



**HAL**  
open science

# Mémoire collective et images du passé en Chine et à Taiwan

Samia Ferhat

► **To cite this version:**

Samia Ferhat. Mémoire collective et images du passé en Chine et à Taiwan : débats autour de la représentation cinématographique de l'ennemi ou du colonisateur japonais. *Études Chinoises*, 2012, XXXI (2), pp.153 - 177. halshs-00927733

**HAL Id: halshs-00927733**

**<https://shs.hal.science/halshs-00927733>**

Submitted on 16 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# ÉTUDES CHINOISES

---

XXXI-2

2012

---

Art et mémoire en Chine et à Taïwan

# ÉTUDES CHINOISES

Revue de l'Association française d'études chinoises

Vol. XXXI-2 (2012)

Art et mémoire en Chine et à Taïwan

**AF**  
**EC** | ASSOCIATION  
FRANÇAISE  
D'ÉTUDES  
CHINOISES

La rédaction d'*Études chinoises* remercie les lecteurs et relecteurs pour leurs commentaires et suggestions à propos des manuscrits qui ont été soumis pour publication.

Les propositions d'article et de comptes rendus sont à adresser à l'adresse électronique suivante :  
[afec.etudeschinoises@gmail.com](mailto:afec.etudeschinoises@gmail.com)

Les auteurs sont invités à suivre la charte typographique disponible sur la page Internet suivante :  
<http://www.afec-etudeschinoises.com/Publier>

### **L'Association française d'études chinoises (AFEC)**

Fondée en 1980, l'association réunit enseignants, chercheurs, étudiants et experts du monde chinois. Elle a vocation à maintenir et développer la recherche et les échanges entre chercheurs et le dialogue entre les différentes institutions universitaires existantes.

L'AFEC publie, depuis 1982, *Études chinoises*, revue de sinologie généraliste à comité de lecture. Cette dernière couvre l'ensemble des périodes historiques et toutes les disciplines. Sa vocation est de promouvoir les travaux originaux et inédits de chercheurs français et étrangers.

Pour joindre le secrétariat de l'association : [afec.contact@gmail.com](mailto:afec.contact@gmail.com)

Conseil de l'association (novembre 2012) : Frédéric Constant, Guillaume Dutournier, Samia Ferhat (présidente), John Finlay, Stéphanie Homola, Alexis Lycas (webmestre), Muriel Peytavin-Baget (trésorière), Soline Suchet (webmestre), Xie Xin-zhe (secrétaire).

Pour tout renseignement concernant l'AFEC et la revue *Études chinoises*, consulter le site Internet de l'association :  
<http://www.afec-etudeschinoises.com/>

## Éditorial

*Né d'un cycle de conférences organisées dans le cadre des activités scientifiques de la Chaire des Études chinoises de la FASSE (Institut catholique) en 2011, le dossier « Art et mémoire » se propose d'interroger les dynamiques qui lieraient entre eux les espaces artistiques et mémoriels en Chine et à Taïwan. De la peinture à la photographie, en passant par les objets d'art, la poésie et le cinéma, les auteurs nous présentent des modes particuliers de représentation du passé, tous révélateurs des cadres sociaux au sein desquels apparaît la création artistique.*

*Ainsi, Muriel Peytavin et Danielle Elisseeff nous révèlent ce que le portrait, qu'il soit pictural ou photographique, indique de l'évolution des sensibilités collectives : la courtisane des dynasties Ming et Qing se montre à nous sous les traits élégants et raffinés d'une femme de lettres, alors que l'Empereur des derniers temps du règne mandchou semble soudain, de par sa posture et ses attributs vestimentaires, étonnement proche du commun de ses sujets.*

*Quant à Anne Kerlan, Corrado Neri et Samia Ferhat, ils pointent la portée politique et sociale de l'image cinématographique, que celle-ci se rattache au projet d'édification du sentiment national dans la jeune République de Chine, qu'elle exprime le besoin de raviver le souvenir toujours prégnant de l'expérience coloniale à Taïwan, ou encore qu'elle manifeste le désir d'une évocation plus distanciée, souvent plus nuancée, des épisodes traumatiques du passé, notamment ceux rattachés au conflit sino-japonais. Un passé douloureux de guerres, de ruptures et de violences possiblement dévoilé à Taïwan par la voix nostalgique du poème qui le fait alors rejaillir en une multiplicité d'images nourries de la diversité des sensibilités locales sans toutefois, ainsi que le montre Sandrine Marchand, ne jamais s'y laisser totalement enfermer.*

*Dès lors, se pose la question du rôle de l'œuvre artistique dans la transmission mémorielle. Chan Tsai-yun nous montre combien la préservation*

*des objets d'art du Musée du Palais équivalait, pour une grande partie de l'élite chinoise du début du XX<sup>e</sup> siècle, à assurer la continuité d'une culture, d'une histoire et donc à sauver la quintessence de la Nation chinoise. Valorisation d'un passé, transmission d'une tradition auxquelles l'artiste contemporain Ai Weiwei contribue lui aussi à sa manière même si, comme le montre Emmanuel Lincot, ses provocations et excentricités semblent plutôt l'en éloigner.*

*Ce sont ces divers chemins d'expression de la mémoire que nous font découvrir les auteurs du dossier « Art et mémoire en Chine et à Taïwan » du volume XXXI-2 d'Études chinoises.*

SF & DC

## Sommaire

Antoine GOURNAY : <i>In memoriam</i> Flora Blanchon (1943-2012)	7
Frédéric OBRINGER : <i>In memoriam</i> Élisabeth Allès (1952-2012)	11

### Dossier Art et Mémoire en Chine et à Taïwan

#### ARTICLES

Muriel PEYTAVIN : <i>La courtisane en peinture : portraits idéalisés, portraits du réel</i> .....	15
CHAN Tsai-yun : <i>Mémoire d'un empire. La longue marche des collections du Musée du Palais dans un contexte de guerre</i>	45
Sandrine MARCHAND : <i>Nostalgie du poème : réticence à l'image dans la poésie mémorielle</i> .....	77
Anne KERLAN : <i>Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941</i> .....	115
Samia FERHAT : <i>Mémoire collective et images du passé en Chine et à Taïwan : débats autour de la représentation cinématographique de l'ennemi ou du colonisateur japonais</i> .....	153

Corrado NERI : <i>L'Histoire n'est qu'un souvenir : mémoire et processus créatif chez Hou Hsiao-hsien et Wu Nien-jen</i> .....	179
--	-----

## NOTE DE RECHERCHE

Danielle ELISSEEFF : <i>Excursion dans le monde troublant des images photographiques</i> .....	203
--	-----

## ESSAI

Emmanuel LINCOT : <i>Ai Weiwei : entre engagement et mémoire</i> .....	221
--	-----

## COMPTE RENDUS

Yves Chevrier, Alain Roux, Xiaohong Xiao-Planes (dir.), *Citadins et citoyens dans la Chine du xx<sup>e</sup> siècle* (Delphine Spicq), p. 243 • Li Feng, David Prager Branner (ed.), *Writing and Literacy in Early China: Studies from the Columbia Early China Seminar* (Olivier Venture), p. 246 • Ruth Mostern, "Dividing the Realm in Order to Govern": *The Spatial Organization of the Song State (960-1276 CE)* (Christian Lamouroux), p. 250 • Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs. Understanding Chinese Tombs* (Alain Thote), p. 257 • Cong Ellen Zhang, *Transformative Journeys: Travel and Culture in Song China* (Christian Lamouroux), p. 262.

ENGLISH ABSTRACTS .....	267
-------------------------	-----

中文摘要.....	271
-----------	-----



Samia FERHAT\*

Mémoire collective et images  
du passé en Chine et à Taïwan :  
débat autour de la représentation cinématographique  
de l'ennemi ou du colonisateur japonais

*Résumé — Depuis la capitulation du Japon en août 1945 s'est cristallisée dans la mémoire collective une vision particulière de ce pays et de son rôle dans la guerre qui en Asie orientale l'a opposé à la Chine et ses alliés, alors que depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle son destin était lié à celui de Taïwan. À travers l'analyse de films chinois et taïwanais, mis en perspective par un détour vers le cinéma américain, nous discutons de la façon dont la cinématographie explore ces moments du passé et en propose une nouvelle lecture par le regard attentif posé sur ses protagonistes, le plus souvent restitués dans leur singularité au-delà de toute fixation stéréotypée.*

---

Déroulée sur le continent chinois de 1931 à 1945, la guerre de résistance contre le Japon constitua, jusqu'au milieu des années 2000, un des moments historiques particulièrement valorisés de la mémoire officielle diffusée par les autorités de Pékin et de Taipei. Les deux récits qui, de part et d'autre du détroit de Taïwan, relaient les événements ont longtemps été marqués par une similitude dans les termes employés pour les qualifier ainsi que dans la signification qui en était tirée. L'accent était mis sur la nature acharnée d'un conflit dont l'issue victorieuse venait récompenser la détermination sans

\* Maître de conférences à l'Université Paris Ouest-Nanterre ; chercheur au CECMC (EHESS-UMR8173)

faillie d'une nation prête au sacrifice. Ainsi, les discours qui accompagnaient les cérémonies commémoratives faisaient-ils immanquablement référence au sang versé par les soldats et la population civile, tous unis dans le désir conjoint de mener la résistance afin de satisfaire aux devoirs intangibles de l'appartenance à la nation chinoise. En effet, si en 1964, Chiang Kai-shek évoquait la « lutte opiniâtre et sanglante » (*yuxue fendou* 浴血奮鬥) qui révéla la « [grandeur] patriotique de l'esprit de la nation » (*aiguo baozhong de minzu jingshen* 愛國保種的民族精神)<sup>1</sup>, Hu Jintao, quant à lui, parlait en 2005 d'une « guerre opiniâtre et sanglante » (*yuxue fenzhan* 浴血奮戰) au cours de laquelle s'était exprimé le « remarquable esprit de la nation chinoise » (*Zhonghua minzu de weida jingshen* 中華民族的偉大精神)<sup>2</sup>. De même, en 1995, alors que les relations entre la Chine et Taïwan étaient particulièrement tendues, le souvenir de la guerre anti-japonaise fut l'occasion pour les deux gouvernements de rappeler le « sens sacré de la nation » (*minzu dayi* 民族大義), que l'un et l'autre fondaient sur les principes d'unité et de solidarité dans l'adversité<sup>3</sup>.

