

## Le rôle de la représentation du passé dans la création d'une identité nationale chinoise. Étude de cas: The Rebel Princess

**Auteur** : Avalosse, Héroïse

**Promoteur(s)** : Florence, Eric

**Faculté** : Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme** : Master en langues et lettres anciennes, orientation orientales, à finalité spécialisée en langues et civilisations de l'Extrême-Orient : Chine-Japon

**Année académique** : 2022-2023

**URI/URL** : <http://hdl.handle.net/2268.2/18959>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège

**Faculté de Philosophie et Lettres**

**Département des Sciences de l'Antiquité**

Langues et lettres anciennes, orientation orientale, finalité en langues et civilisations de  
l'Extrême-Orient : Chine/Japon

**Le rôle de la représentation du passé  
dans la création d'une identité nationale  
chinoise**

*Étude de cas : The Rebel Princess*

Mémoire présenté par Héloïse AVALOSSE  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en Langues et lettres anciennes

Promoteur : (Prof.) Éric FLORENCE  
Lecteurs : Éric FLORENCE, Kanako GOTO  
& Marc-Emmanuel MÉLON

Année académique 2022/2023



## Table des matières

Remerciements .....	4
Introduction .....	5
1) Présentation.....	5
2) Questions de recherche .....	6
Revue de la littérature .....	8
Partie 1 — Approche méthodologique et théorique.....	13
1) Cadre méthodologique : la sémiotique .....	13
1. La sémiotique : l'étude des symboles .....	13
2. Démarche analytique.....	15
2) Cadre théorique.....	16
1. La mémoire culturelle .....	16
2. Nationalisme.....	19
Partie 2 — Contexte historique et culturel .....	21
1) Le nationalisme chinois .....	21
2) L'ethnie Han comme centre de la nation .....	27
1. Aux origines : Huá (华) & Zhōngguó (中国).....	27
2. Les dynasties Han & Wei.....	28
3. Les dynasties Tang, Sui, Song, Liao, Jin et Yuan .....	30
4. Dynastie Ming & Qing.....	31
3) Les marqueurs culturels de la période impériale tardive .....	32
1. Élitisme.....	33
2. Confucianisme.....	34
3. Langue et écriture.....	36
4) L'identité nationale chinoise.....	36
Partie 3 — L'industrie télévisuelle en Chine .....	40
1) Évolution.....	40
2) Les séries historiques .....	43

Partie 4 — Analyse .....	45
1) La série chinoise analysée : <i>The Rebel Princess</i> .....	45
2) Analyse .....	46
1. Élitisme et ethnocentrisme .....	46
2. Confucianisme.....	48
3. Éléments anciens .....	52
4. Récupération nationale .....	53
5. Tableau récapitulatif.....	54
3) Discussion .....	64
Conclusion.....	67
Annexes .....	72
Bibliographie.....	93

## **Remerciements**

Avant toute chose, je souhaite remercier le Professeur Éric Florence, mon promoteur, de m'avoir encadrée avec diligence dans la rédaction de ce mémoire.

Ensuite, je remercie les lecteurs pour l'attention que ceux-ci porteront à mon travail.

Enfin, je désire remercier ma famille. Ma mère, tout particulièrement, pour sa relecture de mon mémoire. Mon père, mon frère, et ma sœur pour le soutien qu'ils m'ont apporté tout du long du processus de rédaction.

## Introduction

### 1) Présentation

Ce mémoire vise à explorer la façon dont le passé est représenté au sein des séries historiques chinoises, et comment cette représentation contribue à créer l'idée d'un passé commun et, par extension, d'une culture partagée dans l'imaginaire collectif. Cet imaginaire collectif, appelé mémoire culturelle, forme la fondation identitaire d'un groupe. Cette notion de mémoire culturelle souligne l'importance du passé dans la construction identitaire des collectivités, elle est donc abordée dans la partie théorique de ce travail. Ensuite, il s'agit de déterminer si cet imaginaire collectif s'insère dans une conception nationaliste. En effet, les discours nationalistes invoquent souvent un passé commun et glorieux pour fédérer la population autour de cette idée, et, de là, construire un État-nation. À ses débuts, le nationalisme promeut l'auto-détermination des peuples, et qu'à une nation corresponde une entité politique : l'État-nation. Il faut donc observer si la reconstitution du passé dans les séries chinoises s'inscrit dans un paradigme nationaliste. Pour cela, le travail de Bénédicte Anderson sur le nationalisme est cité, tandis que les ressources théoriques de la sémiotique sont mobilisées dans la démarche analytique.

Ensuite, il est nécessaire d'aborder les discours dominants du nationalisme chinois, afin de décrire si la représentation du passé répond à la vision des partisans de ce nationalisme. Pour ce faire, l'introduction du nationalisme en Chine, son évolution et son influence contemporaine se doivent d'être évoquées. Dans le nationalisme chinois, les propos ethnocentristes, entre autres, occupent une place centrale. Ainsi, la notion que l'ethnie Han constituerait le cœur de la nation chinoise demeure significative dans les discours sur l'État-nation chinois. En d'autres termes, la nation Han équivaldrait à la nation chinoise, peu importe les minorités ethniques qui peuplent le territoire chinois.<sup>1</sup> L'identité nationale chinoise se calquerait donc sur l'identité Han. Par conséquent, ce mémoire s'attelle à s'interroger sur les caractéristiques de l'identité Han, pour déterminer si ces dernières correspondent à celles de l'identité chinoise. Ensuite, ces caractéristiques sont considérées comme des critères d'analyse afin de les mobiliser dans l'étude d'une série historique, appelée *The Rebel Princess*, et établir si la représentation du passé obéit à cette vision de la nation chinoise.

---

<sup>1</sup> La population chinoise compte 56 groupes ethniques. L'ethnie Han constitue le groupe dominant, et comporte plus de 90 % de la population. Parmi les minorités ethniques se trouve la minorité coréenne, mongole, tadjike, russe, kazakh, tibétaine, ouïghoure, etc.

Néanmoins, il ne s'agit pas de démontrer que les séries historiques chinoises participent directement et consciemment à un récit national, mais d'attester si leur représentation du passé s'insère dans une conception qui contribue à l'imaginaire national, et selon quelles modalités si tel est le cas. Aujourd'hui, il semble aller de soi qu'à chaque pays correspond un peuple doté d'une langue et d'une culture commune. Cette conception constitue un héritage du nationalisme, un mouvement né à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe avant de progressivement s'imposer au travers du monde. Néanmoins, dans les faits, la situation se révèle plus complexe. En effet, bien que ce concept eût pour principe à l'origine de laisser les peuples s'autodéterminer selon leurs limites culturelles et linguistiques respectives, ces frontières ont souvent été établies a posteriori. Par exemple, en France, la langue française a été imposée à sa population, qu'elle soit bretonne ou alsacienne, par l'éducation obligatoire. L'entière de la population française parle donc désormais le français, dissimulant ainsi l'ancienne hétérogénéité culturelle et linguistique du territoire, ce qui contribue à l'idée que la France forme une nation homogène et unie. De ce fait, il s'avère difficile de ne pas percevoir le passé sous un prisme nationaliste et rétroactif. Ce mémoire a donc pour but de déterminer si *The Rebel Princess* présente le passé sous l'influence rétroactive d'un discours nationaliste.

## 2) Questions de recherche

Afin de déterminer si la série *The Rebel Princess* s'inscrit dans un paradigme nationaliste et contribue à créer une identité nationale chinoise, il faut définir quel rôle le passé occupe dans ce processus :

- 1) Quel rôle joue le passé dans la construction identitaire des groupes, et quel est son lien avec le nationalisme ?

Ensuite, il est nécessaire d'évoquer les différents discours qui ont émaillé le nationalisme chinois depuis son introduction en Chine pour savoir si la représentation du passé dans *The Rebel Princess* porte son empreinte :

- 2) Quels ont été les différents discours du nationalisme chinois, et quel héritage ces derniers possèdent-ils dans la Chine contemporaine ?

Pour finir, les éléments caractérisant le discours contemporain de l'État-nation chinois doivent être mis en comparaison avec le passé tel qu'il est reconstruit dans *The Rebel Princess* :

- 3) La série *The Rebel Princess* s'inscrit-elle dans un paradigme nationaliste et contribue-t-elle à une identité nationale chinoise ?

La réception de cette série ne sera pas étudiée. Le mémoire s'intéresse uniquement à découvrir si *The Rebel Princess* véhicule une vision nationaliste, et non pas à étudier les effets de cette dernière. En effet, dans le cas où *The Rebel Princess* s'insérerait dans une telle conception, l'impact sur l'audience ne sera pas examiné. Pour cela, il s'avère préférable de lire le travail de Dawei Guo ou de Yujuan Jing.



## Revue de la littérature

L'objectif de ce mémoire vise à analyser la représentation du passé au sein des séries chinoises historiques. Avant cette étape, il est d'abord nécessaire d'examiner un échantillon des travaux réalisés sur les séries chinoises historiques, afin d'appréhender les différentes approches existantes sur le sujet. Pour ce faire, trois travaux ont été sélectionnés : *Beyond Totalitarian Nostalgia: A Critical Urban Reception Study Of Historical Drama On Contemporary Chinese Television* (2012) par Dawei Guo, et *Vietnamese and Chinese Movies about Royalty: From Confucian Cosmology to Ecological Politics* (2020) de Cam-Giang Hoang, et *Reconstructing Ancient Chinese Cultural Memory in the Context of Xianxia TV Drama* (2021) par Yujuan Jing. Chaque auteur s'applique à étudier les séries historiques chinoises selon une démarche spécifique.

Tout d'abord, *Beyond Totalitarian Nostalgia : A Critical Urban Reception Study Of Historical Drama On Contemporary Chinese Television* porte sur la réception des séries chinoises par l'audience d'un point de vue social et genré. Dans son travail, Dawei Guo souligne que les études des séries historiques chinoises se concentrent majoritairement sur l'analyse textuelle, négligeant l'aspect sociologique. Dès lors, il a interrogé un échantillon représentatif de la population chinoise pour observer leur compréhension des séries historiques en prenant en compte les facteurs suivants : l'âge, le genre, le milieu social, ou le contexte socioculturel, etc. De plus, il a particulièrement dirigé son analyse autour de trois thèmes : l'exactitude historique, la nostalgie d'un passé totalitaire, et l'utilisation du passé pour évoquer des problématiques actuelles.

Il examine le contexte dans lequel ces séries sont produites. En effet, Dawei Guo insiste sur la surveillance qu'exerce encore le Parti communiste chinois sur les productions historiques, bien que ce secteur soit fortement commercialisé. Le Parti s'assure donc que ne soient diffusés que les événements et figures historiques autorisés. Néanmoins, bien que ces séries restent sous strict contrôle de l'État, il distingue plusieurs influences. En effet, elles présentent un mélange de la culture officielle (sponsorisé par l'État), de culture populaire (marchandisation) et de culture élitiste (apports des critiques littéraires, auteurs de romans, historiens, etc.). La combinaison de ces trois éléments participe à la dichotomie entre les séries historiques « sérieuses » et « légères ». Les premières se concentrent plus sur des faits historiques, tandis que les secondes reconstituent l'apparence du passé pour évoquer des thèmes contemporains (lutte contre la corruption, romance, etc.). En outre, malgré les nombreuses critiques sur

l'inexactitude historique de ces séries, celles-ci participent à l'identité culturelle de leur audience en mettant en scène l'histoire et la culture chinoises.

D'autre part, il mobilise notamment le travail de Pierre Bourdieu, un sociologue français, qui a conceptualisé la notion de capital culturel. Ainsi, il souligne que le degré d'éducation des participants influence leur réception de ces séries, car leur appréciation dépend de la maîtrise de certains codes culturels. Il ressort de cette enquête que les intervenants en général s'avèrent conscients du caractère fictionnel de ces séries, et de leur manque d'authenticité vis-à-vis de l'histoire. Ensuite, les individus hauts placés dans une organisation gouvernementale démontrent une conscience plus aiguë du contrôle de l'état sur ce genre de production, et des valeurs confucéennes prônées, tandis que les autres insistent plus sur le côté divertissant de ces séries. Toutefois, les intervenants ont tous identifié à un niveau ou un autre le caractère politique de ce type de contenu, et ont délimité les messages anticorruptions présents. L'élite culturelle chinoise tend à souligner qu'utiliser le passé pour référer au présent constitue un processus courant dans l'histoire chinoise (Guo, 2012, 178-188).

Ensuite, *Vietnamese and Chinese Movies about Royalty: From Confucian Cosmology to Ecological Politics* de Cam-Giang Hoang explore la façon dont les productions historiques chinoises et vietnamiennes dépeignent les valeurs confucéennes. L'auteure, dans son analyse, adopte une approche multidimensionnelle pour prendre en compte les différents intérêts politiques économiques et culturels que concentrent ce genre d'œuvres. Elle évoque également la place occupée par la nature et la métaphysique dans ce type de production.

Tout d'abord, Cam-Giang Hoang note que le caractère utilitaire des éléments confucéens présentés dans les films historiques chinois. En effet, la cosmologie confucéenne est reproduite dans l'unique objectif de fournir de la légitimité politique au pouvoir en place. Ainsi, les empereurs invoquent le « mandat céleste » qui constitue la preuve de leur lien privilégié avec le Ciel, et de leur droit moral de régner. En parallèle, les éléments de la nature sont également mystifiés, et adoptent le rôle d'un juge qui punit ou récompense les individus selon des critères moraux. Par exemple, si le dirigeant se révèle juste, légitime, et vertueux, la nature s'avèrera paisible. Toutefois, si le dirigeant agit tel un despote, des catastrophes s'ensuivront : famines, guerres, etc. De plus, les individus immoraux, contrevenant à cette cosmologie confucéenne, connaîtront inéluctablement un sort fatal. Par conséquent, les héros de ces productions, dotés de nobles aspirations, agissent toujours en accord avec la volonté du Ciel et pour le bien-être du peuple (Hoang, 2020, 135-150).

Ces productions encensent aussi la beauté de la nature et le respect des êtres vivants, mais de façon contradictoire. De fait, elles justifient les guerres, tant qu'elles sont menées par les héros et les dirigeants vertueux, bien qu'elles entraînent la mort de nombreux soldats et une destruction humaine et environnementale inévitable. Cette sublimation de la nature dans les productions historiques vise également un objectif commercial. Sur ce point, l'auteure évoque le concept d'industrie culturelle développé par Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. Dès lors, les films présentent une nature sublimée et romantisée qui favorise l'industrie du tourisme en attirant le chaland dans ces zones. Toutefois, l'auteure souligne que, malgré les intérêts économiques présents, les intérêts politiques prévalent. Ainsi, la nature dans les productions historiques chinoises constitue majoritairement un support au message politique du Parti (Hoang, 2020, 150-153).

En effet, Hoang insiste sur le contrôle des institutions officielles sur la production culturelle, car les productions historiques constituent un instrument de *soft power* interne. Les industries culturelles occupent une place majeure dans la politique du Parti pour renforcer la stabilité intérieure du régime. Par conséquent, les producteurs font produire du contenu patriotique pour rester dans les bonnes grâces des instances gouvernementales. Ces productions historiques produisent donc du contenu en accord avec la ligne du Parti. La cosmologie confucéenne représentée vise à convaincre les masses autour de la figure charismatique d'un dirigeant, c'est-à-dire l'idée que l'Empereur forme un être supérieur qu'il faut suivre pour atteindre une société harmonieuse. Ainsi, les productions chinoises présentent et consacrent toujours une hiérarchie verticale inviolable, du haut vers le bas, qui prône la loyauté à l'État (Hoang, 2020, 153-156).

Pour finir, le mémoire *Reconstruction Ancient Chinese Cultural Memory in the Context of Xianxia TV Drama* analyse la reconstruction de la culture ancienne chinoise au sein de séries chinoises de type « Xianxia »<sup>2</sup> (*xiānxiá* 仙侠). L'auteure cherche à démontrer que ces séries participent à la mémoire culturelle de leur audience en employant des symboles culturels propres à la civilisation chinoise. Ces symboles se retrouvent dans l'univers ancien reconstitué de ces séries, dans les paroles des chansons, ou encore dans leurs posters promotionnels. Par conséquent, les spectateurs assimilent ces éléments symboliques dans leur imaginaire pour mieux les manifester dans la création de contenu culturel : danses, chants, vidéos, musique traditionnelle, cosplay, etc. Pour arriver à cette conclusion, Yujuan Jing analyse trois séries sous

---

<sup>2</sup> Le genre « *Xiānxiá* (仙侠) » réfère à un type de *Fantasy* chinoise qui met en scène immortels, divinités de la mythologie chinoise, cultivateurs, et autres éléments de la culture traditionnelle, comme le taoïsme.

l'angle de la théorie de communication, qui relie la mémoire culturelle et la culture participative, et évoque également le marché de l'industrie culturelle.

Tout d'abord, l'auteure explicite le concept de mémoire culturelle, qui renvoie à l'identité culturelle d'un groupe. Yujuan Jing insiste que cette mémoire culturelle, à l'ère du digital, ne se forme plus seulement par des lieux de commémoration, des musées, ou des fêtes, mais aussi par du contenu culturel en ligne. Elle explique donc comment les séries participent à cette mémoire culturelle. Ensuite, elle prend en compte la réception de cette reconstitution, et expose en détail le passage de la mémoire de stockage à la mémoire active. Ce processus constitue celui par lequel les fans produisent à leur tour du contenu, après avoir assimilé les symboles présentés dans les séries, c'est-à-dire la réception, et les conséquences de cette réception. L'auteure aborde également le sujet de l'industrie culturelle, et comment la mercantilisation des produits culturels a une incidence directe sur ce genre de contenu (Jing, 2021, 18-33).

Il ressort de son analyse que la reconstitution des symboles culturels de la civilisation chinoise participe bien à la mémoire culturelle de l'audience, mais s'avère superficielle et lacunaire. Les aspects principaux de la culture chinoise sont pourtant présents : la recherche taoïste de l'immortalité, l'importance de la nature, l'idéal confucéen du gentilhomme (*Jūnzǐ* 君子), etc. Cependant, ces aspects ne sont jamais vraiment exploités et demeurent rudimentaires, à l'image de la romance et de la structure narrative. En effet, le genre Xianxia présente des histoires centrées sur des personnages féminins, mais ces derniers restent dépendants des personnages masculins tandis que leur objectif initial se révèle souvent négligé pour poursuivre une romance. De fait, malgré leur contenu culturel, ces séries constituent des produits purement mercantiles, destinés à divertir et à pousser le consommateur à la passivité. Néanmoins, Yujuan Jing observe que l'audience n'accepte pas cette reconstitution de la culture ancienne sans réflexion. De fait, elle démontre un certain esprit critique, avant de se lancer elle-même dans la production de contenus culturels (Jing, 2021, 91-93).

Ces trois travaux possèdent tous leurs propres approches, mais certains de leurs points se recoupent. Ainsi, Guo s'est particulièrement penché sur la réception des productions historiques, mais a également longuement abordé le contexte de production en relation avec le contrôle de l'État, et les messages politiques qui en découlent. De même, Hoang souligne le poids du Parti sur les productions historiques et pointe l'utilisation des notions confucéennes qui favorisent la légitimité politique et morale du régime. Ensuite, Jing insiste, entre autres choses, sur l'importance des séries chinoises Xiānxiá dans la construction de l'identité culturelle des spectateurs. Guo a également évoqué cet aspect en ce qui concerne les séries historiques, et leur réception. Jing et Hoang indiquent aussi la marchandisation et la

romantisation de ce type de contenu. Dans ce mémoire, la réception et la marchandisation des séries historiques chinoises ne sont pas abordées. Toutefois, le contrôle de l'État-Parti sur la production historique et le rôle de ce genre de production dans la construction identitaire de l'audience forment des thèmes explorés en profondeur. De plus, contrairement aux travaux présentés, le concept de nationalisme et son influence sur la représentation du passé en Chine constituent le cœur de l'approche de ce mémoire.

## Partie 1 — Approche méthodologique et théorique

### 1) Cadre méthodologique : la sémiotique

#### 1. *La sémiotique : l'étude des symboles*

La sémiotique forme une discipline portée sur l'étude des signes, des symboles, du sens associés à ceux-ci, et de la manière dont ils s'articulent. La sémiose<sup>3</sup> se trouve au cœur de la sémiotique. Selon M.A.K. Halliday, cette sémiose, appartient au monde signifié (« the world of meaning »). Halliday affirme que ce monde constitue l'un des deux mondes dans lesquels les êtres humains évoluent et construisent chaque aspect de leur expérience vécue. Tout d'abord, le monde matériel (« world of matter ») désigne la réalité physique, c'est-à-dire les objets inanimés, les matériaux et les organismes vivants. Ensuite, le monde signifié renvoie à la sémiose, au sens élaboré à partir du monde matériel. Bien que ces deux notions, la matière et le sens, soient séparées d'un point de vue théorique, elles se répondent et interagissent de façon complémentaire d'un point de vue pratique. Les échanges constants entre ces deux mondes se traduisent par divers événements (idéologiques, religieux, culturels, etc.) qui émaillent l'histoire humaine (O'Halloran, 2022, 175 ; Halliday, 2005, 61-62). En effet, les êtres humains perçoivent le monde physique, la matière, les objets au travers de leurs sens (la vue, l'ouïe, etc.). Par ce biais, ils retirent une certaine représentation de cette réalité qu'ils codifient afin d'attribuer du sens à l'expérience humaine, c'est-à-dire qu'ils la sémiotisent. Ce processus de sémiotisation se réalise au moyen de ressources sémiotiques.<sup>4</sup> Toutefois, cette représentation se retrouve tributaire du contexte : les facteurs sociaux, la culture, les croyances, les valeurs, l'expérience personnelle, etc. Ainsi, cette codification de la réalité, influencée par l'aspect social, va donner lieu à la sémiose : la signification en fonction des circonstances (O'Halloran, 2022, 176-181).

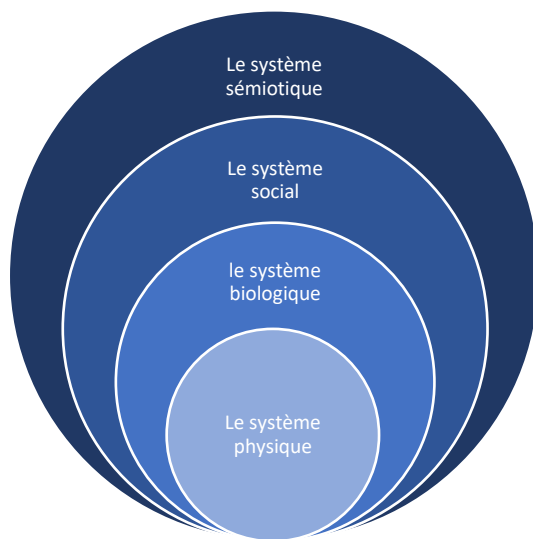
Cet aspect multidimensionnel de la sémiose se conceptualise par quatre systèmes étroitement liés entre eux : le système physique, le système biologique, le système social et le système sémiotique. Le système physique comprend le monde matériel : les objets, les organismes vivants, les couleurs, la texture, la luminosité, etc. Le système biologique se révèle plus complexe, car il inclut le système précédent. En effet, il désigne les êtres humains compris dans le système physique *et* leurs sens. Le système social comporte les deux premiers systèmes

---

<sup>3</sup> La sémiose réfère au sens créé en fonction du contexte.

<sup>4</sup> Les ressources sémiotiques renvoient à tous les moyens, matériaux ou artefacts utilisés pour communiquer, véhiculer, créer du sens, de la sémiose, comme les lettres ou les images (Bezemer & Yandell, 2023).

avec les différentes sociétés humaines et cultures, leurs valeurs, leurs croyances, etc. Le système sémiotique, quant à lui, réfère au sens créé par la combinaison des premiers systèmes. Ainsi, il constitue le système le plus complexe, puisqu'il englobe non seulement tous les autres systèmes, mais aussi la sémiose qui en résulte. Le système social occupe la deuxième place dans l'ordre de complexité, par son inclusion des systèmes physiques, et biologiques, en addition des structures sociales et culturelles construites à partir de ces systèmes. Le système biologique se range en troisième position, car il comprend le système physique, et les perceptions humaines en plus. Pour finir, le système physique est le plus simple de tous, dès lors qu'il ne concerne que la matière (O'Halloran, 2022, 176-177 ; Halliday, 2005, 68).



*Hiérarchie des systèmes composant la sémiose*

En d'autres termes, la sémiose, pour se construire, nécessite un objet (système physique), perçu par un être humain (système biologique) qui attribue, selon sa culture ou situation sociale (système social) une certaine signification (système sémiotique) au dit objet. Par exemple, un groupe animé et habillé de rouge (système physique) se présente. Un observateur extérieur (système biologique) interprète la scène selon le cadre culturel et sociétal dans lequel il évolue. Si ce cas de figure se déroule dans le cadre de la culture traditionnelle chinoise (système culturel), l'observateur conclura à un mariage (système sémiotique). Cette symbolique du rouge n'est pas universelle, et peut varier selon la culture donnée. D'ailleurs, si un changement est réalisé au sein d'un système, il se répercute sur les autres. Par conséquent, dans l'exemple précédant, lorsque le système physique est modifié, le système sémiotique l'est aussi. Ainsi, si la couleur rouge des habits change pour de blanc, l'observateur conclura probablement à des funérailles, comme cette couleur est associée à cet événement dans la culture chinoise traditionnelle. Toutefois, si l'observateur provient d'un autre système social, il interprètera différemment ces couleurs, altérant ainsi le système sémiotique.

