

Un souvenir d'amour

Rey Chow

Volume 3, Number 2-3, Spring 1993

Le nouveau cinéma chinois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001197ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001197ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chow, R. (1993). Un souvenir d'amour. *Cinémas*, 3(2-3), 156–180.
<https://doi.org/10.7202/1001197ar>

Article abstract

This is an essay about contemporary Hongkong cinema and culture. It focuses on the film *Rouge* (1987), which was adapted from the novella *Yanzhi kou* (1986) by Li Bihua and directed by Stanley Kwan. Ruhua, a female ghost, comes back from the underworld in the 1980s to look for her lover decades after they committed suicide together. Her search reveals the details of a type of romance which seems to have disappeared in the contemporary world. The essay examines the strong sense of nostalgia emanating from this melancholic love story from several perspectives: the filmic image, ethnography, the agency of chance, and the fantasy of an alternative community in a Hongkong caught in the crisis of its imminent "return" to China by 1997.



Rouge de Stanley Kwan (1987)

Un souvenir d'amour

Rey Chow

RÉSUMÉ

Cet article traite du cinéma et de la culture contemporaine de Hongkong. Il est orienté sur le film *Rouge* (1987), de Stanley Kwan, adapté de la nouvelle *Yanzhi kou* (1986) de Li Bihua. La femme Ruhua revient du monde des esprits dans les années 80, à la recherche de son amant, des décennies après leur suicide commun. Sa recherche met en valeur les détails d'un romantisme qui semble avoir disparu du monde contemporain. L'article examine le sens profond de la nostalgie, émanant de cette histoire d'amour mélancolique, selon plusieurs perspectives : l'image filmique, l'ethnographie, le hasard comme agent, et le fantasme d'une communauté en pleine crise d'identité dans le Hongkong d'aujourd'hui avec son imminent «retour» à la Chine en 1997.

ABSTRACT

This is an essay about contemporary Hongkong cinema and culture. It focuses on the film *Rouge* (1987), which was adapted from the novella *Yanzhi kou* (1986) by Li Bihua and directed by Stanley Kwan. Ruhua, a female ghost, comes back from the underworld in the 1980s to look for her lover decades after they committed suicide together. Her search reveals the details of a type of romance which seems to have disappeared in the contemporary world. The essay examines the strong sense of nostalgia emanating from this melancholic love story from several perspectives : the filmic image, ethnography, the agency of chance, and the fantasy of an alternative community in a Hongkong caught in the crisis of its imminent "return" to China by 1997.

Depuis quelques années, quiconque visite Hongkong peut noter les très forts sentiments de nostalgie qu'on retrouve dans la culture générale de consommation. Alors que la nostalgie — le terme chinois le plus fréquemment utilisé est *waigau/ huaijiu* — devient une mode, la culture urbaine de Hongkong prend l'allure d'un terrain ethnographique. Des sites tels que le Repulse Bay Hotel, le Peak Restaurant, le Western Market ont été reconstruits ou rénovés de façon à faire revivre leur ancienne «saveur» coloniale. En 1992, ont eu lieu des expositions de cartes postales de Hongkong de la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXe, d'affiches de cinéma hongkongais datant des années 50, d'affiches de cigarettes et d'épiceries de Hongkong remontant jusqu'aux années 30, ainsi que de toutes sortes de publications de la culture de masse et d'objets quotidiens des années 50 et 60. Les meubles, musiques, vêtements, chaussures et maquillages des dernières décennies sont remis au goût du jour, et c'est à la mode de collectionner des «antiquités» telles que montres mécaniques ou de poche, disques, vieux journaux, vieilles revues, vieilles photographies, vieilles bandes dessinées, ainsi de suite, en plus des pièces de collectionneur plus traditionnelles : monnaie, timbres, tabatières, ustensiles, peintures, calligraphies et tapis. L'emprise nostalgique sur l'histoire, la tradition et la culture a ouvert la voie à une production sans fin de biens de consommation.

Comme l'écrit un journaliste de Hongkong : «Pour la classe nostalgique et les membres de son club en rapide expansion, ce qui est beau doit appartenir au temps passé; apprécier le beau, c'est comme entrer dans une spirale temporelle pour y saisir des secrets cachés» (Chan Bing-chiu / Chen Bingzhao). Cette poussée de nostalgie à Hongkong serait-elle «le vol du hibou de Minerve», une réaction désespérée à l'approche de 1997, lorsque Hongkong retournera à la Chine et donc, pour plusieurs, perdra son identité? Ne serait-elle pas aussi due au fait que Hongkong, en tant qu'un des derniers bastions du colonialisme territorial européen, ne fait que prendre part à l'actuelle tendance mondiale à rafler et à idéaliser simultanément le passé — une manie qui est présente depuis longtemps tant dans la culture élitiste que populaire, sous la forme des musées d'art et d'ethnographie, des encans, films, musiques, habillements rétro, et encore plus²? Si une des stratégies du colonialisme et de l'orientalisme a été celle de l'«indigénisme»

(*nativism*) — de conférer aux peuples colonisés le statut de natifs locaux avec des histoires et coutumes locales, en contraste avec le statut «cosmopolite», universalisé des pouvoirs coloniaux du «premier monde» — , alors il semble que les vagues récentes de nostalgie à Hongkong constituent une politique culturelle d'«indigénisation» de soi qui est aussi complexe et mérite autant l'attention que les critiques du colonialisme et de l'orientalisme comme telles.

Une étude complète de cette politique culturelle nécessiterait, bien sûr, beaucoup plus que l'espace alloué pour cet article. Ma lecture du film *Rouge* (*Yan zhi kou*, Stanley Kwan, 1987) offrira, je l'espère, quelques points de départ utiles. Plusieurs pistes orientent cette lecture : 1) le rapport entre la nostalgie et un des instruments de communication et de divertissement les plus largement accessibles, à savoir l'image filmique; 2) l'interdépendance de l'amour romantique et de l'ethnographie; 3) le hasard comme agent; 4) la question de la nostalgie comme temporalité autre pour fantasmer une «communauté» en pleine crise d'identité dans le Hongkong d'aujourd'hui.

L'image filmique nostalgique

Qu'est-ce que la nostalgie? On la comprend généralement comme un désir brûlant pour le passé ou, étymologiquement, comme le mal du pays. Le terme chinois *huaijiu* signifie, littéralement, se rappeler avec langueur l'ancien. On considère souvent que la nostalgie est un mouvement en arrière dans le temps : le passé a eu lieu, le temps passe, du présent on recule dans le temps, on trouve que le passé est plus beau, mais on ne peut plus y retourner; par ce désir pour le passé, on devient «nostalgique». Comme l'écrit Caryl Flinn, en ce qui a trait aux tendances nostalgiques dans la culture pop américaine : «Les récits classiques, comme les contemporains, criblent leurs conceptions du présent de manques et d'insuffisances, forçant le passé à fonctionner comme le site de cohésion, d'autorité et d'espoir relatifs (...) de "quelque chose de mieux"» (p. 152).

Dans la poésie chinoise classique (*shi* et *ci*), la convention pour exprimer la nostalgie était souvent celle d'un(e) manque (perte) projeté(e) sur un espace physique. Les poètes se lamentaient du fait que les saisons, les paysages, l'architecture et les objets familiers demeuraient inchangés alors que les êtres aimés qui avaient auparavant partagé cet espace avec eux n'étaient plus là. Des idiomes tels que *taohua yijiu, renmian quanfei* — «les fleurs de pêcheurs sont là comme toujours, mais les visages humains ont complètement changé» — résumant le sentiment de manque

(perte) propre à ce type de nostalgie en mettant en contraste la stabilité de l'environnement avec l'inconstance des vies humaines.