Cette concordance terminologique, si elle autorise le présupposé d'une analogie quant aux représentations mémorielles liées à la guerre de résistance, ne signifie pas nécessairement la parfaite adéquation des récits officiels en Chine et à Taïwan. Car, en effet, la mémoire historique, fortement marquée dans sa vocation normative par le contexte politique et social de la société qui la produit, est amenée à évoluer dans son contenu et ses termes<sup>4</sup>. De telle sorte que, si

- 
1. *Zhongyang ribao* 中央日報, 15 octobre 1964, p. 1.
  2. Discours du 3 septembre 2005 : <http://politics.people.com.cn/GB/1024/3665666.html> (consulté en juin 2008).
  3. *Renmin ribao* 人民日報, 7 juillet 1995, p. 1; ZHANG Ruide 張瑞德, « Jinian huodong yu zhengzhi » 紀念活動與政治 (Commémoration et politique), in *Jinian qiqi kangzhan liushi zhounian xueshu yantaohui lunwenji* 紀念七七抗戰六十年學術研討會論文集 (Actes du colloque relatif à la commémoration des 60 ans de la lutte de résistance commencée le 7 juillet 1937), Taipei : Guoshiguan Yinxing, 1998, p. 1109.
  4. La mémoire historique (ou officielle) peut être considérée comme étant « la manière dont est écrite et commémorée l'histoire collective ». Voir Marie-Claire LAVABRE, *Le Fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris : Presses de la fondation nationale de Sciences politiques, 1994, p. 21. Elle correspond à ce que

dans un premier temps la fragilité politique et l'isolement diplomatique de Pékin ont conduit à la formation d'une narration qui mettait l'accent sur le rôle directeur du Parti communiste soutenu par l'allié soviétique, celle-ci se complexifia de manière significative dans le courant des années 1990. Le contexte historique propre à la seconde guerre mondiale, notamment, fut plus largement traité et analysé, ce qui conduisit à une appréciation indéniablement plus objective du rôle du Guomindang (GMD). En effet, les commémorations de 1995 furent l'occasion de saluer la contribution des autres nations, notamment celle des États-Unis et de l'Angleterre, dans la lutte contre le fascisme<sup>5</sup>. Par ailleurs, en faisant de l'agression de 1931 le point de départ de la lutte de résistance, Hu Jintao, dans son discours prononcé en 2005 à l'occasion de la célébration du soixantième anniversaire de la victoire, soulignait de manière implicite le rôle des forces armées aux ordres du gouvernement nationaliste<sup>6</sup>. De même, c'est la République de Chine qu'il honorait en se félicitant de la place tenue par la Chine dans le camp des alliés et qui, dès 1945, se concrétisa par l'obtention du siège de membre permanent du conseil de sécurité des Nations Unies<sup>7</sup>. Ce regard sur l'histoire, fortement marqué par les nouvelles ambitions internationales de Pékin, ainsi que par la mise en œuvre d'une politique d'apaisement à l'égard de Taïwan, semblait propice à la formation progressive d'une mémoire à même de dépasser une lecture strictement partisane et sino-centrée; le souci, à l'évidence, étant de proposer une vision capable d'intégrer différentes perspectives. Si d'un côté du détroit les évocations mémorielles se distinguaient par une plus grande fluidité propre à satisfaire une dynamique englobante et unificatrice, de l'autre, au contraire, elles évoluaient de manière beaucoup plus clivée et conflictuelle.

---

Johann Michel appelle un « régime mémoriel ». Voir Johann MICHEL, *Gouverner les mémoires. Les Politiques mémorielles en France*, Paris : Presses universitaires de France, 2010, p. 16.

5. HAN Fudong 韓福東, « 60 nian de jinian yu wangji » 60年的紀念與忘記 (60 années de commémoration et d'oubli), *Phoenix Weekly*, juin 2005, 18, p. 59.
6. En général, le début de la guerre de résistance est fixé aux événements du Pont Marco Polo du mois de juillet 1937, moment où la politique du second front uni entre le Guomindang et le Parti communiste devient effective.
7. Discours du 3 septembre 2005, *op. cit.*

En effet, le début des années 1990, qui s'est caractérisé à Taïwan par la montée en force des positions indépendantistes prônées par le Parti démocrate progressiste (PDP), a aussi vu l'émergence d'une nouvelle préoccupation quant à la façon d'envisager l'histoire de l'île : celle-ci devait se démarquer d'une lecture principalement continentale et chinoise. C'est pourquoi, alors que la date du 25 octobre avait été jusque-là fêtée comme celle de la victoire mettant un terme aux cinquante années de colonisation japonaise, les commémorations de 1995 organisées par la ville de Taipei célébrèrent de manière plus neutre la « fin de la guerre » (*zhongzhan* 終戰)<sup>8</sup>. Les autorités de la ville affiliées au PDP tenaient ainsi à marquer une position de retrait par rapport à une mémoire historique qui, depuis 1945, avait valorisé comme l'un des acquis les plus importants de la victoire le rétablissement du territoire insulaire dans son statut de province chinoise. La fracture allait s'accroître au début des années 2000 avec l'accession de Chen Shui-bian 陳水扁 à la présidence de la République. La date du 25 octobre perdit son caractère férié et fut officiellement inscrite comme étant celle marquant la « fin de la guerre » et non plus la « rétrocession de Taïwan » (*guangfu* 光復). Par ailleurs, la période de colonisation n'était plus désormais qualifiée de période d'« occupation japonaise » (*Riju shidai* 日據時代) mais de « gestion japonaise » (*Rizhi shidai* 日治時代). Cette évolution terminologique permettait non seulement une banalisation de l'événement en l'isolant du contexte historique des deux guerres sino-japonaises mais, de plus, autorisait une appréciation positive des années de colonisation par l'évaluation des apports sociaux et économiques de cette gestion politique.

L'approche du gouvernement Chen Shui-bian fut à la source de nombreuses polémiques. Les contestations vinrent des formations d'opposition attachées à une lecture plus conventionnelle de la guerre de résistance et de la période coloniale, l'une et l'autre étant considérées comme indissociablement liées. En 2001, Ma Ying-jeou

---

8. YAN Qiongzhen 彥瓊真, « Taibei shi zhengfu zhongjie kangzhan yiyuan yaoqiu guangfu » 台北市政府終結抗戰議員要求光復 (Le gouvernement de la ville finit la guerre, les députés réclament la rétrocession), *Zhongyang ribao* 中央日報, 25 octobre 1995, p. 3.

馬英九, maire de Taipei et membre du GMD<sup>9</sup>, regretta la position particulièrement désinvestie des autorités à l'égard de la guerre de résistance à laquelle, selon lui, de nombreux Taïwanais s'étaient pourtant ralliés. Par ailleurs, il fit part de son incompréhension face à une conception qui tendait à gommer les exactions et les brutalités commises par l'armée japonaise au profit d'une lecture enjolivée des années de colonisation<sup>10</sup>.

En fait, ce dernier point soulevé par Ma Ying-jeou est révélateur d'une perception qui à Taïwan comme en Chine reste toujours attachée à cette période de l'histoire. Au-delà des variations narratives concernant le rôle ou le mérite à attribuer aux différents protagonistes du conflit, ce qui reste prégnant dans les mémoires est la blessure toujours vive de l'outrage subi par la population civile. Il est probable que l'intensité de ce sentiment, notamment en Chine, tienne pour partie aux politiques mémorielles qui, dès le milieu des années 1980, ont fait une large place à la commémoration du massacre de Nankin. En effet, l'ouverture du mémorial en 1985 a très certainement contribué à raviver dans les esprits le souvenir des crimes commis par l'occupant japonais, ceci d'autant plus qu'au même moment la montée des courants révisionnistes au Japon ainsi que les visites du premier ministre Nakasone Yasuhiro au sanctuaire de Yasukuni entraînaient de violentes protestations<sup>11</sup>. Toutefois, comme le souligne Joël Candau, il ne serait pas tout à fait juste de reporter, de manière stricte, les représentations que les individus nourrissent à l'égard du passé au contenu des actes mémoriels collectifs, que ceux-

---

9. Ma Ying-jeou exerce actuellement son deuxième mandat de Président de la République de Chine (Taïwan).

10. DONG Zhilin 董智林, « Bu jie Li Deng-hui wei he zai xian botao, bu jie rijun canbao lishi bei zhongyang zhengfu danhua » 不解李登輝為何再掀波濤, 不解日軍殘暴历史被中央政府淡化 (Pourquoi Lee Teng-hui crée-t-il encore des remous? Pourquoi le gouvernement central atténue-t-il l'expérience de violence et de brutalité dues aux militaristes japonais?), *Lianhe Bao* 聯合報, 8 juillet 2001, p. 4.