## 2. *Démarche analytique*

La sémiologie résulte de la combinaison de différents systèmes. Ce produit final peut solliciter des systèmes sémiotiques variés : linguistiques, phonétiques, ou encore visuels (graphiques, images, etc.). Au sein de ce mémoire, les ressources de la sémiotique visuelle en particulier sont mobilisées afin d'analyser une série télévisuelle, mais d'autres facteurs sont également pris en compte. Concrètement, la sémiotique visuelle englobe l'étude de l'organisation des ressources sémiotiques visuelles, et de la façon dont cette organisation génère du sens. Dans le domaine des productions télévisuelles, il existe plusieurs éléments, et donc d'unités d'analyse, qui tiennent lieu de signifiants.<sup>5</sup> Ces éléments deviennent des signifiants dans leur globalité lorsque trois aspects sont corrélés : le cadre, la mise en scène et le montage. Tout d'abord, le cadre consiste en un espace visuel élaboré et délimité en espace de représentation. Cette définition implique, entre autres, les décors, les costumes, le jeu des acteurs, la colorimétrie, et la lumière. Ainsi, au sein de ce cadre, tout ce qui est filmé acquiert un sens et induit un récit, un message, ou suscite des émotions aux spectateurs. Dans ce contexte, tout peut devenir signifiant. Pour cela, la mise en scène,<sup>6</sup> en corrélation avec le cadrage, produit cette sémiotisation des éléments filmiques (Gardies, 2007, 20-37). Ensuite, le montage est employé pour donner aux images du sens supplémentaire. En effet, le montage associe des scènes entre elles afin d'installer une continuité narrative (39-51). Au-delà des aspects visuels, d'autres aspects sont également pris en compte dans la production télévisuelle, comme le son ou le contexte culturel. Par exemple, le son, dans l'audiovisuel, se divise en trois unités de base : les dialogues, la musique, et les bruits (53-66). En d'autres termes, les œuvres filmées demeurent multidimensionnelles et complexes, car elles impliquent une multitude d'aspects qui forment autant d'unités d'analyse, que ce soit au niveau de la production, ou de la réception.

Toutefois, la démarche de ce mémoire ne s'inscrit pas purement dans une optique sémiotique, il s'agit plutôt de mobiliser cette discipline pour analyser le sens culturel généré par une production télévisuelle chinoise en lien avec son contexte socioculturel. Pour ce faire, les signifiants filmiques pertinents avec l'objectif de ce travail sont analysés afin de déterminer si ces derniers contribuent à l'identité nationale chinoise. Même si cette démarche se montre majoritairement visuelle et s'intéresse aux décors, costumes et mises en scène, d'autres aspects sont pris en compte. En effet, le récit, les messages véhiculés, les répétitions, les oppositions, et les valeurs prônées sont également sujets à l'analyse lorsque ces éléments participent au sens

---

<sup>5</sup> Le signifiant constitue le support d'un sens (Le Petit Robert, 2020, 2371).

<sup>6</sup> La mise en scène désigne la façon dont le réalisateur organise les différents éléments filmiques (décors, éclairage, etc.) (Gardies, 2007, 20-37).



culturel, et donc à l'identité nationale chinoise. Pour ce faire, il est nécessaire de circonscrire les notions théoriques de « nationalisme » et de « mémoire culturelle » pour mieux comprendre comment la représentation du passé contribue à construire une identité nationale. De plus, comme spécifié plus haut, la sémiologie s'avère tributaire du contexte dans lequel elle a été produite. Ainsi, il faut de présenter le contexte de production, les facteurs historiques, politiques, et culturels dans les parties suivantes afin de mieux comprendre dans quel paradigme social la série s'insère. De ce fait, l'histoire du nationalisme chinois, l'importance de ce dernier sur la société chinoise contemporaine, et le rôle du PCC<sup>7</sup> sont dépeints également. En outre, les circonstances de production au sein du secteur télévisuel chinois doivent d'être explicitées. La sémiotique permet donc de mettre en évidence les nombreux domaines à prendre en compte dans l'interprétation du sens nécessaire à l'analyse d'une œuvre.

## 2) Cadre théorique

### 1. *La mémoire culturelle*

Afin d'expliquer le lien entre représentation du passé et identité nationale, la notion de « mémoire culturelle » doit d'abord être explicitée. Celle-ci permet de théoriser la construction d'une identité collective en elle-même, et de souligner l'importance du passé dans cette formation. Cette notion provient de l'ouvrage *La Mémoire culturelle* de Jan Assmann. Ce dernier mobilise notamment certains éléments avancés par Maurice Halbwachs en 1950, dans son livre dénommé *La Mémoire collective*.

Selon Assmann, le concept de « mémoire culturelle » désigne un aspect extérieur de la mémoire humaine<sup>8</sup> dès lors que son contenu, son organisation, et sa durée de conservation dépendent de facteurs externes, constitués par les cadres institutionnels, sociaux et culturels. La mémoire culturelle résulte donc de l'intervention humaine, de la collectivité. Assmann liste quatre mémoires externes. La mémoire mimétique englobe toutes actions qui impliquent une répétition : les actions quotidiennes, les coutumes, et autres rites. La mémoire des objets comprend tous les objets auxquels s'attache une signification. La mémoire communicationnelle<sup>9</sup> renvoie au langage. La mémoire culturelle concerne la transmission du sens. Cette quatrième mémoire s'inscrit dans la continuité des précédentes, car elle associe du sens culturel à la mémoire mimétique (rites, coutumes), à la mémoire communicationnelle

---

<sup>7</sup> PCC est l'abréviation pour le Parti communiste chinois.

<sup>8</sup> Le concept de mémoire externe est opposé à la mémoire à proprement parler qui est le phénomène interne au cerveau (Assmann, 2010, 18).

<sup>9</sup> La mémoire communicationnelle est considérée comme externe, car le langage se crée en relation avec autrui, il résulte d'un *input* extérieur (*Ibid.*, 18-19).

(mythe), et à la mémoire des objets (icônes, stèles, et tout autre objet porteur de sens). Cette théorisation reflète celle du système sémiotique en application à la culture. Ainsi, lorsque les objets et les actions acquièrent un sens spécifique qui rendent leur aspect culturel et identitaire explicite, ils entrent dans le domaine de la mémoire culturelle (Assmann, 2010, 18-22). La mémoire culturelle peut donc être perçue comme « une sphère culturelle où s’articulent tradition, conscience historique, mythomoteur et définition de soi, et — chose décisive — [est] soumise à des mutations historiques dont les causes sont multiples... » (22).

Chaque culture, et donc chaque mémoire culturelle, s’organise autour de trois thèmes : « le “souvenir” (ou rapport au passé), “l’identité” (ou imaginaire politique) et la “continuité culturelle” (ou formation d’une tradition) » (Assmann, 2010, 14). Le souvenir joue un rôle crucial dans la construction identitaire de la communauté, puisqu’il participe activement à la mémoire commune du groupe, et consolide la communauté autour de références communes. Pour accéder à cette mémoire commune, le souvenir se repose sur des repères concrets, comme les images, les lieux, ou autres figures qui constituent dès lors des points d’ancrage dans l’espace et le temps. Ces derniers doivent également véhiculer un sens particulier pour le groupe afin de perdurer au sein de sa mémoire, car seul le passé significatif devient objet du souvenir. De ce fait, ces éléments concrets se changent en symboles, en « figures-souvenirs », et intègrent le « système d’idée de la société ». Par conséquent, le fait de se souvenir constitue un acte de sémiotisation. Le souvenir s’ancre également temporellement sur des événements du passé. Néanmoins, comme le passé ne peut se conserver tel quel, le souvenir va s’attacher à des figures symboliques sur le plan temporel (les fêtes, les mythes, etc.). L’histoire factuelle n’a pas d’importance pour la mémoire culturelle, seule importe l’histoire telle que la communauté se la remémore. La mémoire culturelle en faisant de l’histoire l’objet du souvenir, elle le transforme en mythe. L’identité de groupe se fonde sur la référence à un passé commun : la communauté, en se remémorant et en perpétuant les figures-souvenirs, préserve ce qui détermine son identité. La mémoire culturelle constitue une identité collective, qui se construit au-delà du quotidien au travers d’une langue commune et des formes de souvenirs comme les danses, les fêtes, les rites, etc. (Assmann, 2010, 28-48, 70).

Ainsi, la mémoire culturelle entretient un lien fort avec le souvenir, et donc, par extension, au *passé*. En effet, l’identité du groupe se fonde sur une mémoire partagée, notamment s’élabore, plus exactement, sur la *reconstruction* du passé. De fait, les cadres sociaux du présent guident la réorganisation constante du passé de génération en génération, structurant l’expérience présente et future du groupe concerné. De plus, ce passé va être représenté, reconstruit, réorganisé, de manière à mettre en avant une certaine continuité, à souligner les

analogies, les schémas qui se répètent, tout en lissant tous les signes de discontinuités qui peuvent exister.<sup>10</sup> Selon Assmann, « les reconstructions sociales du passé constituent des fictions collectives de la continuité » maintenues par les figures-souvenirs (*Ibid.*, 80). Ainsi, le passé n'est pas une retranscription fidèle et neutre de l'histoire, mais s'élabore sur des événements auxquels le groupe développe un sentiment d'appartenance en se les remémorant (Assmann, 2010, 37-40). Les seules différences et discontinuités qui vont être marquées, le sont pour accentuer la différenciation entre un groupe et un autre dans un but identitaire, afin de se singulariser. Ce procédé fait partie d'une « réflexivisation d'une image de soi inconsciente ». C'est-à-dire que le groupe doit prendre conscience de former une communauté à part entière, souvent en se confrontant à un « Autre ». L'identité du groupe n'existe que si les membres du groupe la revendiquent de manière active. De plus, il existe un lien fort entre la conscience identitaire et la conscience historique, car la conscience identitaire se construit sur le passé. En effet, les différents groupes, peuples et nations se fondent sur le passé pour se définir. D'ailleurs, les nations se légitiment par ce biais : « Pour imaginer la communauté nationale, il faut imaginer une continuité remontant loin dans le temps (Assmann, 2010, 117-119). »

En ce qui concerne la transmission de la mémoire culturelle, elle s'accomplit par plusieurs procédés, dont l'écrit. Elle se transmet traditionnellement à l'aide du moyen suivant : l'enregistrement (forme poétique, qui a pour but de rendre le « savoir identitaire » plus facile à retenir), le rappel (la mise en scène rituelle), et la transmission (le partage collectif). De ce fait, les fêtes, rites et autres traditions (formes d'enregistrement culturel) composent le canal principal par lequel l'identité du groupe est entretenue. Un aspect important de cette transmission se trouve être la répétition rituelle qui permet de maintenir l'identité de la communauté dans le temps (Assmann, 2010, 51-52, 128-129). La mémoire culturelle se transmet également par l'interaction sociale qui transporte un sens culturel « codifié et exprimé dans la langue, le savoir et la mémoire communs, c'est-à-dire l'ensemble des valeurs, expériences, attentes et interprétations communes qui constituent le “monde symbolique” ou la “vision du monde” d'une société » (126). Ensuite, la mémoire culturelle s'appuie également sur les relations de dominance pour se construire et perdurer. Au sein des sociétés où une hiérarchie et autres « institutions politiques centrales » ont été établies, une mémoire culturelle plus organisée se met en place. Cette relation entre le pouvoir dominant et le souvenir se manifeste

---

<sup>10</sup> Toutefois, l'hétérogénéité se révèle possible. Ceci est un modèle théorique illustrant les tendances de la construction identitaire d'une collectivité. En pratique, cela ne signifie pas que les individus de la collectivité concernée ne sont pas conscients ou critiques de ces phénomènes. De plus, une société se réinvente constamment malgré ce penchant à homogénéiser le passé qui, en réalité, ne peut jamais tout à fait aboutir.

également de manière rétrospective. Les personnes dans les positions de pouvoir, et autres détenteurs de l'autorité instrumentalisent souvent le passé à leur avantage pour mieux asseoir leur domination dans une optique de légitimation (Assmann, 2010, 64).

## 2. *Nationalisme*

Comme l'a souligné Jan Assmann, le passé et la façon dont il est perçu et surtout reconstitué, dépend des circonstances historiques, politiques et culturelles tout en contribuant à la construction identitaire d'un groupe. Par conséquent, cette section a pour but de déterminer si le nationalisme, une doctrine politique, façonne la mémoire culturelle des peuples. Pour cela, il est nécessaire de définir les notions de « nationalisme » et de « nation » clairement. Pour ce faire, l'ouvrage *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, de Bénédicte Anderson, constitue une source centrale. L'historique de cette doctrine, les débats sémantiques l'entourant, ou encore ses liens supposés avec le racisme ou le populisme qu'Anderson relève ne sont pas abordés dans ce travail. De plus, l'objectif n'est pas d'expliquer l'essor du nationalisme en Chine,<sup>11</sup> mais d'utiliser certains points réalisés par Anderson pour relier le concept de mémoire culturelle au nationalisme.

Le nationalisme résulte d'un processus historique et d'une réflexion humaine, bien qu'il « semble si naturel à tant d'esprit du XXI<sup>e</sup> siècle qu'il leur paraît dater de toute éternité » (Reynaert, 2018, 545). Cette doctrine, née en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, constitue un mouvement qui « revendique pour une nationalité le droit de former une nation » (Le Petit Robert, 2020, 1672). Anderson propose la définition suivante de la nation : « [U]ne communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine (Anderson, 2006, 19). » Anderson insiste particulièrement sur le côté *imaginé* de la nation, car, selon lui, les membres d'une nation ne rencontreront jamais la majorité de leurs pairs, mais chacun d'entre eux aura en tête cette idée de communion qui les unit. C'est-à-dire que les individus ont conscience d'appartenir à une communauté donnée, et conscience que d'autres font partie de cette communauté, même s'ils ne les connaissent pas. Anderson ajoute aussi que ce qui rend la nation différente d'autres types de communautés ne réside pas dans le caractère imaginé de celle-ci. En effet, selon lui, toutes les communautés, qu'importe leur ancienneté, le sont. Le seul

---

<sup>11</sup> Prasenjit Duara évoque d'ailleurs le travail d'Anderson pour le nuancer en ce qui concerne la Chine. Les raisons qu'avance Anderson pour expliquer la naissance et l'essor du nationalisme ne peuvent exactement convenir à la situation chinoise. En effet, Anderson souligne le rôle clé qu'a joué l'imprimerie dans la prise de conscience d'appartenir à une communauté unifiée plus large. Cependant, Duara soutient que la Chine ne s'insère pas dans ce modèle et que la population possédait déjà une certaine conscience de leur culture et identité, voire de se rattacher à une communauté politique, même sans le support d'une langue d'imprimerie (Duara, 1993, 7-8).

changement se trouve dans les paramètres par lesquels ces communautés sont imaginées (*Ibid.*, 19-20).

Pour déterminer sur quels critères se fonde la nation, il suffit de délimiter le nationalisme, un mouvement politique qui apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe avant de se diffuser progressivement au reste du monde. Le nationalisme se définit « comme principe ou idéologie supposant une correspondance entre unités politique et nationale », et donne lieu à une « construction idéologique dans laquelle est postulé un lien entre un groupe culturel auto-défini et un État » (Bénéï, 2016, 1). Ainsi, le nationalisme prône l'idée qu'une nation<sup>12</sup> (c'est-à-dire un peuple avec une culture, une langue, et une histoire communes) établit une entité politique correspondante, l'État-nation. Le nationalisme promeut donc l'auto-détermination des peuples et le respect de leur souveraineté, et s'oppose à d'autres modèles de gouvernance, comme le modèle impérial. Toutefois, malgré cette définition, le nationalisme a connu différentes applications depuis sa création. Par exemple, en Allemagne, l'État-nation du XIX<sup>e</sup> siècle s'est construit sur une conception ethnique, tandis que, en France, le concept d'État-nation s'est à l'origine élaboré sur un principe égalitaire sous l'impulsion de la Révolution (Giordano, 2017, 3 ; Bénéï, 2016, 2 ; Reynaert, 2016, 546-547).

Cette théorisation du nationalisme rejoint la notion de mémoire culturelle. En effet, la nation réfère à un groupe soudé par une culture, une histoire et une langue communes avec la conscience de former une communauté par ces critères. Cela implique que la nation partage la même mémoire culturelle, selon la conceptualisation d'Assmann. De plus, avec l'application du nationalisme, la nation est étroitement associée à la construction étatique. Par conséquent, le principe d'identité nationale évoqué dans ce travail renvoie aux caractéristiques culturelles censées être partagées par l'ensemble des citoyens, en tant que membre d'un État-nation. Ainsi, l'identité nationale chinoise désigne les caractéristiques culturelles que chaque Chinois est supposé détenir.

---

<sup>12</sup> Le terme « nation » est souvent employé comme synonyme des mots « état » et « pays ». Cependant, cet usage constitue un glissement sémantique, probablement sous l'influence du nationalisme, puisqu'il présuppose une équivalence parfaite entre l'unité politique et le ou les unité(s) culturelle(s) qui compose(nt) le pays. Toutefois, il existe de nombreux pays qui ne correspondent pas à ce modèle, comme la Belgique ou le Luxembourg. Ainsi, selon le dictionnaire, le mot « nation » désigne un groupe d'individus qui se caractérise par la conscience de partager une histoire, une culture, et une langue communes (Le Petit Robert, 2020, 1672).

## Partie 2 — Contexte historique et culturel

### 1) Le nationalisme chinois

Le nationalisme et d'autres notions occidentales ont été introduits en Chine au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pendant une période difficile pour l'Empire chinois. En effet, ce dernier essuie plusieurs défaites militaires contre les nations occidentales lors des guerres de l'Opium<sup>13</sup> (1839-1842 & 1856-1860), et contre le Japon pendant la Première Guerre sino-japonaise<sup>14</sup> (1894-1895). Ces défaites débouchent sur la signature de « traités inégaux » où la dynastie Qing<sup>15</sup> se retrouve contrainte de céder certains territoires, de payer des indemnités et d'accorder l'extraterritorialité à ces puissances étrangères. Ces événements sont vécus comme une humiliation (*xiūrǔ* 羞辱) pour une civilisation persuadée de sa supériorité, laissant encore aujourd'hui leur marque sur l'identité nationale chinoise. L'Empire traverse donc une crise identitaire, ce qui va pousser l'intelligentsia chinoise à utiliser les idées venues de l'Occident, notamment le nationalisme, de sorte que la Chine recouvre sa puissance (Li, 2019, 15-16 ; Cohen, 1991, 113 ; Cabestan, 200, 2). Cette situation de crise engendre une multitude de discours nationalistes, parfois opposés, mais dont tous partagent le même objectif : transformer la Chine en une nation puissante et prospère (*fùqiáng* 富强). Ces humiliations donnent, entre autres, naissance à des mouvements anti-impérialistes, anti-mandchous et xénophobes, comme celui des Boxeurs, ou encore à des mouvements plutôt pro-occidentaux et iconoclastes qui tenaient la tradition responsable des défaites chinoises. Un ressentiment tenace contre le Japon composait également les discours nationalistes formulés à cette période (Cohen, 1991, 126-128, Cabestan, 2005, 4-5).

Les premiers discours nationalistes énoncés ont d'abord tenté de relier les réalités culturelles chinoises et les concepts occidentaux, notamment parmi la classe dirigeante. Ainsi, à la suite des guerres de l'Opium jusqu'en 1895, la pensée dominante de l'élite politique se

---

<sup>13</sup> Guerres ayant opposé la Chine au Royaume-Uni au sujet de la commercialisation de l'Opium. La nation britannique importait de nombreux produits chinois contre des lingots d'argent, car l'Empire n'acceptait aucune autre monnaie d'échange. Toutefois, le manque d'exportation vers la Chine et l'absence d'autres moyens de paiement creusèrent un important déficit commercial pour les Britanniques. Par conséquent, ils introduisirent de l'opium sur le territoire chinois de façon clandestine. L'opium induisant une dépendance, son introduction sur le marché chinois assurait aux Britanniques des bénéfices pérennes. Néanmoins, les autorités chinoises s'en insurgent, ce qui mène aux guerres de l'Opium (Paquet, 2020-2021, 136).

<sup>14</sup> Le Japon s'approprié la Corée, un royaume vassal de l'Empire, ce qui déclenche un conflit armé avec la Chine, qui se solde par une défaite chinoise, ce qu'elle vit comme une humiliation (Reynaert, 2018, 610).

<sup>15</sup> La dynastie Qing, d'origine mandchoue, règne sur la Chine de 1644 à 1912.

résumait à cette idée : « Le savoir chinois comme essence (ou constitution) et le savoir occidental comme application (ou fonction) (Meissner, 2006, 48). » C'est-à-dire utiliser les technologies et les sciences occidentales pour moderniser le pays, mais conserver la culture traditionnelle chinoise au niveau de l'État, et donc préserver le statu quo politique (Cabestan, 2005, 5). Toutefois, la défaite face au Japon en 1895 marque un changement dans les propos de certains intellectuels, car ces derniers sentent qu'une réforme sur le plan politique s'avère nécessaire. Par conséquent, un discours nationaliste fondé sur le principe de monarchie constitutionnelle est formulé. Cette vision du nationalisme chinois, supportée par Kang Youwei, repose aussi sur une perception confucéenne de la communauté d'où il tire sa légitimité culturelle. Cependant, ce discours se révèle plus réformateur sur le plan politique que le précédent. Cette vision consacrait la légitimité de l'empereur, même mandchou<sup>16</sup> (Duara, 1993, 11 ; Meissner, 2006, 48). En parallèle, la dynastie Qing mettait en avant un discours nationaliste élaborée sur une conception multiethnique de la nation chinoise qui reconnaissait cinq groupes ethniques : les Han, les Tibétains, les Mongols, les Mandchous, et les Hui. Ce faisant, cette vision permettait non seulement de préserver l'intégrité territoriale de l'empire, mais également de légitimer le règne mandchou. Les Qing ont, au demeurant, propagé cette conception élaborée sur les critères civilisationnels de l'empire afin d'assurer une base solide à leur présence dans les autres sphères du pouvoir, malgré leurs origines non-Han (Zhao, 2006, 3-17).

Néanmoins, ces discours nationalistes qui concevaient l'idée d'un souverain légitime non-Han, mais sinisé ne plaisaient pas à tout le monde. En effet, les révolutionnaires comme Zhang Binglin et Wang Jingwei préféraient employer une rhétorique plus ethnocentriste et s'opposaient directement à Kang Youwei. Les tenants de ce nationalisme ont également puisé dans le Darwinisme social pour alimenter leur propos ethnocentriste autour des Han. Lors de la République de Chine (1912-1949), Sun Yat-sen reprend cette rhétorique. Il utilise d'ailleurs le terme de « *mínzú zhǔyì* 民族主义 » qui a généralement été traduit par « nationalisme », mais qui possède un aspect racialement. En effet, selon Sun Yat-sen, la Chine constitue un état façonné par une seule pure *mínzú* (nation/race), les Hans. Ceux-ci formeraient donc « the world's most perfectly formed nation » grâce à leurs caractéristiques communes : le sang, la langue, les croyances, les traditions, et le mode de vie (Duara, 1993, 11-12, Leibold, 2006, 185 ; Meissner,

---

<sup>16</sup> La Chine est aujourd'hui officiellement composée de 56 groupes ethniques. Les Han constituent le groupe majoritaire et sont perçus comme les Chinois « en tant que tel », tandis que les Mandchous forment une minorité ethnique originaire de Mandchourie. Les Mandchous ont donc été considérés comme des souverains « étrangers » et illégitimes.

2006, 55). De même, Sun Yat-sen affirmait que toute la population chinoise était Han (*hànzú* 汉族), les minorités, marginales, étant destinées à être assimilées par cette majorité pour fonder une nation (*mínzú*) homogène, la nation chinoise (*zhōnghuá mínzú* 中华民族). Ce discours a été entretenu par l'invention d'un ancêtre commun à cette « race chinoise », l'Empereur jaune, qui aurait également été l'inventeur de l'état et de la culture chinoise. Tous les peuples de la Chine descendraient de cet ancêtre et seraient donc naturellement amenés à se réunir au sein d'une seule communauté politique (Leibold, 2006, 189-193 ; Billioud & Thoraval, 2009, 99).

La période républicaine est aussi marquée par le Mouvement du 4 Mai 1919 (*wǔsì yùndòng* 五四运动). Il s'agit d'un mouvement de protestations des étudiants pour dénoncer les décisions prises lors de la Conférence de Versailles. En effet, les anciennes colonies allemandes en Chine furent transférées au Japon, au lieu d'être rendues à la Chine malgré les contributions chinoises. Cette protestation possédait une dimension nationaliste et exigeait des réformes profondes, comme la promotion d'une langue parlée (*báihuà* 白话) de préférence à une langue classique (Paquet, 2020-2021, 42). Les nationalistes de ce mouvement accusaient le Confucianisme de représenter la source des défaites chinoises. Non seulement le Confucianisme était concerné, mais l'ensemble de l'héritage culturel chinois était ciblé par cette rhétorique. Ces nationalistes reconnaissaient le Confucianisme comme étant le cœur de la culture chinoise tout en dénonçant son archaïsme qui constituaient, selon eux, un obstacle à la modernisation de la Chine. Le Parti communiste chinois (PCC) reprend d'ailleurs le même discours en ce qui concerne la culture ancienne (Guo, 2020, 92-93).

