

« Ce qui méritait le plus d'être puni était son pénis » : postsocialisme, distopie et la mort du héros

Chris Berry

Volume 3, Number 2-3, Spring 1993

Le nouveau cinéma chinois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001191ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001191ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

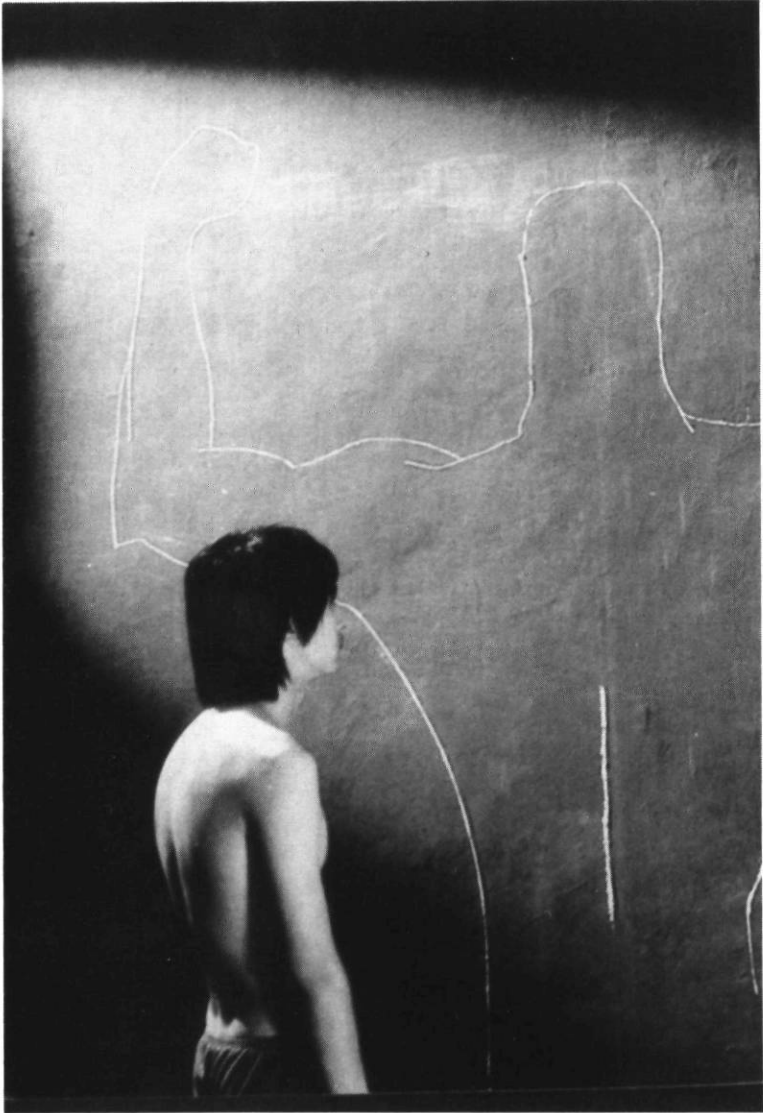
[Explore this journal](#)

Cite this article

Berry, C. (1993). « Ce qui méritait le plus d'être puni était son pénis » : postsocialisme, distopie et la mort du héros. *Cinémas*, 3(2-3), 38–59. <https://doi.org/10.7202/1001191ar>

Article abstract

A variety of self-hating anti-heroes and distopic representations of masculinity have appeared in Chinese cinema since the end of the Cultural Revolution. This paper examines two possible interpretive frameworks for this phenomenon, by investigating in particular *Samsara* by Huang Jianxin (1989) and *This is My Year* by Xie Fei (1989). Seeing it as part of the global trend towards economic and political liberalism advanced by Francis Fukuyama is rejected in favour of a more complex, less unified postsocialist formation, itself a part of postmodernism.



Samsara de Huang Jianxin (1989)

«Ce qui méritait le plus d'être puni était son pénis» : postsocialisme, distopie et la mort du héros

Chris Berry

RÉSUMÉ

De nombreux antihéros ayant peu d'estime d'eux-mêmes ainsi que plusieurs représentations distopiques de la masculinité sont apparus dans le cinéma chinois depuis la fin de la Révolution culturelle. Cet article examine deux modes d'interprétation de ce phénomène, en s'appuyant particulièrement sur *Samsara* de Huang Jianxin (1989) et *L'Année de mon signe* de Xie Fei (1989). Le point de vue de Francis Fukuyama, considérant que cet état de fait se rattache à la tendance globale vers le libéralisme économique et politique, est rejeté en faveur d'une orientation postsocialiste plus complexe, moins unifiée, reliée à la notion de postmodernisme.

ABSTRACT

A variety of self-hating anti-heroes and distopic representations of masculinity have appeared in Chinese cinema since the end of the Cultural Revolution. This paper examines two possible interpretive frameworks for this phenomenon, by investigating in particular *Samsara* by Huang Jianxin (1989) and *This is My Year* by Xie Fei (1989). Seeing it as part of the global trend towards economic and political liberalism advanced by Francis Fukuyama is rejected in favour of a more complex, less unified postsocialist formation, itself a part of postmodernism.

La citation dans mon titre est tirée de la première section de *Xiguan siwang (S'habituer à mourir)*, le dernier roman d'un des plus grands auteurs contemporains de Chine, Zhang Xianliang (p. 11). Le chapitre est ironiquement intitulé «Utopie¹» et est situé en l'an 2000. Les lecteurs avisés remarqueront que c'est précisément l'année assignée pour la réalisation du programme des quatre modernisations, lancé par Zhou Enlai juste avant sa mort en 1975 et encore maintenu aujourd'hui. Dans le roman, le narrateur-protagoniste, un survivant des camps de réforme par le travail, est scindé en deux : un «je» parle du désir d'aider un «lui» suicidaire mais faible à se donner la mort.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'apporter d'autres preuves pour appuyer l'argument que ceci constitue une masculinité auto-destructrice qui se déteste, ainsi qu'une représentation distopique du futur de la Chine. En outre, *S'habituer à mourir* n'est pas le seul exemple de cette vision dans la production culturelle chinoise actuelle. Trois films récents ont attiré mon attention : *Samsara*, *L'Année de mon signe* et *L'Eunuque impérial Li Lianying*². Les protagonistes des trois films partagent la négativité extrême du narrateur / protagoniste de *S'habituer à mourir* : ils ne sont pas très gentils, ils ne sont pas très bien dans leur peau et ils meurent tous à la fin.

Cet article essaie d'arriver à une certaine compréhension de ce phénomène, particulièrement dans *Samsara* et *L'Année de mon signe*, et d'en entrevoir les implications. Il s'attarde aux relations entre ces figures distopiques et d'autres représentations de la masculinité dans la production culturelle chinoise récente comme moyen de mettre à l'épreuve des cadres théoriques qui pourraient les expliquer.

L'interprétation Fukuyama

Pour cerner ce processus, nous pourrions d'abord accoupler ces figures distopiques avec d'autres représentations d'antihéros, ou au moins de masculinité autre qu'héroïque. De telles figures négatives étaient relativement communes dans les années 80. Leur fréquence a marqué un renversement majeur de l'héroïsme optimiste qui dominait la production réaliste socialiste d'avant la fin de la «révolution culturelle», en 1976. Presque tous les protagonistes de la production culturelle réaliste socialiste, qu'ils soient héros ou héroïnes, sont heureux et croient en la réalisation imminente de la transformation socialiste par la lutte des classes et l'effort collectif³.

