淡江大學法國語文學系碩士班

碩士論文

指導教授：馬朱麗 博士

楊德昌電影作品《獨立時代》、《麻將》與《一一》中的認同呈現
La quête de l'identité à travers des images dans les films *Confusion chez Confucius*, *Mahjong* et *Yi Yi* d'Edward Yang

研究生：賈翊君

中華民國 111 年 7 月

論文名稱：楊德昌電影作品《獨立時代》、《麻將》與《一一》中的認同呈現 頁數：64

校系(所)組別：淡江大學法國語文學系碩士班

畢業時間及提要別：　110 學年度第 2 學期　碩士學位論文提要

研究生：賈翊君　指導教授：馬朱麗

論文提要內容：

楊德昌導演是第一位拿下坎城影展最佳導演獎的台灣電影導演，他在二十年的電影生涯中只留下了七部長片，但是他在每一部作品中都展現出無以倫比的才華與獨樹一幟的風格。楊德昌導演與其同時代的電影導演截然不同，當其他人試著透過童年記憶或是個人、家族歷史來重建台灣的身分認同之際，他卻總是力求描繪社會的現狀，而他的電影所具備的多線、複雜的敘事也讓他與同時代的電影人大異其趣。

本論文以楊德昌導演的最後三部創作於二十世紀末九零年代的電影作品《獨立時代》、《麻將》以及《一一》作為研究主體，將這三部電影視為認同三部曲，因為九零年代對於台灣而言是一個嶄新時代，經歷了財富的快速積累、更加開放的政治環境，與集體認同的崩解。

本論文分為三個部分，首先研究的是《獨立時代》這部電影，以剖析出這個在台灣人生活中無所不在的過去，然後在第二部分中，研究的是《麻將》這部電影的時代氛圍與其躁動。最後，我們要在《一一》這部電影中見證台灣身份認同重生的可能性。

藉著分析作者在這三部電影中所企圖呈現的台北文明樣貌以及作者刻畫這片文明景緻時所使用的獨特電影手法，本論文試圖在分別代表過去、現在與未來的三部電影中，探求楊德昌這位電影作者在畫面呈現與鏡頭運動當中所呈現出的，屬於認同的空間。

關鍵字：楊德昌、獨立時代、麻將、一一

＊依本校個人資料管理規範，本表單各項個人資料僅作為業務處理使用，並於保存期限屆滿後，逕行銷毀。

Title of Thesis：The quest for identity through images in Edward Yang's films "A Confucian Confusion", "Mahjong" and "A One and a Two" Total pages:64

Key word: Edward Yang, A Confucian Confusion, Mahjong, A One and a Two

Name of Institute: Department of French, Master Program

Graduate date: July 2022 Degree conferred: Master of Arts

Name of student: Yih-June Chia 賈翊君 Advisor: Marie-Julie Maître

Abstract:

Edward Yang is the first Taiwanese director who won the grand prize for directing at the Cannes Film Festival in 2000. In twenty years of career, Edward Yang has only made one medium-length film and seven feature films, but he has showed unparalleled talent and a unique style in each of his works. He is a very different filmmaker with his colleagues from the New Taiwanese Cinema. When others sought to reestablish a Taiwanese identity through childhood memories and personal or family history, he always sought to describe a society in its present state. Moreover, the plural and complex narration of his films distinguished him from other filmmakers of his time.

We are going to take his last three films as a corpus of study: *A Confucian Confusion*, *Mahjong* and *A One and a Two*, three films completed in the 90s, at the end of the twentieth century. We're going to regard these three films as a trilogy of identity quests, because the 1990s was a brand-new era for Taiwan, after a rapid accumulation of wealth, a more open political environment, and a collapse of the collective identity.

First, we are going to study *A Confucian Confusion* to dissect this past imbued in the lives of Taiwanese. Then in a second movement, *Mahjong* and the turmoil of its time will be studied. Finally, we will look at *A One and a Two* to bear witness to the possibility of a rebirth of Taiwanese identity.

According to “TKU Personal Information Management Policy Declaration“, the personal information collected on this form is limited to this application only. This form will be destroyed directly over the deadline of reservations.

表單編號：ATRX-Q03-001-FM031-02

Table des matières

INTRODUCTION **1**

CHAPITRE 1. *CONFUSION CHEZ CONFUCIUS* **8**

1.1. LE FILM 8

1.2. L'ORIGINE DU CHAOS : UN PASSÉ IMAGINÉ 15

1.2.1. Le fantôme du passé *15*

1.2.1. Une forme de collage *17*

1.3. LE DYNAMISME DANS LES PLANS STATIQUES 20

1.3.1. La confrontation sans champ contre champ *22*

1.3.2. L'utilisation du plan-séquence et de l'espace pour l'identification *23*

CHAPITRE 2. *MAHJONG* **26**

2.1. LE FILM 26

2.2. LA FORME DU JEU 31

2.2.1. Le malaise contemporain *32*

2.2.2. Le regard étranger et la confusion de langues *33*

2.2.3. La confusion des identités : les surnoms et les anonymes *34*

2.3. LA GRANDE PROFONDEUR DE CHAMP POUR CONSTRUIRE LA TENSION AVEC LE PLAN-SÉQUENCE OU LE PLAN LONG 35

2.3.1. Les crises et les confrontations construites en plan-séquence *37*

2.3.2. La distance écartée *40*

CHAPITRE 3. *YI YI* **43**

3.1. LE FILM 43

3.2. LA RÉCONCILIATION AVEC L'AVENIR 48

3.2.1. La présence d'enfants : une dimension positive *49*

3.2.2. La triple identité de la présence du réalisateur *50*

3. 3. LES PLANS STATIQUES 51

3.3.1. L'espace urbain, l'espace coupé et des images indirectes *52*

3.3.2. Les plans-séquence statiques ou les plans larges *53*

3.3.3. L'absence de gros plans et le contrepoint du chevauchement *54*

3.3.4. La mise à distance de l'émotion avec des plans éloignés *55*

CONCLUSION **57**

BIBLIOGRAPHIE **61**

Introduction

Edward Yang est le premier réalisateur taïwanais qui a remporté le grand prix de la mise en scène au Festival à Cannes en 2000, et c'était avec *Yi Yi*. Il était au sommet de sa carrière à l'époque alors que personne n'aurait pu imaginer la disparition trop tôt du cinéaste et que *Yi Yi* serait son dernier film. C'est un film qui raconte des histoires de la vie qui se passent à Taipei, Taiwan, pratiquement comme tous les autres films du cinéaste. Pourtant ce film qui a fait le tour du monde en gagnant une réputation et des prix, a pris 17 ans pour sortir en salles à Taiwan. En vingt ans de carrière, Edward Yang n'a fait qu'un moyen métrage et sept longs métrages, mais comme Martin Scorsese a écrit dans son article en souvenir du cinéaste : « il a mis tellement de lui-même et de sa compréhension passionnée du monde dans chacune de ses réalisations (…), il nous a légué un trésor. »[1] Et son premier moyen métrage est considéré comme le début du Nouveau cinéma Taiwanais.[2] Il est le chef de file de ce mouvement avec Hou Hsiao Hsien (侯孝賢), mais il était beaucoup moins célèbre au niveau international. Avant mieux comprendre les films de Yang dans le développement, en introduction nous allons étudier de près de sa vie, son parcours et le plan historique de la naissance du Nouveau cinéma Taïwanais.

Edward Yang est né à Shanghai en 1947, d'un père originaire de Guantong et d'une mère de Hebei. Ses parents travaillaient tous les deux dans des sociétés subordonnées de la Banque Centrale d'État. En 1948, la famille a émigré à Taiwan avec le déplacement des unités gouvernementales juste avant la défaite totale de Chiang Kaï-

[1]Jean-Michel Frodon, *Le cinéma d'Edward Yang*, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, p.192

[2] Nouveau cinéma Taiwanais est un mouvement de réforme cinématographique initié par la nouvelle génération de cinéastes et réalisateurs à Taiwan de 1982 à 1987. Le film présente principalement un style réaliste, son sujet est proche de la société réelle et il passe en revue la vie réelle des gens. En raison de sa forme originale et de son style unique, il a renouvelé le paysage du cinéma taïwanais.

shek en Chine continentale en 1949. En mai 1949, la loi martiale est déclarée, Yang a donc grandi à Taipei sous le contrôle d'une main de fer du gouvernement Nationaliste de Chiang Kaï-shek. Enfant, il aimait les mangas et se fabriquaient des bandes dessinées avec son grand frère. Son père leur a enseignés les anciens grands livres classiques chinois pour qu'ils soient plus compétents dans les études. Il est entré dans le lycée de Jianguo, comme le protagoniste de son film épique *A Brighter Summer Day* (*Gu ling jie shaonian sharen shijian* 牯嶺街少年殺人事件), ce film capturant l'ambiance des années soixante sous l'influence de la music populaire et des films américains est basé sur sa propre expérience d'apprentissage.

Plus tard, il voulait devenir architecte, mais il est entré dans le Département de l'ingénierie électrique de l'Université nationale Chiao Tung, avant d'aller aux États-Unis pour « regarder le monde d'extérieur » et pour approfondir les études à l'Université de Floride. Il a obtenu son diplôme en 1974, en pensant qu'il a enfin achevé ses devoirs du bon fils envers ses parents. Là il s'est inscrit à la réputée école de cinéma de l'Université de Californie du Sud, mais il était très déçu par les cours et l'atmosphère de cette école, qu'il a laissé tomber au bout d'un an. Puis il est parti travailler à Seattle dans un centre de recherche informatique. Vers l'âge de trente ans, il avait eu une envie de vraiment faire quelque chose de sa vie, il hésitait à changer la voie pour le cinéma ou l'architecture, et il a reconfirmé sa passion pour le cinéma.

En 1981, à l'âge de trente-trois ans, Edward Yang est retourné à Taïwan travailler comme scénariste et producteur pour le premier film de son ami Yu Weizeng (余為政), *The Winter of 1905* (*1905 nian de dongtian* 1905 年的冬天), un film sur Li Shutong (李叔同), un lettré chinois à la fin du dynastie Ching qui a fait les études au Japon avant de devenir maitre du Bouddhisme. Par la suite, il était confié à écrire et réalisé un épisode d'une série télévision dont le titre est *Onze Femmes* (*Shiyi ge nuren* 十一個女

人). Cette série a eu un succès, et Yang a donc obtenu sa chance pour débuter au cinéma en 1982 avec le court métrage *Attentes* (*Zhiwang* 指望) pour la collection *In Our Time* (*Guang yin de gu shi* 光陰的故事).[3] Ce film composé de quatre parties réalisées par quatre jeunes réalisateurs est considéré comme le point de départ du Nouveau cinéma taïwanais.

Après 1949 pour soutenir son position légitime comme le seul représentant de la Chine, le gouvernement nationaliste a mise en œuvre une politique de « re-sinisation » et de « nationalisation » sur la population de l'île, alors le cinéma est devenu l'outil de la propagande pour renforcer l'idéologie du gouvernement nationalistes. Jusqu'aux années 1960, avec le début de la modernisation rapide, le gouvernement s'est focalisé sur le développement de l'économie, l'ambiance sociale est devenue un peu plus légère. En 1963, la Central Motion Picture Corporation (Zhongyang dianying gongsi 中央電影公司 CMPC) est fondée, elle a produit des films mélodrame dit du « réalisme sain » (*Jiankang xieshi* 健康寫實) pour but de construire des valeurs morales traditionnelles pendant cette transition sociale. Au début des années 1980, le cinéma officiel de la CMPC a perdu sa place de marché contre la concurrence du cinéma hongkongais, alors, Ming Ji (明驥), le directeur général de la CMPC a décidé de faire une réforme en engageant les jeunes talents pour diminuer le budget et pour donner un coup de fraîcheur au cinéma taïwanais, alors le fim composé « In Our Time » est né dans ces circonstances. Le nouveau Cinéma est une rupture avec le cinéma taiwanais d'avant, les auteurs de la nouvelle génération se sont intéressés plus sur la réelle situation de la sociale, ils ont choisi de raconter les histoires d'après leurs expériences personnelles, ils ont commencé à utiliser des acteurs non professionnels, et ils ont adopté des méthodes de tournage naturelles et réalistes pour créer de nouveaux langages

[3] Le film *In Our Time* est composé de quatre histoires réalisées par quatre jeunes réalisateurs : Edward Yang, Tao De-chen (陶德辰), Ke I-jheng (柯一正), et Jhang Yi (張毅).

cinématographiques.

En 1983, Yang a réalisé son premier long métrage *That Day, on the Beach* (*Haitan de yi tian* 海灘的一天), qui était un succès au niveau des critiques et du box-office. Par la suite il a fait « Taipei Story » (*Qing mei zhu ma* 青梅竹馬) en 1985 dont il a fait jouer son ami Hou Hsiao-Hsien en tant que protagoniste masculin, mais le film a fait un échec commercial. Et puis il a fait « Le Terroriste » (*Kongbu fen zi* 恐怖分子) en 1986, qui a eu un certain succès. Ces trois films surnommés comme la trilogie de la ville sont primés dans les festivals[4], mais à ce moment le courant était en train de changer, le vieux pouvoir a repris sa force, Ming Chi, le Directeur de la CMPC a été renvoyé, la presse a accusé les auteurs du Nouveau Cinéma d'avoir tué le cinéma Taïwanais. C'est dans cette atmosphère que « Le Manifeste du Nouveau Cinéma » (*Taiwan xin dianying xuanyan* 台灣新電影宣言) a été conçu, dans la maison des parents d'Edward Yang, le 6 novembre 1986, à l'occasion d'une soirée pour fêter ses quarante ans. Ce Manifeste est cosigné par cinquante-quatre personnages actifs du Nouveau Cinéma, et au moment où la Loi martiale n'est pas encore abolie.[5] Mais Edward Yang a dit plus tard dans un entretien que ce fût le début de la fin. La fin d'un rêve de pouvoir changer la société avec le cinéma mais surtout la fin de dépendre du soutien de l'État pour faire les films.

Edward Yang a donc monté sa propre société indépendante, *Yang and His Gang* pour produire son quatrième film, « A Brighter Summer Day » (*Guling jie shaonian sharen shijian* 牯嶺街少年殺人事件).[6] Sorti en 1991, le film traite d'un fait divers où un adolescent de 14 ans a tué sa petite amie à l'époque où le réalisateur était dans le même collège, mais au lieu de représenter ce drame à la lettre, Yang a pris ses

[4] Par exemple, *That day on the beach* a gagné le prix de la meilleure photographie dans Asia-Pacific Film Festival ; Taipei Story est présenté au Festival de Locarno et a remporté le Prix FIPRESCI, Le Terroriste a remporté un Léopard d'argent du même Festival.

[5] La levée de la loi martiale est annoncée le 15 juillet, 1987.

[6] Le titre original signifie « L'affaire de l'incident du meurtre d'un adolescent de la rue Guling ».

expériences personnelles pour décrire l'atmosphère d'une société de l'époque sous la Terreur blanche. Ce genre de sujet était tabou avant la levée de la Loi martiale.

Puis, Yang a continué à tourner, toujours en production indépendante, *Confusion chez Confucius* en 1994, et *Mahjong* en 1996, ce dernier est un échec commercial dû à son problème avec le distributeur, le film n'est sorti qu'en quatre salle pendant moins d'une semaine. Cela ne l'a pas empêché de monter la production de *Yi Yi* avec les investisseurs japonais, et même le succès mondial du film ne l'a pas permis d'être distribué dans les circuits commerciaux à Taiwan.

Après *Yi Yi*, Yang s'est lancé dans un projet du film d'animation en collaboration avec Jackie Chan, la vedette des films d'action connue dans le monde entier. Mais le projet est interrompu à cause de la maladie du cinéaste. En 2007, Yang est décédé d'un cancer du côlon à sa maison à Beverly Hills.