11. Jean-Louis MARGOLIN, *L'Armée de l'Empereur*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 429; Rana MITTER, « Le massacre de Nankin : mémoire et oubli en Chine et au Japon », *Vingtième siècle*, 94, 2007, p. 16.

ci soient de nature officielle ou privée<sup>12</sup>. La mémoire collective ne se réduit pas à la mémoire historique, et la variété des représentations qui la composent rend compte de la pluralité des mémoires individuelles, elles-mêmes évoluant à la faveur des milieux au sein desquels se place le « sujet remémorant<sup>13</sup> ». De telle sorte que, comme le propose Roger Bastide, la mémoire collective pourrait être envisagée comme un « système d'interrelations de mémoires individuelles<sup>14</sup> », chaque mémoire individuelle n'étant alors qu'un « point de vue sur la mémoire collective<sup>15</sup> ».

Cette approche relativiste qui pointe l'impossibilité de définir un schème de représentations unanimement partagées par l'ensemble des membres d'un groupe, n'est néanmoins pas en contradiction avec l'identification possible d'une « vulgate » qui, dans une société donnée, rend compte de la façon dont est majoritairement perçu un moment du passé ou un événement de l'histoire. C'est souvent par le biais des médias, des produits culturels de masse que se diffuse une telle perception. En outre, sa portée sera d'autant plus forte qu'elle pourra entrer en résonance avec une expérience réelle du passé, avec la mémoire vive des événements. C'est pourquoi, alors qu'il serait faux de la considérer comme une pure invention du passé, elle n'en est pas moins une évocation univoque qui, selon les termes de Pierre Laborie, s'affranchit souvent de la « diversité du corps social, de l'espace et de la chronologie »<sup>16</sup>.

Existerait-il une vulgate relative à la période d'occupation en Chine et à la colonisation à Taïwan ? Il est à l'évidence difficile de répondre à une telle question sans un conséquent travail de terrain. Toutefois, les regrets exprimés par Ma Ying-jeou en 2001, auxquels se sont ralliées par ailleurs de nombreuses voix, laissent à penser que

12. Ces actes comprennent les commémorations et anniversaires, les constructions de musées, les édifications de stèles, les narrations, etc. Voir Joël CANDAU, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 67-68.

13. L'expression est de Johann MICHEL, *op. cit.*, p. 10.

14. Roger BASTIDE, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, 21, 1970, p. 94.

15. Maurice HALBAWCHS, *La Mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1997, p. 94.

16. Pierre LABORIE, *Le Chagrin et le venin. La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues*, Paris : Bayard, 2011, p. 51.

la modestie des commémorations relatives à la victoire de la guerre de résistance, et à la rétrocession de Taïwan, posait problème dans la mesure où l'indifférence supposée du gouvernement équivalait dans l'esprit de ses détracteurs à une non reconnaissance de la souffrance subie. Les protestations de Ma Ying-jeou n'étaient donc pas tant motivées par son désir de voir la victoire célébrée, que par celui de rappeler à la mémoire les épreuves vécues par la population chinoise et, dans une perspective analogique, la population taïwanaise. Il semble donc que la perception dominante relative à cette période de l'histoire – et que l'on souhaite maintenir vivace – tient principalement au comportement de l'ennemi japonais. C'est le souvenir de son inhumanité et de sa barbarie qu'il convient de se remémorer. Cette approche fondée sur les besoins d'une identification communautaire, comme nous le verrons dans la suite de l'article, permet de mieux saisir l'impact d'évocations mémorielles qui tendent à s'éloigner et qui, en conséquence, génèrent débats et controverses.

En effet, depuis une dizaine d'années, la production cinématographique tend à proposer une vision particulièrement originale du protagoniste japonais, que celui-ci soit impliqué dans le conflit sino-japonais, dans la guerre du Pacifique, ou qu'il soit partie prenante de la colonisation à Taïwan. Il y a un désir manifeste chez les réalisateurs de montrer l'ancien ennemi comme un individu ordinaire. Or la banalisation de la représentation permet, paradoxalement, de restituer l'individu dans toute sa complexité en lui reconnaissant, notamment, la capacité de faire des choix et d'intervenir sur les événements dont il est le témoin. Cette intervention – et c'est là le plus intéressant – contrevient généralement aux devoirs que pourrait lui imposer l'affiliation nationale. Ainsi, le film de Clint Eastwood *Lettres d'Iwo Jima* (2006) montre un soldat japonais qui fuit devant l'ennemi au lieu de se suicider comme le lui commandent ses supérieurs<sup>17</sup>. Dans *City of Life and Death (Nanjing! Nanjing! 南京! 南京!)* (2009), du réalisateur chinois Lu Chuan 陸川, nous voyons un soldat

---

17. Déroulée au printemps 1945, la bataille d'Iwo Jima fut l'une des plus meurtrières de la guerre du Pacifique. Clint Eastwood l'explore à la fois du point de vue américain dans son film *Mémoires de nos pères* (2005) et japonais dans *Lettres d'Iwo Jima* (2006).

qui choisit de libérer ses prisonniers, au lieu de les exécuter, avant de se donner lui-même la mort. Quant au Taïwanais Wei De-sheng 魏德聖, il choisit de nous montrer dans *Cape N° 7* (*Haijiao qi hao* 海角七號) (2008) la faiblesse et la vulnérabilité d'un colon épris d'une jeune fille taïwanaise qui, au moment de la défaite, exprime le sentiment de honte que lui cause son appartenance nationale. En fait, la démarche de ces réalisateurs est propre à entraîner des réactions d'hostilité comme en témoignent, par exemple, les polémiques qui ont accompagné à Taïwan et en Chine la sortie des films *Cape n° 7* et *City of Life and Death*. La dénonciation de ces œuvres montre combien il peut s'avérer difficile, pour une partie du public, de se dégager des représentations communément admises du passé.

Dès lors, le propos de cet article sera de réfléchir à la dynamique qui lie mémoire, histoire et représentation cinématographique. La réflexion sera construite autour de trois directions particulières. Dans un premier temps, nous traiterons de la portée identitaire des constructions mémorielles et du rôle que l'image est susceptible d'y jouer. Puis, nous tenterons de comprendre de quelle manière l'évocation cinématographique peut venir perturber les repères liés au passé et, en conséquence, entraîner débats et controverses. Enfin, des exemples tirés de la filmographie taïwanaise et chinoise, mis en perspective par un détour vers le cinéma de Clint Eastwood, permettront d'illustrer ces nouveaux regards qui, d'une certaine manière, contribuent à former petit à petit de nouvelles lectures du passé.

## Transmission et cristallisation mémorielles : des images pour narrer l'indicible

Afin d'amorcer notre réflexion, j'aimerais prendre pour support le travail d'une étudiante de l'UFR de langues de l'Université Paris Ouest-Nanterre. Nous la nommerons Lina. Au cours de sa troisième année de licence, Lina a été amenée à rédiger un dossier sur le thème du massacre de Nankin. Avec son autorisation, je vais en reproduire un extrait qui, à mon sens, permet de saisir la place que la guerre de résistance et l'occupation japonaise en Chine peuvent prendre dans la mémoire d'une famille d'origine chinoise. Or, même si l'expérience de Lina ne constitue qu'un cas particulier, qu'il ne serait



pas raisonnable d'ériger en norme, le contenu de son travail donne néanmoins des indices sur l'importance que peut revêtir ce moment d'histoire dans l'imaginaire individuel et collectif et, partant, suggère en filigrane la façon dont les films qui l'évoquent peuvent être reçus et interprétés. Le dossier de Lina a été construit autour de deux sources principales : l'ouvrage *L'Armée de l'Empereur* de Jean-Louis Margolin et le documentaire *Nanking* de Bill Guttentag et Dan Sturman (2007)<sup>18</sup>.

Voyons, tout d'abord, comment Lina justifie le choix du dossier :

Mon père est cantonais mais né sur le sol cambodgien. Ma mère est cantonaise mais née sur le sol laotien. Dans les années 1970, ils ont dû fuir les guerres civiles de leur pays respectif et se sont installés en France. Mes parents tenaient à ce que leurs enfants s'intègrent facilement au sein de la communauté française. C'est pourquoi, ils ont décidé de s'installer dans la ville de Puteaux, loin des quartiers où la population était majoritairement asiatique comme le 13<sup>e</sup> arrondissement ou Belleville.

Élevée dans des établissements catholiques, je me suis sentie pendant longtemps beaucoup plus française que chinoise. Mes parents voulaient néanmoins que leurs enfants apprennent les valeurs et les traditions chinoises : l'importance de l'éducation, de la famille, du respect d'autrui et de la dignité. Mon père souhaitait également nous enseigner les moments importants de l'histoire de la Chine mais, à de nombreuses reprises, j'ai constaté qu'il n'évoquait que très rarement le rôle des Japonais dans ses récits. Or, fréquentant d'autres personnes d'origine chinoise, j'avais déjà observé qu'il existait une certaine distance, voire de la froideur, dans leurs rapports avec les Japonais. Quand je posais des questions à ce propos, mon père restait très évasif et ma mère préférait détourner la conversation. À l'époque, je n'avais pas encore entendu parler de la guerre sino-japonaise. Pour mes parents, le sujet était certainement trop délicat à aborder avec une enfant.

