films pan-chinois, comme la trilogie pour laquelle Ann Lee est devenue célèbre : *Pushing Hands* (推手 *Tui shou*, 1991), *Garçon d'honneur* (喜宴 *Xiyan*, 1993) et *Salé sucré* (饮食男女 *Yin shi nan nü*, 1994), *Le Club de la chance* (1993), un mélodrame féministe du réalisateur sino-américain Wayne Wang, ainsi que dans les œuvres d'Ann Hui, de Stanley Kwan, de Wong Kar-wai, etc. Beaucoup des films les plus connus au monde réalisés ces dernières années par des Américains d'origine chinoise ont tous emprunté le mode mélodramatique au niveau du style ou de la narration, tels que *Crazy Rich Asians* (2018) de Jon Chu, un mélodrame romantique avec un décor consumériste exagéré et somptueux, *L'Adieu* (2019) de Lulu Wang, un mélodrame familial qui suit une famille qui vient de découvrir qu'il restait peu de temps à vivre pour leur grand-mère et *Everything Everywhere All at Once* (2023), qui vient de faire de Michelle Yeoh la première actrice asiatique récompensée de l'Oscar de la meilleure actrice, un mélodrame sur le thème de l'immigration qui nous emmène dans un voyage thérapeutique de réconciliation générationnelle entre mère et fille. Ces films pan-chinois, qui entrent dans le champ du discours cinématographique mondial en portant plus ou moins les gènes du mode mélodramatique, nous fournissent également une nouvelle façon d'analyser le mode mélodramatique au-delà des frontières et des cultures dans le contexte contemporain.

⁵⁰³ HAN Qijun, « Across Cultural and National Borders: Diasporic Chinese Family in *Pushing Hands* », *CINEJ Cinema Journal*, vol. 1, 2011, p. 109 : « By using a transnational label such as melodrama, the specificity of Chinese culture and history can be incorporated in the process of globalization and Chinese-characterized films become accessible for the global audiences. » [TdA]

En fait, contrairement à l'étude du mélodrame chinois à la fin du XX^e siècle, qui n'est généralement replacée que dans le contexte du cinéma chinois ou asiatique⁵⁰⁴, la tendance des deux dernières décennies montre que les chercheurs qui travaillent sur le mélodrame, que ce soit d'un point de vue historique ou contemporain, tentent de trouver une possibilité de « transcender les frontières » du monde. Ce n'est pas seulement pour les études du mélodrame chinois, mais aussi pour celles de l'Inde, de l'Amérique du Sud et de l'Europe de l'Est. En voici quelques livres pour preuve : *Le mélodrame filmique revisité* (2014) édité par Dominique Nasta, Murie Andrin et Anne Gailly, *Melodrama in Contemporary Film and Television* (2014) édité par Michael Stewart, *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film* (2015) de Carla Marcantonio, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain : Une fabrique de peuples* (2016) de Françoise Zamour, et la plus éclairante de nos recherches, *Melodrama Unbound : Across History, Media, and National Cultures* (2018) dirigée par Christine Gledhill et Linda Williams.

Ces études ont bénéficié de l'épanouissement des études transnationales, cross-média et interculturelles. Mais surtout, elles prouvent que dans le processus de diffusion, de déconstruction et de reconstruction du mélodrame à l'échelle mondiale comme le spectre, le « concept originel » à sa naissance, « non plus » existe mais reste « efficace comme virtualité ». C'est précisément pour cette raison que quand nous interprétons une certaine œuvre comme étant un mélodrame, ou s'il y a une intervention du mode mélodramatique, nous sommes souvent confrontés à un sentiment incertain de « il semble être, et il semble ne pas être ». Que ce soit l'éthique, le mécanisme émotionnel, le style ou le thème, nous pouvons toujours trouver une silhouette de mélodrame. En fait, le concept de mélodrame est en train de s'adapter aux temps changeants, se déconstruire et de se reconstruire constamment, et d'utiliser sa virtualité incertaine et semblable à des spectres pour le compléter comme l'un des modes les plus compatibles.

Cependant, comme les deux faces d'une médaille, la grande compatibilité du mode mélodramatique entraîne également nos inquiétudes quant à la direction du temps « pas encore ».

⁵⁰⁴ Œuvres représentatives à ce sujet : *Melodrama and Asian Cinema* édité par Wimal Dissanayake en 1993 ; *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China* (1993) édité par Ellen Widmer et David Der-wei Wang en 1993 ; *New Chinese cinemas: forms, identities, politics* édité par Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack et Esther Yau en 1994.

Comme ce que nos études démontrent dans la troisième partie, le mode mélodramatique peut devenir un mode politique, un outil pour stimuler et manipuler les émotions du peuple. Mais de ce fait, cela entraîne également davantage d'ambiguïtés morales, telles que : où est la limite de la violence comme moyen pour rétablir la justice ? Quelle est la frontière entre le nationalisme et le patriotisme ? Comment le modèle de victimisation et le modèle d'héroïsme en tant que moyen de récit national maintiennent une légitimité rationnelle ?

De telles questions impliquant l'éthique politique et la construction du discours national sont devenues des problèmes en partie immédiats, et de plus en plus parmi elles sont comme des spectres agités attendant leur heure, elles ne viennent « pas encore », mais sont « déjà efficaces dans le virtuel ». Leurs ambitions ne se contentent plus d'être un terme cinématographique ou un terme culturel, ils aspirent à s'impliquer davantage dans la construction du discours politique, voire à exercer leur puissante capacité de mobilisation émotionnelle pour devenir un outil dans la compétition de pouvoir entre pays. Comme le suggère Elisabeth R. Anker, le plus inquiétant est que le mode mélodramatique devient une « forme légitime et expansive du pouvoir d'État », et « beaucoup de gens accepteraient cette légitimité ou soutiendraient ces expansions »⁵⁰⁵. C'est peut-être cette incertitude du « pas encore » et l'attrait sans fin qu'il suscite en tant que « fantôme » qui font le charme du mélodrame et la raison pour laquelle nous devons continuer à y prêter attention.

Dans cette étude, on se pose souvent la question initiale : « À quoi ça sert de revisiter les modes mélodramatiques dans le cinéma chinois contemporain ? » Le mélodrame, mode qui existe également en Chine depuis plus de deux cents ans et qui traverse diverses formes d'art, tout comme les « spectres », revêt de nombreuses silhouettes différentes : forme éthique, machine culturelle ou communauté émotionnelle, etc. Si l'on dit que le but initial de « revisiter » est de résumer, revoir et retracer le chemin que le mélodrame chinois a parcouru dans une perspective généalogique en explorant comment ses silhouettes « n'existent plus » ou sont en train de se former. Alors que le voyage de revisitation touche à sa fin, nous découvrons quelque chose de plus important :

⁵⁰⁵ Voir ANKER Elisabeth R., « Chapter 4. Orgies of Feeling: Terror, Agency, and the Failures of the (Neo)Liberal Individual », in *Orgies of Feeling, op. cit.*, p. 149-179.

l'importance de rester sensible, ouvert et attentif aux nouvelles silhouettes qui ne se produisent « pas encore », mais très probablement, et pourraient bientôt se générer.

Par conséquent, à la fin de ce voyage de revisitation, je voudrais terminer par une réflexion sur les « spectres » de Dai Jinhua, critique culturelle de la Chine contemporaine :

« En tant que chercheurs et penseurs en sciences humaines, nous ne sommes pas seulement dans l'identité professionnelle de la discipline, mais aussi dans le sens des aspirations, des attentes personnelles et sociales, nous croyons que nous sommes connectés au destin de l'humanité, ainsi qu'à la réalité et à l'avenir du monde et de la Chine. En essayant de confronter ou d'identifier et de penser à une réalité pleine de variables et de crises, peut-être percevrons-nous plus clairement et errerons-nous plus profondément, ou même serons-nous immergés dans une réalité où les spectres sont hantés, ou même ferons-nous l'expérience de nous-mêmes spectres. Nous semblons tous chargés d'une sorte de mandat émanant du spectre concernant la justice sociale et la libération, mais nous faisons simultanément l'expérience de l'absence d'impulsions interventionnelles et de coordonnées d'action⁵⁰⁶. »

⁵⁰⁶ DAI Jinhua, « Fantôme de la post-révolution (后革命的幽灵 *Hou geming de youling*), *Dialogue Transculturel*, vol. 38, 2018, p. 11. [TdA]

FILMOGRAPHIE

FILMS DE NOTRE CORPUS

Les films sont classés par ordre chronologique.



Le sourire de l'homme tourmenté

1979, couleur, 90 min.

Titre original : 苦惱人的笑 (*Kunao ren de xiao*)

Réalisation : Yang Yanjin, Deng Yimin

Scénario : Yang Yanjin, Xue Jing

Image : Ying Fukang, Zheng Hong

Son : Xu Jingxin

Montage : Lan Weijie

Avec : Li Zhiyu, Pan Hong

Synopsis : Le journaliste Fu Bin, à son retour de la campagne où il avait été envoyé travailler dans une ferme, se trouve impliqué dans une machination visant à discréditer des intellectuels.



Suffering Heart

1979, couleur, 110 min.

Titre original : 苦难的心 (*Kunan de xin*)

Réalisation : Chang Zhenhua

Scénario : Zhang xian

Image : An Zhiguo

Son : Wu Daming, Ye Peiying, Li Kewu

Montage : Zu Shuzhi

Avec : Kang Tai, Shi Kefu, Ren Yi

Synopsis : L'expert cardiovasculaire et cérébrovasculaire, Luo Bingzhen a renoncé aux conditions de vie et de travail favorables à l'étranger pour retourner dans la patrie avec sa femme et sa fille. Il a subi beaucoup de souffrances et d'humiliations lorsque la Bande des Quatre sévit.



The Thrill of Life

1979, couleur, 108 min.

Titre original : 生活的颤音 (*Shenghuo de chanyin*)

Réalisation : Wu Tianming, Teng Wenji

Scénario : Teng Wenji

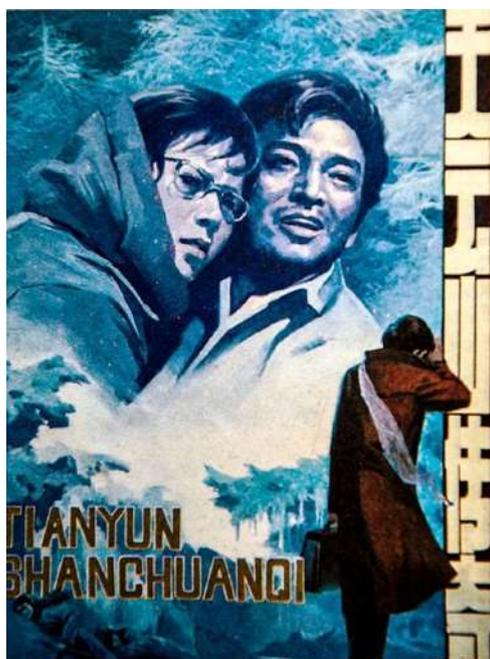
Image : Liu Changxu, Zhu Dingyu

Son : Li Yaodong

Montage : Wang Lian

Avec : Soi Zhongqi, Leng Mei

Synopsis : Le film raconte l'histoire d'un violoniste qui évoque tristement le souvenir de Zhou Enlai, mort en janvier 1976 et objet d'un véritable culte populaire, réprimé au printemps 1976, mais encouragé après la chute de la Bande des Quatre.



La Légende des monts Tianyun

1980, couleur, 121 min.

Titre original : 天云山传奇 (*Tianyun shan chuanqi*)

Réalisation : Xie Jin

Scénario : Lu Yanzhou

Image : Xu Qi

Son : Ge Yan

Montage : Zhou Dingwen

Avec : Shi Weijian, Wang Fuli, Shi Jianlan

Synopsis : L'hiver 1978. Le comité du parti de Tianyun charge l'une de ses fonctionnaires, Song Wei, de la réhabilitation des intellectuels et militants dégradés et diffamés sous la Révolution Culturelle. Une jeune géologue, Zhou Yuzhen, évoque alors devant Song Wei le cas douloureux de Luo Qun, un savant réputé jadis victime des gardes rouges. Song Wei n'a aucune peine à se souvenir de Luo ; jadis elle l'a aimé et ce n'est que sous la pression du parti qu'elle a consenti à se séparer de lui...



Nuit pluvieuse à Bashan

1980, 35mm, couleur, 78 min.

