

# L'Enfance, la maturité et la mort : la formation d'une identité nationale problématisée

Lü Tonglin

Volume 3, Number 2-3, Spring 1993

Le nouveau cinéma chinois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001190ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001190ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tonglin, L. (1993). L'Enfance, la maturité et la mort : la formation d'une identité nationale problématisée. *Cinémas*, 3(2-3), 23–37.  
<https://doi.org/10.7202/1001190ar>

Article abstract

Following an exploration of the "problematic" of Taiwanese identity, the author analyses the film *A Time to Live, A Time to Die* (1985) by Hou Xiaoxian, as a quest for identity. She shows that the filmmaker uncovers a new national identity, a melting pot where all the inhabitants of Taiwan, whatever their origin, can find a place — with the exception of women. Thus, although it aims at being all-encompassing, this new identity still remains partial.

# L'Enfance, la maturité et la mort : la formation d'une identité nationale problématisée<sup>1</sup>

Lü Tonglin

## RÉSUMÉ

Après avoir précisé le caractère «problématique» de l'identité taiwanaise, l'auteure analyse le film *Le Temps de vivre, le temps de mourir* (1985) de Hou Xiaoxian, selon le point de vue de la recherche identitaire. Elle démontre que le cinéaste révèle une identité nationale nouvelle, qui aspire à devenir un creuset où tous les habitants de Taïwan, quelle que soit leur origine, peuvent trouver leur place, sauf les femmes. Bien qu'englobante, cette identité reste donc partielle.

## ABSTRACT

Following an exploration of the "problematic" of Taiwanese identity, the author analyses the film *A Time to Live, A Time to Die* (1985) by Hou Xiaoxian, as a quest for identity. She shows that the filmmaker uncovers a new national identity, a melting pot where all the inhabitants of Taiwan, whatever their origin, can find a place — with the exception of women. Thus, although it aims at being all-encompassing, this new identity still remains partial.

Jiao Xiongping, critique taiwanaise de cinéma, explique dans son article intitulé «Attachement au continent chinois du cinéma taiwanais: du pays natal au pays étranger» :

La conception de «Taiwan» que le nouveau cinéma taiwanais (*Taiwan xin dianying*) revendique est surtout illustrée par le sentiment d'une mission vis-à-vis de l'histoire taiwanaise dans les films réalisés par Hou Xiaoxian. Depuis *Les Gars de Fenggui* (*Fenggui lai de ren*) jusqu'à *La Cité de chagrin* (*Beiqing chengshi*), Hou essaie continuellement de trouver une origine historique à Taiwan. Son expérience ainsi que celle des autres nouveaux réalisateurs sont différentes de celle de leurs prédécesseurs. Ces derniers utilisaient Taiwan comme arrière-plan pour faire des films sur la vie dans la Chine continentale, éloignée de la réalité taiwanaise, tandis que les films des nouveaux metteurs en scène sur la vie taiwanaise décrivent une réalité qui affirme l'identité taiwanaise (p. 92).

Quelle est donc cette identité taiwanaise? Est-ce la conscience d'avoir une nationalité distincte de celle de la Chine continentale? Si oui, comment Hou Xiaoxian essaie-t-il dans ses films de peindre cette nationalité? Historiquement, la plupart des habitants de Taiwan sont des Chinois originaires de la province de Fujian. Une partie d'entre eux, toutefois, viennent de la province de Guangdong (Chen Bisheng, p. 98). Ces descendants d'origine chinoise ne sont pas réellement des natifs de Taiwan au sens strict, mais des immigrants ou des envahisseurs du territoire appartenant auparavant à la minorité Gaoshan (Chen Guoqiang, p. 116). Aujourd'hui, ces descendants chinois constituent la majorité taiwanaise, tandis que les Gaoshan n'occupent qu'un peu plus de 2% de la population (p. 1). Par conséquent, pour simplifier, j'emprunterai la définition officielle qui appelle population indigène les gens dont les ancêtres vivaient à Taiwan avant l'arrivée du gouvernement national, soit avant 1945<sup>2</sup>. Apparemment, ces Taiwanais ont gardé leurs dialectes et certaines coutumes de leurs ancêtres malgré les expériences variées de colonisation des Hollandais au XVIIe et des Japonais au cours de la première moitié du XXe siècle (Chen Bisheng, pp. 58-82, 199-211). En 1683, la dynastie des Qing réclama Taiwan (Chen Guoqiang, p. 184). Avant cette date, la plupart des immigrants de la Chine continentale étaient venus à Taiwan principalement pour éviter les désastres naturels ou humains et ce, d'une façon inorganisée et individuelle (Shi, p. 39). Par la suite, le gouvernement des Qing encouragea l'immigration des Hans (Chen Guoqiang, p. 185).

