Anthropologie et Sociétés

Le changement à travers le mélodrame

Femmes, *Kuqing xi* et articulation des affects dans une télésérie chinoise

Melodrama for Change

Women, *Kuqing xi* and the Affective Articulation of Chinese TV Drama

El cambio a través del melodrama

Mujeres, *Kuqin xi* y la articulación de los efectos en una teleserie china

Shuyu Kong

Volume 36, numéro 1-2, 2012

Médiamorphoses : la télévision, quel vecteur de changements ?
Mediamorphosis : what are the changes induced by television ?
Mediamorfosis : la televisión ¿ vector de cambios ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1011720ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1011720ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kong, S. (2012). Le changement à travers le mélodrame : femmes, *Kuqing xi* et articulation des affects dans une télésérie chinoise. *Anthropologie et Sociétés*, 36(1-2), 115–138. <https://doi.org/10.7202/1011720ar>

Résumé de l'article

Cet article examine quelques téléséries récentes prenant pour thème les travailleuses licenciées en Chine pour faire ressortir la dimension affective, souvent négligée, qui y est véhiculée ainsi que l'ambivalence du discours télévisuel à propos des réformes économiques et de la nouvelle dominance capitaliste dans la société chinoise. En s'appuyant sur une ethnographie des décors, des personnages, de l'intrigue et du langage audiovisuel, ainsi que des expériences de visionnement par les téléspectateurs, il explore les stratégies affectives et émotionnelles mises de l'avant et, plus particulièrement, les implications sociales et émotionnelles des récits de ces mélodrames dans le contexte du discours public sur les coupures en emploi (*xiagang*). Parmi les conséquences des réformes économiques chinoises, ce sont ces coupures qui ont semé le plus de discorde et causé le plus de souffrances. L'article montre que le sort et le salut potentiel de ces femmes licenciées et, par extension, ceux d'autres groupes sociaux parmi les moins privilégiés, ont été instrumentalisés dans un format dramatique mobilisant des affects puissants et ce, par divers acteurs sociaux poursuivant leurs propres objectifs. Parmi ceux-ci figurent la promotion du projet gouvernemental de retour à l'emploi, l'expression du mécontentement social et de la détresse émotionnelle, ainsi que la tentative de faire sens des énormes changements sociaux qui sont survenus dans la Chine contemporaine.

LE CHANGEMENT À TRAVERS LE MÉLODRAME

Femmes, Kuqing xi et articulation des affects dans une télésérie chinoise

Shuyu Kong

Introduction

Au cours des trois dernières décennies, les séries télévisées (*dianshi lianxuju*) sont devenues la forme de récit la plus populaire dans la Chine continentale, générant une énorme industrie culturelle. Selon les statistiques de cette industrie, il y avait, en 2002, plus de 700 compagnies de production télévisuelle en Chine et plus de 200 millions de yuans investis annuellement dans la production de 10 381 épisodes. Environ 70 % des recettes commerciales des chaînes de télévision provenaient de la publicité diffusée pendant ces téléséries (Shanghai TV Festival 2004 : 20, 25). Les téléséries chinoises se sont aussi imposées en termes de programmation et de spectateurs. Souvent diffusées d'abord aux heures de grande écoute, puis rediffusées dans la journée et en fin de soirée, les téléséries populaires maintiennent des cotes d'écoute de plus de 100 millions de téléspectateurs, le spectateur moyen passant plus de 50 minutes par jour à visionner ces séries (Shanghai TV Festival 2004 : 35). Les téléséries ont dépassé le cinéma et la littérature pour devenir la principale forme de récit (*narrative*) dans la Chine contemporaine, exerçant ainsi une profonde influence dans la construction de l'imaginaire social et dans la médiation de l'expérience contemporaine du changement social.

Les trois dernières décennies sont également celles d'une transition historique en Chine : la transition de la planification socialiste vers l'économie de marché. La croissance économique rapide, l'urbanisation massive et la révolution technologique vont de pair dans la société chinoise contemporaine avec de graves problèmes sociaux, des conflits émotionnels et des débats moraux. Tout comme les feuilletons ou les *telenovelas* d'autres pays, la signification et l'importance des téléséries chinoises s'inscrivent dans le contexte de ce processus social de modernisation. Les conventions formelles de ces séries et leur nature discursive en tant que forum culturel ont été déterminées par diverses forces en évolution. D'une part, le Parti-État maintient son emprise sur les produits médiatiques populaires par le biais de divers mécanismes de contrôle, qui vont de la censure

du contenu aux réglementations de diffusion. Les téléseries, comme les médias de masse chinois dans leur ensemble, constituent toujours pour le Parti-État des tribunes afin de propager son discours officiel et ses nouvelles politiques¹. D'autre part, avec le virage commercial rapide effectué au sein de l'industrie médiatique chinoise, qui a connu une restructuration et l'introduction de la concurrence, la télévision est de plus en plus à l'écoute de ses téléspectateurs et se préoccupe de l'audimat (Bai 2005). En plus de satisfaire les besoins des téléspectateurs en matière de divertissement, la télévision doit aussi chercher à relayer les préoccupations sociales et les demandes émotionnelles de ces derniers, deux registres dans lesquels le langage des téléseries est particulièrement efficace.

Afin de pleinement comprendre la complexité des fonctions sociales et des mécanismes opératoires des téléseries chinoises, il importe de se reporter aux récentes études sur « le tournant affectif » qui ont émergé dans plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales (Clough 2004 ; Gorton 2009 ; Gregg *et al.* 2010) et plus spécialement dans les études des médias visuels. Ce tournant conceptuel reconnaît « la primauté de l'affectif dans la réception de l'image » (Massumi 2002 : 24)² et offre une nouvelle façon de penser le sens des médias populaires qui dépasse les préoccupations uniquement idéologiques. Ainsi que le souligne Lawrence Grossberg,

Le terrain de la culture populaire commerciale est le lieu premier où s'articulent les relations affectives ; et les industries de la culture de consommation font de plus en plus appel non seulement à un consensus idéologique, mais aussi aux structures contemporaines des besoins et investissements affectifs.

Grossberg 1992 : 85

Dans le cas des téléseries chinoises, cela signifie qu'il faut porter attention au contenu émotionnel autant qu'à l'ensemble de la pratique sociale de la production et de la consommation des téléseries en tant qu'« articulation » affective³. En réorientant la perspective critique depuis les contenus représentationnels et idéologiques vers les aspects expressifs et affectifs des téléseries, cet article traite

-
1. Pour une discussion plus détaillée des mécanismes de contrôle de l'État sur la production des téléseries, voir Zhao (2008 : 211-219). Pour la mode du divertissement qui s'est développée en parallèle de la commercialisation des médias, voir Bai (2005).
 2. Toutes les citations sont une traduction libre de l'anglais (NdT).
 3. J'utilise ici la notion d'articulation à la fois comme concept théorique et comme stratégie méthodologique, tels que développés principalement dans les travaux de Grossberg (1992, 1996, 1997), lesquels se basent eux-mêmes sur la théorie de l'articulation de Stuart Hall. Utilisant le double sens du terme original – énonciation et expression ; connexion et association – la théorie de l'articulation de Hall reprise par Grossberg met l'accent sur les pouvoirs d'action (*agency*) spécifiques des individus doués d'affects (*affective individuals*) dans les formations sociales. Ce concept est donc crucial pour comprendre comment les éléments idéologiques « deviennent articulés, dans des conjonctures spécifiques, en un sujet politique » (Grossberg 1996 : 142) surtout à travers des « économies affectives » (Grossberg 1997 : 150).

de la communication émotionnelle, souvent négligée, et de ses différentes formes d'expression dans la Chine contemporaine. Il décrit de manière plus nuancée la multidimensionnalité et la complexité des contenus, des contours et des fonctions des téléseries, un genre qui exerce un grand pouvoir sur l'imaginaire populaire chinois et qui est devenu la forme la plus active et la plus productive de discours social dans la Chine contemporaine.

Plus spécifiquement, l'article s'appuie sur les téléseries récentes portant sur les femmes qui ont été licenciées, en particulier *Youlei jinqing liu* (*Pleurer de tout son cœur*), diffusée en 2004. Cet exemple d'« articulation affective » permettra de montrer la multidimensionnalité de l'espace discursif de la téléserie chinoise et l'ambivalence de son discours sur les réformes économiques et la nouvelle dominance du capital dans la société chinoise. Le présent article consiste principalement en une ethnographie des aspects mélodramatiques des décors, des personnages et des scripts de quelques séries, ainsi que des expériences de visionnement du public. On examinera en premier lieu la dimension affective et le sens émotionnel de ces séries ; ensuite, les différentes techniques de narration et les moyens audiovisuels employés pour provoquer ces émotions sociales ; et enfin, les implications sociales et l'impact émotionnel de ces récits mélodramatiques dans le contexte du discours public sur les coupures en matière d'emploi (*xiagang*). Ce sont elles qui ont provoqué les clivages et les souffrances les plus importants des réformes économiques. Je défends l'idée que le sort et le salut potentiel de ces femmes licenciées et, par extension, des autres groupes moins privilégiés, ont été utilisés comme une forme puissamment affective par divers acteurs sociaux poursuivant leurs propres objectifs. Parmi ceux-ci figurent la promotion du projet gouvernemental de retour à l'emploi, l'expression du mécontentement social et de la détresse émotionnelle, ainsi que la tentative de faire sens des énormes changements sociaux qui sont survenus dans la Chine contemporaine.