Depuis la fin de la «révolution culturelle», la certitude générale de pouvoir accéder à un avenir socialiste a quelque peu régressé et ceci a été accompagné de l'apparition de protagonistes moins

positifs et moins confiants. Cela n'empêche pas les politiques gouvernementales, telles que les quatre modernisations, de maintenir la foi; d'ailleurs, plusieurs récits filmiques sur les «réformes» introduites par Deng Xiaoping pour aider à réaliser les quatre modernisations sont dominés par des héros et héroïnes comparables à ceux du cinéma réaliste socialiste⁴.

Toutefois, diverses représentations négatives continuent de se retrouver dans ce nouveau courant socialiste. Dès la fin des années 70 émergeaient des figures dont le destin questionnait le socialisme chinois post-«révolution culturelle», qu'on représentait comme une rivière coulant toujours vers une utopie. Par exemple, *Rire troublé*, réalisé en 1979, est situé dans les derniers mois de la décennie de la «révolution culturelle» et suit le destin d'un journaliste intègre, trimbalé dans une charrette à la fin du film parce qu'il a refusé d'écrire les mensonges requis par la Bande des quatre⁵. Un montage de prises de vues du journaliste et de son épouse réunis dans un jardin de fleurs, et d'extraits documentaires des célébrations après la chute de la Bande des quatre sert d'épilogue, plaqué à la demande des censeurs. Toutefois, ce qui aurait pu sembler un dénouement heureux sur papier est miné par le mode de représentation filmique. Le mari et son épouse sont montrés accourant au ralenti, l'un vers l'autre, dans une série de champs contrechamp. À chaque plan, ils deviennent de plus en plus vieux, leurs cheveux de plus en plus blancs. L'image est soulignée par un effet de diffusion. Ces artifices, combinés au cliché du scénario, suggèrent une réalité imaginaire plutôt que crédible, tous les inserts présentant, sur écran divisé, des images de feux d'artifices et de fleurs épanouies.

En 1981, le célèbre *Amour amer* a été interdit à cause de sa fin encore plus pessimiste et une campagne a été lancée contre le film. Le protagoniste, un loyal Chinois d'outre-mer persécuté et exilé dans une région marécageuse durant la «révolution culturelle», meurt en dessinant le point d'un point d'interrogation qu'il piétine dans la neige avant que ses amis ne puissent le rejoindre pour lui annoncer la bonne nouvelle de la chute de la Bande des quatre⁶.

Après la fin de la campagne contre la «pollution spirituelle» en 1983, les premiers films du groupe de la Cinquième génération de jeunes réalisateurs commencèrent à paraître sur les écrans chinois. Plusieurs doutaient de la possibilité d'accomplir l'utopie communiste. Par exemple, la situation initiale de *Terre jaune*, où un soldat communiste appelé Gu Qing se rend, dans les années 30, dans un village reculé pour recueillir des chansons folkloriques afin de les adapter en chants militaires, aurait pu être la base d'un récit héroïque typiquement réaliste socialiste⁷. Mais, au contraire,

Gu Qing est incapable de comprendre les manières des paysans et ils sont incapables de comprendre son socialisme. Les «règles de l'armée» l'empêchent de sauver la fille Cuiqiao d'un mariage de convenance, et elle meurt en essayant d'atteindre par elle-même la base Yan'an. Lorsque Gu Qing retourne au village, il trouve tout le monde tellement affairé à une cérémonie d'invocation de la pluie qu'ils l'ignorent; il n'est davantage capable d'invoquer la pluie que de sauver Cuiqiao.

S'il faut avoir recours à une lecture allégorique pour mettre en lumière les pleines implications négatives du film, on ne peut en dire autant pour *L'Incident du canon noir*⁸. Le récit comique de l'importation et de l'installation d'équipement étranger dans une entreprise minière à ciel ouvert est tout à fait contemporain. Cependant, le décor industriel résolument moderne ne ressemble à aucun endroit de Chine, mais suggère plutôt un espace futur où les quatre modernisations auront été réalisées, mais, comme dans *S'habituer à mourir*, sous une forme fort peu utopique. L'ingénieur et traducteur chinois est soupçonné d'espionnage parce qu'il s'entend trop bien avec son homologue allemand envoyé pour veiller à l'installation. Mais il demeure confiant dans les bonnes intentions et la sagesse de la direction malgré les incidents qu'il vit. À la fin, il apparaît aussi insensé et inefficace que Gu Qing dans *Terre jaune*.

À la lumière de ces représentations négatives moins récentes, il est approprié de situer la haine de soi et l'autodestruction plus explicites que l'on retrouve dans *Samsara*, *L'Année de mon signe*, *L'Eunuque impérial Li Lianying* et *S'habituer à mourir*, en lien direct ascendant (ou serait-ce descendant?) avec le désenchantement de l'ordre socialiste vieillissant de la Chine. Il faut les voir comme des symptômes de la pression croissante pour la démocratie tels que le démontrait clairement la statue de la «Déesse de la démocratie» érigée sur la place Tiananmen en 1989. On pourrait appeler cela «l'interprétation Fukuyama», ou peut-être, la perspective du Nouvel Ordre mondial.

Dans son article maintenant célèbre, «La fin de l'Histoire?», Fukuyama suggère que la prémonition de Hegel sur «l'universalisation imminente de l'État incorporant les principes de liberté et d'égalité» (p. 16⁹) à la suite de la bataille d'Iéna en 1806, est en train de se vérifier à la toute fin du XXe siècle :

(...) le siècle qui débuta plein de confiance dans le triomphe ultime de la démocratie libérale occidentale semble à la fin être en train de retourner à la case départ: non pas à une «fin de l'idéologie» ou à une convergence entre capitalisme et socialisme, tel qu'auparavant prédit, mais à une franche victoire du libéralisme économique et politique (p. 15).

En effet, il est possible d'observer dans ces films un écart croissant entre le Parti et son projet socialiste. Dans *Rire troublé* et *Amour amer*, le spectateur est mis dans une position proche de celle des protagonistes; ils sont construits comme d'excellents gaillards, sincères, prêts à travailler pour le socialisme, mais bloqués par les forces négatives qui ont réquisitionné ce projet. Respectivement journaliste et Chinois d'outre-mer rentré au pays, les deux protagonistes sont des hommes qui désirent contribuer à la société chinoise et au projet socialiste : le journaliste parce qu'il a choisi une carrière qui, en Chine continentale, est censée allier travail pour les intérêts de ses lecteurs et propagation de la ligne du Parti; et le Chinois d'outre-mer parce qu'il a abandonné une carrière illustre à l'étranger pour revenir contribuer à sa manière à la construction de la «Chine nouvelle». Dans les deux cas, ils se rendent compte qu'ils sont pris dans les contradictions entre les forces du socialisme tel qu'il «exist[ait] vraiment¹⁰» durant la «révolution culturelle» et leurs objectifs et principes de départ.