Géographiquement, Taiwan se distingue par le fait que l'océan Pacifique l'entoure, alors que la Chine continentale est confinée sur trois côtés au désert et aux montagnes. Cette caractéristique a permis à Taiwan de garder une certaine indépendance à l'égard de la Chine continentale et en même temps l'a exposé à la convoitise des autres puissances impérialistes. De plus, historiquement, la

Chine n'a jamais semblé particulièrement intéressée par l'intégration de Taiwan. En 1895, par exemple, après l'échec subi par la Chine à la fin de la guerre sino-japonaise, le gouvernement Qing n'a pas trop hésité à offrir Taiwan à son ennemi victorieux, l'empire japonais<sup>3</sup>.

Cependant, la domination économique, politique, culturelle et linguistique des Japonais contribua à la formation de la conscience chinoise à Taiwan. Les Taiwanais colonisés étaient traités comme des citoyens de deuxième classe par les occupants japonais. La culture chinoise est ainsi devenue une identité de refuge, de résistance à la colonisation japonaise (Peng, pp. 7-10<sup>4</sup>). À cela s'ajoute le sentiment du nationalisme préconisé par la République de Sun Yat-sen et par les intellectuels de la Chine continentale pendant le Mouvement du 4 mai; un nationalisme fortement influencé par les idées du Siècle des lumières en Occident (p. 6). Dans une large mesure, cette identité fonctionnait comme une force négative à l'égard des envahisseurs japonais. Puisque cette identité n'était basée sur aucune connaissance positive, il n'est pas trop surprenant que, à la fin de la guerre en 1945, l'euphorie générale ressentie comme le retour à la patrie chinoise se soit transformée en profonde désillusion pour le peuple taiwanais. En effet, la répression politique et économique a abouti à l'événement du 28 février 1947 au cours duquel plusieurs dizaines de milliers de Taiwanais ont été massacrés par le gouvernement national (Lin, p. 1).

D'un côté, le gouvernement national attribuait la perte de la Chine continentale en partie au Mouvement du 4 mai, le «mouvement pour une culture nouvelle» qui, selon lui, avait contribué à la naissance du parti communiste en Chine (Peng Ruijin, pp. 65-66). D'un autre côté, l'événement du 28 février fit craindre au gouvernement dominé par les Chinois immigrés à Taiwan après 1945 que les Taiwanais ne forment une conscience nationale (pp. 59-62). Par conséquent, en particulier pendant les années 50 et 60, le gouvernement national a essayé, par un contrôle strict de la littérature, d'établir une identité collective, caractérisée par un fort sentiment d'appartenance à la tradition chinoise<sup>5</sup>. Cette identité était largement basée sur la peur d'une possible attaque militaire par le gouvernement communiste en Chine contre l'île de Taiwan et sur la possibilité fictive d'une reprise de la Chine continentale par le gouvernement national (Shi, pp. 914-916<sup>6</sup>). Comme l'origine de cette identité est située en Chine continentale, un territoire que les Taiwanais n'avaient pas le moindre moyen de connaître empiriquement à cause de l'hostilité entre les deux gouvernements, cette identité restait largement déracinée et

fictive. Cette confusion est bien exprimée dans le film *Le Temps de vivre, le temps de mourir* (*Tongnian wangshi*) de Hou Xiaoxian, par le chemin suivi par la grand-mère. Cette dernière croit fermement que ce chemin taiwanais la conduira à son pays natal, Meixian, en Chine continentale, bien qu'elle se soit infailliblement perdue à maintes reprises.

En tout cas, on ne peut oublier qu'aucun concept de l'identité ne peut éviter de posséder un certain caractère fictif. Toutefois, la fiction de cette identité a aussi été utilisée pour justifier la domination d'une minorité au pouvoir sur une majorité de la population indigène. Pendant les années 50 et 60, cette identité purement chinoise a justifié la discrimination contre la majorité indigène. Le gouvernement national a accusé les Taiwanais d'avoir été esclaves des coloniseurs japonais, donc indignes de postes importants dans le gouvernement ou dans les entreprises publiques<sup>7</sup>. En plus, la division entre la minorité privilégiée et la majorité plutôt opprimée était basée sur la date de leur arrivée: avant ou après 1945, soit la fin de l'occupation japonaise. Aucune différence raciale, ethnique, culturelle ou religieuse n'est reconnaissable individuellement.