Avant d'analyser dans le détail les contenus émotionnels des téléseries et les différents moyens employés pour faire émerger ces émotions, je présenterai brièvement comment les médias ont reformulé le problème des pertes d'emploi comme des aspirations néolibérales, cette pratique idéologique consistant à « masquer » et à « blanchir » une cicatrice sociale d'une telle ampleur fournissant précisément le contexte des émotions sociales qui seront abordées dans la suite de cet article.

Des travailleuses licenciées aux *stars* du retour à l'emploi : Les femmes dans le discours médiatique chinois

Depuis la fin des années 1980, l'augmentation constante de la masse des travailleurs mis à pied du fait de la restructuration des entreprises d'État dans le secteur industriel est devenue le symbole du côté sombre de la transition chinoise du projet socialiste vers une économie capitaliste qui fonctionne en roue libre. Selon des statistiques officielles, il y avait, à la fin de l'année 1997, quelque

11,51 millions de travailleurs licenciés dans les villes chinoises (7,87 millions provenant d'entreprises d'État), dont 6,8 millions (soit 59,2 %) de femmes (Wang 2003 : 161). Ces « licenciements *genrés* » (*gendered layoffs*, Wang 2003) ou, autrement dit, ces licenciements disproportionnés d'employées d'âge moyen, et leurs difficultés subséquentes à se retrouver un emploi dans l'impitoyable marché capitaliste, ont été l'une des conséquences les plus controversées des réformes économiques⁴. Ces femmes sans emploi non seulement se livrent à une bataille perdue d'avance contre les générations plus jeunes et plus éduquées, mais en outre font face à de graves bouleversements à l'intérieur de leur vie familiale. Plusieurs ont été contraintes par les circonstances à occuper des emplois au bas de l'échelle dans le secteur en pleine expansion des services, notamment dans le service domestique.

Comme la question des travailleurs licenciés et de leur survie s'est transformée en « l'un des problèmes les plus explosifs en Chine et en un sujet hautement controversé idéologiquement » (Zhao 2002 : 121), le Parti-État réalisa qu'il y avait là un grave problème et lança un programme de retour à l'emploi à l'échelle du pays vers le milieu des années 1990. Ce programme consistait principalement en l'instauration de centres de service pour le retour à l'emploi et en une tentative de création d'un marché de la réembauche. Néanmoins, le cœur de ce projet, ainsi que le souligne Jaeyoun Won, n'est pas tant d'aider les femmes sans emploi à se retrouver un emploi stable, que de leur inculquer des principes de survie dans une économie de marché, en défendant la poursuite d'un « emploi autonome » (*self-reliant employment*, Won 2005)⁵. Ainsi que le formule Won, la politique gouvernementale en matière d'emploi est « un mélange de rationalité socialiste et de rationalité propre au nouveau marché. L'éthique de l'autonomie est issue de l'économie de marché, mais le travail éthique lui-même (le travail de la pensée) est quant à lui tiré du socialisme » (Won 2005 : 73). En d'autres termes, « le travail de la pensée est réaménagé pour créer un nouvel ensemble d'êtres sociaux destinés à l'économie de marché » (*ibid.* : 72), en modifiant l'ancienne

-
4. Appleton *et al.* ont mené en 2000 un sondage couvrant 4 000 ménages dans 13 villes chinoises. Ils ont relevé que ces coupures en matière d'emplois ont affecté environ 11 % des travailleurs urbains dont 53 % sont demeurés au chômage depuis leur congédiement (quelques-uns le sont depuis 1992). Ils ont également relevé que le risque de congédiement était plus élevé pour les femmes, les personnes d'âge moyen et les personnes avec moins d'éducation, et que ces groupes étaient moins susceptibles de se retrouver un emploi. Ainsi, malgré l'augmentation des opportunités pour les femmes dans le nouveau secteur des services, les femmes d'âge moyen, plus particulièrement, font toujours face à de plus grands risques de coupures (Appleton 2002 : 252-275).
 5. Won montra que, selon le bureau de statistiques de Changchun, 80 % des travailleurs licenciés n'ont pas toujours trouvé d'emploi. Parmi ceux qui en ont un, 80 % l'ont obtenu par eux-mêmes plutôt que par un Centre d'emploi. Les centres de services pour chômeurs et l'État n'ont contribué qu'à 6 % des nouveaux engagements. Il ne semble donc pas y avoir de solution pour compenser les pertes d'emploi, le seul recours consistant à encourager les travailleurs à devenir autonomes afin de survivre dans l'économie de marché.

façon de penser des travailleurs licenciés et leur dépendance envers l'État et l'unité de travail pour la sécurité de leur emploi. Cette façon d'appréhender le problème des pertes d'emploi en misant sur une «réforme du sujet» accorde aux médias et aux formes culturelles qui y sont apparentées un rôle extrêmement important et «la gestion du discours médiatique sur cette question [est devenue] la première priorité du Parti en matière de propagande» (Zhao 2002: 121).

Avant le milieu des années 1990, les médias tendaient généralement à ignorer l'existence du problème des coupures en emploi ainsi que ses impacts sur les travailleurs licenciés et leur famille. Les médias officiels relayaient souvent le discours gouvernemental quant à la nécessité de réformes systémiques et à l'efficacité accrue des anciennes entreprises d'État. Rares étaient les discussions sur le prix humain payé pour ces réformes: les difficultés matérielles, le sort émotionnel des travailleurs licenciés, et leur sentiment d'avoir été trahis par l'État (Yu 1999).

Toutefois, vers la fin des années 1990, la couverture médiatique du problème des coupures d'emplois a pris une autre direction: «les directives officielles mettaient l'accent sur le besoin de reconnaître le problème, de promouvoir des reportages non sensationnels et constructifs et d'alimenter les médias au moyen d'informations portant sur les efforts gouvernementaux pour la réembauche» (Zhao 2002: 121). Les récits de travailleurs licenciés ont commencé à apparaître en grand nombre à la télévision et dans la presse: alors que les médias interprétaient les difficultés de certains à se retrouver un emploi «comme si cela était dû à un “manque de compétences”, un “manque de formation” et un “manque de flexibilité”» (Dai 2002: 228), ils en présentaient d'autres comme des «stars de la réembauche», c'est-à-dire des personnes qui sont parvenues à transformer leur vie et à connaître à nouveau le succès sur le marché de l'emploi.

Par exemple, en 1996, la chaîne de Télévision Centrale de Chine (CCTV) a diffusé une émission spéciale, intitulée *L'histoire de l'automne*, mettant en vedette une ancienne travailleuse textile de Shanghai, Zhuang Hongwei. Après avoir complété un programme de formation pour le retour à l'emploi organisé par le gouvernement local, Mme Zhuang emprunta 30 000 yuans pour mettre sur pied, avec quatre autres travailleuses licenciées, le Service de nettoyage de légumes de Mère Zhuang. Ce service s'est finalement développé en une entreprise prospère de plus de 140 employés. L'histoire de la transformation de Mère Zhuang, et d'autres qui lui sont similaires, a inspiré un nouveau modèle médiatique des travailleuses licenciées. Les journaux nationaux et provinciaux contrôlés par l'État ainsi que les chaînes de radio et de télévision ont répandu des récits réconfortants sur les travailleurs licenciés, montrant que ceux-ci utilisent avec bravoure leur situation de non-emploi comme une opportunité de réaliser leurs rêves de se transformer en employés autonomes, voire en entrepreneurs. Dans cette couverture médiatique, les femmes licenciées d'âge moyen sont souvent présentées comme des protagonistes héroïques et des narratrices

éloquents, créant une image positive des travailleuses modèles qui ont adopté l'esprit du capitalisme⁶. Ces récits «se concentrent généralement sur le triomphe et le succès suivant une période initiale de privations et de souffrances. La leçon de ces histoires est que seule l'autonomie peut permettre de survivre dans une économie de marché et qu'un comportement économiquement rationnel est moralement louable (Won 2005 : 82)⁷.

Ainsi, «le discours de la réembauche chez les femmes est un nouveau récit de transition pour faciliter les transformations socialistes actuelles en Chine» (Yang 2007 : 78). Ce discours utilise d'anciennes travailleuses licenciées afin de promouvoir le concept officiellement approuvé d'individus économiquement rationnels qui réussissent grâce à leur esprit entrepreneurial et compétitif, concept diamétralement opposé à celui promu par l'ancien modèle socialiste de coopération et d'égalitarisme des travailleurs. À travers ce «discours de la *star* de la réembauche», l'échec écrasant du socialisme se trouve transformé en une inspirante histoire d'émancipation, et la souffrance occasionnée par les coupures d'emplois se voit accueillie comme une opportunité de renouvellement et de changement de vie. Les travailleuses licenciées, loin d'être des victimes du démantèlement des relations de production socialistes et de l'État providence, sont désormais vues comme «l'avant-garde culturelle du capitalisme millénariste» (Lee 2006 : 515).