Titre original : 巴山夜雨 (*Ba shan ye yu*)

Réalisation : Wu Yonggang, Wu Yigong

Scénario : Ye Nan

Image : Cao Weiye

Son : Gao Tian

Montage : Lan Weijie

Avec : Li Zhixing , Zhang Yu

Synopsis : Pendant la révolution culturelle, Qiu Shi, un poète emprisonné depuis 6 ans, est secrètement transféré sous la garde de deux policiers en civils. A bord du bateau qui les emmènent à WuHan, ils rencontrent 6 personnes, Xin Hua, une misérable qui dû se prostituer pour payer ses dettes, une enseignante, un vieil acteur de l'Opéra de Pékin, une vieille dame qui vient de perdre son fils, un jeune ouvrier, et une petite fille en haillons. Une nuit, désespérée, Xin Hua tente de se suicider en sautant du bateau, elle sera sauvée par Qiu Shi qui la reconforte en lui racontant son propre calvaire, provoquant la compassion des autres protagonistes. Découvrant que la jeune fille en haillons est la propre fille du brave poète, les passagers les aideront à retrouver la liberté.



Romance sur la montagne Lushan

1980, couleur, 82 min.

Titre original : 廬山戀 (*Lushan lian*)

Réalisation : Huang zumo

Scénario : Bi Bicheng

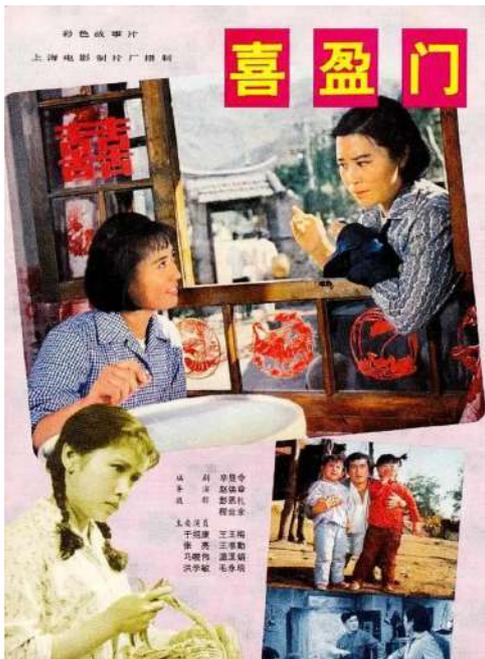
Image : Shan Lianguo, Zhengxuan

Son : Zhu Fengbo, Qian Manhua

Montage : Zhang Longgen

Avec : Zhang Yu, Guo Kaimin

Synopsis : Le film raconte l'histoire de la fille d'un général nationaliste qui revisite la célèbre station estivale de la montagne Lushan dans la province du Jiangxi en 1980 et tombe amoureuse du fils d'un général supérieur du Parti communiste chinois.



In-Laws

1981, couleur, 100 min.

Titre original : 喜盈门 (*Xi ying men*)

Réalisation : Zhao Huanzhang

Scénario : Xin Xianling

Image : Peng En'li, Chen Shiyu

Son : Yang Shaolü

Montage : Chen Renjin

Avec : Wang Shuqin, Wen Yujuan, Wang Yumei

Synopsis : Le film raconte l'histoire d'une famille paysanne du nord de la Chine au début des années 1980. La belle-fille aînée s'est toujours souciée des gains et des pertes de la petite famille et a fait divers calculs. Plus tard, avec l'aide de tous, elle a finalement corrigé ses erreurs et la famille s'est réconciliée.



Le gardien de chevaux

1982, couleur, 99 min.

Titre original : 牧马人 (*Mu ma ren*)

Réalisation : Xie Jin

Scénario : Li Zhun

Image : Xu Qi

Son : Huang Zhun

Montage : Zhou Dingwen

Avec : Zhu Shimao, Cong Shan

Synopsis : Un père et son fils se retrouvent dans un hôtel à Pékin après trente ans de séparation. Le père est devenu président d'une firme américaine, le fils est instituteur dans un petit village de la Chine du nord-ouest. Bien qu'ayant souffert de nombreuses années où, à cause de ses prétendues opinions réactionnaires, il a dû être gardien de chevaux, le fils décline l'invitation de son père é le rejoindre aux États-Unis. Sa vie à lui est en Chine, où il a fondé une famille.



Voice from Hometown

1983, 35mm, couleur, 83 min.

Titre original : 乡音 (*Xiang yin*)

Réalisation : Hu Bingliu

Scénario : Wang Yimin

Image : Liang Xiongwei

Son : Situ Hang, Jin Youzhong et Ding Jialin

Montage : Li Guanjun

Avec : Zhang Weixin, Liu Yan

Synopsis : Le film raconte l'histoire de Taochun et Musheng, un couple rural. Bien que la vie soit compliquée financièrement, ils peuvent être considérés comme un couple heureux, jusqu'au jour où Taochun a reçu un diagnostic de cancer du foie...



Sous le pont

1984, couleur, 110 min.

Titre original : 大桥下面 (*Daqiao xiamian*)

Réalisation : Bai Chen

Scénario : Bai Chen, Ling Qiwei, Zhu Dian, Zheng Binghui

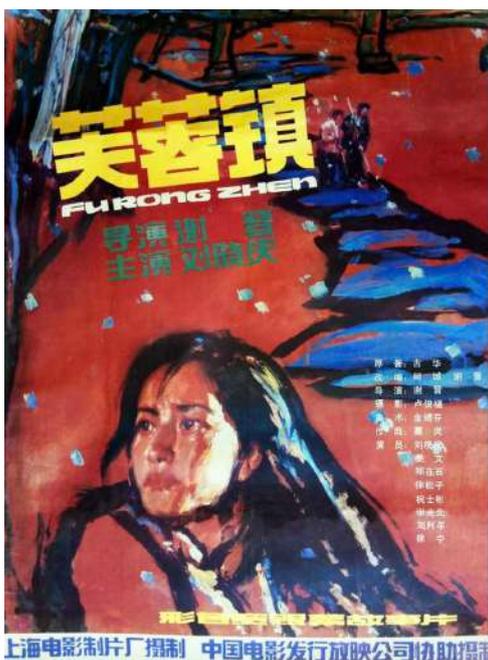
Image : Qiu Yiren

Son : Liu Yanxi

Montage : Tang Yulong

Avec : Gong Xue, Zhang Tielin

Synopsis : Gao Zhihua et Qin Nan sont tous deux des zhiqing revenus de la campagne en ville. Gao Zhihua est tombé amoureux de Qin Nan, une femme mystérieuse, silencieuse et mélancolique. Mais Qin Nan l'a toujours évité. Il s'est avéré que pendant « le Mouvement d'envoi des zhiqing à la campagne », Qin Nan a été une fois abandonné par un homme sans cœur et a donné naissance à un fils Dongdong qui a été élevé à la campagne...



La Ville des Hibiscus

1986, couleur, 83 min.

Titre original : 芙蓉镇 (*Furong zhen*)

Réalisation : Xie Jin

Scénario : Ah Cheng, Xie Jin

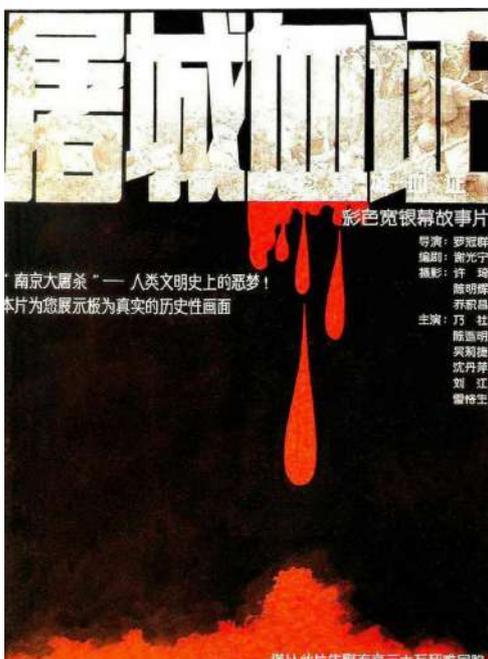
Image : Lu Junfu, Mei Yunxi

Son : Ge Yan

Montage : Zhou Dingwen

Avec : Liu Xiaoqing, Jiang Wen

Synopsis : Dans le village des Hibiscus, Hu Yuyin et son époux Li Guigui vendent des pâtés de soja dans leur petit restaurant. Ils travaillent dur et réussissent à économiser l'argent nécessaire pour construire leur nouvelle maison. Mais à l'heure des premiers mouvements de la Révolution culturelle, leur maison est confisquée et Li Guigui se suicide, entraînant Hu Yuyin dans sa chute...



Massacre in Nanjing

1987, couleur, 100 min.

Titre original : 屠城血证 (*Tucheng xuezheng*)

Réalisation : Luo Guanqun

Scénario : Xie Guangning

Image : Xu Qi

Son : Liu Yanxi

Montage : Lou Ling

Avec : Zhai Naishe, Chen Daoming

Synopsis : En décembre 1937, l'armée impériale japonaise a occupé Nanjing. La zone internationale de sécurité de Nanjing est devenue un refuge de paix au milieu des massacres. Les officiers japonais cherchent à étouffer les informations, tandis que les Chinois veulent faire sortir clandestinement les preuves accablantes.



My Beloved

1988, couleur, 87 min.

Titre original : 妈妈, 再爱我一次 (*Mama, zai aiwo yici*)

Réalisation : Chen Chu-Huang

Scénario : Chen Chu-Huang, Liu Sung-Po

Image : Chan Wing-Shu

Son : Chang Hong-Yee

Montage : Chen Bo-Wen, Chen Boyan

Avec : Yang Kuei-Mei, Li Hsiao-Fei, Sun Ya-Tung

Synopsis : Un jeune psychiatre retrouve après 18 ans sa maman, qui l'a élevé seul avec un cœur plein d'amour et de larmes.



Jiao Yulu

1990, couleur, 100 min.

Titre original : 焦裕禄 (*Jiao Yulu*)

Réalisation : Wang Jixing

Scénario : Fang Yihua

Image : Qiang Jun

Son : Lü Qiming

Montage : Zheng Yongming

Avec : Li Xuejian, Li Rentang

Synopsis : Jiao Yulu était le secrétaire communiste du comté de Lankao, il travaillait très dur pour les gens et est mort d'un cancer du foie.



Jiu Xiang

1994, couleur, 113 min.

Titre original : 九香 (*Jiu xiang*)

Réalisation : Sun Sha

Scénario : Du Lijuan

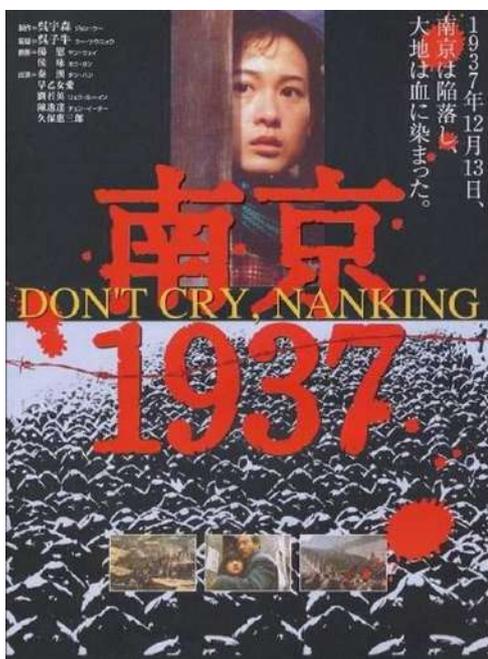
Image : Zhang Songping

Son : Yang Yilun

Montage : Zhou Yingwu

Avec : Song Chunli, Zhang Guisheng

Synopsis : Le film raconte l'histoire touchante de Jiu Xiang, une femme rurale du nord-est qui, après avoir perdu son mari, passe sa vie à élever ses cinq enfants pour qu'ils deviennent des étudiants universitaires.



Ne pleure pas Nanjing

1995, couleur, 117 min.

Titre original : 南京 1937 (*Nanjing 1937*)

Réalisation : Wu Ziniu

Scénario : Xu Tiansheng, Liang Xiaosheng, Hong Weijian

Image : Yang Wei

Son : Tan Dun

Montage : He Wenzhang

Avec : Chin Han, René Liu, Cho Yuet

Synopsis : L'histoire suit les tribulations d'une famille, constituée d'un médecin chinois, de sa femme enceinte d'origine nipponne et de leurs deux enfants, ayant fui la Bataille de Shanghai espérant trouver refuge au sein de la capitale où a vécu auparavant le médecin.



May & August

2002, couleur, 88 min.

Titre original : 五月八月 (*Wuyue bayue*)

Réalisation : Raymond To

Scénario : Raymond To

Image : Mark Lee Ping Bing

Son : Wong Bon

Montage : Wong Wing Ming

Avec : Cecilia Yip, Lin Quan

Synopsis : En décembre 1937, deux jeunes filles âgées de 9 et 4 ans, nommé Mai et Août, vivaient heureusement avec leurs parents à Nanjing. Malheureusement, le déclenchement de la guerre a totalement changé leur vie. Les parents de May et Août ont été tués par les soldats japonais et les filles emmenées dans un camp de réfugiés...