Arrivée au lycée, mes parents m'ont considérée suffisamment mature pour commencer à parler avec moi de la question des relations sino-japonaises. Cependant, ils ne sont pas entrés dans les détails par crainte de m'effrayer ; je savais pertinemment que

---

18. Jean-Louis MARGOLIN, *op. cit.*

de nombreuses choses n'avaient pas été révélées. Alors, seule, j'ai commencé à faire quelques recherches. Puis, à l'Université, le sujet a été abordé durant les cours de civilisation chinoise. Le documentaire *Nanking* m'a profondément touchée et m'a permis de comprendre pourquoi les relations sino-japonaises resteront à jamais tumultueuses. Mes parents ont toujours été d'une extrême politesse avec les Japonais, comme le sont de nombreux Chinois, mais je sais qu'ils restent très rancuniers et qu'ils gardent toujours en mémoire le massacre de Nankin.

Le travail pour le dossier m'a donné l'occasion de découvrir et d'approfondir un sujet qui me tient énormément à cœur. Grâce aux recherches effectuées et, notamment, à ce que j'ai pu en retirer, je dois désormais admettre que j'ai la sensation d'être plus chinoise que française, et je souhaite en apprendre plus sur mes origines... Pour le plus grand bonheur de mes parents.

Le récit de Lina nous renseigne sur la façon dont, dans sa famille, se construit le processus d'identification communautaire à l'appui d'une valorisation très sélective d'une tranche de l'expérience familiale rapportée à l'histoire du pays d'origine. À ce propos, deux points apparaissent particulièrement intéressants à souligner.

Premièrement, les parents de Lina n'ont pas vécu l'occupation japonaise, puisqu'ils sont nés au début des années 1950, hors de Chine<sup>19</sup>. Pourtant, ils en portent la mémoire. Une mémoire douloureuse, qui n'est pas mise en mots, mais qui est néanmoins transmise, par-delà les silences, via un hyper-investissement émotionnel. Celui-ci est à la fois ressenti et observé par Lina : ses parents, comme les autres membres de la communauté chinoise qu'elle connaît,

---

19. D'après les indications données par Lina, il est possible de retracer quelques éléments de l'histoire familiale : Son père est né au Cambodge et sa mère au Laos au début des années 1950. Les deux grands-pères sont nés en Chine près de Canton. La grand-mère paternelle est née au Cambodge et la grand-mère maternelle au Laos. Le père de Lina est arrivé seul en France à l'âge de 17 ans ; le reste de la famille a choisi de rester au Cambodge mais n'a pas survécu à la guerre civile. Son père est donc le seul survivant. La mère de Lina est arrivée en France à l'âge de 23 ans accompagnée d'un de ses frères ; le reste de la famille est parti au Canada. Lina n'a pas connu ses grands-parents paternels et n'a vu que très rarement sa grand-mère maternelle. La mémoire familiale, comme celle liée à l'histoire nationale va donc être transmise par les parents.

ont une attitude à l'égard des Japonais qu'elle trouve étrange. L'impossibilité pour Lina de mettre des mots sur ce comportement va la pousser à faire des recherches, à mener une investigation, d'où le choix du dossier.

Deuxièmement, les parents de Lina sont tous les deux nés dans une famille indochinoise, le vécu le plus récent en Chine étant celui des grands-pères paternel et maternel. De part et d'autre, les familles ont vécu quatre guerres : la seconde guerre mondiale, la première guerre d'Indochine, la seconde guerre d'Indochine – ou guerre du Vietnam pendant laquelle les soldats communistes étaient installés sur le sol laotien et cambodgien – et les guerres civiles qui, au Cambodge et au Laos, ont accompagné l'arrivée des communistes au pouvoir. Pourtant, l'histoire dont on parle dans la famille est celle de la Chine, et l'imaginaire de guerre est concentré sur la mémoire de l'agression et de l'occupation japonaises. De même, les valeurs transmises de manière intentionnelle, consciente, par les parents de Lina sont celles rattachées à la tradition chinoise. Cela montre combien le processus d'identification communautaire repose nécessairement sur la stimulation d'une mémoire spécifique : la famille de Lina manifeste son désir de rattachement à la communauté chinoise par la valorisation de la culture d'origine et par la transmission de la mémoire historique propre à la Chine. Par ailleurs, le récit que fait Lina de son parcours personnel – et cette partie est très importante – montre qu'après avoir mené à bien ses recherches et mis en mots la mémoire de la guerre sino-japonaise, elle renverse ses référents identitaires et affirme qu'elle se sent désormais plus chinoise que française. On retrouve ici les travaux d'Ernest Renan selon lequel la vivacité du sentiment d'appartenance au groupe, et dans un sens plus large à la Nation, se nourrit principalement de « la possession en commun d'un riche legs de souvenirs<sup>20</sup> », et ce sont les moments douloureux (les guerres, les souffrances, les pertes) qui seront valorisés car, en la matière, « les deuils valent mieux que les triomphes<sup>21</sup> ».

---

20. Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris : Mille et une nuits, 1997, p. 31.

21. *Ibid.*, p. 32.

La deuxième question que le travail de Lina éclaire est celle du rôle de l'image dans le processus mémoriel. Lina souligne à plusieurs reprises le silence qui, dans sa famille, entourait l'occupation japonaise en Chine; silence qu'elle justifie par le désir de ses parents de la préserver d'évocations susceptibles de la choquer ou de l'effrayer. Sur ce point, je ne peux m'empêcher de faire le lien avec ce que les parents de Lina ont eux-mêmes vécu et vu pendant les guerres qui ont affecté leur pays natal respectif, expérience dont ils n'ont jamais parlé. Il semble que l'on ait, dans ce cas, ce que l'on pourrait appeler un « chevauchement » de mémoires et que l'une d'entre elles, seulement, soit volontairement investie. Dès lors, le silence semble recouvrir un traumatisme qui dépasse largement le moment d'histoire marqué par l'occupation japonaise en Chine. Toutefois, c'est celui-ci que Lina privilégie pour donner sens au comportement de ses parents.

Et c'est par la recherche des faits historiques qu'elle va essayer de construire sa propre narration, sa propre rationalisation des événements du passé. Cependant, il reste des zones d'ombre que Lina ne peut mettre en mots : les choses dont ses parents n'ont jamais pu lui parler. Ces choses-là, elle va essayer de les voir et de les montrer, à défaut d'avoir pu les écouter ou les entendre. De quelle façon ? Elle va les mettre en images. Dans la partie consacrée au bilan du massacre de Nankin, Lina utilise deux photos pour illustrer les brutalités subies par les civils; deux photos d'une extrême violence. La première montre des cadavres d'enfants amassés sur le sol d'une berge que l'on suppose être celle du Yangzi. Sur la seconde, nous découvrons le corps d'une femme à moitié dénudé. La profonde entaille qui marque le haut de la cuisse, ainsi que le pieu droit planté dans le bas ventre laisse deviner le sort qui lui fut infligé<sup>22</sup>.

Les photos dans le devoir de Lina ne sont ni référencées ni légendées, elles ne sont pas explicitées, ni rappelées dans le corps du texte. Comme si, pour Lina, ces photos parlaient d'elles-mêmes, donnaient

---

22. Les deux photos peuvent être vues respectivement aux adresses suivantes : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nanjing\\_Massacre\\_infants.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nanjing_Massacre_infants.jpg) (consulté le 10/07/2012); [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nanjing\\_Massacre\\_rape\\_killed.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nanjing_Massacre_rape_killed.jpg) (consulté le 10/07/2012).

spontanément une réponse aux questions qui la perturbaient. En fait, par sa démarche, Lina révèle une des particularités de l'image, que celle-ci soit photographique ou filmique : sa capacité à transmettre, au-delà des mots et des constructions narratives, des émotions liées à l'entité représentée. Celles que montre Lina ont créé chez moi une sidération, une stupéfaction; sentiments qu'elle a certainement elle-même ressentis et qui devaient correspondre, dans son esprit, à ce dont ses parents voulaient la protéger. Pour illustrer la démarche de Lina, on peut reprendre ici l'assertion de Jean-Luc Godard : l'image « permet de moins parler et de mieux dire ou plutôt de mieux parler [de quelque chose] sans avoir à le dire<sup>23</sup> ».

Hormis cette première fonction qui constitue l'image en véritable vecteur sensoriel, on peut en distinguer une autre : celle liée à la transmission d'un savoir, d'une connaissance rattachés au passé dont l'image devient à la fois trace et outil de compréhension. Dans ce cas, elle témoigne de l'événement et renseigne aussi sur les circonstances de son occurrence. Comme le propose Georges Didi-Hubermann, l'image n'est pas à considérer comme une chose mais, avant tout, et surtout, comme un acte. Elle révèle une intention, celle de la personne qui en est à l'origine, et produit des effets qui, souvent, peuvent dépasser cette intention première<sup>24</sup>.

En effet, par la multiplicité des représentations qu'elle propose, l'image, ainsi que le montre l'expérience de Lina, peut contribuer à la formation de cristallisations mémorielles ou, au contraire, à leur désorganisation. Recevoir l'image revient souvent à accepter « l'incertitude d'avoir vu »<sup>25</sup>. L'expression « avoir vu » est à comprendre dans un sens très large, il ne s'agit pas uniquement d'un vécu, mais aussi de l'ensemble des représentations qu'un individu peut nourrir à l'égard du passé. Accepter « l'incertitude d'avoir vu » se traduit par l'acceptation d'un regard tiers. Or, en la matière, les

---

23. Youssef ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue avec Jean-Luc Godard*, Tour : Farrago, 2000, p. 81.

24. Georges DIDI-HUBERMANN, *Images malgré tout*, Paris : Éditions de minuit, 2003, p. 143-144.

25. L'expression est de Jorge Semprun. Cité par Georges DIDI-HUBERMANN, *ibid.*, p. 111.

productions cinématographiques peuvent s'avérer être particulièrement dérangementes.