Lorsque le Parti communiste chinois prend le pouvoir et fonde la République populaire de Chine en 1949, il met en œuvre sa propre vision de la nation chinoise, sous l'angle de la lutte des classes. Ainsi, selon Li Dazhao, un des fondateurs du PCC, le peuple chinois formait un prolétariat national au sein d'un prolétariat international, tout en étant persécuté par les capitalistes occidentaux (Duara, 1993, 15-16). Mao Zedong, quant à lui, a sinisé cette théorie dite « universelle » de la lutte des classes, c'est-à-dire qu'il a créé un modèle de révolution sociale spécifique à la construction nationale chinoise, afin d'instaurer une identité nationale basée sur le marxisme-léninisme (Goulet-Cloutier, 2012, 32). Toutefois, à l'époque, le terme de « patriotisme » (*àiguózhǔyì* 爱国主义) était préféré à celui de « nationalisme », concept peu compatible avec l'international prolétarien prôné par le Parti (Cabestan, 2005, 7). Cette période est également marquée par le rejet de la tradition, surtout à partir du Grand Bond en avant (1957) où le mot d'ordre est à la modernisation. Le discours du PCC s'opposait à toute forme de culture traditionnelle, chinoise ou autre, car celles-ci étaient perçues comme féodales. Cette



attitude culmine lors de la Révolution culturelle qui assiste à la destruction de nombreux éléments de la culture ancienne, dont des éléments confucéens (Meissner, 2006, 51).

L'année 1978 marque un tournant en Chine. En effet le III<sup>e</sup> plénum du XI<sup>e</sup> comité central consacre la ligne politique de Deng Xiaoping qui décide de mettre en œuvre une politique de « réformes et d'ouverture »<sup>17</sup> (*gǎigé kāifàng zhèngcè*, 改革开放政策). Cet événement précipite la fin du maoïsme, l'ouverture de la Chine au monde extérieur, et le retour graduel du confucianisme dans les décennies qui suivirent (Paquet, 2020-2021, 12 ; Billioud & Thoraval, 2009, 85). Ce retour au confucianisme se manifeste surtout dans les années 1990, après la répression du Printemps de Pékin,<sup>18</sup> le 4 juin 1989 (Billioud & Thoraval, 2008, 95). En effet, le PCC tente de contrebalancer sa perte de légitimité en puisant, entre autres, dans le nationalisme et le Confucianisme, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, la doctrine confucéenne prône l'obéissance aux supérieurs, et place les intérêts du groupe au-dessus des individus, ce qui fournit les éléments idéologiques nécessaires à l'État pour renforcer et justifier son hégémonie. Ensuite, le Confucianisme peut concourir à créer une identité nationale chinoise propre (étant une doctrine d'origine chinoise), et donc induire un sentiment de solidarité autour d'un héritage culturel commun, tout en restant lié à la construction étatique. Ainsi, le PCC, dans les années 90, encourage le développement d'un nationalisme culturel sous le contrôle de l'État, malgré son bagage marxiste. Par conséquent, l'État réhabilite certains éléments de la culture traditionnelle chinoise et certaines figures historiques également « afin de promouvoir la stabilité sociale et renforcer sa propre légitimité » (Meissner, 2006, 52-57 ; Guo, 2020, 94).

Sébastien Billioud et Joël Thoraval évoquent également l'existence d'un nationalisme culturel sous l'égide de l'État, mais ils nuancent la situation. En effet, ils observent que les activistes confucéens n'associent pas forcément leurs activités à de la ferveur patriotique et possèdent des motivations diverses, même si la nature de leurs occupations nécessite de négocier au sein du cadre étatique. De plus, certains n'ont pas attendu la promotion du confucianisme par l'État pour s'y intéresser pour des raisons variées. Le tourisme, l'insatisfaction d'une vie tournée autour de l'acquisition matérielle, la recherche de solidarité, ou encore le manque de valeurs et de spiritualité constituent certaines de ces raisons. Ensuite,

---

<sup>17</sup> Afin de moderniser la Chine et relever le niveau de vie, Deng Xiaoping lance la politique des « quatre modernisations » pour réformer l'agriculture, les sciences, l'industrie et la défense (Paquet, 2020-2021, 12)

<sup>18</sup> À la suite des réformes lancées par Deng Xiaoping, des mouvements de protestation apparaissent pour demander une cinquième modernisation, la démocratie. En 1989, des étudiants se réunissent sur la place de Tiananmen pour exiger la démocratisation du régime. Celui-ci finit par recourir à la loi martiale, réprimant dans la violence les manifestants les 4 et 5 juin (Raynaert, 2018, 885).

le Confucianisme demeure une doctrine difficilement manipulable par le régime, car il est difficile d'effacer les précédentes attaques du pouvoir envers cette dernière pendant la Révolution culturelle. Le Confucianisme tend également à dépasser le cadre restreint de l'État-nation avec ses valeurs universalistes de bienveillance (*rén* 仁) et d'importance rituelle (*lǐ* 禮) (Billioud & Thoraval, 2009, 99-100).

Après Tian'anmen, le nationalisme revient donc en force. Cette doctrine n'avait jamais réellement disparu des sphères du pouvoir, mais elle connaît un regain d'importance à partir des années 1990. Tout d'abord, un nationalisme d'État apparaît, allant de pair avec un nationalisme culturel (ex. : réhabilitation du confucianisme) afin de substituer l'idéologie communiste et de consolider la légitimité politique et culturelle du régime (Guo, 2020, 94). Ce nationalisme d'État hérite également du nationalisme ethnique de Sun Yat-sen qui prend une importance croissante dans la construction de l'identité nationale chinoise à partir de 1989, et qui transparaît dans les documents officiels du gouvernement (Meissner, 2006, 56-57). Ce discours a d'ailleurs été entretenu par Fei Xiaotong qui comparait, en 1988, l'ethnie Han à une « boule de neige » destinée à parcourir la Chine, absorber les différents peuples qui s'y trouvent pour grandir et se renforcer (Leibold, 2012, 210). Ensuite, les débats sur le nationalisme en Chine ont été alimentés par les événements de l'actualité comme les sanctions économiques de l'Occident infligées à la Chine après le 4 mai, le désagrègement de l'URSS, la crise de Taïwan (1995-1996), ou encore les tensions dans les relations avec les États-Unis et le Japon (Cabestan, 2005, 1-12).

Actuellement, ces éléments de la rhétorique nationaliste persistent dans la politique du Parti, désormais dominé par Xi Jinping. Xi Jinping, depuis son accès au pouvoir en 2012/2013, a réussi à concentrer plus de pouvoirs entre ses mains qu'aucun de ses prédécesseurs, au point qu'une « crispation totalitaire » soit évoquée. En effet, il a systématiquement renforcé le contrôle tant sur la société civile que sur le Parti en lui-même, afin d'étouffer toute forme de contestation et d'assujettir le Parti et la société à un culte de la personnalité à sa personne. Toutefois, dans ce contexte, l'information ne circule plus, étranglée par le contrôle de l'état qui est rendu sourd aux besoins de la population, tandis que l'élitisme affiché du Parti contribue encore à couper celui-ci des masses.<sup>19</sup> Or le Parti se doit de maintenir une sorte de contrat social, car il est censé, selon ses propres termes, gouverner pour le bien du peuple (Froissart, 2020, 31-36 ; Froissart & Cadou, 2020, 37-44). Par conséquent, un moyen de susciter l'adhésion de la

---

<sup>19</sup> En 2020, 50 % des adhérents du Parti s'avéraient être des professionnels et des managers diplômés du supérieur. Les ouvriers et paysans ne représentant que 35 % de ces adhérents (Froissart, 2020, 34).

population est de tabler sur la croissance économique et l'élévation du niveau de vie, mais aussi de puiser dans la culture ancienne pour se trouver une légitimité morale et politique.

De fait, sous l'égide de Xi Jinping, les éléments de la culture traditionnelle, dont le Confucianisme, ont été organisés et théorisés de telle sorte qu'ils puissent constituer une ressource utilisable à la bonne gouvernance de l'État-parti tout en s'alignant sur les attentes de la société, sans pour autant réformer son fonctionnement. Xi Jinping, depuis son ascension au pouvoir, évoque donc régulièrement l'héritage culturel et spirituel de la Chine dont il s'inspire pour ses mesures anticorruptions, présentant explicitement le PCC comme le dépositaire légitime de la tradition chinoise (Kubat, 2018, 48-49). De fait, Xi Jinping, plus qu'aucun de ses prédécesseurs, mobilise d'importantes ressources de la culture ancienne pour inscrire l'État-parti dans une continuité historique et politique, tout en resserrant son contrôle sur la société et le parti. Aujourd'hui, la Chine s'appuie sur un passé millénaire, et sur des caractéristiques culturelles communes pour invoquer une légitimité à la fois historique, politique et culturelle. Néanmoins, ce discours met sous silence les ruptures et discontinuités de l'histoire qui pourraient remettre en cause cette légitimité. Il prône la loyauté sans failles au régime (et donc à lui), et s'appuie également sur une rhétorique nationaliste pour maintenir une cohésion sociale parmi la population, centrée autour de sa figure et du Parti. Par exemple, il propose une réécriture de l'histoire qui insiste sur les humiliations infligées par l'Occident et instrumentalise l'actualité pour ce faire. L'Occident est présenté comme l'agresseur dans le contexte de la guerre en Ukraine, tandis que la venue de Nancy Pelosi à Taïwan est décrite comme une attaque à la souveraineté chinoise (Froissart, 2022, 35-36).

Ainsi, l'introduction du concept de nationalisme en Chine a engendré un foisonnement de discours sur la nation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, rendant difficile de délimiter clairement l'identité nationale chinoise. Cependant, du fait de l'omniprésence de l'État-parti dans la société chinoise, surtout sous Xi Jinping, celui-ci possède un poids important dans la définition d'une identité nationale. Les éléments rhétoriques nationalistes prônés par l'État ont donc été privilégiés dans cette présentation du nationalisme chinois. De plus, la production audiovisuelle étant soumise au contrôle de l'État, la vision de ce dernier détient probablement la plus grande influence sur la représentation du passé dans les séries chinoises. En outre, malgré la trajectoire tortueuse du nationalisme chinois, une sorte de retour à la définition originelle du nationalisme s'observe. Néanmoins, plutôt que d'aller du bas (la nation) vers le haut (création d'un État-nation), le processus part du haut (l'État) vers le bas (la nation). C'est-à-dire que l'État va chercher à imposer sa vision de la nation sur la population, qui donc s'élabore a posteriori, notamment par l'éducation obligatoire où l'histoire et la langue

nationales sont enseignées selon le programme officiel. Par conséquent, le discours nationaliste chinois contemporain se retrouve marqué par des éléments du nationalisme ethnique, culturel, et étatique. De ce fait, l'analyse de *The Rebel Princess* mobilise ces éléments pour déterminer si la série s'inscrit dans un paradigme nationaliste et contribue à l'identité nationale chinoise contemporaine.

## 2) L'ethnie Han comme centre de la nation

Ainsi, les Han, en tant que catégorie ethnique, et leur association implicite, voire explicite, avec l'identité nationale chinoise ne résultent pas d'un processus naturel et linéaire, mais de manipulations politiques (Joniak-Lüthi, 2015, 23 ; Elliott, 2012, 175). De ce fait, Dru Gladney avance même l'idée que l'ethnie Han se réduit à une construction purement moderne, existant uniquement par opposition aux minorités ethniques (Gladney, 1994, 93). Toutefois, l'appellation « *Hán* (汉) » a existé longtemps avant l'émergence du nationalisme en Chine, sans avoir pour autant l'acception qu'on lui donne aujourd'hui (Joniak-Lüthi, 2015, 19). De plus, la dimension culturelle de l'identité chinoise/han contemporaine réfère non seulement à une identité nationale, mais aussi à un paradigme culturel antérieur à l'État-nation chinois, que ce dernier revendique. En effet, elle renverrait plus exactement à une sorte de concept culturel fondamental, dénommé « *Huá* (华) », qui expliquerait la pérennité de la civilisation chinoise, là où maintes civilisations ont périclité. François Lauwaert met néanmoins en garde sur « la croyance en une certaine “essence chinoise” qui se serait transmise intacte à travers les siècles. C'est une idée fautive . . . » (Lauwaert, 2020, 19). En outre, Jan Assmann souligne qu'une communauté culturelle a tendance à lisser sa propre histoire et à insister sur ses continuités. Ce genre de discours met sous silence les ruptures de l'histoire, les évolutions culturelles, et le long processus historique et linguistique par lequel le terme « *Hán* (汉) » passe avant d'acquiescer son acception actuelle.

### 1. Aux origines : *Huá* (华) & *Zhōngguó* (中国)

La civilisation chinoise constitue « la plus ancienne civilisation vivante de notre planète » (Leys, 2018, 15). Cette pérennité serait due à la préservation d'une sorte d'essence chinoise, le « *Huá* (华) », qui représenterait la civilisation chinoise. Dans l'Antiquité chinoise, le « *Huá* (华) » aurait désigné le monde civilisé des Plaines centrales (*zhōngguó* 中国). De fait, le « *Huá* (华) » s'alignerait avec la notion de cœur géographique, les Plaines centrales (*zhōngguó* 中国<sup>20</sup>), et

<sup>20</sup> Le terme « *zhōngguó* (中国) » peut être traduit de différentes façons en français selon le contexte. Le caractère « *zhōng* 中 » signifie « milieu, centre », et le caractère « *guó* 国 » veut dire « pays ». Dans son sens contemporain,

donc avec celle de cœur démographique. Celui-ci serait composé de la population originelle des Plaines centrales et de ses descendants (*zhōngguó rén* 中国人). Cette population (*zhōngguó rén* 中国人), dans ce territoire géographique précis (*zhōngguó* 中国), possédant les caractéristiques culturelles du « *Huá* (华) », constituerait le peuple chinois « par excellence », aujourd'hui connu sous la dénomination de « *Hánzú* (汉族) » (Elliott, 2012, 173). Néanmoins, une confusion persiste autour de la définition exacte de ces termes, compte tenu de leur évolution sémantique à travers les époques, ou du temps reculé où ils étaient employés.

Ainsi, le mot « *Hán* (汉) » en est venu à devenir un ethnonyme pour désigner les individus de culture chinoise (*Huá* 华) des Plaines centrales. Toutefois, le processus qui a amené à ce glissement linguistique est loin d'être linéaire, et implique des actes de dénominations, de discriminations, et des procédés d'identification à l'aide d'un « Autre ». La Chine a connu de nombreux « Autres » au fil de son histoire, ce qui présuppose de multiples possibilités de se créer une conscience de « Soi ». Le concept de « *Huá* (华) » aurait donc vu le jour sous l'influence de peuples nomades ou semi-nomades au nord des Plaines centrales. Ces peuples sont traditionnellement désignés par « *Yí* (夷) », « *Hú* (胡) », ou « *Fān* (番) ». C'est la présence de cet « Autre », représenté par les peuples dits barbares, qui participe à construire le paradigme civilisationnel du « *Huá* (华) ». Celui-ci a été étoffé par les élites chinoises, qui ont fait l'histoire politique et intellectuelle de la Chine, il est donc marqué d'un certain élitisme (Elliott, 2012, 174-178 ; Joniak-Lüthi, 2015, 21).

## 2. Les dynasties Han & Wei

Les premières traces historiques du terme « *Hán* (汉) » datent de la dynastie Han (*hàncháo* 汉朝) (206 ACN-220 PCN). Ainsi, cette dénomination désignait à la fois la dynastie, et ses sujets (*hànrén* 汉人). Liu Bang, fondateur de la dynastie, a tiré ce nom d'une rivière, surnommée *Hànshuǐ* (汉水) dans l'Antiquité. Le mot « *Hànrén* (汉人) » référerait uniquement aux individus sous l'autorité de la dynastie, et constituait purement un marqueur politique (Joniak-Lüthi, 2015, 21 ; Elliott, 2012, 179). Cette appellation ne renvoyait à aucune dimension linguistique, culturelle, ou encore ethnique. D'autres désignations étaient utilisées pour indiquer l'aspect culturel, ou identitaire du peuple concerné : « *Zhōngguó rén* (中国人) », « *Huárén* (华人) », ou encore « *Xià* (夏) » et « *Huáxià* (华夏) ». La dénomination « *Hànrén* (汉人) » tombe en désuétude

---

le mot se traduit par « Chine » et désigne le pays actuel. « *Zhōngguó* (中国) » a également été traduit par « Empire du Milieu » pour dénommer l'entité politique existante en Chine lors de l'époque impériale. Enfin, « *zhōngguó* (中国) » est aussi utilisé pour évoquer les Plaines centrales, qui forment la Chine « en tant que telle ».

avec la chute de la dynastie, tandis que les autres perdurent grâce à leur portée identitaire (Elliott, 2012, 180 ; Joniak-Lüthi, 2015, 21 ; Xu, 2012, 118-119).

Le terme « *Hàn rén* (汉人) » commence à obtenir un sens similaire aux mots « *Huà rén* (华人) » ou « *Zhōngguó rén* (中国人) », c'est-à-dire à prendre une connotation culturelle et identitaire, sous la dynastie Wei du Nord (386-534 PCN). L'appellation « *Hán* (汉) » se transforme donc en ethnonyme (Joniak-Lüthi, 2015, 21). Le royaume de Wei du Nord (*běi wèi* 北魏) fut édifié par un peuple nomade, les Xiānbēi (鲜卑).<sup>21</sup> Ces origines nomades rendaient les Wei « *Hú* (胡) », en d'autres termes, « barbares ». Toutefois, comme ces derniers régnaient sur une portion significative des Plaines centrales, l'un des souverains Wei décida d'adopter une politique d'acculturation pour faciliter son règne. Par conséquent, les Wei commencèrent à porter les vêtements locaux, à prendre des noms chinois, à embrasser leur tradition littéraire, à encourager les mariages mixtes, etc. En parallèle, les habitants des Plaines centrales sous les Wei entamèrent un processus inverse, donnant lieu à une sorte de culture hybride spécifique aux Wei (Elliott, 2012, 180-181 ; Xu, 2012, 123-124).

Le royaume de Wei avait également pour ambition d'étendre leur territoire dans le Sud et de bâtir un empire, à l'instar des dynasties Qin et Han. Néanmoins, pour mettre à bien ce projet, plusieurs obstacles se posaient, dont leur manque de légitimité politique. En effet, les souverains Wei étaient toujours considérés comme « *Hú* (胡) » par la population du Sud, malgré les signes évidents d'acculturation. Ainsi, pour pallier la situation, les Wei se sont appuyés sur une réinterprétation sélective des classiques prônant une sorte d'universalisme culturelle, au détriment de ceux plus exclusifs, pour compenser leur légitimité lacunaire. De plus, les Wei ont également insisté sur la possibilité que l'Autre puisse devenir civilisé, et appartenir au « *Huá* (华) » afin de s'y insérer. Les Wei ont donc redéfini le sens du « *Huá* (华) », en s'inspirant des écrits de la dynastie Qin, pour en faire un concept purement culturel, sans connotation ethnique, et proposer une vision d'un monde civilisé plus large dans lequel ils pouvaient s'inscrire (Elliott, 2012, 181-182).

Toutefois, comme les Wei désiraient clamer leur appartenance à la civilisation chinoise, il était nécessaire de trouver un autre terme pour décrire les « Chinois » (*Zhōngguó rén*/*Huà rén*) vivants sous leur autorité sur des critères ethnico-culturels, et non plus civilisationnels. Ils en vinrent au mot « *Hán* (汉) », qui devint donc un ethnonyme au début du 6<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ. Ce terme constitue probablement l'équivalent en Chinois d'un mot que les Xianbei

---

<sup>21</sup> Les Tabgaç (« Tuòbá 拓跋 » en chinois) formaient les clans dirigeants du royaume de Wei, issu du peuple Xianbei. Ces derniers sont considérés comme un peuple proto-turke (Thierry, 2005, 397).

employaient dans leur propre langue, retranscrit et transmis par l'utilisation exclusive de l'écriture chinoise au fil des siècles. L'usage de « *Hán* (汉) » en ce sens est bien ancré dans des documents anciens vers la moitié du VI<sup>e</sup> siècle (Elliott, 2012, 182-185 ; Chin, 2012, 129-130). Néanmoins, avec leur emploi de « *Hán* (汉) » et de « *Huá* (华) », les Wei se retrouvèrent dans l'impossibilité de s'en servir pour désigner les populations du Sud. Par conséquent, les Wei les dénommèrent « *Nánrén* (南人) », même si ceux-ci ne changèrent pas leur manière de s'appeler et continuèrent d'utiliser le terme « *Huárén* (华人) » pour eux-mêmes. Les Wei étaient également surnommés « *Běirén* (北人) »<sup>22</sup> ou « *Yí* (夷) » dans le Sud. Cette division entre le Nord et le Sud perdurera longtemps au fil de l'histoire chinoise.

### 3. *Les dynasties Tang, Sui, Song, Liao, Jin et Yuan*

Du VI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, le mot « *Hán* (汉) » était utilisé de façon variée selon le lieu et l'époque. Il eut parfois un sens similaire à « *Zhōngguórén* (中国人) » et désignait les habitants des Plaines centrales (Joniak-Lüthi, 2015, 21). Pendant la dynastie Sui (581-618), les seules occurrences sont toutes reliées à la dynastie Han. Lorsqu'il s'agissait d'évoquer le peuple chinois, « *Huárén* (华人) » était principalement en usage. Cette situation sémantique persiste dans la dynastie Tang (618-907) et dans la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes (907-979). Néanmoins, l'emploi du terme « *Hànrén* (汉人) », dans le sens de « Chinois », augmente légèrement. La situation pendant la dynastie Song (960-1279) reste plus ou moins similaire, mais les lettrés de l'époque remarquèrent que les Yi et les Di dénommaient parfois la population chinoise par cette appellation. Au début du X<sup>e</sup> siècle, le mot « *Hán* (汉) » commence à acquérir de nombreuses variations sémantiques, et fait l'objet de diverses manipulations politiques où il prend des sens nouveaux (Elliott, 2012, 183-185).

En parallèle de la dynastie Song, d'autres dynasties, la dynastie Liao (907-1125), et la dynastie Jin (1115-1234), se disputaient le contrôle du nord de la Chine. Ces deux dynasties ont été fondées par des peuples venus de Mongolie, de Mandchourie, etc. L'arrivée de ces pouvoirs étrangers aux XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles ont occasionnés des changements conséquents dans la formation identitaire des populations concernées, et dans la terminologie utilisée. Les Liao employèrent les termes « *Hàn'er* (汉儿) » et « *Hànrén* (汉人) » pour référer aux sujets Song qu'ils ramenèrent sous leur autorité, tandis que les fonctionnaires Song se servirent de ces appellations pour indiquer les sujets chinois de la cour Liao. Lorsque les Jin mirent fin à la dynastie Liao et prirent contrôle de leur territoire, ils désignèrent par « *Hànrén* (汉人) » les descendants des sujets Song

<sup>22</sup> « *Nánrén* (南人) » se traduit littéralement par « Sudiste », et « *Běirén* (北人) » par Nordiste.

sous autorité des Liao, avant d'être sous l'autorité Jin. Toutefois, les anciens sujets Song, et leurs descendants, qui n'avaient pas été sous l'autorité des Liao étaient dénommés « *Nánrén* (南人) ». Ainsi, la division existant entre le nord et le sud de la Chine demeure et restreint le sens du mot « *Hán* (汉) » (Elliott, 2012, 186-187).

En 1271, les Mongols prirent le contrôle de la Chine et fondèrent leur propre dynastie, la dynastie Yuan (1271-1368). Cette dernière catégorisa ses sujets en 4 différents groupes : les Mongols, les Semus, les « *Hànrén* (汉人) », et les « *Nánrén* (南人) ». Cette catégorisation dépendait du statut de chaque sujet Yuan avant l'établissement de la dynastie. La catégorie « *Hànrén* (汉人) » comprenait tous les anciens sujets des Jin, sans connotation ethnique. C'est-à-dire que les Khitans, les Jürchens, ou encore les Kogyuros étaient également catégorisés comme « *Hànrén* (汉人) », qui semble donc avoir possédé le sens de « *Běirén* (北人) » pour les Mongols. Ainsi, sous les Yuan, le sens de « *Hànrén* (汉人) » s'élargit pour inclure des peuples qui ne seraient pas considérés comme Han selon les critères contemporains, tandis que terme « *Nánrén* (南人) » désigne toutes les populations du sud de la Chine (Elliott, 2012, 187-188 ; Joniak-Lüthi, 2015, 21).

#### 4. *Dynastie Ming & Qing*

Le sud de la Chine reprend l'ascendant lorsque la dynastie Ming (1368-1644) est fondée par Zhu Yuanzhang. Toutefois, un obstacle se dresse devant le nouvel Empereur. En effet, les territoires du nord de la Chine, récemment conquis, ont été sous contrôle « *Hú* (胡) » depuis deux siècles et ont développé des caractéristiques culturelles distinctes de celles du Sud. Ainsi, l'empereur se doit de réunifier la Chine, non seulement d'un point de vue militaire ou géographique, mais également identitaire. Il doit faire en sorte que les « *Běirén* (北人) » (habitants du nord), et les « *Nánrén* (南人) » (habitants du Sud) se sentent appartenir à une seule et même communauté. Afin d'atteindre cet objectif, l'appellation « *Hànrén* (汉人) » est utilisée pour désigner le peuple « Chinois » (*Zhōngguó rén* 中国人) du Nord et du Sud pour faciliter leur réunification en suscitant un attachement au même ethnonyme. Le sens du terme « *Hán* (汉) » est donc élargi pour inclure le Sud, et restreint pour exclure les Jürchens, et autres peuples « *Hú* (胡) » compris dans la définition sous les Yuan. De ce fait, le terme « *Hànrén* (汉人) » revient à ce qu'il signifiait le royaume de Wei, et s'approche de l'acception actuelle. De plus, une certaine équivalence s'installe entre « *Hán* (汉) » et « *Huá* (华) », mais ce dernier ne disparaît pas pour autant. Ainsi, sous les Ming, l'appellation « *Hán* (汉) » est popularisé au sein de l'empire, mais il ne possédait pas encore la dimension raciale que ce qualificatif va acquérir à la fin du



XIX<sup>e</sup> siècle avec l'ajout de la notion de « race » (zu 族) (Elliott, 2012, 188-189 ; Joniak-Lüthi, 2015, 21-22).