Cell Phone

2003, couleur, 107 min.

Titre original : 手机 (*Shouji*)

Réalisation : Feng Xiaogang

Scénario : Liu Zhenyun

Image : Zhao Fei

Son : Su Cong

Montage : Zhou Ying

Avec : Ge You, Zhang Guoli, Xu Fan, Fan Bingbing

Synopsis : Les téléphones portables ont apporté une série de changements dans la vie de Yan Shouyi, un animateur de télévision à la carrière florissante : non seulement la stimulation des relations extraconjugales, mais aussi une grande crise dans son mariage.



Qixia Temple 1937

2004, couleur, 94 min.

Titre original : 栖霞寺 (*Qi xia si*)

Réalisation : Zheng Fangnan

Scénario : Chuanzhen Fashi, Zheng Fangnan

Image : Sun Xiaoguang

Son : Yang He

Montage : Zheng Yijun

Avec : Zhang Xinhua, Song Jun

Synopsis : Le film retrace l'histoire de la résistance du temple à l'envahisseur, un épisode véridique resté totalement inconnu jusqu'en 2002. Le personnage principal est le supérieur du temple, maître Jiran, un moine encore tout jeune – il a alors à peine quarante ans. Face à l'afflux de réfugiés, et aux rapports alarmistes qui lui sont faits de la situation dans la ville, il décide d'ouvrir les portes du temple et d'y accueillir les malheureux.



Héros de guerre

2007, couleur, 124 min.

Titre original : 集结号 (*Ji jie hao*)

Réalisation : Feng Xiaogang

Scénario : Liu Heng

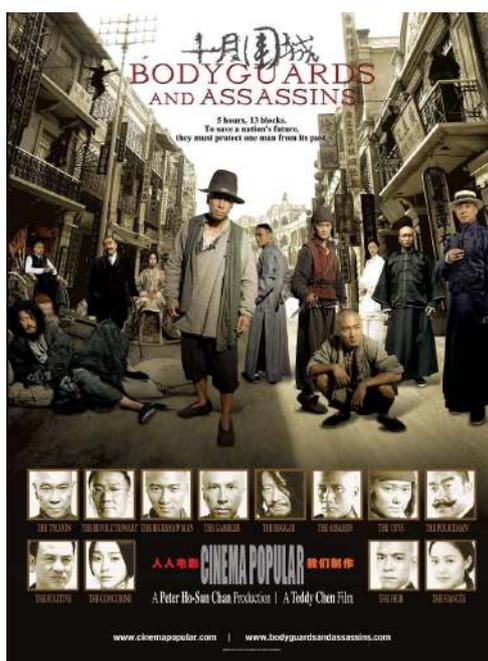
Image : Lü Yue

Son : Wang Liguang

Montage : Liu Miaomiao

Avec : Zhang Hanyu, Deng Chao, Liao Fan

Synopsis : 1948. La campagne de Huaihai, durant la guerre civile chinoise, s'interrompt pour l'hiver. Le capitaine Guzidi, commandant la neuvième compagnie de l'armée populaire, mène une unité d'infanterie composée de seulement 46 hommes lors d'une mission de tirs pour défendre la rive sud de la rivière Wen. Ses ordres sont clairs : combattre jusqu'à ce que sonne le ralliement...



Bodyguards and Assassins

2009, couleur, 139 min.

Titre original : 十月围城 (*Shiyue Weicheng*)

Réalisation : Teddy Chan

Scénario : Duo Junli, Tin Nam Chun, Joyce Chan

Image : Arthur Wong

Son : Kwong Wing Chan, Peter Kam

Montage : Derek Hui, HoI Wong

Avec : Donnie Yen, Wang Xueqi, Nicholas Tse

Synopsis : Hong Kong, 1906, à la fin des Qing, Sun Yat-sen, leader nationaliste et républicain en exil au Japon, doit se rendre dans la colonie britannique pour rencontrer les chefs révolutionnaires de différentes provinces. La cour impériale chinoise saisit l'occasion pour envoyer un régiment d'assassins... Chez les partisans du père de la Chine moderne, on s'organise.



Tremblement de terre à Tangshan

2010, couleur, 139 min.

Titre original : 唐山大地震 (*Tangshan da dizhen*)

Réalisation : Feng Xiaogang

Scénario : Si Wu

Image : Lü Yue

Son : Wang Liguang, Du Wei

Montage : Xiao Yang

Avec : Xu Fan, Zhang Jingchu, Li Chen

Synopsis : En juillet 1976, un tremblement de terre détruit la ville chinoise de Tangshan. Li Yuanni doit décider de sauver un de ses deux enfants. Elle choisit son fils et l'élève seule. Toutefois, sa fille survit à la catastrophe. Prise pour une orpheline, elle est adoptée et part vivre dans une autre ville. Trente ans plus tard, la mère et les jumeaux vivent traumatisés et accablés de culpabilité sans se douter qu'ils ont survécu chacun de leur côté.



The Flowers of War

2011, couleur, 110 min.

Titre original : 金陵十三钗 (*Jinling shisan chai*)

Réalisation : Zhang Yimou

Scénario : Christian Bale, Liu Heng, Yan Geling

Image : Zhao Xiaoding

Son : Wang Zhiyi, Chen Qigang

Montage : Meng Peicong, Zhang Mo

Avec : Ni Ni, Zhang Xinyi

Synopsis : Le 13 décembre 1937, Nanking tombe aux mains des envahisseurs japonais. Au milieu des décombres, un américain, alcoolique, se fraye un chemin jusqu'à une église où il devait enterrer le prêtre, récemment décédé. Sur place, il trouve des écolières retranchées et va bientôt devoir prendre part aux événements face à la menace de soldats ennemis fort tentés de profaner le lieu de culte et d'emmener les jeunes élèves...



Caught in the Web

2012, couleur, 117 min.

Titre original : 搜索 (*Sousuo*)

Réalisation : Chen Kaige

Scénario : Chen Kaige, Tang Danian, Wen Yu

Image : Yang Shu

Son : Ma Shangyou

Montage : Li Dianshi

Avec : Gao Yuanyuan, Zhao Youting, Yao Chen

Synopsis : Ye Lanqiu, une jeune femme belle et brillante, apprend qu'elle est atteinte d'un cancer lymphatique à un stade avancé. Dans le bus qui la ramène à son travail, encore secouée par la nouvelle, elle ne prête pas attention au chauffeur qui lui demande de céder sa place à un vieillard. Ce moment d'incivilité est filmé grâce au téléphone portable de l'assistante d'un journaliste qui décide de mettre en ligne cette vidéo sur internet. Ye Lanqiu devient la cible d'une vaste campagne médiatique qui finit par empoisonner sa vie personnelle et professionnelle...

Tiny Times (2013-2015)



Titre original : 小时代 (*Xiao shidai*)

Réalisation : Guo Jingming

Scénario : Guo Jingming

Avec : Amber Kuo, Yang Mi, Kai Ko, Rhydian Vaughan, Bea Hayden Kuo, Yi-Lin Sie

Synopsis : L'histoire de quatre amies de lycées et de leur vie d'adulte dans le milieu de la mode.



Coming Home

2014, couleur, 111 min.

Titre original : 归来 (*Guilai*)

Réalisation : Zhang Yimou

Scénario : Zou Jingzhi, Yan Geling

Image : Zhao Xiaoding

Son : Chen Qigang, Wang Zhiyi

Montage : Zhang Mo

Avec : Gong Li, Chen Daoming

Synopsis : Lu Yanshi, prisonnier politique, est libéré à la fin de la Révolution Culturelle. Lorsqu'il rentre chez lui, il découvre que sa femme souffre d'amnésie. Elle ne le reconnaît pas et chaque jour, elle attend le retour de son mari, sans comprendre qu'il est à ses côtés.



Dearest

2014, couleur, 127 min.

Titre original : 亲爱的 (*Qin ai de*)

Réalisation : Peter Chan

Scénario : Zhang Ji

Image : Chou Shu-hao, Yang Zhenyu

Son : Leon Ko

Montage : Derek Hui

Avec : Huang Bo, Hao Lei, Zhang yi, Zhao Wei

Synopsis : L'histoire est centrée sur un couple divorcé vivant à Shenzhen, une ville du sud de la Chine, et confronté à la disparition de leur fils disparu.



Wolf Warrior 2

2017, couleur, 123 min.

Titre original : 战狼 (Zhan lang 2)

Réalisation : Wu Jing

Scénario : Wu Jing, Dong Qun, Liu YI

Image : Peter Ngor

Son : Joseph Trapanese

Montage : Cheung Ka-Fai

Avec : Wu Jin, Celina Jade, Wu Gang

Synopsis : Un soldat des forces spéciales chinoises reprend le combat pour protéger les habitants d'un pays africain en guerre contre des mercenaires et des trafiquants d'armes.



Youth

2017, 35mm, couleur, 136 min.

Titre original : 芳华 (Fang hua)

Réalisation : Feng Xiaogang

Scénario : Yan Geling

Image : Luo Pan

Son : Zhao Lin, Wang Ming

Montage : Zhang Qi

Avec : Huang Xuan, Miao Miao

Synopsis : Le film décrit la vie d'un groupe de jeunes adolescents idéalistes, membres d'une troupe artistique de l'Armée de libération, pendant la Révolution culturelle. Les deux personnages principaux participent à la guerre du Vietnam et deviennent des héros, mais ensuite, après la Révolution culturelle, leur sort est celui de tout le monde, entre difficultés financières, trahisons et peines de cœur...



Dying to Survive

2018, couleur, 117 min.

Titre original : 我不是药神 (*Wo bushi yaoshen*)

Réalisation : Wen Muye

Scénario : Han Jianü, Zhong Wei, Wen Muye

Image : Wang Boxue

Son : Huang Chao

Montage : Zhu Lin

Avec : Xu Zheng, Wang Chuanjun, Tan Zhuo

Synopsis : Après avoir reçu la visite d'un mystérieux personnage, la vie de Yong Cheng, propriétaire d'une boutique de médecine traditionnelle, est bouleversée. Il devient soudain l'agent exclusif d'une drogue piratée, obtenue d'un détaillant d'aphrodisiaques en faillite. En réalisant un joli profit, non seulement sa vie change, mais il est surnommé le « dieu de la médecine » par ses clients.



IA

2019, couleur, court-métrage, 30 min.

Titre original : *AI*

Réalisation : Guo Jingming

Scénario : Guo Jingming

Image : Hong Wei

Son : Xue Yuan

Montage : Zhang Xiaonan

Avec : Jin Jing, Guo Junchen

Synopsis : Le film raconte l'histoire d'un robot d'intelligence artificielle accompagnant une jeune fille humaine. Afin de sauver la jeune fille, le robot a été transformé en haut-parleur intelligent et est resté avec elle tout au long de sa vie.



The Wandering Earth

2019, couleur, 125 min.

Titre original : 流浪地球 (*Liulang diqiu*)

Réalisation : Frant Gwo

Scénario : Gong Ge'er, Yan Dongxu, Frant Gwo, Ye Junce, Yang Zhixue, Wu Yi, Ye Ruchang

Image : Michael Liu

Son : Roc Chen

Montage : Cheung Ka-fai

Producteur : Gong Ge'er

Avec : Wu Jing, Qu Chuxiao, Li Guangjie, Ng Man-tat

Synopsis : Alors que les Terriens cherchent une nouvelle étoile, une collision avec Jupiter menace leur planète, dont le destin repose désormais sur des héros inattendus.