Pour les gens de Hongkong, comme pour les gens de partout ailleurs dans le monde «en voie de développement», le problème principal quant à une telle nostalgie, c'est la constante dislocation de leur environnement physique et architectural et donc de leur sens de la stabilité du lieu. (Dans *Rouge*, le premier grand choc de la protagoniste est précisément la disparition de son environnement originel.) Dans les années 80 et 90, l'omniprésence de la spéculation immobilière ne signifie pas seulement que les lieux historiques «originels» sont régulièrement démolis, mais aussi que les nouvelles constructions qui les remplacent ne durent pas assez longtemps — pour acquérir un sentiment de permanence qui, à son tour, donnerait place à la nostalgie — avant d'être, elles aussi, démolies. Au milieu d'une chimérique jungle de béton, où nos sens sont éternellement secoués par le bruit des marteaux pneumatiques de démolition, des marteaux de battage et des foreuses pour abattage, comment peut-on commencer à être nostalgique? Si la technologie permet désormais de ne plus rendre la séparation humaine mélancolique en raison du temps réduit des déplacements, elle signifie aussi que nos rapports au passé sont radicalement altérés à cause de la désintégration sans précédent des lieux fixes. La nostalgie apparaît maintenant différemment, travaillant par une manipulation de la temporalité plutôt que par une simple projection de manque (perte) sur l'espace. Lorsque le passé doit être rappelé, il est rappelé — (*re*)collected³ — en formes comprimées, dans des formes qui sont des fantaisies temporelles.

Il y a donc deux types de questions. D'abord, au lieu de penser que la nostalgie est un sentiment déclenché par un objet perdu dans le passé (un mode de pensée qui reste d'orientation linéaire et téléologique), peut-on tenter l'inverse? Peut-être que la nostalgie est un sentiment à la recherche d'un objet? Si c'est le cas, comment cerne-t-elle son objet? Le mouvement de la nostalgie ne pourrait-il pas être une boucle, un lancer, un réseau de hasards plutôt qu'une ligne droite? Puis on peut s'interroger sur la façon dont la nostalgie peut être «représentée» au cinéma. Quel est le rapport entre la nostalgie et l'image filmique? Je vais aborder le second questionnement comme façon de revenir au premier. Ceci nécessite l'examen du statut des images qui sont les «sites» de nostalgie les plus explicites de *Rouge* — les rappels / souvenirs.

Dans la nouvelle *Yanzhi kou*, l'histoire est narrée par Yun Wing-ding / Yuan Yongding, le journaliste. Cette narration commence lorsque Yu Fa / Ruhua, le fantôme féminin, apparaît

dans le bureau de Yongding pour placer une annonce classée dans le journal. L'utilisation de Yongding comme narrateur permet d'ancrer fermement la narration dans le cadre temporel contemporain; à la suite de Yongding, nous lisons «au sujet» de Ruhua, en tant que personnage qu'il décrit et relate. Dans *Rouge*, toutefois, la perspective narrative plus stable de Yongding est abandonnée. D'une manière plus appropriée au médium filmique, le texte du film progresse par un double récit, avec des scènes contemporaines entremêlées à des scènes du passé.

Rouge débute, en fait, avec l'histoire de Ruhua, mais ce n'est que plus tard que l'on sait que c'est *son* histoire, racontée de *son* point de vue. Les prises de vues initiales montrent Ruhua, habillée d'un *keipo / qipao* à l'ancienne avec un haut col rond, en train de se maquiller. Au lieu d'un rouge à lèvres, elle se sert d'un papier de teinture rouge que les femmes des temps anciens utilisaient. Ce petit geste à lui seul devient une marque définitive d'une époque différente, introduisant plusieurs scènes dans un *jauga / jiuja*⁴, ou restaurant, fréquenté par des prostituées et leurs clients. L'action se situe vers 1934; le lieu est Shek Tong Tsui / Shitangzui, le «Pigalle» chinois de Hongkong durant les années 20 et 30. Désormais, en alternant entre le passé et le présent, le film juxtaposera les deux temporalités sans nous offrir l'ancrage stable, dans le présent, qu'offre la nouvelle. Le passé —c'est-à-dire, l'histoire de Ruhua— nous est donné en belles couleurs dorées qui contrastent vivement avec les tons terre à terre du présent. Les images excessivement sensuelles des années 30 démontrent la logique du *flash-back*, ce que Gilles Deleuze décrit comme «un inexplicable secret, d'une fragmentation de toute linéarité, de bifurcations perpétuelles comme autant de ruptures de causalité» (p. 68).

En mettant Ruhua à la place du narrateur plutôt que d'en faire un simple personnage à l'intérieur de la narration de Yongding, le réalisateur Stanley Kwan (Kwan Gum-pang / Guan Jinpeng) se sert au maximum des effets de l'image cinématographique pour produire un type de «discours indirect libre». Comme Pier Paolo Pasolini le soutient dans son essai devenu classique, «Le cinéma de la poésie», le discours indirect libre, utilisé fréquemment dans la littérature moderne pour présenter les pensées et sentiments d'un personnage, comme s'ils existaient sans la médiation de l'auteur, peut aussi être appliqué pour la compréhension d'un film dans lequel les images sont utilisées pour indiquer les points de vue de personnages particuliers. Dans *Rouge*, le passé est beau et romantique parce que c'est ainsi que s'en rappelle Ruhua. Alors que dans la nouvelle, Yongding doit déduire ou interpréter, à

partir du ton de la voix ou de l'expression faciale de Ruhua, la sorte d'émotion qu'elle attache au passé qu'elle est en train de narrer, dans le film, la «narration» de Ruhua, *ce sont* les images que nous voyons. (L'ingéniosité du scénario réside dans le fait qu'il n'y a pas de «voix over».) Comme l'écrit Pasolini, le discours indirect libre est plus efficace lorsque le personnage dont on voit «la vision» est «anormal». C'est donc en utilisant Ruhua, une femme fantôme follement passionnée, que Kwan intensifie la perspective et l'idiosyncrasie, mais aussi la qualité enchanteuse des images du passé.

Il n'empêche que ces images «souvenirs» ou *flash-back* ne sont pas simplement subjectives et privées. Si elles constituent l'histoire telle que racontée par Ruhua la narratrice, elles ne la présentent pas *uniquement* comme narratrice. Sur l'écran, Ruhua est présente non pas comme la voix / regard d'un conteur invisible, mais comme une image. Elle est un personnage dans l'histoire *supposément racontée par elle-même*. Parce qu'elle apparaît comme un personnage, on regarde ces images comme si elles étaient racontées du point de vue d'un narrateur qui ne serait pas Ruhua. Ainsi, à proprement parler, le statut de ces images-rappels n'est ni complètement subjectif (appartenant à un personnage, Ruhua) ni complètement objectif (n'appartenant à personne et donc à tout le monde). À la fois privées et publiques, les images-souvenirs occupent un espace singulier entre le personnage et l'auteur, entre une conscience particulière et une conscience omnisciente. Bien que Ruhua soit leur «sujet», elle est aussi présente comme un de leurs objets. Cela rappelle le rêve dans lequel on se voit comme un personnage, dans lequel on est à la fois le rêve /rêvé et le rêveur.

La mémoire et le rêve sont précisément les analogies que Pasolini évoque pour les images cinématographiques. D'une manière qui diffère vivement de celle des grands théoriciens structuralistes du cinéma comme Christian Metz, Pasolini pense que si l'on parle d'un «langage» du cinéma, ce langage n'est pas une «grammaire» (tel que proposé par Metz et d'autres), mais une inscription de type irrationnel. Le langage cinématographique, écrit Pasolini, est en même temps onirique et concret (p. 545). Différent des textes écrits, le cinéma construit ses matériaux non pas à partir du langage verbal mais à partir des images; de tels matériaux, que Pasolini appelle prélinguistiques ou prégrammaticaux, sont «bruts». Et pourtant, dans leur état brut et matériel, les images ont néanmoins une histoire longue et intense qui est «dérivée de l'observation habituelle et, par conséquent,

inconsciente de l'environnement, des gestes, de la mémoire, des rêves» (p. 547).