Edward Yang est un cinéaste bien différent avec ses confrères du Nouveau Cinéma Taïwanais. Quand les autres cherchaient à rétablir une identité taiwanaise à travers des mémoire d'enfance et de l'histoire personnelle ou de la famille, il a toujours cherché à décrire une société dans son état présent. D'ailleurs, la narration plurielle et complexe de ses films l'a bien distingué des autres cinéastes de son époque qui ont plutôt simple et réaliste.

Nous allons prendre ses trois derniers films comme corpus d'étude : *Confusion chez Confucius, Mahjong* et *Yi Yi.* Ces trois films achevés dans les années 90, à la fin du vingtième siècle, centrés sur la vie contemporaine dans la capitale sur l'île de Taiwan, sont, en effet, la réflexion du réalisateur sur la souffrance des gens causée par les changements trop rapides de cette époque.

En 1994, à la veille de partir pour le Festival de Cannes avec *Confusion chez Confucius*, Yang a exprimé dans un article que la direction de ce film est influencée par un incident qui s'est passé pendant la conférence mondiale de la Société internationale

pour les droits de l'Homme : quelques membres des pays asiatiques, y compris la Chine, la Singapour et la Malaisie, ont appelé à la révision de la Déclaration internationale des droits de l'homme sous prétexte de la différence en leurs positions culturelles. Cette controverse a attiré l'attention du monde, du coup le nom du néoconfucianisme[7] est connu dans le monde entier. Alors Yang a senti le besoin de réfléchir sur la face cachée de la société confucianiste :

> Le thème de ce film est « nous », le côté le plus intime de nous que les Occidentaux n'ont jusqu'à présent pas eu la chance de connaitre. Ce film parle de ma foi, quoi qu'il en soit la définition que nous donnons au nom de l'être humain, je crois profondément que nous appartenons tous à la même catégorie de l'être humain. Sinon, à quoi bon de faire les films ? Si nous ne pouvons pas échanger nos pensées sur une base en commun, quel est l'intérêt d'un festival international du film ?[8]

Et ce n'est qu'un premier pas, car c'est dans le même registre que le cinéaste a fait *Mahjong*, et *Yi Yi* est aussi un prolongement de ce thème.

Nous allons traiter ces trois derniers films du cinéaste comme une trilogie de la quête d'identité, car les années 90, c'était une époque toute nouvelle pour Taiwan, après avoir une rapide accumulation de richesse, un environnement politique plus ouvert, et un effondrement de l'identité collective.

Les Taiwanais ont achevé la croissance économique la plus rapide dans l'histoire du monde (à l'époque la Chine était encore au début d'un développement) et ils ont vécu cette époque où tout a été renversé : l'identité nationale collective établi par le KMT, la possibilité de se réunir avec la Chine, les valeurs traditionnelles que l'on nous

[7] Le néoconfucianisme est une sorte de philosophie culturelle qui met l'accent sur la nature et la supériorité de la culture traditionnelle chinoise, et proclame que seulement sur la base de l'identification à la culture traditionnelle chinoise que nous pouvons parler d'absorption et de compréhension de la culture occidentale.

[8] Paroles du réalisateur recueilli dans le livre du film de *Confusion chez Confucius*.
Dechang Yang 楊德昌, *Duli Shidai : Yang Dechang de huoli xiju* 獨立時代 楊德昌的活力喜劇(L'ère de l'indépendance : la comédie énergique de Yang Dechang), Taipei, Wanxiang tushu, 1994,p.140.

a apprise à l'école confrontées à une vie matériellement enrichie et brusquement modernisé.

Depuis une dizaine d'années Taïwan était dans un état de chaos, de changement, un état de transition. Pour décrire la vie contemporaine de Taipei, il faut mettre en scène le chaos du quotidien. Pourtant comment représenter l'état mental du chaos du peuple ? Yang a pris la place d'un observateur attentif et lucide pour nous montrer, non seulement avec le récit, mais surtout avec les approches cinématographiques, le problème, surtout la crise de l'identité chez les Taïwanais.

Nous allons voir dans ces trois films qui représentent le passé, le présent et l'avenir d'une société une recherche continue du cinéaste. Ce n'est pas cette « identité Taïwanaise » recherchée par les autres cinéastes de sa génération. Ce n'est pas cette conception de « Taiwan » que le nouveau cinéma taiwanais revendique selon Jiao Hsiang Ping. Ce qui intéresse Edward Yang est plutôt la relation interpersonnelle dans cette société où vivent les Taïwanais. Comment un individu doit se positionner dans les mutations du monde autour de lui-même ? Comment construire un rapport entre son cinéma et ce monde ? Dans le parcours de cette trilogie, il a cherché à relier son cinéma à la société de son pays. Alors nous pouvons considérer que cette trilogie des films est une interrogation de Yang sur la mentalité des Taiwanais, nous pouvons également le considérer comme une quête de l'identité chez Edward Yang sur lui-même et une invitation aux spectateurs Taiwanais pour participer à cette quête.

Dans un premier temps, nous allons étudier *Confusion chez Confucius* pour décortiquer ce passé imprégné dans la vie des Taïwanais. Puis dans un deuxième mouvement, sera étudié *Mahjong* et l'agitation de son époque. Enfin, nous allons nous pencher sur *Yi Yi* pour témoigner de la possibilité d'une renaissance de l'identité taïwanaise.

Chapitre 1. *Confusion chez Confucius*

Confusion chez Confucius est la première comédie d'Edward Yang sortie en 1994. Le réalisateur a expliqué sa volonté de s'approcher des spectateurs en choisissant ce style de présentation.

Le titre original du film en Chinois est *Duli shidai* (獨立時代), que nous pouvons traduire littérairement comme « l'ère de l'indépendance ». Une autre traduction est « l 'ère de l'autonomie », qui revoie peut-être mieux au titre français, car dans la pensée du confucianisme, la relation interpersonnelle dans une société doit être nettement structurée et toujours bien en place, sous une certaine règle. Dans notre société d'aujourd'hui à l'ère de transition, face à des valeurs modernes comme l'autonomie, l'ancienne règle confucianiste devient parfois contradictoire. L'autonomie donc devient la cause de la confusion chez un peuple imprégné du confucianisme pendant trop longtemps. L'indépendance ou l'autonomie, c'est bien à cette ère là que l'on commence à parler ouvertement de l'indépendance et de la réunification sur le plan politique, c'est aussi à cette ère là que la schizophrénie de l'identité à Taiwan devient remarquable.

1.1. Le film

Confusion chez Confucius est un « film choral », qui est un genre de film avec un nombre relativement important de personnages, sans que l'un d'eux semble plus important que les autres, dont le récit est souvent complexe, avec plusieurs sous-intrigues liées aux différents personnages. Donc il n’est pas facile de raconter ce film en un simple résumé. Sinon l'histoire du film est construite autour de quatre jeunes couples qui vivent et travaillent à Taipei, et avec les incidents qui se déroulent, les relations entre les personnages évoluent. À partir de ces personnages nous allons

continuer à découvrir encore de nouveaux personnages et les relations entre eux. La narration du film a un aspect organique, chaque personnage est lié par une relation directe ou indirecte, amené en scène par le personnage clef de la scène précédente.

La première image est un carton de surtitre : montrant un extrait de *Luen Yu* (論語), les Analectes de Confucius, conversations avec ses disciples, une œuvre ayant un rôle décisif sur l'histoire et la pensée dominante des Chinois depuis de milles ans.

Cet extrait est un dialogue entre Confucius et son disciple Jan Yu, quand il alla à Wei, un État en Chine pas encore réunis à l'époque. Impressionné par la population de Wei, Confucius dit : « Quelle nombreuse population ! » Jan Yu saisi l'occasion pour poser sa question : « Avec cette population, que faire de plus ? » Confucius dit : « Les enrichir. » Jan Yu continue : « Une fois qu'ils sont riches, que faire de plus ? » L'extrait est coupé ici, et au lieu de nous montrer la réponse de Confucius « Les éduquer » ; il est suivi d'un autre carton de titre par une description mise en fable du miracle économique de Taipei : « Après deux mille ans de pauvreté et de souffrance, il a fallu seulement vingt ans pour que cette ville nommé Taipei devienne la plus riche ville du monde. »

Avec ces deux cartons de titre, la liaison entre Taipei la prospère ville moderne et l'idéologie du Confucius de la Chine ancienne est établie, ainsi est le thème du film.

Puis nous entendons des bruits et la voix d'un homme sur l'image noire, qui dit « La vie est comme le théâtre, et le théâtre est comme la vie ! » Là nous voyons le titre du film, et la voix off qui continue : « Faire du théâtre est comme vivre. On fait du théâtre pour le box-office, et on vit c'est pour la popularité. » Cette voix continue avec le générique du début, et une autre voix d'un homme va poser cette question : « Ceci est votre première comédie ? » suivi par une voix d'une femme : « vos œuvres précédentes sont plutôt postmodernes abstraits… » « Pourquoi vous avez changé de style ? » Nous allons découvrir qu'il s'agit d'une conférence de presse dans une grande

salle de répétition studio, et l'homme qui a parlé le premier est Birdy, un metteur en scène qui est un train d'adresser aux journalistes en rouleaux en ligne. Cette ouverture est en fait une auto-parodie sur Edward Yang, comme le film est sa première comédie du réalisateur et ses films précédents sont jugées comme des œuvres postmodernes difficiles à comprendre.

C'est justement Birdy, le metteur en scène dans le film, qui fait découvrir les autres personnages. La présentation des personnages est faite selon le rythme de l'histoire et des nouvelles rencontres : Birdy a un problème concernant le droit d'auteur lié au beau-frère de Molly, cette dernière est son ancienne camarade de fac. Birdy va chercher l'aide auprès de Molly, et dans l'entreprise de Molly les spectateurs vont rencontrer la sœur de Molly, présentatrice d'une émission, qui gère l'entreprise avec Molly. Elle vit séparée de son mari mais préfère garder cela secret. Donc elle est mécontente de savoir que Molly a confié l'autorisation de droit d'auteur à Qiqi, qui est une amie d'Université de Molly maintenant travaille pour elle. Car le beau-frère ne lui parle plus après qu'elle a refusé de publier son roman intitulé « Une confusion confucéenne », jugé trop sérieux et incompréhensible.[9] Mais Qiqi a déjà confié cette affaire à Feng parce qu'elle était trop occupée pour calmer les employés licenciés par Molly. À ce moment, Qiqi est visitée par la compagne du père de son copain Xiao Ming, qui les invitent à diner parce qu'elle veut introduire quelqu'un pour lui offrir un meilleur travail. Qiqi téléphone à Xiao Ming au travail, et nous le retrouvons avec son meilleur ami du bureau, Liren, qui est embêté par un contractant voulant d'être épargné d'une amende causée par un délai. C'est le temps du déjeuner, nous revenons sur Molly et Qiqi dans un restaurant branché,[10] en train d'échanger les ragots autour de leur vie. Molly parle de la relation

[9] En fait le titre officiel en anglais du film est bien celui-ci : *A Confucian Confusion*.
[10] Il s'agit de TGI Friday's, une chaîne de restaurants américaine présente dans de nombreux pays maintenant. Dans les années 90 il est un endroit branché pour les jeunes travailleurs de Taipei. Ce restaurant apparaît plusieurs fois dans ce film et aussi dans « Mahjong ».

curieuse entre Larry et Feng, parce que cette dernière a obtenu son travail par la recommandation de Larry, mais les deux ne se saluent même pas quand ils se croisent au bureau.

Retour au bureau, Molly est à la réunion avec Larry, et nous comprenons qu'il est en fait le conseiller financière d'Akeem, le fiancé de Molly et qu'il s'agit d'un mariage arrangé entre deux familles riches. Akeem est le bailleur de fond de l'entreprise de Molly. En examinant le déficit financier de l'entreprise, Larry donne un discours sur l'émotion et l'argent en soulignant que tous les deux sont à investir, mais interrompu par un coup de téléphone d'Akeem qui est déjà retourné de son voyage d'affaire en Chine. Terminant la réunion, Molly découvre la relation cachée entre Larry et Feng, elle dit à Qiqi de virer Feng sur le champ. Puis Molly attend que Larry sorte de l'entreprise d'Akeem afin de le prendre en voiture pour l'interroger.

Dans le côté de Xiao Ming, c'est l'heure de quitter le bureau mais il est pris dans une conversation avec son patron, qui mentionne de son père ancien fonctionnaire fini en prison à cause de la corruption, et lui conseille de ne pas fréquenter Liren pour le bien de son avenir. Marchant dans les rues de Taipei, Liren lui conseille de ne pas faire comme les autres en l'accompagnant à retrouver Qiqi, qui est en train de réconforter Feng licenciée chez le restaurant TGI Friday's. Xiao Ming et Qiqi prennent un taxi pour aller au dîner chez le restaurant du père de Xiao Ming, et nous allons comprendre mieux la relation tendue entre Xiao Ming et son père divorcé avec sa mère. Après dîner, le couple se disputent dans le taxi de retour comme Xiao Ming encourage Qiqi à laisser tomber Molly pour prendre le travail mieux payé introduit par son père, ce qui nous révèle encore plus sur la relation contradictoire entre les trois condisciples. Largué par Molly, Larry retrouve Akeem saoulé et souffert par le ragot de l'infidélité de Molly dans un club de nuit, il prend l'occasion de persuader Akeem de fermer l'entreprise en vengeance contre Molly.

À peine à la maison, Qiqi est appelée à rejoindre Molly qui l'attend en bas de chez elle. Dans le côté de Xiao Ming, rentant à la maison où il vit avec sa mère et son oncle, il est retrouvé par ce contractant qui demande qu'il intercède pour lui. Alors Xiao Ming rejoint Liren dans un pub pour le sujet, finalement Liren lui promets de laisser aller le contractant.

En sortant du pub, Xiao Ming tombe sur Feng l'air triste, cette dernière lui demande de l'accompagner à rentrer chez elle tout en essayant de le séduire, pourtant elle le fait partir en lui pousser dans un taxi dès qu'elle aperçoit Larry attendant devant chez elle. Feng amène Larry chez elle pour passer la nuit, ils parlent de ce petit monde autour de leur travail, et en deux trois dialogues nous comprenons que Feng est une menteuse aisée qui est beaucoup plus forte en manipulation que Larry.

Après avoir passé la nuit bavarder avec Qiqi sur leurs ennuis, Molly vient chez Akeem pour un petit-déjeuner à tête à tête. Pour cultiver l'affection entre eux, Akeem promet d'investir plus d'argent au lieu de faire fermer l'entreprise de Molly. Qiqi part chez le beau-frère de Molly pour obtenir l'autorisation de droit d'auteur, mais elle aussi se laisse chasser. Xiao Ming invite Molly à déjeuner pour réparer leur relation mais seulement en causant plus de malentendus entre Molly et Qiqi.

En apprenant qu'Akeem a promis à Molly d'une augmentation de capital, Larry lui persuade de retirer sa promesse en lui disant que Molly a une affaire avec Birdy. Les deux sont en ce moment sur le plateau de télévision comme Birdy est l'intvité de l'émission de la sœur de Molly, et celle-ci a convoqué Molly pour parler de son mari. Akeem arrive au plateau les voir ensemble, commence à frapper Birdy, la scène devient une poursuite burlesque. À la fin Akeem est giflé par Molly.

Au travail de Xiao Ming, Qiqi vient le confronter sur le sujet de Molly, et les deux se querellent dans l'ascenseur avant que Qiqi s'en aille en taxi. Xiao Ming remonte et

trouve que Liren est accusé d'avoir falsifié de documents pour le profit d'un autre, à cause de ce qu'il a fait pour le contractant.

Bouleversée, Qiqi va chercher des conseils et s'effondre en larmes chez le beau-frère de Molly, ce dernier la réconforte et lui montre les manuscrits de ses livres, y compris celui nommé « A Confucian Confusion » (Une confusion confucéenne). Fini par s'endormir, Qiqi est réveillée par la visite de la sœur de Molly. Qiqi s'en va en oubliant son téléphone portable. La sœur de Molly vient pour persuader son mari à se montrer en couple pour maintenir leurs images, refusée, elle lui dit qu'il est aussi hypocrite de rester dans la pensée négative seulement pour écrire des choses différentes.