Sous la dynastie Qing (1644-1911), la désignation de « *Hán* (汉) » n'aurait pas été évoquée de façon prépondérante, même dans les terres frontalières où la proximité de peuples nomades aurait pourtant pu exacerber une conscience identitaire. Ce n'est qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du pouvoir impérial, que cette dénomination commence à se manifester plus nettement, au-delà des identités locales. En effet, les souverains mandchous ont notamment entrepris de différencier plus activement des Han, malgré leur sinisation, en se basant sur des notions de généalogies. De plus, la mobilité croissante au sein de l'empire a favorisé à estomper les frontières entre les identités locales, et donc contribuer à la construction d'une identité Han commune. Ensuite, le terme Han fait de nouveau l'objet d'une catégorisation ethno-administrative sous les Qing lorsque leur armée recrutait des Han. L'incurie du régime mandchou et la présence des puissances occidentales à la fin de la dynastie participent à attiser les tensions ethniques et raciales (Elliott, 2012, 189 ; Joniak-Lüthi, 2015, 22).

### 3) Les marqueurs culturels de la période impériale tardive

Ainsi, l'appellation « *Hán* (汉) » existe depuis longtemps, même si sa définition a connu des fluctuations au cours des siècles. Aujourd'hui, dans son acception actuelle, elle réfère aux dépositaires de ce qui serait l'essence chinoise (*Huá* 华) : les « vrais » Chinois, descendants et héritiers des habitants originels des Plaines centrales d'un point de vue culturel, historique et ethnique. Certains mettent en doute l'existence d'une telle continuité intouchée, et pointent le rôle du nationalisme dans la récupération de l'Histoire et de la culture ancienne pour créer une identité nationale unifiée. La nation chinoise est donc parfois perçue comme une construction complètement moderne, voire comme d'une entité en rupture totale vis-à-vis du passé. Toutefois, malgré les discontinuités culturelles et historiques, notamment la fracture Nord-Sud, il existe des éléments qui démontrent une certaine continuité. En effet, un nombre non négligeable de marqueurs culturels étaient partagés par une portion significative de la population chinoise, même en dehors de l'élite, à partir de la période impériale tardive (mi-dynastie Ming), qui marque, au demeurant, la réunification entre le Nord et le Sud (Cohen, 1991, 114 ; Watson, 1993, 80-82). Bien évidemment, certains marqueurs culturels et politiques s'avèrent antérieurs à cette période, mais ce phénomène se révèle particulièrement notable *et* généralisé dans les années 1500-1940.

Cette identité han était beaucoup plus flexible à endosser avant son institutionnalisation progressive sous la Chine moderne. Cette identification est devenue nettement plus ardue, avec

des mesures comme le *Minzu Classification Project* en 1950. Celui-ci avait pour objectif d'identifier les groupes ethniques présents sur le territoire. Par conséquent, les délimitations entre ces groupes se sont « figées » (Joniak-Lüthi, 2015, 38). Durant la période impériale, sans institutionnalisation claire de l'identité Han/chinoise, il était également plus difficile de tracer une démarcation catégorique de celle-ci. Il « suffisait » d'adopter des comportements et marqueurs culturels han. Ce phénomène était néanmoins limité, car ladite communauté, tout comme ceux en dehors de celle-ci, devait reconnaître cette appartenance. De plus, non seulement l'identité han/chinoise n'avait pas de définition nette ou de limite fixe, mais différentes appellations au sens plus au moins similaires étaient employées en parallèle, comme « *Zhōngguó rén* (中国人) », ou « *Huárén* (华人) ». Cette pléthore de dénominations et leur définition n'ont jamais été strictement institutionnalisées, ce qui explique la variété des termes utilisés et leurs glissements sémantiques au cours du temps (Joniak-Lüthi, 2015, 24).

### 1. *Élitisme*

L'Empire chinois, contrairement à l'état chinois moderne, ne constituait pas une entité aussi omniprésente. En effet, il ne disposait pas des institutions ou des moyens technologiques modernes pour imposer de manière absolue sa vision de la communauté politique (et culturelle). Néanmoins, l'Empire a réussi à transmettre des marqueurs culturels à l'échelle de la population impériale par le biais de son réseau administratif, des examens impériaux, et des mouvements de population (Joniak-Lüthi, 2015, 23-25 ; Cohen, 1991, 114). Par exemple, certains mythes comme celui de Guandi pouvaient se propager de l'écrit aux cultures orales, dont les participants apportaient souvent leur propre interprétation tout en étant conscients de participer à une culture plus globale (Duara, 1997, 7-8). L'élite aux commandes de l'Empire inculquait donc ses caractéristiques culturelles « Han » à la population (Joniak-Lüthi, 2015, 25). Ainsi, la structure patriarcale, et certains rites majeurs, comme le mariage et les funérailles, ont été transférés de cette manière au peuple (Dittmer & Kim, 1993, 18). Ces éléments démontrent le lien fort entre la culture Han/chinoise et l'élite. Par conséquent, tous les marqueurs de l'identité Han/chinoise étaient employés pour négocier un certain positionnement social. Plus un individu présentait des qualités typiquement Han/chinoise, plus il était perçu comme cultivé. Ainsi, l'identité Han constituait un instrument de prestige. Les individus, en se rattachant à cette identité, avaient à y gagner, notamment pour acquérir les ressources matérielles et symboliques associées à cette identité (Joniak-Lüthi, 2015, 25-26).

À l'époque impériale, le Confucianisme occupait une place centrale comme doctrine d'état, et promouvait une culture du raffinement, qui était soulignée en insistant sur le manque de culture et le « barbarisme » des populations vivant aux marges de l'empire. Ainsi, cet élitisme

possédait un aspect spatial. Plus les peuples étaient éloignés du centre de l'Empire, plus ils étaient relégués loin de la « culture ». Les plus « barbares » (« *Fān* 番 » ou « *Hú* 胡 ») résidaient au-delà des frontières de l'Empire, qui se résumait aux neuf préfectures (Watson, 1993, 85-86). Les délimitations entre les différentes communautés s'avéraient certes plus souples qu'aujourd'hui, mais elles conservaient leur importance dans le processus identitaire (Elliott, 2012, 175-176). Dans le cas de la Chine impériale, les peuples « *fān* (番) » étaient opposés aux « *Huárén* (华人) », ou encore « *Zhōngguórén* (中国人) », pour souligner la supériorité culturelle de ces derniers. C'est parce que l'identité Han possède certaines caractéristiques que les autres entités culturelles ne détiennent pas qu'elle existe en tant que telle. D'autres éléments contribuaient à maintenir la distinction entre le monde dit « civilisés » (*Huá* 华) et le monde « barbare » (*Fān* 番). En effet, dans l'empire, le gagne-pain et mode de vie représentaient également des indicateurs culturels. Par exemple, les carrières sédentaires étaient perçues comme plus « civilisées ». De fait, devenir lettrés, artisan ou paysan constituait des occupations acceptables, tandis que les modes de vie nomades étaient déconsidérés, et identifiés comme « barbares ». Le nomadisme n'aurait pas été compatible avec certaines conceptions de la culture Han/chinoise sur la piété filiale, l'héritage, ou les rites funéraires. En parallèle, les Han étaient eux-mêmes divisés selon leur lignée, leur nom de famille, leur histoire familiale, leur lieu de résidence, etc. Tous ces facteurs, constituants autant de marqueurs « Han » (Joniak-Lüthi, 2015, 25-32).

## 2. Confucianisme

Dans la période impériale tardive, certaines pratiques et croyances auraient été partagées par une grande partie des sujets de l'Empire, devenant ainsi des coutumes « chinoises ». En effet, James L. Watson a observé dans des villages du Canton que certaines traditions, comme le culte des ancêtres ou les rites nuptiaux, ont été adoptées depuis un certain temps (Watson, 1993, 85-87). Beaucoup de ces éléments se rattachent au Confucianisme, une doctrine sociale qui prône l'harmonie entre le Ciel et le souverain, entre ce dernier et ses sujets, et entre les membres de la famille. Selon Confucius, c'est par les rites (*lǐ* 礼), le respect de la hiérarchie sociale (et patriarcale), la piété filiale (*xiào* 孝) et la bienveillance (*rén* 仁) que cette harmonie peut être atteinte (Zufferey, 2007, 78-79). Ainsi, il était d'une importance majeure d'observer les rites, et il n'était pas permis de s'opposer à la tradition et à ses supérieurs hiérarchiques. Par conséquent, à partir du deuxième siècle après Jésus-Christ, les dynasties successives vont publier différents manuels sur la conduite à adopter et les rites à mettre en œuvre. Avec l'aide des lettrés et de la bureaucratie impériale, de telles mesures ont donc réussi à modeler les pratiques et croyances populaires.

Tout d’abord, le déroulement correct des cérémonies mortuaires constituait un élément essentiel de l’identité chinoise. Dès lors, un rituel funéraire plus au moins unifié au sein de l’empire aurait donc existé. En effet, la structure élémentaire des rites funéraires accomplis par les élites chinoises et les gens du commun étaient identiques, malgré des particularismes au niveau local. De plus, l’importance de respecter les rites allait au-delà des cérémonies funéraires pour codifier l’ensemble des relations sociales (Joniak-Lüthi, 2015, 28-29 ; Watson, 1993, 87-90 ; Cohen, 1991, 117). Ensuite, comme les Chinois étaient persuadés de la continuité des liens de parenté au-delà de la mort, leurs proches décédés gardaient donc leur statut et leur importance dans l’unité familiale. Par conséquent, ils considéraient leurs ancêtres comme des médiateurs pouvant intercéder en faveur de leurs descendants auprès des puissances surnaturelles. Les rites constituent une sorte de continuité des égards dus à ces personnes lorsqu’elles vivaient. À ses origines, le culte des ancêtres était restreint aux ancêtres royaux. Ce n’est que relativement tardivement, à la dynastie Song, que cette pratique sort de l’élite pour devenir un marqueur culturel plus général. Les rites matrimoniaux représentaient un autre point important de l’identité chinoise. Le mariage Han/chinois s’insère dans une logique patrilocale, car, selon les rites confucianistes, l’épouse est supposée emménager dans la demeure de son mari lors de la cérémonie de mariage. Ces pratiques étaient également marquées par la polygamie (Joniak-Lüthi, 2015, 29-30 ; Cheng, 1997, 50-51).

Ensuite, l’unité familiale présente des caractéristiques communes au travers de l’Empire : elle dépeint une organisation hiérarchisée centrée sur les figures masculines de la famille, et plus spécifiquement du chef de famille (*jiāzhǎng* 家长) (Cohen, 1993, 116). Cette importance de la figure masculine se traduit notamment dans le souci accordé à la transmission du nom de famille, dont seuls les membres masculins pouvaient assurer la passation. L’appartenance à une lignée patrilinéaire constituait un critère essentiel pour asseoir son appartenance au « monde civilisé ». L’autel des ancêtres au sein du foyer formait une preuve d’une telle lignée, et, par extension, son rattachement légitime au milieu de la culture et de la civilisation (Joniak-Lüthi, 2015, 28). Les noms de famille, bien avant la dynastie Ming, représentaient donc un symbole de prestige et de culture important. De plus, à l’époque, le port de noms de famille, particulièrement monosyllabiques, était réservé aux habitants du domaine impérial, du moins en théorie. Ainsi, ceux en dehors de ce domaine, les « barbares », étaient désignés sous des noms référant au groupe auquel ils appartiennent, ou des appellations phonétiquement proches à leur nom dans leur langue d’origine. Ce genre de dénominations était souvent composé de caractères rappelant le mode de vie non sédentaire. De plus, il était également courant de manipuler sa propre généalogie, de transformer son nom de famille dissyllabique en un nom monosyllabique ou de s’inventer des ancêtres Han ou chinois (Joniak-Lüthi, 2015, 27-28).

### 3. Langue et écriture

Comme indiqué plus haut, la doctrine confucéenne occupe une place centrale dans l'identité Han/chinoise. Cette doctrine accorde une importance fondamentale à la pratique de l'écriture, de la poésie et de la littérature (*wén* 文). Ainsi, pour se rapprocher de l'identité Han/chinoise, certains individus apprenaient à maîtriser les sinogrammes et les classiques confucéens. L'importance de l'écriture au sein de la culture Han, la masse de production écrite, et l'emploi systématique des sinogrammes au fil des dynasties chinoises donnent l'impression d'une continuité historique et culturelle linéaire. Par conséquent, certains intellectuels nationalistes du XX<sup>e</sup> siècle ont instrumentalisé l'ancienneté des sinogrammes et leur usage au travers des âges pour prétendre à une continuité culturelle et homogène des Han, même de façon rétroactive (Xu, 2012, 120). L'existence des sinogrammes forme donc un point essentiel dans l'édification d'un récit national chinois qui prendrait source dans un passé commun. Toutefois, à l'époque impériale, les sinogrammes constituaient avant tout un marqueur de classe, car seules les élites pouvaient y accéder. Par la suite, avec l'augmentation du taux d'alphabétisation, les sinogrammes sont devenus un marqueur de l'identité Han/chinoise dans son entièreté, malgré les différences sociales (Joniak-Lüthi, 2015, 31).

Néanmoins, les sinogrammes ont bel et bien permis d'établir une communauté linguistique « Han » à part entière. En effet, cette écriture a constitué un outil efficace d'unification politique au sein d'un empire doté d'une multitude de langues. Les élites de la bureaucratie impériale provenaient de différentes régions de l'empire, et parlaient donc différentes langues. Cependant, ces élites maîtrisaient les sinogrammes et le Chinois classique, compétences indispensables pour passer les examens impériaux et obtenir un poste dans l'administration impériale. Par conséquent l'écriture chinoise jouait un rôle unificateur dans l'empire, malgré les différents dialectes (Joniak-Lüthi, 2015, 31). Myron Cohen note d'ailleurs que, dans la période impériale tardive, plus des trois quarts des dialectes parlés par les Han dérivent de la langue des fonctionnaires (*Guānhuà* 官话), qui tenait également lieu de langue vernaculaire dans les romans populaires (Cohen, 1991, 115-116).

#### 4) L'identité nationale chinoise

De toute évidence, l'existence de l'identité Han/chinoise n'a pas connu une évolution linéaire et homogène, bien qu'elle soit dépeinte comme telle dans les documents officiels du PCC. En effet, elle a été sujette aux manipulations des différents pouvoirs en place au fil du temps, et se retrouve loin d'être exemptée des discontinuités de l'Histoire. Cependant, cette identité ne constitue pas pour autant une pure invention, et repose sur des caractéristiques culturelles

concrètes, qui ont fait l'objet d'une unité relative durant la période impériale tardive. Agnieszka Joniak-Lüthi est allée interroger des Han sur ce qui, selon eux, caractérise l'identité Han/chinoise. Elle a reçu des réponses diverses qui démontrent une intense réflexion des participations sur leur construction identitaire, mais aussi l'influence non négligeable que l'État exerce sur la définition de cette identité. Toutefois, la plupart des individus interrogés dans le cadre de cette enquête ont répondu d'une façon qui prouve que l'identité Han forme un concept évident et chargé de sens à leurs yeux.

Tout d'abord, certains intervenants ont mis en avant des éléments qui rappellent les différents discours nationalistes qui ont été élaborés depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et entretenus depuis. Dès lors, certains intervenants ont tenu des propos qui s'ancrent dans le discours ethnique : les Han s'avèreraient plus intelligents, plus travailleurs, plus modernes, plus ouverts d'esprit, et plus entreprenants que les membres d'autres groupes ethniques. Ainsi, les Han, étant donné leur supériorité, se révéleraient plus aptes à représenter et à guider la nation chinoise, dont ils constitueraient, au demeurant, la force motrice. De plus, les Han seraient intimement liés avec l'État chinois, car ils auraient historiquement dirigé la Chine. D'autres ethnies, comme les Mongols et les Mandchous, ont pourtant régné sur le territoire chinois et l'ont considérablement étendu, mais leurs règnes sont perçus comme illégitimes dans l'historiographie traditionnelle. En effet, il ressort de cela que les intervenants possèdent la croyance fortement ancrée que la Chine est le territoire des Han. Plusieurs d'entre eux ont décrit les Han comme le groupe majoritaire et dominant, et ne réfèrent aux minorités ethniques que pour souligner l'existence des Han comme unité de référence. L'ascendance commune que tous les Han partageraient a également été évoquée. Néanmoins, ces éléments rhétoriques demeurent marginaux comparés aux marqueurs culturels désignés par les participants (Joniak-Lüthi, 2015, 44-53).

Ensuite, au niveau des marqueurs culturels, le Confucianisme a été régulièrement mis en avant par les intervenants. Toutefois, même si le Confucianisme est surtout cité pour sa valeur culturelle, son lien fort avec la structure du pouvoir impérial implique un sous-texte clairement politique. En effet, la pertinence du Confucianisme au sein de l'identité Han aurait plus à voir avec son statut de culte officiel de l'Empire sur plus de 2000 ans et de sa revalorisation culturelle récente (surtout sous Xi Jinping) que pour sa valeur intrinsèque. Cela expliquerait également pourquoi le Taoïsme et le Bouddhisme n'auraient pas été invoqués comme marqueur culturel par les intervenants, malgré leur histoire ancienne en Chine. Les intervenants ont mentionné d'autres marqueurs culturels issus de la culture ancienne. Ainsi, l'importance des relations interpersonnelles et de la lignée patrilinéaire a été évoquée, tout comme l'importance

d'avoir une descendance masculine, et le culte des ancêtres. Les habitudes alimentaires, les fêtes, les traditions, les vêtements, le mode de vie basé sur l'agriculture, etc. ont aussi été cités comme marqueurs culturels (Joniak-Lüthi, 2015, 49-53).

La langue des Han (*Hànyǔ* 汉语) est également mentionnée comme une caractéristique fondamentale de l'identité Han/chinoise. Cette langue constitue la langue nationale de la Chine, appelée Mandarin, ce qui remet encore une fois l'ethnie Han au centre de l'identité nationale chinoise (Joniak-Lüthi, 2015, 53). En effet, dans la création d'une identité nationale, la langue joue un rôle fondamental, car fixer une langue nationale va contribuer sur le long terme à forger une image d'ancienneté à cette dernière de manière rétroactive et participer dans un même temps à l'idée que la nation forme une construction séculaire (Anderson, 2006, 55). De plus, les langues sont souvent perçues comme la propriété privée d'un peuple donné, et traitées en tant que des symboles de la nation, comme peuvent l'être les drapeaux ou autres danses populaires (Anderson, 2006, 138). Ainsi, sous l'influence des puissances européennes, les élites chinoises sentirent nécessaire d'avoir une langue nationale pour créer une base solide à la nation chinoise (Simmons, 2017, 63). Le Mandarin fut donc élaboré au début du XX<sup>e</sup> siècle à partir du dialecte de Beijing, et conçu de sorte qu'il soit universellement appliqué sur le territoire chinois (Weng, 2018, 611). Le Mandarin, ou langue des Han (*Hànyǔ* 汉语), constitue dès lors une construction nationaliste qui participe à l'idée que l'ethnie Han (sa langue, sa culture) forme la nation chinoise en tant que telle, tout en lui donnant une illusion d'ancienneté et de légitimité.

Ainsi, les intervenants de Joniak-Lüthi ont mentionné des marqueurs culturels de l'époque prémoderne, qui ont été repris par un nationalisme culturel en vogue depuis les années 1990. Ils ont également évoqué des éléments du nationalisme ethnique, comme les propos sur une ascendance commune, ou le lien entre l'ethnie Han et l'État chinois. L'identité Han/chinoise est passée par un processus de redéfinition et d'homogénéisation. Toutefois, cette homogénéisation de l'identité Han ne se limite pas au nationalisme, mais à toute communauté culturelle comme Jan Assmann l'a souligné. Cette redéfinition de l'identité Han se réalise de telle sorte que l'identité Han corresponde à l'espace national pour créer l'illusion d'un État-nation. Par conséquent, la langue nationale, et les sinogrammes (auparavant restreint à une élite) sont devenus des standards nationaux que même les minorités ethniques se doivent de maîtriser. Ces marqueurs en vinrent à définir l'identité nationale chinoise par le biais des médias de masse, et surtout par l'éducation nationale. En effet, l'éducation obligatoire constitue une institution cruciale dans la transmission des discours sur l'identité nationale. Ainsi, la langue nationale, les discours sur la nation, et les discours sur la supériorité Han sont transmis et distribués sur l'ensemble du territoire chinois par l'école. D'ailleurs, les discours sur la supériorité Han ne se

retrouvent pas parmi les individus n'ayant pas eu accès à l'éducation nationale. Les programmes scolaires de Chine sont centralisés, et ne contiennent que ce qui a été cautionné par l'État. De fait, seules l'historiographie officielle et l'imagerie nationale autorisée sont enseignées (Joniak-Lüthi, 2015, 54-58). Par conséquent, ce sont ces éléments culturels, ethniques et étatiques qui sont pris en compte lors de l'analyse de la série *The Rebel Princess*, pour déterminer si celle-ci s'insère dans un paradigme nationaliste.



### Partie 3 — L’industrie télévisuelle en Chine

La Chine, bien qu’officiellement communiste, a désormais développé une société de services où le divertissement s’avère bien présent. Parmi ces divertissements, les séries télévisuelles (*Dramas*) occupent une place prédominante. En effet, une étude réalisée en 2002 démontre que le temps de visionnage moyen de séries en Chine s’élève à 52 minutes par jour (Kean, 2005, 82). Depuis, ce temps de visionnage a augmenté, notamment avec l’usage croissant d’internet et l’apparition de site de streaming, où les *Webdramas*<sup>23</sup> possèdent énormément de succès. Ces *Dramas* détiennent donc une certaine influence sur la mémoire collective de ces audiences. Le PCC contrôle particulièrement ce genre de production pour cette raison. Le Parti a d’ailleurs toujours considéré les médias de masse comme des instruments idéologiques pour propager leur vision politique au sein de la population. En effet, la surveillance étroite de la production culturelle, médiatique, et scientifique compose les prérogatives du régime communiste chinois. Aujourd’hui, ces prérogatives demeurent plus que jamais des éléments de définitions du régime et s’avèrent non négociables, même si le degré de contrôle varie selon les circonstances socio-politiques (Cooper, 2009, 73).

#### 1) Évolution

L’évolution de la production télévisuelle a connu différents stades. La première période de son développement commence en 1958 pour se terminer en 1978. Dans un premier temps, en 1958, la télévision consistait uniquement en un réseau d’État qui diffusait seulement 3 à 4 heures par jour. Ce réseau, déjà limité à la capitale dû au faible nombre de postes, est suspendu pendant la Révolution culturelle où la télévision est taxée d’invention bourgeoise. La production finit par reprendre en 1972. À cette période, tous les diffuseurs demeurent propriétés de l’État, la concurrence n’existe donc pas. De plus, le contenu se résumait à de la propagande, puisque les diffuseurs avaient pour charge de fournir du contenu politique et d’éduquer les foules. Ainsi, durant la période maoïste, tout comme la production médiatique, le contenu télévisuel était limité, erratique, sujet aux quotas, et constituait un pur instrument de propagande pour le pouvoir en place. Les séries diffusées à cette période se bornaient à des produits bon marché et standardisés au possible qui se devaient de correspondre à la politique du PCC (Kean, 2005, 82-85 ; Cooper, 2009, 74).

Ensuite, à la fin du maoïsme, des réformes sont implémentées pour permettre aux productions télévisuelles de se servir de la publicité comme source de financement alternatif.

---

<sup>23</sup> Les *Webdramas* désignent les séries audiovisuelles diffusées sur internet.

Jusque-là, toutes les productions se reposaient sur des subsides de l'État, qui cherche désormais à réduire ce poids financier. La télévision, et les médias en général, entre dès lors dans un processus de marchandisation progressive, en parallèle de l'instauration d'un climat de compétitivité, tout en restant sous le contrôle de l'État. Par la suite, la production télévisuelle connaît une expansion galopante au cours des années 80. En effet, de 1984 à 1990, le nombre de chaînes de télévision passe de 93 à 509. En 1995, 97 % des foyers en zone urbaine possédaient un poste de télévision. Certains programmes, à partir de 1984, devinrent même accessibles dans certaines zones reculées du Xinjiang et du Tibet. Ainsi, avec ce développement rapide, l'État reconnaît la télévision et la radio comme des instruments indispensables à l'édification d'une société socialiste florissante, car ils font la liaison entre le PCC et le peuple en transmettant sa ligne idéologique. De plus, en 1982, est mise sur pied la première unité de production de séries sous la juridiction d'experts. Néanmoins, le contenu conserve le même schéma qu'auparavant avec la nécessité de s'accorder à la vision du Parti (Kean, 2005, 83-85 ; Cooper, 2009, 74-77).