L'aspect le plus intéressant de l'essai de Pasolini concerne la relation entre les images ainsi comprises et la possibilité du «discours indirect libre» dans le film. Comme je l'ai déjà mentionné, en littérature, le discours indirect libre est d'habitude produit par la présentation des événements selon la «psychologie» d'un personnage particulier, dans le langage de celui-ci, sans guillemets. La nature abstraite du langage fait en sorte qu'il lui est tout à fait possible de capter la spécificité d'un personnage sans perdre la voix de l'auteur. C'est pourquoi, notamment, Mikhaïl Bakhtine pouvait théoriser sur le discours romanesque de Dostoïevski en termes de ce qu'il appelait la «lutte» entre l'auteur et le personnage. La qualité abstraite du langage signifie que la frontière entre l'«intérieur» et l'«extérieur» de n'importe quelle perspective narrative — et donc entre l'auteur et le personnage — est un terrain flou et fertile en litiges. Au cinéma, soutient Pasolini, les effets du discours indirect libre sont assez différents. Même si les réalisateurs, comme on le voit dans *Rouge*, adoptent en effet les «voix» et «regards» de personnages particuliers, l'effet abstrait réalisable dans un texte écrit n'est pas possible à l'écran en raison du caractère concret de l'image filmique. Ainsi Pasolini écrit-il, lorsqu'un réalisateur crée un vocabulaire particulier pour un personnage particulier : «(...) même ce vocabulaire particulier finit par être un langage universel; car tout le monde a des yeux.» (p. 551). Par la comparaison entre le «discours indirect libre», verbal et imagé, Pasolini met donc l'accent sur les qualités physique et palpable de l'image cinématographique qui la rendent particulièrement aptes à exprimer métaphoriquement les rapports inconsciemment remémorés que nous avons avec la réalité.

Nous sommes maintenant en mesure de définir la relation entre la nostalgie et l'image filmique dans *Rouge*. Comme les réalisateurs mentionnés par Pasolini, notamment Antonioni et Bertolucci, Kwan adopte le point de vue d'un personnage «anormal» dans la fabrication des images filmiques. Cette «anomalie» lui permet une certaine liberté. Les images provenant de la mémoire de Ruhua sont intoxicantes précisément à cause de leur nature narcissique, absorbée et obsessionnelle. Mais précisément à cause de la qualité physique et palpable de ces images, l'émotion qui les accompagne — la nostalgie — devient collective aussi bien que totalement privée. Dans ces scènes du passé, on déploie la nature pleinement gestuelle, physiologique et donc sociale de l'image : outre les couleurs, architectures, costumes et décors intérieurs, il y a tous les mouvements

corporels, les expressions faciales, les œillades entre les amants qui nous frappent à la fois par leur familiarité et leur exotisme, comme appartenant simultanément au présent (au moment où l'on regarde) et au passé (le moment de l'histoire de Ruhua). Comme dirait Pasolini, de telles images créent une réalité dans laquelle les objets sont «chargés de sens et (...) prononcent un "discours" brut par leur seule présence» (p. 544). Ce discours brut serait «l'histoire longue et intense» du prélinguistique — les rapports à la «réalité» inconsciemment rappelés, qui sont partagés et rêvés collectivement par une communauté.

Si les souvenirs imagés de Ruhua sont les «sites» de la nostalgie, alors que peut-on dire de cette nostalgie? La nostalgie n'est pas simplement l'acte de tendre vers un passé déterminé à partir d'un présent déterminé, mais un état subjectif qui tente de s'exprimer en images imprégnées de souvenirs particuliers d'un certain passé. *Dans un film*, ces souvenirs mis subjectivement en images sont là pour être vus par tous: la nostalgie a donc une vie publique autant qu'une vie purement privée. L'image cinématographique, à cause de sa qualité visible, devient une incarnation merveilleusement appropriée de l'ambivalence de la nostalgie entre le rêve et la réalité, ainsi que de l'insistance de la nostalgie à voir, dans l'imagination et les souvenirs, des choses «concrètes». On pourrait peut-être même dire que les souvenirs de Ruhua ne sont pas simplement des images de nostalgie, qu'ils contiennent plutôt une théorie de *l'image filmique comme nostalgie*. C'est d'après cette compréhension théorique de l'image filmique comme nostalgie que les deux composantes prédominantes de *Rouge*, l'histoire d'amour et la sociologie de la prostitution, se rejoignent. Je vais maintenant me tourner vers ces composantes.

L'amour, une coutume locale

Comme cela a été remarqué par certains critiques, l'histoire d'amour dans *Rouge* est traditionnelle et banale⁵. Ses tournures narratives, sa fascination pour la relation amoureuse entre une prostituée vertueuse et un jeune romantique, son assignation du fardeau fatal de l'amour à la féminité et sa fin triste nous rappellent les traits typiques des histoires de l'Ecole des Papillons et Canards mandarins du début du XXe siècle. Ce qui suit est un bref résumé de l'histoire. Dans les années 30, quand la prostitution était encore légale à Hongkong, Ruhua était une des plus célèbres prostituées du district de Shitangzui. Elle rencontre Chan Chun-bong / Chen Zhenbang, un jeune homme de famille riche, connu de ses amis sous son titre familial de Sup Yee Siu / Shier Shao (douzième jeune maître). Ruhua et Shier Shao tombent follement amoureux, mais la famille de Shier Shao s'oppose à leur

mariage en raison des origines de Ruhua; de plus, ses parents veulent qu'il se marie avec sa cousine. Ruhua et Shier Shao tentent brièvement de vivre ensemble, Shier Shao devenant apprenti d'un maître d'opéra cantonais pendant que Ruhua tente autant que possible de «saigner» ses clients riches⁶. Enragés de voir leur fils occuper la position sociale méprisée d'acteur mineur, les parents de Shier Shao intercèdent et demandent qu'il rentre à la maison. Se rendant compte qu'ils ne peuvent éluder la pression familiale, les deux amants décident de se suicider ensemble en consommant de l'opium. Le 8 mars, à 11 heures, l'heure à laquelle ils sont censés quitter ensemble ce monde, Ruhua demande à Shier Shao de se rappeler 3811 comme numéro de code pour communiquer entre eux dans la vie à venir. Ruhua meurt et attend son amant dans l'au-delà pendant 53 ans, sans que ce dernier n'apparaisse. On est maintenant en 1987 et Ruhua est fatiguée d'attendre. Elle a échangé quelques-unes des années de sa vie future (une année par jour passé dans le monde des vivants) et est revenue le chercher, dans l'espoir qu'il réponde à son annonce qui indique le moment du rendez-vous, le 3811, «au lieu habituel»⁷.

Il est clair que Ruhua est un personnage intéressant à cause de son *chqing*, sa capacité excessive d'être fidèle en amour. Durant le flash-back qui montre Ruhua et Shier Shao en train de faire l'amour pour la première fois, nous entendons Shier Shao la décrire ainsi : «Tu es très *yum / yin*» — le terme chinois pour l'excès qui est devenu, en langage ordinaire, le mot pour «lascif». *Yin*, toutefois, est précisément le rare attribut qui était utilisé pour décrire l'amant qu'est Jia Baoyu dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Tel qu'utilisé dans le contexte de *Rouge*, il est employé pour marquer la différence de Ruhua par rapport aux autres.

L'histoire d'amour des années 30 est consciemment juxtaposée à la relation entre Yongding et sa petite amie, Ling Chor-gun / Ling Chujuan, une journaliste dans un tabloïde. Au lieu d'un amour tenace comme celui que partageaient autrefois Ruhua et Shier Shao, les amoureux contemporains nous frappent par leur relation de convenance où même l'expression d'affection et d'intimité peut être troublée par les devoirs professionnels. (Vers le début du film, par exemple, Yongding fait une surprise à Chujuan en lui offrant une paire de souliers, mais elle est trop pressée de travailler pour apprécier cette attention.) Par contraste avec Ruhua, Chujuan semble tapageuse, centrée sur elle-même et inattentive envers l'être aimé.