Bien que les médias officiels aient vanté les histoires de ces travailleuses licenciées devenues des *stars* de la réembauche, la sombre réalité est que «la majorité des travailleurs sans emploi se sentent affligés et avilis, tels des employés à temps partiel en probation dans l'économie de services informelle ou tels des non-travailleurs sans emploi» (Won 2005 : 85)⁸. En effet, des voix contestataires se font entendre dans les médias populaires, dans la littérature et dans d'autres plateformes culturelles pour critiquer vertement la stratification sociale, l'injustice et la corruption morale causées par «la promesse brisée du socialisme». Tel que le mentionne Dai, «les productions réalistes commencent à

6. L'étude de Yu Hongmei montre que l'accroissement du nombre de femmes d'affaires est devenu un thème favori des médias officiels vers la fin des années 1990. Voir aussi l'anthologie de reportages *Faire face aux coupes d'emploi* (Yu 1998) relatant les histoires de vingt travailleuses licenciées qui connaissent maintenant toutes le succès en affaires. Dans un autre guide de retour à l'emploi, *Que faire lorsque vous êtes licencié : cent questions et réponses* (Xin et Tian 1999), on voit que parmi les 50 personnes présentées dans la section «Modèles en matière de retour à l'emploi», 37 sont des femmes (Yu 1999). L'étude de Yang (2007) a également montré que le genre joue un rôle crucial dans la technologie néolibérale de gouvernance, laquelle concerne aussi le travail de la pensée.

7. Yang a aussi remarqué que, tout en conservant les formes et les pratiques discursives propres au travail de la pensée socialiste, le contenu du discours sur le retour à l'emploi est totalement imprégné de la rationalité néolibérale de l'autosuffisance (*self-care*) et de l'autoentreprise (*self-enterprise*) (Yang 2007 : 97).

8. Selon le *Blue Book of Chinese Society* (2003), le taux de retour à l'emploi était seulement de 15 % en 2002.

aborder la réalité des classes sociales » (Dai 2002 : 229). On peut citer l'exemple d'un slogan en rimes populaire (*shunkouliu*) qui exprime de façon concise ce que représente l'expérience du licenciement pour plusieurs femmes : « Femmes licenciées, séchez vos pleurs ! Entrez courageusement dans les boîtes de nuit et les tripots. Vous pouvez y manger, y boire et y faire un tas d'argent. C'est le moyen de cesser de dépendre du Parti ! »⁹. Ici, le discours socialiste de la libération de la femme et l'image du Parti comme sauveur du peuple sont tournés en ridicule avec la situation difficile de travailleuses licenciées qui ont dû devenir travailleuses du sexe afin de joindre les deux bouts.

Des critiques plus sérieuses et plus soutenues du prix humain payé du fait des coupures d'emplois peuvent être vues dans quelques œuvres littéraires réalistes de la dernière décennie. La nouvelle intitulée *Internationale (Na'er)* de Cao Zhenglu (2004) est un récit émouvant sur la chute du système des usines d'État. Cao décrit une oligarchie puissante qui fait des profits illicites par la vente d'actifs de l'État sous le couvert de « restructurations » économiques, tandis que les travailleurs ordinaires sont complètement dépouillés de leur emploi et de la propriété collective de l'usine dans laquelle ils ont travaillé toute leur vie. Cette nouvelle offre un portrait sinistre des perspectives de ce groupe social sacrifié, en particulier à travers l'histoire d'une ouvrière. Afin de subvenir aux besoins de sa famille, mais surtout afin de payer les soins pour son enfant handicapé, cette femme d'âge moyen doit, le jour, vendre de la nourriture dans un kiosque ambulant et, la nuit, vendre son corps à des clients occasionnels. C'est la situation difficile et la déchéance de cette femme qui motivent le héros, un dirigeant syndical qui était amoureux d'elle dans sa jeunesse, à révéler la corruption des dirigeants de l'usine au péril de sa vie. Contrastant nettement avec les héroïnes des bulletins de nouvelles de CCTV, et dans la tradition critique et réaliste de la littérature engagée socialement, cette femme et sa souffrance constituent une accusation portée contre l'injustice sociale et un appel à l'action politique.

Les travailleuses licenciées et les téléseries de type « mélodie principale »

Débutant vers la fin des années 1990, les travailleuses licenciées et les récits de leur survie sont aussi devenus un sujet majeur dans plusieurs téléseries. La première du genre fut *Zouguo dongtian de nuren (Des femmes en hiver)*, diffusée pour la première fois en 1997. Le scénario de cette série de six épisodes de la chaîne de télévision *Shanghai Oriental* est construit sur les difficultés rencontrées par plusieurs Shanghainaises à la fin des années 1990, à la suite de la fermeture d'un grand nombre d'usines d'industrie textile étatiques. La plupart des travailleurs du textile, à prédominance féminine, sont longtemps demeurés sans emploi en raison de leur faible éducation et de leur âge. Cette téléserie était

9. Pour une étude plus approfondie des dictons populaires satiriques, de leurs thèmes principaux et de la manière dont ils reflètent les sentiments populaires, voir Link (2002).

de surcroît directement liée à la promotion médiatique locale de « l'expérience de Shanghai » (Won 2005 : 75), qui offrait un modèle pour la future politique en matière de retour à l'emploi à l'échelle nationale et, plus particulièrement, proposait de résoudre le problème des coupures d'emplois en promouvant l'industrie des services domestiques en plein essor.

Ah Zhen, une des héroïnes de la téléserie qui perd non seulement son emploi dans une industrie textile, mais également son mari lors d'une affaire extraconjugale, vit la douloureuse expérience de nombreuses travailleuses confrontées à une série de problèmes engendrés par les « réformes systémiques ». Pour survivre, Ah Zhen se lance dans un éventail de petits boulots et fait face à diverses difficultés, notamment sa démission d'une usine de vêtements taïwanaise afin de protester contre l'exploitation manifeste des employées, qui génère de grandes émotions. À travers ce processus, Ah Zhen apprend qu'elle ne peut compter que sur elle-même. Elle ouvre finalement une entreprise artisanale modeste, mais prospère, aux côtés d'une ancienne patronne, une femme d'affaires taïwanaise, et recrute d'anciennes collègues qui viennent travailler pour elle.

Des femmes en hiver, similaire au récit de Mère Zhuang sur la chaîne de télévision CCTV, a donné le ton aux téléseries : elles promeuvent la version orthodoxe des luttes des travailleuses licenciées comme un cheminement de croissance personnelle et de transformation de soi. Depuis lors, les récits sur les coupures d'emplois parmi les ouvrières sont apparus dans nombre d'autres téléseries, surtout celles qui relaient les « leitmotiv » ou thèmes du genre télévisuel nommé « mélodie principale »¹⁰. Depuis 2003, quand de nouvelles directives à l'égard d'une œuvre de propagande publiée sous la direction de Hu Jintao ont mis l'accent sur les « trois proximités » (proche de la réalité, proche de la vie et proche du peuple) et sur la construction d'une « société harmonieuse », les téléseries sur la vie contemporaine et les groupes socialement désavantagés sont devenues un genre à part entière. Parmi les téléseries les plus importantes traitant de licenciement et de retour à l'emploi, on peut citer *Youlei jinqing liu*

10. Défendus pour la première fois à la fin des années 1980 par des responsables gauchistes des institutions culturelles pour contrebalancer la mode grandissante du divertissement, les films et téléseries regroupés sous le terme « mélodie principale » (*zhuxuanlu yingshiju*) renvoient aux productions qui servaient à propager la version officielle de l'histoire révolutionnaire tout en faisant sens des changements contemporains selon les politiques et directives du Parti. Dans les années 1990 et jusque dans les années 2000, le Parti-État a continuellement insisté pour que la « mélodie principale » soit présente dans toutes les productions culturelles. L'impact de cette politique sur les téléseries et l'industrie cinématographique se manifeste à deux niveaux. Premièrement, les œuvres à « mélodie principale » directement financées et soutenues par l'État et réalisées spécifiquement pour la propagande font toujours partie des exigences de production des entreprises télévisuelles. Deuxièmement, et plus largement, toute téléserie et tout film qui désire obtenir une approbation officielle, qu'il soit à « mélodie principale » ou non, doit demeurer dans la lignée de l'idéologie officielle lorsqu'il traite des réformes chinoises et des transformations sociales.

(*Pleurer de tout son cœur*, 2004), *Nugong* (*Ouvrières*, 2007) et *Congtong zailai* (*Tout recommencer depuis le début*, 2009). Juste à regarder la formule utilisée dans ces séries – cadrage, personnages et principaux éléments du script –, on voit qu'elles imitent toutes de près les récits médiatiques des *stars* de la réembauche évoqués ci-dessus, et présentent une histoire avec un dénouement heureux.

