

Hong-Kong et la tradition chinoise

Julien Fonfrède

Number 80, December 1995, January 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2170ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fonfrède, J. (1995). Hong-Kong et la tradition chinoise. *24 images*, (80), 4–13.

PAR JULIEN FONFRÈDE

Hong-Kong et la tradition chinoise

Pour faire suite à la première partie de cet article, publiée dans le numéro précédent de *24 images*, et afin de bien comprendre les enjeux du cinéma de Hong-Kong des années 90, arrêtons-nous encore une fois sur cette introspection culturelle qui nourrit depuis quelques années le cinéma de la colonie. C'est en effet dans le passé de la ville et plus largement dans la tradition chinoise que Hong-Kong aura décidé de chercher les réponses aux angoisses existentielles de sa population (et bien sûr de son industrie du film).



Deux figures cinématographiques ont ouvert la voie à ces nouvelles tendances: deux héros chinois dont les attachements géographiques à l'intérieur de la Chine importent peu pour fonctionner d'abord comme de purs mythes cinématographiques, Huang Feihong et son alter ego Fong Sai-Yuk. Le retour de Huang Feihong, et par la suite de Fong Sai-Yuk, au premier plan de la scène cinématographique locale, est représentatif des nouvelles problématiques du cinéma de Hong-Kong au début des années 90: celles d'une ville où les regards sont posés sur une horloge gigantesque nouvellement érigée, faisant le décompte des minutes restantes avant la restitution de la ville au grand frère chinois. Pour comprendre ce que représente le phénomène Huang Feihong pour le cinéma de Hong-Kong, il est nécessaire d'effectuer un léger retour en arrière.

Le personnage de Huang Feihong, que personne n'ignore sur les trois territoires chinois (Hong-Kong, Chine continentale et Taïwan), représente non seulement les fondements du cinéma martial cantonais, mais encore une figure d'héroïsme se battant avec force et sagesse pour la cause nationaliste chinoise. Des caractéristiques qui trouvent de toute évidence leurs résonances dans le Hong-Kong actuel qui, à la veille de l'échéance de 1997, est à la



Chungking Express
de Wong Kar-Wai

recherche d'une identité culturelle enfouie dans son passé et ses traditions. Le réalisateur Hu Peng, dans les années 40, fut à l'origine de l'adaptation cinématographique des aventures du maître Huang, expert martial ayant véritablement existé (1847-1924). Du vrai Huang Feihong (avant qu'il ne soit traduit et recréé pour donner naissance au genre de films héroïques dont Hong-Kong a fait sa spécialité) on sait simplement qu'il fut un médecin fameux, expert en de nombreuses pratiques martiales et exécutant à la perfection les danses du dragon. Il reste aussi éminemment célèbre pour faire partie d'une généalogie prestigieuse remontant jusqu'aux fondateurs de l'école martiale de Shaolin, et avoir eu comme père Huang Qiyang, l'un de ceux qui furent appelés les «dix tigres de Canton» (groupe qui inspira lui-même de nombreux films dans les années 80). Sur une période de 20 ans Hu Peng réalisera près de 80 films mettant en scène le personnage. En 1956, alors que 29 films d'arts martiaux avaient été produits, 25 mettaient en scène le personnage de Huang Feihong, preuve incontestable de popularité auprès du public de la colonie. Il s'agissait bel et bien d'un monopole du marché du film d'arts martiaux, avec comme seul rival (à moindre échelle si l'on en juge par le nombre de films produits) Fong Sai-Yuk, qui sans surprise

réapparut lui aussi au début des années 90. Il est un fait que Tsui Hark, en réadaptant la mythologie d'une figure telle que Huang Feihong (qu'il choisira de faire interpréter par un acteur chinois de Beijing, Jet Li) et en le situant à une époque où les enjeux politiques allégoriques ne pouvaient être négligés (les débuts du colonialisme à Canton), aura influencé de manière radicale le cinéma de Hong-Kong pour les années à venir. De ce surprenant renouveau du cinéma d'arts martiaux resurgira alors l'autre héros chinois Fong Sai-Yuk, interprété encore une fois par l'acteur chinois Jet Li. Fong Sai-Yuk, en tant que substitut jeune et impétueux au stoïcisme rigide de la plus pure des traditions chinoises d'un Huang Feihong, permit de faire d'une pierre deux coups auprès du public, et inspira lui aussi une nouvelle vague de films avec ce personnage.