Cette division est devenue de plus en plus indistincte au fur et à mesure que la génération précédente qui avait grandi sur le continent cédait le pouvoir à la jeune génération dont l'expérience principale avait été vécue à Taïwan. En même temps, la prospérité économique croissante à laquelle les investissements américains et japonais avaient contribué a amené aussi une ouverture à un relatif pluralisme<sup>8</sup>. Cette pluralité culturelle a été renforcée par l'importation des valeurs américaines et européennes, ainsi que japonaises. Ces dernières étaient toutefois de retour sous une forme culturelle et économique, non plus militaire comme dans la première moitié du siècle<sup>9</sup>. Le fait de dépendre des investissements américains et japonais a entraîné une dépendance culturelle. Le développement rapide du domaine économique dans les années 70 ne s'est pas produit à la même vitesse dans le domaine culturel (Meng, p. 88). Par conséquent, la prospérité croissante de l'économie taiwanaise est allée de pair avec une colonisation culturelle, d'autant plus que l'identité collective était officiellement basée sur une origine fictive, à savoir ce continent auquel le peuple taiwanais n'avait guère eu accès depuis plusieurs décennies. Cette identité fictive était loin d'être suffisante pour former une conscience nationale qui résiste à la colonisation culturelle. En outre, cette colonisation a été encouragée par le gouvernement national qui dépendait largement des États-Unis et du Japon, politiquement et économiquement (Shi, pp. 995-1014).

Dans ce contexte, le nouveau cinéma, qui est né au début des années 80 selon le précepte de la «littérature pour la terre natale» (*xiangtu wenxue*), peut être considéré comme une tentative de résistance aux racines fictives projetées sur la Chine continentale, imposées par la culture officielle, ainsi qu'à l'acceptation inconditionnelle de la colonisation culturelle.

Cette résistance est aussi une recherche de l'identité taiwanaise, une identité née de souffrances et d'oppression. Sans l'occupation japonaise, le peuple taiwanais n'aurait pas ressenti une euphorie si grande à la veille de son retour à la souveraineté de la Chine, qu'il considèrerait alors sa patrie. Sans l'événement du 28 février qui a coûté la vie à des dizaines de milliers de Taiwanais aux mains de soldats qui appartenaient à cette patrie, une conscience distinctement taiwanaise n'aurait pas pu voir le jour. En même temps, l'opprimé ne peut se séparer complètement de la force qui l'opprime. L'oppression est devenue une partie de l'identité de l'opprimé.

Ainsi, malgré la répression sanglante dont ils ont été victimes il y a plus de 40 ans, les Taiwanais, quelle que soit leur origine régionale sur le continent, ne peuvent renier leur appartenance à la tradition culturelle chinoise par le prisme de leur langue, de leurs mœurs et de leur culture folklorique. Même si la Chine continentale d'aujourd'hui est devenue, dans une large mesure, étrangère à la plupart des Taiwanais, il n'est pas possible que Taiwan se coupe complètement des racines historiques de la Chine sans lesquelles l'identité taiwanaise serait vidée de son sens. Par ailleurs, comme l'occupation japonaise a servi de base à la modernisation taiwanaise, l'influence culturelle du Japon s'est infiltrée dans la vie quotidienne des Taiwanais, par l'architecture, la structure familiale, ainsi que dans le mode de travail. Cette influence ne peut être effacée sans que ne s'appauvrisse la culture taiwanaise.

Comme l'écrit Gil Delannoï :

La nation est un instrument de la conscience historique et de la conscience politique, le nationalisme une forme idéologique. C'est une boîte remplie par d'autres choses: conceptions du monde, idéologies, etc. Mais cela marche. Cette diversité galvanise. Peut-être parce qu'elle est vide, contradictoire, floue. Tout le monde peut s'y retrouver (p. 14).

Dans cet essai, j'aimerais démontrer que Hou Xiaoxian, dans ses films, recherche constamment à présenter l'identité nationale taiwanaise comme une boîte vide, ou un creuset, qui peut comprendre et refondre infiniment sa génération et les générations suivantes grâce à la conscience historique et politique d'appartenir

à Taiwan. Mon argument est basé sur une analyse du film *Le Temps de vivre, le temps de mourir*, un film largement autobiographique que Hou a tourné en 1985. L'histoire met en scène trois générations : celle de sa grand-mère, celle de ses parents, et celle du héros, Ah Ha, sa sœur, et ses frères. À cause de la sensibilité particulière de Hou à l'utilisation de ce que Gilles Deleuze appelle «situations optiques et sonores» (p. 9), on peut considérer ce film «néo-réaliste», si l'on accepte la définition que donne du néo-réalisme le même auteur :

Dans le néo-réalisme, les liaisons sensori-motrices ne valent plus que par les troubles qui les affectent, les relâchent, les déséquilibrent ou les distraient: crise de l'image-action. N'étant plus induite par une action, pas plus qu'elle ne se prolonge en action, la situation optique et sonore n'est donc pas un indice ni un synsigne. On parlera d'une nouvelle race de signes, les *opsignes* et les *sonsignes* (p. 13).