Diffusée en 2004, la série *Pleurer de tout son cœur* illustre clairement ce point : une femme dans la trentaine, Ma Xiaoshuang, se montre au commencement trop dépendante, immature et gâtée, alors qu'elle bénéficie de l'amour inconditionnel de son mari et d'un emploi stable comme vendeuse dans une épicerie appartenant à l'État. Mais la chance se retourne contre elle dès le début du récit. Elle perd d'abord son emploi après que le gouvernement de la ville ait fermé ce commerce de détail peu profitable. Son mari meurt ensuite dans un accident de travail. Malgré le fait qu'elle reçoive un peu d'aide et de consolation de la part de ses anciennes collègues, de ses amies et de son voisin Qiu Yiping, collègue de son défunt mari, Xiaoshuang est dans une situation désespérée. Elle doit s'occuper de sa jeune fille sans défense et de sa belle-mère âgée et hostile, et ce, pratiquement sans argent. Même les 60 000 yuans de compensation pour la mort de son mari sont saisis par sa belle-mère sous prétexte d'être conservés pour les futurs frais de scolarité de sa petite fille. Dépourvue de compétences et de relations, Xiaoshuang occupe plusieurs emplois subalternes, comme serveuse, femme de ménage pour une famille d'intellectuels, vendeuse de jouets pour adultes, et même marieuse illégale, ce qui lui vaudra une arrestation. Elle trouve finalement un emploi dans une entreprise de services alimentaires spécialisée dans les plats à emporter. Cette entreprise est la propriété de sa belle-sœur Bai Yuping, qui sait comment s'y prendre et rencontre le succès en affaires. Lorsque Bai décide de quitter l'entreprise pour travailler dans la fonction publique, Xiaoshuang rachète l'entreprise en utilisant sa compensation de 60 000 yuans (qu'elle est parvenue à récupérer) ainsi que des prêts octroyés par la famille et des amis. Avec les conseils et les encouragements de Bai et d'un charmant entrepreneur, Xu Linfeng, elle vainc la concurrence acharnée au sein de l'industrie des services alimentaires et les ressentiments de ses anciennes amies et collègues, maintenant devenues ses employées. Non seulement elle survit, mais encore elle développe l'entreprise en une chaîne prospère qui fournit des services alimentaires à nombre d'employés de bureau. Au cours de ce processus de transformation, Xiaoshuang est également devenue une femme d'affaires confiante et mature qui termine ses études dans un collège, et s'avère en fin de compte à la fois une femme indépendante et un modèle pour sa jeune fille. Le dernier épisode la montre confiante et pleine d'assurance, et disant à sa fille : « Maintenant, j'ai grandi ! ».

Ma Xiaoshuang n'est pas le seul personnage féminin de ces téléseries à trouver son émancipation mélodramatique grâce à la transformation de soi en investissant dans une industrie de services. C'est un choix commun à plusieurs autres personnages. Par exemple, dans *Pleurer de tout son cœur*, l'amie beaucoup

plus âgée de Ma (et son ancienne collègue), Sœur Zhou, se retrouve à gérer une maison pour personnes âgées grâce à ses nombreuses années d'expérience auprès de son mari handicapé. Elle a trouvé à valoriser contre rémunération ses vertus féminines de patience et de compassion. De la même façon, Pu Xiaoti, l'héroïne d'*Ouvrières*, congédiée d'une usine d'État de machines bien qu'elle était une travailleuse modèle, trouve elle aussi une nouvelle carrière en aidant d'autres à devenir gardiennes d'enfants à domicile. Avec l'aide de sa fille éduquée aux États-Unis, elle développe ensuite une entreprise de services domestiques qui fonctionne selon les méthodes modernes d'administration des affaires. Il y a en effet un sous-genre de téléseries sur les *nannies* ou domestiques qui présente des femmes ayant vécu les coupures d'emplois, dont *Tianjiaoshou jia de ershiba ge baomu* (*Professeur Tian et ses vingt-huit nannies*, 2001), *Shewai baomu* (*Nannies chinoises dans des familles étrangères*, 2002) et *Baomu* (*Nanny*, 2007).

Dans ces téléseries, les femmes d'affaires à la tête d'entreprises de services domestiques semblent ont donc pour but de d'incarner la transformation idéale d'anciennes employées de l'État dans le nouvel ordre économique de la Chine. Ces téléseries préservent les vertus féminines traditionnelles telles que le dur labeur, les soins maternels et la patience, et les combinent avec des formations professionnelles modernes dans l'organisation du travail domestique, qui permettent aux femmes de développer la « qualité personnelle » (*suzhi*) requise pour qu'elles puissent prendre leur nouvelle place dans la société contemporaine chinoise. De plus, en raison de la réussite de leur transformation en « soi d'entreprise » (*enterprise selves*), « c'est sur ces personnages féminins que repose la responsabilité du travail de la pensée » (Sun 2008 : 98) : éduquer et inciter les autres à transformer eux aussi leur vision des choses. Ainsi, dans *Ouvrières*, Pu Xiaoti, avec son amour maternel, montre à sa fille qu'être une *nanny* n'est pas dégradant, mais offre l'opportunité d'aider autrui tout en mettant sur pied une entreprise prospère. De façon similaire, dans *Professeur Tian et ses vingt-huit nannies*, les conseils et les encouragements patients de Huijuan aident Yiwen à modifier son attitude hostile et à devenir la « vingt-huitième *nanny* ». Ainsi que l'observe Wanning Sun, ces téléseries populaires « n'expriment pas seulement l'ajustement de la position du sujet de la femme au sein de la nation, mais présentent aussi un puissant espace discursif pour éduquer les sujets nationaux et les transformer en des citoyens utiles » (Sun 2008 : 97). C'est en ce sens que ces téléseries fonctionnent comme des moyens pour remodeler les sujets féminins en concordance avec le nouvel ordre social ou, autrement dit, en agents de changement.

Bien que cette appréhension de la fonction sociale et idéologique des téléseries soit, dans une certaine mesure, valide, une lecture plus attentive révèle un niveau de signification plus profond qui est demeuré en grande partie inexploré dans la recherche académique. Il a trait à l'expérience émotionnelle et à l'impact affectif des téléseries dans la médiation de l'expérience contemporaine du changement. En fait, on va voir qu'en dépit des apparences

du message positif envoyé par les aspirations des personnages et de la fin heureuse qui ponctue ces récits, c'est plutôt le thème récurrent de la souffrance et de l'émancipation qui se traduit dans un style mélodramatique ; et un profond antagonisme émotionnel ancré dans le mécontentement populaire ainsi qu'un grand ressentiment trouvent leur expression lorsque les travailleuses licenciées sont caractérisées en sujets pleurants.

Les larmes des femmes et l'espace affectif dans *Pleurer de tout son cœur*

Pleurer de tout son cœur a été mis en scène par Kang Honglei, un cinéaste aguerri connu pour ses nombreuses téléseries sentimentales dont plusieurs ont été de grands succès, comme *Jiqing ranshao de suiyue* (*Les années passionnées*, 2001) et *Shibing tuji* (*Permission de soldats*, 2007). *Pleurer de tout son cœur* a connu une forte cote d'écoute (8,4 % des téléspectateurs) lorsqu'elle a été diffusée pour la première fois en 2004 sur Beijing TV4 et rediffusée ultérieurement sur diverses chaînes de télévision provinciales. Les critiques officielles aussi bien que les téléspectateurs se sont montrés enthousiasmés, mais pour des raisons différentes. Les critiques et les employés des institutions culturelles la voyaient comme un exemple de la dernière politique culturelle du gouvernement (« proche de la réalité, proche de la vie, proche du peuple ») et comme une histoire inspirante pour ceux qui avaient besoin d'ajuster leur vision du monde à la nouvelle économie (Ni 2005 ; Zhong 2005 ; Dai 2005). De leur côté, de nombreux téléspectateurs parlaient plutôt des émotions profondes suscitées par cette téléserie.

Le scénariste Ni Xueli rapporte que lorsque la série était encore au stade de l'approbation, plusieurs personnes, y compris des travailleuses licenciées, ont été invitées à la projection par le comité d'évaluation : tous pleurèrent à chaudes larmes au fil des expériences de l'héroïne Ma Xiaoshuang (Ni 2005). Cette version est corroborée par une enquête sur les messages publiés en ligne sur le blogue du club de fans¹¹. La raison principale de la popularité de la série est « qu'elle fait bien pleurer ». Quelques-uns ont rapporté avoir pleuré tout au long de la série, en particulier lorsqu'ils entendaient la chanson du générique. Les pleurs les aidaient à se libérer des tensions, des frustrations ou de la tristesse vécus dans leur propre vie. Plusieurs téléspectateurs se sentaient également touchés même s'ils n'avaient pas connu eux-mêmes le licenciement ou le chômage. La série semblait faire écho à la situation professionnelle des téléspectateurs, à leur vie familiale et à leur conception générale de la vie et de la survie dans la Chine contemporaine. Plusieurs téléspectateurs décrivaient, dans leurs messages, leur histoire de vie à la manière mélodramatique de *Pleurer de tout son cœur*. Par exemple, une internaute

11. Le club de fans est la plateforme de forums (*tieba*) « Pleurer de tout son cœur » sur Baidu, un blogue de 1001 messages publiés entre janvier 2005 et août 2008. On peut voir le générique de la téléserie sur le même site (<http://tieba.baidu.com/p/1117128984>), consulté le 26 juin 2012 (NdIrr).

associa les conflits que vivait Xiaoshuang à ses propres difficultés pour aider ses parents âgés à trouver des services médicaux à Pékin, mentionnant notamment le prix élevé des médicaments, la nécessité de construire un réseau social pour leur trouver une place dans un hôpital décent, ainsi que le simple fait de se trouver un endroit pour vivre. Visionner cette téléserie représente manifestement pour ces personnes plus une forme de catharsis ou de soulagement émotionnel qu'un exercice pédagogique ou d'apprentissage idéologique.

Bien qu'une enquête quantitative soit nécessaire pour analyser de manière plus nuancée le public, ce qui dépasse la portée de cet article, il est évident qu'il y a d'après les réponses données une dimension « sentimentale » ou émotionnelle dans cette médiation de l'expérience sociale du changement par les téléseries chinoises. Plus spécifiquement, c'est la construction et la performance des pleurs (*ku*) sous une forme hautement mélodramatique qui est à son tour transmise au public (Wu et Wang 2008 : 427).