Par divers procédés, un rapport intime se construit entre le spectateur et ces figures généralement sympathiques. De plus, le spectateur accède aux pensées intérieures et à la subjectivité de ces personnages, au détriment de celles des autres. Dans *Rire troublé*, le film est parsemé de *flash-back* et de fantaisies du journaliste. Je n'ai pu voir *Amour amer* parce qu'il a été interdit, mais il est clair à partir du seul scénario que le Chinois d'outre-mer est un artiste qui exprime ses pensées intérieures et ses sentiments par des actions symboliques comme celle de tracer un point d'interrogation dans la neige (Bai Hua et Peng Ning, pp. 82-98).

Avec *Terre jaune* et *L'Incident du canon noir*, les protagonistes sont coincés d'une façon similaire dans une brèche qui ne devrait pas, en théorie, exister entre les idéaux du Parti et les résultats de ses actions; le récit filmique suit également d'assez près ces personnages et leurs expériences. Toutefois, le spectateur n'a pas d'accès privilégié à leur subjectivité. Il n'y a pas de *flash-back* subjectifs, de fantasmes, de voix hors champ ou d'activités expressives comme l'on en retrouve dans *Rire troublé* ou *Amour amer*¹¹. Au contraire, les deux personnages sont obtus, n'agissent que sous des ordres et n'arrivent pas à exprimer leur angoisse ou d'autres émotions qui pourraient susciter de la sympathie chez le spectateur. Alors que *Rire troublé* et *Amour amer* rendent le spectateur sympathique à la persévérance opiniâtre mais tragique des protagonistes qui s'efforcent de réconcilier le service au Parti avec leurs propres principes, *Terre jaune* et *L'Incident du canon noir* distancient celui-ci de ces hommes devenus inefficaces à cause de leur foi aveugle dans le Parti, suggérant peut-être que le

spectateur ne partage pas cette foi, ou a même dépassé cette question.

Des quatre œuvres plus récentes, trois présentent un décor contemporain ou futuriste (*S'habituer à mourir*, *Samsara* et *L'Année de mon signe*) et tous établissent une distance encore plus grande entre le Parti et le projet socialiste. Leurs personnages sont situés dans un milieu qui indique qu'ils ont laissé très loin derrière eux l'ordre socialiste établi; puisque le spectateur suit leur évolution, il se trouve lui aussi placé à une distance analogue.

Dans *S'habituer à mourir*, le narrateur / protagoniste, un personnage schizophrène, est, comme Zhang Xianliang lui-même, un auteur qui a survécu au système de réforme par le travail (le goulag chinois, si vous voulez) et qui est maintenant un auteur mondialement célèbre. Après les premiers chapitres, le récit laisse loin derrière la Chine, le système de réforme par le travail et ce qui subsiste de l'ordre socialiste; presque tout le récit se déroule ensuite à San Francisco et à New-York, bien que le récit soit encombré de souvenirs du passé de l'auteur en Chine, et que la fin se situe dans un lieu que tous ceux qui ont lu le roman définissent comme étant la mère-patrie — même si c'est malheureux, parce que teinté d'une certaine misogynie.

Dans *Samsara*, le personnage principal Shiba essaie de subvenir à ses propres besoins à titre d'affairiste dans cette louche économie de marché qui a suivi les «réformes» de Deng Xiaoping dans les années 80. Le film semble rejeter le vieux système socialiste en posant les parents comme représentant l'ordre symbolique socialiste et en assimilant le nouveau rôle économique du fils à leur mort. Shiba est un *gaogan zidi*, un enfant de hauts cadres du Parti. Ces *gaogan zidi* forment un des groupes sociaux les plus détestés en Chine aujourd'hui, à cause des privilèges qu'ils acquièrent de leur naissance plutôt que de leur travail ou d'une forme quelconque de lutte politique. Lorsque la danseuse Yu Jing interroge Shiba sur son passé, il lui raconte que sa mère avait déjà tout planifié pour lui, mais qu'elle ne s'était jamais arrêtée à lui demander ce qu'il voulait faire. Lorsqu'il quitta l'unité de travail qui lui était assignée par l'État pour adhérer, de son plein gré, à l'économie de marché, elle alla «faire un rapport» à son père. «Où est ton père maintenant?» lui demande Yu Jing. «Oh!», répond Shiba, «il y a longtemps qu'il est allé en haut de la montagne rejoindre le vieux pépé Marx.»

Le protagoniste de *L'Année de mon signe* est, comme le narrateur / protagoniste de *S'habituer à mourir*, un survivant du système de réforme par le travail, qui a récemment été libéré de prison après avoir purgé une peine de quelques années comme

complice d'un meurtre et d'un viol. Quoiqu'il soit difficilement le prototype d'un héros prolétarien, il est représenté comme une figure en quelque sorte plus aimable que Shiba ou que le narrateur / protagoniste de *S'habituer à mourir*. Ainsi, dans un rappel rêvé du crime qui l'a mené en prison, on le montre comme ayant tenté de prévenir le viol. Comme Shiba, Li Huiquan tente de subvenir à ses besoins à l'intérieur de l'économie de marché; cela indique également un éloignement du vieil ordre socialiste, symbolisé par ses parents. Lorsque Li rentre à la maison, après plusieurs années de prison, sa mère est morte depuis plus d'un an. L'usine d'État du quartier où elle travaillait et où il aurait pu espérer la remplacer dans sa fonction a été fermée¹². Aussi, bien que son statut social nettement abaissé le mette à un niveau très inférieur dans l'ordre hiérarchique proto-capitaliste naissant et quoique son déplacement soit moins une question de choix que de nécessité, il devient vendeur au marché libre.

Idées étranges des peuples de l'Albanie et du Burkina Faso

Si les éléments que nous venons d'examiner sont pris isolément, ces représentations négatives de personnages masculins semblent effectivement correspondre à la position de Fukuyama. Cependant, il est ironique, mais non fortuit, de constater que la dialectique hégélienne de Fukuyama fournit également un cadre à la vision marxiste de l'histoire que celui-ci méprise si totalement. Cette vision a tendance à considérer comme des aberrations, des à-coups ou des délais provisoires tout événement qui ne s'insère pas dans le modèle dialectique; c'est à peu de chose près ce que fait Fukuyama. Il suggère que l'histoire entière, depuis la prémonition de Hegel en 1806 sur l'avènement imminent d'un humanisme libéral universel jusqu'à nos jours, n'est qu'une énorme compilation de tels délais. Comme il l'affirme gaiement, dans un énoncé qui pourrait tout aussi bien être prononcé par le plus déterministe des marxistes :

(...) les idées étranges qui peuvent arriver aux peuples d'Albanie ou du Burkina Faso ont fort peu d'importance, parce que nous nous intéressons à ce que l'on pourrait appeler, dans un certain sens, l'héritage idéologique commun de l'humanité (p.18).

Contrairement à la vision panoptique de Fukuyama, prise des distantes hauteurs du bureau de planification des politiques du département d'État des États-Unis, mon regard a été attiré par les façons dont les films étudiés ici ne se conforment pas tout à fait à l'idée d'un mouvement dialectique constant vers un humanisme libéral comme «héritage idéologique commun de l'humanité»

(sic), et je voudrais poursuivre davantage mes propres «idées étranges» sur les réalisateurs et romanciers de Chine.