Dans *Le Temps de vivre, le temps de mourir*, l'image et le son jouent très souvent des rôles indépendants de la fonction diégétique comme *opsignes* et *sonsignes*. On peut considérer la divergence entre l'image et le son comme l'un des exemples de l'effacement de la fonction narrative. Par une combinaison de l'image et du son qui échappe au cadre narratif, ceux-ci peuvent très souvent suggérer des idées qui débordent la narration. Dans une large mesure, l'identité taiwanaise que Hou essaie de révéler dans son film dépend de cet excès des signes à l'égard de la fonction narrative.

Les sons hors champ dans ce film offrent très souvent une historisation ironique des expériences personnelles en montrant combien la vie quotidienne s'éloigne de la politique du gouvernement. Par exemple, lorsque la radio relate ce qui se passe pendant le combat aérien entre la Chine populaire et Taiwan en 1958, les parents de Ah Ha parlent sans émotion des signes bizarres et absurdes qui sont apparus à la veille de la mort de l'oncle de celui-ci. La voix de la radio qui semble durer à l'infini ne sert que de prétexte pour raconter l'anecdote d'un homme mort dont la seule relation avec ce combat est son fils au service militaire. De plus, les exclamations dramatiques du speaker sur les actions héroïques des martyrs contrastent avec le ton monotone et indifférent avec lequel les gens parlent de la mort de l'un des leurs. Dans la même année, le père lit à la mère une lettre sur la situation de leur fils adopté qu'ils ont laissé en Chine continentale. Quand elle apprend que le garçon a dû quitter l'école parce que son origine politique était «mauvaise» (*chengfen bu hao*<sup>10</sup>), la mère se met à pleurer. En même temps, on voit que Ah Ha colle des

timbres humides sur la vitre avec une complète insouciance. Dans une autre scène, quand Ah Ha et ses amis jouent au billard, nous entendons la radio qui annonce la mort du vice-président Chen Cheng en 1965. Les anciens combattants qui reçoivent la nouvelle avec un respect religieux se mettent en colère contre ces «petits coquins» qui n'écoutent même pas. Le conflit éclate et finit par le son d'une vitre brisée par les jeunes garçons. Symboliquement, cette vitre brisée du club des anciens combattants marque le rejet des valeurs politiques de la vieille génération venue de la Chine continentale par la jeune génération qui, d'origine continentale ou taiwanaise, a grandi sur l'île de Taiwan.

Cette divergence entre le son et l'image met en question non seulement les valeurs officielles telles que la possibilité de reprendre la Chine continentale, mais encore les valeurs éthiques, telles que celles de la famille par laquelle la continuité de la culture chinoise serait assurée. De plus, même la signification de la mort est, dans une certaine mesure, allégée par l'absurdité indéfinissable créée par cette divergence entre l'image et le son.

Sur le plan de la politique officielle, la voix *off* indique une volonté extérieure et officielle d'imposer une identité plus ou moins artificielle aux Taiwanais, tandis que l'image, indépendante de la voix *off*, dénonce l'inadéquation de cette identité. Le son de la radio est ainsi utilisé comme voix artificielle et mécanique, qui se détache de la réalité quotidienne, dans *Le Temps de vivre, le temps de mourir*, mais aussi dans d'autres films du même cinéaste, comme *La Cité de chagrin*. Cependant, à cause de sa nature officielle, cette voix peut interférer dans la vie taiwanaise, bien que, malgré tout, les gens dans l'image n'arrivent jamais à s'y identifier.

Sur le plan de l'éthique familiale, la divergence entre le son et l'image montre d'une façon plus subtile une certaine indifférence d'un personnage particulier, très souvent Ah Ha, vis-à-vis d'autres membres de sa famille. Cette indifférence marque la rupture d'une continuité imaginaire, à savoir l'idée d'appartenance à la culture chinoise dont le noyau traditionnel est constitué par la valeur de la famille<sup>11</sup>. Sur un plan plus métaphysique, cette divergence entre le son et l'image tourne au dérisoire l'angoisse et la tristesse à l'égard de la mort.

En somme, l'image indépendante du son montre comment une identité résiste à la culture et à la politique officielles, se détache de la valeur traditionnelle centrée sur la famille, et brave même la mort, pour s'affirmer graduellement en même temps que se manifeste la maturation du héros. Dans un sens, cette identité ne possède pas encore de voix propre. Pourtant, par une résistance

tenace, les images silencieuses qui l'expriment renient toute voix qui prétend parler pour elle.

