

Festival international du cinéma chinois de Montréal Nouvelle génération de cinéastes de Hong-Kong et de Taïwan

Marie-Josée Rosa

Number 44-45, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23160ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Rosa, M.-J. (1989). Review of [Festival international du cinéma chinois de Montréal : nouvelle génération de cinéastes de Hong-Kong et de Taïwan]. *24 images*, (44-45), 88-89.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA CHINOIS DE MONTRÉAL

LA DEUXIÈME ÉDITION DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA CHINOIS DE MONTRÉAL COMPTAIT UNE QUARANTAINE DE FILMS DONT QUINZE EN PROVENANCE DE HONG-KONG ET DE TAÏWAN ET SUR LESQUELS NOUS NOUS SOMMES PENCHÉS. DE HONG-KONG, NOUS AVONS RETENU LES FILMS DE TSUI HARK ET CEUX D'ALLEN FONG, DEUX CINÉASTES DE LA NOUVELLE GÉNÉRATION QUI A VU LE JOUR À LA FIN DES ANNÉES SOIXANTE-DIX. DE TAÏWAN, NOUS AVONS RETENU LES TROIS NOMS IMPORTANTS DE LA NOUVELLE VAGUE «DITE ALTERNATIVE», LANCÉE AU DÉBUT DES ANNÉES QUATRE-VINGT : HOU HSIAO-HSIEN, EDWARD YANG ET CHANG YI. LES FILMS DE CES CINÉASTES CONSTITUENT UNE IMPORTANTE PRODUCTION INDÉPENDANTE DU CINÉMA EST-ASIATIQUE DES DERNIÈRES ANNÉES.

NOUVELLE GÉNÉRATION DE CINÉASTES DE HONG-KONG ET DE TAÏWAN

par Marie-Josée Rosa



Father and Son de Allen Fong. «Les relations au cœur de la famille chinoise et les valeurs de celle-ci.»

ALLEN FONG : la vie et le cinéma, une même réalité.

Par son réalisme et son statut de cinéaste indépendant et progressiste, Allen Fong est plus près de ses confrères de Taïwan que de Tsui Hark. Chez Fong, on peut parler d'un réalisme social et autobiographique et d'une réalité du cinéma qui se situe dans une perspective quotidienne et historique. Ces préoccupations se reflètent entre autres dans les propos et les dialogues de *Ab Ying* (1983), lorsqu'il est question de la censure et de la baisse de qualité des films chinois, ou encore de l'importance de faire des films sur son époque le plus honnêtement possible. Dans *Father and Son* (1981), on dénote une très belle scène faisant référence à la découverte des plaisirs obscurs du cinéma et qui renvoie vraisemblablement à l'enfance du cinéaste. Dans une hutte perdue dans la montagne, les enfants assistent à une séance de cinéma montée par certains de leurs amis qui ont fabriqué eux-mêmes caméra et dessins. Tout en parlant de son enfance, Fong évoque les relations au cœur de la famille chinoise et les valeurs de celle-ci. Il montre aussi l'évolution et la modernisation de Hong-Kong. Dans *Ab Ying*, la démarche cinématographique a pour thème le jeu des acteurs. Ce propos sur la formation des acteurs et le jeu non professionnel donne un ton documentaire au film et montre avec succès la transformation du jeu quand il y a direction d'acteur et dialogues improvisés. Fong est ostensiblement un cinéaste préoccupé par des problèmes humains qu'il tente d'inscrire dans un patrimoine cinématographique authentique.

HOU HSIAO-HSIEN : le réalisme nostalgique au ton «ozu».

Hou Hsiao-Hsien, qui nous a donné le très beau *A Time to Live and a Time to Die* (1985), apporte avec *Dust in the Wind* (1986) une touche «ozu» dans la façon de contempler les petits riens du quotidien et de maintenir ses plans vides d'intrigues. D'intrigue à proprement parler il n'y en a pas, si ce n'est l'évocation de l'existence paisible de la campagne, ou encore celle de la vie peu signifiante de la ville pour les jeunes ruraux. Ce film lent où la caméra garde ses distances s'apparente dans les scènes de montagnes, à la peinture chinoise avec ces êtres minuscules perdus dans l'immensité de la nature. Chez Hou Hsiao-Hsien, on retrouve aussi une conscience historique et amoureuse du cinéma à travers des signes judicieusement insérés dans le scénario : l'ami de la ville qui travaille sur la peinture des affiches de cinéma géantes, une tradition propre au marché asiatique et qui est en train de se perdre; magnifique aussi, cet écran géant avec sa toile qui claque au vent pendant une fête religieuse à la campagne. *Dust in the Wind*, tout comme *A Time to Live and a Time to Die*, recèlent une philosophie orientale du quotidien.

CHANG YI : le peintre des émotions et des sentiments.