## La réception controversée des images du passé

Afin de comprendre de quelle manière le film peut éventuellement heurter le public dans ses perceptions et ses repères, nous évoquerons le cas du film taïwanais *Cape n° 7*, et celui du film chinois *City of Life and Death*. Les deux ont été plutôt bien accueillis dans leur pays respectif, notamment *Cape n° 7* qui remporta un franc succès, et ont été récompensés par de nombreux prix dans les festivals nationaux et internationaux. Quel est le propos de chacun de ces films et quelles ont été les critiques formulées à leur rencontre ?

*Cape n° 7*, dirigé par Wei De-sheng, met en parallèle deux relations sentimentales, l'une qui se déroule pendant la colonisation japonaise et l'autre à l'époque contemporaine. Il s'agit pour la première d'une relation entre un professeur japonais et son élève taïwanaise nommée Tomoko. La seconde lie un chanteur de rock taïwanais, Aga, et une jeune femme japonaise dont le prénom est aussi Tomoko. La relation qui se déroule à l'époque coloniale nous est révélée à travers les lettres que le professeur écrit pendant son voyage retour vers le Japon, peu de temps après la rétrocession. Lui et son élève avaient convenu de quitter ensemble l'ancienne colonie mais, incapable de respecter sa promesse, le professeur part seul en abandonnant Tomoko derrière lui. À la mort du professeur, sa famille, découvrant les liens qui l'unissaient à la jeune fille, décide d'envoyer les lettres à sa destinataire. Toutefois, portant l'adresse de la période coloniale, le paquet se retrouve entre les mains d'Aga qui, afin de satisfaire le vœu de son amie japonaise, se met en quête de l'ancienne élève du professeur.

Quant au film de Lu Chuan, *City of Life and Death*, il traite de la prise de Nankin par les troupes japonaises en décembre 1937. On y suit, notamment, l'évolution émotionnelle et psychologique d'un jeune soldat, Kadokawa qui, dans l'horreur du saccage de la ville, peine à supporter le sentiment de culpabilité qui le submerge et finit par se suicider après avoir sauvé la vie de deux prisonniers chinois.

Les critiques concernant *Cape n° 7* portaient principalement sur le mode de représentation jugé trop romantique de la période colo-

niale, que l'on découvrait à travers l'évocation douce-amère d'une relation entre un colon et son élève indigène. Celle-ci contrevenait à la nécessaire gravité qui devait accompagner tout rappel de ce moment de l'histoire taïwanaise. De fait, aux yeux de Chen Yi-zhong 陳宜中, chercheur à l'Academia Sinica, *Cape n° 7* dépeignait l'histoire d'amour douloureuse que continuaient à vivre, au-delà des soixante années de séparation, Taïwan et le Japon (*Liushi nian lai de xiangsi zhi qing* 六十年來的相思之情); une romance perturbée par l'arrivée inopportune des troupes nationalistes au moment de la libération de 1945. Il pointait, ainsi, le rôle négatif attribué au gouvernement Guomindang devenu, à travers le film, une « force étrangère dénuée de sentiments » (*waili wuqing* 外力無情). Cette perception tenait vraisemblablement à la dernière scène qui montre une population taïwanaise assemblée sur le quai d'embarquement des navires en partance pour le Japon, et faisant ses adieux aux colons sous l'œil attentif de soldats chinois solidement armés. D'après Chen Yi-zhong, le film relatait le malheur des Taïwanais, celui d'attendre en vain l'amour du Japon (*deng bu dao Riben de ai* 等不到日本的愛). L'union entre la jeune Tomoko et le chanteur de rock Aga en était en quelque sorte la réparation symbolique. Le choix d'une approche sentimentale ne pouvait avoir, selon lui, que des conséquences néfastes sur la jeunesse qui avait besoin de repères clairement définis<sup>26</sup>.

Le sentiment de nostalgie, selon certains très prégnant dans le film, fut aussi sévèrement condamné. Car au lieu de regrets, on attendait de l'évocation de la période coloniale qu'elle provoquât plutôt colère et ressentiment. Ainsi, Wang Feng 王丰, écrivain, essayiste, assimila-t-il *Cape n° 7* à un « gros arbuste d'herbes empoisonnées » (*zhu da ducao* 株大毒草). Il y voyait le poison de l'indépendantisme qui, distillé au plus profond de la société taïwanaise, avait pour effet de vicier les perceptions : c'est la Chine, terre des ancêtres qui était maintenant haïe, alors que le Japon, lui, était espéré et admiré<sup>27</sup>.

---

26. CHEN Yizhong 陳宜中, « *Haijiao qihao* de tairi kulian » 『海角七號』的台日苦戀 (*Cape n° 7* et l'amour contrarié de Taïwan et du Japon), *Zhongguo shibao* 中國時報, 9 octobre 2008, p. A22.

27. Voir les deux articles consécutifs écrits par Wang Feng sur son blog : WANG Feng 王丰, « *Haijiao qihao* shi zhu da ducao » 『海角七號』是株大毒草 (*Cape*

Le film fit aussi l'objet de beaucoup de critiques en Chine. Avant même sa sortie en salle, il fut largement diffusé sur le territoire chinois par le biais de téléchargements sur le net et de la vente, pour des sommes dérisoires, de versions pirates gravées sur DVD. Il entraîna des prises de positions particulièrement passionnées au sein des forums internet. Prévue initialement pour le mois de décembre 2008, sa programmation fut retardée de plusieurs semaines. Les autorités craignaient que ne soit avivé chez la jeunesse chinoise le sentiment nationaliste anti-nippon et que l'ordre public ne s'en trouve menacé. D'après les médias taiwanais, Chen Yunlin 陳雲林, le président de l'Association pour les relations à travers le détroit de Taïwan (*hai-xiehui* 海協會), avait déclaré que le film portait l'« empreinte de l'influence coloniale japonaise » (*huangminhua yinying* 皇民化陰影) et que, en conséquence, sa commercialisation, en raison des troubles susceptibles d'en découler, risquait de porter préjudice à l'évolution jusqu'alors plutôt favorable des relations entre les deux rives<sup>28</sup>. Le film sortit finalement sur les écrans chinois au mois de février 2009. C'est la relation sentimentale au cœur de la trame narrative qui fut la cible des attaques.

Certains internautes chinois, en effet, attaquèrent les femmes taiwanaises qui, malgré les humiliations et les outrages qui leur avaient été infligés pendant la période coloniale, souhaitaient encore s'unir à des Japonais<sup>29</sup>. D'autres soulignèrent combien le sort de Tomoko était misérable. Abandonnée alors qu'elle-même était prête à tout sacrifier pour suivre le professeur, il n'était rien dit de sa vie après le départ de ce dernier. Certainement, selon eux, parce qu'une telle évocation aurait privé le film d'une grande part de sa charge

---

*n*° 7 est un gros arbuste d'herbes empoisonnées), 10 octobre 2008, <http://blog.ifeng.com/article/176758.html>; WANG Feng 王丰, « *Haijiao qihao* juedue shi zhu da ducao » 『海角七號』絕對是株大毒草 (Il n'y a aucun doute : *Cape n*° 7 est bien un gros arbuste d'herbes empoisonnées), 10 octobre 2008, <http://blog.ifeng.com/article/176758.html> (consultés en novembre 2008).

28. « Chen Yunlin yu *Haijiao qihao* » 陳雲林與『海角七號』 (Chen Yunlin et *Cape n*° 7), *Zhongyang ribao wanglubao* 中央日報網路報, 2 décembre 2008, <http://www.cdnews.com.tw> (consulté en décembre 2008).

29. Discussions du 20 novembre 2008 sur <http://ipobar.com/read.php?tid=29330.html> (consulté en novembre 2008).



émotionnelle : le contenu des lettres, notamment, n'aurait pas été aussi séduisant<sup>30</sup>.

Comme le montrent ces critiques, l'attache sentimentale entre une Taïwanaise et un Japonais posait problème. Pourtant, le thème du lien amoureux entre ressortissants chinois et japonais pendant cette période n'est pas non plus totalement absent des productions cinématographiques. Ainsi, *Don't cry Nanking (Nanjing 1937 南京 1937)* (1995), du réalisateur chinois Wu Ziniu 吳子牛, co-produit par la Chine et Hong Kong, relate l'histoire d'une famille sino-japonaise qui, à la veille de la prise de Nankin, retourne s'y installer. La famille sera victime des violences commises par l'armée d'occupation. Le cas de ce film est cependant singulier : on peut comprendre que l'évocation d'un tel couple n'ait pas posé problème en raison du fait, qu'ici, le partenaire japonais se trouve être une femme. Or la femme japonaise, dans l'imaginaire collectif, ne porte pas l'infamie des horreurs commises par les soldats. Au contraire, elle se retrouve souvent parée des qualités de douceur et de dévouement. De la sorte, il est significatif qu'aucun élément masculin au sein de cette famille recomposée ne soit japonais : si de son précédent mariage le mari chinois a eu un fils, la femme japonaise, quant à elle, a eu une fille. Par ailleurs, le sentiment de rejet que pourrait possiblement induire la mention d'un foyer sino-japonais uni et harmonieux est largement contre-balançé par l'exposition explicite des horreurs commises par l'armée nipponne. Le film délivre donc bien un message en accord avec les représentations usuelles.