Dans une certaine mesure, les personnages peuvent aussi être considérés comme signes illustrant l'histoire sociale. La grand-mère qui est obsédée par un retour à la Chine continentale représente les racines de cette culture chinoise. Elle se sent complètement déracinée dans l'île. Son monde subjectif diffère du monde réel. Elle vit dans son monde subjectif qui réside dans la Chine continentale. À cause de cette subjectivité totale, la grand-mère n'a pas besoin d'être comprise par qui que ce soit. Même son petit-fils Ah Ha, qui est le seul objet de son attention, mise à part son obsession du retour imaginaire au pays natal, lui pose la question : «Pourquoi retourner au continent?» Elle l'appelle «imbécile» en souriant, comme si c'était lui, non pas elle, qui ne comprenait pas la réalité la plus simple dans la vie. Lorsque, à la terrasse d'une maison de thé, elle demande à deux femmes taiwanaises où se trouve le pont Meijiang, les Taïwanaises ne peuvent la comprendre à cause de son accent cantonais, mais aussi parce que ce pont n'existe que dans la Chine continentale. Ce double malentendu met en relief le tragique de la grand-mère qui vit dans un monde étranger, d'autant plus profond que son sourire bienveillant et tendre révèle qu'elle ignore sa propre tragédie. Mais quand elle meurt à la fin du film, ses descendants regardent son corps et restent indifférents à sa vie et à son attachement. Comme un symbole du passé et un pont imaginaire avec la Chine continentale, la mort de la grand-mère coupe toutes les racines chinoises de cette génération qui a grandi dans l'île. En ce sens, on peut dire que la grand-mère représente un symbole de la nostalgie par excellence, une nostalgie pour un passé révolu. Comme la voix du réalisateur qui nous dit à la fin du film qu'il n'oubliera jamais la route que la grand-mère a suivie pour retourner en Chine continentale, qui peut, parmi les spectateurs, oublier le bruit et l'image du tricycle qui apparaît constamment dans le film pour ramener chez elle la grand-mère, perdue une fois de plus dans sa recherche tenace et pourtant inutile de son pays natal?

Le père et la mère se sentent moins heureux que la grand-mère, puisque le fardeau de nourrir une famille composée de trois générations les oblige à confronter la réalité quotidienne à Taiwan. Pourtant, au fond d'eux-mêmes, ils rêvent aussi de retourner dans leur pays natal. Ce qui les différencie de la grand-mère, c'est qu'ils comprennent la nature illusoire de leur rêve. Comme nous l'avons appris après la mort de la mère, le père avait acheté des meubles de bambou, car il pensait que leur séjour à Taiwan serait temporaire. La mère parle toujours le cantonais même si son

propre fils lui répond en mandarin. Dans ce sens, ils souffrent plus cruellement de leur nostalgie, puisqu'ils doivent vivre dans un monde déchiré entre leur désir subjectif et la réalité objective. Ils savent d'avance qu'ils sont vaincus. Par ailleurs, cette nostalgie n'est pas partagée par leurs descendants, en particulier les garçons qui ont grandi dans l'île. Avant le mariage de sa fille, la mère lui raconte la triste histoire de la mort d'une autre fille sur le continent. Ah Ha chante une chanson taiwanaise pour exprimer sa tristesse causée par l'indifférence de la jeune fille qu'il aime. Dérangée par sa voix forte et désagréable, la sœur aînée lui demande de s'arrêter. Ce qui est intéressant, c'est qu'elle ne parvient pas à comprendre l'expression taiwanaise «je ne peux plus» (*maidang*) chantée par son frère et la prend pour «vendre du bronze» (*maitong*).



*Le Temps de vivre, le temps de mourir* de Hou Xiaoxian (1985)

Ayant grandi avec les enfants taiwanais, Ah Ha s'est enraciné dans la culture, la langue et la société taiwanaises. Dans un sens, sa croissance est accompagnée par l'effacement de la génération précédente. Quand il essaie de lire un livre érotique pour mieux

comprendre la sexualité, Ah Ha aide sa mère à découvrir un petit morceau de chair sur sa gorge qui se révélera plus tard être un cancer. Quand il va aux toilettes pour laver sa culotte après une éjaculation nocturne, Ah Ha voit sa mère écrire une lettre à sa sœur en pleurant pour lui annoncer la nouvelle du diagnostic de son cancer<sup>12</sup>. Plus tard, lorsque, à Taipei, la mère refuse l'opération de l'ablation de la langue et prend la décision d'attendre la mort, Ah Ha perd sa virginité dans un bordel près de chez lui. En un mot, sa prise de conscience du plaisir sexuel et de la possibilité de reproduction est parallèle à l'agonie de sa mère. Son plaisir et sa tristesse n'ont plus beaucoup à voir avec sa mère, encore moins avec son père. L'obsession de la grand-mère signifie tout au plus un objet esthétique combiné avec une émotion forte mais sans cause précise pour son petit-fils favori, comme la trace du sang laissée par le corps de l'aïeule morte sur la natte.