Deng Xiaoping aurait dit, en faisant référence à la politique de porte ouverte qui fait partie de son programme de «réforme», qu'il est inévitable «quand on ouvre une fenêtre, [que] quelques mouches entrent». Si, comme les conservateurs culturels en Chine l'affirment si souvent, les films qui ne suivent pas la ligne du Parti sont le résultat de mauvaises influences étrangères, les diverses représentations négatives que je suis en train d'examiner sont les mouches dans le parloir de Deng. Toutefois, l'attitude de haine envers soi et d'autodestruction que manifestent les personnages de *S'habituer à mourir*, *Samsara* et *L'Année de mon signe* les transforment en mouches dans l'onguent de Fukuyama. Si ces figures prennent de plus en plus leur distance d'avec le socialisme et s'efforcent de participer au Nouvel Ordre mondial humaniste libéral, alors, selon les termes de l'interprétation de Fukuyama, il est insensé qu'elles soient aussi peu aimables et aussi autodestructrices. Ces gens devraient sûrement être des héros humanistes libéraux, tendant leurs muscles, les yeux brillants, pendant qu'ils marchent vers un futur rayonnant.

En outre, dans *Samsara* et *L'Année de mon signe*, deux œuvres situées dans la Chine contemporaine, c'est précisément par rapport à ce système d'humanisme libéral, plus orienté vers le marché et qui a succédé à l'ancien ordre socialiste, que les auteurs construisent une image négative. Ni Shiba ni Li Huiquan ne sont des antihéros parce qu'ils sont corrompus par le Parti ou neutralisés par le système socialiste. Les deux sont corrompus, neutralisés, handicapés ou tués précisément par cette économie de marché dans laquelle ils opèrent. Dans le cas de Shiba, certaines de ses affaires plutôt louches tournent mal et, à la demande d'un de ses créanciers, une bande de voyous lui transperce la rotule, en plan rapproché. L'incursion de Shiba dans le capitalisme mène à sa castration symbolique, plutôt qu'à son autonomie par l'entreprise. Mon interprétation de la rotule comme castration est renforcée rhétoriquement par une autre scène où il refuse de s'impliquer dans une affaire de chantage : faisant référence à sa jambe handicapée, l'organisatrice de la magouille lui dit rageusement : «Si tu ne me faisais pas déjà pitié, je te castrerais!» À partir de ce moment-là, il est incapable de subvenir à ses besoins et, ultimement, se suicide.

Li Huiquan est également incapable d'arriver à contrôler sa vie de petit entrepreneur. Il dépend, pour les vêtements qu'il vend, d'un fournisseur répugnant. Étant donné que plusieurs marchandises dont cet homme fait le commerce sont volées ou

illégalles (notamment les vidéos pornos), on peut comprendre que Li lui-même vend probablement des biens volés ou obtenus par d'autres voies illicites. Son refus de s'impliquer directement dans des activités criminelles, de peur de se retrouver à nouveau en prison, ne fait que l'éloigner davantage de l'action et que l'empêcher de suivre le slogan, associé aux réformes de Deng Xiaoping, «S'enrichir est bien». À la fin du film, il est attaqué par une bande de voleurs, un autre phénomène social associé à l'ère de la post-réforme. Ils essaient de voler un collier dispendieux qu'il a acheté comme cadeau; il est poignardé à mort dans le combat qui s'ensuit.

Comme les portraits plus angoissés qui reposaient sur le fossé entre les idéaux communistes et le socialisme «réel» dans *Rire troublé* et *Amour amer*, *Samsara* et *L'Année de mon signe* construisent une relation intime entre le spectateur et les protagonistes. Dans ces deux cas, le récit est construit autour de ces derniers, et ils sont, de loin, les personnages les mieux étoffés au plan psychologique. Dans *Samsara*, Shiba exprime ses humeurs et ses sentiments en peignant les murs de son appartement, dans un esprit fort similaire aux productions expressives de l'artiste dans *Amour amer*. Dans *L'Année de mon signe*, on nous donne accès à la subjectivité de Li Huiquan par des éléments semblables, quoique moins maniérés, à ceux utilisés dans *Rire troublé* : des *flash-back* de son enfance — un rêve sur le crime qui l'a envoyé en prison — , une voix hors champ quand il lit des lettres, etc. Nous pourrions avancer comme hypothèse que, dans ces deux films, les rapports plus étroits aux souffrances des personnages, si on les compare aux premiers films de la Cinquième génération discutés plus haut, montrent que les réalisateurs et les spectateurs qui ont aimé les films s'étaient investis plus à fond (dans un sens littéral et émotif) dans l'économie de marché en émergence et dans les réformes, un cheminement analogue à l'investissement dans l'ordre socialiste proposé par les films de la fin des années 70.

L'identification du spectateur aux échecs et à l'avitilissement de Shiba et Li est accrue par le déploiement d'une économie libidinale filmique. Ni le héros réaliste socialiste ni les protagonistes de *Rire troublé*, *Amour amer*, *Terre jaune* ou *L'Incident du canon noir* semblent très animés par le désir sexuel. De même, les prises de vues dans ces films n'engagent pas le spectateur dans des structures de type hollywoodien (champ contrechamp) qui mettent l'accent sur le regard de sujets masculins à l'égard d'objets féminins. Ceci ne surprend pas quand on sait que le Parti désapprouve toute dépense d'énergie autre que pour la mise en œuvre de la ligne du Parti¹³.

Si l'on considère que les récits œdipiens, structurés autour de l'assujettissement d'un objet féminin par un sujet masculin, constituent l'une des principales métaphores par laquelle le cinéma occidental permet au spectateur de jouir par procuration de la position humaniste libérale d'une souveraineté masculine autonome, il n'est donc pas surprenant que l'économie libidinale filmique et le désir sexuel apparaissent dans le cinéma chinois au même moment où le pays passe à l'économie de marché. Ce sont certainement des traits majeurs de *Samsara* et de *L'Année de mon signe* et, dans leur variante littéraire, de *S'habituer à mourir*. Mais leur mode d'apparition, du même ordre que l'introduction du système économique capitaliste, perturbe l'interprétation Fukuyama au moins autant qu'elle la confirme¹⁴.

Une citation plus longue du passage dont est tiré le titre de cet article devrait éclaircir ce point de vue en ce qui a trait à *S'habituer à mourir*, sans nécessiter d'autres commentaires :

De toutes les boutiques de New York, Paris et Francfort, celles qui m'attiraient le plus étaient celles qui vendaient des fusils.(...) Je m'imaginai soupesant un fusil, visant et puis tirant un coup. Ceci serait tout à fait dans l'ordre de son idée de la masculinité.

Je ne viserais jamais sa tête. Elle avait déjà suffisamment été atteinte par des balles simulées. (...) Je ne viserais non plus jamais son cœur. Il n'y avait que vide là où son cœur avait été (...).