On peut voir une rapide illustration de cette performativité de l'émotion dans le générique de *Pleurer de tout son cœur*. En moins de deux minutes, des plans résumant différents épisodes montrent les expressions faciales de différents personnages, plusieurs d'entre eux pleurant ou sanglotant, avec de nombreux gros plans, sous plusieurs angles, du visage exploré de l'héroïne Xiaoshuang. Ce traitement visuel de l'émotion est renforcé par la musique du générique, une mélodie lancinante qui revient avec les paroles suivantes :

Parce que tu es encore avec moi, voyant tout ce que je vois :
 Mais il est trop tard pour être heureux, parce ce que ce n'est qu'un souvenir
 passé.
 Parce que tu es encore avec moi, soupirant à chaque fois que je soupire :
 Mais on n'a pas le temps d'avoir le cœur brisé, parce que l'aube illumine le ciel.
 Seulement dans mes rêves mes larmes peuvent-elles couler pleinement
 Pas besoin de les cacher comme elles tombent sur tes vêtements,
 Ce fut la plus belle peine que j'ai eue de ma vie entière.
 Quelle joie ai-je dans mon cœur ?
 Si j'essaie de l'exprimer, je ne peux le faire de façon claire
 Mais ton solide soutien me donne la force de continuer...
 Parce que tu es encore avec moi : dans mes rêves je peux t'êtreindre,
 Et je sais que je vis encore dans ton cœur à toi aussi...

Le thème est chanté par Sandy Lam (Lin Yilian), une chanteuse de Cantopop¹² connue pour l'expression de la perte, de la douleur et de l'apitoiement sur soi que les femmes ressentent dans leur vie sentimentale et dans leur mariage. Le ton et les paroles mélancoliques, normalement une ode de l'héroïne à son défunt mari, traduisent la « langue sentimentale » et le « pathos de l'époque »

12. *Cantopop* est l'abréviation de *Cantonese Popular Music* (musique populaire cantonaise) et désigne la musique populaire en vogue à Hong Kong, chantée en cantonais, qui s'inspire de la musique populaire chinoise et d'autres formes de musiques occidentales (Ndlr).

communs à plusieurs chansons composées pour les téléseries chinoises (Zhong 2010 : 144) : rêves brisés, amour perdu, anxiété par rapport à un avenir incertain et le « désir ardent » d'une attention sincère et de relations durables. La chanson du générique, présente au début de chaque épisode et fréquemment répétée dans les moments d'émotion extrême, fonctionne tel un marqueur affectif à travers toute la série. Elle traduit bien le ton mélancolique et l'instabilité émotionnelle qui parcourent l'ensemble des 21 épisodes de la série, et établit un espace affectif dans lequel les investissements émotionnels entre les téléspectateurs et les personnages entrent en jeu.

Afin de montrer comment ces téléseries communiquent émotions et sentiments de nature sociale dans un contexte de changement sociétal, j'examine le traitement mélodramatique des travailleuses licenciées dans *Pleurer de tout son cœur* et le contenu émotionnel de cette série à partir d'une analyse de ses formes narratives et de son langage audiovisuel.

Le mélodrame dans la littérature, le cinéma et la production télévisuelle utilise souvent des techniques esthétiques telles que l'exagération des intrigues et des personnages pour susciter une réaction émotive chez le public. Par le pathos émotionnel qu'il crée, le mélodrame explore aussi fréquemment la répression psychologique et sexuelle comme façon de « réagir à une époque de transition historique et de crise sociale » (Pickowicz 1993 : 320). Dans *Pleurer de tout son cœur*, ce mode de narration mélodramatique est manifeste aussi bien dans le script que dans la construction des personnages ainsi que dans le registre de jeu et le style visuel.

En premier lieu, *Pleurer de tout son cœur* met rapidement en place un contexte mélodramatique par une série d'incidents traumatiques se déroulant durant les cinq premiers épisodes : une situation de perte, de deuil et de souffrance. Xiaoshuang, naïve et apparemment incompétente, est anéantie de surprise par son licenciement. Pendant qu'elle se remet de ce choc, un second coup lui est asséné avec la mort soudaine de son mari dans un accident. Ici, la perte personnelle est sans équivoque entremêlée à l'expérience collective des coupures d'emplois et du changement social. La tension émotionnelle et le stress psychologique s'accumulent dans les épisodes suivants, alors que cette mère célibataire doit se tirer de diverses situations difficiles pour survivre : l'épuisement physique de la quête de travail et l'humiliation constante que cela génère ; le chaos quotidien de s'occuper de sa jeune fille et de sa terrible belle-mère, ponctué de conflits avec ses belles-sœurs ; et surtout la pression mentale qu'implique la transition de son identité de « travailleuse salariée » à « patron impitoyable », lorsqu'elle monte dans l'échelle sociale avec les nouveaux codes sociaux dominés par le capital et la concurrence.

Dans cette téléserie, les malheurs, la souffrance et le trouble émotionnel vécus par Ma Xiaoshuang ne lui sont pas spécifiques, mais s'inscrivent en écho avec la vie de presque tous les personnages féminins de la série, et en particulier de

ses trois anciennes collègues. Sœur Zhou a un mari handicapé qui exige des soins 24 heures sur 24 ; en plus de cela, elle a un fils à l'université qu'elle doit soutenir ; Tian Lichun doit composer avec l'alcoolisme et l'irresponsabilité de son mari ; et le mari de Zheng Xiushui est impuissant, mais violent, la laissant meurtrie et blessée. Même la compétente femme d'affaires Bai Yuping connaît l'éloignement de son mari professeur et doit essayer de trouver le bonheur par d'autres moyens. L'effondrement de l'ordre domestique et l'éclatement des relations intimes constituent l'expérience commune de ces femmes et conduisent fréquemment aux explosions émotionnelles des personnages tout au long de la série.

Cette mobilisation émotionnelle se manifeste également dans le langage audiovisuel de la série. Kang Honglei, le directeur, recourt à plusieurs moyens stylistiques afin de susciter des émotions et d'assurer une connexion émotionnelle entre le public et les personnages de la série, particulièrement à travers des « scènes d'empathie » construites au montage. L'une des scènes fréquemment mentionnées par les fans est celle du deuil, lors du décès du mari de Xiaoshuang. Alors qu'elle se brosse les dents devant le miroir, Xiaoshuang se rappelle qu'il n'y a que quelques jours, ils se taquinaient et jouaient ensemble. Un *flashback* est inséré pour indiquer comment Xiaoshuang se sent à ce moment précis, puis fait place à un long gros plan de son visage en pleurs reflété dans le miroir.

De tels plans subjectifs, qui mettent délibérément en scène la performativité de l'émotion, apparaissent à plusieurs reprises dans la série. Une autre « scène d'empathie », dans laquelle un groupe entier sanglote et pleure longuement, est celle de la fermeture de l'épicerie d'État, traitée dans le quatrième épisode. On voit d'abord l'administrateur annonçant froidement que le magasin ferme ses portes. Ensuite, sous le regard anxieux des employés, un camion arrive pour emporter l'inventaire du magasin. La musique du générique joue en arrière-plan, et les plans des quatre principaux personnages féminins tentant en vain d'arrêter les conducteurs des camions se succèdent, leurs visages en proie aux cris et aux pleurs, et leurs corps étendus sur le sol devant les roues du camion. Tout cela est exposé de manière lyrique en mode ralenti. Les techniques expressives du ralenti et le pic mélodramatique des pleurs durent plus de trois minutes et communiquent le sentiment de catastrophe et de traumatisme vécu par ces femmes.

Malgré leur rôle implicite de propagande et leur dénouement idéologique, les téléseries sur les femmes licenciées présentent donc une « structure tragique des sentiments » (*tragic structure of feeling*, Ang 1985) qui émerge de la situation mélodramatique et des démonstrations émotionnelles des personnages. Leurs pleurs et leurs sanglots constants (*ku*) évoquent une expérience émotionnelle et une atmosphère générale de deuil et de tristesse, causés par l'incertitude, l'anxiété, les épreuves et les souffrances. Ces pleurs symptomatiques ne constituent donc pas seulement le cœur de l'expérience des personnages, mais fonctionnent également comme un canal majeur de sorte que le public puisse émotionnellement s'identifier avec les personnages.

Le contenu de ces « pleurs » comprend plusieurs éléments émotionnels : en plus du deuil lié à la perte d'êtres chers et de la sécurité rassurante d'une vie passée, il y a la peur et l'anxiété liées au fait que ces personnages féminins sont confrontés au licenciement et doivent faire face à une insoutenable pression. Surgissent également la colère et le ressentiment liés aux injustices sociales et aux divisions sociales qui se creusent, ainsi que la tension et la confusion à l'égard du changement des valeurs induites par la transition du socialisme égalitariste vers la logique capitaliste de la loi du plus fort.