Caractéristique importante à connaître en ce qui a trait au cinéma de Hong-Kong: la vitesse est sa dynamique essentielle. À Hong-Kong, tout doit aller très vite. Ce qui est vrai un jour peut ne plus l'être trois semaines plus tard et le cinéma de Hong-Kong avance ainsi par vagues et par tendances. Pour ceux par exemple qui n'apprécieraient pas le genre martial, il suffit d'attendre quelques mois que le genre soit commercialement «asséché» afin de voir ce qui vient après en espérant pour le mieux. Les films à la Huang Feihong et Fong Sai-Yuk ont ainsi perdu depuis 1994 leur potentiel commercial mais il n'en reste pas moins que la grande logique dans laquelle ces productions fonctionnaient est bel et bien toujours présente. Œuvrant maintenant dans des genres plus diversifiés, chacun y va de sa propre introspection. Que celle-ci porte sur la tradition chinoise ou sur le passé plus récent de la colonie, qu'elle soit adaptation des classiques de la littérature chinoise ou adaptation d'une pièce de théâtre contemporaine cantonaise, qu'elle soit sérieuse et réaliste ou irrévérencieuse et ironique, l'enjeu reste toujours le même: affirmer l'autonomie culturelle de Hong-Kong par une confrontation avec la culture chinoise traditionnelle et une assimilation de cette dernière. L'éternel dilemme de la ville, mais d'où sont issues les dynamiques essentielles de son cinéma, est celui d'être à la fois à l'extérieur et à l'intérieur d'une culture, débouchant d'un côté sur une crise existentielle et nourrissant de l'autre une culture d'amalgame postmoderniste typiquement hong-kongaise pouvant souvent paraître au regard étranger des plus chaotiques.

Postmodernisme et nostalgie

Passé les va-et-vient d'influences entre Hollywood et Hong-Kong (que beaucoup ont déjà pu remarquer), il est par exemple un genre bien précis qui cristallise cet aspect et n'existe nulle part ailleurs qu'à Hong-Kong: le «molaytau». Traduit littéralement, ce terme signifie «non-sens». Il caractérise la tendance la plus extrême du genre qu'est la comédie cantonaise et reste encore un phénomène récent de l'industrie du cinéma de Hong-Kong. Le «molaytau» est l'exemple parfait des nouveaux enjeux



The Private Eye Blues, film indépendant réalisé par Eddie Fong Ling-Ching (en collaboration avec Clara Law), un des meilleurs de la production hong-kongaise 1994.

postmodernistes reposant sur des principes de collage (genres, cultures, narrations, etc.) qui sont les caractéristiques premières du nouveau cinéma de Hong-Kong (celui des années 90) — humour anarchique, hystérique et de surcroît absurde pour ce qui est du «molaytau». Pour les intéressés, je ne saurais trop conseiller les grands classiques du genre que sont déjà *Dong Cheng Xi Jiu* de Jeff Lau (scénario de Wong Kar-Wai), *92 the Legendary la Rose Noire* de Joe Chan, la série des *All's Well Ends Well* de Clifton Ko Chi-Sum et bien sûr les films mettant en scène Stephen Chiau Sing-Chi, notamment *Justice my Foot!* et *King of the Beggars*. Ce genre difficilement exportable n'est que très rarement montré dans les nombreux festivals internationaux, mais fait pourtant le plus grand plaisir des vrais admirateurs de cette cinématographie (à la fois locaux et étrangers). Le «molaytau», dans son pastiche des éléments connotés de la culture cantonaise et chinoise et les dimensions nostalgiques qui y sont associées, n'est bien sûr qu'un des aspects de ce nouveau regard porté sur le passé de la colonie. À titre d'exemple pour ce qui relève du «molaytau», citons *92 the Legendary la Rose Noire* qui est une parodie d'un genre maintenant disparu, le mélo-martial cantonais, à la fois interprété par et pour des adolescents, et s'inspire plus précisément du film de 1966, *Spy with my Face*, avec un Tony Leung Kar-Fai (de *L'amant* de Jean-Jacques Annaud) reprenant de manière distancée le personnage rendu célèbre dans les années 50-60 par Lui Kei et l'actrice Fung Bo-Bo (la Shirley Temple du cinéma de Hong-Kong) s'autoparodiant pour avoir, elle,

joué dans les films originaux. Un autre film clé du genre est sans aucun doute le film de Johnny To Kai-Fung, *Justice my Foot!*, qui de son côté renvoie à un opéra chinois populaire mettant en scène le personnage célèbre de maître Sung, à l'origine défenseur des pauvres et des opprimés, transformé pour l'occasion par Stephen Chiau Sing-Chi en une figure corrompue et avide de réussite et de gloire, soit typiquement contemporaine et hong-kongaise.