Ainsi libéré de ces racines fictives, Ah Ha représente le jeune Taiswanais par excellence. Le lieu de naissance de son père, que le gouvernement national utilise pour marquer l'origine de chaque personne, a perdu sa signification. Avec une identité jeune et vague, Ah Ha appartient à cette île. Tout ce qu'il fait — se battre dans la rue, renoncer à réclamer de l'argent que sa mère avait prêté à une famille plus pauvre que la sienne, ou faire la cour à une jeune fille — n'a plus guère à voir avec son origine artificiellement héritée de ses parents, même si cette origine avait été l'objet d'espoir, de désespoir et de nostalgie pour les deux générations précédentes. Son origine, c'est cette île où il a grandi, se bat et partage le même langage que les adolescents avec qui il joue.

En même temps, des images statiques sont très souvent utilisées dans ce film comme des conclusions sur des moments dramatiques et émotionnellement chargés. La mort du père se passe à un moment où l'électricité est coupée, dans un écran complètement noir. Avant ce moment d'obscurité, les enfants jouaient gaiement et la grand-mère coupait, comme d'habitude, de l'argent en papier, qu'elle veut utiliser dans le monde de la mort<sup>13</sup>. En fait, l'attitude de la grand-mère à l'égard de la mort est très intéressante. Le geste de couper de l'argent en papier pour préparer sa propre mort, souvent répété avec un sourire, suggère que la mort est une partie de la vie qui n'est sans doute pas la moins plaisante. Comme elle ne reconnaît pas de frontières entre l'île de Taiwan et la Chine continentale dans son itinéraire imaginaire du voyage vers son pays natal, la grand-mère semble croire que le voyage de la vie à la mort serait aussi simple que celui qui conduit au marché. Son geste qui consiste à couper de l'argent en papier avant l'obscurité

atténuée donc la dimension tragique de la mort du père, qui était le seul personnage à gagner de l'argent dans cette famille nombreuse. La panne d'électricité coïncide avec un proverbe chinois : «La fin d'une vie est comme une lampe éteinte» (*ren si ru dengmie*). Par conséquent, ce moment du vide et de l'absence de lumière sur l'écran devient une image puissante qui tout à la fois sépare et rattache la vie et la mort à travers une connotation philosophique de sagesse traditionnelle chinoise sur la mort.

La deuxième mort, celle de la mère, finit par une image statique de l'arbre et du ciel vue d'un angle bas. Les gens ont disparu, mais la nature reste semblable et immobile, malgré la tristesse profonde du héros. En même temps, entre l'émotion forte de Ah Ha et l'indifférence complète de la nature, il existe différents degrés d'indifférence. Le héros est le seul qui pleure à la mort de sa mère. Ses larmes semblent même étonner son frère aîné, qui lui jette un coup d'œil exprimant ainsi sa surprise. De plus, la chanson biblique qui parle ironiquement du bonheur de quitter ce monde est mise en contraste avec la tristesse du héros. La mort de la grand-mère est signalée par la trace de sang laissée sur la natte par son corps déjà pourri. Au lieu de susciter l'horreur, cette trace de sang ressemble à un objet esthétique, comme une peinture abstraite par exemple. Cette esthétisation de la trace de mort souligne, une fois de plus, la relation dialectique entre la vie et la mort. De plus, à ce point-là, la troisième génération semble avoir perdu la capacité et l'envie de pleurer. La mort de la grand-mère devient une partie de la vie normale. Elle meurt parce qu'elle est «trop vieille», comme le dit le médecin.

L'image de la mort contredit chaque fois l'image qui suit, même si les perspectives à partir desquelles la caméra traite les trois morts diffèrent les unes des autres. On peut dire que la mort dans ce film fait partie de la vie. Au lieu d'être simplement la fin d'une vie, chaque mort représente un pas décisif dans la continuation de la vie des autres, surtout celle du héros. L'enfant Ah Ha, qui regarde avec étonnement sa mère pleurer la mort de son père, se transforme immédiatement par ellipse en un adolescent qui regarde avec convoitise les marchandises d'un vendeur ambulancier dans la rue. La disparition du père marque donc une maturité croissante mais sauvage du héros. En même temps, cette mort a coupé tout lien substantiel ou «réel» de la famille à la Chine continentale. C'est le père, le soutien de la famille, qui maintient le désir et l'espoir de retourner en Chine, en particulier par son choix des meubles de bambou bon marché, bien que la grand-mère exprime plus ostensiblement le même désir d'une manière fictive. L'achat des meubles qui implique un séjour temporaire marque un

refus catégorique de la part du père de s'enraciner dans la terre où il finit pourtant par être enterré et où ses descendants finiront par vivre toute leur vie. Parce qu'il est le seul membre masculin de la famille qui ressent un attachement fort à la Chine continentale, sa mort semble détacher la famille de sa terre rêvée. La grand-mère perd désormais la voix qui jusque-là exprimait son rêve nostalgique. La mère, bientôt mourante, est submergée par les soucis domestiques. Ah Ha, sa sœur, et ses frères, ne se soucient guère de ce continent intangible et lointain dont ils ne possèdent tout au plus qu'un vague souvenir. Cette impression est renforcée par l'image de Ah Ha qui parle le dialecte taiwanais avec ses copains tout de suite après les funérailles de son père. Ce choix linguistique symbolise son intégration plus complète dans la culture indigène.