Tout au long du film, Ruhua fait allusion à son passé et à son futur comme si le sens de sa vie, plutôt que de commencer et se terminer à un moment quelconque, était continuellement répétitif et

récuratif. Le sentiment d'une vie cyclique, où le passé et le présent s'amalgament comme dans un rêve, où les dettes du passé peuvent être payées au présent, où des événements inachevés peuvent être complétés dans l'avenir, accompagne la tentative de Ruhua de revenir du royaume des morts. Par contraste, Yongding et Chujuan sont beaucoup plus liés à leur temps. En tant que journalistes, les amoureux contemporains sont vivement conscients des limites du temps. Comme la première rencontre entre Ruhua et Yongding le montre, une annonce dans un journal coûte un certain montant d'argent, prend un certain moment pour être classée, paraîtra pendant une certaine période de temps, etc. Le monde contemporain médiatisé en est un où le temps est mesuré et évalué en conséquence. Le temps, c'est de l'argent. Le temps constitue aussi le mouvement linéaire de la vitesse, le mouvement unidirectionnel, irréversible de la modernité qui va incessamment de l'avant. C'est le temps du progrès, de la restauration rapide, du «sexe à la va-vite» et des amours de courte durée.

Éprouvant, au début, des sentiments de peur, de colère et de suspicion, Yongding et Chujuan sont finalement si émus par l'histoire d'amour de Ruhua qu'ils décident de l'aider à retrouver Shier Shao. Alors qu'ils sont entraînés dans le détail de la vie de Ruhua, ils deviennent conscients qu'ils sont eux-mêmes des gens bien ordinaires, comme l'indiquent ces dialogues :

CHUJUAN. — Est-ce que tu tomberais amoureux de Ruhua?

YONGDING.— Ses émotions sont trop fortes; je ne pourrais le supporter.

CHUJUAN.— Est-ce que tu te tuerais pour moi?

YONGDING. — Comment pourrait-on être aussi romantique?

CHUJUAN. — Dis juste oui ou non!

YONGDING. — Non. Et toi?

CHUJUAN. — Non.

CHUJUAN. — (...) De nos jours, qui serait aussi fidèle que Ruhua? C'est difficile d'être une femme; même quand on fait les plus grands efforts, on ne sait pas à quoi tout ça sert. Je suis jalouse de Ruhua, elle m'a vraiment conquise. Ce qu'elle a osé faire, de toute ma vie, jamais je ne l'oserais — je n'y ai même jamais pensé.

YONGDING.— Oui. On est des gens ordinaires. On a seulement besoin d'être heureux ensemble. Pour nous, il n'est pas question de se tuer par amour; il n'y a pas de si grand projet qui mettrait notre vie en jeu...

Comme plusieurs autres personnages créés par Li Bihua, tels le guerrier immortel de terre cuite dans *Chun yung / Qin yong (Le Guerrier de terre cuite)* et l'acteur d'opéra de Pékin Ching Dip-ye / Cheng Dieyi dans *Ba wong bit gei / Ba wang bie ji (Adieu à*

ma concubine), Ruhua n'incarne pas seulement une valeur et un temps différents, mais représente une altérité qui est absolue. Son *chiqing* fait d'elle un étrange objet du passé qui n'est plus disponible. Ceci ajoute un sens à son «atemporalité» — Ruhua est atemporelle non seulement en vertu d'un temps qui est répétitif et cyclique, mais aussi en vertu d'un temps qui s'est immobilisé ou évaporé. C'est pourquoi Ruhua est si «bien conservée». Comme le commente Yongding :

Elle a 48 ans de plus que moi. 48 ans — c'est toute une vie pour plusieurs personnes. Si Ruhua avait tout simplement vécu, elle serait maintenant devenue une vieille femme frêle, à la peau toute ridée, aux yeux sans lustre. Si elle avait été réincarnée, elle aurait encore eu plus de 40 ans — l'âge embarrassant qui n'est ni «moyen» ni vieux. Et pourtant, elle est debout à côté de moi dans sa ravissante beauté juvénile, simplement parce qu'elle est obstinément fidèle en amour... (*Yanzhi kou*, p. 28)

À cet égard, *Rouge* n'est pas seulement l'histoire d'un fantôme parlant nostalgiquement d'une histoire d'amour passée, mais est aussi une idylle avec Ruhua, une histoire d'amour qui est nostalgique pour des amants surhumains comme elle.

Alors que les romanciers de l'École des Papillons et Canards mandarins des années 10 et 20 auraient fait la morale à ce sujet et nous auraient prévenus contre la nature destructrice d'un amour comme celui de Ruhua, Li Bihua y trouve l'occasion d'un projet d'une tout autre nature. Pour Li Bihua, le *chiqing* de Ruhua est intéressant au-delà des raisons purement romantiques et littéraires. Ruhua est un type anthropologique qui a maintenant disparu. Aussi trouve-t-on dans la nouvelle cette observation de Yongding : «On ne sait pas ce qu'est l'amour. Parfois il y a même des gens qui pensent que c'est une "coutume locale"» (*Yanzhi kou*, p. 49). Cette courte remarque relie de façon révélatrice les fils romantiques et sociologiques de *Yanzhi kou*.

Pour les lecteurs et spectateurs de la fin des années 80, cette histoire de style Papillons et Canards mandarins pique notre curiosité notamment à cause du milieu social où elle est située. Li Bihua a, de toute évidence, fait de vastes recherches historiques pour écrire son texte qui contient toutes sortes de détails intéressants sur la prostitution comme profession au début du XXe siècle à Hongkong. *Yanzhi kou* peut être lu, notamment, comme une reconstitution d'une période historique particulière à travers ses pratiques, manières, usages linguistiques, costumes, architectures et son type singulier de relations humaines basées sur la commercialisation du sexe. Le film fait un usage ample et heureux de ces détails historiques. Parmi les cadeaux que Shier

Shao envoie à Ruhua pour la séduire, il y a, par exemple, une paire de rouleaux décorés de fleurs fraîches — ce qui était appelé *fapai / huapai* — et sur laquelle est écrit un couplet commençant et se terminant respectivement avec les deux caractères du nom de Ruhua, ainsi qu'un lit en cuivre importé, indiquant les droits exclusifs que Shier-Shao a sur elle. En tant que spectateurs, on regarde avec un plaisir de voyeurs les scènes alléchantes où Shier Shao enlève les nombreux vêtements de Ruhua pendant qu'il lui fait l'amour et celles où les amants, au lit, «chassent le dragon» ensemble. Les coiffures, maquillages, vêtements et souliers portés par les hommes et femmes des années 20 et 30, allant de pair avec leur étiquette, vocabulaire et gestuelle corporelle, sont présentés de façon attrayante à l'écran.

Les détails sociaux du passé créent une sorte d'ethnographie, une *écriture de la culture*. Dans le processus d'évocation d'une époque différente, les détails deviennent des évidences aborigènes qui fascinent et persuadent le spectateur contemporain. Mais ce qui est intéressant par-dessus tout, c'est le type d'enclave que Li Bihua choisit pour son *écriture de la culture*. De tous les sites possibles de production, c'est un bordel qui devient le lieu témoin du passé; de tous les travailleurs possibles de la culture, c'est une prostituée qui devient le témoin du passé. C'est sa fidélité opiniâtre en amour qui est exemplaire d'une sorte d'héroïsme. Si les anciens confucéens nous ont appris la «grande» vertu de *she shen qu yi* — un empressement à donner sa vie pour la justice —, Ruhua nous apprend la «petite» vertu de l'empressement à donner sa vie pour l'amour. Si d'autres réalisateurs chinois conceptualisent le passé de façon plus «conforme», alors cette conceptualisation du passé est déplacée dans *Rouge*. Tandis que certains utilisent des empereurs, des impératrices, des eunuques importants (par ex. Li Hanxiang, Tian Zhuangzhuang); des paysans pauvres sympathiques à la campagne (par ex. Xie Jin, Chen Kaige, Zhang Yimou, Xie Fei, et d'autres réalisateurs de la Chine continentale); ou des adolescents fûtés et frustrés (par ex. Hou Xiaoxian, Edward Yang, et Wong Ka-wai), Li Bihua et Stanley Kwan utilisent des travailleurs dénigrés socialement, dans une occupation qui subit le même ostracisme pour produire un passé qui est à la fois fascinant et insignifiant, qui bouleverse et qui ne porte pas à conséquence.