À l'extérieur de ce genre bien spécifique, deux films furent très populaires à Hong-Kong l'année dernière et trouvèrent sans aucun doute leur succès dans leurs références culturelles cantonaises ou chinoises à fortes tendances nostalgiques et sentimentales. Tout d'abord le film de Clifton Ko Chi-Sum, *I Have a Date with Spring*, production à très petit budget (2,8 millions de dollars) et adaptation d'une pièce de théâtre portant sur le Hong-Kong de la fin des années 60. Le succès de ce film repose autant sur les éléments culturels connotés renvoyant à l'histoire même de la colonie qu'au trauma que celle-ci cherche à affronter à deux ans de l'échéance de 1997. Le second film, *The Lovers*, est l'avant-dernière création du réalisateur connu de par le monde (donc d'autant plus représentatif) Tsui Hark. Il s'agit cette fois de l'adaptation cinématographique du célèbre opéra de Pékin relatant l'amour tragique entre Leung Shan-Pak et Chuk Ying-Toi. Tsui Hark (surveillant intelligemment les tendances récentes du cinéma de Hong-Kong), en choisissant de miser sur la pérennité d'une histoire depuis longtemps chère à tous les Chinois, aura lui



L'acteur-vedette Jet Li incarne la figure héroïque du nouveau policier chinois dans *Bodyguard from Beijing* de Corey Yuen Kwai.

aussi vite gagné son pari, faisant de *The Lovers* un des grands succès de l'année dernière. Chacun de ces deux films reçut une suite renvoyant aux mêmes problématiques nostalgiques et culturelles: *I Will Wait for You* pour *I Have a Date with Spring* et *Love in a Time of Twilight* pour *The Lovers*.

Héroïsme «made in China»

Ce qui découle forcément de ces nouvelles tendances du cinéma de Hong-Kong est le changement des rapports entre la Chine et la colonie et plus précisément la manière dont les Chinois de Chine continentale sont maintenant perçus à l'intérieur des productions hong-kongaises. Nous sommes dorénavant bien loin des stéréotypes mis en scène dans les années 80 et de l'angoisse, la brutalité et la violence que Hong-Kong subissait sous le coup de la criminalité chinoise sévissant dans ses rues. Si cette façon de voir fonctionnait comme une sorte d'exutoire en montrant «ceux de Chine continentale» comme des barbares sans foi ni loi voyant en Hong-Kong un lieu de richesse (voir la série des *Long Arm of the Law* de Johnny Mak) ou comme de simples paysans vivant dans la tradition, donc dans l'ignorance des plaisirs d'une société de consommation bien plus civilisée, ce n'est maintenant plus le cas. L'incertitude demeure présente, à l'image du film de Tsui Hark, *The Green Snake*, adaptation du classique de la littérature chinoise *Le serpent blanc*, qui sous couvert de conflits de religion est hanté par l'idée d'assimilation et de reconversion — ce film fut d'ailleurs un échec commercial

cuisant, chose assez rare pour le réalisateur superstar —, mais plus que jamais le Chinois de Chine populaire est omniprésent dans les productions hong-kongaises au moment où les coopérations entre les deux pôles chinois tendent à être plus efficaces et «unies».

Pour ce qui relève de la coopération entre les deux pays, nul autre genre que le film policier n'est plus représentatif de ce glissement de perception. *Bodyguard from Beijing*, *My Father is a Hero* et *Rock'n'Roll Cop* ont ainsi ouvert la voie à de nouvelles formes de représentation du policier chinois, qui à l'intérieur de ces trois films s'est transformé en personnage voué corps et âme à son devoir et à sa patrie et dont le travail, régi par un ordre et un professionnalisme des plus pragmatiques, a donc inévitablement une spectaculaire efficacité (notamment si l'on considère le changement radical effectué par rapport à ses homologues des années 80) qui semble avoir été depuis longtemps oubliée à Hong-Kong. Le flic de Hong-Kong, lui, ancré dans une ville où règnent le chaos, la corruption et la criminalité devient du coup celui qui a tout à apprendre. Il est souvent représenté comme une personne inefficace, accumulant les gaffes et surtout comme un joueur compulsif (courses, casinos ou tout ce qui peut supporter le moindre pari — Hong-Kong est une ville d'argent où le jeu est élevé au rang d'art; elle possède même un genre de film renvoyant directement à cette particularité et dont les titres sont en eux-mêmes des plus explicites: *God of Gamblers*, *Casino Raiders*, *Queen of Gamble*, etc.). Bien sûr, chacun a à apprendre de l'autre, mais la figure d'identification héroïque reste fondamentalement le

policier chinois. Malgré la persistance d'un léger doute paranoïaque tenant au fait que personne ne sait trop quoi attendre de 1997, les espoirs sont là et pour l'instant les Chinois de Chine continentale font de bons héros dans le cinéma de Hong-Kong et représentent un potentiel commercial que personne à Hong-Kong n'oserait négliger.