FILMOGRAPHIE GENERALE

Les films sont classés par ordre alphabétique

Films Chinois

- A Chinese Mother* (中国妈妈 *Zhongguo mama*, Huang Jianzhong, 1995)
Adieu ma concubine (霸王别姬 *Bawang bie ji*, Chen Kaige, 1993)
At Middle Age (人到中年 *Ren dao zhongnian*, Wang Qimin et Sun Yu, 1982)
Call of the Home Village (ou *Xiang qing*, 乡情 *Xiang qing*, Hu Bingliu, 1981)
City of Life and Death (南京！南京！ *Nanjing Nanjing*, Lu Chuan, 2009)
Difficultés matrimoniales (难夫难妻 *Nanfu nanqi*, Zhang Shichuan et Zheng Zhengqiu, 1913)
Épouses et Concubines (大红灯笼高高挂 *Dahong denglong gaogao gua*, Zhang Yimou, 1991)
Femmes Nouvelles (新女性 *Xin nuxing*, Cai Chusheng, 1935)
Filles de Chine (中华女儿 *Zhonghua nüer*, Ling Zifeng, 1949)
Garçon d'honneur (喜宴 *Xiyan*, Ang Lee, 1993)
In the Mood for Love (花样年华 *Hua yang nianhua*, Wong Kar-wai, 2000)
L'Aube (天明 *Tianming*, Sun Yu, 1933)
L'Orchidée dans la vallée solitaire (空谷兰 *Konggu lan*, Zhang Shichuan, Zhang Shichuan, 1926)
L'Orphelin sauve son grand-père (孤儿救祖记 *Guer jiu zu ji*, Zhang Shichuan, 1923)
La Divine (神女 *Shennü*, Wu Yonggang, 1934)
La Femme rejetée (弃妇 *Qifu*, LI Zeyuan et HOU Yao, 1924)
La Loi du terrain de chasse (猎场扎撒 *Liechang zhasa*, Tian Zhuangzhuang, 1984)
La Montagne Dingjun (定军山 *Ding jun shan*, Ren Jingfeng, 1905)
La Mort de Yuli (玉梨魂 *Yu li hun*, Zhang Shichuan, 1924)
La Rose sauvage (野玫瑰 *Ye meigui*, Sun Yu, 1932)
La Route (大路 *Da lu*, Sun Yu, 1934)
La Rue étroite (小街 *Xiao jie*, Yang Yanjin, 1981)
La Vie (人生 *Rensheng*, Wu Tianming, 1984)
Le Chant des pêcheurs (渔光曲 *Yu guang qu*, Cai Chusheng, 1934)
Le Petit Jouet (小玩意 *Xiao wanyi*, Sun Yu, 1933)
Le Printemps dans une petite ville (小城之春 *Xiao cheng zhi chun*, Fei Mu, 1948)
Le Sorgho rouge (红高粱 *Hong Gaoliang*, Zhang Yimou, 1987)
Les Chevreaux égarés (迷途的羔羊 *Mitu de gaoyang*, Cai Chusheng, 1936)

Les Femmes du lac des âmes parfumées (香魂女 *Xiang hun nü*, Xin Fei, 1993)

Les Fleurs de pêcher pleurent des larmes de sang (ou *The Peach Girl*, 桃花泣血记 *Taohua qixue ji*, BU Wancang, 1931)

Les Malheurs de la jeunesse (桃李劫 *Taoli jie*, Ying Weiyun, 1934)

Little Flower (小花 *Xiao hua*, Zhang Zheng, 1979)

Operation Mekong (湄公河行动 *Meigong he xingdong*, Dante Lam, 2016)

Operation Red Sea (红海行动 *Honghai xingdong*, Dante Lam, 2018)

Plus fort que le silence (漂亮妈妈, *Piaoliang mama*, Sun Zhou, 2000)

Pushing Hands (推手 *Tui shou*, Ang Lee, 1991)

Salé sucré (饮食男女 *Yin shi nan nü*, Ang Lee, 1994)

Sœurs jumelles (姊妹花 *Zi mei hua*, Zheng Zhengqiu, 1934)

Terre jaune (黄土地 *Huang tudi*, Chen Kaige, 1984)

The Invisible Web (潜网 *Qian wang*, Wang Haowei, 1981)

Un collier de perles (ou *A string of pearls*, 一串珍珠 *Yichuan zhenzhu*, Li Zeyuan, 1926)

Une Femme honnête (ou *A Good Woman*, 良家妇女 *Liang jia funü*, Huang Jianzhong, 1985)

Une rivière coule vers l'Est (一江春水向东流 *Yi jiang chunshui xiang dong liu*, Cai Chusheng, 1947-1948)

Vivre ! (活着 *Huozhe*, Zhang Yimou, 1994)

Zhao Yiman (赵一曼 *Zhao Yiman*, Sha Meng, 1949)

Autres films cités

21 Grammes (Alejandro González Iñárritu, 2003)

A.I. Intelligence artificielle (Steven Spielberg, 2001)

An American Crime (Tommy O'Haver, 2007)

Blood Diamond (Edward Zwick, 2008)

Celui par qui le scandale arrive (*Home from the Hill*, Vincente Minnelli, 1960)

Contagion (réalisé par Steven Soderbergh, 2011)

Dallas Buyers Club (Jean-Marc Vallée, 2014)

Du haut de la terrasse (*From the Terrace*, Mark Robson, 1960)

Écrit sur du vent (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956)

Edward aux mains d'argent (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990)

Erin Brockovich, seule contre tous (*Erin Brockovich*, Steven Soderbergh, 2000)

Her (Spike Jonze, 2013)

Hôtel Rwanda (*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004)

Il faut sauver le soldat Ryan (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998)
La Chute du faucon noir (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001)
La Liste de Schindler (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993)
La vie est belle (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997)
Le Club de la chance (*The Joy Luck Club*, Wayne Wang, 1993)
Le Jour d'après (*The Day After Tomorrow*, réalisé par Roland Emmerich, 2004)
Les Larmes du soleil (*Tears of the Sun*, Antoine Fuqua, 2003)
Les Sœurs de Gion (Kenji Mizoguchi, 1936)
Lettres d'Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006)
Love Letter (Shunji Iwai, 1995)
Mémoires de nos pères (*Flags of Our Fathers*, Clint Eastwood, 2006)
Metropolis (Fritz Lang, 1927)
Silenced (Hwang Dong-hyeok, 2011)
The Attorney (Yang Woo-seok, 2013)
Tout ce que le ciel permet (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955)
Un Monde meilleur (*Pay It Forward*, Mimi Leder en 2000)

Autres œuvres citées (opéra chinois, série télévisée, clip vidéo musical, etc.)

Opéra chinois

L'Histoire du pavillon d'Occident (西厢记 *Xi xiang ji*, écrit par WANG Shifu)
L'Orphelin de la famille Zhao (赵氏孤儿 *Zhaoshi guer*, écrit par JI Junxiang)
Le Jardin de Turquoise et de Jade (翡翠园 *Feicui yuan*)
Le Pavillon aux pivoinies (牡丹亭 *Mudan ting*, écrit par TANG Xianzu)
Le Ressentiment de Dou E (窦娥冤 *Dou e yuan*, GUAN Hanqing)

Forme moderne

DIAO Brand lessive en poudre (publicité télévisée, 1999)
Fairy Tale (clip vidéo musical, 2005)
Ke Wang (渴望 *Le désir*, télé série, Lu Xiaowei et Zhao Baogang, 1990)
Le monde n'est pas plus grand qu'une assiette d'œufs brouillés avec des tomates (micro movie, 2017)
Bianca Vidal (Télénovelas brésiliennes, 1982, diffusé en chine en 1985)
Isaura (*Escrava Isaura*, Télénovelas brésiliennes, 1976, diffusé en chine en 1984)

BIBLIOGRAPHIE

I. Mélodrame

Ouvrages généraux

Livres

- ANKER Elisabeth R., *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham et Londres, Duke University Press, 2014.
- BOURGET Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.
- BRATTON Jacky, COOK Jim et GLEDHILL Christine (dir.), *Melodrama: Stage Picture Screen*, Londres, British Film Institute, 1994
- BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995. La version française : BROOKS Peter, *L'Imagination mélodramatique, Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, traduit de l'anglais par SAUSSIER Emmanuel et SFAR Myriam Faten, Paris, Editions Classique Garnier, 2011.
- EAGLE Jonna, *Imperial Affects: Sensational Melodrama and the Attractions of American Cinema*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2017.
- HEILMAN Robert B., *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press, 1968.
- DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- GLEDHILL Christine (dir.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute, 1987.
- GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018.
- GOLDBERG Jonathan, *Melodrama: An Aesthetics of Impossibility*, Durham, Duke University Press, 2016,
- LAITILA Johanna, *Melodrama, Self, and Nation in Post-War British Popular Film*, New York, Routledge, 2018, p. 27-69.
- LANDY Marcia (dir.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1990.

- LOREN Scott et METELMANN Jörg (dir.), *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- KAPURCH Katie, *Victorian Melodrama in the Twenty-First Century: Jane Eyre, Twilight, and the Mode of Excess in Popular Girl Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- KELLETER Frank, KRAH Barbara et MAYER Ruth (dir.), *Melodrama! The mode of excess from early America to Hollywood*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007
- MARCANTONIO Carla, *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*, New York, Palgrave Macmillan US, 2015.
- MERCER John et SHINGLER Martin, *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*, Londres, Wallflower Press, 2004.
- NASTA Dominique, ANDRIN Murie et GAILLY Anne (dir.), *Le mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2014.
- POOLE Ralph J. et SAAL Ilka (dir.), *Passionate Politics: The Cultural Work of American Melodrama from the Early Republic to the Present*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008.
- SINGER Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.
- SOLTYSIK MONNET Agnieszka, *Combat Death in Contemporary American Culture: Popular Cultural Conceptions of War since World War II*, Lanham, Lexington Books, 2021.
- STEWART Michael (dir.), *Melodrama in Contemporary Film and Television*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2014.
- ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain : Une fabrique de peuples*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- ZARZOS Agustín, *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*, Lanham, Lexington Books, 2012.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

- ANKER Elisabeth R., « Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11 », *Journal of Communication* 55 : 1, 2005, p. 22-57.
- ELSAESSER Thomas, « Subject Positions, Speaking Positions », in SOBCHACK Vivian (dir.), *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*, Londres et New York, Routledge, 2013, p. 145-183.

- GAINES Jane, « Chapter 3. The Melos in Marxist Theory », in JAMES David E. et BERG Rick (dir.), *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 56-71.
- GARRETT Roberta, « 2. The Early 1990s “Postmodernist” Melodrama: Female Virtue in the Consumer Age », in *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman’s Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 54-91.
- GLEDHILL Christine, « Signs of melodrama », in GLEDHILL Christine (dir.), *Stardom: Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991, p. 210-233.
- GLEDHILL Christine, « Rethinking Genre », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Reinventing film studies*, Londres, Bloomsbury Academic, 2000, p. 221-243.
- HANICH Julian, MENNINGHAUS Winfried et WILDER Steve, « Beyond Sadness: The Multi-Emotional Trajectory of Melodrama », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 4, 2017, p. 76-101.
- HIGGINS Scott, « Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film », *Cinema Journal*, vol. 47, n° 2, Winter 2008, p. 74-96.
- JERVIS John, « Chapter 8. The Melodrama of the Modern », in *Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World*, Londres, Bloomsbury Academic, 2015, p. 159-182.
- KAPLAN E. Ann, « Melodrama, cinema and trauma », *Screen*, vol. 42, n° 2, 2001, p. 201-205.
- KAPLAN E. Ann, « Melodrama and trauma: Displacement in Hitchcock’s *Spellbound* », in *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*, Nouveau-Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2005, p. 66-86.
- KAKOUDAKI Despina, « Spectacles of History: Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film », *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 17, 2 (50), 1^{er} septembre 2002, p. 109-153.
- LOPES DA SILVA Anderson, « Melodrama, Excess, and Media Narratives: A Systematization Based on the *Intellectual Kinship* Approach », *Matrizes*, vol. 16, n° 1, 2022, p. 181-207.
- MARON Jeremy, « Affective Historiography: Schindler’s List, Melodrama and Historical Representation », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 27, n° 4, 2009, p. 66-94.
- SCHATZ Thomas, « 8. The Family Melodrama », in *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House, 1981. p. 221-260.
- SCHUYLER Susan, « Reality Television, Melodrama, and the Great Recession », *Studies in Popular Culture*, vol. 37, n° 2, 2015, p. 43-65.
- SOLTYSIK MONNET Agnieszka, « Militarism and melodrama: The cultural work of combat death », *Anglia*, vol. 132, n° 2, 2014, p. 352-368.

STEWART Michael, « 9. The enduring reach of melodrama in contemporary film and culture », in DOWD Garin et RULYOVA Natalia (dir.), *Genre Trajectories: Identifying, Mapping, Projecting*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 165-182.

VASUDEVAN Ravi S., « Melodrama », *BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 12, n°1-2, 2021, p. 125-128.

VUJKOV Milana, « Fallen Women of Hollywood Melodrama: 1930s-1950s » [en ligne], essai, in MULVEY Laura (dir.), *Melodrama in Hollywood and World Cinema Course*, School of History of Art, Film and Visual Media (MA), Birkbeck College, University of London, janvier 2005, révisé et édité en septembre 2020, [consulté 6 juin 2023]. <https://lolaonfilm.com/2020/09/25/fallen-women-of-hollywood-melodrama-1930s-1950s/>

WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, 1991, p. 2-13.

WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », in BROWNE Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88.

ZARZOSA Agustin, « Melodrama and the Modes of the World », *Discourse*, vol. 32, n° 2, 2010, p. 236-255.

Conférence

Conférence, « Melodrama and Nostalgia / Mélodrame et nostalgie (dans le cadre du projet transfrontalier DIMELO) », Université de Gand (06/10/2017).

Mélodrame chinois

Ouvrages en langue chinoise

Livres

HE Chungeng, *La tradition cinématographique du mélodrame éthique chinois* (中国伦理情节剧电影传统 *Zhongguo lunli qingjie ju dianying chuantong*), Changsha, Hunan University Press, 2002.