*Cape n°7*, en revanche, nous amène à découvrir un homme faible et vulnérable : les lettres qu'il écrit livrent la confession de sa honte. Sentiment né de sa défection à l'égard de Tomoko mais aussi du poids que fait peser sur lui son appartenance nationale :

---

30. « Kan shang qu hen mei Haijiao qihao beihou de taiwan bentu qingjie de zhenglun » 看上去很美『海角七號』背後的台灣本土情結的爭論 (Pourtant quand on le voit, c'est beau. Polémiques relatives à la question du localisme taïwanais : les dessous de *Cape n°7*), 8 novembre 2008, <http://blog.ifeng.com/article/1834919.html> (consulté en novembre 2008).

Tomoko :

Je t'en prie pardonne ma faiblesse.

Pardonne cet homme qui n'a pas osé reconnaître les sentiments qui l'habitaient [...]

Tomoko :

[...] Je suis le ressortissant d'un pays vaincu.

L'orgueil de la Nation d'élite est devenu la cangue qui entrave le criminel.

Je ne suis qu'un pauvre professeur.

Pourquoi endosser la responsabilité de crimes devenus ceux de toute une nation ?<sup>31</sup>

Le contenu des lettres que le professeur écrit, tout à l'avenant, amène le spectateur à le plaindre, plutôt qu'à l'incriminer. De même, la nature des liens qui l'unissent à Tomoko emporte son adhésion, aidé qu'il est en cela par l'atmosphère romantique du film à laquelle la bande-son contribue grandement. Aussi, peut-on légitimement se demander comment certains ont pu envisager de manière aussi négative cette relation amoureuse, ainsi que le personnage du professeur qui nous la relate. La sincérité de ce dernier n'est pas à remettre en cause et sa trahison est à rapporter au contexte politique et historique de l'époque. Mais n'est-ce pas justement ce point précis qui gêne, voire qui agace ? Un homme qui avoue sa culpabilité et se déclare démuni devant la survenue d'événements qui le contraignent ; cela remet en cause la façon dont le Japonais de l'époque est couramment imaginé ou représenté : un homme brutal, dominé par ses pulsions, capable du pire sans jamais souffrir d'aucun remords. En fait, il semble que les réactions à l'égard du film de Lu Chuan, *City of Life and Death*, relèvent aussi de la même appréciation : les critiques portaient en effet sur la représentation par trop empathique du soldat japonais dépeint comme une personne dotée des qualités d'humanité et de compassion.

L'objectif de Lu Chuan fut, dès le départ, de proposer un nouveau regard sur le massacre de Nankin. La lecture de journaux

---

31. Traduction de l'auteur à partir de la version chinoise du film : DVD *Cape* n° 7, Deltamac, 2009.

intimes tenus par des soldats japonais pendant la guerre, ainsi que des entretiens réalisés auprès de témoins des événements, victimes et agresseurs, ont fait naître chez lui le désir de rendre compte de l'expérience de « gens ordinaires »<sup>32</sup>. Son projet fut suivi de près par le Département de la propagande du PCC (*Zhongxuanbu* 中宣部), ainsi que par l'Administration d'État de la radio, du film et de la télévision (*Guojia guangdian zongju* 國家廣電總局). Le résultat emporta l'enthousiasme des trois autorités alors en charge de la surveillance du contenu des productions culturelles, Li Changchun 李長春, Liu Yunshan 劉雲山 et Wang Taihua 王太華. D'après eux, l'œuvre se distinguait non seulement par la façon très novatrice dont elle abordait l'histoire, mais avait, de surcroît, le mérite de rendre compte de la « grandeur des valeurs d'humanité » (*renxing de guanghui* 人性的光輝) et répondait en cela à « l'esprit du temps » (*tixian shidai de zhuxuanlü* 體現時代的主旋律)<sup>33</sup>.

Ces appréciations furent toutefois vite balayées par la montée des protestations qui suivit la sortie du film au mois d'avril 2009. Les attaques vinrent des organes de l'État, du parti, de l'armée, ainsi que des institutions culturelles et éducatives. En moins d'un mois, les autorités centrales reçurent plus de 70 000 messages de protestations, ainsi que de nombreuses lettres envoyées par des cadres des instances politiques et militaires. Des rassemblements furent organisés dans plus de trente universités à travers le pays<sup>34</sup>. Quant aux acteurs japonais du film, ils furent pris à partie lors d'une projection dans un cinéma de Hangzhou. Ils reçurent néanmoins le soutien d'une grande partie de la salle choquée d'une telle agression<sup>35</sup>. Les tensions étaient telles que Li Changchun et Liu Yunshan proposèrent de remettre leur démission<sup>36</sup>.

---

32. Brice PEDROLETTI, « Un long métrage sur le sac de Nankin réveille les passions chinoises », *Le Monde*, 6 mai 2009, p. 21.

33. CEN Chen 岑琛, « Nanjing! Nanjing! yinfa zhengzhi fengbo » 『南京！南京！』引發政治風波 (*City of Life and Death* entraîne des remous politiques), *Zhengming* 爭鳴, 2009, 6, p. 11.

34. *Ibid.*

35. Brice PEDROLETTI, *op. cit.*

36. CEN Chen, *op. cit.*

Comme ce fut le cas pour *Cape n° 7*, les débats les plus vifs furent aussi relayés sur le net. Le reproche le plus fréquent fait à l'encontre de Lu Chuan, abondamment qualifié de « traître à la nation » (*hanjian* 漢奸), était d'avoir minimisé la portée du massacre de Nankin par son désir de représenter de manière objective le soldat japonais, d'en faire un être « de chair et de sang » (*youxue yourou* 有血有肉)<sup>37</sup>. De telle sorte que les événements tragiques qui ont accompagné la prise de la ville ne tenaient plus qu'une place secondaire dans le film. Pour certains, le réalisateur se rattachait à cette mouvance d'artistes chinois qui, par leurs œuvres, exemptaient les Japonais de tout acte de contrition. D'autres, dénonçant le révisionnisme historique des formations radicales de la droite japonaise, posaient comme principe l'impossibilité d'effacer la haine ressentie à l'égard de l'ancien agresseur. Enfin, la personne qui reprochait à Lu Chuan son désir de faire de son protagoniste un « homme ordinaire », fait de « chair et de sang » et capable d'éprouver des sentiments de pitié envers l'ennemi vaincu, louait, en revanche, comme étant la scène la plus réussie du film, celle qui nous montre un soldat japonais jeter sans aucune hésitation, et devant les yeux de ses parents, une petite fille par la fenêtre. Cette appréciation montrait le besoin d'une représentation normée de l'événement historique : le film devait avoir une vocation pédagogique afin, comme le demandait également le Taïwanais Chen Yi-zhong à propos de *Cape n° 7*, de poser des repères précis permettant d'éviter toute confusion dans les interprétations et lectures du passé. La frontière entre les deux camps, ceux du bien et du mal, devait être clairement tracée. Or il semble que ces réalisateurs, préoccupés de rendre compte de la complexité et de l'ambiguïté du réel, tendent précisément à bannir ce mode univoque de représentation.

---

37. Je me réfère ici aux commentaires les plus significatifs postés sur le site [movie.douban.com](http://movie.douban.com) durant l'année 2009. Si je rends compte des appréciations négatives, cela ne signifie pas qu'elles représentent la totalité des opinions : certains internautes se montrèrent très favorables à l'égard du réalisateur et de sa démarche. <http://movie.douban.com/subject/2294568/comments> (consulté en avril 2010).

## Des images décriées : plongée dans l'univers sensible du protagoniste japonais

Lors d'une interview à l'occasion de la sortie de *Cape n° 7*, Wei De-sheng remarquait que s'il était fréquent de montrer les troupes coloniales arriver sur un territoire, le moment du départ était, en revanche, très rarement traité<sup>38</sup>. Pour quelle raison ? On peut imaginer que filmer le départ des colons suppose nécessairement l'évocation des liens qui les rattachent à la terre qu'ils quittent, ainsi qu'à sa population. C'est d'emblée se placer dans leur univers affectif. De même, interrogé sur *Mémoire de nos pères* et *Lettres d'Iwo Jima*, Clint Eastwood expliquait qu'il ne voulait surtout pas faire un film « à la John Wayne » dans lequel seraient montrés « des Américains qui vont tuer des Asiatiques »<sup>39</sup>. Les termes génériques utilisés par Clint Eastwood, « Américains » versus « Asiatiques », sont révélateurs du fait que dans les films « à la John Wayne », il n'est pas nécessaire de singulariser les membres du camp adverse puisque, de toute façon, le film a pour ambition d'explorer celui investi des valeurs positives : en l'occurrence le camp américain. Ainsi, dans *Sands of Iwo Jima*, d'Allan Dwan (1949), une seule scène montre des soldats japonais ; et encore, on ne les voit que de manière furtive, à travers la meurtrière du blockhaus dans lequel ils se trouvent. De sorte qu'effectivement, il pourrait tout autant s'agir de Coréens ou de Vietnamiens car rien ne les singularise ; la démarche du réalisateur étant dans ce cas précis de nous donner à voir « l'ennemi » et non pas des individus<sup>40</sup>.

Partageant sur ce point l'approche de Clint Eastwood, Wei De-sheng et Lu Chuan veulent, quant à eux, nous faire découvrir des individualités. Pour cela, ils commencent par attribuer des visages à leurs protagonistes. Des visages qui révèlent une personnalité, un parcours, qui permettent au spectateur de suivre leur évolution émo-

---

38. Voir l'interview donnée par Wei Desheng dans l'émission *True Love Blog* (*Zhengqing buluoge* 真情部落格), DVD *Cape n° 7*, édité par Deltamac, 2009.