Ce dernier point est clairement illustré dans le sixième épisode, qui dépeint les quatre femmes errant dans des rues animées, cherchant désespérément un emploi. À travers leurs yeux, on perçoit la croissance des inégalités sociales, le consumérisme et le snobisme (lorsque Xiaoshuang cherche un emploi dans une boutique de luxe et se sent intimidée par les vendeurs) ; on est également témoin de la corruption morale et de l'abus de pouvoir (lorsque Sœur Zhou est battue et mise à la porte de son poste de concierge après avoir dénoncé une prostituée, et lorsque le directeur d'un bureau du gouvernement accepte un pot-de-vin de Tian Lichun, mais refuse de lui donner un emploi). Quand, finalement, ces femmes toujours sans emploi s'assoient dans un restaurant bondé, utilisant les quelques sous qu'il leur reste pour s'offrir une bière et soulager leurs frustrations, elles prennent conscience du fait que si elles ont jadis été jeunes et désirables, elles sont désormais abandonnées à la fois par leur mari et par la société. Elles se demandent alors à voix haute : « Comment va-t-on maintenant survivre au changement ? ». La scène se termine avec Sœur Zhou, à moitié ivre, qui ironique, affirme hardiment en levant son verre : « Nous avons seulement accompli deux choses : l'une est l'anticorruption et l'autre est d'avoir balayé les immoralités. Ces choses sont censées être sous la responsabilité du gouvernement, mais ce sont nous, travailleuses qui avons vécu les coupures, qui l'avons fait pour eux ! ». Les émotions amères exprimées par les travailleuses licenciées, qu'elles soient chagrin, souffrance, ressentiment ou colère, naissent de leur sentiment d'impuissance et révèlent une frustration plus profonde. Elles sont l'expression directe de leurs opinions tranchées sur l'inégalité et l'injustice, lesquelles sont à mettre en lien avec les expériences vécues par le public, qui doit lui aussi composer avec la corruption des fonctionnaires, la chute dans l'échelle sociale et l'écart toujours croissant entre les nantis et les démunis.

Pleurer de tout son cœur met aussi en évidence les conflits moraux et les changements dans les relations qui résultent des réformes économiques et causent tensions, frustrations et confusion, en particulier chez les amis, les membres de la famille et dans les autres relations intimes. Cela est manifeste dans le conflit que vit Xiaoshuang, prise entre son désir de gravir l'échelle sociale et ses tentatives de maintenir ses relations antérieures avec ses « sœurs » (ses anciennes collègues). Au début, ce qui lie et rend ces femmes solidaires sont leurs expériences et leur passé communs, le groupe servant de refuge émotionnel à Xiaoshuang. Elles la soutiennent dans le deuil de son mari et dans sa lutte quotidienne pour faire

face à ses multiples soucis. Cependant, cette relation s'altère à plusieurs reprises lorsque Xiaoshuang achète l'entreprise de services alimentaires de Bai et que ses « sœurs » deviennent désormais ses « employées ». Incompréhension, jalousie et ressentiment se développent, et elles entrent fréquemment en conflit en raison de leurs intérêts économiques différents et de leur statut social en transformation. L'une des scènes révélatrices à cet égard se trouve dans le vingtième épisode, lorsque Xiaoshuang essaie de discuter des profits que fait l'entreprise avec ses ex-amies et maintenant employées, et doit faire face à des réactions froides et ironiques. À la suite de cet événement, les trois amies décident de quitter l'entreprise ; Xiaoshuang, tout en allant de l'avant avec sa nouvelle vie, ressent alors une profonde solitude, déplorant l'intimité et l'amitié à jamais perdues.

De façon similaire, les relations romantiques de Xiaoshuang avec deux personnages masculins, Qiu Yiping et Xu Linfeng, sont imprégnées de jugements éthiques complexes et étroitement associées à son ascension sociale. Qiu est un homme « gentil » et conventionnel : c'est un collègue et ami proche de Chen, l'ex-mari de Xiaoshuang qui aide discrètement celle-ci dans ses tâches ménagères. Il est patient, attentionné, travailleur, et l'a secrètement aimée pendant plusieurs années. Or, ses attitudes conservatrices, sa médiocrité et même ses habitudes économes font qu'il ne correspond pas au type de masculinité que recherche Xiaoshuang. Tout en jouant à la marieuse entre Qiu et sa « sœur » Zhou, qui est beaucoup plus âgée et moins qualifiée pour s'élever dans l'échelle sociale, Xiaoshuang développe des sentiments pour Xu, un homme d'affaires compétent qui ne s'engage pas aisément, mais qui apporte à Xiaoshuang une aide financière utile et des conseils en matière de gestion afin de la seconder dans sa nouvelle entreprise. Comme bien d'autres mélodrames, le choix final de Xiaoshuang représente un dilemme moral qui est inextricablement lié à son ascension potentielle dans la stratification sociale.

***Kuqing xi* et le discours télévisuel ambivalent sur le changement**

Dans une perspective plus générale, les téléseries portant sur les femmes licenciées partagent également plusieurs caractéristiques thématiques et stylistiques – surtout du point de vue des *ku* (pleurs) qui s'avèrent des marqueurs émotionnels centraux – avec les « séries d'émotions amères » (*kuqing xi*), un sous-genre du téléroman familial qui a récemment connu un regain de popularité sur les écrans télévisés chinois. Ces drames se concentrent souvent sur la pauvreté urbaine, sur les travailleurs licenciés, les retraités, les femmes de ménage et les travailleurs migrants des zones rurales. S'attardant sur les épreuves et la turbulence émotionnelle de leur vie quotidienne – difficultés financières, habitat inadéquat, problèmes psychologiques, maladies physiques, parents âgés et relations familiales tendues – ces séries présentent un monde de victimes et de perdants secoués par des transformations sociales dramatiques. Elles sont ponctuées de successions d'événements malheureux, maladies et décès, et les gens qu'on y voit sont envahis par le sentiment d'avoir été abandonnés par leur

époque. Plusieurs commentateurs ont résumé ce sous-genre par l'expression «trois ruptures et une souffrance» (rupture de la famille, des sentiments et du mariage, et la souffrance à la maison)¹³.

Le *kuqing xi* vient de Taïwan, à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Les téléseries et les films taïwanais tels *Xingxing zhi woxin* (*Les Étoiles comprennent mon cœur*) et *Mama, zai ai wo yici* (*Aime-moi encore, Maman*), présentent souvent un dilemme moral sous la forme d'un mélodrame familial, avec les thèmes traditionnels que sont la piété filiale et la compassion. Non seulement ces œuvres offrent aux producteurs de téléseries de la Chine continentale un modèle pratique avec lequel travailler – la série populaire *Kewang* (*Désirs ardents*, 1990) est le produit direct de cette influence (Zha 1995) –, mais encore elles ont montré aux producteurs des médias populaires comment «reconstruire la voix/le soi/la nation victimisés du *ku*» (Wu et Wang 2008 : 425) dans la société chinoise post-1989. En fait, depuis les deux dernières décennies, c'est le *kuqing xi* dans son ancrage local et contemporain qui domine les écrans télévisés chinois avec *Zanba zanma* (*Père et mère*, 1996), *Qinqing shu* (*Arbre généalogique*, 2003), *Qinxiong redi* (*Mes Frères bien aimés*, 2007), et *Wo de chou niang* (*Mon horrible mère*, 2008).

La popularité du *kuqing xi* tient à une tradition de longue date du récit mélodramatique dans l'opéra chinois, et aux films chinois plus récents dans lesquels la souffrance et les larmes des femmes sont souvent utilisées pour véhiculer la critique sociale. La conception de la souffrance humaine propre au *kuqing xi* doit être comprise dans la tradition du folklore chinois et dans l'interprétation confucéenne des implications politiques du *ku* : tel que le soutiennent Wu et Wang (2008), «la performance féminine du *ku* dans l'expression des condoléances offre un moyen de choix pour représenter la lutte entre idéaux politiques et frustrations émotionnelles au sein d'une société patriarcale» (Wu et Wang 2008 : 416-417).

De façon plus importante, tel que l'a observé un producteur de la téléserie, Hai Yan, l'essor du *kuqing xi* «renvoie à un inconscient collectif et à des humeurs sociales (*social mood*) qui ne sont pas abordées dans les séries historiques en costumes d'époque (le genre dominant de la téléserie chinoise)» (Liu 2005 : n.p.). Cet inconscient collectif et ces humeurs sociales forment la base de l'articulation affective dans laquelle les téléseries et les spectateurs sont engagés. Malgré des intrigues mélodramatiques parfois peu crédibles, les téléspectateurs trouvent dans ces séries «une identification mélodramatique» (Ang 1996) et un

13. Les représentants des institutions culturelles ont récemment décidé que les émotions sociales du *kuqing xi* sont dérangeantes. Ils ont publiquement déclaré que de telles productions devraient être découragées. Au début de l'année 2009, lors d'une rencontre nationale entre scénaristes de téléseries, Li Jingsheng, le représentant de l'Administration centrale de la radio, du cinéma et de la télévision, a dénigré le *kuqing xi* en raison de la formule «trois ruptures et une souffrance» et a déclaré qu'on ne devrait pas permettre l'essor de ce type de séries. Voir Anonyme (2009).

«réalisme émotionnel» à travers leurs larmes. Dans les termes d'Ien Ang (1985), il y a «une collaboration étroite entre situation dramatique et réalité sociale», ce qui est particulièrement significatif considérant le fait que le public télévisuel en Chine «comprend de prime à bord des téléspectateurs de niveau d'éducation faible, des femmes, des personnes d'âge moyen à avancé et des personnes âgées, ainsi que des personnes économiquement moins nanties» (Kong 2008 : 82). Autrement dit, ils représentent les échelons les plus bas de la société et sont ceux qui ont le plus perdu à la suite des réformes économiques.