HE Chungeng, *Une étude comparative de l'art cinématographique du mélodrame chinois et occidental* (中西情节剧电影艺术比较研究 *Zhong xi qingjie ju dianying yishu bijiao yanjiu*), Changsha, Hunan University Press, 2002.

MA Ning, *From allegorical nation to generic republic: the formation and transformation of Chinese film melodrama 1897-1937* (从寓言民族到类型共和：中国通俗剧电影的缘起与转变 1897-1937), Shanghai, Shanghai san lian chu ban she, 2012.

XIE Bo, *Récit familial du point de vue de l'amour et de l'éthique : Une étude du mélodrame familial dans le cinéma chinois (1954-1949)* (爱情与伦理向度下的家庭叙事——中国电影家庭情节剧研究 1945-1949 *Aiqing yu lunli xiangdu xia de jiating xushi — zhongguo dianying jiating qingjie ju yanjiu 1954-1949*), Kunming, Yunnan University Press, 2016.

YANG Yuanying (dir.), *Fables de la famille : recherches sur les mélodrames familiaux chinois, américains et japonais* (家之寓言：中美日家庭情节剧研究 *Jia zhi yuyan: zhong mei ri jiating qingjie ju yanjiu*), Pékin, Dongfang chubanshe, 2015.

ZHANG Ying, *À la recherche de l'hétérogénéité : une étude du mélodrame féminin dans le cinéma chinois moderne 1930-1937* (寻找异质性：中国现代电影中的女性情节剧研究 1930-1937 *Xunzhao yizhi xing: zhongguo xiandai dianying zhong de nüxing qingjie ju yanjiu 1930-1937*), Pékin, Social Sciences Academic Press (China), 2017.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

NI Zhen, « Films d'éthique l'esprit du temps (道德伦理片和时代精神 *Daode lunli pian he shidai jingshen*) », *Journal of Beijing Film Academy*, n° 2, 1996, p. 4-26.

NI Zhen, « L'héritage centenaire du mélodrame éthique dans le cinéma chinois (中国电影伦理片的世纪传承 *Zhongguo dianying lunli pian de shiji chuancheng*) », *Contemporary Cinema*, n° 1, 2006, p. 29-33.

ZHENG Shusen, « Mélodrame familial (家庭伦理剧 *Jiating lunli ju*) », in *Genre cinématographique et film de genre* (电影类型与类型电影 *Dianying leixing yu leixing dianying*), Nanjing, Jiansu jiaoyu chubanshe, 2006, p. 96-106.

HE Chungeng, « Le complexe culturel confucéen dans le mélodrame chinois contemporain (当代中国伦理情节剧电影的儒家文化情结 *Dangdai zhongguo lunli qingjieju dianying de rujia wenhua qingjie*) », *Film Art*, n° 2, 2005, p. 9-13.

WU Qiong, « Chapitre 10 Mélodrame (第十章 通俗剧 10 *Tongsu ju*) », in *Une étudesur les genres du cinéma chinois* (中国电影的類型研究 *Zhongguo dianying de leixing yanjiu*), Pékin, China Film Press, 2005, p. 205-232.

LI Tuo et CHEN Huangmei, « Une lettre à propos de “mélodrame” (关于“情节剧”的通信 *Guanyu “qingjie ju” de tongxin*) », *Contemporary Cinema*, n° 5, 1985, p. 5-9.

HUA Hongyan, « Examiner la philosophie chinoise de la vie à travers le mélodrame (从苦情戏看中国人生哲学 *Cong kuqing xi kan zhongguo rensheng zhexue*) », *Movie Review*, n° 15, 2009, p. 53.

Ouvrages en langue étrangère

Livre

HAN Qijun, *The Cinematic Representation of the Chinese American Family*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

BERRY Chris et FARQUHAR Mary, « Realist Modes: Melodrama, modernity, and Home », in *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 75-107.

BROWNE Nick, « Society and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama », in BROWNE Nick, PICKOWICZ Paul, SOBCHACK Vivian et YAU Esther (dir.), *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 40-56.

HAN Qijun, « Across Cultural and National Borders: Diasporic Chinese Family in *Pushing Hands* », *CINEJ Cinema Journal*, vol. 1, 2011, p. 107-115.

HAN Qijun, « Melodrama as Vernacular Modernism in China: The Case of D.W. Griffith », *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n° 26, 2014, p. 1-18

HANSEN Miriam Bratu, « Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism », *Film Quarterly*, vol. 54, n° 1, Autumn, 2000, p. 10-22.

MA Ning, « Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period », in BROWNE Nick, PICKOWICZ Paul, SOBCHACK Vivian et YAU Esther (dir.), *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 15-39.

TEO Stephen, « 14. Chinese Melodrama: the *wenyi* genre » (2006), in BADLEY Linda, PALMER Barton B. et SCHNERDER Steven Jay (dir.), *Traditions in World Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 203-213.

YEH Emilie Yueh Yu, « 8. Pitfalls of cross-cultural analysis: Chinese *wenyi* film and melodrama » (2009), in WANG Georgette (dir.), *De-Westernizing Communication Research*, New York, Routledge, 2011, p. 99-115.

YEH Emilie Yueh Yu, « *Wenyi* and the branding of early Chinese film », *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 6, n° 1, 2012, p. 65-94.

PICKOWICZ Paul G, « 11. Melodramatic Representation and the "May Fourth" Tradition of Chinese Cinema », in WIDMER Ellen et WANG David Der-wei (dirs), *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1993, p. 295-326.

ZHANG Zhen, « 2. Transplanting Melodrama: Observations on the Emergence of Early Chinese Narrative Film », in ZHANG Yingjing (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Blackwell Publishing, 2012.

Thèse

LI Yuanyuan, *Entre tradition et modernité : le mélodrame chinois durant la période républicaine* [en ligne], VIVIANI Christian (dir.), thèse de doctorat, cinéma, télévision, audiovisuel, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2013.

II. Études cinématographiques

Cinéma chinois

Ouvrages en langue chinoise

Livres

Bureau municipal de la culture de Pékin et Beijing Film Co. (dir.), *Histoire des unités de l'industrie de la distribution et de la projection de films de Pékin : Tome 1* (北京电影发行放映业单位史(上) beijing dianying faxing fangyingye danweishi: shang), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1995.

DAI Jinghua, *Critique des films* (电影批评 *Dianying piping*), Pékin, Peking University Press, 2015.

DING Yaping (dir.), *Theory & criticism of Chinese cinema 1897-2015(vol. 1)* (百年中国电影理论文选·第一卷 *Bainian Zhongguo dianying lilun wenxuan vol. 1*), Pékin, Zhongguo wen lian chu ban she, 2016.

GUO Jingming (dir.), *Un dossier complet de la série de films Tiny Times* (小时代电影全记录 *Tiny Times dianying quan jilu*), Wuhan, Changjiang Literature & Art Publishing, 2013.

HU Ke, *Commentaire sur l'histoire de la théorie du cinéma chinois* (中国电影理论史评 *Zhongguo dianying lilun shiping*), Pékin, China Film Press, 2005.

- JIN Guanjun et NIE Wei (dir.), *Films de Xie Jin : contexte chinois et construction du paradigme* (谢晋电影：中国语境与范式建构, *Xiejin dianying: zhongguo yujing yu fanshi jiangou*), Shanghai, Fudan University Publishing House, 2011.
- SHI Keyang, *Study of Chinese Film Aesthetics in the New Period* (新时期中国电影美学研究), Pékin, Beijing Normal University Press, 2013.
- SUN Daoxian et LI Duoyu (dir.), *100 ans de cinéma chinois (tome II) 1977-2005* (中国电影百年(下编) 1977-2005 *Zhongguo dianying bainian(xia) 1977-2005*), Pékin, China Broadcast Film & Television Publishing House, 2006.
- XIE Jin, *My Pursuit in Film Directing* (我对导演艺术的追求 *Wo dui daoyan yishu de zhuiqiu*), Pékin, China Film Press, 1998.
- XIN Xianling et ZHAO Huanzhang, *In-Laws : du scénario au film* (喜盈门：从剧本到影片 *Xi ying meng: cong juben dao yingpian*), Pékin, China Film Press, 1984.
- YIN Hong, *La culture cinématographique et télévisuelle chinoise au tournant du siècle* (世纪转折时期的中国影视文化 *Shiji zhuanzhe shiji de zhongguo yingshi wenhua*), Pékin, Beijing Publishing House, 1998.
- WU Yigong (dir.), *Chronique du film de Shanghai* (上海电影志 *Shanghai dianying zhi*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1995.
- ZHANG Huiyu, *Ouvrir les mémoires poussiéreuses : la culture cinématographique et télévisuelle et l'imaginaire historique* (打开锈住的记忆——影视文化与历史想象 *Dakai xiuzhu de jiyi — yingshi wenhua yu lishi xiangxiang*), Guilin, Guangxi Normal University Press, 2014.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

- AN Yan, « La voie de développement ontologique de l'«esthétique communautaire» dans le cinéma chinois (中国电影“共同体美学”的本体论进路 *Zhongguo dianying “gongtongti meixue” de bentilun jinlu*) », *New Films*, n° 6, 2020, p. 29-34.
- ARRI, « Entretien avec Wang Boxue, directeur de la photographie du film *Dying to Survive* avec une note élevée de 9/10 (9.0 高分电影《我不是药神》摄影指导王博学专访 *9.0 gaofen dianying “wo bushi yaoshen” sheying zhidao Wang Boxue zhuanfang*) » [en ligne], *Sohu*, 5 juillet 2018, [consulté le 29 août 2023]. https://www.sohu.com/a/239539605_652472
- CHENG Gong, « Des vedettes masculines dans “Nouveaux films urbains” (“新都市电影”中的男性明星 *“Xin dushi dianying” zhong de nanmingxing*) », *New Films*, n° 2, 2014, p. 88-92.

- CHEN Xihe, « Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois — critique de *Scénario de Yingxi* (中国电影美学的再认识——评《影戏剧本作法》 *Zhongguo dianying meixue de zairenshi* —ping « *yingxi juben zuofa* ») », *Contemporary Cinema*, n° 1, 1986, p. 82-90.
- DAI Jinhua, LI Yiming et ZHONG Dafeng, « Cinéma : dans une ère de Janus (电影：雅努斯时代 *Dianying: yanusi shidai*) », *Film Art*, n° 9, 1988, p. 3-14.
- FU Ping, « Chinese Cinema and the Western Viewing Public (中国电影与西方观赏公民) », *Film Art*, n° 1, 2019, p. 30-34.
- GUAN Yadi, « Tremblement de terre à Tangshan, un “mélo” au bon moment (《唐山大地震》：一部来得正是时候的“哭片” “*Tangshan dadizhen*”: *yibu laide zhengshi shihou de “kupian”*) », *Oriental Moring post*, 23 juillet 2010.
- HAN Haochen, « Li Keqiang a fait des commentaires sur le film *Dying to Survive* (李克强就电影《我不是药神》引热议做批示 *Li Keqiang jiu dianyin “Wo bushi yaoshen” yin reyi zuo pishi*) » [en ligne], *The State Council of the People's Republic of China*, 18 juillet 2018, [consulté le 29 août 2023]. https://www.gov.cn/guowuyuan/2018-07/18/content_5307223.htm
- HAO Dazheng, « Hometown Accent : Réflexion sur la beauté (《乡音》：美的反思 *Xiangyin: mei de fansi*) », *Film Art*, n° 5, 1985, p. 8-13.
- JIANG Shen, « Nostalgie cinématographique et société de consommation (电影怀旧与消费社会 *Dianying huaijiu yu xiaofei shehui*) », *Film Art*, n° 6, 2008, p. 52-55.
- LIU Haibo et ZHAO Leilei, « Le retour : le chemin vers la maturité pour les blockbusters chinoises (回归——中国大片的成熟之路 *Huigui — zhongguo dapian de chengshu zhi lu*) », *New Films*, n° 3, 2009, p. 26-29.
- LIU Ting, « Yan Geling parle de *Coming Home* (严歌苓谈《归来》 *Yan Geling tan “Guilai”*) » [en ligne], *Beijing Morning Post*, 21 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. <https://www.chinanews.com.cn/cul/2014/05-21/6194007.shtml>
- LIU Yan, « Derrière les 500 millions de yuans du box-office de *Tremblement de terre de Tangshan* 《唐山大地震》5 亿票房的背后 “*Tangshan dadizhen*” *wu yi piaofang de beihou*) » [en ligne], CCTV-jin_ri_guan_cha, 2 août 2010, [consulté le 18 août 2023]. <http://jingji.cntv.cn/20100818/104608.shtml>
- LIU Yang, « Peter Chan : Je veux laisser un peu de chaleur pour la tragédie (陈可辛：我想给悲剧留一点点温暖 *Chen Kexin: Wo xianggei beiju liu yidiandain wennuan*) » [en ligne], *Le Quotidien du peuple*, 30 septembre 2014, [consulté le 29 août 2023]. <http://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-09-30/219957.html>
- LU Yanxia, « Pour être digne de l'histoire qu'il ne faut pas oublier (为了对得起不该忘却的历史 *Weile duideqi bugai wangque de lishi*) » [en ligne], *Beijing Daily*, 17 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. <http://media.people.com.cn/n/2014/0517/c40606-25029068.html>