Puisque tuer comme moyen était éculé, au moins le lieu à cibler devait être nouveau. J'ai essayé toute ma vie de ne pas marcher dans les sentiers battus et même si cela m'a causé des ennuis, je ne l'ai pas regretté. Je pense qu'il a toujours été piétiné par les autres mais qu'il a, à son tour, offensé les femmes. Ne devant rien à personne d'autre, il leur devait quelque chose à elles. Aussi, ce qui méritait le plus d'être puni était son pénis. S'il fallait l'exterminer, il n'y avait que cet endroit pour commencer. Lorsque j'ai trouvé cet endroit, j'ai ricané en songeant comment la société en le punissant avait immanquablement raté la cible (Zhang, pp. 10-11).

Une grande partie du roman traite des relations tourmentées du protagoniste avec les femmes et dans cette narration à la première personne, le lecteur est impliqué dans cette économie libidinale inconfortable.

Dans *L'Année de mon signe*, le célibat de Li Huiquan pose problème dès le début du film. Le titre du film fait référence à l'astrologie chinoise où les signes sont répartis selon l'année et non le mois de naissance; ainsi le signe de quelqu'un revient à tous les 12 ans. L'année de Li Huiquan revient lorsqu'il est mis en liberté à l'âge de 24 ans; peu après son retour, il surprend la conversation d'un voisin qui incite au mariage son ancienne camarade d'école et

petite amie parce que c'est l'année de son signe, donc un moment propice pour le faire. Ce même voisin, son fournisseur, ainsi que divers amis et parents se montrent tous préoccupés par le «problème personnel» de Li (un euphémisme chinois pour désigner le mariage) et sont déterminés à lui trouver une dulcinée convenable.



L'Année de mon signe de Xie Fei (1989)

Quoique Li se sente mal à l'aise devant les efforts d'autrui à son égard (après tout, ne doit-il pas se tenir debout sur ses propres jambes durant ce nouveau régime réformiste), ce n'est pas le désir sexuel qui lui fait défaut. Il achète des magazines de sports et pour les jeunes, qui mettent en vedette des femmes en vêtements suggestifs (ce qui était, dans la Chine des années 80, l'équivalent légal le plus proche de la pornographie), et il en fait la lecture au lit dans plusieurs scènes. Dans chaque cas, il éteint la lumière; on entend le lit grincer et les gémissements de Li qui respire bruyamment pendant qu'il se masturbe — je suppose —, ou tout au moins a des problèmes à s'endormir. À l'occasion, le film a recours au style hollywoodien du regard masculin pour impliquer

le spectateur dans l'économie libidinale de Li; par exemple, alors qu'il se trouve à son comptoir au marché, la caméra suit son regard qui détaille les visages et les corps des clientes; ou encore on le voit fasciné par les bandes pornos que son fournisseur vient de rapporter de Guangzhou.

Mais la participation de Li à l'économie libidinale s'avère tout aussi désastreuse que sa participation à l'économie de marché lorsqu'il remarque une jeune chanteuse qu'il voit jouer dans un café. Par un champ contrechamp, le film fait sentir son intérêt pour elle et engage le spectateur dans un processus identificatoire. Lorsque Li la voit pour la première fois, elle est une étudiante de niveau secondaire, innocente et inconnue, qui porte un cardigan boutonné jusqu'au cou et une boucle dans les cheveux, et qui se montre choquée par les railleries polissonnes de son auditoire masculin du café. Il la reconduit chez elle. Elle exprime son incrédulité quant au passé agité de Li. Toutefois, au fur et à mesure qu'elle devient célèbre, elle porte des vêtements de plus en plus suggestifs et s'endurcit. Lorsque Li lui reproche de montrer autant de peau, elle rit de lui et lui dit: «Tu parles comme mon père.» Peu après, elle accepte de se rendre à Guangzhou avec le fournisseur de Li, qui couche avec elle. Bien que (ou peut-être parce que) la chanteuse était tout à fait prête à coucher avec le fournisseur, Li bat celui-ci dans un moment de rage. Le collier qui le mène à sa mort était un cadeau pour la fille; mais lorsqu'il tente de lui offrir, elle le refuse, ce qui explique pourquoi il a toujours ce collier lorsque les voleurs l'attaquent.

Shiba, dans *Samsara*, est également attiré par une artiste qui semble pure et innocente; ce choix, je suppose, est un espoir d'une sorte de rédemption par l'amour romantique qui lui aussi échouera. Grâce à son sens de l'humour ironique, Shiba réussit à gagner l'intérêt de la danseuse, Yu Jing. Quand il devient handicapé, l'intérêt se transforme en sympathie et Yu Jing décide de ne pas l'abandonner. Ils finissent par se marier, mais les manières d'être de Shiba ne changent pas; rejeté par Yu Jing, Shiba se suicide à la fin du film.

Ces deux films marquent l'échec du machisme. Kam Louie a traité du retour du machisme dans les romans des années 80 et j'en ai débattu ailleurs en ce qui concerne le cinéma¹⁵. Encore une fois, je soulignerais que cela coïncide avec l'introduction de l'économie de marché, avec son idéal de l'entrepreneur auto-suffisant. Dans son étude d'un roman récent, Kam Louie met l'emphase sur les racines confucéennes du machisme en Chine comme phénomène «homosocial» (bien qu'il n'utilise pas ce terme), où le contrôle du désir sexuel de la femme et l'abstinence

sont en corrélation avec la camaraderie entre hommes et leur accès au pouvoir patriarcal.

Même si je trouve que la valorisation de la force par le machisme confucéen que démontre Kam Louie s'applique au cinéma, j'avancerais que la prouesse sexuelle et la virilité sont au moins autant valorisées que le contrôle de soi. Ceci pourrait bien être un cas d'influence occidentale, notamment comme source de la construction discursive de cette économie libidinale. Certes, celle-ci est évidente dans *L'Année de mon signe*, où plusieurs des femmes photographiées dans les magazines que regarde Li ne sont pas chinoises, et qu'il possède une affiche de Sylvester Stallone collée au-dessus de son lit. À la fin de *Samsara*, Shiba se sert de l'extrémité de sa béquille pour esquisser une énorme silhouette fortement musclée sur le mur peint en noir de son appartement. Il s'appuie contre cette esquisse, comparant son propre physique décharné avec ce modèle, avant de se lancer dans le vide.

Postsocialisme?

Dans leur représentation en profondeur de l'échec économique et libidinal, *Samsara* et *L'Année de mon signe* ne se distancient pas seulement du système socialiste, qui est mort symboliquement depuis longtemps au début de chaque film. Ils se distancient également de l'ère à venir (ou serait-ce l'éternité?) de l'humanisme libéral de Fukuyama. Cela pourrait peut-être s'expliquer par l'année de production : 1989. Je ne suis pas en train de suggérer que les films sont des expressions du désespoir qui a suivi le massacre de la place Tiananmen puisqu'ils ont tous deux été terminés bien avant cet événement. Je me réfère plutôt à d'autres phénomènes sociaux qui n'entrent pas non plus dans l'interprétation de Fukuyama.

À partir de la fin de 1987, la croissance économique procurée par les réformes de Deng a eu des effets secondaires négatifs qui sont allés au-delà de la «pollution spirituelle», jusqu'à l'accroissement même de la criminalité et du chômage. Bien que ces derniers facteurs aient pu affecter une partie de la population, l'inflation rapide a frappé presque tout le monde. Parmi les plus touchés, il y avait les étudiants, déjà dépendants de l'aide de l'État et subvenant à peine à leurs besoins premiers, et les travailleurs des entreprises gérées par l'État¹⁶. Quoique l'interprétation de Fukuyama aurait tendance à ignorer ces faits, je suggérerais que ceci a pu contribuer à l'enthousiasme avec lequel ces groupes ont participé au mouvement de la démocratie en 1989, ainsi qu'à un certain niveau de malaise général face aux réformes et à l'économie de marché émergente¹⁷.