Ainsi que le suggère notre discussion de *Pleurer de tout son cœur*, la présentation mélodramatique des expériences sociales et personnelles des travailleuses licenciées cherche clairement à exagérer et à provoquer des émotions de souffrance, de chagrin, de peine et de colère à un degré extrême, ce qui est directement dans la tradition du *kuqing xi*. En ce sens, cela met en lumière le sort psychologique et émotionnel des femmes licenciées et montre sous une autre forme une réalité qui s'avère bien plus sombre et bien plus ambivalente que les présentations typiques propagées dans les médias par les reportages enthousiastes et euphoriques ne le laissent croire. C'est précisément par ces «formes prosaïques de la souffrance» (Ang 1985 : 78) incorporées dans les expériences individuelles et dans le quotidien que se manifestent l'antagonisme émotionnel et une critique subtile. L'antagonisme émotionnel entraîne une conception différente des changements sociaux par rapport à l'optimisme idéologique qui caractérise les reportages des médias sur le même thème.

L'espace affectif et le réalisme émotionnel évidents dans *Pleurer de tout son cœur* et dans d'autres exemples de *kuqing xi* attirent notre attention sur la complexité et la nature polysémique des téléseries dans la Chine contemporaine. En d'autres mots, il y a «de subtiles couches de significations controversées» sous la surface idéologique apparemment harmonieuse, «couches de significations qui sont disposées selon différents niveaux d'explicitation» (Ma 1999 : 113) afin de gérer les demandes parfois divergentes, parfois contradictoires, des spectateurs. D'une part, on peut y déceler un message néolibéral visant à motiver et inciter les gens à gravir l'échelle sociale de la nouvelle économie de marché, et un exemple probant de ce que la transformation des mentalités peut faire pour améliorer la vie des femmes licenciées. D'autre part, on peut y entendre les voix controversées des victimes, ce qui complique les messages idéologiques et ouvrir la voie à une critique subtile des inégalités sociales grandissantes et de la nouvelle dominance du capital sur toutes les autres valeurs.

Un autre contexte social pour la prolifération du *kuqing xi* est ironiquement celui de l'imposition de la censure et de réglementations sur la production et la diffusion des téléseries. Les agents de la télévision chinoise doivent constamment regarder dans leur dos afin d'éviter que la censure ne soit imposée sur leur travail. Cela est d'autant plus vrai pour ceux qui travaillent sur des sujets contemporains, délicats, et qui impliquent plusieurs contraintes. L'interdiction en 2004, à l'échelle

de la nation, du genre très populaire de la série policière anticorruption n'est qu'un des exemples des perturbations soudaines dues à la censure. L'une des conséquences de cette situation a été l'essor des séries historiques en costumes d'époque et des films d'arts martiaux, à la fois à la télévision et au cinéma, en raison de leur cadre non contemporain qui prête moins à la controverse.

Vu sous cet angle, le mélodrame familial, qui recouvre la réalité contemporaine des divisions sociales et de la souffrance ouvrière du voile des thèmes éthiques «traditionnels» de la famille chinoise (Dai 2002: 229), évite ainsi de se brouiller avec les censeurs. En même temps, il permet la médiation des expériences sociales et répond plus subtilement aux besoins émotionnels des téléspectateurs contemporains. Travaillant au sein de l'espace affectif ouvert par les scènes quotidiennes et les expériences individuelles, les téléseries chinoises portant sur les femmes licenciées et autres *kuqing xi* réfractent les forces historiques et les crises sociales qui ont émergé en période de transition. Les pleurs et les sanglots sur et devant les écrans de télévision sont donc symptomatiques des puissantes émotions sociales sous-jacentes et fournissent, en même temps, un moyen de communication et de partage de ces émotions dont nous pouvons constater les implications politiques dans l'observation suivante : «Au cours des vingt dernières années, on a observé des alternatives dans le domaine culturel du *ku* qui représentent l'autonomie grandissante des gens ordinaires et mettent l'accent sur un retour des émotions et des sentiments afin de dissiper l'atmosphère politique, la discipline, la hiérarchie et l'homogénéité» (Wu et Wang 2008: 427).

Conclusion

Cette analyse de la qualité émotionnelle et de la dimension affective des téléseries portant sur les travailleuses licenciées a permis de dégager une signification polysémique ou ambivalente dans plusieurs de ces séries. L'émergence de ces téléseries prend clairement racine dans la politique nationale pour l'emploi et dans le discours sur les réformes économiques, ainsi qu'en témoigne la profusion des reportages sur les travailleuses licenciées qui ont émergé dans les médias officiels à partir de la seconde moitié des années 1990. Les téléseries portant sur ce thème, produites par les chaînes de télévision contrôlées par l'État, sont apparues au même moment – ce qui n'est pas étonnant étant donné que les institutions culturelles officielles ont longtemps perçu la téléserie comme un exemple de genre populaire qui doit être mobilisé pour délivrer les messages politiques du Parti-État dans un format aisé à comprendre. En fait, plusieurs de ces mélodrames ont été produits par des centres de production télévisuelle en association avec les départements de propagande des ministères aux niveaux central et local. Il est donc clair que leurs producteurs les concevaient comme des téléseries de type «mélodie principale» pour promouvoir le nouveau projet de retour à l'emploi du Parti-État.

Or, la plupart du temps, les versions diffusées de ces séries sont en fait plus complexes et plus ambivalentes que les attentes de leurs producteurs, car elles soulèvent diverses controverses sociales et présentent un éventail de voix et d'émotions, parfois en contradiction avec le message officiel positif. Ainsi que nous l'avons montré, l'utilisation des formes mélodramatiques dans ces téléseries dans le but de médier problèmes sociaux et émotions collectives produit des significations émotionnelles qui vont bien au-delà leur contenu idéologique superficiel. Dans ces téléseries, tout comme dans quelques précédents au cinéma et dans la littérature,

[L]a personnalisation de forces historiques et sociales, le terrain privilégié de la famille comme microcosme des crises historiques, la représentation d'une belle et pitoyable femme victime d'injustices, la nette polarisation du bien et du mal, les scènes et les sons dramatiquement exagérés – tout cela s'entremêle pour jouer sur les sens et les cœurs du public et produire une catharsis.

Wang 2004: 144

Bien que ces représentations ne confèrent pas nécessairement une fonction subversive à ces téléseries, elles suggèrent fortement, à tout le moins, que pour plusieurs personnes en Chine, être mis à pied ou tout simplement lutter pour survivre dans l'ordre néolibéral du monde actuel où le capital est roi n'est pas un nouveau commencement, mais une réalité en cours, accablante et déchirante. C'est en ce sens que ces téléseries abordent les complexités émotionnelles au sein d'une société postsocialiste comme la Chine d'aujourd'hui, et dramatisent les conflits essentiels d'une transition historique vers un nouvel ordre économique.

Article inédit en français, traduit de l'anglais par Isabelle Henrion-Dourcy

Références

- ANAGNOST A. 1997, *National Past-Times: Narrative, Representation and Power in Modern China*. Durham, Duke University Press.
- ANG I., 1985, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York, Methuen & Co.
- , 1996, «Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women's Fantasy»: 85-97, in I. Ang, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for Postmodern World*. Londres, New York, Routledge.
- ANONYME, 2009, «Guangdianzongju jiang zhaoshou zhendun kuqingxi, fandui sanpoyiku (SARFT Starts to Rectify TV Dramas of Emotional Hardship, Opposing "Three Brokennesses and One Suffering")», *Zhejiang zaixian (Zhejiang Online)*, 19 mai, consulté sur Internet (<http://news.163.com/09/0519/06/59LIRNVH0001124J.html>), le 16 octobre 2010.

- APPLETON S., J. KNIGHT, L. SONG et Q. XIA, 2002, « Labour Retrenchment in China – Determinants and Consequences », *China Economic Review*, 13, 2-3 : 252-275.
- BAI R., 2005, « Media Commercialization, Entertainment, and the Party-State : The Political Economy of Contemporary Chinese Television Entertainment Culture », *Global Media Journal*, 4, 6, consulté sur Internet (<http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/sp05/graduatesp05/gmj-sp05gradinv-bai.htm>), le 24 janvier 2012.
- CAO Z., 2004, « Na'er » (Internationale) : 34-60, in *Dangdai* (Contemporary), vol. 5, consulté sur Internet (<http://www.eduww.com/thinker/forum.php?mod=viewthread&tid=35742>), le 24 janvier 2012.
- CLOUGH P.T., 2004, *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, Duke University Press.
- DAI J., 2002, « Invisible Writing: The Politics of Mass Culture in the 1990s » : 213-234, in J. Wang et T.E. Barlow (dir.), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. Londres, Verso.
- DAI Q., 2005, « Guojia jubian xia de nuxing jingshen chengzhang » (Women's Spiritual Growth Under the Dramatic Changes Taking Place in China), *Zhongguo dianshi* (Chinese Television), 8 : 23-27.
- GORTON K., 2009, *Media Audiences: Television, Meaning and Emotion*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- GREGG M. et G.J. SEIGWORTH, 2010, *The Affective Theory Reader*. Durham, Londres, Duke University Press.
- GROSSBERG L., 1992, *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Post Modern Culture*. Londres, New York, Routledge.
- , 1997, *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham, Duke University Press.
- GROSSBERG L. (dir.), 1996, « On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall » : 131-150, in D. Morley et K. Chen (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres, New York, Routledge.
- KONG S., 2008, « Family Matters: Reconstructing the Family on the Chinese TV Screen » : 75-88, in Y. Zhu, M. Keane et R. Bai (dir.), *TV Drama in China*. Hong Kong, Hong Kong University Press.
- LEE H., 2006, « Nannies for Foreigners: The Enchantment of Chinese Womanhood in the Age of Millennial Capitalism », *Public Culture*, 18, 3 : 507-529.
- LINK P. et K. ZHOU, 2002, « Shunkouliu: Popular Satirical Sayings and Popular Thought » : 89-110, in P. Link et al. (dir.), *Popular China: Unofficial Culture in a Globalizing Society*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers.
- LIU W., 2005, « Cuoai yisheng shoushilu duoguan, kuqing xi zai xian gaofeng » (A Life of Mistaken Love' Gets Top Spot in Ratings, Another Surge of Interest in Drama of Bitter Emotion), *Xin Jingbao*, 23 juillet.
- MA E.K., 1999, *Culture, Politics, and Television in Hong Kong*. Londres, Routledge.