- MA Rongrong, « Interview with Feng Xiaogang: I Believe that Kindness is Strength (专访冯小刚：我相信善良也有力量) », *Sanlian shenghuo zhoukan*, n° 29, 2010, p. 52-56.
- MA Xiaoyan, « Fan Movies : Les techniques de prostitution du capitalisme cinématographique chinois (粉丝电影：中国电影资本主义的卖淫术 *Fensi dianying: zhongguo dianying ziben zhuyi de maiyinshu*) » [en ligne], *ifeng_culture*, 13 juillet 2015, [consulté le 5 août 2022]. https://culture.ifeng.com/a/20150713/44156633_0.shtml?from=singlemessage&isappinstalled=0
- MA Zhong, « Les antinomies dans *Hometown Accent* (试论《乡音》的“二律背反” *Shilun xiangyin de er lü bei fan*) », *Film Art*, n° 1, 1985, p. 11-17.
- NI Zhen, « Ce que les Critiques de Cinéma Attendent de la Création Cinématographique (电影评论对电影创作的期待 *Dianying pinglun dui dianying chuanguo de qidai*) », *Journal of Beijing Film Academy*, n° 4, 2002, p. 4-10.
- RAO Shuguang, « Repenser Héros de guerre (集结号再思考 *Ji jie hao zai sikao*) », *Contemporary Cinema*, n° 3, 2008, p. 18-21.
- RAO Shuguang, *La fonction de divertissement émotionnel du cinéma (论电影的感性娱乐功能 Lun dianying de ganxing yule gongneng)* (1987), in *The Collected Works of Rao Shuguang I (博影而思 I Bo Ying Er Si I)*, Pékin, China Film Press, 2014, p. 75-84.
- RAO Shuguang, « Construire l’“esthétique de la communauté” du cinéma chinois (构建中国电影“共同体美学” *Goujian zhongguo dianying “gongtongti meixue”*) », *Gansu Daily*, 10e édition, 23 octobre 2019.
- RAO Shuguang et LIU Xiaoxi, « Lyric Tradition and Poetic Justice: The Narrative Ethics of Chinese Films from the Perspective of Community Aesthetics (抒情传统与诗性正义：共同体美学视域下的中国电影叙事伦理) », *Journal of Guangzhou University (Social Science Edition)*, n° 3, 2020, p. 116-121.
- RUO Pu, « Mes opinions sur le cinéma chinois (我之中国电影谈 *Wo zhi zhongguo dianying tan*) », *Dianying zazhi*, n° 4, 1924.
- SANG Gu, « Le printemps en Europe du Sud » [en ligne], *Shang ying hua bao*, n°6, 1982, [consulté le 6 octobre 2023] https://www.sohu.com/a/190707394_655085
- SUI Xiaolin, « Zheng Xiaolong : Les histoires touchantes derrière *Ke Wang* (《渴望》背后的感人故事 *Zheng Xiaolong: “kewang” beihou de ganren gushi*) » [en ligne], *CFLAC Corporation*, 28 septembre 2009, [consulté le 13 juillet 2022]. http://www.cflac.org.cn/zt/2009-09/28/content_17835414.htm
- TAN Fei, « Feng Xiaogang parle de *Youth* — C’est un sujet sur lequel j’ai toujours voulu faire un film (冯小刚谈《芳华》——这是一个我一直想拍的题材 *Feng Xiaogang tan “Fang hua” — zhe shi yige wo yizhi xiang pai de tici*) » [en ligne], *Si wei du shu*, 30 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. https://www.sohu.com/a/195505870_99914072

- WAN Chuanfa, « On the Phenomenon Film since the New Century (资本的大时代与意识形态的小时代——从新世纪以来的现象电影”说起) », *Contemporary Cinema*, n° 2, 2014, p. 122-126.
- WAN Jiahuan, « Qui soutient Tiny Times (谁在支撑着《小时代》 *Shui zai zhichengzhe “xiao shidai”*) » [en ligne], *China Newsweek*, 18 août 2013, [consulté le 5 août 2022]. https://ent.ifeng.com/movie/special/xiaoshidai/media/detail_2013_08/18/28743338_0.shtml
- WANG Hui, « La Politique et la Morale et le Secret de leur Remplacement : Une analyse des Films de Xie Jin (政治与道德及其置换的秘密——谢晋电影分析 *Zhengzhi yu daode jiqi zhihuan de mimi—xiejin dianying fenxi*) », *Film Art*, n° 2, 1990, p. 23-45.
- WANG Jie et WANG Zhen, « The National Spirit in Contemporary Chinese Fashion — Taking the Social Reaction of Two Contemporary Films as an Example (当代中国时尚中的民族精神问题——以两部当代电影《刺客聂隐娘》和《战狼2》的社会反应为例) », *Journal of Yangzhou University (Humanities and Social Sciences)*, vol. 23, n° 3, 2019, p. 78-87.
- WANG Yan, *Le mythe de la destruction et de la rédemption* (毁灭与救赎的神话 *Huimie yu jiushu de shenhua*), *Dushu*, n° 4, 2006, p. 135-144.
- WANG Zhi'an, « Wu Jing : le patriotisme s'est enflammé instantanément, je ne frapper qu'une allumette (吴京：爱国情绪一点即燃，我只是划了根火柴 *Wu Jing: aiguo qingxu yi dian ji ran, wo zhishi huale gen huochai*) » [en ligne], *Jumian*, 20 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://posts.careerengine.us/p/5a0916ac3fa4047ae330dccb>
- WEI Xin, « Héros de guerre : La chose la plus touchante est de voir des héros qui ont subi des griefs humains pendant la guerre (《集结号》吹响：战争之中见人性委屈英雄最感人 “*Ji aie hao*” *chuixiang: zhanzheng zhizhong jian renxing weiqu yingxiong zui ganren*) » [en ligne], *Chengdu Daily*, 20 décembre 2007, [consulté le 17 août 2023]. <https://ent.sina.com.cn/r/m/2007-12-20/15391843664.shtml>
- XIAN Jia, « Multidimensional Visions of Community Aesthetics—Analysis of and Reflection on the Trend of Chinese Film Development in Recent Years (共同体美学的多维想象——基于近年国产影片发展趋向的分析与反思) », *Journal of Shanghai University (Social Sciences Edition)*, vol. 38, n° 2, mars 2021, p. 39-49.
- XU Yong et ZHOU Wei, « Entre grands et petits récits, au pays et à l'étranger : comment Bodyguards and Assassins raconte l'histoire de Hong Kong et de la révolution chinoise (大小叙事之间和身处家国内外——《十月围城》如何讲述香港和中国革命的故事 *Da xiao xushi zhijian he shenchu jia guo neiwai — “Shiyue wei cheng” ruhe jiangshu xianggang he zhongguo geming*) », *Art Panorama*, n° 2, 2010, p. 51-54.
- YAO Ji, « Xu Zheng, le rôle principal de *Dying to Survive* : nous amplifions les défauts pour que vous puissiez voir la bonté (《我不是药神》主创徐峥：我们放大缺陷，为使你看到善良 “*Wo bushi yaoshen*” *zhuchuang Xu Zheng: women fangda quexian, wei shi ni*) »

- kandao shanliang) » [en ligne], *Sohu*, 6 juillet 2018, [consulté le 29 août 2023]. https://www.sohu.com/a/239709637_100111246
- YAN Geling, *Le sacrifice tragique et splendide* (悲惨而绚烂的牺牲 *Beican er xuanlan de xisheng*), *Dang dai chang pian xiao shuo xuan kan*, n° 4, 2011, p. 69.
- YI Ge, « Tremblement de terre à Tangshan en salles (《唐山大地震》热映 “Tangshan dadizhen” re ying) » [en ligne], *Sina Entertainment*, 4 août 2010, [consulté le 20 août 2023]. <https://ent.sina.com.cn/m/c/2010-08-04/09213039470.shtml>
- YU Ji et MA Lilin, « Aesthetic Choice of Legendary Narration of Early Chinese Film: Based up on the Historical Comment of *A String of Pearls* (论早期中国电影传奇叙事的审美选择——基于《一串珍珠》的史论评析) », *Hundred Schools in Arts*, n° 5, 2015, p. 120-124.
- YU Siyi et HAN Fanghang, « Dans quelle mesure *Tiny Times* dans les films chinois a-t-il changé l'industrie ? (中国电影里的《小时代》到底改变了这个行业多少 *Zhongguo dianyingli de “xiao shidai” daodi gaibianle zhege hangye duoshao*) » [en ligne], *Qdaily*, 20 mai 2017, [consulté le 5 août 2022]. <https://www.163.com/ent/article/CKS8CG3O000387GI.html>
- ZENG Xiao, « *Wolf Warrior 2* est un succès : l'histoire émouvante est la plus touchante (《战狼2》大火, 有情怀的故事最动人 “Zhan lang 2” da huo, you qinghuai de gushi zui dongren) » [en ligne], *Opinion People*, 2 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <http://opinion.people.com.cn/BIG5/n1/2017/0802/c1003-29445589.html>
- ZHANG Hongmei, « Liu Zhenyun parle de *Cell Phone* : le “chat” que j'ai fourni a été transformé en “tigre” (刘震云谈《手机》: 我提供的“猫”被变成“虎” *Liu Zhenyun tan “shouji”: wo tigong de “mao” bei biancheng “hu”*) » [en ligne], *Chinanews*, mai 2011, [consulté le 3 octobre 2022]. <https://www.chinanews.com.cn/cul/news/2010/05-13/2279953.shtml>
- ZHANG Qiaosu, « Une légende du cinéma forgée par la famille (亲情铸就的电影传奇 *Qinqing zhujiu de dining chuanqi*) » [en ligne], *Guangming Daily*, 2 août 2010, [consulté le 20 août 2023]. http://www.xinhuanet.com/zgix/2010-08/02/c_13425653.htm
- ZHANG Wei, « Les changements psychologiques des masses regardant des films dans la nouvelle ère (1979-1989) (新时期大众观影心理变迁 (1979 - 1989) *Xin shiqi dazhong guanying xinli bianqian: 1979-1989*) », *Film Art*, n° 2, 1999, p. 13-19.
- ZHANG Ying, « Liu Heng : Debout sur cette terre de Chine (刘恒: 站在中国的这片土地上 *Liu Heng: zhanzai zhongguo de zhepian tudishang*) » [en ligne], *Xinmin Weekly*, 20 juillet 2022, [consulté le 17 août 2023]. <https://m.xinminweekly.com.cn/content/17564.html>
- ZHANG Yingjin, « Reading Early Film Theory: Collective Sensorium and Vernacular Modernism in Chinese Cinema (阅读早期电影理论:集体感官机制与白话现代主义) », *Contemporary Cinema*, n° 1, 2005, p. 29-34.

ZHONG Dafeng, « À propos de *Yingxi* (论“影戏” *Lun yingxi*) », *Journal of Beijing Film Academy*, n° 2, 1985, p. 54-92.

ZHONG Dafeng, « Est-il nécessaire de reparler de *Yingxi* ? (是否有重谈“影戏”的必要性 *Shifou you chongtan yingxi de biyaoxing*) », *Film Art*, n° 4, 2008, p. 44-46.

ZHU Dake, « *Les défauts du mode cinématographique de Xie Jin* » [en ligne], *Wen Hui Bao*, 18 juillet 1986, [consulté le 6 juillet 2022]. <http://ent.sina.com.cn/r/2009-06-25/19012582201.shtml>

ZHU Jing, « *Jiu Xiang* : Amour maternel et sacrifice (《九香》 : 母爱与牺牲 *Jiuxiang: muai yu xisheng*) », *Popular movies*, n° 12, 1995, p. 4.

Thèse

QIN Liangjie, *The Image of “Chinese Cultural Revolution” and Collective Memory: Research on the Narrative of the Film about “Chinese Cultural Revolution” in the New Period* (“影像文革”与集体记忆：新时期电影中的文革叙事研究), ZHU Donglin (dir.), thèse de doctorat, littérature chinoise moderne et contemporaine, université de Suzhou, 2015.

WANG Di, « Annexe : liste des répondants et profils », in *Consumption Culture and the Beneficiary of the Fans Economy produced “the Hero Myth”— A Case Study of the Popular Phenomenon of Guo Jingming* (消费文化和粉丝经济影响下的“英雄神话”——郭敬明流行现象个案研究), ZHU Lili (dir.), mémoire de maîtrise, journalisme et communication, université de Nankin, 2014.