De facture très différente, les deux films de Chang Yi ont toutefois en commun de brosser le portrait passionné de deux femmes indépendantes et déterminées. Si *Kuei-Mei, A Woman* (1985) affiche une mise en scène et des couleurs réalistes, *Jade Love* (1986) donne davantage dans le romantisme littéraire. Le cinéma de Yi est un cinéma qui envoûte par sa façon de saisir les émotions et de traduire les atmosphères. *Kuei-Mei, A Woman* rend hommage à la force et à la tendresse d'une femme à travers le récit de trente années d'une vie d'efforts incessants. Grâce à un scénario fortement structuré, Chang Yi développe des personnages consistants. Par ailleurs, en utilisant surtout des plans fixes, il donne toute liberté à l'acteur pour construire son jeu. Dans *Jade Love* les sentiments de passion, d'amour et de jalousie sont représentés avec un véritable don de l'observation et une forte intensité. On assiste ici à l'évolution des sentiments d'un enfant qui découvre la beauté féminine et la violence de l'amour. La mise en scène des regards est un des points intéressants du film, notamment dans les scènes du miroir où on insiste sur la beauté de Jade que l'enfant découvre lentement, et dans les scènes au théâtre lors de l'échange des regards entre le jeune amant de Jade et la jeune actrice, sous les yeux complices de l'enfant. Jade, son amant et l'enfant forment un trio exceptionnel qui donne libre cours à un jeu amoureux ambigu et cruel. D'un film à l'autre, Chang Yi traduit avec aisance la complexité des sentiments humains et leur nuances émotives.



Pekin Opera Blues de Tsui Hark (1986)

EDWARD YANG : la dualité et ses interrogations.

Il y a, chez Yang, une façon de traiter une problématique qui implique la dualité : dans *Taipei Story* (1985), c'est la quête d'identité des Taïwanais qui oscille entre la « japonéité » et l'« américanité », alors que dans *Terrorisers* (1986) la dualité se joue entre les pôles de la fiction et de la réalité. Dans *Taipei Story*, les signes de l'influence occidentale et japonaise sont omniprésents. Ces signes correspondent réciproquement aux rêves d'émigration, aux États-Unis pour la sœur aînée et au Japon pour la sœur cadette. L'ami d'enfance (joué par Hou Hsiao-Hsien), tout juste arrivé d'Amérique, n'est pas capable pour autant de régler son insatisfaction. Ce tiraillement chez les personnages, c'est tout le questionnement de l'identité culturelle de Taïwan. Et la mort absurde de l'ami indique par voie de conséquence la mort du passé taïwanais. *Terrorisers* débute par une fragmentation extrême de la narration où s'entremêle la vie de trois couples. Yang travaille ici sur l'éclatement du récit que le montage reconstitue dans une continuité fragmentée, mais assemblée selon une logique originale. Celle-ci rappelle « l'image de la photo géante » en forme de casse-tête entrevue dans l'appartement du photographe. Au spectateur qui s'attend toujours aux mêmes effets calculés du récit cinématographique, le cinéaste préfère offrir ici de fausses pistes : la réalité (du film de Yang) se mêle à la fiction (du roman écrit par un personnage du film) et ainsi, sans avertissement, les divers mondes se mélangent pour former un tout des plus surprenant. Les longs plans fixes avec des dialogues sans contrechamp, où les personnages semblent se confesser au spectateur à défaut d'un interlocuteur attentif, sont une autre particularité formelle qui renvoie aux difficultés des relations humaines telles qu'on les rencontre dans les films de Yang. Pour les personnages torturés de ces deux films il n'y a aucun espoir, car les valeurs auxquelles ils tiennent ne peuvent survivre à la modernisation occidentalisée de la culture taïwanaise. Ne survivront que ceux qui seront capables de s'adapter. Du fait de sa dualité, le cinéma de Yang interroge aussi bien les valeurs sociales, morales et culturelles de son pays que les éléments de création et de la narration cinématographiques.



Histoires de fantômes chinois de Tsui Hark

TSUI HARK : la fête cinématographique des genres.

Tsui Hark avec ses deux films *Shangai Blues* (1984) et *Pekin Opera Blues* (1986) en met plein la vue par son éclectisme et le style hétéroclite de son cinéma. On y reconnaît la touche « harkienne » si caractéristique de *Histoire de fantômes chinois*. Le brassage des genres à la Hark crée un nouveau genre grâce à l'apport de la tradition martiale et acrobatique du cinéma de Hong-Kong. Tsui Hark hollywoodien ? Sûrement, mais sans pour autant rejeter un patrimoine cinématographique qui fait l'originalité de ses films. *Shangai Blues* propose un renouvellement du burlesque et du musical. Dans ce film, tout s'enchaîne à une vitesse fulgurante, et ce dans un décor qui se veut franchement « studio cinématographique ». Les couleurs sont flamboyantes, les angles extravagants et le montage frénétique. Résultat : un spectacle époustoufflant qui atteint son apogée à la fin du film où, dans un mélange de mouvements de caméra et d'effets spéciaux, le héros nous offre une course invraisemblable et surhumaine. Hark verse encore plus dans le mélange hétéroclite avec *Pekin Opera Blues*. La comédie y côtoie le film d'espionnage et de poursuite, voire même le western, sans oublier le « martial » des kung-fu et l'acrobatie de l'opéra chinois, le tout culminant dans une scène de combat sanglante « tout en hauteur ». Bref, des films techniquement impeccables qui emportent l'adhésion tant par leur humour que par leur savoir-faire technique. ●