Il est donc notable que, malgré l'abondance de détails ethnographiques qui aurait pu remplir les pages des traditionnels *difang zhi*, gazettes locales, ce qui distingue *Yanzhi kou* d'une écriture conventionnelle de l'histoire est précisément le refus de Li Bihua de négliger sa composante inventée, la composante de

l'amour. À la fois la nouvelle et le film suggèrent que l'ethnographie conventionnelle a besoin de la fiction comme supplément parce que c'est la fiction qui fournit le matériel «historique» et «ethnographique» le plus curieux. Plus encore que tous les mystérieux objets montrés, c'est l'amour incarné par Ruhua qui rend mémorable ce récit ethnographique particulier. L'objet ethnographique exotique par excellence, qui n'est plus compréhensible aux femmes et hommes contemporains, c'est le *chiqing* de Ruhua.

Une fois qu'on a vu cette interdépendance de l'ethnographie et de la fiction, les nombreux clichés typiques à l'histoire d'amour — la rencontre initiale, l'attraction mutuelle, les réparties, les tactiques de la conquête romantique, les obstacles créés par l'objection familiale, et finalement le suicide — en viennent à signifier des coutumes et rituels inévitables mais irrécupérables. Réciproquement, la notion d'ethnographie comme compte rendu scientifique et objectif d'une société «primitive» est dès lors déconstruite parce qu'elle manque totalement d'imagination et de fantaisie. La conséquence du sens de la nostalgie dans *Yanzhi kou* et *Rouge* est que ni la fiction (l'amour) ni l'ethnographie (l'histoire) ne peuvent être comprises l'une sans l'autre. Le degré de notre intérêt «historique» pour le monde des années 30 est, de maintes façons, directement proportionnel avec le degré de notre fascination «irrationnelle» pour une passion que l'on sent être étrangère à notre époque. Ruhua est, d'une part, une «indigène» que l'on croyait disparue depuis longtemps, qui soudain réapparaît dans la métropole moderne et qui insiste pour revivre les pratiques de sa société. D'autre part, elle est aussi l'ethnographe romantique, vouée à une croyance particulière dans le passé, qui ne la mènera qu'à découvrir que l'objet indigène qu'elle jure de retrouver est à jamais perdu.

Au moment où elle voit que l'homme de son rêve s'est volatilisé parce qu'il est encore vivant⁸, Ruhua lui rend le médaillon de rouge. Shier Shao lui avait donné ce pendentif à l'apogée de leur relation, lorsqu'ils savaient qu'ils seraient bientôt forcés de se séparer. Comme tous les souvenirs d'amour, le médaillon se voulait le garant de la promesse et de la confiance. Mais comme toutes les allégories d'époques révolues, le souvenir est aussi emblématique de la mort de ce qu'il commémore. Ruhua, l'amante et l'ethnographe, retourne à son «champ» seulement pour découvrir qu'il est depuis longtemps dissous, et que le souvenir qu'elle porte depuis 53 ans est ... un cadavre d'amour. Au moment où elle se «réveille», elle disparaît dans une brume obscure et hors de notre vision.

Rencontres du hasard

Qui est coupable de la vérité? Qui est ou quel est l'agent menant à la révélation de la vue pathétique d'un Shier Shao sénile, un adepte d'opium qui travaille comme figurant, qui pisse et fume dans un coin noir et désert d'un studio de films? C'est une des questions à tiroirs multiples que nous pose le texte riche et inexhaustible qu'est *Rouge*. Si l'amour est en fait une promesse, un échange infiniment réciproque de foi, alors qui a enfreint les termes de la promesse? Shier Shao, évidemment, parce qu'il n'est pas mort. Mais Ruhua n'est-elle pas aussi «coupable», parce qu'elle est revenue le chercher? S'il s'agit de confiance, son retour équivaut à une méfiance, à un refus d'attendre éternellement et inconditionnellement. C'est aussi une transgression du tabou autour de toute mémoire d'une belle expérience : le tabou du retour en arrière. Sa «découverte», donc, est une sorte de punition: parce qu'elle est revenue, parce qu'elle vérifie, elle perd (ce qu'elle croyait auparavant être) son bien. Il est important de noter que la méfiance de Ruhua ne commence pas à ce moment, 53 ans plus tard, mais qu'elle était déjà présente lors du suicide des amants. L'amour de Ruhua ne l'aveugle pas quant à la lâcheté de son amant. Dans le film, on nous dit qu'avant leur suicide, Ruhua, de peur que son amant soit trop timoré pour avaler l'opium, avait secrètement mis une dose mortelle de somnifères dans le vin qu'il buvait. Elle se disait que, s'il reculait devant l'opium, il mourrait quand même des somnifères; mais s'il prenait l'opium et mourait, alors les pilules n'auraient pas d'importance. De cette manière, elle s'assurait qu'il soit (mort) avec elle pour toujours⁹. (À prime abord, l'acte meurtrier de Ruhua scandalise Chujuan ; ce n'est que plus tard que la jeune femme acceptera que même cet acte était un acte d'amour.)

Néanmoins, si l'on accepte que Ruhua est punie, on ne peut dire qui la punit. Le seul agent discernable dans *Rouge* est le hasard ou le destin, le réseau mystérieux de coïncidences qui au moment venu revêtent un sens approprié. Ainsi, si Ruhua a été, malgré sa planification, séparée de Shier Shao en 1934 parce que sa famille l'a, par hasard, secouru, alors sa retrouvaille de Shier Shao en 1987 est également guidée par une coïncidence tout aussi imprévisible. À une époque où tout le monde a d'innombrables possessions et documents numérotés, comment serait-ce possible de localiser Shier Shao avec le «3811»? Après avoir éliminé les cartes d'identité, les numéros de téléphone, les permis de conduire et autres possibilités, Yongding et Chujuan se demandent finalement : «Pourquoi pas les téléavertisseurs?»¹⁰ En utilisant le code 3811, ils sont finalement mis en communication, comme par

miracle, avec le fils de Shier Shao qui leur dit où se trouve son père (après avoir été sauvé en 1934, Shier Shao se mariait avec sa cousine et, bien avant la naissance de son fils, avait dilapidé la fortune familiale; son épouse est morte depuis longtemps et son fils n'a que du mépris pour lui). Est-ce qu'on peut appeler cette «réunion» de Ruhua et de Shier Shao un «hasard» dans le sens d'un événement purement arbitraire possible seulement dans l'(œuvre d')imagination¹¹? Et pourtant, le hasard ne nous touche-t-il pas précisément quand ce qu'il provoque, comporte quelque chose d'étrangement reconnaissable et d'étrangement juste? La nostalgie est aussi quelque chose qui nous touche, qui nous met mal à l'aise, nous dépayse...

Le hasard qui mène à la vérité fonctionne d'une façon très particulière et il s'est annoncé bien avant que Ruhua ne voie la vérité. Son fonctionnement n'est pas métaphysique mais littéraire, textuel et médiatisé.

Reportons-nous, encore une fois, au début du film. Comme je l'ai déjà mentionné, le film diffère de la nouvelle en débutant avec l'histoire de Ruhua plutôt qu'avec celle de Yongding. La mise en scène visuelle de la première rencontre de Ruhua et Shier Shao met l'accent sur le hasard comme l'agent le plus actif dans les événements de cette histoire tragique. Lorsqu'on retourne aux années 30, on voit Ruhua habillée en homme qui exécute une chanson devant ses clients. Le jeune Shier Shao apparaît dans ce restaurant bruyant et animé qui lui sert d'arrière-plan. Il monte l'escalier, en échangeant des regards intéressés avec les prostituées sur son passage. Il est captivé par la musique. Au moment où il entre dans la pièce où ses amis et leurs compagnes prostituées sont en train de boire, la musique s'arrête : Ruhua et lui se découvrent mutuellement. Alors qu'elle se remet à chanter, «Regarde le couple d'hirondelles contre le soleil couchant», le monde a changé pour lui. L'air est un «air du sud» (*namyum / nanyin*) bien connu chanté en cantonais, «*Hak to chau hun*» / «*Ke tu qiu hen*» («Un automne mélancolique passé loin de chez soi»)¹². Rétrospectivement, c'est comme si l'air avait descendu l'escalier à la recherche d'un objet et qu'il y avait trouvé Shier Shao.