Birdy a rencontré Feng dans son studio de répétition, il la séduit en offrant le rôle principale féminin mais interrompu d'abord par son assistante en disant qu'il y a déjà sept rôles principales féminins, et puis par le coup de téléphone de Molly disant qu'elle est déjà en bas et a envie de le voir. Il descend voir Molly et les deux finissent en dispute dans la voiture. Feng prête à s'en aller, réponde par hasard l'appel fait par Akeem depuis sa voiture, et ce dernier attiré par sa voix décide de monter pour la retrouver, mais empêché par Larry, qui monte pour négocier de sa part. Akeem rencontre Birdy ramené par Molly, et d'empathiser pour Birdy effrayé, ce qui rend furieuse Molly. Les deux hommes se concilient, Birdy monte pour retrouver Larry. Plus tard Akeem décide de monter lui aussi et se fait crier par Feng devant l'ascenseur. Il monte et découvre Birdy poursuivi par Larry furieux. Il aide Birdy à s'enfuir et se fait gronder par Larry, là il a marre de Larry et le pousse dans l'ascenseur. Entrant dans le studio, Akeem aperçoit l'assistante de Birdy balayer le sol en pleurant, il s'approche d'elle.

Xiao Ming rentre à la maison et découvre la Porche de Molly garée devant chez lui. Elle vient pour lui interroger où se trouve Qiqi, ces deux malheureux commencent une bagarre qui finit dans les bras de l'un l'autre.

Qiqi revient dans l'appartement du beau-frère de Molly pour son téléphone et

trouve un message laissé sur la table ayant l'air d'une note de suicide. Elle commence à s'inquiéter pour le beau-frère de Molly et celui-ci revient intacte, mais prétend que s'il n'a pas choisi la mort c'est pour l'amour de Qiqi. Irritée par cette réaction, Qiqi s'en va en prenant un taxi, quand elle aperçoit que le beau-frère de Molly court après le taxi, elle demande au chauffeur de s'arrêter et fait que le beau-frère de Molly heurte contre l'arrière de la voiture. Le chauffeur ne comprend pas la cause de cet accident, mais le beau-frère de Molly, intriqué par tout cela, a une prise de conscience, il a compris que la mort ne peut pas conquérir l'hypocrisie, le seul moyen de la combattre c'est de vivre honnêtement, alors il rentre en hâte pour réécrire ses livres.

Après avoir couché avec Xiao Ming, Molly commence à faire des projets pour eux ensemble, pourtant Xiao Ming est bien lucide pour lui faire comprendre que ce n'est qu'un accident. Fâchée, Molly s'en va.

Qiqi entre dans le bureau au petit matin et retrouve Molly à sa surprise, malgré cette dernière fait semblant d'être en colère, les deux amies se concilient. Et puis Akeem qui a aperçu la voiture de Molly garée en bas vient la chercher pour lui de demander un accord de défiance, comme il est tombé amoureux pour de vrai. Molly accepte en lui laisser son entreprise comme échange.

À la maison, Qiqi reçoit un coup de téléphone de la belle-mère de Xiao Ming pour lui dire que son père est hospitalisé, et elle ne trouve pas Xiao Ming parce qu'il s'est retiré de son poste. Qiqi accompagne la belle-mère en attendant la nouvelle, cette dernière jure qu'elle va vivre la vie à son gré et ne plus jamais faire attention aux opinions des autres.

À la fin du film, Xiao Ming raccompagne Qiqi à quitter l'hôpital, dans l'ascenseur, les deux se sont terminé leur fiançailles mais sont d'accord pour rester amis. Après avoir regardé Qiqi partit, Xiao Ming reste immobile dans l'ascenseur pour un moment sans monter, avant d'appuyer sur le bouton pour ouvrir la porte, il se retourne et trouve Qiqi

attendre à la porte, celle-ci lui demande s'il est libre pour boire un café. Xiao Ming la prend dans ses bras, et une coupe au noir avec la music met la fin au film.

1.2. L'origine du chaos : un passé imaginé[11]

1.2.1. Le fantôme du passé

Malgré sa diégèse très moderne, *Confusion chez Confucius* est un film qui traite la présence du passé, ou bien nous pouvons dire qu'il tente de retracer l'origine des troubles contemporains de Taïwan. Pourtant ce passé n'est pas représenté à travers l'image. Yang ne nous montre jamais les activités dites traditionnelles qui peuvent être catégorisées comme « chinoise » dans ses films, comme ce que nous pouvons trouver dans quelques films d'Ang Lee ou les autres cinéastes de la même génération. S'il faut montrer le passé dans le présent, ce passé chez Yang a une présence plutôt abstraite, non seulement représenté en idées, il se trouve dans la pensée profonde de ses personnages qui ont une apparence tellement moderne.

C'est une époque où les Taiwanais se contentent encore du miracle économique, ils ont achevé quelque chose de jamais vu dans l'histoire de la Chine. Le monde entier a le regard sur les petits dragons, le monde entier commence à s'intéresser au confucianisme, considéré comme moteur du miracle économique. Même les Taiwanais y ont cru. Pourtant tout ne va pas bien après cette richesse, le miracle n'est pas sans prix. Les changements radicaux ont amené les citadins dans un nouveau chaos, où on ne trouve plus les critères à suivre. On n'a jamais été aussi libre, pourtant on n'a jamais été aussi perdu. Pendant plus de cinquante ans les habitants de Taiwan se prétendent comme défenseur de la culture chinoise et des valeurs traditionnelles, pourtant la plupart d'entre

[11] Le titre *Un passé imaginé* est emprunté au livre de Lu Tong Ling, *Confronting Modernity in the cinemas of Mainland China and Taiwan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001

eux n'ont aucun vrai contact avec la Chine continentale. Puis, à cause de la modernisation implantée par les Américains ils sont devenus de plus en plus riches, et maintenant ils ont même obtenu une nouvelle liberté convaincue par les activistes politiques jadis considérés comme destructeurs de la paix de société, en plus ils peuvent enfin aller visiter la Chine dont ils ont appris tant de choses, seulement pour découvrir la géographie Chinoise enseignée à l'école est en fait devenu histoire, et l'histoire est devenu mythe. Tant de bascule, tant de contradiction, est-ce que les Taiwanais savent choisir et s'adapter ? La question se lit dans le film, où tout le monde semble indépendant mais personne n'est vraiment autonome.

Bien que nous ne voyions aucune scène qui donne l'impression particulièrement « Chinoise » ou « traditionnelle », l'ombre du passé se trouve partout dans le texte et le contexte du film : le confucianisme, les citations de Confucius et de Sun Yat-Sun, les slogans politiques, et les valeurs mise en discours. Yang a construit dans ce film un passé chinois auquel on est si habitué sans la moindre réflexion, un héritage chinois dans la culture de Taiwan que l'on considère comme acquis.

Comme Tony Ryan a remarqué :

> Le film n'a rien à dire sur ce mouvement politique en tant que tel, mais l'essentiel de son argumentation est que les Taïwanais/Chinois ont un besoin urgent de repenser leur relation avec les structures sociales traditionnelles de la Chine, c'est-à-dire avec leurs racines confucéennes.[12]

Edward Yang lui-même a dit que *Confusion chez Confucius* « s'interroge sur la manière dont le confucianisme est responsable de la confusion contemporaine. »[13]

---

[12] Tony Ryan, *Yang's comedy: On the set of "A Confucian Confusion"*, Sight and Sound, July 1994, P.24"

[13] Li Cheuk-to, *The One and Only Edward Yang* (ouvrage d'hommage publié par Hong Kong International Film Festival Society sous la direction de Li Cheuk-to), Hong Kong, 2006.

Quelques années plus tard il a dit que l'enjeu du film est d' « étudier où est le problème quand il s'agit d'entrer dans le XXIème siècle en se fondant sur une idéologie qui date de quatre siècle avant Jésus Christ, ce n'est pas un problème politique ou un problème économique, mais un grave problème culturel ».[14]

1.2.1. Une forme de collage

La forme de *Confusion chez Confucius* est particulièrement intéressante à cause de son aspect collage de narration - le film est divisé par ses cartons de titres en un prologue et seize chapitres. Dans les cartons de titres encadrants, le film fait recourt à des informations de toutes formes : l'image, le son, le dialogue, et l'écriture. Et avec ces différentes formes d'information il existe un jeu de l'intertextualité, marquant des points ironiques. Soulignant la structure de la narration, ces cartons de titres donnent au film une touche de roman à épisodes. Dans les anciens romans chinois à épisodes, chaque chapitre a un titre qui sert comme résumé du chapitre, ce qui donne une anticipation aux lecteurs. Dans ce film, les titres sont à la fois indicatifs et caustiques, nous rappelant parfois des slogans de propagande du vieux temps. En tant que citation du dialogue et en tant que résumé au chapitre qui suit, ces titres donnent un effet humoristique au film. À un moment donné l'idée de certains titres revoient au chapitre précédent ou même à un chapitre plus loin, comme un point de repère, la corrélation entre le texte et les chapitres est donc établie. Certaines idées peuvent être déjà perçues chez les spectateurs, surtout chez les spectateurs qui partagent le contexte culturel, et ainsi est développée une anticipation de drôlerie.

Alors, retournons à l'ouverture de ce film, l'histoire commence avec une voix en image noire, nous allons comprendre qu'il s'agit d'une conférence de presse d'un

[14] John Anderson, *Edward Yang,* Champaign, University of Illinois Press, 2005, 66

certain artiste qui est en train d'expliquer aux journalistes que son choix de faire sa première comédie est pour créer une œuvre populaire facie pour vendre les places, car « acheter des tickets (places) est tout comme voter » et « la rentabilité d'un spectacle est quelque chose le plus démocratique ».

Le premier titre, « Vivre dans une utopie où tout se ressemble », cette phrase est une distorsion sortie des doctrines de Sun Yat-Sun, le père de la nation reconnu par les deux côtés du Détroit de Taiwan. Originellement cette utopie indique un monde où tout le monde est égal, mais elle est mal interprétée par le personnage Birdy comme « un monde où tout le monde pense pareil » : L'utopie de démocratie est distordue en idéologie monotone de totalitarisme, ce genre de contradiction faire rire les spectateurs. En revanche, si on va plus loin avec cette mauvaise interprétation, on peut penser que c'est peut-être avec le même procédé le confucianisme a pris racine dans la culture Chinoise.

Dans le chapitre qui suit, le titre est « Elle arbore sa jolie paire de fossettes et tout le monde l'adore », une description pertinente du personnage Qiqi, mais quand cette phrase sera finalement prononcée par la sœur de Molly, elle devient une attaque puisque « ce genre de personne est plus dangereux selon elle. Cela fait rire les spectateurs parce que malgré le fait que ce genre de logique peut paraître absurde dans le film, elle est bien une idée reçue dans la société. Il faut se méfier des apparences trompeuses, ainsi a suggéré le copywriter démissionnant à Qiqi. Dans le chapitre suivant le titre de ce chapitre est la parole de Qiqi : « étant ensemble longtemps, on est plus ou moins attaché sentimentalement... », qui reçoit une réponse caustique de l'interlocuteur : « Le sentiment est devenu une excuse gratuite, le fait semblant est plus vrai que le réel. » Cette phrase tranchante prononcée par le copywriter en colère sera un titre plus loin, servi comme double référence entre deux chapitres.

Le dialogue entre Qiqi et le copywriter est l'introduction à la grande contradiction

de la culture Chinoise, qui se développera dans les séquences suivantes, marquant le débat principal du film.

La séquence où Larry dit à Molly sa pensée sur le sentiment et l'argent met en évidence cette contradiction idéologique. Le chapitre est annoncé par le titre : « Peu de chinois ne comprennent pas ce raisonnement », c'est juste la phrase que Larry prononce pour terminer son discours sur le sentiment et l'argent. Dans son discours, Larry prétend que le sentiment, comme l'argent, a une valeur de marché, qui sert à obtenir ce qu'on veut, alors les produits culturels comme des émissions télévisées, des livres ou des films, sont du sentiment mis en vente pour gagner de l'argent. On peut dire que ce discours est une trahison de l'enseignement de Confucius, car c'est tout à fait contre la morale du Confucianisme : pour les lettrés chinois, écrire un article c'est pour servir à véhiculer la vérité, jamais pour faire du profit. Selon la structure de classe sociale hiérarchisée utilisée dans la Chine ancienne par des érudits confucéens, parmi les quatre catégories du peuple : les aristocrates et les savants, les paysans, les artisans et finalement les marchands et les commerçants, les savants ont le rang le plus élevé, et les marchands ont le rang plus bas. En plus il révèle un aspect caché dans la culture Chinoise : l'hypocrisie. C'est une des idées les plus provocatrices du film.

À part le collage construit par les cartons de titres, un collage en idées consacre aussi à l'aspect drôle du film, le plus évident est les thèmes politiques et les proverbes incorrectement employés par le personnage Akeem. Étant le personnage le plus naïf du film, Akeem nous sert de pense-bête pour les événements et les slogans politiques tout en les ridiculisant. « Un pays, deux politiques » pour justifier la modernité de son mariage arrangé ; dans une boîte de nuit, se déclarer n'est pas aussi facile qu'escroquer comme « le trop coûteux projet de construction gouvernemental » accuser le flirt de sa future épouse comme « diviser le territoire du pays » ; utilisation d'une série de proverbes jadis servi pour renforcer la légitimité comme Chine unique sur sa

réconciliation avec Birdy. Finalement avec la remarque sur la ressemblance de Kuomingtang (國民黨, Parti nationaliste chinois) et Minjindang (民進黨, Parti démocrate progressiste) en refusant Larry ; Akeem est une caricature de la fureur politique contemporaine, en même temps il ridiculise ces phénomènes politiques : il emploie ces termes politiques dans ses conversations quotidiennes sans chercher à comprendre les vrais sens de ces termes. La fureur politique en effet est un trait distinctif de la société à cette époque où tout le monde parlait de la politique.

D'autres collages du contexte se montrent par les stéréotypes caricaturés et par des parodies : le beau-frère comme écrivain démodé, la sœur de Molly en animatrice sophistiquée et son émission ultra positive sur l'harmonie de vie, et bien sûr ce maestro de théâtre post moderne, Birdy.

Le prologue du film, après les deux cartons de titres sur la citation de Confucius et sur l'enrichissement de Taipei comme une introduction, montre en tranches d'images entre les génériques du film, une conférence de presse, celle du réalisateur du théâtre post moderne dans le film, Birdy. Dans ce prologue on entend sa voix, en off, avant de voir la personne en rouleaux en ligne, alors que l'on apprend en premier temps le discours qu'il donne sur sa création avant de pouvoir découvrir son visage. Le discours de Birdy sur ses œuvres précédentes jugées post modernes et sur la justification de son choix de faire une comédie, est en effet une auto-parodie du réalisateur Edward Yang de lui-même, dont les films précédents sont souvent jugés comme post moderne, et il a avoué avoir fait cette comédie délibérément pour être proche du public. Le réalisateur fait allusion à lui-même dans son propre film, dont les personnages font allusion à des personnages dans la réalité.