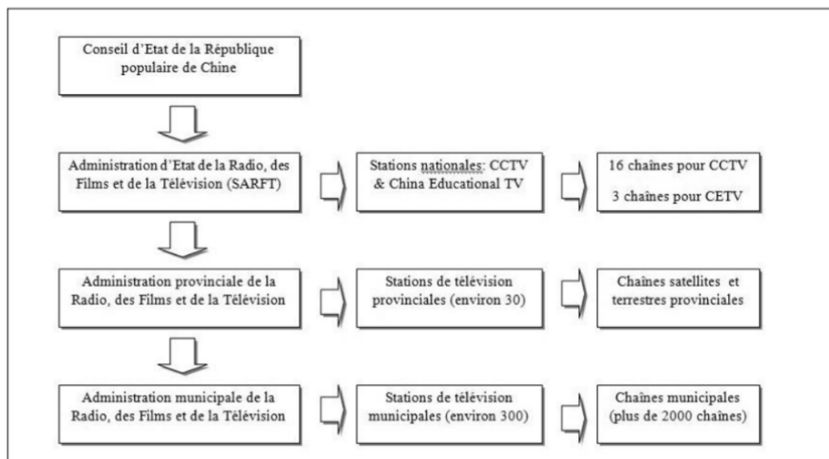
Après les événements de juin 1989 sur la place de Tiananmen, le PCC cherche à réaffirmer son autorité et resserrer son contrôle sur les médias, considérés comme la voix du Parti. Toutefois, malgré ce resserrement du contrôle étatique, les productions télévisuelles se reposent de plus en plus sur l'usage de la publicité en tant que source de financement. Celle-ci finit par remplacer les subsides de l'état comme source de financement principale. En parallèle, une compétitivité croissante pour le temps d'audience s'installe, ce qui influe sur le contenu télévisuel qui tient désormais compte de l'avis du public (Cooper, 2009, 75-77). De plus, le paysage idéologique change rapidement. En effet, la consommation de masse augmente, la poursuite de richesses est acceptée, tandis que l'économie socialiste de marché est consacrée en 1992. Par conséquent, des changements sur la politique des quotas et le contenu propagandiste sont également instaurés. L'audience avait commencé à manifester sa lassitude vis-à-vis du modèle standardisé en vigueur jusque-là, précipitant l'apparition d'autres formes narratives au cours des années 1990 : séries historiques, *talk shows*, images fortes, productions étrangères, etc. Le succès engrangé par ces nouvelles séries suscite l'inquiétude du gouvernement quant à la moralité du public. Par conséquent, des mesures sont prises pour réguler ces nouveaux genres de contenus (Kean, 2005, 86-90). Tant que le contenu télévisuel ne porte pas atteinte au PCC ou à la sécurité de l'État, et évite les sujets tels que la religion, la politique, la sexualité ou la violence, il conserve une certaine marge de liberté (Cooper, 2009, 79).

En 1996, une quarantaine de groupes médiatiques sont mis sur pied dans le domaine de la télévision et de la radio, dont l'objectif vise à contrôler les principales sociétés et industries dans le cinéma, la radio, et la télévision. L'un des plus importants, le *Groupe de Radiodiffusion, Cinéma et Télévision*, a été créé en 2001 à Pékin et couvre de nombreuses activités médiatiques. La création de ces groupes accentue encore plus la concurrence et la course au financement, ce qui se répercute sur le contenu télévisuel, même si celui-ci est toujours soumis au contrôle de l'état (Cooper, 2009, 77-78). En parallèle de l'expansion du secteur télévisuel, l'offre sur internet s'est également rapidement étendue ces dernières années. En effet, l'usage d'internet, adopté dans les années 1990 et 2000, a été encouragé par l'État qui voyait en celui-ci un vecteur de la puissance nationale et du développement économique du pays. Désormais, il existe donc de nombreuses plateformes en ligne de diffusion qui proposent plusieurs divertissements : *Webdramas*, films, spectacles de variétés, etc. Toutefois, toute cette production diffusée sur internet reste strictement soumise au contrôle de l'État (Arsène, 2012, 291-292).

Les séries chinoises sont produites sous la juridiction de l'*Administration d'État de la radio, des films et de la télévision*, l'organisme étatique responsable, entre autres, de réguler le contenu télévisuel (Kean, 2005, 83). La *China Central Television (CCTV)*, ainsi que sur la *China Educational Television (CETV)* se trouvent toutes deux sous directe autorité de cet organe. De fait, l'entièreté de la production télévisuelle est strictement hiérarchisée et encadrée par l'appareil d'état (Cooper, 2009, 75). Ces séries chinoises peuvent être catégorisées selon trois grands thèmes : histoire et politique, sujets sociaux, et problématiques contemporaines. Les séries sur les sujets sociaux sont des séries qui parlent, entre autres, de la corruption, et des politiques de réformes. Les séries sur les problématiques contemporaines englobent les histoires centrées sur la vie moderne et citadine, sur le monde du travail, la vie amoureuse, etc. (Kean, 2005, 84).

#### Structure du dispositif télévisuel chinois

© Daphné R. Cooper



## 2) Les séries historiques

Au sein de la production télévisuelle, le genre historique englobe toute série proposant des éléments tirés de l'histoire et de la culture ancienne. Ainsi, les récits de Kungfu, les légendes folkloriques, et la vie de figures historiques sont compris dans ce genre. Les adaptations des classiques de la littérature et les parodies historiques le sont également. Le genre « costume et époque » (*gǔzhuāngjù* 古装剧) n'est pas historique à proprement parler, mais tombe sous cette catégorie, car il présente l'apparence de la Chine ancienne. En d'autres termes, toute histoire qui s'enracine de le passé de la Chine, et qui donc contribue à la mémoire culturelle chinoise, sont catégorisés sous ce genre « historique » (Kean, 2005, 84 ; Zhong, 2010, 48). De plus, si la série propose un divertissement léger, elle sera qualifiée de « plaisante » (*xìshuō* 戏说). Si la série possède une approche plus réaliste, elle sera décrite comme « sérieuse » (*zhèngshuō* 正说) (Zhong, 2010, 49 ; Kong, 2007, 1).

Ces séries historiques (*lìshǐ diànsìjù* 历史电视剧) constituent, par leurs thèmes, les héritiers des pièces de théâtre et romans populaires d'antan. Elles se sont d'abord développées à Hong Kong et de Taïwan, et importés en Chine continentale partir des années 1980. Le succès populaire que connaissent ces séries la pousse à en produire également. Le classique *Le rêve dans le pavillon rouge* fut adapté en série télévisée de 36 épisodes en 1987, suivi de l'adaptation de *Pérégrination vers l'Ouest*, aussi en 1987. Dès lors, une vraie mode d'adaptation des classiques de la littérature chinoise est lancée. En 1999, les séries historiques ne représentaient encore que 10,7 % de la production télévisuelle, avant d'augmenter. En effet, ce chiffre grimpe à 21,6 % en 2000, pour atteindre 24,8 % en 2001. En 2002 et 2003, un tiers des séries télévisées portaient sur des thèmes historiques (Kong, 2007, 2). Ce genre de production est strictement contrôlé, car le médium télévisuel possède un avantage dans la représentation du passé (Zhong, 2010, 48-49). Il n'est donc pas rare qu'une production historique soit arrêtée, dès lors qu'elle aurait dépeint une figure historique à l'encontre de l'historiographie officielle.

Selon Kong Shuyu, ce succès des productions historiques peut s'expliquer de diverses manières. Tout d'abord, la référence au passé au sein de ces productions permet en réalité de renvoyer à des sujets actuels. Les drames historiques ont toujours été étroitement liés au contexte historique et social de leur époque afin d'évoquer des sujets de société et de véhiculer certains messages politiques. Ainsi, ce procédé permettait de faire passer un message de façon subtile sans référer directement à la situation présente. Par exemple, les thèmes de loyauté et la dénonciation de la corruption dans les séries actuelles peuvent rappeler la politique de Xi Jinping. Ensuite, ces séries connaissent le succès par la revalorisation du patrimoine culturel. En effet, avec le rejet du passé de la Révolution culturelle, l'histoire nationale, privée d'héritage

culturel, semblait trop superficielle et réduite à un cycle d'oppression et de révolte. La culture ancienne a donc été utilisée pour renforcer une identité nationale collective par le biais des séries historiques, venues combler un vide dans l'imaginaire nationale. Par exemple, certains empereurs ont été réhabilités, afin de les glorifier comme héros de la nation. Cette revalorisation se comprend également dans le contexte des humiliations subies par la Chine. Ainsi, en mettant son histoire en avant, elle relève la tête (Kong, 2007, 3-5).

Ces productions témoignent donc de l'assimilation d'un imaginaire national élaboré par les élites culturelles et de l'idéologie dominante dans un contexte de modernisation et de mondialisation. En effet, l'héritage marxiste ayant été remis en cause par l'ordre économique actuel, les élites se sont efforcées de trouver une idéologie de remplacement dans la culture ancienne. Ainsi, bien que le contenu des séries historiques trahisse le Mouvement du 4 mai 1919 et la politique « antiféodale » de cette dernière, cette récupération culturelle s'accomplit toujours dans les cadres autorisés. De plus, la production de séries historiques implique également des éléments économiques, ce qui reflète les nouvelles réalités de la société chinoise. En effet, les élites intellectuelles et l'État ont participé, avec le capital et les puissants médias, à la mercantilisation d'éléments culturels, et à la renationalisation du mythe dans le drame historique (Kong, 2007, 9). Jean-Louis Rocca note les mêmes dynamiques économiques, culturelles et politiques en ce qui concerne la revalorisation des fêtes traditionnelles, le même souci de légitimité de l'État-Parti, etc. (Rocca, 2013, 74-90).

Le contenu de ces productions historiques est donc étroitement lié au contexte culturel, économique et socio-politique contemporain. Par conséquent, lors de l'analyse de *The Rebel Princess*, ces aspects seront pris en compte et reliés avec les éléments mis en scène dans la série. De plus, le poids de la surveillance de l'État joue un rôle déterminant dans le type de contenu diffusé, ce qui est également considéré dans l'analyse. De même, Kong Shuyu a souligné le lien entre nationalisme et production historique, une association explicitée lorsque le rôle du passé dans la construction identitaire des groupes a été évoqué. Ainsi, les éléments nationalistes prônés par l'État, en lien avec le passé, forment le parti pris de la démarche analytique.

## Partie 4 — Analyse

### 1) La série chinoise analysée : *The Rebel Princess*

L'analyse se portera sur la série historique *The Rebel Princess* (titre chinois : *shàngyángfù* 上阳赋). Celle-ci peut être qualifiée de fantaisie historique et tombe sous la catégorie « costume et époque » (*gǔzhuāngjù* 古装剧). Cette série a été produite par Youku et compte 68 épisodes de 45 minutes sortis en 2021 (figure 1). Elle a été scénarisée par Li Jingling, et co-réalisée par Cheng Yuanhai et Hou Yong. Cette série adapte le roman de Mei Yuzhe (寐语者) intitulé *Emperor's Conquest*. Le titre chinois du roman (*dìwángyè* 帝王业) peut également se traduire par *Monarch Industry*, un des titres alternatifs de la série.

Cette série ne relate pas des faits historiques, mais met en scène des éléments de la culture traditionnelle chinoise pour reconstituer l'apparence de la Chine impériale. Cela signifie que ces éléments font déjà partie intégrante de la mémoire culturelle chinoise, et sont prêts à l'emploi. Ainsi, comme la mémoire culturelle se crée par la répétition des éléments culturels, un cas typique, qui résulte déjà en quelque sorte de cette mémoire, permet de démontrer comment les séries historiques contribuent à la mémoire collective chinoise. C'est pourquoi mon choix s'est porté sur *The Rebel Princess* qui s'avère représentative du genre « costume et époque ». La série serait même « the best the world of Chinese costume dramas has to offer » (Knight, 2022). De plus, bien qu'elle soit caractéristique par son genre et ses thèmes, cette série se démarque en même temps par son budget important, son choix des acteurs, et le soin esthétique de la production. En effet, elle met en scène des intrigues de cour dans un contexte impérial chinois, un grand classique pour ce genre, mais avec un financement de 100 millions \$. Cette somme a permis à la production d'engager des acteurs reconnus, comme Zhang Ziyi,<sup>24</sup> et d'apporter une grande attention aux costumes et aux décors, qui présentent une qualité rare (*Ibid.*).

La série tourne autour de la Princesse Shangyan (Wang Xuan) et des luttes pour le pouvoir. L'histoire commence lorsque la Princesse désire épouser son amour d'enfance, le troisième Prince (Ma Zitan). Celui-ci, du clan Xie par sa mère, est favorisé par l'Empereur qui veut en faire le Prince héritier, notamment pour contrecarrer l'influence du clan Wang. Toutefois, les desseins de l'Empereur provoquent des frictions avec l'Impératrice Wang, dont

---

<sup>24</sup> Zhang Ziyi est une actrice renommée qui a gagné de nombreux prix. Elle a joué dans plusieurs films reconnus comme *Tigre et Dragon* (2000), *Le Secret des poignards volants* (2004) de Zhang Yimou, et *Mémoire d'une Geisha* (2005).

le fils occupe la position de Prince héritier. Celle-ci souhaite que Wang Xuan marie son fils (Ma Zilong), afin que le clan Wang conserve l'ascendant sur le pouvoir impérial. Cependant, le Prince héritier épouse Xie Wanru, la cousine du troisième Prince, après un complot raté pour forcer Wang Xuan au mariage. À ce moment, l'empoisonnement soudain de l'Empereur bouleverse l'équilibre politique de la cour, et entraîne la destitution du clan Xie, grand rival du clan Wang. Ainsi, le patriarche du clan Wang, père de Wang Xuan, prend la régence en tant que Premier ministre et offre sa fille en mariage à un Général récemment anobli au titre de Prince Yuzhuang (Xiao Qi) pour rassembler entre ses mains un plus grand pouvoir militaire. Cette alliance matrimoniale est mal vue par les différentes factions, dont le clan Xie, qui planifie l'assassinat du couple princier. Ces événements précipitent manigances, trahisons et autres complots politiques dans une lutte âpre pour le trône.

## 2) Analyse

L'analyse se porte sur l'entièreté des 68 épisodes de *The Rebel Princess* en ce qui concerne la trame scénaristique principale, mais les 35 premiers épisodes font l'objet d'une étude plus pointilleuse. Tout d'abord, le sous-texte confucéen constitue l'élément le plus frappant dans *The Rebel Princess*. En effet, les messages, les éléments de morale, et le scénario portent la marque du Confucianisme. De plus, de nombreux éléments se rapportent aux marqueurs culturels de la période impériale tardive, tandis que les décors, les costumes, et les visuels participent surtout à reconstituer l'apparence de la culture chinoise ancienne. Ces éléments ont été, entre autres, récupérés par une forme de nationalisme culturel. D'autres aspects évoquent plus clairement une récupération nationaliste, notamment l'emploi de la langue nationale, ou les propos tenus sur l'État.

### 1. *Élitisme et ethnocentrisme*

Tout d'abord, la conception élitiste d'un centre civilisationnel forme le premier élément confucéen marquant, dès l'épisode 1. En effet, d'entrée de jeu, les personnages mis en scène sont non seulement tous issus de la noblesse, mais se trouvent également dans le Palais impérial, au cœur de l'Empire (figure 2). Dans une perspective plus générale, la plupart des personnages dépeints à l'écran évoluent dans les cercles de l'élite tout du long, tandis que la majeure partie des intrigues se déroulent dans la capitale, et plus spécifiquement à la cour, centre du pouvoir impérial. Cette représentation correspond à une certaine vision hiérarchique et confucéenne de la société. En effet, le Confucianisme cautionne le pouvoir des élites. Néanmoins, il leur attribue une responsabilité morale : celle de gouverner autrui pour le plus grand bien (Cheng, 1997, 66-67). Ainsi, le « peuple » (*lǎobǎixìng* 老百姓) est souvent cité et présenté comme une préoccupation centrale dans cette série, malgré son absence en réalité. De plus, bien que la

noblesse soit critiquée pour son avidité, à aucun moment la hiérarchie sociale n'est remise en question. En effet, le personnage de Xiao Qi, anobli malgré ses humbles origines, constitue la seule vraie exception, car il est le seul « roturier » à posséder un rôle important et central dans l'histoire. Tous les autres personnages issus de couches sociales inférieures gravitent autour des individus au statut plus haut que le leur, et n'agissent que pour les intérêts de leur maître.

Ensuite, le terme souvent utilisé tout du long de la série pour désigner l'Empire exprime également cette vision d'un centre civilisationnel. Cet Empire est fréquemment mentionné par le vocable « *tiānxià* (天下) », qui se traduit littéralement par « tout ce qui se trouve sous le ciel », mais qui n'indique en réalité que l'Empire fictif de la série, le Grand Cheng. Cette conception ethnocentriste s'accompagne d'une dimension spatiale : l'éloignement du centre rapproche au « barbarisme », au manque de culture, à l'absence du raffinement. En effet, dans l'épisode 12, le dénuement du territoire frontalier de Ningshuo, par rapport à la capitale, est lourdement souligné par Wang Xuan. Dans cet épisode, la Princesse est choquée d'apprendre que les servantes ne prennent un bain complet qu'une fois par mois, et qu'elle n'a pas non plus accès à cette commodité à volonté, comme lorsqu'elle vivait à la capitale. La Princesse évoque également les splendeurs de la capitale au printemps pour insister à quel point Ningshuo se trouve loin et coupé de tout (figure 3). Ainsi, Ningshuo est directement comparé à la capitale pour que celle-ci soit mieux mise en avant comme centre culturel et civilisationnel.

Pour que ce concept de centre civilisationnel puisse être clairement délimité, il est opposé à un « Autre ». En effet, dans la scène d'ouverture de l'épisode 1, l'ennemi de l'Empire est immédiatement mentionné. Il s'agit du Hulan, dont le peuple s'avère nomade. De ce fait, les caractéristiques démontrées par Hulan renvoient aux opposants traditionnels de la civilisation chinoise, mais aussi à la façon dont les minorités ethniques sont représentées en Chine. Par exemple, dans l'épisode 13, Wang Xuan et Xiao Qi se rendent dans les prairies au-delà des frontières de l'Empire, où se trouve le peuple de Hulan. Xiao Qi explique que les peuples des prairies sont composés de nombreux groupes ethniques (*mínzú* 民族). L'emploi du terme « *mínzú* (民族) » rappelle la situation chinoise. En effet, ces minorités ethniques sont présentées comme chaleureuses, accueillantes et dansant ensemble (figure 4). Cette description correspond à la représentation des minorités ethniques par les médias chinois, à l'opposé des Han, censés être plutôt réservés (Gladney, 1994, 95-98). Comme Vanessa Frangville l'assure, il s'agit de « suggérer le Soi... à travers l'Autre » (Frangville, 2007, 44). Ainsi, les différences du Hulan, bien soulignées par Wang Xuan, mettent surtout en exergue les caractéristiques de l'Empire, situé dans les Plaines centrales (*Zhōngguó* 中国). De plus, le peuple sédentaire du Grand Cheng



évolue en milieu urbain, tandis que le peuple nomade du Hulan vit dans de grandes étendues dégagées, exacerbant leur altérité (figure 5).

## 2. Confucianisme

Pour revenir au Confucianisme, *The Rebel Princess* en illustre certains aspects, dont la piété filiale.<sup>25</sup> Tout d'abord, la notion de piété filiale est régulièrement citée tout du long de la série. Elle se manifeste notamment dans le culte des ancêtres, où les individus rendent hommage aux tablettes funéraires de leurs parents et aïeux (figure 6). Par exemple, dans l'épisode 1, Wang Xuan et sa famille s'inclinent devant les tablettes ancestrales du clan Wang tout en récitant des principes confucéens : piété filiale, harmonie du couple marié, ou encore respect des aînés (figure 6). Ces tablettes funéraires surviennent de manière assez régulière tout au long de la série (figure 7). Ensuite, la piété filiale se traduit également dans les raisons qui animent certains personnages. De fait, dans l'épisode 26, Wang Xuan enlève la mère du Général Wei, réputé pour sa piété filiale, afin de persuader celui-ci de se joindre à elle pour sauver l'Empereur des traîtres. Le Général ne s'y résout que poussé par sa mère qu'il respecte, celle-ci ayant été convaincue par les nobles aspirations de la Princesse (figure 8).

La piété filiale est également évoquée lorsqu'il s'agit de perpétuer une descendance. En effet, pour préserver le culte des ancêtres et le nom du clan, il faut garantir la continuité de la lignée. Par conséquent, l'assurance d'une progéniture masculine (et légitime) s'avère centrale dans le Confucianisme, ce qui se transmet à l'écran. Par exemple, dans l'épisode 6, le Premier ministre Wang reproche à son fils Wang Su de ne pas lui avoir encore donné un petit-fils. Il surenchérit dans l'épisode 12 en insistant que son petit-fils doit naître de Huan Mi, l'épouse légitime de Wang Su, et pas d'une concubine (figure 9). Cette importance de la descendance masculine et légitime révèle donc toute sa portée, notamment pour le pouvoir impérial, qui se doit d'assurer sa pérennité. Ainsi, dans l'épisode 33, lorsque le Prince héritier monte sur le trône, sa cour le presse d'accueillir plus de femmes dans le harem impérial en invoquant le devoir filial de perpétuer la lignée, malgré le décès récent du précédent empereur.

Dès lors, la notion de descendance est fortement associée à celle de légitimité, ce qui est illustré avec l'un des points scénaristiques majeurs de l'histoire. Au début, l'Empereur souhaite que le Troisième prince devienne le Prince héritier, au détriment du fils légitime qu'il a eu avec

---

<sup>25</sup> Le confucianisme est une doctrine qui vise l'harmonie sociale par le respect des rites, le respect de la hiérarchie et des rôles sociaux associés à cette dernière, par la bienveillance (*rén* 仁), et par la piété filiale (*xiào* 孝). Celle-ci présuppose des devoirs envers les parents, les ancêtres, et le clan, mais aussi au monarque, car celui-ci règne sur ses sujets comme un père de famille (Zufferey, 2007, 78-79 ; Cheng, 1997, 48).

l'Impératrice Wang, Ma Zilong. Sa décision est non seulement motivée par son désir de contrecarrer l'influence du clan Wang, mais aussi par sa préférence à Ma Zitan, né de sa favorite. Cette situation provoque de nombreux conflits et manigances qui prennent fin lorsque l'Empereur, dans l'épisode 27, regrette d'avoir favorisé Ma Zitan. Il reconnaît même le Prince héritier, Ma Zilong, en tant que successeur légitime dans l'épisode 30 (figure 10). Les événements tragiques qui découlent de cette tentative peuvent être perçus comme les conséquences du non-respect des rites confucéens. En effet, un souverain voulant transmettre le trône au fils d'une favorite s'avère contraire à l'étiquette confucéenne (Lesbre & Liu, 2021, 48). Cette morale est renforcée dans d'autres parties de la série. Par exemple, Ma Zitan parvient à accaparer le trône, mais il se révèle un très mauvais monarque, car il suit ses émotions à la poursuite de son amour passé. Cet état de fait démontre la légitimité du premier Prince à régner, malgré ses manquements initiaux. De plus, lors de la conclusion de la série, le fils de Ma Zilong se retrouve sur le trône, marquant le retour à la normalité pour les personnages et le début d'une période de stabilité pour l'Empire. Ainsi, peu importe les défauts de la classe dirigeante, *The Rebel Princess* encense la légitimité politique du système impérial.

La série met également en scène les rôles sociaux attendus par le Confucianisme, dont ceux des femmes. Parmi ces attentes confucéennes, plusieurs sont illustrés dans *The Rebel Princess* : fidélité et loyauté au mari, chasteté, ou encore recherche de la maternité (Lesbre & Liu, 2021, 20). Les femmes se doivent donc de devenir des mères et des épouses idéales, ce qui est dépeint dans la série. Par exemple, dans l'épisode 38, la servante de Wang Xuan découvre que celle-ci buvait un remède aux effets contraceptifs. Cette servante s'exprime avec émotions sur l'importance pour les femmes d'enfanter, notamment pour obtenir un appui solide dans la famille de son époux (figure 11). En effet, lorsqu'une jeune fille se marie, elle quitte sa famille de naissance pour entrer dans celle de son mari. Toutefois, n'ayant pas d'ancrage dans cette famille, elle se doit de donner naissance à une descendance pour s'y rattacher. Cette patrilocalité constitue une caractéristique confucéenne dépeinte dans l'épisode 8 où Wang Xuan épouse Yuzhang et quitte son foyer pour emménager dans la demeure de ce dernier (figure 12).

Ensuite, bien que le titre suggère le caractère rebelle de la Princesse, il n'en est rien. En effet, Wang Xuan reste une figure vertueuse, loyale à son pays, et fidèle à son époux, en accord avec les vertus confucéennes. Par exemple, dans l'épisode 17, elle retrouve son amour d'enfance (Ma Zitan) dans une ville assiégée, mais elle refuse de s'enfuir avec lui, invoquant son statut de femme mariée, et lui reproche sa lâcheté (figure 13). De fait, malgré son mariage forcé, elle fait preuve de fidélité à son mari. De plus, dans l'épisode 17, elle sort au-devant du danger pour négocier avec l'armée ennemie, montrant sa foi inébranlable en son conjoint

(figure 13). Par ce haut fait, elle connaît la gloire, tout en restant à sa place. Elle ne se rebelle réellement que contre la loyauté familiale, lorsque le Premier ministre et l'Impératrice Wang convoitent pour eux-mêmes le pouvoir impérial.