En ce moment, la presque majorité des films faits à Hong-Kong posent un regard sur le problème chinois. Autre film significatif, *Wonder 7* réalisé par Ching Siu-Tung (de la renommée des *Histoires de fantômes chinois*) met en scène une milice vengeresse travaillant avec le gouvernement chinois et faisant la loi dans les rues de Hong-Kong au nom de l'ordre et de la justice. Sans être une réussite plastique et poétique comme les *Histoires de fantômes chinois*, ce film n'en est pas moins représentatif des tendances les plus commerciales du cinéma de Hong-Kong à l'heure actuelle. Pour ce qui est des productions plus indépendantes, nul doute que *The Private Eye Blues*, du duo chouchou des critiques et programmeurs de festivals internationaux Eddie Fong Ling-Ching et Clara Law, restera (avec les deux films de Wong Kar-Wai, dont la prochaine création intitulée *Beijing Summer* sera de toute évidence aussi tournée vers le problème chinois) l'un des meilleurs films de l'année dernière. Dans ce film «à l'envers», où l'on trouve des personnages dyslexiques et où, tout en œuvrant dans des codes narratifs usés jusqu'à la corde renvoyant aux films de détectives et reconnus de tous, chaque personnage fait l'inverse de ce qu'il devrait logiquement faire. *The Private Eye Blues* est un film parfait à la fois pour ce qui est du fond et de la forme mettant en scène un détective privé chargé de retrouver une jeune fille de quinze ans que l'on croit être la fille de Deng Xiaoping, et d'assurer sa protection. Celle-ci s'avérera par la suite dotée de pouvoirs surnaturels. On découvrira qu'elle est en fait la conseillère en fuite du vieux chef dont la vie (et aussi la cohésion du pays) dépend. *The Private Eye Blues* est le meilleur exemple que l'on puisse trouver de la situation hong-kongaise actuelle prise dans toute son absurdité, son surréalisme et son ironie.

Wong Kar-Wai

Pour qui se serait trouvé à Paris au début de l'année, il aurait été impossible d'échapper au phénomène médiatique que devint très vite Wong Kar-Wai avec la sortie de son film *Chungking Express*. Tous les magazines européens en ont parlé comme de la nouvelle grande révélation cinématographique de l'année. (Présenté cet été dans le cadre du Festival des films du monde, une sortie commerciale reste prévue pour Montréal en début d'année 96.) Tout journaliste concerné s'improvisa instantanément nouveau «spécialiste» du cinéma de Hong-Kong (chose amusante à constater pour ceux qui connaissent cette cinématographie depuis déjà quelque temps), avec bien sûr toutes les erreurs et les incompréhensions qu'un tel retournement de veste peut provoquer puisque le cinéma de Hong-Kong à Paris, toujours victime des préjugés portant sur ses traditions martiales et populaires, n'avait pas encore si bonne réputation.

(Suite à la page 10)

CHUNGKING EXPRESS DE WONG KAR-WAI

Le voyage immobile

PAR ANDRÉ ROY

Wong Kar-Wai a réalisé *Chungking Express* pendant le tournage de son troisième film, *Asbes of Time*, pour se libérer du poids d'une superproduction, pour retrouver une liberté que ne laissent guère les films à gros budget. Il a voulu prendre un risque, réinventer, a-t-il dit, le cinéma. Et c'est une impression agréable que laisse ce quatrième opus tourné en trois mois, la nuit, improvisé, sans véritable intrigue ni unité apparente: celle d'avoir fait l'école buissonnière et d'être allé loin des sentiers battus et des histoires bétonnées. *Chungking Express* est la réunion de deux métrages qui n'ont comme fil directeur que leur mouvement, un concentré de vibrations, de vertige et de sensations. Ce film semble n'exister que par un sentiment d'urgence, d'une fin proche qui dicterait ainsi une course folle pour y échapper, une course sans direction, une dérive qui inviterait également le spectateur au plaisir de s'y perdre. Car rien n'est plus embrouillé ni plus alambiqué que les deux fictions de *Chungking Express*, à la fois semblables et différentes, se confondant dans leur rythme emporté et fondées sur la vitesse: vitesse narrative, vitesse temporelle, vitesse urbaine.