39. Voir « Introduction de Clint Eastwood », DVD *Mémoires de nos pères*, Warner Bros, 2007.

40. C'est John Wayne qui tient le rôle principal dans *Sands of Iwo Jima*.

tionnelle et, d'une certaine façon, de générer un sentiment d'attachement, d'empathie à leur égard.

Quels sont ces visages et que nous montrent-ils? Alors que d'ordinaire, dans les films traitant de la période, le protagoniste japonais de par son physique ou sa gestuelle, nous apparaît d'emblée dur, violent ou ridicule, l'apport des productions de ces dernières années est de lui attribuer une figure propre à suggérer des traits de personnalité particulièrement positifs<sup>41</sup>. Ainsi, l'officier, à l'instar du commandant Kuribayashi des *Lettres d'Iwo Jima*, peut se caractériser par le physique imposant et avantageux du héros, qui le pose en personnage droit, responsable et courageux. Les soldats, quant à eux, affichent des visages aux traits fins et lisses qui suggèrent tout autant la fraîcheur et l'innocence que la vulnérabilité. C'est souvent par de longs plans rapprochés sur ces visages que les réalisateurs nous dévoilent l'humanité qui les habite. Dans *City of Life and Death*, nous éprouvons ainsi les sentiments de pitié, de honte et de culpabilité ressentis par Kadokawa devant le drame des femmes chinoises contraintes à la prostitution. L'expression du regard, sans cesse épiée par la caméra de Lu Chuan, nous dévoile en effet les conflits intérieurs du personnage qui, d'ailleurs, finiront par le mener au suicide.

Les cinéastes ne se contentent pas, par cette exploration minutieuse, de conférer singularité et réalité à leurs personnages, ils tentent aussi le plus souvent de restaurer la langue qu'ils parlent dans sa musicalité. En général, dans les films traitant de la période, le japonais que l'on entend est un langage grossier et sec : les personnages hurlent des ordres, insultent leur prisonniers, humilient la population civile. Dans la même logique que celle des traits physiques, une langue brutale garde à distance, alors que la douceur d'un son attire. Faire entendre la poésie de la langue japonaise est

---

41. Il semble toutefois y avoir des exceptions. En effet, lorsque le protagoniste japonais est un ami de la population locale, il peut se voir doté d'un physique particulièrement flatteur. En outre, il se distingue par sa parfaite maîtrise de la langue chinoise, contrairement à ses compatriotes qui, eux, ne s'expriment qu'en japonais. Voir, par exemple, *Victory (Meihua 梅花)* (1976) du réalisateur taïwanais Liu Jiachang 劉家昌.

manifestement l'objectif de Wei De-sheng qui, suivant en cela le procédé de Clint Eastwood dans *Lettres d'Iwo Jima*, va nous faire découvrir la voix singulière, intime de son protagoniste par le biais des lettres dont la lecture émaille le déroulé du film. Un moment privilégié pour le spectateur qui goûte la douceur d'un texte inspiré des œuvres de l'écrivain japonais Haruki Murakami, et dont les sonorités s'avèrent particulièrement harmonieuses :

La mer de décembre est lourde de colère.

Les effluves de la honte et du remords m'éclaboussent à chaque roulis. [...]

J'ai vu passer un banc de mulets qui migraient vers les eaux chaudes du littoral de Taïwan. J'ai inscrit mes pensées au flanc de l'un d'entre eux.

J'espère que ton père le prendra dans ses filets.

Tomoko, même si sa chair a une saveur amère, il faut que tu y goûtes.

Alors, tu comprendras...

Je ne t'abandonne pas : je voulais juste ne pas te perdre.<sup>42</sup>

C'est cette teneur romantique, totalement assumée par Wei Desheng, qui fut à la source de l'agacement de certains de ses détracteurs. Ceci d'autant plus que la lecture des lettres nous est offerte dans une scène récurrente qui, traversant le film à neuf reprises, en scande le rythme. Cette scène nous donne à voir le professeur debout contemplant l'océan ou assis occupé à son écriture. Commencée par l'image du navire glissant sur l'eau, accompagnée d'une musique aux sonorités minérales, la scène fait le plus souvent suite à des séquences mouvementées dont le dernier plan est constitué d'une bagarre ou d'une querelle. De telle sorte qu'à chaque occurrence, elle devient source d'apaisement pour le spectateur. De même, le thème musical qui l'introduit, et qui finit par fonctionner comme un leitmotiv, annonce dès les premières notes un retour sur le passé comme promesse de soulagement et de réconfort. C'est sans doute ce procédé de fondu enchaîné qui a

---

42. La traduction française à partir du texte chinois ne peut malheureusement pas en rendre toute la poésie.

conduit certains spectateurs à recevoir le film comme une manifestation de la nostalgie que les Taïwanais continueraient à nourrir à l'égard de la période coloniale.

En conclusion, j'aimerais revenir sur l'intérêt que représente l'étude de ces productions cinématographiques dans le cadre d'une réflexion sur la mémoire collective et les problématiques identitaires et sociales qu'elle sous-tend. Qu'il s'agisse d'un documentaire ou d'une fiction, le film est à même de donner des indices sur la façon dont une société souhaite, à un instant donné, explorer les moments importants de son histoire. En rendant compte des variations dans la perception et l'évocation du passé, il renseigne de surcroît sur le sens que peut prendre le rapport à l'altérité et la portée de celui-ci dans les interactions sociales. C'est pourquoi, si le film est à même d'influencer l'imaginaire collectif, il peut aussi, comme le propose Marc Ferro, être un « agent de l'histoire »<sup>43</sup>.

Pour illustrer cette idée, j'aimerais utiliser l'appréciation formulée par un étudiant chinois sur le film *City of Life and Death* dans le cadre d'un groupe de travail organisé à Paris en février 2010<sup>44</sup>. Il s'agit d'un étudiant originaire de la province du Liaoning, dans le nord-est. En 1931, les premiers bombardements japonais ont touché la localité où vivaient ses grands-parents. On peut donc imaginer que, dans la mémoire familiale, l'occupation japonaise garde un sens très particulier ; et qu'à partir de cette expérience s'est formée une perception distante, pour ne pas dire hostile, de l'ancien occupant. Je lui ai demandé ce qu'il pensait du film de Lu Chuan et, plus spécifiquement, du personnage de Kadokawa. Voici sa réponse :

Dans le film, le soldat japonais que nous devrions normalement haïr devient une personne envers laquelle il est impossible de ressentir des sentiments de haine. Il s'agit d'un Japonais qui éprouve de la

---

43. Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris : Gallimard, 1993 (édition refondue), p. 19.

44. Ce groupe de travail organisé du mois de décembre 2009 au mois de mars 2010, et réunissant dix étudiants chinois et taïwanais, avait pour objectif d'explorer la mémoire de l'occupation japonaise en Chine et de la colonisation à Taïwan autour de plusieurs œuvres cinématographiques.



compassion pour les Chinois. Ce film renverse les perceptions que nous devrions normalement avoir à l'égard des Japonais. Je suis reconnaissant à ces réalisateurs de nous rappeler qu'à l'époque, il y avait aussi des soldats japonais capables de faire preuve d'humanité.

## English abstracts

Muriel PEYTAVIN, *The Courtesan in Painting: Idealized Portraits, Portraits of Reality*

This article proposes to examine a number of portraits of courtesans from the Ming 明 (1368-1644) and Qing 清 (1644-1911) dynasties, within a tradition of Chinese painting where the portrait is not painted from nature or following a model but imagined according to literary texts that prescribe the principal guidelines in the matter of portraying people, specifically women. In general, a woman is treated as a general type and not as an individual person; the image depicted is consequently an ideological construction before being a psychological construction. This article seeks to assess the ways in which artists made use of the individuality of certain courtesans and their stories, considered as a subject in their own right, by means of a pictorial treatment distinct from the painting of beauties (*meiren hua* 美人畫) in order to express new ideals and unique qualities, but which failed, however, to construct a permanent image of Chinese feminine identity.

CHAN Tsai-yun, *Memory of an Empire: The "Long March" of the Collections of the Palace Museum in the Context of War*

The Palace Museum, from its creation up to the present day, has maintained a close correlation with the political evolution of the Chinese world. It reflects the Chinese imperial period, the transfor-

mation of the political system of the young Republic of China and the divisions of the Chinese world. It equally bears witness to an extremely tumultuous past marked by the Sino-Japanese War and the Nationalist-Communist Civil War. This imperial heritage, divided between China and Taiwan, serves to evoke of all manner of memories among the populations for whom “Chineseness” is deeply rooted.

Sandrine MARCHAND, *Poetic Longing: Resistance to the Image in Memorial Poetry*

The multiple memories of Taiwan—memories of the islanders, of the aborigines and the mainlanders—were expressed in poetry, which avoids the descriptive obligations of narrative language. Poetry thus appears as the genre most capable of underlining the shifting parts of memory, its uncertain grasp as well as its unpredictable evolution. In asking ourselves what poetic language reveals about the question of memory, we consider poems from the years 1960 to 1980, from authors who are committed to bringing up a sad past, in China or Taiwan. We reflect upon the images, their tone, their role and their value in the attempt to retain the past and to bring memory to life while mistrusting the imaginative domain.