1.3. Le dynamisme dans les plans statiques

Jean-Michel Frodon a remarqué cette singularité du rapport au mouvement dans *Confusion chez Confucius*, il l'a décrit ainsi dans son livre :

> Toutes les scènes du film sont statiques, et il n'y a pour ainsi dire pas d'action au sens habituel. (…) Pourtant le film procure une sensation d'extrême mobilité. Celle-ci tient entièrement à sa composition ensemble, et à cette impression de sentir circuler entre les personnages, et d'une séquence à l'autre, l'extrême variété de ces désirs, phobies, avidité, élan d'affection, volonté de pouvoir, peur de l'avenir, besoin de sécurité, frissons de nostalgie, pulsions de conquête, etc. qui les travaillent.[15]

Un bon exemple pour montrer ce rapport au mouvement est la scène où Molly a découvert la relation cachée entre Larry et Feng et pris la décision de renvoyer Feng (15 :26-15 :22). La caméra au début est fixe sur la porte de la salle de réunion, la porte s'ouvre, Molly sort d'abord et reste dans l'extrême gauche du champ, puis la caméra suit le mouvement de Larry pour faire une panoramique ver le droit, et là une toute petite pause quand Feng et Larry se croisent dans le champ, puis revient au centre avec Feng, avant de suivre son mouvement vers le droite jusqu'à ce que Feng est hors-champ, et la caméra attend qu'elle revient pour continuer à la suivre vers la gauche, jusqu'à ce qu'elle passe avec un sourire sur son visage derrière Molly et sort du champ. La caméra fixe sue Molly, nous voyons que son regard est porté sur la direction de Feng, à ce moment dans l'arrière-plan, Qiqi prend un coup d'appel et informe Molly que c'est un appel d'Akeem pour elle. Là Molly se retourne et part vers son bureau pour prendre cet appel, quand elle croise Qiqi, elle lui demande de dire à Feng qu'elle est renvoyée et qu'elle doit partir toute de suite, puis elle prend son appel et laisse Qiqi désemparée.

La durée de ce plan est moins d'une minute, et ce n'est pas un plan compliqué, pourtant il y a tant de détails à suivre, et tous les détails sont décrits dans le mouvement de la caméra et le déplacement des personnages, montré en image sans description verbale. Ce genre de plan dans ce film porte souvent des informations non-dites mais

[15] Jean-Michel Frodon, *Le cinéma d'Edward Yang*, *op. cit.*, p. 99.

les détails demandent les yeux attentifs du spectateur pour comprendre ce qu'il se passe. Si un spectateur ne fait pas attention, il va être aussi désemparé que Qiqi. Et il y a plein de scènes comme celles-ci dans le film.

1.3.1. La confrontation sans champ contre champ

Dans *Confusion chez Confucius* il y a beaucoup de scènes de dialogue entre deux personnages, mais nous ne voyons presque jamais l'utilisation du champ-contre champ.

Le champ-contrechamp est une technique et une esthétique de prises de vues, qui consiste à filmer une scène sous un certain angle, puis à filmer la même scène sous un angle opposé, ou alors de filmer séparément deux actions qui se confrontent dans la réalité. Ainsi nous pouvons avoir un vaste choix de solutions de continuité de la scène dans le montage, avec les deux prises de vues, champ et contrechamp.

Pourtant dans ce film (et pareillement dans les deux autres films d'Edward Yang), les dialogues sont très souvent filmés en plan de deux personnes. Si les personnages ne sont pas cadrés ensemble dans une voiture ou devant une table au restaurant, ils sont souvent filmés de profile, ou bien en mouvement. Comme dans la scène où Molly et Qiqi déjeunent au restaurant Friday's, les personnages assis face à la caméra se parlent, pourtant il y a souvent des mouvements dans le premier plan ou dans l'arrière-plan.

Les plans sur les dialogues qui se passent dans la voiture sont souvent d'une durée assez longue. Il n'y a pas vraiment d'action, mais les voitures sont en mouvement donc ils ne sont pas vraiment statiques non plus.

Les scènes de dialogue entre Qiqi et Xiao Ming dans le taxi sont de beaux exemples. Surtout le premier qui s'ouvre avec une entrée dans la voiture qui est bien dynamique (24 :04-25 :21). Au début le plan est fixé sur la porte du restaurant Friday's pour accueillir Qiqi, pendant qu'elle marche vers le taxi (où la caméra est placée), son

téléphone portable tombe par terre, et nous voyons la main de Xiao Ming qui tient la porte de taxi pour elle, et puis la caméra entre dans le taxi avec Qiqi. Le reste du plan est sur Xiao Ming et Qiqi à l'intérieur du taxi, donc bien statique, mais l'ouverture de cette scène est assez dynamique, une représentation fidèle de la vie à Taipei à une époque sans métro où les gens prennent beaucoup de taxi dans la hâte.

Mais quand il s'agit de montrer la confrontation entre les personnages, il y a cette scène de dispute entre Qiqi et Xiao Ming qui est très belle. (1 :10 :43-1 :11 :43) C'est la scène où Qiqi va chercher Xiao Ming dans son bureau pour l'interroger sur ce qu'il a dit à Molly. En colère, Qiqi lui demande de descendre pour mieux parler. La dispute commence déjà dans l'ascenseur, mais le plan fixe sur Qiqi depuis le début, nous la voyons avec un visage furieux, et ce que nous entendons d'abord, c'est la voix aussi furieuse de Xiao Ming qui hurle sur Qiqi, celle-ci rétorque, Xiao Ming continue, oblige Qiqi de choisir entre Molly et lui. Le plan est toujours sur Qiqi, nous voyons l'expression de Qiqi évoluer. Sans trouver une réponse, elle sort à l'ouverture de la porte de l'ascenseur, presque en courant, et monte dans un taxi et part, sans retourner pour Xiao Ming qui court derrière elle. Mais le plan ne se termine pas encore, quelques hommes entrent dans le champ par la droite, ils raccompagnent un haut fonctionnaire jusqu'au bord de la rue pour attendre sa voiture. Xiao Ming se prosterne pour le saluer avant de retourner dans le bâtiment. En une minute, nous avons témoigné non seulement la dispute entre un couple, mais aussi peut-être une prise de conscience de Qiqi, et le côté servile de Xiao Ming.

1.3.2. L'utilisation du plan-séquence et de l'espace pour l'identification

Tony Ryan a remarqué que beaucoup de scènes sont filmé en plan-séquence, il pense que cela donne aux comédiens l'espace et l'autonome du jeu qui exige leur

contribution.[16] Le terme « plan-séquence » est généralement utilisé pour désigner des plans qui constituent une scène entière. Un tel plan peut impliquer des mouvements de caméra sophistiqués, qui parfois peut traverser plusieurs décors. Le plan-séquence que nous voyons dans ce film est d'une échelle plutôt modeste, certains peuvent le considérer comme le plan long, mais qui a cette fonction de créer une continuité dans l'espace en éliminant totalement la figure de style du champ-contrechamp. La scène où Molly vire Feng dont nous avons parlé peut aussi rentrer dans cette catégorie.

Une autre scène que nous pouvons voir comme un plan-séquence c'est la scène où Xiao Ming est retenu par son chef dans une conversation. (21 :15-15 :22). La scène commence avec le plan sur le chef qui est en train de regarder les travaux du métro par la fenêtre, tout en exhalant sur la richesse du pays, Xiao Ming entre dans le champ par la droite pour joindre son chef par la fenêtre, puis la caméra pivote ver la droite en suivant le mouvement du chef, laissant Xiao Ming hors champ. La caméra fixe sur le chef qui a accompli son mouvement. Il est assis sur la table devant une vitre avec les volets ouverts. C'est la salle de réunion en face de l'ascenseur. Le chef dit de bons mots sur Xiao Ming et l'invite à dîner, mais Xiao Ming en disant qu'il doit dîner avec son père ce soir. À ce moment nous voyons que Liren qui venant devant l'ascenseur a remarqué Xiao Ming et le chef à travers la vitre. Il fait un signe de main à Xiao Ming et puis il mime le chef ayant mal au dos. Le chef doit discerner quelque chose sur le visage de Xiao Ming car il se tourne et découvre Liren. Dans un plan pareil nous sommes avec Xiao Ming pour vivre une telle situation. Cette continuité du plan propose aux spectateurs une espace pour identifier aux personnages.

Quelques scènes de révélation sont filmées en contre-jour, comme la réconciliation ente Qiqi et Molly, et par la suite, la confession d'Akeem à Molly. Dans ces scènes les

[16] Tony Ryan, "Yang's comedy: On the set of "A Confucian Confusion"," *Sight and Sound*, July 1994, p. 25.

personnages sont filmés en ombre chinoise, donc même s'ils sont face à la caméra, nous ne voyons pas leurs visages, sans mentionner leur expression, il ne reste que la voix pour donner les informations. « Ce sont d'admirables moments d'écriture cinématographique, où tous les composants visuels et sonores du plan concourent à susciter une intelligence des situations très au-delà de toutes les explications possibles. » ainsi a commenté Jean-Michel Frodon.[17] Ce genre de scène propose aussi une espace pour l'identification aux spectateurs. Nous allons voir comment cette approche d'Edward Yang développer dans les autres films.

TAMKANG UNIVERSITY

[17] Jean-Michel Frodon, *Le cinéma d'Edward Yang*, *op. cit.*, p. 100.

Chapitre 2. *Mahjong*

Le film *Mahjong* a été réalisé avec un décalage très court après *Confusion chez Confucius,* en 1996. Il est possible de le considérer comme la version d'une génération plus jeune dans cette même société devenue encore plus dégradée par le jeu de la poursuite de l'argent. C'est une comédie noire, qui a un côté beaucoup plus violent et cruel que le film précédent.

2.1. Le film

Le film commence avec trois cartons de surtitres qui disent : « Un millionnaire nommé Chen est disparu endetté de quelques billions, les maffias sont en train de le chercher, et ils pensent que la meilleure façon de le faire sortie de sa cachette est de prendre son fils. »

Nous entendons d'abord les bruits de voitures puis nous voyons un plan de point de vue depuis un homme en scooteur suivant une camionnette sur la route dans la nuit de Taipei. Et puis par la conversation téléphonique de ce personnage, nous découvrons que c'est un gangster qui essaye de retrouver le fils du millionnaire, Red Fish, pour demander une rançon. Et c'est là nous voyons le titre du film *Mahjong*, qui est en fait le jeu national pour les Chinois, qui se joue avec quatre personnes, et c'est justement le nombre de membres de la bande des jeunes arnaqueurs dont Red Fish est à la tête, qui sont tous à bord dans la camionnette au début. Plus tard nous serons aussi étonnés que le gangster qui suit, en voyant la camionnette heurter volontairement contre une Mercedes-Benz de couleur rose stationnée au long de la rue. Nous venons de témoigner le début d'une arnaque de cette bande de jeunes. La scène suivante nous amène dans un lieu avec une musique bruyante, c'est le Hard Rock Café, le restaurant le plus branché

à l'époque, dans un Taipei mondialisé. Nous allons voir presque tous les protagonistes défiler devant nos yeux. D'abord, Jay, un coiffeur qui a réussi, qui connaît tous les réguliers de l'endroit et sert comme un présentateur en démasquant ce monde à Hong Kong, le nouvel employé de son salon de coiffure, celui-ci est le beau garçon de la bande de Red Fish dont sa mission principale est d'attirer les femmes.

C'est ainsi que nous apprenons que Ginger est une show girl américaine qui a fait sa fortune par la prostitution et va bientôt développer son business de « service d'escorte » en Chine continentale. Et puis Markus, un chômeur Anglais qui a rencontré Alison, une fille Taiwanaise issue d'une famille riche qui l'a aidé à réussir comme décorateur d'intérieur à Taipei. En même temps, nous obtenons aussi plus d'information sur la bande de Red Fish, maintenant nous savons que le garçon surnommé Little Buddha joue un rôle mystique pour embrouiller les gens avec sa divination, Jay le propriétaire de la Mercedes rose est donc leur future victime, et Luen Luen, celui qui conduit la camionnette est le nouveau-recrutés dans la bande. À ce moment, une jeune française est entrée dans ce monde, c'est Marthe, l'ancienne amoureuse abandonnée en Europe par Markus, qui se rend à Taipei dans l'espoir de lui retrouver. C'est Luen Luen, le seul garçon de la bande qui parle l'anglais témoigne cette retrouvaille terminant en querelles. Hong Kong en profite pour séduire Alison, et Red Fish tend la main pour aider Marthe mais dans le but de gagner sa confiance avant de la remettre à Ginger plus tard pour en tirer du profit. Il a rebaptisé Marthe en Matra[18], le nom de l'entreprise française chargée de construire la première ligne de métro à Taipei. Entre-temps, Red Fish donne une leçon à Luen Luen en disant s'il veut réussir dans cette société, il faut utiliser les cerveaux sans jamais compatir aux autres.

[18] Matra, acronyme de Mécanique Aviation Traction, était une entreprise française ayant existé de1942 à 2003, qui est liée à un contrat d'armement signé en 1992 pour vendre des armes à Taiwan.

Après avoir passé la nuit avec Hong Kong, Alison se réveille dans l'appartement que Hong Kong partage avec les autres garçons, et nous allons témoigner comment Red Fish manipule Alison avec ses paroles et lui persuade à se donner aux autres garçons de la bande. C'est la scène la plus frissonnante du film et filmée quasiment en plan-séquence. Suivie d'une autre leçon donnée de Red Fish à Luen Luen : « Plus personne ne sait ce qu'il veut » donc « les gens veulent qu'on leur dise ce qu'ils désirent ».

Red Fish est convoqué à la maison par sa mère hystérique parce que les gangsters sont venus casser le chandelier. Sa mère est convaincue que le père de Red Fish devait être encore une fois escroqué par quelque femme comme la dernière fois. Red Fish promet à sa mère de trouver son père de sa cachette. Il part au salon de Jay pour finir l'escroquerie de l'accident de voiture, pourtant il y tombe sur une ancienne connaissance de son père, Monsieur Chiu avec sa petite amie, une certaine Hongkongaise nommée Angela, il croit que c'est bien la même Angela qui a escroqué son père dix ans auparavant, alors il veut venger son père. Il demande à Hong Kong de la séduire tout en proposant une lecture de Fengshui par Little Buddha. Puis ils installent Marthe dans leur appartement pour en faire leur vache à lait à l'avenir.

À ce moment-là, Red Fish reçoit un appel téléphonique d'une femme qui lui dit que son père a envie de le voir, alors il va retrouver son père dans un appartement secret, mais la retrouvaille montre seulement l'éloignement de sens de valeurs entre le père et le fils. Red Fish « encourage » son père avec ce qu'il a appris de lui mais le père lui dit qu'il veut plutôt profiter de la vie que faire de l'argent. La scène est faite avec un plan-séquence et le dialogue ne se passe jamais en champs contre-champs.

Ce soir-là, Hong Kong laisse tomber Alison qui vient le retrouver et part passer la nuit avec Angela dans l'appartement récemment acquis de cette dernière. Red Fish va négocier avec Ginger sur le partage de profit au sujet de Marthe, mais Ginger ne croît pas que Marthe est sous leur contrôle, donc Red Fish demande à Luen Luen d'amener

Marthe. Pourtant Luen Luen choisit de dévoiler la vérité à Marthe concernant leur plan de la faire prostituer. Il finit par dire à Red Fish que Marthe a disparue après avoir caché Marthe dans une chambre dans l'immeuble que son père loue à des étudiants étrangers. Le lendemain matin, Red Fish amène Little Buddha dans l'appartement d'Angela pour lui dire que l'endroit est hanté et le fengshui n'est pas bon pour elle, tout en produisant un faux accident de voiture pour la persuader.

Hongkong revoit Alison et fait l'amour avec elle dans l'appartement où elle vit avec Markus. Quand ce dernier rentre découvrir qu'elle est dans les bras d'un autre homme, il laisse la clé et part.

Red Fish va à la rencontre de l'amante de son père, celle-ci est une enseignante, qui organise ce rendez-vous sans dire à son père et seulement pour lui reconfirmer cet amour paternel de son père pour Red Fish.

Luen Luen rentre pour retrouver Marthe et découvre qu'elle est prise en otage par deux gangsters qui le prennent pour le fils de Monsieur Chen (le père de Red Fish) et tous les deux sont kidnappés par les gangsters pour demander une rançon à la mère de Red Fish bien que Luen Luen leur ait expliqué qu'ils se soient trompés de personne.

Pendant ce temps, Hong Kong attend dans l'appartement d'Angela pour passer une autre nuit avec elle mais la voit débarquer avec deux amies pour partager la nuit et Hong Kong, juste comme ce qu'il a fait à Alison avec la bande des garçons. Là, arroseur arrosé, manipulateur manipulé, il ne peut qu'accepter mais en pleurant.