La tâche de relier la famille à son passé est désormais confiée à deux membres féminins, soit la grand-mère et la mère. Comme le monde créé par le film de Hou Xiaoxian reste essentiellement centré sur les hommes, il va sans dire que l'attachement devient de plus en plus formel comme une tradition vidée de substance. Cette tradition est incarnée par le corps féminin qui se détériore et se vide à vue d'œil. Comme si le fils ne pouvait devenir adulte qu'au prix de la vie de la mère, la dernière incarnation de la tradition vivante de l'attachement à la Chine continentale, Ah Ha s'initie à la sexualité au fur et à mesure que sa mère meurt. La vie de la grand-mère a déjà disparu avant sa mort corporelle. Dans les deux cas, le corps féminin se transforme en une scène où la tradition se meurt pour laisser s'épanouir une identité fraîche et vitale, l'identité taiwanaise.

*Le Temps de vivre, le temps de mourir* raconte l'histoire d'un adolescent issu d'une famille immigrée de la Chine continentale à Taiwan au moment de la fuite du gouvernement nationaliste. Par l'identification graduelle du héros à la culture, à la langue et au mode de vie taiwanais, le film nous offre une définition du sujet taiwanais qui déconstruit celle du gouvernement officiel encore largement acceptée à Taiwan, la définition selon laquelle un Taiwanais est une personne dont la famille a immigré dans cette île avant 1945. Comprenant un peu de tout — la tradition chinoise, l'influence japonaise (qui sera beaucoup plus visible dans *La Cité de chagrin*), l'influence occidentale et la sous-culture de la rue — la nouvelle identité taiwanaise que Hou Xiaoxian révèle dans son film pourrait permettre de résister à la domination de l'une de ses composantes culturelles par son pluralisme même. Cette identité aspire à devenir un creuset où tous les habitants de Taiwan, quelle que soit leur origine, peuvent être compris et refondus, s'ils le

veulent. Sauf dans le cas des femmes. Les générations précédentes de femmes, la grand-mère et la mère, ne peuvent participer à la construction de cette identité nationale que par leurs corps mourants comme signes de la tradition en train de disparaître. La sœur, à cause de son incompréhension de la chanson chantée par son frère dans le dialecte taiwanais, reste étrangère à l'intégration de celui-ci à la culture indigène.

En un mot, s'il s'agit d'une identité nationale aussi englobante qu'elle tente de l'être, elle reste inévitablement partielle, puisque cette identité est avant tout d'un genre masculin.

University of Iowa

#### NOTES

1 C'est mon premier article écrit en français, ma première langue étrangère que j'ai abandonnée après avoir quitté l'environnement francophone il y a presque dix ans. J'espère que cela ne limite pas trop ma capacité à clarifier et à soutenir mes idées. Je voudrais remercier les étudiants de mon cours de cinéma à l'Université d'Iowa, dont la discussion stimulante m'a beaucoup inspirée. J'aimerais aussi exprimer ma gratitude à Josiane Peltier pour la révision de mon texte.

2 Cette définition n'est pas précise et diffère de celle que Hou Xiaoxian veut créer dans ses films. Pour Hou, l'identité taiwanaise semble comprendre tous ceux qui habitent à Taiwan, pourvu qu'ils s'identifient à cette terre.

3 Taiwan n'était pas compris comme territoire chinois par le contrat de paix que Li Hongzhang signa à Maguan, le 17 avril 1895, avec le gouvernement japonais. Voir à ce sujet Wu Micha, *Recherches sur l'histoire moderne de Taiwan (Taiwan jindaishi yanjiu)* (Taipei : Daoxiang, 1990) pp. 7-9. Voir aussi l'opinion d'un Taiwanais indigène, Yang Qingchu, *Les Quarante ans de domination du mythe (Shenhua tongzi sishinian)* (Taipei : Dunli, 1989) p. 113.

4 Peng Ruijin parle de la résistance culturelle dans son livre *Les Quarante ans du mouvement de la littérature nouvelle à Taiwan (Taiwan xinwenxue yundong sishinian)* (Taipei : Zili, 1991).

5 On peut, par exemple, lire le passage relatif à «L'Éloge sur la restauration du temple de Confucius», *L'Histoire, la culture et Taiwan (Lishi wenhua yu Taiwan)* vol. 1 (Taipei : Taiwan fengwu, 1988) pp. 131-142.

6 Quant à l'influence de cette idéologie sur la littérature taiwanaise, voir Peng Ruijin, *Les Quarante ans du mouvement de la littérature nouvelle à Taiwan*, pp. 69-76.