ZHAO Xiaoqing, *Les femmes dans les images orientales* (东方影像中的女性 *Dongfang yingxiangzhong de nüxing*), LI Xiaoyan et GAO Xiaojian (dir.), thèse de doctorat, cinéma, Beaux-Arts de l'Académie chinoise, 2003.

Vidéo

« Camp de beaux corps (美好肉体集中营 *Meihao routi jizhong ying*) » [Video en ligne], *Youtube*, 14 juillet 2014, [consulté le 5 août 2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=-uFpM5dLeQg>

« *Wolf Warrior 2* : La loyauté passionnée continue à écrire des chapitres héroïques (战狼 2: 热血忠诚续写英雄篇章 *Zhan lang 2: rexue zhongcheng xuxie yingxiong pianzhang*) » [Video en ligne], *CCTV*, 1 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://tv.cctv.com/2017/08/01/VIDELL3AMo3zJRtNTF4KwJZ2170801.shtml>

Ouvrages en langue étrangère

Livres

BAO Weihong, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

BERRY Chris (dir.), *Perspectives on Chinese cinema*, Londres, BFI Publishing, 1991.

BROWNE Nick, PICKOWICZ Paul, SOBCHACK Vivian et YAU Esther (dir.), *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

JAY Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge MA, MIT Press, 1972.

QUIQUEMELLE Marie-Claire et PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

SEMSEL George S., CHEN Xihe et XIA Hong (dir.), *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989*, Londres, Praeger, 1993, p. 65-73.

ZHANG Yingjin, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2003.

ZHANG Yingjing (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Blackwell Publishing, 2012.

ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

EVERY Dwayne, « Chapitre 5. The Terrible Lightness of Being Mobile: “Cell Phone” and the Dislocation of Home », in *Unhomely Cinema: Home and Place in Global Cinema*, Londres et New York, Anthem Press, 2014, p. 93-110.

BAO Weihong, « A Vibrating Art in the Air: Cinema, Ether, and Propaganda Film Theory in Wartime Chongqing », *New German Critique*, n° 122, *Miriam Hansen: Cinema, Experience, and the Public Sphere* (Summer 2014), p. 171-188.

BBC Beijing bureau, « Wolf Warrior 2: The nationalist action film storming China » [en ligne], *BBC News*, 4 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-40811952>

BUCKLEY Chris, « In China, an Action Hero Beats Box Office Records (and Arrogant Westerners) » [en ligne], *The New York Times*, 16 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://www.nytimes.com/2017/08/16/world/asia/china-wolf-warrior-2-film.html>

- CARROLL Noël, « Chapter 3. Film, Emotion, and Genre », in *Engaging the Moving Image*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 59-87.
- China Film Association (dir.), *China Film Yearbook (1985)*, Pékin, China Film Press, 1987.
- China Film Association (dir.), *China Film Yearbook (1986)*, Pékin, China Film Press, 1988.
- ELLIS John, « Electric Shadows in Italy », *Screen*, vol. 23, n° 2, 1982, p. 79-83.
- GOULESQUE Elodie, « *Wolf Warrior 2*, le film qui ravive la fibre nationaliste en Chine » [en ligne], *Le Figaro*, 15 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2017/08/15/03002-20170815ARTFIG00094-wolf-warrior2-le-film-qui-ravive-la-fibre-nationaliste-en-chine.php>
- HAN Qijun, « Feng xiaogang's youth and the nostalgic imagination », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 30, n° 2, 2021, p. 92-111.
- KONG Shuyu, « 1. *Aftershock*: The sentimental construction of family in post-socialist China », in *Popular Media Social Emotion and Public Discourse in Contemporary China*, Londres et New York, Routledge, 2014, p. 20-40.
- LE BELZIC Sébastien, « *Wolf Warrior 2* : le Rambo de la Chinafrique » [en ligne], *Le Monde*, 21 août 2017, [consulté le 22 août 2023]. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/08/21/wolf-warrior-2-le-rambo-de-la-chinafrique_5174790_3212.html
- LIU Wei, « Luminaries debate melodrama in film » [en ligne], *China Daily Europe*, 30 mai 2014, [consulté le 6 septembre 2023]. https://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2014-05/30/content_17552847.htm
- LOPES Helena F.S., « Foreign Friends and Problematic Heroes: Remembering a Global World War Two in Early Twenty-first Century Chinese Cinema », *Journal of War and Culture Studies*, 2020, p. 42-66.
- QIAN Kun, « Tracing Desire: *Cell Phone* and the Self-Reflexivity of Contemporary Chinese Media » [en ligne], *MCLC Resource Center Publication*, mai 2011, [consulté le 3 octobre 2022]. <https://u.osu.edu/mclc/online-series/tracing-desire/>
- WANG Ruji, « The Aesthetics of Retroactive Memory: Feng Xiaogang's *Aftershock* and the Historical Film » [en ligne], *MCLC Resource Center publication*, janvier 2011, [consulté le 20 août 2023]. <https://u.osu.edu/mclc/online-series/retroactive-memory/>
- WEISS Amanda, « Contested Images of Rape: The Nanjing Massacre in Chinese and Japanese Films », *Signs*, vol. 41, n° 2, 2016, p. 433-456.
- ZHOU Xia, « Cell Phone: A Postmodern Allegory of Urban Life », *Contemporary Cinema*, n° 6, 2006, p. 62-65.
- ZHU Ying, « Travel Down Memory Lane: Nostalgia and Nostophobia in *Youth* (2017) », *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 18, n° 1, 2020, p. 9-26.

Thèse

ZHAO Haifeng, *Le cinéma muet chinois : Etude sur le langage cinématographique*, AUMONT Jacques (dir.), thèse de doctorat, études cinématographiques et audiovisuelles, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012.

Cinéma mondial

Livres

BARNIER Martin, LE CORFF Isabelle et MOUSSAOUI Nedjma, *Penser les émotions : cinémas, séries, nouvelles images*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin (dir.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

CARROLL Noël, *Engaging the Moving Image*, New Haven, Yale University Press, 2003.

EISENSTEIN Sergeï, *Eisenstein on Disney*, LEYDA Jay (dir.), Calcutta, Seagull Books, 1986.

HANSEN Miriam Bratu, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

JULLIER Laurent, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

MCKEE Robert, *Story: style, structure, substance, and the principles of screenwriting*, New York, HarperCollins, 1997.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001[1990].

MURCIA Claude et MENEGALDO Gilles (dir.), *L'Expression du sentiment au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 1996.

PLANTINGA Carl et SMITH Greg M., *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.

SCHATZ Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House, 1981.

SMITH Greg M., *Film structure and the emotion system*, New York, Cambridge University Press, 2003.

Tan Ed. S., *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*, New York et Londres, Routledge, 1996.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

BUTLER, Jeremy G, « Hollywood and the Star System », in HILL John (dir.), *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 342-353.

FENG Dezheng et O'HALLORAN Key L., « La représentation multimodale de l'émotion au cinéma : Intégration des approches cognitive et sémiotique » [en ligne], *5 metros de poemas*, 2 novembre 2019, [consulté le 7 octobre 2023]. <https://5metrosdepoemas.com/index.php/noticias/22-mapamundi/680-la-representacion-multimodale-de-l-emotion-au-cinema-integracion-des-approches-cognitive-et-semiotique>

HANSEN Miriam Bratu, « The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism », in GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (dir.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 332-350.

LIN Pin, « Dai Jinhua parle de *Dunkerque* (戴锦华谈《敦刻尔克》 Dai jinhua tan dun ke er ke) » [en ligne], *The Paper*, 3 octobre 2017, [consulté le 20 août 2023]. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1813818 [Ouvrages en langue chinoise]

MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975] [en ligne], traduit de l'anglais par HARDY Gabrielle, *Débordements*, 26 mars 2012, [consulté le 5 août 2022]. <http://www.debordements.fr/spip.php?article42>

MULVEY Laura, « Chapitre 2. Social Hieroglyphics: Reflections on Two Films by Douglas Sirk », in *Fetishism and Curiosity*, Londres, Indiana University Press, 1996, p. 29-39.

WHITE Hayden, « The Modernist Event », in SOBCHAK Vivian (dir.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, New York et Londres, Routledge, 1996, p. 17-38.

YACOWAR Maurice, « 22. The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre », in GRANT Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012 [1986], p. 313-331.

III. Ouvrages sur l'art, la littérature, le théâtre et la télévision chinois

Ouvrages en langue chinoise

Livres

- CAO Xueqin et GAO E, *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦 *Honglou meng*), traduit en français par LI Zhihua et Jacque, révision par André d'Hormon, Pékin, Éditions de la Littérature du Peuple, 2012.
- CHEN Guoqiu et WANG David Der-wei (dir.), *The Modernity of Lyricism: Essays on Chinese Lyrical Tradition* (抒情之现代性：“抒情传统”论述与中国文学研究 *Shuqing zhi xiandaixing: shuqing chuantong lunshu yu zhonguo wenxue yanjiu*), Pékin, SDX Joint Publishing, 2014.
- GUO Jingming, *Tiny Times 1.0* (小时代 1.0 折纸时代 *Xiao shidai 1.0 zhezhi shidai*), Wuhan, Changjiang Literature & Art Publishing, 2013.
- GUO Yingde, *Histoire de chuanqi des dynasties Ming et Qing* (明清传奇史 *Ming qing chuanqi shi*), Pékin, People's Literature Publishing House, 2012.
- JIN Ningfen, *Histoire de l'opéra chinois de la dynastie Ming* (明代戏曲史 *Mingdai xiqu shi*), Pékin, Social Sciences Academic Press (China), 2007.
- LI Cuoji (dir.), *La prose Chinoise* (中国散文 *Zhongguo sanwen*), Shanghai, Tongji University Press, 2007.
- LIN Danya, *Histoire de la littérature féminine chinoise contemporaine* (当代中国女性文学史论 *Dangdai zhongguo nüxing wenxue shilun*), Xiamen, Xiamen University Press, 1995.
- TANG Xianzu, *Le Pavillon aux pivoines* (牡丹亭 *Mudan ting*), 1598, Pékin, People's Literature Publishing House, 2005.
- WANG Guowei (1877-1927), « Retracer l'Origine de l'Opéra (戏曲考源 *Xiqu kao yuan*) » (1909), in *Recueil d'essais sur l'opéra chinois de Wang Guowei* (王国维戏曲论文集 *Wang Guowei xiqu lunwen ji*), Pékin, China Theatre Press, 1957.
- XIE Bailiang, *Aperçu de la tragédie chinoise* (中国悲剧史纲 *Zhongguo beiju shi gang*), Shanghai, Xue lin chu ban she, 1993.

ZHANG Fengzhu, *Littérature et art de la télévision chinoise* (中国电视文艺学 *Zhongguo dianshi wenyi xue*), Pékin, Communication University of China press, 1999.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

LAN Fan, « New Understanding of MTV or MV (MTV / MV 新论) », *Journal of Zhejiang Vocational Academy of Art*, vol. 3, n° 3, septembre 2005, p. 1-33.

LÜ Xiaoping, « Sur l'opéra Chinois moderne (论“现代戏曲” *Lun xiandai xiqu*) », *Theatre arts (Journal of Shanghai theatre academy)*, n° 1, 2004, p. 38-48.

QIAN Zhongshu, « Tragedy in old Chinese Drama », *T'ien Hsia Monthly* (《天下月刊》), 1935, I, p. 37-46.

YIN Hong, « *Patrie des émotions publiques : commentaire sur le programme télévisé de Hebei TV La mélodie de l'amour vrai* (公共情感家园——评河北电视台电视谈话节目《真情旋律》 *Gonggong qinggan jiayuan—ping hebei dianshitai dianshi tanhua jiemu “zhenqing xuanlü”*) », *China Television*, n° 4, 2005, p. 23-24.

ZENG Yongyi, « Formes et catégories de théâtre chinois (我国戏剧的形式和类别 *Woguo xiju de xingshi he leibie*) », *Chung Wai Literary Monthly*, vol. 2, n° 11, avril 1974, p. 16-17.

ZHANG Hanliang, « *Le Ressentiment de Dou E de Guan Hanqing : un mélodrame* (关汉卿的《窦娥冤》：一个通俗剧 *Guanhanqing de dou e yuan: yige tongsuju*) », in WEN Rumin (dir.), *Collection de littérature comparée chinoise et occidentale* (中西比较文学论集 *Zhongxi bijiao wenxue lunji*), Pékin, Peking University Press, 1988, p. 246-261.