Ces attentes confucéennes des vertus féminines se manifestent également sur d'autres aspects, notamment sur le refus de Wang Xuan et de Xie Wanru de s'engager dans les affaires d'État (figure 14). En effet, les affaires publiques sont traditionnellement prises en charge par les hommes, tandis que les affaires du ménage sont à la charge des femmes, ce qui est aussi dépeint à l'écran. Dans les épisodes 12 et 13, lorsque Wang Xuan arrive au manoir de son époux, elle y découvre deux femmes convoitant la place de concubine. Toutefois, elle prend rapidement le contrôle de la maisonnée, et expulse ces deux intrigantes, tandis que Xiao Qi exprime explicitement que Wang Xuan dispose de la pleine autorité. De plus, Xiao Qi apparaît toujours occupé par les affaires militaires, et totalement désintéressé de la gestion du foyer. Ce schéma se répète dans l'épisode 41, où Wang Xuan accueille des parents éloignés au manoir princier, sous l'œil indifférent de son mari (figure 15).

Ensuite, les femmes qui contreviennent à la morale confucéenne connaissent un destin tragique, à l'instar de l'Impératrice Wang. Celle-ci, à force de se mêler des affaires d'État, et de comploter, et de manipuler son fils, pousse ce dernier à sa perte. Huan Mi, la belle-sœur de Wang Xuan, constitue également un cas de femme non vertueuse. Comme Wang Xuan, Huan Mi doit renoncer à épouser la personne qu'elle aime, mais au lieu de s'y résoudre, elle commet l'adultère. Par la suite, elle se remarie avec son premier amour, Ma Zilu, ce qui contrevient aux attentes confucéennes qui prônent la fidélité des femmes, même dans le veuvage. Huan Mi est donc publiquement décriée, et finit par connaître une fin tragique. Ensuite, la Consort Xie est poussée au suicide, notamment à cause de la faveur excessive que lui avait témoignée l'Empereur. En effet ce genre de favoritisme étant dénigré par la morale confucéenne, son sort constitue une mise en garde (Lesbre & Liu, 2021, 20-26).

Toutefois, les femmes vertueuses connaissent également un sort peu enviable, lorsque leur mari se révèle immoral. Par exemple, dans l'épisode 31, la mère de Wang Xuan se donne la mort pour arrêter son mari (le Premier ministre Wang), car il tente d'usurper le pouvoir après la mort de l'Empereur. Ensuite, dans la partie finale de la série, Yu Xiu, servante fidèle de Wang Xuan, se suicide aussi pour stopper son époux (Song Huai'en), qui use de son pouvoir militaire pour renverser l'Empereur. La morale confucéenne insistant sur l'harmonie du couple marié, et la subordination de l'épouse au mari, le sort de Yu Xiu et de la mère de la Princesse se révèle étroitement lié à celui de leur époux. Leur mort tragique s'avère cohérente avec la doctrine. Par

conséquent, les intrigantes connaissent la chute qu'elles méritent, mais les femmes vertueuses payent quand même le prix des crimes de leur époux.

*The Rebel Princess* dépeint également la conception confucéenne de la famille patriarcale, où les intérêts de la collectivité l'emportent sur ceux de l'individu. En effet, dès le départ, l'histoire présente la rivalité existante entre deux clans : le clan Xie et le clan Wang. Cette rivalité s'étend à tous les membres des clans respectifs, peu importe leurs implications directes avec les machinations des chefs de famille. Ainsi, Xie Wanru, après la déchéance de son clan, attend à la vie de Wang Xuan, même si celle-ci ne porte aucune responsabilité dans ces événements. De plus, même les membres du clan sont susceptibles d'être instrumentalisés pour le plus grand bien du clan en son entier. De ce fait, le Premier ministre Wang n'hésite pas à utiliser le mariage de ses enfants pour contracter des alliances avantageuses. Wang Xuan se voit donc mariée de force à un homme qu'elle ne connaît pas, mais qui possède le pouvoir militaire que son père convoite (figure 16).

Toutefois, cette loyauté clanique n'est pas toujours présentée comme positive. En effet, les individus qui y réfèrent sont souvent dépeints comme cruels et sans cœur, comme l'Impératrice Wang, voire des usurpateurs du pouvoir impérial en faveur de leur clan. En parallèle, le sacrifice individuel pour le bien commun reste encensé, surtout envers la cour impériale. En effet, dans l'épisode 16, la Princesse n'hésite pas à mettre sa vie en jeu pour professer sa loyauté au Grand Cheng et au peuple. Un général est également félicité pour avoir renoncé aux loyautés familiales en faveur de la cour (figure 17). Ainsi, la collectivité est toujours considérée comme plus importante que l'individu, mais c'est la loyauté à l'État, à la cour impériale qui prône avant tout. Par exemple, dans l'épisode 30, Wang Xuan s'oppose à son père lorsqu'il tente d'usurper le pouvoir, et à sa tante quand celle-ci souhaite détruire le testament de l'Empereur.

L'importance rituelle constitue un autre élément confucéen qui revient tout du long de la série. En effet, les échanges entre individus dans *The Rebel Princess* sont très ritualisés, surtout dans le contexte de la cour impériale, entre les fonctionnaires et le souverain. Les interactions entre les membres de la royauté le sont aussi également. Par exemple, le Prince héritier s'adresse à sa mère par un titre officiel « Mère impériale » (*mǔhòu* 母后) tout en s'inclinant. Les relations interpersonnelles sont donc ritualisées, que ce soit entre les membres de la noblesse, entre les membres d'une famille, ou entre les serviteurs et leur maître. La série met également en scène les rites confucéens en ce qui concerne la période de deuil, ou la cérémonie de mariage (figure 18). Elle dépeint aussi d'autres détails en rapport avec la morale confucéenne, comme celui du ministre vertueux, prêt à prendre des risques pour raisonner le souverain (figure 19).

Par exemple, dans l'épisode 20, le ministre Wen s'oppose à l'Impératrice Wang, et finit en prison. Malgré cela, il ne change pas d'avis.

### 3. *Éléments anciens*

Ensuite, le concept de mandat céleste (*tiānmìng* 天命) forme un autre principe central de la civilisation chinoise démontré dans *The Rebel Princess*. Cette notion date de la dynastie Zhou où le Ciel devient la source de l'ordre et de l'harmonie. Par conséquent, la légitimité de régner provient du Ciel, et se manifeste par le mandat céleste. C'est par ce concept que les changements dynastiques sont justifiés. Si une dynastie prend le relais à une autre, cela signifie que cette dernière a perdu le mandat céleste en faveur de la nouvelle (Cheng, 1997, 56). Le Ciel constitue donc la source du pouvoir politique, et le garant de sa légitimité, ce qui est également illustré dans la série. En effet, dans la série, la question de légitimité, notamment celle de régner sur l'Empire, revient constamment, en parallèle de la « volonté du Ciel » (*tiānyì* 天意), régulièrement invoquée (figure 20).

La tension entre le pouvoir militaire (*wǔ* 武) et les compétences littéraires (*wén* 文) forme une autre caractéristique montrée à l'écran de la Chine impériale (Cheng, 1997, 48). La cour impériale est remplie de fonctionnaires, détenteurs du « *Wén* (文) ». Toutefois, durant la série, une menace récurrente plane sur cette cour, représentée par le pouvoir militaire détenu par certaines figures militaires. Ces dernières sont perçues comme des menaces au trône, bien que nécessaire pour défendre le territoire impérial. Par conséquent, les généraux puissants sont cantonnés à la frontière de l'Empire, loin de la capitale. Cette menace du « *Wǔ* (武) » se concrétise notamment dans la rébellion du Prince Jianning, le frère de l'Empereur, mais il finit par être vaincu par le Prince Yuzhang. Celui-ci gagne du pouvoir par ce haut fait, mais devient également une cible par ceux qui prennent ombrage de sa force militaire. Ainsi, dans l'épisode 40, l'Impératrice douairière Wang pousse son fils l'Empereur à comploter pour assassiner le Prince, malgré la loyauté de ce dernier.

D'autres éléments contribuent à reconstituer l'apparence de la culture ancienne. Par exemple, les bâtiments dépeignent typiquement l'architecture urbaine chinoise impériale (figure 21) (De Bisscop, 2007, 60-75). Ensuite, les motifs des paravents évoquent les thèmes de la peinture chinoise traditionnelle (figure 22). De plus, les couleurs utilisées sont symboliques dans la culture chinoise. Le rouge pour les mariages, et le blanc pour les funérailles (figure 23 & 24). Les coiffures, les ornements et les vêtements portés par les personnages concourent également à cette reconstitution, bien qu'ils ne se révèlent pas d'authentiques répliques. Par exemple, les hommes se coiffent des chignons hauts, et endossent des vêtements

avec le col en croix. L'Empereur possède la coiffe à perles, réellement portée par les empereurs de Chine (figure 25). Cette coiffe, symbole du pouvoir impérial, se combine à d'autres éléments associés au trône impérial, dont la figure du dragon (Lesbre & Liu, 2021, 17). Par exemple, dans l'épisode 22, le deuxième Prince complète pour prendre le pouvoir, et dispose d'une tenue aux dragons brodés sur les manches. Le trône impérial est appelé « siège du dragon », tandis que le fils de l'Empereur est dénommé « fils du dragon » (*Lóngzi* 笼子) (figure 26). En parallèle, le même phénomène s'applique à l'Impératrice : le phénix est régulièrement relié à la figure de l'Impératrice, qui est également présentée comme la mère de la nation et le modèle féminin à suivre (figure 27). D'autres éléments issus de l'histoire chinoise, de ses courants de pensée, de ses figures historiques ou encore de sa culture sont aussi évoqués : le taoïsme, le bouddhisme, Sun Tzu, Zhuge Liang, la Fête des Lanternes, etc. (figure 28, 29, 30 & 31). L'Empire Cheng est, de même, explicitement situé dans les Plaines centrales, une appellation traditionnellement utilisée pour désigner la Chine « en tant que telle » (figure 32).

#### 4. Récupération nationale

Tout d'abord, les acteurs parlent le Mandarin, une langue qui a été créée dans le but spécifique que la Chine se dote d'une langue nationale au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les séries historiques chinoises ne reflètent donc pas la réalité linguistique de la Chine prémoderne, y compris *The Rebel Princess*. En effet, bien que des termes vieilliss soient utilisés, le contenu linguistique reste compréhensible à l'audience chinoise contemporaine. De ce fait, l'usage du Mandarin moderne dans une production historique contribue à fixer l'idée d'ancienneté, de continuité, et d'homogénéité à la langue, et par extension à l'identité Han/chinoise, de manière rétroactive. Ainsi, l'utilisation de la langue nationale chinoise dans les productions historiques participe à la récupération du passé au service d'une vision nationaliste de la Chine. De plus, le fait que le peuple du Hulan parle le Mandarin, malgré leur altérité, participe à l'idée d'homogénéité nationale prônée par l'Etat-Parti.

Ensuite, le discours sur l'État dans *The Rebel Princess* semble s'inscrire dans un paradigme nationaliste. En effet, dans la série, les termes « Etat » et « nation » sont fort utilisés, dans la traduction française tout du moins, et toujours dans un contexte de promotion étatique. Toutefois, en Mandarin, les mots « pays » (*guó* 国), « pays/état » (*guójiā* 国家),<sup>26</sup> « Grand Cheng », et « monde » (*tiānxià* 天下) sont employés pour référer à l'Empire, et ceux-ci sont ensuite traduits par « Etat » ou « nation » en français. De fait, la série n'utilise pas directement

<sup>26</sup> Ce mot, « *guójiā* (国家) » est composé du caractère de pays (*guó* 国) et celui de la famille (*jiā* 家), ce qui traduit l'idée confucéenne de gouverner un pays comme chef de famille.

le mot « nation » ou « Etat », mais des termes qui peuvent avoir cette définition dans le Chinois moderne. Or, la série ne dépeint pas la Chine contemporaine, mais reconstitue un Empire qui a l'apparence de la Chine ancienne. Cependant, toute production étant tributaire de son contexte, les spectateurs interpréteront sans doute ces mots dans leur acception actuelle.

De plus, les propos tenus vis-à-vis de l'État (*guó* [国]/*guójiā* 国家) concourent à cette interprétation. Dans la série, la cour impériale est désignée comme la source du pouvoir politique légitime. Il est donc souvent question de loyauté à la cour impériale ou de loyauté au pays, référés dans la traduction par « Etat » ou « nation » (figure 33). Par exemple, dans l'épisode 16, Wang Xuan parvient à convaincre un général de trahir son oncle et de ne pas se rebeller en appelant à sa loyauté à la cour impériale. Celui-ci se range à ses côtés et encourage ses camarades de le suivre en invoquant leur loyauté au pays (figure 17). Dans les épisodes 30 et 31, Wang Xuan s'oppose aux membres de sa famille qui désirent usurper le pouvoir. Son père prend le Prince héritier en otage sans tenir compte du testament de l'Empereur, car, selon lui, il s'avèrerait un souverain plus correct et pointe les manquements du Prince. Wang Xuan s'y oppose néanmoins, et évoque la volonté du Ciel et la loyauté à l'Empire.

Ainsi, la loyauté à l'État est plus valorisée que la loyauté familiale, malgré le déclin de l'Empire et la corruption de la noblesse, mais toujours titulaire du pouvoir légitime. *The Rebel Princess* ne véhicule donc aucun message subversif. L'élite au pouvoir reste au pouvoir, quels que soient ses manquements, tandis que les usurpateurs, peu importe leurs raisons, sont défaits. En prenant en considération le contexte politique dans lequel cette série est diffusée, il est difficile de ne pas y voir un message de promotion de la loyauté du peuple vis-à-vis de l'État chinois. Cette idée de loyauté absolue à l'État, et la dénonciation de la corruption des élites sans remettre en cause la hiérarchie sociale rappellent particulièrement la politique de Xi Jinping.

### 5. Tableau récapitulatif

Pour que les éléments de cette analyse apparaissent plus clairement, un tableau récapitulatif des 35 premiers épisodes présente tous les marqueurs pertinents relevés.

Épisode	Résumé	Marqueurs culturels
1	Présentation des personnages et de la géopolitique. Xiao Qi parvient à défaire l'ennemi, Hulan. L'Empereur projette de	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Capitale présentée comme le centre de l'Empire ;</li> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l'Empire par trois fois ;</li> <li>- Personnages principaux issus de la noblesse ;</li> </ul>

	<p>l’anoblir pour ce haut fait, au déplaisir de l’aristocratie. La Princesse désire choisir son propre époux, tandis que son père et sa tante manigancent son mariage.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Opposition à l’anoblissement d’un roturier ;</li> <li>- Opposition à un « Autre » nomade et situé dans les steppes ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Coiffe à perles de l’Empereur ;</li> <li>- Architecture traditionnelle ;</li> <li>- Vêtements, ornements, etc. ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance clanique : Wang &amp; Xie ;</li> <li>- Tablettes ancestrales ;</li> <li>- Hiérarchie sociale stricte ;</li> <li>- Récitation de principes confucéens.</li> </ul>
2	<p>Opposition de la noblesse au fait d’anoblir Xiao Qi. Le patriarche du clan Xie soutient l’Empereur et promet sa fille, Xie Wanru, à Xiao Qi. Wang Xuan obtient de l’Empereur le droit d’épouser le troisième Prince, qui subit une tentative d’assassinat.</p>	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Opposition à l’anoblissement d’un roturier ;</li> <li>- Les assassins sont dénommés « <i>yìzúrén</i> (异族人) », qui signifie « d’une autre race, nation » ;</li> <li>- L’Empire est situé dans les <i>Plaines centrales</i>, tandis que les « <i>yìzúrén</i> (异族人) » sont situés en dehors ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Festival des Lanternes ;</li> <li>- Coiffe à perles ;</li> <li>- Architecture traditionnelle ;</li> <li>- Vêtements de cour des fonctionnaires.</li> </ul>
3	<p>Xiao Qi est accueilli à la capitale et obtient le titre de Prince Yuzhang. Un fonctionnaire est assassiné. Xie Wanru est officiellement promise à Xiao Qi. L’Empereur espère par</p>	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Un fonctionnaire est assassiné pour protester contre l’anoblissement d’un roturier ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Discours sur la piété filiale ;</li> <li>- Relations interpersonnelles ritualisées ;</li> <li>- Importance de la structure familiale : Wang Xuan appelle Xie Wanru « grande sœur (<i>jiějiě</i> 姐姐) » ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p>



	cette alliance obtenir un soutien militaire.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le mariage de Xiao Qi, doté d'un grand pouvoir militaire, avec une fille de la noblesse témoigne de la tension entre le « Wǔ 武 » et le « Wén 文 ».</li> </ul>
4	L'Impératrice manigance pour que Wang Xuan épouse son fils, le Prince héritier. Le complot échoue, et Xie Wanru doit désormais épouser le Prince héritier.	<p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance du fils aîné (héritier de la famille) ;</li> <li>- Importance de la chasteté pour les femmes ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Évocation du Mandat céleste ;</li> <li>- Prêtre taoïste ;</li> <li>- Collier bouddhiste.</li> </ul>
5	Le Prince héritier est menacé d'être déposé après le scandale. Il épouse Xie Wanru. L'Empereur est empoisonné par le Premier ministre Wang qui cherche à prendre le pouvoir.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l'Empire ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Xie Wanru s'habille de rouge pour le mariage ;</li> <li>- Habits blancs pour les funérailles ;</li> <li>- Architecture ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Soumission de l'épouse au mari : Xie Wanru dit au Prince héritier qu'il est son tout ;</li> <li>- Genuflexion devant l'autel des ancêtres ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Évocation de Zhuge Liang, un stratège reconnu de l'époque des Trois royaumes ;</li> <li>- Sceau impérial en jade, démontrant la légitimité du règne de l'Empereur.</li> </ul>
6	La concubine Xie de l'Empereur est accusée de son empoisonnement. L'entière du clan est condamné. Le	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l'Empire par deux fois ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Impératrice porte la robe du phénix ;</li> </ul>

	patriarche Wang offre sa fille, Wang Xuan, en mariage à Xiao Qi.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Impératrice siège sur le trône du phénix ;</li> <li><u>Confucianisme :</u></li> <li>- Évocation de la piété filiale ;</li> <li>- Sacrifice du bonheur personnel de ses enfants pour les besoins du clan Wang ;</li> <li>- Culpabilité collective : le clan Xie condamné pour les charges d'une personne ;</li> <li>- Importance d'avoir une descendance masculine. Le patriarche Wang reproche à son fils de ne pas encore avoir d'enfant.</li> </ul>
7	<p>Le troisième prince est envoyé au mausolée impérial, tandis que le clan Xie est exilé.</p> <p>Wang Xuan est promise à Xiao Qi. Elle tente de s'enfuir avec le troisième Prince, mais il ne vient pas et son père la rattrape.</p>	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vêtements blancs pour les funérailles ;</li> <li>- Paravents aux motifs des peintures chinoises ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cadeaux de mariage de la part de la famille du mari à la famille de la mariée ;</li> <li>- Le bien-être du peuple est évoqué ;</li> <li>- Tablettes ancestrales du clan Wang ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance de la « face » (<i>miànzi</i> 面子) ;</li> <li>- Mausolée impérial.</li> </ul>
8	<p>Wang Xuan épouse Xiao Qi, mais celui-ci quitte la capitale le soir des noces pour combattre Hulan qui attaque la frontière. Elle rejoint une ville frontalière où elle se fait enlever lors du Festival des Lanternes.</p>	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan est habillé de rouge pour son mariage ;</li> <li>- Festival des lanternes ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan fait ses adieux à ses ancêtres devant leur tablette funéraire, elle quitte sa famille pour rejoindre celle du mari ;</li> <li>- Évocation du système patriarcal par le père ;</li> <li>- Le père de Wang Xuan lui rappelle d'obéir à son époux ;</li> <li>- Lors de la cérémonie de mariage, génuflexion au Ciel, à la Terre, aux ancêtres et à l'autre ;</li> <li>- Discours sur la piété filiale.</li> </ul>

9	Wang Xuan a été enlevé par le Prince de Hulan. L'Empereur planifie de l'assassiner tout en prétendant la folie à la suite de son empoisonnement.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le Hulan (忽兰), peuple des steppes hors des frontières de l'Empire, se comporte de façon rustre et cruelle ;</li> <li>- Le peuple de Hulan se coiffe de petites tresses et s'habille de vêtements « ethniques » ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Trône du phénix de l'Impératrice.</li> </ul>
10	Le Prince de Hulan explique qu'il a enlevé Wang Xuan pour se venger de Xiao Qi qu'il tient responsable de la mort de sa famille.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'empire désigné par « Plaines centrales », tandis que Hulan est situé en dehors ;</li> <li>- Le père du Prince de Hulan était un rustre sans vergogne ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le père de Wang Xuan ne part pas à sa recherche, car il prend en compte les intérêts du clan.</li> </ul>
11	Wang Xuan est sauvé par son mari.	
12	Wang Xuan s'installe à Ningshuo, territoire frontalier, avec son mari. Deux femmes convoitent la place de concubines dans le manoir princier, mais Wang Xuan leur reprend le contrôle de la maisonnée.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La servante de Wang Xuan, Jin'er, évoque l'irréductibilité de son statut inférieur ;</li> <li>- La capitale est présentée comme centre culturel, en opposition à Ningshuo ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Architecture traditionnelle ;</li> <li>- Paravents et peintures chinoises ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Évocation de l'importance d'avoir une descendance masculine et légitime ;</li> <li>- Wang Xuan est en charge des affaires du foyer (privé), tandis que son mari s'occupe exclusivement des affaires militaires (public) ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chapelet bouddhique ;</li> <li>- La monnaie utilisée : Taels ;</li> <li>- Zhuge Liang et l’art de la guerre de Sun Tzu sont évoqués.</li> </ul>
13	Wang Xuan jette les deux intrigantes dehors. Xiao Qi emmène Wang Xuan dans les steppes où ils rencontrent des minorités ethniques.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l’Empire ;</li> <li>- Les peuples des prairies sont désignés par le terme « <i>mínzú</i> 民族 » et présentés comme chaleureux, accueillants et dansant ensemble ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les gens des prairies portent des vêtements « tribaux » et vivent dans des yourtes ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Prise en compte du bien-être du peuple ;</li> <li>- Wang Xuan et Xiao Qi finissent par former un couple harmonieux ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le destin de Wang Xuan dépeint du Ciel (<i>Tiānmíng</i> 天命).</li> </ul>
14	Wang Xuan et Xiao Qi sont la cible d’assassins lors de leur retour. Le frère de l’Empereur, le Prince Jianning, se rebelle.	<p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance d’une descendance masculine évoquée ;</li> </ul> <p><u>Autres :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Référence à Bouddha et nourriture végétarienne.</li> </ul>
15	Wang Xuan retourne à la capitale, mais se fait retenir en otage par le gouverneur de Huizhou sur le chemin.	<p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance de la lignée : le deuxième Prince se range du côté du Prince Jianning, car ce dernier s’avère être son père biologique ;</li> </ul> <p><u>Autre :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan parvient à retourner un garde de son côté en invoquant la loyauté à la cour impériale, la justice, etc. ;</li> </ul>

16	Wang Xuan a réussi à convaincre un Général de se ranger de son côté. Celui-ci convainc les autres soldats et reprend le contrôle de Huizhou avec l'aide des troupes de Ningshuo.	<u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Loyauté au supérieur hiérarchique ;</li> <li>- Importance des ancêtres et du clan ;</li> </ul> <u>Autre :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Loyauté à la cour impériale encensée au-delà de la loyauté familiale ;</li> <li>- Wang Xuan proclame sa loyauté à la cour et au Grand Cheng ;</li> <li>- L'art de la guerre de Sun Tsu est cité.</li> </ul>
17	Les armées du Prince Jianning entourent la ville de Huizhou. Wang Xuan sort négociateur pour gagner du temps et pout que Xiao Qi arrive avec ses troupes. Jin'er est envoyée pour l'assassiner.	<u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan refuse de s'enfuir avec son ancien amoureux (épouse vertueuse) ;</li> <li>- Wang Xuan refuse de fuir la ville assiégée et choisit de défendre le peuple ;</li> <li>- Wang Xuan négocie avec l'armée ennemie pour son époux (épouse loyale) ;</li> <li>- La protection des ancêtres est évoquée ;</li> </ul> <u>Autre :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Référence à Bouddha.</li> </ul>
18	Wang Xuan admoneste le troisième Prince pour sa lâcheté. Xiao Qi arrive et sauve Huizhou.	<u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan rappelle au troisième Prince, qu'en tant que membre de la famille impériale, il se doit de penser au bien-être du peuple, au lieu de fuir le danger.</li> </ul>
19	Wang Xuan retourne à la capitale tandis que Xiao Qi poursuit sa campagne contre le Prince Jianning.	<u>Éléments visuels :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Paravents aux thèmes de la peinture chinoise ;</li> </ul> <u>Autre :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Référence à des élixirs d'immortalité (quête taoïste).</li> </ul>
20	Le Duc Huan complotte avec le deuxième Prince et le Prince Jianning pour éliminer Xiao Qi.	<u>Éléments visuels :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Paravents décorés ;</li> <li>- Rouleau de lattes ;</li> <li>- Robes impériales ;</li> <li>- Paysage.</li> </ul>