De leur côté, Luen Luen et Marthe arrivent à retourner la situation et livrent ces gangsters à Red Fish. Ce dernier fâché contre son père, décide d'amener tout ce monde chez son père, mais il le trouve suicidé avec son amante. Les gangsters appellent la police et tout le monde finit dans un commissariat de police.

Markus se rend au commissariat pour chercher Marthe et lui dit qu'il l'aime, avant que Luen Luen propose à Marthe de rester avec lui, Marthe se fâche contre Luen Luen

et part avec Markus.

Retour à l'appartement des garçons, comme Luen-Luen a quitté le gang, et Hong Kong dans sa dépression n'arrête pas de pleurer, Little Buddha est très en colère. À ce moment Red Fish reçoive un coup de téléphone et part pour rejoindre Monsieur Chiu dans l'appartement d'Angela.

Chiu demande à Red Fish si Little Buddha pourrait changer un peu sa divination sur cet endroit, car Angela ne veut plus cet appartement hanté. Chiu avoue la vérité à Red Fish qu'il a donné cet appartement à Angela pour payer la dette envers elle, et Angela n'est pas son amante, elle est même beaucoup plus riche que lui.

Chiu continue à implorer Red Fish de lui aider, il propose même qu'ils collaborent pour escroquer de l'argent, tout comme ce que Red Fish croit avoir appris depuis sur son propre père, ce qui a agacé Red Fish, il tire plusieurs fois sur Chiu avec le pistolet acquis du gangster, tout comme il est en train de venger la mort de son père et à la fois tuer son père de sa propre main. Il s'arrête à moment pour épargner la vie de Chiu et prend son téléphone pour appeler une ambulance, mais le fait d'apprendre que cette Angela n'est même pas celle-ci qui a escroqué son père, a fait s'écrouler son monde, il a tiré toutes les balles sur Chiu, il avait même envie de se tirer sur la tête avant de s'effondrer par terre.

Nous continuons à entendre son cri même quand l'image devient noire, jusqu'à ce qu'un rire remplace le cri. C'est la voix de Markus en train d'expliquer à Marthe dans la voiture le vrai sens de Matra et combien il est content de pouvoir partager avec Marthe la vie ici pour faire part à un nouvel impérialisme. Markus fait un bref arrêt dans un marché de nuit pour aller chercher quelque chose, Marthe reste dans la voiture, l'air préoccupée. Quand Markus revient, Marthe est déjà partie.

Dans l'avant-dernier scène, Little Buddha a recruté d'autre petits jeunes et essaie de persuader Luen Luen à participer à son gang. Luen Luen refuse et se fait crier dessus

par Little Buddha, il a soudain compris que la raison pour laquelle Marthe lui a crié dessus au commissariat est peut-être parce qu'elle avait besoin de lui. En rentrant chez lui, son père est en train de jouer mahjong avec des locateurs étrangers, ils lui disent qu'une fille avec l'accent français était venu le chercher tout à l'heure. Luen Luen court à la recherche de Marthe dans la rue, en vain, et au moment qu'il va abandonner, il retourne et aperçoit Marthe venant sur lui. Les deux s'embrassent dans la rue devant le restaurant Dim Tai Feng et met un happy end au film.

2.2. La forme du jeu

Ce film est aussi un film choral comme *Confusion chez Confucius*. Camille Nevers a décrit dans son article que ce film est comme le jeu de la chaise musicale, chacun dans son coin et une personne au centre, et tout le monde doit partir à temps en suivant le rythme, sinon il finirait être isolé au centre. La réussite du jeu dépendra à la fluidité des participants des coins différentes. Et ce jeu se passe à Taipei.[19]

Mahjong, le film, est aussi un jeu qui se passe à Taipei. Déjà, littéralement, le Mahjong est un jeu de société *d'origine chinoise qui se joue à quatre j*oueurs, avec des pièces carrées basées sur des caractères et des symboles chinois. Chaque joueur prend une pièce à son tour, l'incorpore aux pièces distribuées à sa main du début du jeu, puis choisit une pièce de sa main à écarter. C'est un jeu qui demande d'habilité, tactique, stratégie, calcul, psychologie et aussi de la chance. C'est le jeu d'argent traditionnel le plus populaire dans des communautés chinoises du monde entier. Le déroulement de l'histoire de ce film est comme jouer du mahjong, il faut écarter une pièce pour en reprendre une autre : c'est dans cette rythme-là dans la scène d'exposition nous voyons

[19] Camille Nevers, « *Confusion chez Confucius* de Edward Yang », *Cahiers du cinéma*. no 481, Juin 1994, pp.112.

défiler les protagonistes. D'ailleurs, les personnages sont souvent par quatre, comme ils se mettent ensemble pour jouer une table de Mahjong.

2.2.1. Le malaise contemporain

C'est un thème qui renvoie à *Confusion chez Confucius*, dans cette société après une enrichissement rapide sans être éduquée, nous retrouvons un monde construit autour du jeu de l'argent, où la jeune génération vit sans repères et sans morale.

Dans ce film, l'hypocrisie n'est plus un problème moral, au début du film nous voyons déjà que Jay parle une chose devant et une autre chose derrière les autres sans aucune gêne et difficulté. Il passe son temps à se mêler dans un cercle d'étrangers, et dans un restaurant qui représente un implant culturel étranger, mais il dit à Hong Kong que tous ces étrangers sont des ratés dans leur pays, qu'ils sont ici pour gagner de l'argent facile. En fait Jay n'a aucune conscience sur son propre complexe d'adorer des choses étrangères et flatter des puissances étrangères. Et cette remarque de mépris sur les étrangers sera tout de suite reprise par Hong Kong qui la raconte à ses jeunes amis.

D'ailleurs, il y a une violence tranchante dans le vocabulaire utilisé par les personnages. Red Fish est aussi l'incarnation de cette hypocrisie, il est le croyant de la règle du jeu enseignés par son père qui représente la génération dominante de cette société : il faut exploiter et manipuler les autres pour réussir dans ce monde. La chose la plus importante c'est l'argent, et pour achever ce but, tout est permis. Red Fish nous rappelle Larry dans *Confusion chez Confucius*, mais il est prototype de la nouvelle génération plus compétente dans tous les égards. Sa doctrine d'« utiliser les cerveaux sans jamais compatir aux autres » a dépassé le discours sur l'argent et l'affection (que tous deux sont à investir) selon Larry.

Dans un entretien sur le film, Edward Yang a dit que tandis que *Confusion chez Confucius* examine de manière plus approfondie la situation difficile à résoudre causée

par le confucianisme dans le contexte culturel chinois, ce que Mahjong traite est plus léger, c'est sur les gens comme le personnage d'Alison, ceux qui ne savent pas ce qu'ils veulent, ils sont paniques et perplexes. Mais il a toujours basé ses créations sut la réalité, c'est la chose la plus importante pour lui. Alors *Mahjong* pourrait être une référence pour les futures générations à quoi ressemblait la civilisation en 1995.[20]

2.2.2. Le regard étranger et la confusion de langues

Trois protagonistes étrangers dans ce film font qu'une partie de dialogue de ce film est en anglais. Parmi les trois, l'anglais est la langue maternelle de Ginger, américaine et de Markus, anglais. Nous pouvons les considérer comme représentants d'un néo impérialisme.

Mais Marthe la française est l'élément vraiment étrangère dans le film. Elle est embarquée dans le pays sans aucune connaissance sur cet endroit, quand elle quitte le restaurant, cette communauté anglophone, et entre dans le vrai monde, elle a immédiatement failli se faire escroquer par un chauffeur de taxi. Après sa rencontre avec Red Fish et Luen Luen, elle doit dépendre de la traduction maladroite faite par Luen Luen pour comprendre ce monde, et il y a souvent une différence entre les mots parlés et les mots traduits. Pourtant elle dit qu'elle est contente, parce que tout le monde parle anglais ici. En fait Luen Luen est le seul garçon sincère dans la bande qui ne cherche pas à la décevoir, c'est seulement à cause du manque de capacité.

Ginger dit à Marthe que Taipei est comme le Far West sauvage avec beaucoup d'opportunités si on est rapide, c'est le point de vue porté sur le pays des dragons par les occidentaux dans les années 90, et Markus confirme ce point de vue à Marthe vers

[20] Xionping Jiao 焦雄屏, *Yingxiang Taiwan* 映像台灣 (*Film Taiwan*), Taipei, Gaiya wenhua youxian gongsi, 2018, p.166.

la fin du film : il rit au surnom donné à Marthe par les garçons, car Matra est le constructeur de la ligne du métro la plus couteuse du monde, et il est ici comme l'entreprise Matra, pour l'opportunité de gagner une fortune, et il n'a aucune envie de la partager avec les gens de son pays.

Marthe devient l'observateur extérieur de cette jungle où elle a failli devenir victime. Un point intéressant c'est que Marthe parle en français quand elle s'énerve, surtout dans les situations extrêmes, comme quand elle dérobe le pistolet du gangster et quand elle crie envers Luen Luen. Ce genre de réaction est bien naturel, déjà nous avons vu ce genre de mélange de langues dans *Confusion chez Confucius*, où certains protagonistes alternent le mandarin et le dialecte taïwanais naturellement, car c'est la manière dont les gens parlent à Taïwan. Ce choix qui représente le côté réaliste de la vie augmente le chaos verbal du film.

2.2.3. La confusion des identités : les surnoms et les anonymes

À part les étrangers, presque tous les protagonistes du film sont appelés par leur noms en anglais ou leurs surnoms : Jay, Alison, Red Fish, Hong Kong, Little Buddha, Angela, etc. Angela est Hongkongaise, les Hongkongais prennent généralement des noms étrangers parce que Hong Kong était une colonie du Royaume-Uni. Quant à Taiwan, le Royaume-Uni n'a pas colonisé Taïwan, mais Taïwan a été culturellement colonisée par les Américains, et de nombreux étudiants étudiant l'anglais ont pris des noms anglais. C'est peut-être la raison pour laquelle que d'avoir un prénom anglais est très à la mode à Taiwan. Pour les surnoms, il y a peut-être une autre raison qui vient de la culture chinoise : les Taiwanais n'ont pas l'habitude de s'adresser leurs prénoms aux inconnus, alors les surnoms sont comme les prénoms étrangers, utiliser ces identités empruntées est ni trop formel, ni trop intime. Les surnoms dans le film ont parfois la caractéristique du nom de scène, comme celui de Little Buddha. En fait le vrai surnom

de ce garçon est « Dentifice », mais Red Fish le présente toujours comme Little Buddha pour leur entreprise arnaqueuse. Dans la bande des garçons, il n'y a que Luen Luen qui garde son vrai nom, mais il a été reconnu comme quelqu'un d'autre deux fois dans le film : la première fois c'était dans Hard Rock Café, quand Jay qui a trop pu l'a pris comme Hong Kong ; la deuxième fois les gangsters l'a kidnappé parce qu'il ont cru qu'il était Red Fish. Pourtant Luen Luen est un des personnages les plus sincères du film, avec Marthe, et Marthe est la seul parmi les étrangers qui est donné un surnom. Et ce surnom Matra est prononcé par les garçons comme ma-te-la, ce qui ressemble à la prononciation du mot matelas en français. Et Marthe a failli d'être vendu pour faire de la prostitution. Mais finalement Marthe et Luen Luen se sont sorti intacts de cette aventure sinistre.

2.3. La grande profondeur de champ pour construire la tension avec le plan-séquence ou le plan long

Nous allons d'abord préciser la fonction de la profondeur de champ :

> En réintroduisant la troisième dimension dans la mise en scène (le relief), qui autorise des effets intéressants est très efficaces. L'opérateur peut soit rechercher une grande netteté sur tous les plans (du gros plan au plan général), soit limiter la netteté en profondeur (découpage virtuel), afin d'isoler tel ou tel élément de l'image, créer des effets spéciaux, donner l'illusion du relief, accrocher plus fortement l'attention.(…) Avec la mise en scène en profondeur, les déplacements dans le cadre tendent à se substituer au changement de plan et au mouvement d'appareil. L'espace n'est plus statique, fragmenté, temporalisé, mais représenté dans sa totalité : c'est un véritable « espace-temps » avec des structures spatiales plus dynamiques et plus psychologiques. »[21]

[21]Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, Presse Universitaires de France, 1983, pp. 66-67.

Et si cette approche de prise de vue est employée en association avec des plan-séquence ou des plans longs, le découpage classique serait remplacé par un découpage virtuel basé soit sur la mobilité des personnages et leur disposition relative au cours du plan, soit sur la simultanéité de plusieurs actions, sur l'étagement en profondeur de plusieurs centres d'intérêts.

Dans les films d'Edward Yang, il a souvent choisi de filmer avec une grande profondeur de champ pour donner plus information par plusieurs étapes, et il l'a associé toujours avec les plans longs ou les plans-séquence, qui donne une mise en scène « réaliste » pour crée une tension dramatique intense, valorise le drame psychologique dont nous devenons des témoins attentifs et objectifs.

Une scène dans Mahjong peut nous servir comme exemple de la fonction de la grande profondeur de champ qu'Edward Yang a employé pour illustrer la situation pour les spectateurs : la scène au commissariat de police. Après qu'ils trouvent les corps dans l'appartement du père de Red Fish, ils sont tous ramené au commissariat de police. (1 :41 :01-01 :43 :11) Le plan commence avec l'entrée de champ de Markus. La caméra est placée à l'intérieur du commissariat face à l'entrée éloignée. Au premier plan Marthe se repose la tête dans les bras sur la table du bureau, Luen Luen est au second plan derrière elle, en train d'écrire quelque chose sous le regard attentif d'un policier. Quand Markus entre de l'arrière-plan parlant avec un agent de police, Luen Luen tourne sa tête pour regarder mais ce policier qui le surveille tape fort sur son épaule pour le corriger. Marthe reste immobile au premier plan. La caméra s'incline légèrement et commence à pivoter à gauche pour accueillir Markus, puis en suivant son mouvement la caméra revient sur Marte. Markus s'assoie à côté de Marthe qui reste toujours immobile, Luen Luen au second plan les regarde puis se lève et sort du champ par la droite, en même temps les gangsters entrent dans la salle avec des détectives et s'assoient à l'arrière-plan. Après l'apologie de Markus, Marthe se lève la tête et jette un œil sur Markus.

Luen Luen revient au second plan, apportant des verres d'eau pour son copain et pour lui-même, tout en observant le couple devant. Markus dit à Marthe qu'il l'aime puis se lève et s'en va pour signer quelques papiers dans l'arrière-plan. Luen Luen fait le tour de table pour approcher Marthe, la caméra pivote légèrement à droite pour recadrer Marthe et Luen Luen ensemble. Luen Luen dit à Marthe qu'elle peut vivre avec lui et qu'il aime bien qu'elle reste, là Marthe s'explose et hurle sur Luen Luen en disant qu'il est fou et que c'est trop tard de dire tour cela. Elle se lève et sort du champ par la gauche, mais en suivant le regard de Luen Luen, nous allons la revoir à l'arrière-plan se jeter dans les bras de Markus. Avec ce plan d'une grande netteté les spectateurs peuvent témoigner l'évolution d'une situation en continuité.

2.3.1. Les crises et les confrontations construites en plan-séquence

Il faut d'abord préciser que le plan-séquence dont nous parlons ici n'est pas ce genre très grandiose ou compliqué d'une splendide mise en scène d'une scène d'action comme dans le registre hollywoodien. Dans les films à gros budget fabriquent même des faux plans-séquence pour impressionner les spectateurs. Cela veut dire un plan-séquence avec une coupe bien cachée à l'intérieur et il n'est pas facile de la décerner. Ce n'est pas du tout le cas dans les films d'Edward Yang. Il utilise souvent l'approche du plan-séquence pour créer une tension dans les scènes de confrontation, et ces plan-séquence filmés sont parfois coupés pour mieux raconter l'histoire.