L'impact du massacre de la place Tiananmen et l'exploitation habile de la sympathie des médias occidentaux par des inventions comme l'imitation en papier mâché de la statue de la Liberté, appelée la «Déesse de la démocratie», ont empêché plusieurs experts de constater que les mois précédant ces événements ne correspondent pas, sur plusieurs points, à l'interprétation de l'histoire de la fin du XXe siècle que formule Fukuyama. Les problèmes économiques auxquels font face les Chinois ordinaires à la suite des réformes de Deng, ainsi que le phénomène que j'ai tenté de décrire dans *L'Année de mon signe* et dans *Samsara* semblent avoir largement été négligés. Au mieux, l'interprétation de Fukuyama les rejeterait comme d'aberrantes et insignifiantes «idées étranges des peuples de l'Albanie et du Burkina Faso», au sein du mouvement global vers l'humanisme libéral; tout comme Deng les écarterait aisément comme de petits à-coups sur la route de la réalisation rapide des quatre modernisations. Toutefois, je suggérerais comme autre modèle le concept de postsocialisme, qui pourrait faire une place à ces phénomènes sans simultanément les effacer. Arif Dirlik a proposé ce terme pour décrire la situation politique et économique de la Chine contemporaine dans un article écrit juste avant le Printemps de la démocratie de 1989 :

Le socialisme chinois qui, il n'y a que deux décennies, se faisait gloire, avec une confiance sans parallèle, d'avoir en main une telle direction [claire], se retrouve aujourd'hui dans les eaux inexplorées d'une condition postsocialiste dont il est un exemple et un cas de premier ordre (p. 377).

Peut-être parce qu'on est déjà fatigué de l'actuelle profusion de «post», ou peut-être parce qu'on s'est déjà investi fortement dans l'un ou l'autre d'entre eux, le postsocialisme demeure le moins exploré des divers termes qui ont été avancés pour décrire notre condition globale actuelle, à savoir les postmodernisme, postféminisme, poststructuralisme et postcolonialisme (sans oublier post[ez]-maintenant pour Noël). Cependant, le postsocialisme, si telle chose existe, et je crois que si, demande d'être étudié plus complètement.

Ce n'est pas seulement parce que cela aiderait à expliquer les «idées étranges du peuple» de Chine. Ni parce que l'effondrement de l'URSS et de ses malheureux satellites «fraternels» a augmenté la dimension globale et la visibilité immédiate de la condition postsocialiste. C'est aussi parce qu'une vision du socialisme formait la pierre angulaire de la quête d'alternatives pour ceux qui étaient désenchantés par l'état des choses en Occident. Par conséquent, l'analyse du postsocialisme est aujourd'hui aussi vitale que celle des diverses positions dans lesquelles nous nous

retrouvons, comme la vision du socialisme l'était pour la période précédente, plus utopique. En d'autres mots, bien que l'expérience d'un socialisme «réel» puisse avoir fortement différé de sa vision, et que cela puisse s'avérer pareil pour le «postsocialisme» s'il émerge comme un programme et comme la description d'une condition, il n'empêche que socialisme et postsocialisme ne sont pas des choses «qui ont lieu là-bas», mais qui orientent aussi toutes nos propres conceptualisations.

En ce sens, donc, le postsocialisme est une des données d'un espace commun en émergence que l'on regarde tous à partir de sa propre perspective, chacun ayant pris son propre chemin vers ces positions et étant arrivé en portant son bagage particulier. Cet espace commun, partagé tout en permettant la différence, nous éloigne des conceptions unifiées opérant par paires comme Est et Ouest, capitalisme et communisme, sans oublier sujet et objet.

Cependant, en explorant le postsocialisme comme délimitation de cet espace commun en émergence, Dirlik ne peut que nous fournir un point de départ. Son travail se concentre sur la théorie politique et l'économie; aussi, ne se préoccupe-t-il pas directement des caractéristiques et des phénomènes plus vastes du postsocialisme comme condition historique. En outre, il semblerait que, pour Dirlik, comme l'indique le titre même de son article, «Postsocialisme? Réflexions sur le "socialisme avec des caractéristiques chinoises"», la distinction entre le postsocialisme et le terme «socialisme avec des caractéristiques chinoises» que Deng et ses partisans ont utilisé pour caractériser leur programme de réforme est minime. Pour lui, le postsocialisme fournit l'espoir d'éviter un virage complet vers le capitalisme et de sauver le socialisme en le transformant par l'abandon de l'utopisme idéaliste. En d'autres mots, cela apparaît comme une sorte de jusqu'au-boutisme¹⁸. Mais, comme je l'ai démontré plus haut, les événements économiques et les films qui ont surgi dans les mois précédant le Mouvement pour la démocratie, indiquent que les doutes sur un passage au capitalisme pur et simple étaient déjà très répandus en Chine, mais que ceux-ci n'impliquaient pas de se réengager dans le socialisme.

J'ai rencontré un seul usage important du terme «postsocialisme» pour discuter de phénomènes culturels : il s'agit d'une communication de Paul Pickowicz qui traitait également du film *Samsara*¹⁹. Même si Pickowicz demanda que cette communication ne soit pas citée, je brise ce protocole, car il serait malhonnête de ma part de ne pas en reconnaître l'existence, comme de ne pas noter que le postsocialisme de Dirlik a tendance à se recomposer en un socialisme renouvelé, transformé. L'usage

du terme par Pickowicz semblait à l'époque avoir des affinités avec la position de Fukuyama, où on espère que le postsocialisme marque l'interrègne entre la mort du socialisme et l'avènement d'un humanisme libéral universel.

Ma propre analyse de *Samsara* et de *L'Année de mon signe* indique qu'aucune de ces formulations n'est tout à fait adéquate, même si je les trouve fort instructives. Je suggérerais plutôt que le concept de postsocialisme peut être étudié plus à fond en extrapolant à partir du postmodernisme. Dirlik reconnaît que ce terme lui a servi d'inspiration (p. 374). Cependant, faire appel au postmodernisme pose, bien sûr, problème. D'abord, tout un chacun a son idée sur la chose et même lorsque l'on est d'accord sur son entendement, on a tendance à avoir des évaluations très différentes de son statut politique et de ses implications. Deuxièmement, plusieurs pourraient avoir de la difficulté à appliquer le postmodernisme, ou le postsocialisme comme notion inscrite dans un cadre postmoderne, à un pays qui est encore en train de tenter d'accéder aux quatre modernisations et qui ne se considère donc pas moderne, encore moins postmoderne.