Les paroles de «*Ke tu qiu hen*» racontent l'amour entre un lettré et une chanteuse-courtisane. Seul, sous la fraîche lune d'automne, le lettré chante nostalgiquement la beauté et le talent de son amour, les moments mémorables passés ensemble et ses tourments face aux dangers qui la menacent présentement. En dépit de la pauvreté de son amant, cette femme, à la différence de ses homologues mercenaires, choisit de lui demeurer fidèle à tout prix. Cette vieille histoire n'est-elle pas comme l'air lui-même, un événement

fortuit *et* présenciarisé, qui saisit non seulement Shier Shao mais aussi Ruhua la chanteuse / séductrice? Pour les auditoires qui ne connaissent pas l'air, la scène d'ouverture est en elle-même une belle saisie d'une indéfinissable rencontre romantique entre une prostituée et un *dandy*; mais pour ceux qui le reconnaissent, la nature prédéterminée *et donc* nostalgique de la rencontre est remarquable. Cette rencontre montre à quel point l'amour «spontané» entre Ruhua et Shier Shao — l'histoire «originale» des années 30 — est elle-même une reproduction, une reprise nostalgique de contes, légendes et autres histoires romanesques plus anciennes. Derrière une rencontre, il y a une autre rencontre : pendant qu'ils chantent et écoutent, tout en s'échangeant des regards fatidiques, Ruhua et Shier Shao sont également chantés par la chanson qui, en quête d'idylle littéraire, pourrait-on dire, attendait de les rencontrer. Si une idylle consiste à «être saisi» à l'improviste, nous avons ici non pas seulement l'idylle entre deux amants qui se saisissent l'un l'autre, mais aussi les histoires romanesques du passé saisissant les êtres humains malgré eux. Dans leur rencontre avec le texte passé, les amants deviennent, pour ainsi dire, son actualisation du texte et son parachèvement.

Cette rencontre entre le passé (fictif?) et le présent (réel?) se retrouve dans d'autres scènes du film. Vers la fin, lorsque Ruhua et les amants contemporains ont presque désespéré de retrouver Shier Shao, nous retrouvons Ruhua en train de regarder une représentation d'opéra cantonais dans la rue. La caméra indique que, même si l'acteur sur la scène est un étranger, Ruhua le voit comme son amant. Cette identification onirique de son amant a encore une fois lieu avec une histoire d'amour à l'arrière-plan — la chanson qui est interprétée cette fois est «*San-bak lum chung*» / «*Shanbo lin zhong*» («Shanbo à la veille de sa mort»), les derniers mots supposément chantés par le fidèle lettré pauvre, Leung San-bak / Liang Shanbo pleurant sa liaison amoureuse avec Chuk Ying-toi / Zhu Yingtai, qui a été forcée de se marier avec quelqu'un d'autre. Et finalement, où donc pourraient se rencontrer à nouveau des amants des années 30 si ce n'est dans un studio de cinéma, où Ruhua avec sa beauté juvénile apparaît surréelle, comme l'actrice à l'arrière-plan qui voltige dans un film kung-fu en train d'être tourné dans le studio? D'une manière typique que l'on retrouve à plusieurs moments drôles et imprévus dans le film (la plupart perdus dans les traductions en mandarin et en anglais), l'actrice est ainsi dirigée par le réalisateur : «Tu es à la fois un chevalier errant féminin et un fantôme féminin. Tu dois agir à la fois de façon imposante et terrifiante.» Est-ce que ce «vrai» film

est une reprise du film que nous sommes en train de regarder, ou un jeu sur ce film, ou vice versa?

Ce qui distingue le sens de la nostalgie de Li Bihua de celle d'autres écrivains chinois contemporains, c'est l'impression prédominante que notre passage dans ce monde n'est composé que de rencontres fortuites avec des choses et des événements longtemps inscrits dans une mémoire ancienne inconsciente. À l'instar de ceux qui cherchent le passé en terme de *xiangtu*, d'une contrée rurale, idéalisée et souvent «rustique», les écrits de Li Bihua sont toujours caractérisés par une fascination pour les matériaux de la *littérature* du passé — pour les mots, phrases, idiomes, légendes, livres d'histoire¹³. Dans les écrits de Li, ce qui est perçu comme perdu n'est jamais rural, «innocent» ou même «original». Basant ses histoires sur la culture urbaine, lettrée (et souvent sur la culture de Hongkong), Li construit la perte comme quelque chose qu'il n'est pas possible de spécifier et qui se retrace pourtant dans les relations intertextuelles entre le passé et le présent. Ce «retracement» est possible précisément grâce au séduisant travail du hasard, l'agent qui est l'équivalent de «Dieu». «Dieu» est maintenant un labyrinthe.

La nostalgie, une temporalité alternative pour une communauté?

Si le cinéma forme un répertoire de notre culture contemporaine dans son ensemble, alors la nostalgie que l'on voit dans le cinéma chinois pourrait bien être l'épistémè de la production culturelle chinoise des années 80 et 90. La nostalgie lie ensemble les entreprises intellectuelles et artistiques pourtant diverses de Taiwan, Hongkong et du continent. Dans les films et les écrits chinois du continent, depuis le début des années 80, la nostalgie prend souvent la forme d'une enquête contemplative sur les origines mythiques ou rurales de la Chine, ainsi que d'un intérêt renouvelé pour la Chine des jours précommunistes; à Taiwan, la nostalgie s'exprime récemment par une préoccupation massive pour les blessures refoulées de l'histoire locale de Taiwan¹⁴. À Hongkong, à part quelques manifestations très variables qui trouvent place dans la profusion de la culture mercantile, la nostalgie devient souvent, comme c'est le cas dans *Rouge*, une émotion esthétique où l'idéalisation du passé est indifférenciable d'une résignation fataliste au hasard, au destin, à la physionomie, au *fengshui* (géomancie), et à d'autres types de *shushu* (techniques pour calculer l'inconnu).

Et pourtant, quoique sa liaison avec le passé semble offrir un moyen d'imaginer une identité qui serait alternative à celle imposée par le monde rationnel, de consommation et de haute

technologie, la nostalgie est néanmoins perçue très intensément, non pas comme une tentative de retourner au passé comme tel, mais comme un effet de dislocation temporelle — comme quelque chose qui aurait été déplacé dans le temps. La nostalgie est d'abord et avant tout un registre des déplacements temporels. C'est pourquoi la structure narrative de *Rouge*, comme celle de plusieurs films faits à Hongkong dans les années 80 et 90, est elle-même nostalgique. Ces films ne sont pas, malgré leur sujet souvent explicite, nostalgiques *pour* le passé comme tel; ils sont plutôt, par leur sensibilité aux déplacements temporels, *de tendance* nostalgique. Leur effet émotif est intéressant précisément parce que nous ne pouvons connaître de façon sûre leur objet. Seul le sens de la perte projetée est défini.