Chacun des deux volets est autonome mais est construit de la même façon: en mettant en scène un policier et une femme. Dans le premier, un jeune flic dont on ne connaît que le numéro matricule (le 223) se remet péniblement d'une peine d'amour et se promet d'aimer la première femme qui entrera dans le bar où il ira se soûler. On aura vu cette femme, perdue et parlant anglais, poursuivre des gens et être poursuivie, pour une question de trafic d'héroïne. Dès

Wong Kar-Wai est un cas unique à Hong-Kong. Preuve en est qu'il lui aura fallu attendre avant de faire connaître ses deux derniers films, *Asbes of Time* et *Chungking Express*, tous deux sortis à quelques semaines d'intervalle à Hong-Kong. Au sein du cinéma de la réussite qu'est celui de Hong-Kong, Wong Kar-Wai s'attache à montrer des perdants à la limite de l'impuissance et plongés dans un désespoir mélancolique sans concessions ni limites. Au moment où la comédie règne en maître, il fait des films d'une tristesse contemplative hallucinée sans égale. Enfin, alors qu'à Hong-Kong tout doit aller toujours plus vite, ses films sont systématiquement lents et cherchent à rendre tangible une temporalité naturelle rythmée au gré du passage des minutes d'une horloge. Mais Wong Kar-Wai est un réalisateur de la colonie à part entière, contre les affiliations que l'Occident cherche à tout prix à lui accorder pour le marginaliser et donc justifier plus facilement le décalage de ses films avec les tendances les plus commerciales du cinéma de la colonie. Nul autre ne perçoit mieux les enjeux et les problématiques de la ville, ses angoisses et ses incertitudes, et ne rend mieux compte de l'état de sa cinématographie. Il est en marge soit, mais reste parmi les plus reconnus des cinéastes de Hong-Kong, se permet des distributions réunissant quelques-unes des plus grandes stars locales et reçoit pour ses films les récompenses les plus gratifiantes de la profession. Cet homme au statut ambigu est sans aucun doute l'un des plus grands espoirs du cinéma de Hong-Kong.

Tous les films de Wong Kar-Wai œuvrent à la lisière du film commercial et des tendances cinématographiques les plus indépendantes pour reposer sur des structures narratives qui à Hong-Kong sont qualifiées d'unicques et de risquées (c'est-à-dire des films «sans histoire» où «il ne se passe rien» pour parler comme les spectateurs déconcertés). Aux dépens d'une intrigue majeure, Wong Kar-Wai préfère focaliser sa narration sur différents personnages dont les fictions s'entrecourent, le tout étant structuré dans la plus intime des minuties. L'atmosphère est de son côté privilégiée par rapport à l'histoire et travaillée jusqu'à la perfection la plus aboutie. Elle est un élément tangible et omniprésent qui répond à une double dynamique, celle d'être à la fois belle (ou plus précisément esthétique) et oppressante — à cet égard, un grand hommage doit être rendu au chef opérateur anglais Christopher Doyle qui travaille avec Wong depuis son deuxième film, *Days of Being Wild*, ainsi qu'avec tous les plus grands réalisateurs de la colonie. Pour tout cela Wong Kar-Wai a tout pour être un marginal dont la sensibilité serait difficilement reconnue à Hong-Kong, ville où l'héroïsme et l'évasion sont les réponses premières aux angoisses de la population. Mais comment expliquer alors que *Chungking Express* puisse obtenir aux derniers «Oscars» de Hong-Kong les prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur et meilleure direction artistique (prix aussi attribués en 1991 à *Days of Being Wild*), que *Asbes of Time* reçoive de son côté toutes les récompenses techniques et que *Chungking Express* soit élu meilleur film de l'année par les critiques de Hong-Kong? Une chose est sûre, Wong Kar-Wai ne peut être sorti du contexte culturel, esthétique et politique qui caractérise la colonie. Si Hong-Kong est une ville hantée par la vitesse, personne n'y parle mieux du temps comme durée, de ses engrenages

avec la mémoire, de ses répercussions nostalgiques et mélancoliques que ce réalisateur. Des préoccupations dont les résonances trouvent leur écho dans le Hong-Kong des années 90, celui d'une ville à la mémoire en crise dont la quasi-totalité des films portent les stigmates. En rapport avec cette problématique, les héros des films de Wong sont de deux types, ceux qui veulent se souvenir et ceux qui cherchent à oublier. De ce rapport conflictuel résultent la tristesse torturée et la mélancolie nostalgique des personnages de ces films, qui constituent les fondements de ce cinéma, avant toute chose un cinéma du manque.