Le texte «Cartographier le postmoderne» d'Andreas Huyssen demeure une des plus utiles présentations des conceptions et évaluations divergentes du concept (pp. 179-221)²⁰. Il expose en détail qu'à partir d'un terme de la critique littéraire américaine des années 50 et 60, la notion a migré, dans les années 70, vers un mouvement esthétique ou une tendance en architecture et dans les autres arts, puis, a traversé vers l'Europe où elle a été reprise par Lyotard et d'autres pour désigner une condition culturelle en cours ou même un *Zeitgeist*, avant de revenir vers l'Amérique où elle a été intégrée dans l'œuvre de critiques culturels comme Jameson. Que le postmodernisme soit perçu comme un style ou un mouvement artistique particulier, ou encore comme une condition culturelle, Huyssen note que ces critiques ont eu diverses réactions face au postmodernisme, certains déplorant qu'il marque le déclin et l'échec du projet moderniste, d'autres le célébrant comme une ouverture sur de nouvelles possibilités²¹.

Il est cependant clair que Dirlik et moi-même sommes tous deux préoccupés par le postmodernisme et le postsocialisme en tant que condition culturelle ou *Zeitgeist*, plutôt que comme style esthétique, quoique je sois intéressé à examiner les ramifications esthétiques d'une telle condition. De plus, bien que ce postmodernisme donne lieu à plusieurs conceptions différentes, comme l'indique Dirlik, certains thèmes ont tendance à être récurrents :

J. F. Lyotard a décrit l'«incrédulité face aux métarécits» comme trait proéminent du postmodernisme. Je suggérerais par analogie que la caractéristique du socialisme actuel est une perte de foi en lui en tant que métathéorie sociale et politique avec un présent *cohérent* et un futur certain (Dirlik, p. 374).

Ce sont cette «perte de foi» et cette «incrédulité face aux métarécits» qui fournissent la clef pour comprendre le postsocialisme comme un aspect du postmodernisme. Car, s'opposer à l'utilisation du postmodernisme et à d'autres concepts connexes dans un pays qui ne se voit pas comme modernisé est mal comprendre les sens différents du mot «moderne» employé dans «postmodernisme» et «quatre modernisations»²².

Le «moderne» dans le postmodernisme ne fait pas qu'entraîner ni n'entraîne nécessairement un ensemble de conditions économiques, politiques et sociales qui «réalisent» ce développement industriel, soit un PNB élevé, un revenu *per capita* élevé, une démocratie libérale, l'urbanisation, l'État-providence, etc. Il fait plutôt référence à une idée qui sous-tend l'apparition à la fois de ceux-ci et d'autres phénomènes fort différents en d'autres lieux et d'autres temps. Cette idée du «moderne» dénote un projet orienté vers des objectifs de changement et de sécularisation linéaires dans l'économique, le social et le politique, qui valorise le nouveau sous la forme d'une coupure radicale avec le passé ainsi rejeté. Dans ce sens, le capitalisme récent, avec sa valorisation de l'entrepreneuriat compétitif, de la «croissance» et de l'abondance de biens de consommation, comme le socialisme, avec ses idéaux d'entreprises économiques collectives et de transformation morale, sont tous deux de tels projets de modernisation. Aussi, Huyssen, dans son article, peut-il faire référence indifféremment à «la modernisation du capitalisme et / ou (...) l'avant-garde communiste, (...) la sœur jumelle de la modernisation» (p. 11); «la modernisation, que ce soit dans sa version capitaliste ou communiste» (p. 13); et «les défenseurs de Lénine comme ceux de Ford» (p. 14).

Dans l'état actuel des choses, le concept de postsocialisme avancé par Dirlik peut être étendu et compris comme les diverses expériences particulières du postmodernisme dans des sociétés où le projet de modernisation socialiste a été dominant. Les traits du cinéma réaliste socialiste en Chine sont certainement corrélatifs avec le socialisme comme projet de modernisation. La foi dans un but futur (le communisme), le rejet du passé («la vieille société»), la valorisation du nouveau («Chine nouvelle» et «Nouveau peuple socialiste») sont tous des aspects de cet environnement conceptuel et cinématographique. Qu'ils soient le fruit du développement matériel ou de la lutte des classes, les récits construits comme des

voyages à travers ces aspects sont joués par des héros prolétariens que j'ai abordés plus haut.

Si la perte de foi dans les métarécits et dans la possibilité d'accéder aux objectifs proposés — ou même de trouver désirables ces objectifs fondés sur des projets modernistes — est une caractéristique première du postmoderne, alors la problématique du héros et l'émergence de l'antihéros dans les films des années 80 que j'ai analysés dans ces pages sont une manifestation du postsocialisme comme un aspect du postmodernisme. La grande variété de formes que cette problématique a prise est pleinement conforme avec cette perte de foi dans l'objectif de moderniser. La perte d'orientation qui correspond à la perte de foi dans l'objectif à poursuivre peut logiquement causer une prolifération de réponses différentes, une polyvalence et ce que Huysen désigne par un «éclatisme» (p. 62³).

Le postsocialisme fournit donc un éventail de manifestations, en compétition et souvent contradictoires, de la masculinité négative dans la culture récente de la Chine continentale. Contrairement à l'interprétation marxiste ou à la position humaniste libérale de Fukuyama, ces manifestations peuvent être logées à l'enseigne du postsocialisme, sans en écarter aucune comme étant aberrante ou reliquat du passé. Qu'elles soient produites en rapport avec l'économie dominante, avec l'économie de marché ou avec l'économie libidinale, elles marquent toutes une problématique des divers projets de modernisation qui ont constitué les alternatives majeures dans la pensée récente tant en Chine qu'en Occident²⁴.

La Trobe University, Australie

Traduit de l'anglais par Marie Claire Huot

NOTES

1 Note de la traductrice : l'auteur fait ici allusion à la traduction anglaise du texte. Dans la version originale, le texte est divisé en sections, elles-mêmes divisées en chapitres. Il n'y a pas de titres dans l'original. Même si ce roman n'a pas été traduit en français, j'y ferai référence par la traduction française du titre, *S'habituer à mourir*.

2 *Samsara (Lunhui)*, réal. Huang Jianxin, studio de films de Xi'an, 1989. *L'Année de mon signe (Benmingnian)*, réal. Xie Fei, Studio de films de la jeunesse, 1989. *L'Eunuque impérial Li Lianying (Da taijian Li Lianying)*, réal. Tian Zhuangzhuang, studio de films de Beijing, 1990.

3 Des représentations résolument moins positives n'étaient permises que dans des films situés dans la «vieille société» d'avant l'établissement en 1949 de la République populaire. Mais, même là, la tendance était de situer ces

films dans des lieux et périodes où il y avait une certaine activité communiste, et d'indiquer la possibilité de transformer des personnages «perdus» grâce au Parti, tels que la fille aux cheveux blancs.

4 Pour une étude plus approfondie de ces films, voir Chris Berry, «Réforme et contradiction», *Shijie dianying (Cinéma du monde)* 7 (1986).

5 *Rire troublé (Kunaoren de xiao)*, réal. Yang Yanjin, studio de films de Shanghai, 1979.

6 *Amour amer (Kulian)*, réal. Peng Ning, studio de films de Changchun, 1980.

7 *Terre jaune (Huang tudi)*, réal. Chen Kaige, studio de films du Guangxi, 1984.