La scène de la manipulation d'Alison dans l'appartement des garçons est montrée ainsi (21 : 58-29 : 08). Cette scène commence avec une image noire où nous entendons d'abord la conversation entre Hong Kong et Little Bouddha puis nous les voyons dans le salon de l'appartement sur la moitié gauche du plan. Puis la porte d'une chambre à droite s'ouvre et Alison en pyjama sorte la tête et appelle Hong Kong, puis la caméra avance pour suivre Hong Kong qui entre dans la chambre enlacer Alison dans ses bras,

mais la caméra reste devant la porte, attend jusqu'au moment où Hong Kong va guider Alison hors de la chambre pour rencontrer ses copains, d'abord ils disent bonjour à Little Bouddha, la caméra recule pour suivre le mouvement du couple et arrête devant la porte d'une autre chambre quand ils y entrent pour saluer Red Fish et Luen Luen, Little Buddha les suit dans la chambre, nous regardons les interactions de la bande de garçons et Alison devant la porte avec la caméra. Puis on voit Little Bouddha sortir de la chambre et puis du champ, Hong Kong le suit mais entre dans les toilettes à côté et ferme la porte. À ce moment Little bouddha appelle Alison, donc elle sort de la chambre et puis du champ, suivi par Red Fish, laissant Luen Luen seul et désemparé, qui s'avance vers la porte.

Pendant ce temps, le dialogue entre Little Bouddha et Alison continue. Le plan revient sur l'autre chambre avec une coupe, le bras sur les épaules d'Alison, Little Bouddha lui demande qu'elle préfère quel côté du lit. Paniquée, Alison recule et quitte la chambre, la caméra recule avec elle pour la suivre, pose devant les toilettes quand elle est retenue par Red Fish, la suit de nouveau quand elle tire le bras de Hong Kong sorti de la toilette pour entrer dans l'autre chambre. La caméra attend par la porte quand elle interroge Hong Kong sur la situation. Luen Luen qui était resté par la porte sort du champ par la droite.

Puis Little Buddha entre par la gauche dans la chambre et interrompt leur dialogue. Hong Kong s'écarte pour laisser la parole à Little Bouddha, qui dit à Alison que la copine de Hong Kong est la copine pour toute la bande. Red Fish entre dans la chambre pour jouer le conciliateur quand Little Bouddha lève la voix et demander méchamment si Alison respecte cette règle de leur amitié. Red Fish pousse Little Bouddha hors de la chambre et demande à Hong Kong de raisonner Alison, la caméra recule avec leur mouvement. Là Little Bouddha commence à lancer des insultes et Hong Kong, l'air en colère sorte de la chambre pour se confronter à Little Bouddha, la caméra le suit avec

un panoramique vers la droite, puis vers la gauche avec Red Fish qui revient à côté d'Alison pour l'amener dans l'autre chambre avant de fermer la porte. La caméra reste fixée sur la porte fermée, et Little Bouddha puis Hong Kong entrent dans le champ, tout en continuant leur querelle mais en fait ils commencent à fumer des cigarettes.

Nous comprenons là que tout cela est du théâtre joué pour duper Alison. Le plan est coupé ici avec un plan de l'intérieur de la chambre, mais avec une continuité de la querelle dehors au niveau sonore. Dans la chambre, filmé d'un plan moyen, Red Fish fait le gentil et demande à Alison ce qu'elle veut. Il prétend qu'il sait qu'elle aime Hong Kong et la persuade d'accepter leur règle pour le bien de Hong Kong. Secouée par sa parole, Alison demande d'avoir un mot avec Hong Kong, alors Red Fish ouvre la porte pour faire entrer Hong Kong et sort en ferment la porte. Le plan est encore le même mais maintenant c'est Hong Kong qui fait l'innocent pour amadouer Alison. Dans le plan prochain, Hong Kong vient dans le salon pour rejoindre les garçons en leur montrant la petite culotte d'Alison, nous comprenons qu'ils ont réussir leur coup.

Strictement parlé cette scène n'est pas faite avec un seul plan-séquence en entier mais avec les plans longs, pourtant la tension est bien établie avec une grande fluidité des mouvements de caméra, donc l'esprit du plan-séquence est bien achevé. Les spectateurs témoignent ce qui se passe dans la scène comme ils sont sur place parmi les personnages.

Étant donné que toutes les scènes de ce film sont tournées dans les décors réels, les petits plans-séquence ou bien les plans longs sont une façon très efficace pour avoir la plus de mobilité dans un espace fermé, et cette mobilité est bien utilisée pour montrer la tension entre les personnages. La scène où Red Fish retrouve son père dans sa cachette est aussi filmé dans le même registre. (47 :41-53 :04) La caméra choisit à suivre tel ou tel personnages à moment donné, avec le dialogue toujours en continuité, laisse les spectateurs de l'espace pour réfléchir ou changer de côté.

2.3.2. La distance écartée

La confrontation la plus violente, c'est celle-ci entre Red Fish et Monsieur Chiu vers la fin du film (1 : 44 :42 - 1 : 50 :19). Cette scène est filmée en un vrai plan-séquence mais insérée un plan de recadrage vers la fin. Au début du plan Chiu parle avec Red Fish dans le salon de l'appartement qu'il a donné à Angela contre sa dette. Il demande à Red Fish de l'aider pour retourner la situation car Angela ne veut plus l'appartement après que Little Bouddha a dit qu'il est hanté. Red Fish, affecté par la mort de son père, reste froid et indifférent à la demande de Chiu, il s'en va et la caméra le suit jusqu'à ce qu'il soit arrêté par Chiu. Mais ce que Chiu continue à dire ne fait qu'irriter de plus en plus Red Fish parce que ce sont des choses que Red Fish croyait avoir hérité de son père, mais maintenant que son père s'est suicidé, tout est remis en question.

Mais Chiu ne le lâche pas et Red Fish se fâche. Chiu commence à le supplier en disant il est à peu près comme son père et ce mot a intriqué Red Fish, il revient face à face avec Chiu pour le réprimander. Il demande à Chiu s'il est mort avec cet air méprisable qu'il a et s'il va avoir des regrets. Quand Chiu répond que cela ne sert à rien de penser à la mort, Red Fish sort le pistolet et tire sur lui en lui disant que c'est pour lui faire sentir la mort. Il a tiré deux coups sur Chiu tout en évacuant tous ses mécontentements envers son père donc la génération de Chiu. Quand Chiu l'implore pour épargner sa vie, Red Fish s'est calmé un peu s'apitoyer sur lui en lui disant qu'il ne va pas mourir ainsi.

La scène était cadrée de pied jusqu'à ici, mais là la séquence est insérée d'un plan de recadrage plus rapproché, un plan de taille mais de dos sur Red Fish, qui est sur le point d'appeler une ambulance pour Chiu. Mais il se souvient de quelque chose et il revient sur Chiu pour lui demander de rendre cet argent qu'Angela a escroqué de la part

de son père. Chiu lui dit qu'il s'est trompé car ce n'est pas la même Angela, la caméra se lève avec Red Fish en laissant Chiu hors champ par terre, nous voyons l'étonnement de Red Fish, puis ce plan finit avec le coup de feu qu'il tire sur Chiu, le cadrage revient sur le plan précédent, avec un cadrage plus éloigné, Red Fish va tirer toutes les balles de son pistoler avant de pleurer et s'effondrer par terre, à côté du cadavre de Chiu. Red Fish est à genoux sur le sol avec son visage contre le sol, il pleure en poussant un cri désespéré. L'image est coupée au noir ici, mais le cri de Red Fish continue encore, jusqu'à ce qu'il soit superposé avec le rire de Markus de la scène suivante.

Les spectateurs qui suivent l'histoire jusqu'ici peuvent comprendre ce que sent Red Fish en écoutant les mots de Chiu. Mais quand Red Fish, hors de lui, tire sur Mr : Chiu, c'est la scène la plus choquante du film, mais cette confrontation est montrée en plan général. Les personnages sont filmés de profil et à contre-jour, alors nous n'arrivons pas à voir très clairement leurs visages, sans mentionner leurs expressions, mais nous suivons bien leurs émotions par l'écoute la voix des personnages.

Dans le plan de recadrage, Red Fish est mieux cadré pour nous montrer son visage, nous suivons mieux l'évolution de son expression, tandis que le visage comme la plupart du corps de Chiu devient hors champ. Mais au moment où il tire par la rage folle et finalement tue Chiu, le changement du cadre nous écarte de Red Fish, même Chiu par terre s'est tourné avant de mourir, cachant son visage pour l'œil des spectateurs.

À la fin de cette scène, le plan est coupé par une image noire, mais le cri de Red Fish continue. Ce traitement nous rappelle la scène où Hong Kong devient l'objet sexuel d'Angela et ses copines (1 :24 :43-1 : 29 :44). À la fin de cette scène les trois femmes infligent Hong Kong à manger des 小籠包 *xiaolongbao*, avant qu'il s'effondre par terre et éclate en sanglots. Il garde sa tête tout bas donc nous ne voyons pas son visage, et quand il commence à pleurer, l'image est remplacée par un plan de raccord sur le paysage de Taipei la nuit, tour en accompagnant les cris de Hong Kong en

continuité. La crise du personnage est donc éloignée avec une distance écartée et la peine ultime du personnage est caché par l'invisibilité ou bien un noir. Cette approche est devenue le trait de caractère de la mise en scène d'Edward Yang. Dans son prochain film nous allons voir encore développer ce côté de la distance gardée.

TAMKANG UNIVERSITY

Chapitre 3. *Yi Yi*

Yi Yi est le septième et le dernier film d'Edward Yang sorti en 2000. Le titre international du film est *A One and a Two,* qui sont les mots que dits par les musiciens de jazz pour commencer à jouer. Quand le film est sorti en France, le distributeur a gardé le titre originel, qui est la prononciation phonétique du titre chinois, dont le sens est « Un Un », qui peut signifier « un » et « chaque », mais si on les écrit verticalement ensemble, ça devient deux, comme le titre montré au début du film. Edward Yang a choisi ce titre parce que c'est le signe le plus simple, il a voulu que « chaque élément du film soit le plus simple possible, même si les assemblages peuvent devenir complexes. »[22]

Dans ce film, on reconnait l'approche caractéristique du cinéaste avec des récits en réseaux se croisant en de multiples manières, c'est sa signature depuis son premier film, qui a connu un premier sommet de complexité avec *Confusion chez Confucius*. Yi Yi est un film beaucoup plus posé que les deux films précédents. L'histoire du film est centrée sur une famille de trois générations, dont chacun des membres est seul à confronter les mutations dans leur vie. Tout le monde va vivre sa crise d'identité individuellement et respectivement. Le film commence avec un mariage et se termine par un enterrement, qui raconte l'histoire de la vie à travers la naissance, le vieillissement, la maladie et la mort.

3.1. Le film

Dans le premier plan du film, une scène de la cérémonie de mariage, nous voyons le ventre de la mariée qui est enceinte et nous entendons les cris d'un bébé en arrière-

[22] Entretien avec l'auteur, *Le Monde*, 20 septembre 2000.

plan, tout cela annonce un mariage pas très ordinaire et des agitations à venir.

La famille de NJ est au centre de l'histoire. Il est le père d'une fille lycéenne, Ting Ting et d'un écolier Yang Yang. Ils vivent ensemble avec la grand-mère, du côté de sa femme, Min Min. C'est le mariage d'A-di, le frère cadet de Min Min. Un peu plus tard quand la famille prépare pour le banquet du soir au Grand Hôtel, l'ex-fiancée du marié, Yun Yun, vient faire une scène en pleurant auprès la mère d'A-di en disant que ça devrait être elle qui se marie avec A-di aujourd'hui. Nous comprenons qu'A-di l'a quittée pour se marier Xiao Yan qu'il a mise enceinte. Après cet incident, la grand-mère a envie de rentrer se reposer, alors NJ la raccompagne à la maison avec Ting Ting. Ils rencontrent leurs nouveaux voisins de palier en train de s'installer, la famille Chiang, d'une mère célibataire avec sa fille Lili aussi lycéenne. Avant de repartir pour le banquet de mariage, Ting Ting découvre Lili avec son copain en sortant la poubelle.

NJ et Ting Ting reviennent au banquet, là, Yang Yang se fait taquiner par les filles et ne mange pas, N.J. l'amène à manger chez MacDonald. En rentrant au banquet, ils rencontrent Sherry, l'ancien premier amour de NJ devant l'ascenseur. Après la salutation, Sherry laisse sa carte de visite mais revient l'interroger sur son absence pour leur dernier rendez-vous, interrompu par le collègue et jadis condisciple de NJ. Après le banquet, la famille rentre à la maison mais apprend que la grand-mère a été retrouvée tombée dans les pommes à côté du local à poubelles et envoyée à l'hôpital par les voisins. Nous allons voir que ce qui s'est passé ce soir-là secoue progressivement chaque membre de la famille.

Ayant subi un accident vasculaire cérébral, la grand-mère comateuse est rentrée à la maison, et le médecin exhorte la famille à lui parler quotidiennement dans l'espoir de la réveiller. Mais ce geste qui a l'air simple n'est pas facile à réaliser : Yang Yang refuse de le faire en proclamant que cela ne sert à rien si elle ne voit pas, alors A-di essaie le premier mais finalement découvre qu'il n'a vraiment pas grand-chose à

raconter.

Ting Ting a un problème de sommeil parce qu'elle se sent coupable pour la condition de sa grand-mère, même si elle n'est plus sure si elle a oublié de sortir un sac de poubelles. Pendant ce temps, elle se lie d'amitié avec Lili, sa voisine musicienne, et ainsi devient témoin de la relation entre Lili et son petit ami Fatty.

À ce moment-là l'entreprise de NJ rencontre des difficultés financières. Pour rassurer l'investisseur, ils tendent à collaborer avec une compagnie japonaise, mais sont finalement effrayés par le coût et le concept que Monsieur Ota propose. Les collègues de NJ lui demandent de l'emmener à dîner et trouver des excuses pour gagner plus de temps, ce qu'il accepte à contrecœur. Ota comprend et accepte bien la situation, en fait les deux s'entendent bien et ont beaucoup parlé. Cette nuit-là, NJ téléphone et laisse un message à Sherry pour s'excuser de l'avoir quittée brusquement il y a 30 ans.

Rentrant à la maison, NJ découvre sa femme en train de pleurer dans la chambre dans le noir. Min-Min devient déprimée par l'état de sa mère et trouve soudain que sa vie n'a plus de sens. Suivant le conseil de son amie, elle part dans la montagne pour séjourner dans un temple en quête d'une libération spirituelle.

Pour montrer ou démontrer ce qu'il voir, Yang Yang commence à prendre des photos. Il fugue de l'école pendant la pose de sieste pour aller chercher les tirages des photos mais sera attrapé par une patrouille des filles. Puni et moqué par le Directeur et les filles, Yang-Yang cherche à fabriquer un ballon d'eau pour se venger.

En sachant que ses collègues se tournent vers la collaboration avec l'entreprise qui copie les produits d'Ota, NJ décide de rester à la maison et de ne plus aller au travail. Un soir il est visité par l'amie de Min Min et un moine, pour lui demander une donation.

Ce soir-là, A-di flanqué dehors par sa femme enceinte, vient chercher de l'aide chez son beau-frère, mais se sent embarrassé parce qu'il lui doit encore de l'argent, alors il part demander de l'aide chez son ex-fiancé Yun Yun. Cette dernière avait géré

son argent et en gagné pas mal pour lui quand les deux étaient ensemble, mais maintenant A-di a confié son argent à un autre ami, et Yun Yun lui dit que celui-ci est parti en cachette. Le lendemain ils vont chez cet ami mais trouve seulement son appartement vide.

De son côté Yang Yang voulait jeter le ballon d'eau sur la fille qui l'avait faussement accusé d'apporter des préservatifs à l'école, mais le ballon tombe sur la tête du Directeur. Il fuit dans la salle audiovisuelle pour un cours de science et là dans le noir en apercevant accidentellement la petite culotte de la fille, il expérimente un vrai coup de foudre avec l'image de l'éclair sur l'écran.