21	Wang Xuan rencontre l'Empereur qui prétend avoir perdu l'esprit pour échapper au contrôle du clan Wang. Elle sauve également l'Impératrice d'une tentative d'assassinat.	<p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan pardonne l'Empereur lorsque celui-ci avoue avoir voulu sa mort, car elle comprend qu'il visait la sécurité de la nation (intérêt de la collectivité sur l'individu + importance de préserver le pouvoir légitime) ;</li> <li>- Importance du clan sur l'individu ;</li> </ul> <p><u>Autre :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tension entre le pouvoir militaire (wǔ 武) et la cour impériale (wén 文).</li> </ul>
22	Wang Xuan fait suivre sa belle-sœur, Huan Mi. Celle-ci complotte avec son amant, Ma Zilu, pour usurper le pouvoir. L'espion de Wang Xuan vole les lettres secrètes échangées entre Ma Zilu et le duc Huan.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l'Empire ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les fonctionnaires s'efforcent de conseiller le souverain, même s'ils doivent s'opposer à lui ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Dragons brodés sur les robes impériales ;</li> </ul> <p><u>Autre :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les principes du Ciel sont évoqués.</li> </ul>
23	L'Empereur s'allie avec le deuxième Prince, Ma Zilu, pour tenter de reprendre le pouvoir. Cependant, l'Empereur se méfie de lui, et à raison.	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Robes impériales ;</li> <li>- Chapelet bouddhique ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance des cérémonies et des rituels ;</li> <li>- Wang Xuan déclare préférer se suicider plutôt que d'aller à l'encontre de son époux (épouse loyale).</li> </ul>
24	Ma Zilu veut se faire Empereur. Il retient donc l'Empereur en otage. Ma Zitan se rend au palais par amour, malgré le danger.	<p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fonctionnaires fidèles à la nation (guójiā 国家), ils refusent de servir l'usurpateur ;</li> <li>- Souci de la légitimité politique : Ma Zilu a besoin du décret d'abdication de la part de l'Empereur.</li> </ul>

25	Wang Xuan s'enfuit du palais par un passage secret pour lever des troupes et sauver l'Empereur.	<u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan convainc un Général de se joindre à elle en persuadant la mère de ce dernier, car il est réputé pour sa piété filiale ;</li> </ul> <u>Autre :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan en appelle à la loyauté au pays/État.</li> </ul>
26	Wang Xuan confit l'édit impérial et le sceau du tigre à Song Huai'en. Xiao Qi vainc le Prince Jianning et le Duc Huan.	<u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fidélité à la cour impériale ;</li> <li>- Importance de l'édit impérial et du sceau comme source de légitimité politique ;</li> <li>- Wang Xuan rejette encore une fois le troisième Prince (épouse vertueuse).</li> </ul>
27	Ma Zitan, le troisième prince, rencontre son père qui exprime sa déception à son égard.	<u>Élitisme et ethnocentrisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l'Empire ;</li> </ul> <u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Empereur exprime son regret d'avoir voulu donner son trône au fils de sa favorite (contraire à la morale confucéenne).</li> </ul>
28	Ma Zilu organise son mariage avec Huan Mi. Celle-ci a été remplacée par un assassin. Xiao Qi se ramène au palais avec ses troupes. Huan Mi et Ma Zilu meurent.	<u>Élitisme et ethnocentrisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé pour désigner l'Empire ;</li> </ul> <u>Éléments visuels :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Habits rouges de mariage ;</li> </ul> <u>Confucianisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le remariage de Huan Mi est mal vu ;</li> <li>- Rites confucéens de mariage ;</li> <li>- Piété filiale évoquée ;</li> <li>- Les usurpateurs connaissent une fin tragique.</li> </ul>
29	Retour à un semblant de normalité. Wang Xuan apprend qu'elle est enceinte.	<u>Élitisme et ethnocentrisme :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Tiānxià</i> 天下 » est utilisé ;</li> </ul> <u>Autre :</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Référence à Bouddha.</li> </ul>

30	<p>L'Empereur décède. Le Premier ministre, patriarche du clan Wang, tente d'usurper le pouvoir.</p> <p>L'impératrice, de son côté, souhaite détruire le testament de l'Empereur, car elle imagine que celui-ci n'a pas choisi leur fils.</p>	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Trône de l'Impératrice orné d'un phénix ;</li> <li>- Dragons gravés dans la chambre de l'Empereur ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wang Xuan déclare qu'elle n'est pas censée intervenir dans les affaires d'État ;</li> <li>- Référence au respect dû aux ancêtres</li> <li>- Wang Xuan évoque la volonté du Ciel (Tiānmíng 天命) et s'obstine à défendre l'héritier testamentaire.</li> </ul>
31	<p>La mère de Wang Xuan se suicide pour arrêter le coup d'État de son mari. Le patriarche Wang est arrêté. Son crime mérite son exécution et l'exil de son clan.</p> <p>Cependant, l'aide de Wang Xuan et Wang Su prévient le déclin du clan. Ma Zilong monte sur le trône.</p>	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Funérailles de l'Empereur en blanc ;</li> <li>- Tablette funéraire de la mère de Wang Xuan ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pas de musique pendant les cent jours de deuil selon les rites confucéens ;</li> <li>- Importance d'assurer une descendance ;</li> <li>- Culpabilité collective du clan Wang à la suite du crime du patriarche ;</li> <li>- Référence à la piété filiale : Wang Xuan veut sauver son père de l'exécution ;</li> </ul> <p><u>Autre :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le fils de l'Empereur est appelé « Fils du dragon ».</li> </ul>
32	<p>Le patriarche évite l'exécution.</p> <p>L'impératrice fait douter son fils à l'égard de Xiao Qi.</p>	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Temple bouddhiste ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les femmes ne peuvent s'impliquer dans les affaires de la cour.</li> </ul>
33	<p>Le troisième Prince part garder le mausolée impérial où se trouvent ses ancêtres.</p>	<p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mausolée impérial ;</li> <li>- Rouge pour le mariage ;</li> </ul> <p><u>Confucianisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Polygamie ;</li> </ul>



	L'impératrice cherche une fille du clan Wang.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Importance d'avoir une descendance ;</li> <li>- Référence à la piété filiale.</li> </ul>
34	L'Impératrice Wang fait venir une jeune fille de son clan pour devenir concubine de l'Empereur et contrer Xie Wanru.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La capitale est présentée comme centre de l'Empire, en opposition à Langya, siège du clan Wang ;</li> </ul> <p><u>Éléments visuels :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Paravents.</li> </ul>
35	Le Prince du Hulan arrive à la capitale pour former une alliance matrimoniale.	<p><u>Élitisme et ethnocentrisme :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Certains individus du Hulan portent des peaux de bêtes ;</li> </ul>

### 3) Discussion

Après avoir analysé les 35 épisodes de *The Rebel Princess*, peut-on conclure que la représentation du passé dans les séries chinoises contribue à l'identité nationale chinoise ? La réponse à cette question nécessite d'abord de revenir sur la définition de l'identité nationale. Pour cela, le travail de Benedict Anderson et celui de Jan Assmann ont été mobilisés. La mémoire culturelle, concept élaboré par Assmann, désigne tous les éléments culturels dont le souvenir partagé forme l'identité d'un groupe. À cela s'ajoute la définition de « nation » par Anderson : « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine (Anderson, 2006, 19). » De ce fait, l'identité nationale résulte d'une mémoire culturelle dont les limites correspondent aux frontières imaginées de l'État-nation. Il s'agit donc de savoir si *The Rebel Princess* s'insère dans un tel paradigme.

Tout d'abord, *The Rebel Princess* illustre les marqueurs culturels de la période impériale tardive : élitisme, confucianisme, rites funéraires, etc. La série reprend également des éléments visuels de la culture ancienne, tout en réalisant des références directes au réel. Tous ces éléments s'enracinent dans des faits concrets de l'époque impériale, et sont récupérés pour reconstituer le passé. Pour rappel, la sollicitation d'un passé partagé se révèle fondamentale dans la construction d'une identité commune, ce que réalise *The Rebel Princess*. Celle-ci présente les aspects typiques des productions historiques, ce qui démontre que ces éléments ont bien été incorporés dans la mémoire culturelle chinoise, et entretenus jusqu'à devenir des poncifs de ce genre.

Toutefois, cette reconstitution reste partielle, et ne traduit qu'une vision contemporaine et nationale de ce passé, ce qui s'avère cohérent avec le fonctionnement de la mémoire culturelle. Yujian Jing réalise une observation similaire dans son travail quant à la superficialité de la reconstitution culturelle au sein des séries de type Xiānxiá. En effet, cette reconstruction ne dépeint pas les discontinuités de l'histoire, mais propose une vision homogénéisée de marqueurs culturels choisis et combinés ensemble. De fait, bien qu'historiquement les empires comportent par nature divers peuples et, par extension, différentes cultures, ce n'est pas le cas de l'Empire fictif de la série. Celui-ci se trouve uniformément doté d'attributs culturels spécifiques. La série véhicule donc l'idée qu'à une entité politique donnée correspond une certaine communauté culturelle : il s'agit du principe d'État-nation. Les marqueurs culturels de cet Empire fictif caractérisant désormais l'identité Han/chinoise, la série dépeint un passé qui s'accorde aux différents discours nationalistes cautionnés par l'État-Parti, comme le nationalisme culturel et ethnocentré. Ce genre de représentations du passé s'inscrit dans un paradigme nationaliste. Par conséquent, *The Rebel Princess* contribue à l'identité nationale chinoise, tout en résultant de cette dernière.

Ensuite, en dehors de cette approche nationaliste, d'autres éléments de la série évoquent plus clairement le contexte sociopolitique général dans lequel la série a été réalisée. En effet, Xi Jinping, depuis son arrivée au pouvoir, tend à promouvoir un certain conservatisme social auquel les valeurs confucéennes illustrées dans *The Rebel Princess* participent. Par exemple, le rôle de la femme ne propose rien de subversif ou novateur. Dès lors, bien que le personnage principal de la série soit une femme, celle-ci ne transgresse jamais moralement à ce qui est attendu d'elle. Lorsqu'elle contrevient aux attentes confucéennes (négociations avec l'ennemi, etc.), ce n'est que provisoire, et toujours par loyauté à son époux ou à l'Empire. Ce cas de figure reflète la répression renforcée des mouvements féministes sous Xi Jinping, car le Parti préfère promouvoir les valeurs traditionnelles de la famille chinoise, notamment à l'égard des femmes (Chen, 2019, 29-34). D'autres éléments confucéens renvoient à la ligne politique de Xi Jinping, qui a lancé une grande campagne anticorruption visant même des individus hauts placés dans la hiérarchie du Parti. Cependant, ces mesures ont surtout eu pour conséquence de cristalliser le contrôle du Parti sur les institutions anti-corruption sans pour autant apporter de solution systématique au problème (Wang, 2022, 1-22). Ce schéma se répète dans *The Rebel Princess* : la corruption de l'aristocratie est dénoncée, les comploteurs sont défaits, mais aucun changement n'est apporté fondamentalement à la structure politique.

En parallèle, les différentes notions traditionnelles mobilisées dans la série pour légitimer l'ordre politique en place répondent également à une tendance de l'État-Parti. En effet, celui-ci

a systématisé le recours aux ressources de la culture ancienne pour se donner une base morale et légitime (principes confucéens de la bonne gouvernance, etc.). Par exemple, dans la série, l'héroïne invoque la volonté du Ciel (*tiānyì* 天意) pour justifier le règne dynastique de la famille Ma, malgré ses défauts. Cam-Giang Hoang a également observé cet utilitarisme de la cosmologie confucéenne dans les films historiques de Chine et du Vietnam. En outre, la fidélité à la cour impériale et à l'État (*guójiā* 国家) est souvent professée par les personnages, rappelant la politique de Xi Jinping encensant la loyauté à l'État. Cette promotion s'inscrit avec l'exaltation du sentiment patriotique envers la nation, un aspect induit par le nationalisme. Ainsi, les valeurs confucéennes et traditionnelles illustrées dans *The Rebel Princess* évoquent directement la ligne politique de l'État-parti.

En conclusion, *The Rebel Princess* met en scène un passé reconstruit qui porte la marque d'un certain paradigme nationaliste fondé sur les marqueurs culturels Han/chinois. Cette reconstitution du passé résulte d'une conception de la nation chinoise construite sur l'ethnocentrisme Han. Cependant, cette façon de présenter le passé est déjà actée. En effet, *The Rebel Princess* illustre des marqueurs qui forment en réalité des poncifs du genre depuis un certain temps. La série ne fait donc qu'entretenir une vision qui constitue déjà la norme. De plus, comme on ne peut distinguer une œuvre de son contexte, ce qu'il ressort surtout de cette analyse est la promotion de valeurs confucéennes qui s'accordent avec le conservatisme social promu par le régime sous Xi Jinping. La production télévisuelle se trouvant sous contrôle strict de l'État chinois, aucun contenu allant à l'encontre de ses intérêts ne peut être diffusé. Pour autant, cela ne signifie pas que les spectateurs sont dupes. Ceux-ci peuvent s'avérer conscients des processus à l'œuvre, et se montrer critiques vis-à-vis de ces derniers, comme l'a souligné Dawei Guo, ou Yujuan Jing.

## Conclusion

Ce mémoire s'est efforcé de répondre à trois questions de recherche :

- 1) Quel rôle joue le passé dans la construction identitaire des groupes, et quel est son lien avec le nationalisme ?
- 2) Quels ont été les différents discours du nationalisme chinois, et quel héritage ces derniers possèdent-ils dans la Chine contemporaine ?
- 3) La série *The Rebel Princess* s'inscrit-elle dans un paradigme nationaliste et contribue-t-elle à une identité nationale chinoise ?

Afin de répondre à la première question, le concept de « mémoire culturelle », formulé par Jan Assmann, a été présenté. La mémoire culturelle englobe tous les souvenirs qu'une communauté entretient et commémore, donnant de cette manière un sens culturel et identitaire à ces souvenirs. Ceux-ci sont ancrés dans le passé et leur évocation régulière participe à l'unité et le sentiment d'appartenance du groupe. Le passé joue donc un rôle crucial dans la construction identitaire d'une collectivité. Cette notion de mémoire culturelle a ensuite été reliée au concept de nationalisme par le biais du travail de Benedict Anderson. Le nationalisme prône l'idée d'une construction politique correspondant à la nation. Une nation désigne une communauté qui partage la même culture et histoire, ou, en tous cas, qui s'imagine partager ces éléments. Dans ce contexte, la mémoire culturelle peut être mobilisée dans le cadre du nationalisme, car l'identité nationale résulte d'une mémoire culturelle formulée sur les frontières imaginées de l'État-nation. De ce fait, la référence au passé, centrale dans la mémoire culturelle, l'est également pour établir une identité nationale. Cela explique pourquoi de nombreux nationalistes insistent sur l'ancienneté de leur nation.

Ensuite, pour attester si la représentation du passé dans *The Rebel Princess* s'insère dans un paradigme nationaliste, il a fallu déterminer sur quels critères s'est construite l'idée de l'État-nation chinois, ce qui amène la deuxième question de recherche. De fait, l'introduction et l'évolution du nationalisme en Chine ont été retracées. Il en ressort que l'héritage d'un discours nationaliste ethnique conserve une place importante en Chine, notamment à l'aide de l'éducation nationale. Ce discours soutient que l'ethnie Han se trouverait au cœur de la nation chinoise, et qu'elle formerait le peuple chinois en tant que tel. Par conséquent, les minorités ethniques seraient destinées à s'agglomérer avec l'ethnie Han pour parvenir à la forme parfaite de la nation chinoise (*zhōnghuá mínzú* 中华民族). Toutefois, ces propos passent sous silence les discontinuités de l'histoire pour proposer un portrait lisse des Han. En effet, cette appellation

ne prend forme lors de la dynastie Ming, après la réunification du Nord et du Sud de la Chine, pour désigner les habitants des Plaines centrales dans un sens culturel et ethnique. D'autres dénominations existaient auparavant et désignaient une certaine réalité, mais leur multiplicité et leur définition changeante soulignent les fluctuations géopolitiques et culturelles de l'histoire chinoise, bien loin du discours homogénéisant et réducteur présent en Chine.

En parallèle, un nationalisme culturel est apparu progressivement après la fin du maoïsme en Chine. Les tenants de ce nationalisme mobilisent des éléments tirés de la culture ancienne pour construire l'identité nationale chinoise dessus. Il se trouve que les marqueurs culturels choisis par ce discours nationaliste correspondent à ceux de l'identité Han. Ainsi, ce nationalisme culturel s'accorde également avec la vision du nationalisme ethnique. Il est néanmoins difficile d'imaginer une communauté dotée des mêmes caractéristiques culturelles pendant des siècles de manières inchangées. Toutefois, certains de ces éléments culturels s'enracinent dans une réalité concrète. En effet, à partir de la période impériale tardive, où le Nord et le Sud de la Chine ont été réunifiés, certains marqueurs culturels ont été partagés par une portion significative de la population chinoise. De plus, il s'avère que les caractéristiques de l'identité Han/chinoise renvoient en majorité à ces marqueurs spécifiques. De ce fait, malgré les discontinuités de l'histoire et les manipulations politiques, ces caractéristiques culturelles possèdent une base historique. L'influence des discours nationalistes en Chine dépend surtout du concours de l'État. Celui-ci a favorisé la rhétorique du nationalisme culturel et ethnique. Par exemple, des éléments du discours ethnocentré, comme la transmission de l'idée de la supériorité Han, ou du discours culturaliste, comme le Mandarin, sont perpétués par le biais de l'école.

Afin de répondre à la dernière question de recherche et analyser *The Rebel Princess*, il est nécessaire d'aborder le milieu de production comme aucune œuvre n'est indissociable de son contexte. Le marché télévisuel chinois se trouve sous le contrôle strict de l'État. Par conséquent, non seulement aucun contenu ne peut être diffusé sans avoir été examiné par les comités de censure, mais il se doit de refléter la vision du Parti. Les productions culturelles ne font pas exception, et se révèlent même l'objet d'une attention particulière par l'État-Parti compte tenu de leur influence sur l'imaginaire collectif. De fait, la culture se trouve au centre des préoccupations du Parti. Celui-ci a encouragé l'essor d'un nationalisme culturel et a systématisé le recours aux ressources de la culture ancienne pour engranger de la légitimité politique et morale. Xi Jinping particulièrement, depuis son arrivée au pouvoir, évoque l'ancienneté de l'histoire chinoise et proclame s'inscrire dans cette continuité. Ainsi, les productions historico-culturelles présentent du contenu qui s'accorde avec les desseins du Parti,

comme l'a souligné Cam-Giang Hoang. De plus, l'Etat-Parti encourage également la rhétorique du nationalisme ethnique dans les productions télévisuelles. Les travaux de Vanessa Frangville sur la représentation des groupes ethniques dans les productions audiovisuelles chinoises démontrent que leur représentation traduit cette vision de l'État-nation chinois.

Une sorte d'équivalence s'installe donc entre les discours nationalistes influents, l'État parti, et la production culturelle. *The Rebel Princess* traduit cet état de fait en présentant des éléments du nationalisme culturel et ethnique, tout comme des éléments en faveur de l'État. La série contribue donc à l'identité nationale chinoise. Tout d'abord, la série reconstitue l'apparence du passé, primordial pour construire la mémoire culturelle d'une collectivité. Elle met en scène la culture ancienne, et ce, selon le prisme du nationalisme culturel. *The Rebel Princess* présente une entité politique, un Empire, doté uniformément de caractéristiques culturelles données, une nation. La série présente donc implicitement un État-nation. De plus, les marqueurs culturels de cet Empire sont ceux de l'identité Han/chinoise (rites funéraires, patrilocalité, etc.). Il s'agit donc de l'État-nation chinois, représenté rétroactivement sur une reconstitution du passé impérial de la Chine. En parallèle, la langue nationale, le Mandarin, participe à cette représentation rétroactive de la nation chinoise, tout en contribuant à l'idée d'ancienneté de cette dernière. De plus d'autres éléments concourent à cette interprétation, comme le fait que l'Empire fictif soit situé dans les Plaines centrales, là où la civilisation chinoise est située rationnellement. Pour résumer, la série mobilise les marqueurs de l'identité Han/chinoise contemporaine pour les appliquer de manière uniforme sur une représentation du passé, s'inscrivant de ce fait dans une vision nationaliste et culturaliste.

La série offre également une représentation de la culture ancienne qui s'accorde aux propos entretenus par les tenants d'un nationalisme ethnique. Ainsi, l'Empire fictif, dont la culture présente tous les éléments de la culture Han/chinoise, est situé dans les Plaines centrales (zhōngguó 中国), dont l'appellation en chinois se traduit aujourd'hui par « Chine ». En parallèle, les ennemis de cet Empire, le peuple du Hulan, sont placés hors de cet espace géographique et vivent dans les steppes où ils mènent une vie nomade. Cette disposition géoculturelle répond à la croyance que la Chine (les Plaines centrales) appartient aux Han, tandis que les non-Han demeurent « Autres ». De fait, la représentation du peuple Hulan s'avère similaire à celle des minorités ethniques qui peuplent la Chine dans les médias chinois. Les membres de ce peuple sont dépeints comme accueillants, chaleureux, dansant ensemble, etc. Ils sont nomades, un mode de vie traditionnellement décrié par la civilisation chinoise. Leurs cheveux sont ornés de petites tresses, ils portent des vêtements « ethniques », et vivent dans des yourtes, loin de

l'urbanité et des fastes de l'Empire. *The Rebel Princess* s'insère donc bien dans un paradigme nationaliste, et participe à l'identité nationale chinoise tout en étant le résultat de cette dernière.

*The Rebel Princess* promeut également un message patriotique. En effet, la loyauté aux pays, à la cour impériale, et à l'Empereur est fréquemment évoquée et encensée. La série exalte le sentiment de fidélité vis-à-vis de l'État, malgré les fautes apparentes et désignées des hautes sphères. Ce message politique évoque sans ambages la politique de Xi Jinping, qui supporte une mentalité similaire : loyauté à l'État-Parti (et surtout à sa personne). Il ne s'agit pas de l'unique élément qui reflète plus directement la politique actuelle du Parti. De fait, *The Rebel Princess* présente également une tendance utilitariste, déjà observée par Hoang, où les éléments confucéens qui favorisent la légitimité politique du Parti s'avèrent fortement présents. En effet, sous Xi Jinping, l'État-Parti a recours plus systématiquement à la culture ancienne afin de se donner une base morale pour la bonne gouvernance du pays. Ainsi, la loyauté aveugle à l'Empereur est encensée, peu importe les fautes de ce dernier, et justifiée par le principe de mandat céleste, et de la volonté du Ciel. Si un individu contrevient à la morale confucéenne et se révèle déloyal, il est puni par le Ciel, sans jamais que l'ordre établi ne soit remis en cause. Ce schéma miroite la politique anti-corruption de Xi Jinping qui a touché même des hauts gradés du Parti sans que l'hégémonie de ce dernier ne soit jamais questionnée. De plus, la logique confucéenne selon laquelle les élites gouvernent pour le bien-être du peuple sans que celui-ci ne soit impliqué dans le procédé rappelle là encore le modus operandi du Parti.

Ensuite, d'autres valeurs et éléments de la culture ancienne mis en scène dans *The Rebel Princess* dans la série chinoise s'apparentent au conservatisme social encouragé par la politique de Xi Jinping. Par exemple, bien que la série s'intitule « Princesse rebelle », la princesse de l'histoire ne se rebelle jamais vraiment. Elle s'oppose aux loyautés familiales quand ces dernières s'avèrent incompatibles avec la loyauté à l'État. De plus, elle ne s'écarte que légèrement de la morale confucéenne, et uniquement par loyauté à la cour ou pour le bien-être du peuple. D'ailleurs, toutes les femmes de la série, lorsqu'elles contreviennent à la morale confucéenne, connaissent un sort tragique. Toutefois, malgré ces éléments qui s'accordent bien avec un certain conservatisme social, il est important de souligner que le genre favorise ce type d'environnement. En effet, dans une série reconstituant un passé impérial peut difficilement éviter de recréer le contexte social de cette époque. Ensuite, l'audience peut également s'avérer consciente de cet état de fait, et distinguer les valeurs anciennes de celles de la société contemporaine. Certains spectateurs ont d'ailleurs stimulé un intérêt pour l'histoire de ces visionnages, ont développé leur connaissance sur le sujet, pour ensuite critiquer cette reconstitution du passé. De plus, Dawei Guo souligne que la plupart des individus interrogés se

sont montrés conscients des messages politiques véhiculés dans les productions historiques, et de leur lien avec le pouvoir.



**Annexes**

**Figure 1.** Affiches promotionnelles pour *The Rebel Princess* (MyDramaList, 2023).



**Figure 2.** Élitisme de la culture chinoise.**Épisode 1.** 3,25 min.

L'Impératrice douairière avec la Princesse dans la salle du trône.

**Figure 3.** Éloignement à un centre culturel.**Épisode 12.** 12,04 min.

Princesse Shangyang parlant du dénuement de Ningshuo à sa servante Yu Xiu en évoquant les splendeurs de la capitale.

**Figure 4.** Opposition à un « Autre ».**Épisode 13.** 30,18 min

Wang Xuan s'étonne de l'accueil chaleureux que son mari et elle reçoivent du peuple du Hulan.



**Épisode 13.** 30,26 min

Xiao Qi utilise le terme *minzu* pour parler des groupes ethniques du Hulan.