Pour être plus léger et optimiste, *Chungking Express* reste quelque peu en décalage à l'intérieur de la filmographie du réalisateur. De toute évidence ce film caractéristique de Wong met encore une fois en scène les problématiques qui lui sont chères (problèmes de communication, solitude, amoureux tristes et résignés), mais cette fois la dimension tragique y est atténuée. *Chungking Express* est structuré en deux parties avec le passage d'un témoin qui s'effectue au moment où le héros de la première heurte par inadvertance l'héroïne de la deuxième. Au-delà du fait que les deux histoires prennent place dans le même quartier (Tsimshatsui, Kowloon), il n'existe aucun autre rapport narratif entre les deux parties (voir critique). Sortis à quelques semaines d'intervalle, *Asbes of Time* et *Chungking Express* se complètent en traitant différemment des mêmes idées. La noirceur de *Asbes of Time* répond d'une certaine manière à la légèreté et au bien-être purement physique dont *Chungking Express* peut faire preuve, et il n'est ainsi pas surprenant de savoir que *Chungking Express* fut réalisé très vite par Wong Kar-Wai au moment où le tournage en parallèle de *Asbes of Time* s'enlisait dans des dépassements de budget d'une lourdeur colossale.

De son côté, *Asbes of Time* est le film le plus abouti du réalisateur (autant au niveau technique que narratif). Toutes les intrigues se développent autour d'une baraque perdue en plein désert et de son propriétaire, Ouyang Feng/Malicious West (Leslie Cheung Kwok-Wing), épéiste tueur à gages de l'époque (que nous ne verrons jamais à l'œuvre). Il est le personnage cynique vers lequel tout héros chez Wong Kar-Wai doit évoluer pour s'en sortir. Autour de sa personne vont se multiplier les personnages et les histoires. D'abord Murong Yin et Murong Yang (Brigitte Lin Ching-hsia), une figure de schizophrénie et de folie abritant deux personnes dans un même corps, un frère et sa sœur. Le frère est amoureux de sa sœur et paye Ouyang Feng pour éliminer Huang Yaoshi/Evil East (Tony Leung Kar-Fai), son meilleur ami, qui a manqué de respect à sa partie féminine en oubliant un rendez-vous amoureux. Murong Yin, la sœur, est, elle, amoureuse de Huang et paye Ouyang pour tuer son frère possessif qui refuse de la laisser partir vers un autre. Murong Yin/Murong Yang, encore une fois la même personne (l'intrigue, n'ayez crainte, en a déjà dé-routé plus d'un), sombrera dans la folie et deviendra par la suite la «Defeat Seeking Lames» dont les bruits racontent qu'elle se bat contre son propre reflet. Cette partie sublime repose sur des problématiques purement psychologiques liées à la dimension psychotique et schizophrénique du personnage de Murong Yin/Yang et relève d'un parti pris esthétique qui joue sur les oppositions classiques entre sable (Yang) et eau (Ying). La

HONG-KONG CINÉMANIA II



«Nul autre ne perçoit mieux les enjeux et les problématiques de la ville, ses angoisses et ses incertitudes, et ne rend mieux compte de l'état de la cinématographie de Hong-Kong que Wong Kar-Wai, réalisateur de *Chungking Express* (en haut) et de *Ashes of Times* (en bas) tous deux tournés simultanément.»



deuxième partie (et la plus belle) met en scène Tony Leung Chiu-Wai, épéiste sur le point de devenir aveugle, qui veut revoir celle qu'il aime (Carina Lau) avant de perdre complètement la vue. Ce personnage magnifiquement tragique, qui porte en lui toute la noblesse du désespoir et la tristesse de l'abandon et de l'impuissance, est la synthèse du cinéma de Wong Kar-Wai, la figure clé du manque dont tous ses films sont imprégnés. Troisième étape: l'épéiste aux pieds nus Hang Qi (Jacky Cheung Hok-Yau) dont l'excellence n'a d'égale que sa pauvreté — «Qi», qui veut dire sept est un chiffre porte-malheur à Hong-Kong. Le personnage accepte d'aider Ouyang Feng à combattre des pillards en échange d'argent et de nourriture. Plus jeune, donc idéaliste et arrogant, il veut se faire un nom à l'intérieur du monde martial; il y réussira mais perdra la vie quelque temps plus tard. La dernière partie renvoie au passé de Ouyang Feng et à celle qu'il aime (Maggie Cheung Man-Yuk), qui l'abandonna pour épouser son frère; celle-ci et Ouyang Feng vivent dans une misère sentimentale et, d'une manière différente, chacun en subit les conséquences: le cynisme pour l'un et la tristesse mélancolique pour l'autre.

Ashes of Time est sans aucun doute la réponse de Wong Kar-Wai aux tendances les plus héroïques du cinéma de Hong-Kong. Cet héroïsme est tragique et renvoie à la face cachée de l'excellence et au statut social et sentimental misérable qui en résulte pour les épéistes qui vivent à l'intérieur du monde martial. Ses héros sont tous des perdants ou, pire encore, des figures héroïques qui s'aperçoivent en fin de compte qu'elles ont été depuis le début des perdantes (c'est ce que découvre Huang Yaoshi, catalyseur des peines et des émotions pour tous les personnages). La dernière chose dite par Maggie Cheung Man-Yuk dans *Ashes of Time*: «Nothing matters, everything changes» [Rien n'a d'importance, tout change] est dans ce sens explicite et fait partie de cette impuissance résignée dont résulte un abandon douloureux (ou imagine qu'elle mourra par la suite de tristesse).