8 *L'Incident du canon noir (Heipao shijian)*, réal. Huang Jianxin, studio de films de Xi'an, 1985. Pour une discussion plus ample de l'allure futuriste et distopique de ce film, voir Chris Berry, «Chinese Urban Cinema : Hyper-Realism versus Absurdism», *East-West Film Journal* vol. 3 n° 1 (1988) pp. 76-88.

9 Voir également Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (London : Hamish Hamilton, 1992).

10 «As it actually exists» : cette phrase est empruntée à Rudolf Bahro, *The Alternative in Eastern Europe* (London : Verso, 1981).

11 Une exception possible à ceci dans *L'Incident du canon noir* serait la scène où Zhao, l'ingénieur-traducteur chinois, qui a été élevé en chrétien, visite une église. Quoiqu'on le voie debout sur le seuil en train de regarder le service dans une séquence en champ contrechamp, la signification de cette scène est hautement ambiguë et ouverte. Si elle marque un moment de subjectivité expressive, ce qu'elle exprime est précisément l'opacité du personnage et de ses sentiments.

12 C'était un phénomène courant dans l'ancien ordre socialiste d'avant les réformes de Deng, qui mettait l'accent sur la responsabilité de l'unité économique individuelle pour les profits et pertes, de considérer son poste dans des unités appartenant à l'État comme une sinécure et de les passer, à leur retraite, à leurs enfants.

13 Pour une discussion plus étendue sur cet aspect du cinéma réaliste socialiste chinois, voir Chris Berry, «La Différence sexuelle et le sujet regardant dans *Li Shuangshuang* et *Le Bonheur frappe à la porte*» in M. C. Quiquemelle (direction), *Le Cinéma chinois* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1985) pp. 129-134.

14 J'aimerais noter que ce virage vers une économie libidinale basée sur un modèle patriarcal de sujet masculin et objet féminin explique l'emphase mise sur la masculinité comme site des manifestations de problèmes autour de l'héroïque dans les années 80.

15 Kam Louie, «The Macho Eunuch : The Politics of Masculinity in Jia Pingwa's *Human Extremities*», *Modern China* vol. 17 n° 2 (avril 1991) pp. 163-187; Chris Berry, «China's Search for Real Men», Catalogue du 3e Festival international du cinéma chinois de Montréal, InterCinéArt, 1990, pp. 48-52.

16 Ian Derbyshire fournit un résumé bien tourné des débuts de ces difficultés en 1986, dans *Politics in China from Mao to Deng* (Cambridge : Chambers, 1987) pp. 62-70, 90-94.

17 Même si je reconnais que le oui-dire ne vaut pas grand-chose, je me rappelle avoir été étonné lorsqu'une femme d'âge moyen, travaillant dans une

ferme d'État dans les faubourgs de Beijing, m'a raconté que sa famille avait mieux mangé lorsque la Bande des quatre était là.

18 «(...) le postsocialisme tente d'éviter un retour au capitalisme, peu importe à quel point il pourrait soutirer de ce dernier pour améliorer la performance du "socialisme réel"». Arif Dirlik, «Postsocialism? Reflections on "Socialism with Chinese Characteristics"», in Arif Dirlik et Maurice Meisner (direction), *Marxism and the Chinese Experience* (Armonk : M. E. Sharpe, 1989) p. 364.

19 Paul G. Pickowicz, «Huang Jianxin and the Notion of Post-Socialism», communication présentée à la Conférence sur le cinéma et le changement social en Chine, Hong Kong et Taiwan, UCLA, 4-6 janvier 1990.

20 Texte réimprimé dans Andreas Huyssen, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington : Indiana University Press, 1986) pp. 179-221.

21 Par exemple, du côté négatif, on pourrait noter la nostalgie songeuse qui caractérise une bonne partie du travail de Baudrillard, ou le lien que fait Jameson entre le postmodernisme et le capitalisme tardif. Du côté plus positif, il y a les essais rassemblés dans le recueil de Hal Foster, *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend : Bay Press, 1983), E. Ann Kaplan, *Postmodernism and Its Discontents* (London : Verso, 1989) et Jonathan Arac, *Postmodernism and Politics* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986).

22 On pourrait même affirmer que le lien bien connu que Jameson fait entre le postmodernisme et le capitalisme tardif est lui-même un exemple de cette confusion; mais, d'une manière ou d'une autre, cela y contribue certainement. Voir Frederic Jameson, «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review* 146 (juillet-août 1984) pp. 53-92.

23 Si, comme c'est souvent proposé, le pastiche est un aspect de cet éclectisme et de cette hétérogénéité résultant de l'éclipse d'un *telos* à l'ère postmoderne, alors ceci peut aussi aider à rendre compte de la diversité esthétique et stylistique de la production filmique chinoise dans les années 80 et de l'absence d'un mode dominant, même dans les films de la Cinquième génération. Voir Chris Berry et Marie Ann Farquhar, «Post-Socialist Strategies : An Analysis of *Yellow Earth* and *Black Cannon Incident*», in Linda C. Ehrlich and David Desser (direction), *Cinematic Landscapes* (University of Texas Press : à paraître).

24 Le présent article n'est que la première partie d'une étude beaucoup plus élaborée sur la question.

OUVRAGES CITÉS

- Bai Hua et Peng Ning. «*Amour amer*» (*Kulian*). *Zhengming* 6 (1981).
- Bahro, Rudolf. *The Alternative in Eastern Europe*. London : Verso, 1981.
- Dirlik, Arif. «Postsocialism? Reflections on "Socialism with Chinese Characteristics"», in Arif Dirlik et Maurice Meisner (direction), *Marxism and the Chinese Experience*. Armonk : M. E. Sharpe, 1989.
- Fukuyama, Francis. «The End of History? — After the Battle of Jena». *Quadrant* vol. 33 n° 8 (août 1989).
- Huyssen, Andreas. «Mapping the Postmodern». *New German Critique* 33 (1984) pp. 179-221. Texte réimprimé dans *After the Great Divide* :

Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington : Indiana University Press, 1986, pp. 179-221.

Jameson, Frederic. «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism». *New Left Review* 146 (juillet-août 1984) pp. 53-92.

Louie, Kam. «The Macho Eunuch : The Politics of Masculinity in Jia Pingwa's *Human Extremities*», *Modern China* vol., 17 n° 2 (avril 1991) pp. 163-187.

Pickowicz, Paul G. «Huang Jianxin and the Notion of Post-Socialism». Communication présentée à la Conférence sur le cinéma et le changement social en Chine, Hong Kong et Taïwan, UCLA, 4-6 janvier 1990.

Zhang Xianliang. *Xiguan siwang (S'habituer à mourir)*. Hong Kong : Mingbao chubanshe, 1989.

GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX TERMES CHINOIS (par ordre alphabétique)

Benmingnian	本命年
Cuiqiao	翠巧
Da taijian Li Lianying	大太監李連英
gaogan zidi	高幹子弟
Gu Qing	顧青
Heipao shijian	黑炮事件
Huang Jianxin	黃建新
Huang tudi	黃土地
Kulian	苦戀
Kunaoren de xiao	苦惱人的笑
Li Huiquan	李慧泉
Lunhui	輪迴
Shiba	石芭
Tian Zhuangzhuang	田壯壯
Xiguan siwang	習慣死亡
Xie Fei	謝飛
Yu Jing	于晶
Zhang Xianliang	張賢亮