Thèse

CHUN Zhuyan, *Une étude sur la pensée du « qing » dans l'opéra chinois à la fin de la dynastie Ming* (晚明戏曲主情思想研究 *Wanming xiqu zhuqing sixiang yanjiu*), FU Chengzhou (dir.), thèse de doctorat, littérature chinoise ancienne, université centrale des Minorités, 2011.

ZHANG Chunli, *The Analysis of Viewpoint on Tragedy in Yuan Drama* (元杂剧“悲剧说”辨析), SUN Jingyao (dir.), thèse de doctorat, littérature comparée et littérature mondiale, université de Suzhou, 2003.

Ouvrages en langue étrangère

Livre

CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1982.

LEE Haiyan, *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

LEE Leo Ou-fan, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

GOLDMAN Andrea S., « 4. Social Melodrama and the Sexing of Political Complaint », *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770-1900*, Stanford, Stanford University Press, 2012, 145-174.

GUAN Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E* (ou *Teou-ngo-youen*, 窦娥冤 *Dou e yuan*), traduit par Antoine Bazin (dit Bazin aîné), *Théâtre chinois*, Paris, Imprimerie royale, 1838, p. 321-409.

JI Junxiang, *Tchao-chi-cou-eulh* (ou *Le petit orphelin de la maison de Tchao : Tragédie chinoise* 赵氏孤儿 *Zhaoshi guer*), traduit en français par Joseph-Henri de Prémare, in « Avertissement », *Description de l'empire de la Chine, Tome Troisième*, 1735, p. 339-377.

Thèse

LUCAS Aude, *L'expression subjective dans les récits oniriques de la littérature de fiction des Qing*, LANSELLE Rainier (dir.), thèse de doctorat, littérature chinoise, université Paris Diderot-Sorbonne Paris Cité, 2018.

RONG Hengying, *Étude sur l'écriture comme acte politique chez Ouyang Xiu (1007-1072) : pouvoir lettré sous les Song du Nord (960-1127)*, CHENG Anne et FEUILLAS Stéphane (dir.), thèse de doctorat, Histoire et Civilisations, EHESS, 2020.

ZHANG Yan, *Recherches comparatives sur la conception du destin dans des tragédies classiques grecques et chinoises*, MORIN Bernadette (dir.), thèse de doctorat, linguistique, université de Limoges, 2020.

IV. Ouvrages socioculturels et philosophiques

Sur la culture chinoise

Ouvrages en langue chinoise

Livres

DAI Jinhua, *L'écriture invisible : études culturelles en Chine dans les années 1990* (隐形书写：90年代中国文化研究 *Yinxing shuxie: 90 niandai zhongguo wenhua yanjiu*), Nanjing, Jiangsu People's Publishing House, 1999.

LI Zehou, *Sur l'histoire de la pensée chinoise ancienne* (中国古代思想史论 *Zhongguo gudai sixiang shilun*), Pékin, People's Publishing House, 1986.

LIANG Shuming, *La Substance de la culture chinoise* (中国文化要义 *Zhongguo wenhua yaoyi*), Shanghai, Shanghai People's Press, 2005.

SUN Ge, *L'espace de la dispersion du sujet* (主体弥散的空间 *Zhuti misan de kongjian*), Nanchang, Jiangxi Education Publishing House, 2002.

ZHANG Huiyu, *Imaginaire culturel et reconstruction sociale dans la Chine contemporaine* (当代中国的文化想象与社会重构 *Dangdai zhongguo wenhua xiangxiang yu shehui chong gou*), Guangzhou, Sun Yat-sen University Press, 2014.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

CHEN Huifen, « Gender Perspective and the Study of Shanghai Urban Culture (性别视角与上海都市文化研究) », *Journal of Social Sciences*, n° 9, 2012, p. 163-174.

CHEN Xiaoming, « Interprétation de *Post-révolution* : théorie et réalité (“后革命”阐释：理论与现实 “*Hou geming*” *changshi: lilun yu xianshi*) », *Meiyuan*, n° 5, 2005, p. 4-6.

CHEN Xin et HUANG Ping, « L'émergence d'une culture de consommation dans la société chinoise (消费主义文化在中国社会的出现 *Xiaofei zhuyi zai zhongguo shehui de chuxian*) » [en ligne], *Aisixiang*, 12 février 2012, [consulté le 13 juillet 2022]. <https://www.aisixiang.com/data/13370.html>

DAI Jinghua, « Fantôme de la post-révolution (后革命的幽灵 *Hou geming de youling*) », *Dialogue Transculturel*, vol. 38, 2018, p. 10-49.

- HAN Chuanxi, « Les récits révolutionnaires dans l'ère post-révolutionnaire et leurs nouvelles possibilités (后革命时代的革命叙述及其新的可能 *Hougeming shidai de geming xushu ji qi xinde keneng*), *Art Panorama*, n° 3, 2010, p. 37-40.
- MAO Zhanwen, « Imagination théorique et méthode de parcours de recherche sur les événements des réseaux sociaux (新媒体事件研究的理论想象与路径方法 *Xinmeiti shijian yanjiu de lilun xiangxiang yu lujing fangfa*) », *Journalism Review*, novembre 2014, p. 87-91.
- TU Wei-ming, « Transformation moderne des traditions confucéennes (儒家传统的现代转化 *Rujia chuantong de xiandai zhuanhua*) », in FENG Shengzu (dir.), *Le nouveau confucianisme contemporain (当代新儒家 *Dangdai xin rujia*)*, Pékin, SDX Joint Publishing, 1989, p. 203-223.
- TU Wei-ming, « On the Modernization of the Confucian Traditions (儒家传统的现代转化) », *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*, vol. 34, n° 2, mars 2004, p. 5-12.
- WANG Jie et HE Yanshan, « Révolution et nostalgie : mémoire culturelle et structure de sentiment de la modernité esthétique chinoise (革命与乡愁：文化记忆与中国审美现代性的情感结构 *Geming yu xiangchou: wenhua jiyi yu zhongguo shenmei xiandaixing de qingganjiiegou*), *Journal of Beijing Film Academy*, n° 3, 2018, p. 33-42.
- WANG Ning, « The Paradigm of the State Transference: On the Formation of Consumerism in China (“国家让渡论”:有关中国消费主义成因的新命题) », *Journal of Sun Yat-Sen University (Social Science Edition)*, vol. 47, n° 4, 2007, p. 1-7
- LIU Fei, « 10. L'essor du consumérisme chinois (中國消費主義的崛起 *Zhongguo xiaofeizhuyi de jueqi*) », in CHAN Kin-man et ZHANG Hua (dir.), *La transition difficile : la modernisation et la société chinoise (艱難的轉型：現代化與中國社會 *Jiannan de zhuanxing: xiandaihua yu zhongguo shehui*)*, Hongkong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2016, p. 265-286.
- WANG Shuo, « Mes opinions sur la culture populaire, la culture de Hong Kong et de Taiwan et d'autres (我看大众文化港台文化及其他 *Wo kan dazhong wenhua ji qita*) » [en ligne], *Ideobook*, 25 juin 2009, [consulté le 13 juillet 2022]. <http://www.ideobook.com/910/wang-shuo-popular-culture/>
- YUE Daiyun, « Le *qing* en chine (“情”在中国 *qing zai zhongguo*) », *Literary and artistic contention*, n° 4, 2005, p. 58-61.
- ZHU Xueqin, « La révolution des mille dernières années (这一千年的革命 *Zhe yiqiannian de geming*) » [en ligne], *Southern Weekly*, 29 décembre 1999, [consulté le 3 septembre 2023]. <https://www.aisixiang.com/data/203.html>

Thèse

LIU Qianyang, *Research on “Cheng” Ideas of Pre-Qin and the Han Dynasty* (先秦、两汉儒家“诚”观念研究), ZENG Zhengyu (dir.), thèse de doctorat, philosophie chinoise, université de Shandong, 2016.

Ouvrages en langue étrangère

Livres

DENTON Kirk A., *Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2014.

FEI Xiaotong, *Aux racines de la société chinoise*, traduit du chinois par THOREL Yann Varc'h et HUANG Hong, Paris, Presses de l'Inalco, 2021.

HALL David L. et AMES Roger T., *Thinking Through Confucius*, Albany, State University of New York Press, 1987.

LEVENSON Joseph R., *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968.

Meng-Tseu, in Confucius et Mencius, *Les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine*, traduit du chinois par PAUTHIER M. G., Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1858.

ROSEMONT Henry, Jr et AMES Roger T., *The Chinese classic of family reverence: a philosophical translation of the Xiaojing*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009.

TU Wei-Ming, *Confucian thought: Selfhood as creative transformation*, New York, State University of New York Press, 1985.

YOSHIDA Takashi, *The Making of « The Rape of Nanking »: History and Memory in Japan, China, and the United States*, New York, Oxford Academic, 2006.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

TANG Xiaobing, « New Urban Culture and the Anxiety of Everyday Life in Contemporary China », in TANG Xiaobing et SNYDER Steve (dir.), *In Pursuit of Contemporary East Asian Culture*, Boulder, Westview Press, 1996, p. 107-122.

WANG Liang, « Analyse de la mère de Mencius » [en ligne], traduit du chinois par LIEBHART Violaine, *Lacanchine*, 25 avril 2010, [consulté le 20 juin 2022]. http://www.lacanchine.com/Wang_L_01f.html

Ouvrages socioculturels généraux

Livres

- ADORNO Theodor W., *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par ROCHLITZ Geneviève et ROCHLITZ Rainer, Paris, Payot, 2003.
- ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, [1991], traduit de l'anglais par OAUZAT Pierre-Emmanuel, Paris, La Découverte, 1996.
- ARENDT Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.
- BAUMAN Zygmunt, *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge, Polity Press, 2001.
- BEST Steven et KELLNER Douglas, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Houndmills, Basingstoke et Hampshire, Macmillan, 1991.
- BHABHA Homi (dir.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge 1990
- BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
- CONNERTON Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- DOCHERTY Thomas (dir.), *Postmodernism: A Reader*, New York, Routledge, 2014.
- FEATHERSTONE Mike, *Consumer culture and postmodernism* (2ème édition), Londres, SAGE Publications, 2007.
- GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne tome 1 « la présentation de soi »*, traduit de l'anglais par ACCARDO Alain, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.
- ILLOUZ Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Seuil, 2006.
- JENKINS Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- LERMINIER Eugène, *Politique d'Aristote*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- LEVY David, *Love and Sex with Robots: The Evolution of Human-Robot Relationships*, New York, Harper Collins Publishers, 2007.
- LURY Celia, *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, New York, Routledge, 1998.

- MARTÍN-BARBERO Jesús, *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, Londres, Newbury Park et New Delhi, SAGE Publications, 1993.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Utopisme et communauté de l'avenir*, Introduction, traduction et notes de DANGEVILLE Roger, Paris, François Maspero, 1976.
- MCLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- MEŠTROVIĆ Stjepan G., *Postemotional Society*, Londres, SAGE Publications LTD, 1997.
- MILLER David, *Principles of Social Justice*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.
- RANTANEN Terhi, *The Media and Globalization*, Londres, SAGE Publications Ltd, 2005.
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RIESMAN David, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press, 1969 [1950].
- STANLEY Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais (américain) par DOBENESQUE Étienne, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et Société*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1887].
- YUVAL-DAVIS Nira, *Gender and Nation*, Londres, Sage, 1997.
- WILLIAMS Raymond, *The Long Revolution*, Londres, Chatto & Windus, 1961.
- WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1977.
- WILLIAMS Raymond et ORROM Michael, « Preface to Film », *Film Drama*, 1954.

Articles, revues ou chapitres d'ouvrages

- CHAUMONT Jean-Michel, « 4. Au coeur du débat sur la singularité », in *La concurrence des victims : Génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2010 [1997], p. 126-180.
- DENBY David J, « 4. Sentimentalism in the rhetoric of the Revolution », in *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760–1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 139-165.
- DUNN Robert, « Television, Consumption and the Commodity Form », *Theory, Culture and Society*, vol. 3, n° 1, février 1986, p. 49–64.
- HARTLEY Daniel, « Introduction à Raymond Williams » [en ligne], traduit de l'anglais par SAMSON, *Période*, 23 novembre 2015, [consulté le 6 octobre 2023]. <http://revueperiode.net/introduction-a-raymond-williams/>

HIGHMORE Ben, « Les structures de sentiment et la critique de la vie quotidienne » [en ligne], *Revue des sciences humaines*, n° 345, 2022, 16 mars 2023, [consulté le 6 octobre 2023]. <http://journals.openedition.org/rsh/611>

MILLER J. Hillis, « Theories of Community: Williams, Heidegger, and Others », in *Communities in Fiction*, New York, Fordham University Press, 2014, p. 1-17.

TAVANI Jean Louis et COLLANGE Julie, « Mémoire collective et émotions : l'influence de l'implication personnelle. Étude sur le souvenir du meurtre de Clément Méric », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 2017/4 (n° 116), p. 351-373.