L'importance de films tels que *Ashes of Time* et *Chungking Express* à Hong-Kong est attribuable autant à leur qualité de fond qu'à leur perfection technique. Ces caractéristiques, qui influencent actuellement d'autres productions locales, rendent extrêmement crédible le cinéma de Hong-Kong en matière de qualité de production et attestent maintenant que celui-ci peut enfin rivaliser avec n'importe quelle production hollywoodienne.

Un nouvel état de l'industrie

Pour la première fois depuis longtemps, le taux de fréquentation des films de Hong-Kong a baissé et les films américains tendent de nouveau à dominer le box-office local (en tête de file dernièrement *Léon* de Luc Besson et *Speed* de Jan De Bont) phénomène jamais vu depuis les années 80. Les réponses possibles et relatives à cette récente crise du marché sont dans toutes les têtes des professionnels de l'industrie. Chacun y va de sa stratégie, alors que le public local boude sensiblement les productions hong-kongaises a priori les plus accrocheuses et commerciales. Il existe bien sûr quelques exceptions, notamment avec la sortie du dernier Jackie Chan, *Rumble in the Bronx* (tourné à Vancouver), qui a récemment battu tous les records au box-office de la colonie, ainsi que les productions le talonnant de

près l'année dernière; parmi elles: *God of Gamblers' Return* (qui voit le grand retour de Chow Yun-Fat, acteur fétiche de John Woo, dans un de ses rôles les plus fameux) et *A Chinese Odyssey*, grande fresque en deux parties adaptée très librement du classique de la littérature chinoise *Le roi des singes* et mettant en scène la superstar locale en matière de comédie, Stephen Chiau Sing-Chi. Au cœur de ces questions, Wong Kar-Wai et son chef-d'œuvre plastique *Ashes of Time* ne passèrent encore une fois pas inaperçus. *Ashes of Time* est en effet selon les rumeurs le film le plus coûteux de l'histoire du cinéma de la colonie. Il a été accompagné de nombreux dépassements de budget et de retards de tournage importants qui, au moment où le marché du film de Hong-Kong est en légère perte de vitesse, furent mal vus, notamment par une certaine partie de la critique locale. Les sommes faramineuses dépensées pour ce film furent beaucoup reprochées au réalisateur, d'autant plus que Wong garde auprès des professionnels de l'industrie les stigmates de son second film, *Days of Being Wild*, échec commercial flagrant dont les problèmes de tournage furent rapprochés des expériences de tournage catastrophiques de films tels que *Apocalypse Now* de Coppola et *Heaven's Gate* de Cimino. Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que le cinéma de Hong-Kong a tout à gagner en réputation avec ce genre de productions ambitieuses. Pour la ville, avoir maintenant son *Waterworld* aura très vite renforcé sa crédibilité artistique internationale.

Un autre réalisateur, Jacob Cheung Chi-Leung, dont le film *Cageman* fut montré à Montréal dans le cadre du Festival Hong-Kong 92, cherche en ce moment la réponse à cette nouvelle crise du marché dans une nouvelle logique de production indépendante mise en place par l'intermédiaire de sa compagnie de production, la Simpson Co. Sa démarche repose sur la volonté de la part du réalisateur devenu producteur de donner leur chance à de nouveaux jeunes cinéastes des trois Chines en s'appuyant sur des productions à petit budget (2 millions de dollars) néanmoins particulièrement soignées, et en utilisant à chaque fois des équipes techniques locales. L'autre aspect de cette nouvelle logique de production se veut bien sûr une réponse intelligente à la domination des productions commerciales hong-kongaises sur le continent asiatique mais il a aussi l'objectif de relever la qualité de production moyenne des films de Hong-Kong, préoccupations d'une autre maison de production locale et très populaire, la United Filmmakers Organisation (UFO), à l'intérieur de laquelle travaille aussi régulièrement Jacob Cheung Chi-Leung. La UFO, avec sa vague de comédies sentimentales plus sérieuses qu'à l'habitude, s'est en quelques années glissée au premier plan de la scène cinématographique de Hong-Kong. Dernièrement, sa grande réussite fut une très agréable surprise intitulée *He's a Woman, She's a Man* de Peter Chan, comédie ayant pour toile de fond l'industrie du disque à Hong-Kong où une fan débrouillarde fait tout pour rencontrer ses vedettes et va jusqu'à se travestir. L'intrigue devient plus complexe et le comique de situation plus virtuose et hystérique au moment où ses deux idoles (Carina Lau et Leslie Cheung, le Johnny Depp de Hong-Kong) tombent amoureux d'elle, chacun se méprenant sur son identité sexuelle, et le tout faisant aller *He's a Woman, She's a Man* vers de nouveaux

sentiers de l'éternelle crise d'identité dont le cinéma de Hong-Kong reste le grand spécialiste.