7 Yang Qingchu, écrivain de la «terre natale», décrit son expérience dans une usine au début des années 60. Les trois ou quatre mille ouvriers de cette raffinerie de pétrole étaient divisés en une centaine de groupes. De 1960 à 1965, il n'y a eu aucun chef indigène. Yang Qingchu, *Les Quarante ans de domination du mythe*, p. 116.

8 Voir la description de la société taiwanaise contemporaine par Meng Fan, *Les Symptômes du postmodernisme : une critique culturelle de la société*

contemporaine taiwanaise (*Hou xiandai pingfazheng : Dangdai Taiwan shehui wenhua pipan*) (Taipei : Guiguan, 1989).

9 Peng Ruijin décrit la résistance des écrivains de la «terre natale» contre cette colonisation économique et culturelle des Japonais. Peng Ruijin, *Les Quarante ans du mouvement de la littérature nouvelle à Taiwan*, p. 173.

10 Une personne était considérée d'origine mauvaise par le gouvernement communiste pendant et avant la Révolution culturelle, si elle était d'une famille relativement riche avant le régime communiste, ou dont des membres vivaient en dehors de la Chine populaire, surtout à Taiwan.

11 «Cultiver le soi, ménager la famille, administrer le pays, gouverner l'empire» («*Xiushen, qijia, zhiguo, pingtianxia*»). Classique confucianiste, *La Grande Étude (Daxue)*.

12 J'ai emprunté cette comparaison à Jiao Xiongping dans son essai «Le Temps de vivre, le temps de mourir : quarante ans à Taiwan», in Jiao Xiongping (direction), *Le Nouveau cinéma de Taiwan* (Taipei : Shipao wenhua, 1988) pp. 305-306.

13 D'après la tradition chinoise, les morts ont besoin d'argent dans l'autre monde. Cet argent est fait de papier découpé en forme de lingot d'or ou d'argent.

## OUVRAGES CITÉS

- Chen Bisheng. *L'Histoire locale de Taiwan (Taiwan difang shi)*. Beijing : Zhongguo shehui kexueyuan, 1990.
- Chen Guoqiang. *Recherches sur la minorité Kao-shan à Taiwan (Taiwan gaoshanzu)*. Shangai : Sanlian, 1988.
- Delannoi, Gil. «La Théorie de la nation et ses ambivalences». *Théories du nationalisme : Nation, nationalité, ethnicité* (sous la direction de Gil Delannoi et Pierre-André Taguieff). Paris : Kimé, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- Jiao Xiongping. «L'Attachement au continent chinois du cinéma taiwanais : du pays natal au pays étranger». *Jintian (Aujourd'hui)* 2 (1992).
- Jiao Xiongping. «Le Temps de vivre, le temps de mourir : quarante ans à Taiwan», in Jiao Xiongping (direction), *Le Nouveau cinéma de Taiwan (Taiwan xin dianying)*. Taipei : Shipao wenhua, 1988.
- L'Histoire, la culture et Taiwan (Lishi wenhua yu Taiwan)*. Taipei : Taiwan fengwu, 1988.
- Lin Qixun. *Étude synthétique de l'événement du vingt-huit février (Taiwan ererba shijian zonghe yanjiu)*. Long Island : Taiwan Tribune, 1984.
- Meng Fan. *Les Symptômes du postmodernisme : une critique culturelle de la société contemporaine taiwanaise (Hou xiandai pingfazheng : Dangdai Taiwan shehui wenhua pipan)*. Taipei : Guiguan, 1989.
- Peng Ruijin. *Les Quarante ans du mouvement de la littérature nouvelle à Taiwan (Taiwan xinwenxue yundong sishinian)*. Taipei : Zili, 1991.
- Shi Ming. *Quatre siècles de l'histoire des Taiwanais (Taiwan ren sibainian shi)*. San Jose : Paradise Culture Associates, 1980.
- Wu Micha. *Recherches sur l'histoire moderne de Taiwan (Taiwan jindaishi yanjiu)*. Tapei : Daoxiang, 1990.
- Yang Qingchu. *Les Quarante ans de domination du mythe (Shenhua tongzi sishinian)*. Tapei : Dunli, 1989.

GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX TERMES CHINOIS  
(par ordre alphabétique)

A Ha (A Xiao)	阿哈 (阿孝)
Beiqing chengshi	悲情城市
chengfen bu hao	成份不好
Fenggui lai de ren	風櫃來的人
Hou Xiaoxian	侯孝賢
Jiao Xiongping	焦雄屏
ren si ru dengmie	人死如燈滅
Taiwan xin dianying	台灣新電影
Tongnian wangshi	童年往事
xiangtu wenxue	鄉土文學
xiushen, qijia,	修身, 齊家,
zhiguo, ping tianxia	治國, 平天下