Alors, en plus d'être vu pour lui-même, *Rouge* devrait aussi être vu en conjonction avec une foule d'autres films récents de Hongkong, tels que *Ying hung boon sik / Yingxiong benshi (A Better Tomorrow)* I, II, III; *Choi suk / Cai su (The Raid)*; *Hak to chau hun / Ke tu qiu hen (Chant d'exil)*; *Sheung hoi ga kei / Shanghai jiaqi (Mon petit-fils américain)*; *Baiho / Bohao (To Be Number One)*; *A Fei ching chun / A Fei zhengzhuan (Days of Being Wild)*; *Gup dong kei hup / Ji dong qi xia (The Iceman Cometh)*, *Yun Ling-yuk / Ruan Lingyu (L'Actrice)*; etc. Présentant un éventail de genres et d'événements réalisés par des cinéastes aussi différents que Tsui Hark, Ann Hui, Poon Man-kit, Wong Ka-wai, Mak Dong-hung et Stanley Kwan, ces films démontrent une tendance nostalgique dans leurs explorations de temporalités alternatives et de valeurs alternatives. Ils ont en commun de tenter de fantasmer sur le passé, habituellement personifié par quelqu'un qui, comme Ruhua, est un «autre» plus-grand-que-nature avec des convictions morales fortes et obsédantes qui ne correspondent pas à celles de l'époque contemporaine. Dans la comédie *The Iceman Cometh*, par exemple, le passé et le présent se rencontrent lorsque deux soldats qui ont été congelés lors d'un combat durant la dynastie Ming sont décongelés à l'époque contemporaine à Hongkong. Après avoir complété son devoir de tuer l'ennemi, le bon homme des glaces retourne, grâce à une machine de réincarnation, aux Ming. Comme Ruhua, cet homme des glaces vertueux emporte avec lui une idylle nostalgique du passé; comme la fidélité de Ruhua à son amant, la loyauté de l'homme des glaces à son empereur fait de lui une curiosité irreproductible à l'ère des relations humaines mécaniques.

On peut soutenir que les façons de voir le monde, uniques à de tels personnages — leurs «regards» comme tels —, sont les objets

de fascination les plus importants de ces films. Comme Slavoj Žižek l'écrit dans un contexte différent : « Dans les films nostalgiques, rétros, (...) la logique du regard en tant qu'objet apparaît comme tel. Le réel objet de fascination n'est pas la scène qui est exhibée, mais le regard de l'"autre" naïf qui est absorbé, enchanté par celle-ci » (p. 114). Ce que l'on voit vraiment lorsqu'on regarde ces films nostalgiques est « le regard de (...) celui qui était "encore capable de le prendre au sérieux", en d'autres mots, celui qui "y croit" pour nous, à notre place » (p. 112). En fin de compte et par conséquent, « le regard innocent, naïf de l'autre qui nous fascine dans la nostalgie est (...) toujours le regard de l'enfant » (p. 114). Li Bihua, décrite par un critique comme l'écrivain qui a donné le ton à toute la tendance nostalgique à Hongkong¹⁵, a elle-même écrit plusieurs histoires qui expérimentent avec l'idée de réincarnation, dans lesquelles apparaissent des personnages mémorables possédant une crédulité enfantine. Par exemple, il y a les titres ci-haut mentionnés, *Qin yong* et *Ba wang bie ji*, ainsi que *Ching se / Qing she* (*Serpent vert*), *Poon Gum-lin ji chin sai gum seng / Pan Jinlian zhi qianshi jinsheng* (*Les Vies présentes et passées de Pan Jinlian*), *Moon chau gwok yiu yim : Chundo fongji / Manzhouguo yaoyan : Chuandao fangzi* (*Femme fatale de Manchukuo, Kawashima Yoshiko*), etc. Comme le hasard, le regard crédule, obstiné, enfantin indique une temporalité qui est irrationnelle, répétitive, espiègle. Comme le hasard également, l'enfant peut être un tyran qui aime jouer à cache-cache et qui exige une soumission absolue. Si la temporalité de la nostalgie peut être considérée comme un moyen alternatif d'évoquer une « communauté » pendant les fragmentations brutales du postcolonialisme, la communauté évoquée est mythique. L'amour de l'amour, du destin et du hasard, et du regard enfantin en sont quelques dimensions.

Comme toute forme d'émotion élaborée, la nostalgie telle que présentée dans *Rouge* et dans d'autres films de Hongkong est le produit d'un monde matériellement bien nanti. C'est probablement pourquoi elle trouve une expression si appropriée dans l'image cinématographique, cette convention technique qui requiert pour sa survie une réserve énorme de richesses. (Les personnages principaux dans *Rouge* sont joués par Anita Mui Yim-fong / Mei Yanfang et Leslie Cheung Gwok-wing / Zhang Guorong, deux des figures du vedettariat hongkongais les mieux payées.) Dans l'image filmique nostalgique, le monde entier se change en un souvenir triste et beau. Mais si les images comprimées véhiculent toujours un sens de perte et de mélancolie, la nostalgie travaille aussi en cachant et excluant les éléments sales

et désagréables des difficultés sociales. Les formes abâtardies, séduisantes et tortueuses du fonctionnement de la nostalgie sont des choses auxquelles n'importe quel critique de la « crise d'identité » dans un lieu postcolonial comme Hongkong doit faire face. Le présent essai propose des éléments de départ pour une telle analyse critique¹⁶.

University of California, Irvine

Traduit de l'anglais par Marie Claire Huot

NOTES

1 Beaucoup des mots chinois et des noms propres cités dans cet article sont à l'origine censés être lus en cantonais. À leur première occurrence dans cet article, je donnerai à la fois les translittérations cantonaise et *pinyin*, puis par la suite je les reprendrai en *pinyin*. Quoique *Yan zhi kou* soit en chinois le titre du roman comme du film, je ne m'en servirai que pour faire référence à la nouvelle, afin de la distinguer du film, intitulé *Rouge* en anglais et en français (scénario de l'équipe Chengho (Chenghe Chuangzuo Zu), production Golden Way Films Ltd.).

2 Dans son étude des rapports entre la musique et les films de Hollywood, Caryl Flinn écrit : « Le fait est que (la nostalgie) continue à prendre de l'ampleur aujourd'hui. Les auditoires de musiques d'art contemporaines ont plus d'opportunité d'entendre une exécution de Beethoven que de Steve Reich; la publicité fait la promotion de tout, des centres communautaires de santé au champagne, en utilisant le cheval de bataille de la musique d'art occidentale. La culture pop aux États-Unis nous fait repasser par l'habillement rétro, les programmes de télévision contemporains comme *China Beach*, *Wonder Years* and *Golden Girls* (sans compter les reprises), ainsi que les programmes classiques du bon vieux temps qui saturent nos ondes radiophoniques les fins de semaine » (p. 151).

3 Note de la traductrice : L'auteure utilise ici et dans la suite du texte un terme à double sens, *(re)collected*, soit « se rappeler » et « collectionner à nouveau ».

4 Le terme *jiujia*, qui signifie littéralement « maison de vin », serait né avec le fameux Jinling Jiujiu de Shitangzui dans la première moitié du XXe siècle. La plupart des restaurants de cette époque utilisaient plutôt le terme *jiulou*. Voir Ng Ho / Wu Hao, p. 13.

5 Voir « Procès-verbal », p. 8. Un critique a mentionné que l'histoire de *Rouge* est une reproduction de *chuanqi* classiques et d'histoires folkloriques populaires.

6 Du contexte tant de la nouvelle que du film, il est clair que Ruhua ne « couchait » plus avec ses clients à ce moment-là. Au lieu de cela, elle les laissait toucher à certaines parties de son corps, comme une oreille ou le bas d'une jambe, à des prix délibérément exagérés, comme quelques scènes avec un client riche le montrent. Lorsque ce client essaya de se moquer de sa loyauté à Shier Shao en se couchant sur le lit en cuivre acheté par ce dernier pour indiquer sa possession de Ruhua, elle lui répondit subtilement mais avec défi : « Je ne me suis pas étendue (avec vous). »

7 Il y a des différences mineures entre le film et la nouvelle. Dans la nouvelle, le moment du suicide est le 8 mars, à 7 heures 7 minutes; le code des amants est le 3877.

8 Dans la nouvelle, nous lisons des descriptions de figurants déambulant dans le studio mais n'avons aucune indication claire que Shier Shao se trouve parmi eux. Ruhua disparaît tout simplement à ce point, laissant là le médaillon que Yongding trouvera plus tard dans sa poche. Le lendemain, Yongding lit dans le journal que quelqu'un qui s'appelle Chen Zhenbang a été poursuivi en justice pour avoir fumé de l'opium et qu'il a attrapé une contravention de 50 \$. Dans le film, Ruhua identifie son amant parmi les figurants, le suit dans un coin obscur et s'approche finalement de lui lorsqu'il s'endort. Elle se penche vers lui et chantonne le vers qu'elle chantait lorsqu'ils se sont rencontrés. Alors que le vieil homme se réveille sous le choc, Ruhua lui parle brièvement et lui rend le médaillon avant de disparaître.