Avec les productions marginales mises en chantier par Cheung (*Back to Back, Face To Face* pour la Chine, *Midnight Revenge* pour Taïwan et *Mr. Sardine* pour Hong-Kong), celles plus commerciales et populaires originaires de la UFO (*He and She, Tom, Dick and Hairy* et surtout *Always on my Mind*), les films de Wong Kar-Wai, ainsi que le récent succès commercial du dernier film de la réalisatrice Ann Hui, une production à petit budget émanant néanmoins des gros studios de la Golden Harvest, le cinéma de Hong-Kong est sensiblement en train de changer. Nul doute que cette étape transitoire puisse a priori le voir évoluer favorablement au cours des prochaines années. ■



Deux vedettes hong-kongaises, Michael Hui et Siu Fong-Fong dans *Always on my Mind* de Jacob Cheung.

Comment se tenir informé sur le sujet

Ce qui séduit avant tout le public étranger dans le cinéma de Hong-Kong est la sphère artistique unique et différente dans laquelle celui-ci évolue: son star-system, ses genres et mythologies de prédilection, son postmodernisme et ses réappropriations culturelles de l'Ouest, son dynamisme, ses excès, et surtout la manière dont l'artistique et le commercial se fondent pour le meilleur et bien sûr parfois pour le pire. Mais Hong-Kong c'est aussi ne l'oublions pas une grande diversité de production allant de films spectaculaires à grand budget à des productions plus intimes et indépendantes souvent près de ce que fut le cinéma d'auteur européen il y a quelques années. Chose unique, et il me semble beaucoup plus saine pour une cinématographie, ces films sont mis en scène par de mêmes réalisateurs/réalisatrices et interprétés par de mêmes acteurs/actrices). Pour cette polyvalence et l'absence de rigidité artistique, Hong-Kong a su avec les années gagner le cœur et l'esprit de nombreux cinéphiles tout en redonnant ses lettres de noblesse au divertissement populaire, pris ici dans sa dimension la plus pure. Hong-Kong est un univers cinématographique qui possède de tout ce qu'un spectateur scrupuleux et exigeant mérite de se voir donner. Au lecteur désireux maintenant de se familiariser avec une cinématographie qui ne tardera pas à devenir encore plus populaire en Occident.

Comme les films de Hong-Kong restent chers pour les distributeurs étrangers, ils ne sont malheureusement que très peu montrés commercialement en dehors de l'Asie. Les festivals internationaux (pour le Canada, surtout ceux de Toronto, de Vancouver et depuis cette année de Montréal), de même que les cinémas des quartiers chinois où ne sont montrées que des productions de Hong-Kong, sont toujours de bons endroits

pour découvrir quelques-unes des dernières productions de la colonie. Sinon, le seul moyen est de s'aventurer dans les vidéo-clubs des quartiers chinois, ce que tout le monde fait ici depuis la disparition du Festival international du cinéma chinois. Quelques publications sur le sujet peuvent fournir des informations précieuses et ainsi faciliter l'accès à ce cinéma; citons *Screen Machine*, publication bilingue établie à la fois à Montréal et à Paris, *The Asian Eye* pour Toronto et pour les États-Unis, *Hong-Kong Film Monthly* et *Hong-Kong Film Connection*. Avec cette introduction rapide au cinéma de Hong-Kong, espérons que celui-ci gagnera vite l'attention de nouveaux cinéphiles curieux et sans aucun doute de futurs admirateurs. Tous ces films sont trouvables, il suffit de faire les démarches nécessaires et, croyez-le, elles en valent la peine.

Il existe deux vidéo-clubs dans le quartier chinois de Montréal. Wah Shing possède un grand nombre de vidéo-cassettes comprenant tous les classiques et toutes les nouveautés et Wah Fung est spécialisé dans la location de vidéodisques laser. Tous les films de Hong-Kong que l'on trouve dans ces deux endroits sont sous-titrés en anglais.

Wah Shing: Place du quartier chinois,
990, rue Saint-Urbain G-05, Montréal, Québec
H2Z 1K6

Wah Fung: 1013, boulevard Saint-Laurent, Montréal, Québec
H2Z 1J4

Pour ce qui est de la revue *Screen Machine*, des informations peuvent être obtenues au 270-3550. Cette publication est régulièrement disponible dans les librairies Danger et Nebula. ■