- MASSUMI B., 2002, *The Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, Duke University Press.
- McLAREN A., 2008, *Performing Grief: Bridal Laments in Rural China*. Honolulu, University of Hawaii Press.
- NI X., 2005, «Zhenxing dianshiju shizi shandai bianju» (Revitalization of TV Drama Starting from Script Writers), *Xiandai Chuanbo* (Modern Communications), 3: 14-16.
- PICKOWICZ P.G., 1993, «Melodramatic Representation and the “May Fourth” Tradition of Chinese Cinema»: 295-326, in E. Widmer et D. Wang (dir.), *From May Fourth to June Fourth*. Cambridge, Harvard University Press.
- ROFEL L.B., 1994, «Yearnings: Televisual Love and Melodramatic Politics in Contemporary China», *American Ethnologist*, 21, 4: 700-722.
- SHANGHAI TV FESTIVAL & CVSC SOFRES MEDIA, 2004, *Zhongguo dianshiju shichangbaogao* (China TV Drama Report 2003-2004). Beijing, Huaxia Publishing House.
- SUN W., 2008, «Maids in the Televisual City: Competing Tales of Post-Socialist Modernity»: 89-102, in Y. Zhu, M. Keane et R. Bai (dir.), *TV Drama in China*. Hong Kong, Hong Kong University Press.
- WANG B., 2004, *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China*. Stanford, Stanford University Press.
- WANG Z., 2003, «Gender, Employment and Women’s Resistance»: 158-182, in E. Perry et M. Sheldon (dir.), *Chinese Society: Change Conflict and Resistance* (2ème édition), Londres, New York, Routledge.
- WON J., 2004, «Withering Away of the Iron Rice Bowl? The Re-Employment Project of Post-Socialist China», *Studies in Comparative International Development (SCID)*, 39, 2: 71-93, consulté sur Internet (<http://www.springerlink.com/content/yq1d5jayd7hdt1ax/fulltext.pdf>), le 24 janvier 2012.
- WU W. et X. WANG, 2008, «Cultural Performance and Ethnography of Ku in China», *Positions: East Asian Cultural Critiques*, 16, 2: 409-433.
- XIN X. et Y. TIAN, 1999, *Xiagang zenmeban: Baiwen baida* (What to Do When You Are Laid off: One Hundred Questions and Answers). Beijing, Zhongguo chengshi chubanshe.
- YANG J., 2007, «Reemployment Stars: Language, Gender and Neoliberal Restructuring in China»: 77-106, in B.S. McElhinny (dir.), *Words, Worlds, and Material Girls: Language, Gender, Globalization*. Berlin, Mouton De Gruyter.
- YU H., 1999, «Zhebi yu kejian: Xinwen he wenxue zhong de xiagang nugong xingxiang fenxi» (Disguise and Exposure: Analysis of the Representation of Laid-off Female Workers in Media Stories and Literature), conférence non publiée.
- YU X., 1998, *Zaoyu xiagang* (Facing Retrenchment). Beijing, Zhongguo gongshanglian chubanshe.
- ZHA J., 1995, *China Pop: How Soap Operas, Tabloids, and Bestsellers Are Transforming a Culture*. New York, The New Press.

- ZHAO Y., 2002, «The Rich, the Laid-off, and the Criminal in Tabloid Tales: Read All about It»: 111-136, in P. Link et al. (dir.), *Popular China: Unofficial Culture in a Globalizing Society*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers.
- , 2008, *Communication in China: Political Economy, Power and Conflict*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers.
- ZHONG C., 2005, «Youlei jinqingliu guanhou suixiang» (Thoughts on *Crying Your Heart Out*), *Zhongguo dianshi* (Chinese Television), 8: 23-25.
- ZHONG X., 2010, *Mainstream Culture Refocused: Television Drama, Society and the Production of Meaning in Reform-Era China*. Honolulu, University of Hawaii Press.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

Le changement à travers le mélodrame : femmes, Kuqing xi et articulation des affects dans une téléserie chinoise

Cet article examine quelques téléseries récentes prenant pour thème les travailleuses licenciées en Chine pour faire ressortir la dimension affective, souvent négligée, qui y est véhiculée ainsi que l'ambivalence du discours télévisuel à propos des réformes économiques et de la nouvelle dominance capitaliste dans la société chinoise. En s'appuyant sur une ethnographie des décors, des personnages, de l'intrigue et du langage audiovisuel, ainsi que des expériences de visionnement par les téléspectateurs, il explore les stratégies affectives et émotionnelles mises de l'avant et, plus particulièrement, les implications sociales et émotionnelles des récits de ces mélodrames dans le contexte du discours public sur les coupures en emploi (*xiagang*). Parmi les conséquences des réformes économiques chinoises, ce sont ces coupures qui ont semé le plus de discorde et causé le plus de souffrances. L'article montre que le sort et le salut potentiel de ces femmes licenciées et, par extension, ceux d'autres groupes sociaux parmi les moins privilégiés, ont été instrumentalisés dans un format dramatique mobilisant des affects puissants et ce, par divers acteurs sociaux poursuivant leurs propres objectifs. Parmi ceux-ci figurent la promotion du projet gouvernemental de retour à l'emploi, l'expression du mécontentement social et de la détresse émotionnelle, ainsi que la tentative de faire sens des énormes changements sociaux qui sont survenus dans la Chine contemporaine.

Mots clés : Kong, mélodrame, travailleuses licenciées, affects, identification émotionnelle, *Kuqing xi*, texte polysémique

Melodrama for Change : Women, Kuqing xi and the Affective Articulation of Chinese TV Drama

This paper uses recent TV serial dramas about laid-off female workers as an example to demonstrate the often neglected affective dimension of Chinese TV drama and its ambivalent televisual discourse on the economic reforms and the new dominance of capital in Chinese society. Based mainly on close generic analysis of settings, characters, plotlines, and audio-visual language, supplemented by audiences' viewing experiences, I explore the affective

strategies and emotional meanings of these dramas, in particular, the social implications and emotional impact of these melodramatic narratives in the context of the public discourse on retrenchment (*xiagang*), which has been one of the most divisive and painful consequences of China's economic reforms. I argue that the plight and potential salvation of laid-off women, and by extension, of other less privileged social groups, has been used as a powerfully affective dramatic form by various social agents with their own agendas. Such agendas include promoting the government's re-employment project; voicing social discontent and emotional distress; and attempting to make sense of the enormous changes taking place in China today.

Keywords: Kong, Melodrama, Laid-off Women Workers, Affect, Emotional Identification, *Kuqing Xi*, Polysemic Text

El cambio a través del melodrama: Mujeres, Kuqin xi y la articulación de los efectos en una teleserie china

El presente artículo se apoya en algunas teleseries recientes que tienen como tema las trabajadoras despedidas en China con el fin de resaltar la dimensión afectiva, con frecuencia olvidada, que a través de ellas se vehicula así como la ambivalencia del discurso televisivo sobre las reformas económicas y el nuevo dominio capitalista en la sociedad china. Fundamentado en una etnografía del decorado, de los personajes, de la intriga y del lenguaje audiovisual, así que sobre las experiencias de las telespectadoras, exploro las estrategias afectivas y el sentido emotivo que dichos dramas presentan y, más específicamente, las implicaciones sociales y emotivas de las historias de esos melodramas en el contexto del discurso público sobre el corte de los empleos (*xiagang*). Dichos cortes representan, entre las consecuencias de las reformas económicas chinas, los procesos que más han provocado la discordia y causado muchos sufrimientos. Muestro que el destino y el mejoramiento potencial de las mujeres despedidas y, por extensión, el de otros grupos sociales menos privilegiados, han sido instrumentalizados de una manera dramática movilizandolos poderosos efectos mediante diversos agentes sociales motivados por objetivos diferentes. Esos objetivos son especialmente promover la política gubernamental de alentar la búsqueda de empleo, de expresar el descontento social y la miseria emotiva, o bien de tratar de dar un sentido a las enormes alteraciones sociales que han afectado a la China contemporánea.

Palabras clave: Kong, melodrama, trabajadores despedidas, afectos, identificación emotiva, *Kuqing xi*, texto polisémico

Shuyu Kong
Associate professor
Department of Humanities and Asia-Canada Program
Simon Fraser University
8888 University Drive
Burnaby (BC) V5A 1S6
Canada
shuyu_kong@sfu.ca