9 Dans la nouvelle, Ruhua laisse d'abord Shier Shao boire le vin contenant les somnifères, puis prend elle-même l'opium, attendant de voir s'il va l'imiter; son dernier souvenir est la vision de celui-ci portant la cuiller à ses lèvres. Dans le film, les amants boivent ensemble du vin avant que Ruhua ne prenne elle-même de l'opium et en offre à Shier Shao. Constatant qu'il hésite, elle lui donne encore du vin et lui met des cuillerées d'opium dans la bouche. Ensuite le couple s'habille, va dans la pièce voisine et s'embrasse à l'approche de la mort.

10 Dans la nouvelle, l'idée de retrouver Shier Shao au moyen d'un téléavertisseur leur survient lorsqu'ils en entendent un sonner.

11 Note de la traductrice : l'auteure utilise ici le terme *fiction*, qui appelle à la fois l'œuvre d'imagination *et* la fiction, l'invention. Je cite le reste de ce paragraphe dans la version originale, intraduisible en français : «[possible only "in fiction"?] And yet, doesn't chance strike us precisely when what it brings bears an uncanny recognizability and an uncanny accuracy in hitting home? What is "home"? To be nostalgic, we remember, is to be homesick...»

12 Bien connu des auditoires cantonnais de Guangdong, Hongkong et d'outre-mer, «Ke tu qiu hen» a originellement été chanté dans les années 10 et 20 par Bak Kui-wing / Bai Jurong (1892-1974), un des chanteurs d'opéra cantonnais les plus acclamés des premières décennies du XXe siècle.

13 Voir, par exemple, Lee Cheuk-hung / Li Zhuoxiong. (Je suis très reconnaissante à William Tay de m'avoir fourni des copies de cet essai). Une version un peu plus courte de l'essai est également disponible dans Chan Bing-leung / Chen Bingliang, pp. 285-330. Dans une étude récente sur la relation entre la littérature populaire et la situation politique et économique actuelle de Hongkong, Li Zhuoxiong analyse les écrits de Li Bihua en termes de la prédilection de celle-ci pour les mots et les noms. Ce goût, soutient le critique Li, mène Li Bihua à parfois baser entièrement ses récits sur des mots fascinants et à inclure de l'information qui n'a pas sa place dans l'intrigue. Li compare un tel amour pour les mots à l'amour pour l'opium, puisque tous deux permettent de ne voir que le monde que l'on a besoin de voir. L'attention méticuleuse de Li pour l'utilisation des mots chez Li Bihua aurait pu mener à une lecture dans laquelle les mots eux-mêmes deviennent des signes qui ouvrent sur des régions habituellement négligées par l'esprit conscient, ce qui fait que des sens «inconscients» reviennent interrompre la surface de la pensée rationnelle. Mais ceci n'est pas la lecture que produit Li. Au lieu de cela, d'une manière caractéristique des tendances historiographiques de la critique littéraire chinoise traditionnelle, Li accuse finalement Li Bihua de sacrifier une «vision historique» large, au profit d'une complaisance pour les mots (c'est-à-dire pour le littéraire). Le goût de Li Bihua pour «les mots et les noms»

devient donc, selon Li, une limitation et une sorte de plaisir dangereux et auto-destructeur. Le moralisme contre l'œuvre d'imagination dans cette critique est évident mais je le trouve spécialement troublant dans un exposé qui est supposément sur la culture et la littérature populaires (de masse).

14 Spécialement depuis la levée de la loi martiale en 1987, les Taiwanais de tout âge demandent d'être pleinement renseignés sur les événements controversés entourant les origines sanglantes du gouvernement nationaliste chinois, ces événements étant communément désignés par «l'Incident taiwanais du 28 février» de 1947. Le film *Beiqing chengshi* (*Cité de chagrin*) de Hou Xiaoxian est exemplaire de cette passion populaire pour (la vérité sur) le passé.

15 Leung Ping-kwan / Liang Bingjun, «Procès-verbal», p. 6.

16 Cet essai est pour Pearl Chow, en signe d'appréciation de son aide pour localiser certains des matériaux mentionnés dans cette étude, pour ses opinions sur *Rouge* et d'autres films, ainsi que pour sa merveilleuse compagnie pendant un mois de visionnement intensif de films et vidéos durant l'été 1992.

OUVRAGES CITÉS

- «Procès-verbal du Séminaire sur deux films de Hongkong : *Days of Being Wild* et *Rouge Button*», *Jintian* (Aujourd'hui) 2 (1992) pp. 2-11.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis Press, 1984.
- Chen Bingliang (direction). *Xianggang wenxue tanxiang* (Une investigation et appréciation de la littérature de Hongkong). Hongkong : Sanlian shudian, 1991.
- Chen Bingzhao. «Ningding guoqushi de meigan» (La Beauté au temps passé condensé). *Xin Bao* (*Hongkong Economic Journal, Overseas Edition*) 6 (16 août 1992).
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- Flinn, Caryl. *Strains of Utopia : Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton : Princeton University Press, 1992.
- Li Bihua. *Bawang bie ji*. Hongkong : Cosmos Books Ltd., 1991.
- Li Bihua. *Manzhouguo yaoyan : Chuandao fangzi*. Hongkong : Cosmos Books Ltd., 1990.
- Li Bihua. *Pan Jintian zhi qianshi jinsheng*. Hongkong : Cosmos Books Ltd., 1989.
- Li Bihua. *Qin yong*. Hongkong : Cosmos Books Ltd., 1987.
- Li Bihua. *Qing she*. Hongkong : Cosmos Books Ltd., 1986.
- Li Bihua. *Yanzhi kou*. Hongkong : Cosmos Books Ltd., 1986.
- Li Zhuoxiong. «Mingzi de gushi : Li Bihua *Yanzhi kou* wen ben fenxi» (L'Histoire des noms : une analyse textuelle de *Yanzhi kou* de Li Bihua), parties 1 et 2. *Su ye wenxue*, 30 (novembre 1991) pp. 22-29; 33 (février 1992) pp. 38-47.
- Pasolini, Pier Paolo. «The Cinema of Poetry». From the French translation by Marianne de Vettimo and Jacques Bontemps in *Cahiers du cinéma* 171, October 1965. *Movies and Methods*, I. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of Californian Press, 1976, pp. 542-558.

Wu Hao. *Fengyue tangxi* (Historiettes de l'ère de Shitangzui). Hongkong : Publications (Holdings) Limited, 1989.

Zizek, Slavoj. *Looking Awry : An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge : MIT Press, 1991.

GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX TERMES CHINOIS
(par ordre alphabétique)

Bai Jurong	白駒榮
Bawang bieji	霸王別姬
Chen Zhenbang	陳振邦
Chenghe Chuangzuo Zu	成禾創作組
chiqing	癡情
chuanqi	傳奇
difang zhi	地方志
feng shui	風水
Guan Jinpeng	關錦鵬
huaijiu	懷舊
huapai	花牌
jiujia	酒家
jiulou	酒樓
Ketu qiuhun	客途秋恨
Li Bihua	李碧華
Ling Chujuan	凌楚娟
Manzhouguo yaoyan:	滿州國妖艷:
Chuandao fangzi	川島芳子
Mei Yanfang	梅艷芳
nanyin	南音
Pan Jinlian zhi qianshi jinsheng	潘金蓮之前世今生
Qin yong	秦俑
Qingshe	青蛇
qipao	旗袍
Ruhua	如花
Shanbo lin zhong	山伯臨終
she shen qu yi	捨身取義

Shier Shao
Shitangzui
shushu
taohua yijiu, renmian quanfei
xiangtu
Yanzhi kou
yin
Yuan Yongding
Zhang Guorong

十二少
石塘咀
術數
桃花依舊，人面全非
鄉土
胭脂扣
淫
袁永定
張國榮