Le fils d'A-di est né, mais jusqu'au banquet pour fêter un mois de l'enfant on ne lui a pas encore trouvé de prénom. Yun Yun arrive au banquet sans invitation avec des autres condisciples d'A-di, cette fois c'est Xiao Yan agacée en fait une scène, qui a fini en bagarre entre les invités. Furieux, l'oncle de Xiao Yan part en amenant Xiao Yan et le bébé. A-di est déposé par NJ à la maison et passe la nuit seul. Le lendemain sa femme rentre à la maison avec le bébé et le trouve évanoui dans la salle de bain à cause d'une fuite de gaz, heureusement A-di est encore en vie.

NJ vient voit A-di mais est retrouvé par ses collègues via le récepteur d'appel d'A-di. Sa compagnie va l'envoyer d'urgence à Tokyo pour signer un contrat avec Ota par la volonté de leur investisseur. Par coïncidence, son ancienne amour Sherry s'envole aussi pour le Japon. Les deux se retrouvent à Tokyo et prennent l'occasion de revivre leur passé.

Entre-temps, refusé par Lili, Fatty commence à poursuivre Ting-Ting en lui demandant de sortir ensemble. Alors quand le père revit son amour de sa jeunesse au Japon, la fille est en train de vivre son premier rendez-vous à Taipei. Même Yang Yang est en train de découvrir son intérêt pour une fille. Il observe la fille nager à la piscine, et rentre essayer de retenir le souffle dans la salle de bain.

Ting Ting est interrogée par Lili sur sa relation avec Fatty, alors après leur deuxième rendez-vous, elle pose la question à Fatty, ils vont même prendre une chambre d'hôtel, mais Fatty s'enfuit à la fin.

En même temps dans une autre ville que Tokyo, NJ et Sherry s'enregistrent dans un hôtel en demandant deux chambres séparées, ils parlent d'un fait de leur jeunesse que NJ s'est enfuit quand Sherry l'a trainé dans une chambre d'hôtel. La nuit, Sherry vient frapper à sa porte et s'effondre en lui demandant s'ils peuvent tout quitter pour recommencer, mais NJ ne peut pas faire une telle promesse. Le lendemain, ils retournent à Tokyo, et avant de rentrer dans leurs chambres respectives, NJ dit à Sherry qu'il n'a jamais aimé personne d'autre. Ce soir-là, NJ a eu le diner d'affaire avec Monsieur Ota, celui-ci fait un tour de cartes en lui expliquant qu'il n'a pas de magie pour sauver leur compagnie. Le lendemain matin, dans sa chambre d'hôtel NJ reçoit un coup de téléphone de son collègue pour lui dire qu'ils ont conclu un accord avec une autre compagnie et qu'il doit laisser tomber Ota et retourner à Taipei. Puis il va frapper la porte de la chambre de Sherry, on lui dit qu'elle est déjà partie.

À Taipei, de retour de l'école, Ting-Ting voit Lili et Fatty se remettre ensemble. Et à la maison elle retrouve NJ retourné du Japon mais malade. Le lendemain, NJ s'est rétabli, il découvre un tas de photos faites à l'insu des gens dans la chambre de Yang Yang, ce dernier en ce moment saute dans la piscine et a failli se faire noyer.

Ting Ting tombe sur Fatty qui attend Lili en bas de l'appartement, elle essaye de faire la paix mais se fait crier et chasser par lui, alors elle se rentre cachée dans sa chambre pleurer. A-di est venu voir NJ avec sa femme et son bébé, il est en train de se vanter comment il a trouvé un trésor dans l'appartement vidé de son ami arnaqueur, Yang Yang renté tout mouillé lui donne une photo de sa nuque en disant que c'est pour montrer ce qu'il ne voit pas.

Cette nuit, Yang-Yang est réveillé par les bruits et les feux des voitures de la police

quand sa sœur pleure dans la chambre de la grand-mère en lui demandant de se réveiller pour la pardonner.

Le lendemain Ting-Ting est convoquée par la police et elle apprend que Fatty a été arrêté pour avoir tué le professeur d'anglais de Lili, qui avait une relation sexuelle avec Lili et sa mère. Ting-Ting rentre à la maison, puis elle fait un rêve, dans ce rêve sa grand-mère est bien rétablie qui l'a donné un papillon de papier et l'a réconfortée. Plus tard elle est réveillée dans sa chambre par les bruits dehors, la grand-mère est décédée, il y a du monde dans la maison. Elle regarde le papillon de papier dans sa main, et puis se jette dans les bras de sa mère rentrée à la maison. Ce soir-là, NJ et Min Min se racontent de leur vie en absence de l'autre, Min Min a confirmé que tout cela en fait n'est pas si compliqué, et NJ lui dit qu'il a vécu quelques jours de sa jeunesse pour trouver qu'il y n'aurait pas vraiment de différence, donc ce n'est pas la peine de revivre sa vie.

Yang Yang a enfin écrit un texte pour la grand-mère, lors des funérailles, il a envie de lui parler, alors il lit son texte devant son portrait dans la salle de deuil. Il s'excuse pour n'avoir pas parlé plus tôt mais c'est parce qu'il est sûr que grand-mère sait déjà tout, et il raconte son espoir de trouver où elle est allée et son désir de « dire aux gens ce qu'ils ne savent pas, leur montrer ce qu'ils ne peuvent pas voir ». Il conclut en disant comment sa cousine nouvelle-née lui rappelle elle, disant toujours qu'elle est vieille, comme il a toujours voulu dire avec elle, « Je me sens vieux moi aussi. » Et le film se termine sur cette image.

3.2. La réconciliation avec l'avenir

Dans un entretien aux *Cahiers du Cinéma* effectué à l'occasion d'un programme rétrospective de l'entité de ses œuvres après sa consécration à Cannes, Yang a remarqué que le sujet est l'élément primordial de ses films, il décide la construction du récit et

aussi la mise en scène, comme l'expression du sujet.

Pendant les trois ou quatre années où ses deux précédents films sont sortis, Edward Yang voulait dire des choses au public et à ses compatriotes de Taïwan, en particulier sur leur société et leur mode de vie. Il ressentait un besoin urgent d'établir un dialogue avec les spectateurs, et la comédie lui paraissait un bon moyen pour traduire l'agitation, la frénésie de l'époque, tous ces changements, même des déclins qui prenaient place. Il a eu le sentiment d'avoir échoué dans ces tentatives de communication, et il a voulu alors réévaluer ses motivations créatrices. C'est la première raison pour entreprendre *Yi Yi*. La deuxième est qu'il a vieilli et que sa vie a beaucoup changé les quatre dernières années précédant le film. Il croyait être plus mûr et moins en colère, plus en paix avec lui-même. Cela lui a permis d'entreprendre quelque chose de différent.

À première vue, *Yi Yi* semble différent des deux films précédents. Pourtant le sujet est bien le même et le film les rejoint en formant une trilogie. *Confusion chez Confucius* traite du rapport à la société, qui se base sur une confusion d'identité sous l'influence du passé. *Mahjong* est son regard sur les adolescents dans le présent. Quant à *Yi Yi*, c'est son rapport au temps, un regard sur la vie en entier, une réflexion sur la totalité de cette époque pré-millénaire, qui force à envisager l'avenir.

C'est pour cela *Yi Yi* n'est pas aussi agressif ou dynamique ni en thème ni en forme comme les deux films précédents, mais le sujet est proche, il a augmenté cette difficulté que les Taiwanais ont à faire partie de la société chinoise (ou confucéanisée) à une échelle universelle.

3.2.1. La présence d'enfants : une dimension positive

Dans *Yi Yi*, c'est la première fois que nous avons vu un enfant comme protagoniste dans un film d'Edward Yang. La raison est peut-être un peu clichée : le cinéaste a fondé une famille et il allait devenir père. Cette expérience personnelle a amené une nouvelle

dimension dans son film : pour la première il y a la possibilité d'espérer en la génération suivante. Yang Yang est l'incarnation de cet espoir pour l'avenir. Ce garçon qui ne croit qu'à ce qu'il voit, prêt à affronter les accusations injustes, est en effet la version enfant du réalisateur, comme Edward Yang avait dit à l'époque de *A Brighter Summer Day*, qu'il a toujours douté de ce qu'on lui enseignait au lycée, parce que c'était contraire à ce qu'il voyait de ses propres yeux. Dans le film, Yang Yang a posé une question à son père : « Papa, je ne vois pas ce que tu vois, et tu ne vois pas ce que je vois, alors comment tu peux savoir ce que je vois ? » Ne sachant pas comment répondre, son père propose de lui donner son appareil de photo en lui disant qu'il peut prendre des photos comme des preuves, alors Yang Yang commence à photographier les nuques des autres, pour « leur montrer ce qu'ils ne peuvent pas voir ». C'est bien le travail d'un réalisateur. Yang Yang raconte à sa grand-mère décédée à la fin du film, qu'il va « dire aux gens ce qu'ils ne savent pas, et leur montrer ce qu'ils ne peuvent pas voir ». C'était pour cet objectif qu'Edward Yang a fait ses films.

3.2.2. La triple identité de la présence du réalisateur

Si Yang Yang représente le regard vers l'avenir d'Edward Yang, ce dernier a encore deux doubles dans le film, d'abord c'est NJ, la figure paternelle.

Tendre et attentif, NJ est le père idéal que nous n'avons jamais vu dans les autres films d'Edward Yang. Pas du tout comme les pères absents dans les deux précédents films, NJ a une relation positive avec ses enfants. Pourtant NJ représente aussi le passé du réalisateur : il a le parcours qu'Edward Yang avait avant d'avoir changé le chemin de sa vie. NJ a accepté d'étudier pour devenir ingénieur à contrecœur. Il a dit à son ancien amour Sherry que c'était un choix qui l'a fait souffrir. Mais il n'a jamais le courage de changer son chemin, de faire comme Edward Yang dans la réalité. Mais au moins NJ a reconnu sa propre condition. À la fin du film il a dit à un de ses partenaires :

« Comment on peut être heureux si ce que l'on fait est quelque chose que l'on n'aime pas ? » Cela annonce peut-être un changement, et nous pouvons devenir que sa prise de conscience vient de qui. C'est autre double du réalisateur : Monsieur Ota.

Le japonais, Ota, est un personnage très impressionnant dans le film. Il est comme un sage venant du futur, un maître Yoda pour NJ. Mais à certains égards il est bien le futur NJ, celui qui a déjà reconcilié avec lui-même. C'est pour cela il est aussi calme, aussi clairvoyant. Ota est le personnage le plus « zen » dans ce film. Au cours d'un diner d'affaire, il a posé cette question à NJ : « Pourquoi avons-nous peur de la première fois ? Chaque jour dans la vie est la première fois. Chaque matin est nouveau. Nous n'avons jamais peur de nous lever tous les matins. Pourquoi ? »

Cette question n'est pas répondue. Pourtant dans une autre scène, quand NJ parle à la grand-mère dans le coma, il lui dit qu'il n'est plus sûr de lui-même, chaque matin au réveil il se sent tellement incertain qu'il pense : « pourquoi me réveiller ? J'avais du mal à m'endormir. » Il demande même : « Si tu étais moi, veux-tu vraiment te réveiller ? » Justement dans un entretien Edward Yang a parlé de ce motif qui court à travers le film et qui rapproche de *Confusion chez Confucius*, c'est la valeur que les Chinois attribuent au fait de se conformer à leur manque de courage pour entreprendre quelque chose de nouveau, à améliorer leur vie. Il a donc écrit le personnage d'Ota pour suggérer les possibilités existentielles pour réveiller NJ.

3. 3. Les plans statiques

Avec *Yi Yi*, la première différence dans la mise en scène d'Edward Yang avec ses films précédents que nous pouvons remarquer, c'est le rythme de la narration relativement plus apaisé. Déjà dans la scène d'ouverture nous voyons une succession de plans statiques et même les plans larges qu'il avait utilisés plus rarement. Comme cette scène du début du film où l'ensemble des invités de la cérémonie de mariage se

promener dans la nature dans un campus. Mais dans ces plans plus larges et plus longs, nous allons quand-même remarquer le trait de signature du cinéaste : la grande profondeur de champ qui occupe déjà une place importante dans les deux films précédents, qui sera remise en valeur plus loin dans ce film. Pourtant nous pouvons aussi trouver des plans filmés avec une profondeur de champ plus serrée pour la fonction d'accentuer sur le personnage filmé. De même, nous remarquons dans ce film beaucoup plus de plans fixes, qui donne le film une ambiance paisible.

3.3.1. L'espace urbain, l'espace coupé et des images indirectes

Edward Yang est un cinéaste qui a une sensibilité sur le cadrage de chaque plan de ses films. Il cadre toujours avec une telle précision, en maîtrisant tous les langages expressifs comme lumière et couleur, proportion et distance. Il a l'œil pour trouver le ton exact de la vie urbaine, avec l'image fragmentée par le grillage du bâtiment, les portes, et les fenêtres ; les images aperçues par la fenêtre, sur le balcon. Il sait trouver le bon endroit pour placer la caméra. Comme dans la scène de l'hôpital (17 :11), avec un simple mouvement de caméra, le réalisateur utilise le reflet sur les fenêtres pour nous montrer les mouvements de tous ces personnages en un plan-séquence avec une grande fluidité.

Il y a plein de scènes présentées par des reflets. Certaines ont une composition bien remarquable. La scène où NJ rentre dans son bureau est un exemple. (1 : 07 : 23) Il entre sans allumer, sur la vitre on voit toute la salle reflétée. Quand sa secrétaire vient parler avec lui, puis s'en va pour prendre un coup de téléphone, on a du mal à distinguer qui est réel et qui est l'image reflété. NJ devient un fantôme en image, cela répond bien à sa crise d'identité.

À part les plans filmés à travers ou sur la vitre, nous pouvons voir aussi les images qui viennent des éléments quotidiens de la vie urbaine. Par exemple, pendant le

générique d'ouverture, nous voyons Ting Ting et la grand-mère renter à la maison à travers l'image d'une caméra de surveillance, et puis sur l'autre moniteur un garçon un peu douteux, que nous allons découvrir après. Plus tard nous allons voir la fugue de Yang Yang capturée dans le même registre, avec des images des caméras de surveillance montré sur un écran divisé en quatre.

3.3.2. Les plans-séquence statiques ou les plans larges

Une scène au banquet de mariage est filmée avec un long plan fixe. C'est un plan d'ensemble où on voit, avec du recul, les mariés debout sur une table, une scène typique où les amis des mariés les obligent à jouer à des jeux. Dans ce plan fixe dure plus d'une minute on voit que chacun est bien dans son rôle. L'un pousse des cris et l'autre prend des photos. Un invité ivre dans un coin essaie de se relever plusieurs fois pour participer à la fête mais à chaque fois retombe dans la chaise. C'est un tableau fixe avec des personnages vivants.

Nous avons parlé de l'utilisation du plan-séquence chez Edward Yang dans les deux films précédents, ce qui est encore un trait de caractère que nous pouvons repérer dans *Yi Yi*, comme dans la scène chez N.Y. Bagels où Ting Ting accompagne Lili en attendant son copain Fatty (47 :20- 48 :50). Cette scène est filmée de l'extérieur de la vitre avec Ting Ting et Lili face à la vitre. Pendant que les filles se parlent au premier plan, il y un groupe d'amis en train de bavarder gaiement derrière elles. Au moment où Lili fait partir Ting Ting, la caméra suit son départ par la porte à la droite du champ et accueillir l'entrée du champ par la porte d'un garçon en uniforme militaire et puis revient sur la position du début. Le garçon joint le groupe d'amis et ils poussent les cris de joie. Lili se retourne pour les réprimander d'être trop bruyants, causant que le garçon face à la vitre la taquine, le garçon en uniforme s'avance même vers elle, mais est empêché par les autres amis. Les cinéphiles attentifs peuvent reconnaître que ces deux

garçons sont des comédiens du film *Mahjong*, celui-ci en uniforme militaire est Luen Luen, l'autre est Red Fish. Ce sont des clins d'œil que nous pouvons retrouver dans les films de Yang. Plus tard, nous allons revoir le garçon en uniforme militaire embrasser Lili devant l'ascenseur de leur bâtiment.