Anne KERLAN, *Filming for the Nation: The Newsreel and the Construction of Visual Memory in China, 1911-1941*

This article re-examines the first developments of newsreel footage up until 1941 through the work of Li Minwei, a director originally from Hong Kong. Li filmed at various times the political events around Sun Yat-sen and then Chiang Kai-shek. He took part in 1930 in the founding of a film company, Lianhua, which placed a very special emphasis on the production of newsreel films. The article examines the goals of the producers, whether they worked in conjunction with the Guomindang or on other types of projects. These newsreel films, in the diversity of their contents, undoubtedly constitute an archive of the history of China, but they also reveal differing conceptions of the national memory then in the process of construction.

Samia FERHAT, *Collective Memory and Images of the Past in China and Taiwan: Debates Surrounding the Cinematic Representation of the Japanese Enemy or Coloniser*

Since the surrender of Japan in August 1945, a particular image of that county and its role in the war in East Asia that pitted Japan against China and its allies has formed in the Chinese collective memory, all the while its destiny has been linked to that of Taiwan since the end of the 19th century. Through the analysis of Chinese and Taiwanese films, put in perspective with a detour by way of American films, this article discusses the manner in which film explores these moments of the past and proposes a new reading by means of a close reading focused on their protagonists, most frequently restored to their individuality above and beyond of any stereotypical view.

Corrado NERI, *History is Only a Recollection: Memory and the Creative Process of Hou Hsiao-hsien and Wu Nien-jen*

Hou Hsiao-hsien and Wu Nien-jen are counted among the most influential contemporary intellectuals in Taiwan; they have both ventured into evocations of the Japanese colonial period, its legacy, its influence and memory. This article first locates the authors in the political and social contexts of Taiwan by means of an analysis of their works, their texts and the writings that have built up around them. Then, two films that deal with the period of Japanese domination and its consequences for the culture and the psyche of Taiwan are examined—*The Puppetmaster* and *A Borrowed Life*.

Danielle ELISSEEFF, *A Short Excursion into the Troubling World of Photographic Images*

Historiography changes in relation to the evolution of the techniques of production and conservation of documents that are constantly more numerous and diversified. This research note explores several related avenues of research on images at the beginning of the 20th century in China. It raises in passing the technical and social

impact of photography on the representation of the ruler at the end of the empire.

Emmanuel LINCOT, *Ai Weiwei: Between Engagement and Memory*

By his intellectual stance, the artist Ai Weiwei situates himself with in a memorial tradition—that, first of all, of protest in scholarly circles, but also by means of his commitment to transnational values. In this, Ai Weiwei is a figure of at the forefront of disruption. His approach disturbs representations and memory. This last is driven by experience; it cannot bring about any consensus in its interpretation, and speaks to us time and again of the artist we will approach here through his different achievements in fields that are as diverse as architecture, photography and publication.

## 中文摘要

江帆 (Muriel Peytavin) : 畫中名妓：美化的肖像，現實畫像

本文旨在分析明清的幾張名妓畫像，因為在中國繪畫傳統中，肖像不是依照實物或模特兒，而是按照文本對人物像，尤其是女性畫像，所做的繪畫概要的描述而畫成的。女性都被視為一種普遍的典型來處理，而不被看作一個特殊的人；因此，她們的畫像是一種意識形態之作，然後是一種心理表達之作。本文重點在探討藝術家們如何使用某些名妓的個性及其生平故事，把它們當作一個獨立主題，並且以跟美人畫迥然不同的繪畫技巧，來表達畫家們的新理念和前所未見的獨特之處。但是，這些新鮮的特點卻無法為中國婦女身份認同建構一種持久的記憶。

詹彩芸：一個帝國的回憶：戰爭時期故宮文物的《長征》

自成立至今，故宮博物院的演進與華人世界的政治發展息息相關，它不僅反映帝制時期的中國、民國初期政治制度的轉型以及中國的分裂；同時，它也見證一段因中日戰爭與內戰所引起的極度紛亂動盪的過去。目前分屬兩岸的帝皇遺產，會讓深具中華性的人心中浮現出各種不同的記憶。

德琳 (Sandrine Marchand) : 詩中鄉愁：懷舊詩歌裡對意象的抗拒

臺灣多元的記憶，諸如島民的記憶、原住民的記憶和大陸來台之人的記憶，都通過詩歌表達，因此免除了敘述語言必須描述的責任。

詩歌便成為最合適的文學類型，以凸顯出記憶流動及其不確定的捕捉和難以預見的變化。我們以詩語言揭發了記憶的某些部分來叩問1960至1980年代，詩人在詩作裡挑起一段在中國或在臺灣所遭遇的痛苦的過去。我們探討詩中意象及其所反映的層面、角色與價值，它們試圖保住過去並且企圖使回憶重現，可是同時質疑意象。

柯安娜 (Anne Kerlan) : 為國拍攝電影：紀實電影與1911-1941中國視覺記憶之建構

本文通過香港出身的黎民偉所導演的片子，重新審視1941年及其之前的紀實電影之發展。黎民偉曾經拍過幾片以孫逸仙（孫中山）然後以蔣介石為中心的政治事件影片。他1930年積極參與了聯華影片公司所製作的電影宣傳，該宣傳工作特別注重紀實電影。我們探討製片者鎖定的目標，不論他們是跟國民黨合作的還是為其他的計劃而做的。這些紀實電影內容非常多元，當然包含了中國歷史檔案，但也顯露對當時正在成形的國家記憶所持的不同觀念。

傅敏雅 (Samia Ferhat) : 在中國與在臺灣的集體記憶與過去的意象：電影中對敵人或日本殖民者的再現之爭論

日本從1945年8月投降之後就在中國人的集體記憶裡銘刻下一種特殊的看法：日本這個國家以及它在二次世界大戰時期作為中國及其亞洲盟國之敵人的角色。然而，自19世紀末起，日本的命運乃與臺灣緊密相連。本文分析中國和臺灣電影，並且經由美國電影，討論電影如何開展過去的歷史；隨後提出一種新的解讀，專注在影片裡的主角身上，盡可能地跳出一切的陳腔老調而恢復他們的特性。

克漢東 (Corrado Neri) : 歷史只是一種回憶：侯孝賢與吳念真的記憶及創作過程

侯孝賢與吳念真屬於臺灣當代最有影響力的知識分子，他們兩人都敢於處理日本殖民時代及其遺產、影響和記憶。本文首先通過對他們作品、文本和以他們為主題的文學所做的分析，以回顧他們所身處的臺灣政治與社會環境。然後對《戲夢人生》和《多桑》兩部影片進行解析，這兩部作品都處理了日據時代及其對臺灣文化和想像的影響。

### 艾丹妮 (Danielle Elisseff) : 攝影影像混亂世界裡的小遠足

隨著製作和文獻保存技術多樣化和多元化的發展，史學也因此而不斷演進。本文將探尋幾個涉及中國二十世紀初圖像的研究足跡。文章中也會提到攝影在技術上及社會上對中華帝國結束時的君主所具有的影響。

### 林國 (Emmanuel Lincot) : 艾未未：在政治表態與記憶之間

中國藝術家艾未未因其知識分子的姿態而進入了記憶傳統裡，首先是文人的抵抗傳統。艾未未也因其看重超越國界的價值觀而進入記憶裡。因此，他是一個值得探索的“打擾型”人物。他的創作方式打翻了記憶及其再現。記憶因經驗而改變。艾未未不停地對我們說，記憶不同意對它的再現。本文將談論他在多種領域裡的創作：建築方面、攝影方面或出版方面。



# ÉTUDES CHINOISES

Revue de l'Association française d'études chinoises

Publiée deux fois par an avec le concours du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (UMR8173) de l'École des hautes études en sciences sociales, du Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (UMR8155) et de l'Institut des hautes études chinoises du Collège de France.

**Directrice de la publication** : Samia Ferhat, présidente de l'Association française d'études chinoises.

**Rédacteur en chef** : Damien Chaussende.

**Comité de rédaction** : Catherine Despeux, Guillaume Dutournier, Danielle Elisseeff, John Finlay, Stéphanie Homola, Esther Lin, Alexis Lycas, Thierry Pairault, Xavier Paulès, Muriel Peytavin-Baget, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, Delphine Spicq, Soline Suchet.

**Comité de lecture** : Brigitte Bapandier, Marianne Bastid-Bruguière, Joël Bellassen, Sébastien Billioud, Caroline Bodolec, Michel Bonnin, Michel Cartier, Karine Chemla, Yves Chevrier, Sébastien Colin, Stéphane Corcuff, Roger Darrobers, Catherine Despeux, Jean-Pierre Diény, Pierre-Henri Durand, Vincent Durand-Dastès, Noël Dutrait, Danielle Elisseeff, Christophe Falin, Luca Gabbiani, Gilles Guiheux, Jean-François Huchet, Anne Kerlan, Christian Lamouroux, Isabelle Landry-Deron, Jean Levi, Béatrice L'Haridon, Sandrine Marchand, François Martin, Frédéric Obringer, Thierry Pairault, Xavier Paulès, Alain Peyraube, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, Pénélope Riboud, Alain Roux, Françoise Sabban, Isabelle Thireau, Léon Vandermeersch, Françoise Wang-Toutain, Pierre-Étienne Will, Xiaohong Xiao-Planes, Xu Dan, Yinde Zhang, Nicolas Zufferey.

**Prix au numéro** : 25 €

**Abonnements** : voir le bulletin situé dans la revue.

Pour tout renseignement : <http://www.afec-etudeschinoises.com>

isbn : 978-2-252-03877-2



© Librairie C. Klincksieck et cie