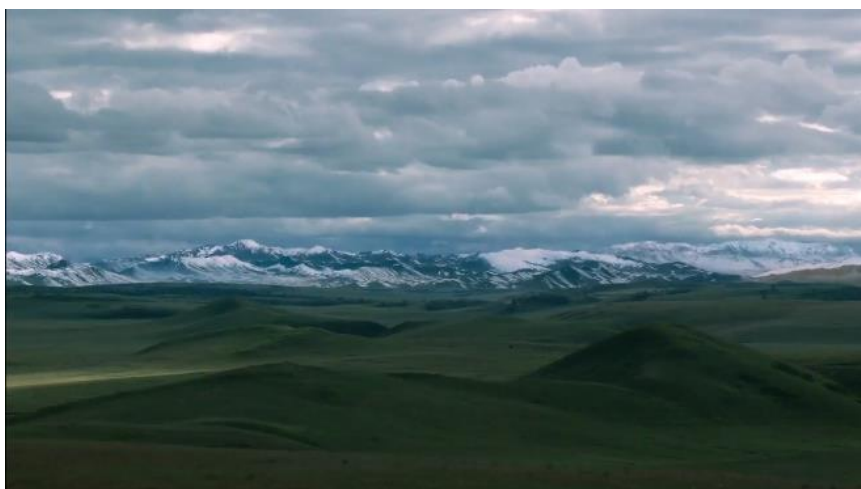
Il y a de nombreux groupes ethniques ici.



**Épisode 13.** 33,39 min.

Wang Xuan et Xiao Qi rejoignent la ronde du peuple des prairies.

**Figure. 5.** Opposition entre milieu urbain et milieu non urbain.



**Épisode 13.** 26,39 min.

Paysage des prairies du Hulan, au-delà de l'Empire.



**Épisode 3.** 21,50 min.

Capitale de l'Empire Cheng, Jianning. Milieu urbain.

**Figure 6.** Culte des ancêtres.



**Épisode 7.** 33,31 min

Le Premier ministre, patriarche du clan Wang, se recueille devant ses ancêtres à qui il doit des comptes.



**Épisode 1.** 16,15 min,  
16,20 min & 16,25 min.

Récitations de principes confucéens devant les tablettes des ancêtres : harmonie du couple marié, piété filiale et respect des aînés.



**Figure 7.** Tablettes funéraires.



**Épisode 1.** 15,45 min

Tablettes ancestrales du  
clan Wang

**Épisode 31.** 9,48 min

Wang Xuan se recueille devant la tablette de sa mère, récemment décédée.

**Figure 8.** Piété filiale.**Épisode 6.** 7,10 min.

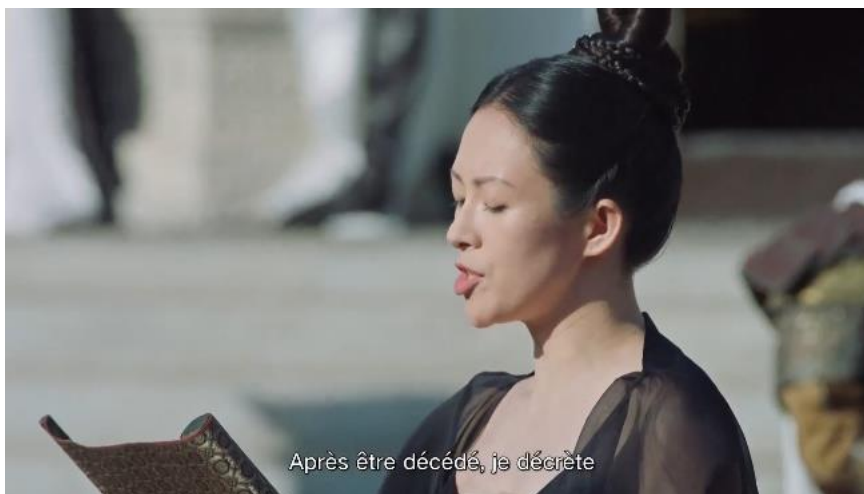
Le Prince héritier au chevet de son père l'Empereur, après l'empoisonnement de celui-ci, un acte de piété filiale.

**Épisode 28.** 33,24 min.

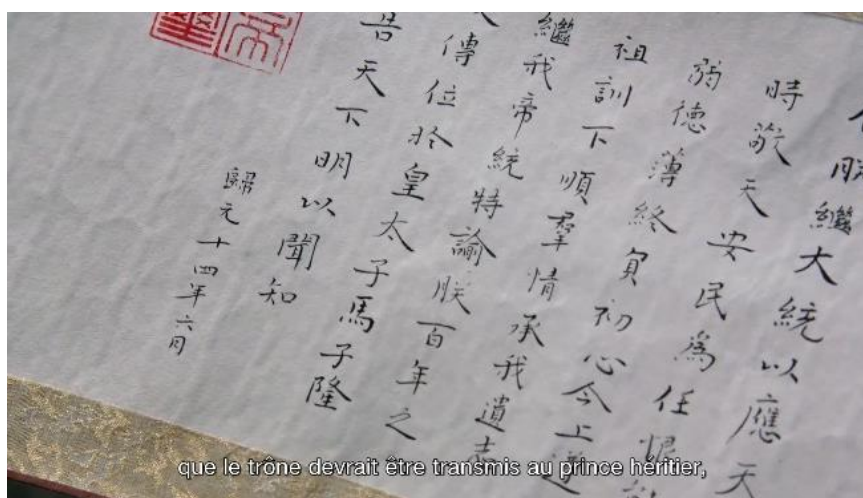
Xiao Qi, l'époux de Wang Xuan, évoque la piété filiale du Général Wei, qui s'est rangé de leur côté à la suite des recommandations de sa mère.

**Figure 9.** Importance d'une descendance.**Épisode 12.** 35,05 min.

Le Premier ministre Wang insiste auprès de son fils qu'il doit engendrer un fils avec son épouse légitime, Huan Mi.

**Figure 10.** Légitimité du Prince héritier.**Épisode 30.** 36,40 min, 36,44 min, et 36,48 min.

Wang Xuan lit le testament de l'Empereur déclarant Ma Zilong, le fils de l'Impératrice Wang, héritier légitime du trône impérial.





**Figure 11.** Importance de la maternité.



**Épisode 38.** 24,47 min.

La servante de Wang Xuan s'exprime sur la possible stérilité de cette dernière, et la difficulté que cela représente pour une femme.





**Figure 12.** Mariage patrilocal.**Épisode 8.** 2,43 min.

Wang Xuan quitte la famille Wang pour rejoindre celle de son mari.

**Épisode 8.** 2,45 min.

En se mariant, elle quitte la famille de ses ancêtres, elle doit donc faire ses adieux à ces derniers.

**Figure 13.** Idéal de l'épouse fidèle et loyale.**Épisode 17.** 13,12 min.

Wang Xuan refuse de s'enfuir avec son amour de jeunesse, lui rappelant son statut de femme mariée.

**Épisode 17.** 22,35 min

Wang Xuan va négocier avec l'armée rebelle pour obtenir un sursis en attendant l'arrivée des armées de son époux.

**Figure 14.** Non-intervention dans les affaires publiques.

**Épisode 30.** 6,23 min.

Wang Xuan, discute avec sa tante, l'Impératrice Wang, à propos d'une affaire politique, mais elle refuse de s'impliquer.

**Épisode 32.** 32,00 min.

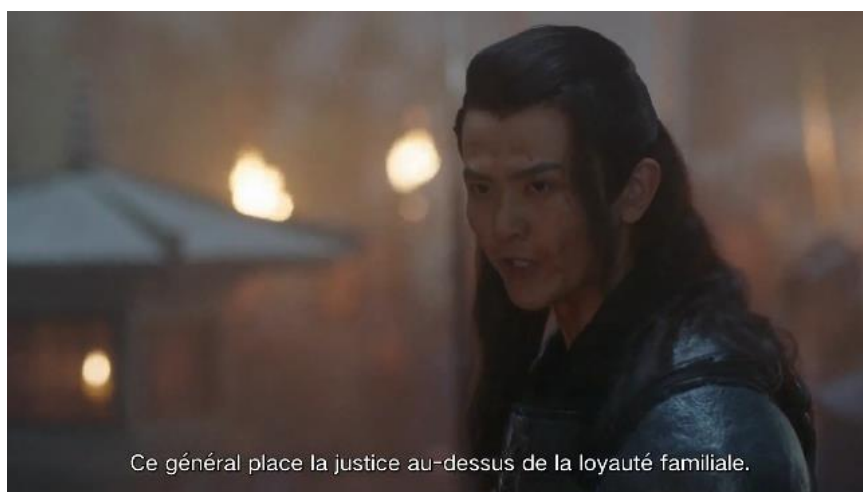
Xie Wanru, devenue Impératrice conseille son époux l'Empereur sur un sujet d'État tout en prétendant que ce n'est pas convenable.

**Figure 15.** L'épouse a l'autorité sur les affaires du foyer.**Épisode 41.** 13,42 min.

Le Prince Yuzhang, époux de Wang Xuan, lui laisse l'autorité sur les affaires du foyer, notamment au sujet l'accueil de cousins dans la demeure.

**Figure 16.** Importance du clan.**Épisode 6.** 9,19 min.

L'Impératrice Wang rappelle à son fils que les intérêts du clan sont au-dessus de ceux des individus.

**Figure 17.** Loyauté à la cour impériale.**Épisode 16.** 3,29 min.

Song Huai'en encense Mu Lian, car il renonce à aider son oncle, partisan des rebelles, par loyauté à la cour, qui possède la légitimité de régner.



**Épisode 16.** 4,08 min.

Mu Lian, le général en question, s'exprime sur son choix de ne pas suivre son oncle dans la rébellion, car son devoir est d'obéir à la cour.

**Figure 18.** Les rites.



**Épisode 8.** 4,49 min.

Wang Xuan accomplit les rituels d'adieu avant de se marier et de quitter son foyer pour celui de son mari.



**Épisode 31.** 8,36 min.

En accordance avec les rites confucéens, la musique et les danses sont suspendues pendant la durée du deuil.

**Figure 19.** Ministre vertueux.



**Épisode 6.** 11,44 min.

Le ministre Wen s'exprime sur l'obligation morale qu'il a de réfuter les ordres de l'Empereur s'il est en désaccord.



**Épisode 24.** 12,57 min.

Les fonctionnaires s'opposent à l'usurpateur, Ma Zilu, par loyauté au pouvoir légitime, malgré le risque d'exécution, ce qui arrive à deux d'entre eux.

**Figure 20.** Volonté du Ciel.



**Épisode 30.** 32,27 min.

L'Empereur mourant évoque le Ciel.



Première révérence au Ciel et à la Terre pour l'harmonie !

**Épisode 8.** 10,02 min.

Les époux doivent faire la révérence au Ciel, qui est perçu comme la source de l'Harmonie.



Wang Lin ! Les principes du Ciel sont très clairs.

**Épisode 22.** 7,53 min.

Le ministre Wen (sur la gauche) rappelle au Premier ministre (sur la droite) que ses manigances sont à l'encontre des principes du Ciel.

**Figure 21.** Architecture chinoise.



**Épisode 2.** 41,15 min.

Vue de la capitale de l'Empire Cheng.



**Épisode 11.** 35,50 min

Vue du Palais impérial.



**Épisode 19.** 33,30 min.

Manoir du clan Wang à la capitale.



**Épisode 32.** 1,36 min.

Manoir du Prince  
Yuzhang à la capitale.

**Figure 22.** Paravents.



**Épisode 19.** 24,09 min.

Paravent où est illustré un paysage de « montagne et rivière », thème typique de la peinture chinoise.

**Figure 23.** Habits rouges pour le mariage.



**Épisode 5.** 15,50 min.

Mariage du Prince héritier Ma Zilong avec Xie Wanru.



**Épisode 8.** 11. 51 min.

Wang Xuan, en habits rouges de noces, sur le lit nuptial.





**Épisode 28.** 3,52 min.

Huan Mi, en tenue rouge, pour son remariage avec Ma Zilu, le Deuxième prince.

**Figure 24.** Habits blancs pour les funérailles.



**Épisode 7.** 29,40 min.

Le Troisième prince, Ma Zitan, est habillé de blanc pour les funérailles de sa mère dont la tablette mémorielle apparaît à l'écran.



**Épisode 31.** 7,30 min.

Funérailles de l'Empereur, les membres de la procession sont habillés de blanc.

**Figure 25.** Coiffe à perles impériale.



**Épisode 1.** 8,44 min.

**Figure 26.** Le dragon comme symbole impérial.



**Épisode 22.** 40,15 min.

L'espion de Wang Xuan découvre que Ma Zilu possède une tenue impériale avec des dragons brodés, preuve de son ambition d'usurper le trône.

**Figure 27.** Le phénix comme symbole de l'impératrice.



**Épisode 6.** 26,28 min.

L'Impératrice évoque la « robe du phénix » pour parler du jour où elle est devenue l'Impératrice.



**Épisode 6.** 40,54 min  
Le « trône » de  
l'Impératrice est décoré  
d'un phénix.

**Figure 28.** Référence au taoïsme



**Épisode 4.** 29,11 min.  
Référence au taoïsme.

**Figure 29.** Référence au bouddhisme



**Épisode 23.** 10,33 min.  
L'Impératrice Wang tient  
un chapelet bouddhique  
devant une statue  
bouddhique.

**Figure 30.** Référence à une figure historique**Épisode 5.** 6,48 min.

Le Premier ministre (sur la gauche) évoque Zhuge Liang, un stratège célèbre de la période des Trois royaumes.

**Figure 31.** Référence à la Fête des Lanternes.**Épisode 2.** 17,10 min.

Wang Xuan et Ma Zitan à la Fête des Lanternes.

**Figure 32.** Référence aux Plaines centrales.**Épisode 10.** 30,15 min.

Helan Zhen évoque la guerre entre le Hulan et l'Empire Cheng qu'il désigne par « Plaines centrales ».

Figure 33. Références à la nation.



**Épisode 29.** 10,02 min.

Le Premier ministre utilise le terme qui signifie « monde » (*tiānxià* 天下), mais qui est traduit ici par national.



**Épisode 25.** 41,25 min

En mandarin, Wang Xuan dit Da Cheng, le nom de l'Empire, ici traduit par nation.



**Épisode 21.** 15,34 min.

Wang Xuan défend de son corps l'Impératrice Wang. L'agresseur utilise le terme « pays » (*guó* 国) en chinois, qui est traduit par « nation » en français.

## Bibliographie

- Anderson, Benedict. (2006). *L'imaginaire national : Réflexions sur l'essor et l'origine du nationalisme*. Paris, La Découverte.
- Arsène, Séverine. (2012). Chine : Internet, levier de puissance nationale. *Politique étrangère*, Institut Français des Relations internationales, pp.291-303.
- Assmann, Jan. (2010). *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris, Aubier.
- Bénéï, Véronique. (2016). Nationalisme. Dans *Anthropen, le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*. Université de Laval. DOI : <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.021>
- Bezemer, Jeff & John Yandell. (s.d.). Semiotic Resources. Dans *Glossary of Multimodal Terms*. National Centre for Research Methods. URL: <https://multimodalityglossary.wordpress.com/semiotic-resources/> (accédé le 21 juin 2023).
- Billioud, Sébastien, & Joël Thoraval. (2008). The Contemporary Revival of Confucianism: Anshen liming or the Religious Dimension of Confucianism. *China Perspectives*, N° 2008/3, pp.88–106. Online since 01 July 2011, connection on 28 October 2019. URL : <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/4123>
- Billioud, Sébastien, & Joël Thoraval. (2009). The Contemporary Revival of Confucianism: Lijiao: The Return of Ceremonies Honouring Confucius in Mainland China. *China Perspectives*, No° 2009/4, pp. 82–100. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/43393029>
- Cabestan, Jean-Pierre. (2005). Les multiples facettes du nationalisme chinois. *Perspectives chinoises*, N° 88 (mars-avril), pp. 1-21. Mis en ligne le 01 avril 2008. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/739>
- Chen Fan, & Penn Tsz Ting Ip. (2022). “When showing Hanfu to foreigners, I feel very proud”: The imagined community and affective economies of Hanfu (Chinese traditional couture) among Chinese migrant youth in the United Kingdom. *European Journal of Cultural Studies*, pp. 1–22.
- Chen, Sile. (2019). Interacting with the State: The Success and Vulnerability of the Feminist Movement in China. *Georgetown Journal of Asian Affairs*, Vol. 5, pp. 29–34.

- Cheng, Anne. (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Éditions du Seuil.
- Cheng, Yunhai & Yong Hou (Réalisateurs). (2021). *The Rebel Princess*. Youku. China Zone – Français, Youtube :  
<https://www.youtube.com/watch?v=5U6Gg9kqAgk&list=PLnHY5PadOVcH-bh4NBjmFnojMrSHxBXDf> (dernier accès le 7 août 2023).
- Chin, Tamara T. (2012). Antiquarian as Ethnographer: Han Ethnicity in Early China Studies. Dans Thomas S. Mullaney, James Leibold, Stéphane Gros, and Eric Vanden Bussche (dirs.), *Critical Han Studies: The History, Representation, and Identity of China's Majority*. pp. 113-27. University of California Press.
- Cohen, Myron L. (1991). Being Chinese: The Peripheralization of Traditional Identity. *Daedalus*, Vol. 120, No. 2, The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today, pp. 113–134.
- Cooper, Daphné R. (2009). La télévision chinoise, entre contrôle de l'État et forces du marché. *Le Temps des médias*, Vol. 2009/2, No° 13, pp. 73–85.
- De Bisscop, Nicole. (2007). *La Chine sous toit. 2000 ans d'architecture à travers les modèles réduits du musée du Henan*. Fonds Mercator.
- Dittmer, Lowell, & Samuel K. Kim. (1993). *China's Quest for National Identity*. Cornell University Press. DOI: <https://doi.org/10.1177/13675494221124633>
- Duara, Prasenjit. (1993). De-Constructing the Chinese Nation. *The Australian Journal of Chinese Affairs*, Jul., No° 30, pp. 1–26.
- Elliott, Mark. (2012). Hushuo: The Northern Other and the Naming of the Han Chinese. Dans *Critical Han Studies: The History, Representation, and Identity of China's Majority*, pp. 173–190. Berkeley: Global, Area, and International Archive/University of California Press. URL: <https://escholarship.org/uc/item/07s1h1rf>
- Frangville, Vanessa. (2007). L'unité dans la diversité : l'altérité en Chine, moteur de l'unité nationale. Dans *Discours sur l'autre, discours sur soi : Constructions identitaires face à l'altérité*, pp.37-57. Université Jean Moulin Lyon 3.
- Froissart, Chloé, & Kévin Cadou. (2022). Le fantasme de l'Un. Pourquoi la Chine est totalitaire. *Esprit*, Vol. 2022/11 (Novembre), pp. 37-47. Éditions Esprit.
- Froissart, Chloé. (2022). Chine : la crispation totalitaire. Introduction. *Esprit*, Vol. 2022/11 (Novembre), pp. 31-36. Éditions Esprit.

- Gardies, René. (2007). *Comprendre le cinéma et les images*. Armand Colin.
- Giordano, Christian. (2017). Nation. Dans *Anthropen, le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*. Université de Laval. DOI : <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.048>.
- Gladney, Dru C. (1994). Representing Nationality in China: Refiguring Majority/Minority Identities. *Journal of Asian Studies*, 53 (1), pp. 92–123.
- Goulet-Cloutier, Catherine. (2012). *Chine : nationalisme, médias et minorités ethniques*. Mémoire, Université de Montréal.
- Guo, Dawei. (2012). *Beyond Totalitarian Nostalgia: a Critical Urban Reception Study of Historical Drama on Contemporary Chinese Television*. PhD Thesis, University of Westminster.
- Guo, Yingjie. (2020). From Destruction to Reconstruction China's: Confucian Heritage, Nationalism, and National Identity. Dans Carol Ludwig, Linda Walton & Yi-Wen Wang (dirs.), *The Heritage Turn in China: The Reinvention, Dissemination and Consumption of Heritage*, pp. 89–110. Cambridge University Press.
- Halliday, MAK. (2005). On matter and meaning: The two realms of human experience. *Linguistics and the Human Sciences*, Vol. 1 (1), pp.59-82.
- Hoang, Cam-Giang. (2020). Vietnamese and Chinese Movies about Royalty: From Confucian Cosmology to Ecological Politics. *Asian Studies VIII (XXIV)*, 2, pp. 135–162.
- Jing, Yujuan. (2021). *Reconstructing Ancient Chinese Cultural Memory in the Context of Xianxia TV Drama*. Master's Thesis, Uppsala Universitet. URL: <http://uu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1568350&dswid=-8695>
- Joniak-Lüthi, Agnieszka. (2015). *The Han: China's Diverse Majority*. University of Washington Press. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvbtzmcrc>.
- Keane, Michael. (2005). Television Drama in China: Remaking the Market. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, No° 115, p.82-93.
- Knight, Christina. (2022). *The Rebel Princess: Epic on All Fronts*. THIRTEEN PBS. URL: <https://www.thirteen.org/blog-post/rebel-princess-drama-pbs-series-epic/> (accédé le 4 juin 2023).



- Kong, Shuyu [孔书玉]. (2007). 重建帝國：歷史正劇與中國當代民族主義在大眾文化中的新的表現形式. *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, Vol. 4, No° 1, pp. 1–9 [Online].
- Kubat, Aleksandra. (2018). Morality as Legitimacy under Xi Jinping: The Political Functionality of Traditional Culture for the Chinese Communist Party. *Journal of Current Chinese Affairs*, Vol. 47, N° 3, pp. 47–86.
- Lauwaert, Françoise. (2020). « *Quel Dommage que tu ne sois pas un garçon !* » *Rencontres avec des femmes remarquables de la Chine impériale*. Académie royale de Belgique.
- Leibold, James. (2006). Competing Narratives of Racial Unity in Republican China: From the Yellow Emperor to Peking Man. *Modern China*, Vol. 32, No° 2, pp. 181–220.
- Leibold, James. 2012. Searching for Han: Early Twentieth-Century Narratives of Chinese Origins and Development. Dans Thomas S. Mullaney, James Leibold, Stéphane Gros, and Eric Vanden Bussche (dirs.), *Critical Han Studies: The History, Representation, and Identity of China's Majority*, pp. 210–233. Berkeley: Global, Area, and International Archive/University of California Press.
- Lesbre, Emmanuelle & Jianlong Liu. (2021). *La peinture chinoise*. Éditions Hazan.
- Leys, Simon. (2018). *La Chine, la mer, la littérature. Essais choisis*. Espace Nord.
- Li, Hongmei. (2019). Understanding Chinese Nationalism. Dans Hailong Liu (dirs.), *From Cyber-Nationalism to Fandom Nationalism*, pp.13-31. Routledge.
- Meissner, Werner. (2006). Réflexions sur la quête d'une identité nationale et culturelle en Chine. Du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. *Perspectives chinoises*, No° 97, pp. 45–58. DOI: <https://doi.org/10.3406/perch.2006.3471>
- MyDramaList, *The Rebel Princess* (2021), Photos. URL : <https://mydramalist.com/28037-emperor-phoenix/photos> (Accédé le 4 juin 2023).
- Nationalisme. (2020). Dans Alain Rey & Paul Robert (dirs.) *Le Petit Robert*. Éditions Le Robert.
- O'Halloran, Kay. (2022). Matter, meaning and semiotics. *Visual Communication*, Vol. 22 (1), 174–201. DOI: <https://doi.org/10.1177/14703572221128881>
- Paquet, Philippe. (2020-2021). *Institutions chinoises*. Bruxelles, PUB [En ligne].
- Reynaert, François. (2018). *La grande histoire du monde*. Le Livre de Poche.

- Rocca, Jean-Louis. (2013). Une tortueuse trajectoire : patriotisme et fêtes traditionnelles dans la chine des réformes. *Critique internationale*, N° 58, pp.73-92.
- Simmons, Richard VanNess. (2017). Whence Came Mandarin? Qīng Guānhuà, the Běijīng Dialect, and the National Language Standard in Early Republican China. *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 137, No° 1, pp. 63–88.  
*JSTOR*: <https://www.jstor.org/stable/10.7817/jameroriesoci.137.1.0063>
- Thierry, François. (2005). La monétarisation de la société turke (VI-IX<sup>e</sup> siècle). Influence chinoise, influence sogdienne. Dans Etienne de la Vassière & Éric Trombert (dirs.) *Les Sogdiens en Chine*, pp 397-417. EFEO Paris.
- Wang, Junyang. (2022). The Political Limits of China’s Anti-Corruption Reform: An Institutional Analysis of the New Supervision Commission. *Journal of Contemporary China*, pp. 1–22 [Online]. DOI: <https://doi.org/10.1080/10670564.2022.2148457>
- Watson, L. James. (1993). Rites or Beliefs? The Construction of a Unified Culture in Late Imperial China. Dans Lowell Dittmer & Samuel S. Kim, *China’s Quest for National Identity*, pp. 80–103. Cornell University Press.
- Weng, Jeffrey. (2018). What Is Mandarin? The Social Project of Language Standardization in Early Republican China. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 77, No° 3, pp. 611–633. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0021911818000487>
- Xu, Jieshun. (2012). Understanding the Snowball Theory of the Han Nationality. Dans Thomas S. Mullaney, James Leibold, Stéphane Gros, and Eric Vanden Bussche (dirs.), *Critical Han Studies: The History, Representation, and Identity of China’s Majority*, pp. 113-27. University of California Press.
- Zhao, Gang. (2006). Reinventing China: Imperial Qing Ideology and the Rise of Modern Chinese National Identity in the Early Twentieth Century. *Modern China*, Vol. 32, No° 1, pp. 3–30.
- Zhong, Xueping. (2010). Re-collecting “History” on Television: “Emperor Dramas,” National Identity, and the Question of Historical Consciousness. Dans Xueping Zhong (dirs.), *Mainstream Culture Refocused : Television Drama, Society, and the Production of Meaning in Reform-Era China*. University of Hawai’i Press.
- Zufferey, Nicolas. (2007). De Confucius au romancier Jin Yong. Dans Anne Cheng (dirs.), *La pensée en Chine aujourd’hui*, pp. 75-102. Folio.