3.3.3. L'absence de gros plans et le contrepoint du chevauchement

Le gros plan est un cadrage qui isole une partie du corps humain, par exemple le visage, ou un objet. Un cadrage intime qui permet de lire directement les émotions d'un personnage, ses réactions les plus intimes. C'est le plan de l'analyse psychologique, mais aussi celui de la sensualité ou de l'expressivité.

En tout cas, le gros plan est un outil efficace pour développer l'empathie du public. Pourtant Edward Yang n'utilise presque jamais le gros plan, surtout dans les scènes de crise. Dans *Yi Yi*, la crise de Min Min est filmée en plan de taille et légèrement en contre-jour. Min Min dit à NJ en pleurant qu'elle n'a rien à raconter dans sa vie. Nous la regardons pleurer avec NJ. C'est la scène de crise la plus directe parmi celles du film. Les sanglots de Min Min vont se mêler avec la scène de ménage de leurs voisins à côté du plan prochain, filmé à l'extérieur sur leur fenêtre. Dans le plan suivant la caméra revient observer Min Min à travers la fenêtre depuis l'extérieur, mais NJ ferme le volet et fait disparaître l'image de Min Min, laissant seulement ses sanglots, mêlé avec la dispute des voisins.

Le chevauchement du son de ce genre se trouvé déjà dans *Mahjong*, où les sanglots d'une scène se mêlent aux rires d'une autre. Pourtant cette approche est répétée à plusieurs reprises dans *Yi Yi*, et ce n'est pas limité au niveau sonore, il y a aussi les chevauchements du récit et des chevauchements visuels. Comme le récit de NJ sur son passé amoureux est entrecoupé de l'excursion méfiante de sa fille Ting Ting vers le

premier amour. Dans une autre scène, une cour audiovisuelle sur les origines de la vie dans l'univers, où Yang Yang ressent pour la première fois l'attirance physique, et les bruits de la pluie et le tonnerre sur la bande sonore de cette présentation vidéo se fond dans la pluie et le tonnerre réels de la scène prochaine où on voit Ting Ting au coin de la rue avec un parapluie. Si on élargit le champ, il y a encore des scènes où le premier plan est contrepointé ou complété par l'arrière-plan, présentées en profondeur pour le regard attentif. Dans le cinéma de Yang en général, et surtout dans *Yi Yi*, il y a tellement de nuances à décerner, alors les personnages et l'environnement sont indissociables.

3.3.4. La mise à distance de l'émotion avec des plans éloignés

Quand NJ et Sherry se retrouvent à Tokyo, ils décident d'aller passer un jour à la campagne, ce voyage est en effet un voyage dans le passé pour ce couple de vieux amants. Ils se promènent dans un temple, Sherry raconte la douleur qu'elle a ressenti quand NJ l'a laissé tomber il y a plus de vingt ans. Elle le raconte en pleurant, pourtant on ne voit pas très clairement son visage car cette conversation est filmée de loin, avec un plan d'ensemble, et on ne voit NJ que de dos. Dans le plan suivant, c'est le tour de NJ pour raconter la souffrance de sa jeunesse, mais il est encore plus éloigné de nous, cette fois c'est Sherry qui nous montre son dos. Dans ces deux plans les spectateurs peuvent bien entendre ce que disent les personnages sans bien voir le visage et l'expression des personnages. Les spectateurs ne peuvent que les observer leur geste et que bien écouter leur ton.

Plus tard quand ils se rendent à l'hôtel, Sherry s'effondre en larmes de nouveau, elle est filmée en contre-jour, donc son visage n'est pas éclairé, mais il y a beaucoup d'émotions. Pareil pour NJ que nous voyons seulement de dos, il y a des moments où il est même hors champ. Dans les scènes qui suivent, il y a plus de paroles, nous voyons

les deux en silence, préoccupés par leurs pensées. Au retour de Tokyo, NJ raccompagne Sherry à sa chambre. Quand il dit à Sherry qu'il n'a jamais aimé personne d'autre, nous ne voyons que son dos, avec l'expression complexe du visage de Sherry. Dans le plan suivant, nous voyons Sherry pleurer dans sa chambre devant la fenêtre, comme la chambre n'est pas éclairée, ce que nous voyons est plutôt une ombre ou une image réfléchie sur la vitre, superposée avec le paysage et le reflet du meuble de la chambre.

Beaucoup de scènes d'émotions sont traitées de cette approche. La dissociation de l'image et du son donne aux spectateurs une espace vide pour la réflexion. Comme ce que Michel Frodon a écrit : « La complexité ouverte de *Yi Yi*, c'est donc aussi la proposition d'un espace-temps où chaque spectateur est sans cesse sollicité pour penser par lui-même. »[23] Donc nous pouvons considérer que cette espace vide que Edward Yang propose aux spectateurs est en effet une espace pour l'identification.

[23] Jean-Michel Frodon, *Le cinéma d'Edward Yang*, *op. cit.*, p. 127.

Conclusion

Si Hou Hiao Hian cherche à démontrer une certaine identité taïwanaise, Edward Yang lui ne pose jamais cette question sur la nationalité, il ne s'interroge pas sur qui est taïwanais, il s'interroge seulement sur quel genre de personne que nous sommes, c'est plutôt une question personnelle.

Dans ses films, toutes les crises identitaires sont personnelles. Et il a une façon unique pour filmer ces scènes de crises : il place les personnages fermés dans un cadre, soit il cache son visage avec une faible luminosité, soit il égare simplement la caméra. Ce sont les scènes qui provoquent l'identification chez les spectateurs. Dans les règles du cinéma, pour pousser le regard des spectateurs à entrer en empathie avec les personnages ou à s'identifier à un personnage, le gros plan sur le visage est souvent utilisé. Mais pourtant Edward Yang n'utilise jamais le gros plan, il a même dit que c'est un signe de manque de confiance.

La distance gardée pour l'identification aux personnages chez Edward Yang est qu'il a bien cherché une distance appropriée pour communiquer avec les spectateurs. Lorsqu'il montre sa description de la société et les différents individus, il présente sa vision du monde, mais au lieu de forcer les spectateurs d'accepter cette vision, il propose un espace pour que les spectateurs puissent faire le choix de l'identification, c'est une distance soigneusement gardée pour que les spectateurs puissent réfléchir et s'examiner, non pas pour sympathiser avec les personnages, mais plutôt pour laisser place à la mémoire et aux expériences propre aux spectateurs. C'est la procédure de l'identification dans les scènes de crises de ses films.

Olivier Assayas a fait la remarque qu'« Edward avait réussi ce qu'il avait cherché depuis le premier jour, (…) la jonction entre le cinéma indépendant chinois et l'histoire

du cinéma moderne. »[24] Il a dit que ce que Yang cherche à réaliser, c'est de redéfinir les enjeux du cinéma taïwanais, et aussi l'identité de son cinéma, l'identité de sa place comme auteur des films :

> C'est l'objet de ce qu'il faut voir comme une trilogie, *Confusion chez Confucius*, *Mahjong*, *Yi Yi,* trois instantanés, les deux premiers saisis dans le chaos de la transformation, illisible en Occident, et le dernier celui du processus achevé, celui où la société taïwanaise peut être, dans l'obscurité d'une salle parisienne, ou new-yorkaise, le miroir d'une évolution moderne du monde, dont nous sommes tous partie prenable.[25]

Comme nous avons dit déjà, Edward Yang est devenu connu seulement après son couronnement à Cannes, donc il n'y a pas beaucoup d'ouvrages sur ses œuvres précédentes. Dans la décennie passée, il y a enfin de plus en plus de recherches et de publication sur le cinéaste. Curieusement, il y a moins de recherches universitaires sur le cinéaste à Taïwan qu'en Chine. La raison se situe peut-être dans la visibilité des films du cinéaste.

À Taïwan, contraint par le système de distribution, les films passent très brièvement en salle si les entrées ne sont pas satisfaisantes, et si le film n'est pas publié avec d'autres supports, il va rester inconnu et méconnu pour les spectateurs : c'est bien le cas de *Mahjong*. Et pour le film *Yi Yi* qui a remporté des prix partout dans le monde, le film est sorti en salle commercialement seulement en 2017, dix-sept ans après son couronnement au festival de Cannes.

En Chine en revanche, les films taïwanais circulaient plutôt en DVD au début de l'ouverture du pays (et souvent piratés, surtout en entrant dans l'ère de l'internet il est devenu encore plus facile à les trouver en ligne). Beaucoup de cinéphiles chinois ont

[24] Jean-Michel Frodon, Le cinéma d'Edward Yang, Edward Yang et son temps par Olivier Assayas, Pp. 199-210.
[25] Jean-Michel Frodon, *Le cinéma d'Edward Yang*, *op. cit.*, p. 203.

trouvé des points en commun dans les films d'Edward Yang, comme ils ont à leur tour vécu les mutations trop rapides de la société causé par le développement d'économie, tout comme une copie de la modernisation vécu par le cinéaste, alors beaucoup de recherche ont visé sur ce point.

En outre, quelques chercheurs académiques chinois ont remarqué l'esprit critique du cinéaste et son leitmotiv sur l'indépendance de l'individu. De nos jours, il paraît peut-être évident d'avoir une identité taïwanaise, pourtant pour les Taïwanais qui sont nés avant la levée de la loi martiale et qui ont vécu les changements sociaux des années 80 à 90, savent bien que c'est à cette époque-là qu'une identité taïwanaise a commencé à s'établir. Il est d'ailleurs vrai que si Yang a beaucoup critiqué les valeurs tordues pendant la procédure de la modernisation de la société ou bien les doctrines du Confucianisme imposés sur son peuple, il ne s'est jamais manifesté contre la modernisation, ni contre la pensée du Confucius. Ce qu'il recherche est en fait de trouver un moyen pour se resituer dans la société moderne avec l'héritage de la culture taïwanaise.

Ce parcours passé de la collectivité à l'individualité est comme une quête de l'identité, et peut-être qu'il faut se mettre à l'écart pour le voir plus claire. À l'époque, ayant l'apparence trop sévère, les critiques du cinéaste sur la société ont même provoqué le mécontentement parmi les professionnels dans le cercle de la culture. En 2023, il y aura une exposition rétrospective au Musée des beaux-arts de Taipei sur Edward Yang. *Confusion chez Confucius*, *Mahjong* et *Yi Yi* seront rediffusés pour la nouvelle génération de cinéphiles taïwanais.

Les cinéphiles chinois ont remarqué que *Confusion chez Confucius* était pour eux un manuel de savoir-vivre pour entrer dans la société, dans le monde des adultes. Considérons que ces trois films achevés à la fin du vingtième siècle par Edward Yang étaient en effet inspirés par les jeunes de son époque, nous verrons si ces films parleront

à la nouvelle génération de Taïwanais.

TAMKANG UNIVERSITY

Bibliographie

Livres

ANDERSON John, *Edward Yang*, University of Illinois Press, Champaign, 2005.

AUMONT Jacques, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Malakoff, 2016.BETTON Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, Presse Universitaires de France, 1983.

BONITZER Pascal, Le champ aveugle : essais sur le réalisme au cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

CHAIGNE Christine, ZHENG Chantal, PAIX Catherine, *Taïwan, enquête sur une identité*, Karthala, 2000.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma d'Edward Yang*, Paris, Edition de l'éclat, 2010.

HONG Guo-Juin 洪國鈞, *Guozu yinyin* 國族影音 (Taiwan Cinema : a Contested Nation on Screen), Taipei, Linking Publishing Company, 2018.

HUANG Jianye 黃建業, *Yang Dechang : Taiwan dui shijie yingshi de gongxian* 楊德昌 : 台灣對世界影史的貢獻(Yang Dechang : la contribution de Taiwan à l'histoire du cinéma Mondial), Taipei, Yuesheng wenhua shiye gongsi, 2007.

HUANG Wenjie 黃文杰, *Fenshijisu : Yang dechang he ta de dianying* 憤世嫉俗 : 楊德昌和他的電影 (Cynique : Yang Dechang et ses films), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2017.

JIAO Xiongping 焦雄屏, *Taiwan xin dianying* 台灣新電影 (Nouveau cinéma taïwanais), Taipei, Shibao wenhua chuban youxian gongsi, 1988.

JIAO Xiongping 焦雄屏, *Taiwan xidiqnyin* 映像台灣 (Film de Taiwan), Taipei, Gaiya wenhua youxian gongsi, 2018.

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan, 2003.

LI Cheuk-to 李焯桃 (Ed.), *Shi nian zaijian yang dechang* 十年再見楊德昌 (Edward Yang, 10-year Commemoration), Hong Kong, HK International Film Festival Society, 2017.

WU Peici 吳珮慈, *Zai dianying sikao de niandai* 在電影思考的年代 (À l'ère de la pensée cinématographique), Taipei, Shulin chuban youxian gongsi, 2007.

WANG Yunyan 王昀燕, *Zaijian Yang Dechang : Taiwan dianying ren de fangtan jishiy* 再見楊德昌 ： 臺灣電影人的訪談紀事(Au revoir Edward Yang: : une chronique d'entretiens avec des cinéastes taïwanais), Taipei, Shi zhou wenhua shiye gongsi, 2012.

YANG Dechang 楊德昌, *Duli Shidai : Yang Dechang de huoli xiju* 獨立時代 楊德昌的活力喜劇 (L'ère de l'indépendance : la comédie énergique de Yang Dechang), Taipei, Wanxiang tushu, 1994.

YEH Emilie Yueh-yu et DAVIS Darell William, Taiwan Film Directors: A Treasure Island, New York**,** Columbia University Press, 2005.

Articles

LÜ Tonglin, « L'Enfance, la maturité et la mort : la formation d'une identité nationale problématisée », *Le nouveau cinéma chinois*, Volume 3, Number 2-3, Spring 1993 : 23-37.

CIMENT Michel et NIOGREET Hupert, « Entretien Edward Yang : La créativité réside dans ce que nous ne connaissons pas », *Positif,* octobre 2000 n° 476 : 20-24.

MASSOM Alain, « Yi Yi : L'humanité retrouvé », *Positif,* octobre 2000 n°476 : 17-19.

NEVERS Camille, « *Confusion chez Confucius* de Edward Yang », *Cahiers du cinéma*., Juin 1994 n° 481 : 112-113.

BURDEAU Emanuel, « *Yi Yi* : Le regard clair », *Cahiers du cinéma*, septembre 2000 n°549 : 68-71.

JOYARD Olivier, « Genèse de *Yi Yi* ou la réapparition d'Edward Yang », *Cahiers du cinéma*, septembre 2000 n° 549 : 66-67.

RYAN Tony, « Yang's comedy on the set of *A Confucian Confusion* », *Sight and Sound,* juillet 1994 : 24-26.

Films

YANG Edward, *In Our* Time (*Guangyin de gushi* 光陰的故事), Edward Yang, Tao De-chen, Ke I-jheng, et Jhang Yi,1982.

, *That Day on the Beach* (*Haitan de yitian* 海灘的一天), Edward Yang, 1983.

, *Taipei Story* (*Qingmei zhuma* 青梅竹馬), Edward Yang, 1985.

, *Le Terroriste* (*Kongbu fenzi* 恐怖份子), Edward Yang, 1986.

, *A Brighter Summer Day* (*Gu ling jie shaonian sharen shijian* 牯嶺街少年殺人事件), Edward Yang, 1991.

, *Confusion chez Confucius* (Duli Shidai 獨立時代, *A Confucian Confusion*), Edward Yang, 1994.

, *Mahjong*(*Majiang* 麻將), Edward Yang, 1996.

, *Yi Yi* (一 一, *Yi Yi , A One and a Two*), Edward Yang, 2000.

RENOIR Jean, *La règle du jeu*, 1939.

Sitographie

Internet Movie Dayabase, https://www.imdb.com/

Devenir Réalisateur, https://devenir-realisateur.com/

Le Bleu du Miroir : Reflets Cinématographiques, http://www.lebleudumiroir.fr/

TAMKANG UNIVERSITY