Document generated on 04/24/2024 12:02 a.m.

Séquences : la revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Le cinéma de Hong Kong
Sous les parapluies, le beau temps

Romain Dumont

Number 321, January 2020

URI: https://id.erudit.org/iderudit/93513ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dumont, R. (2020). Le cinéma de Hong Kong : sous les parapluies, le beau temps. *Séquences : la revue de cinéma*, (321), 34–37.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2020

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

1

2

Le cinéma de Hong Kong

Sous les parapluies, le beau temps

ROMAIN DUMONT

Il y a des scènes du monde, le vrai, qui, reproduites au cinéma, auraient été accusées d'être surfaites, tirées par les cheveux, voire surjouées. Pourtant, rien n'est plus invraisemblable que le réel. Rien n'est plus soigneusement mis en scène que les foules improvisées. Rien n'est mieux scénarisé que le quotidien qui bascule en guerre de mots «qu'on ne pensait pas vraiment». Le monde sera donc toujours une bien plus grande puissance créatrice que le cinéma. La dernière preuve en date : cette marée de parapluies qui se (re) dressent dans les rues de Hong Kong. On croirait assister à un savant mélange entre la tortue romaine et une critique de l'absurdité de la violence étatique, version Charlie Chaplin des ***Temps modernes***. Dans une société où les arts martiaux ont toujours régné comme une importante tradition, il faut de la poésie et de l'imagination pour hurler «Raise Your Umbrellas». Et pourtant, rien de nouveau, déjà en 2014, lors des manifestations prodémocratie, on évoquait la révolution des parapluies en hommage à ceux déployés face aux matraques pour faire rempart contre la violence policière.

Cinq années plus tard, la crise actuelle prend naissance au moment où la cheffe de l'exécutif, Carrie Lam, décide de déposer un projet de loi qui autorise l'extradition des citoyens hongkongais. Officiellement, cette loi vise surtout à rendre à la justice taïwanaise un jeune étudiant ayant assassiné son amoureuse à Taipei. Nul n'est dupe pour autant, et on comprend que cette loi a pour principal objectif de menacer d'extradition tout citoyen accusé de délinquance. Pour les habitants de cette ancienne colonie britannique, cette loi vient mettre en péril l'indépendance de leurs tribunaux et de leur système judiciaire. Rien de moins. Ce qui revient à attaquer de plein fouet le statut autonome de la région.

La réponse ne s'est pas fait attendre. Rapidement, le monde a été témoin de la colère qui gronde dans des rues submergées par des millions de citoyens. Si les revendications des manifestants ne sont pas parfaitement uniformes, elles évoquent toutes de vives inquiétudes face à l'omnipotence de Pékin. Et comment atténuer leurs craintes quand, face à elles, la seule réponse du gouvernement est de lâcher des policiers dans tous les coins de la ville, eux qui n'ont rien à voir avec les policiers de ***Chungking Express***, de Wong Kar-wai ? Cette fois, les protestataires ne reculent pas : destruction des commissariats, occupation du conseil législatif et même, blocage de l'aéroport.

Cette crise a toutefois trop souvent été limitée à son aspect politique, opposant les partisans prodémocratie aux fidèles de la Chine continentale. Il n'y a aucun doute que ce débat est d'importance, mais Hong Kong est aussi plongée au paroxysme d'une crise identitaire profonde, une crise qui a commencé avant même 1997 et l'officialisation de sa rétrocession. C'est aussi la fragilité de ce fameux «un pays, deux systèmes» si précieux pour tous les Hongkongais — qui ne veulent pas voir disparaître leur culture ni leur

« Et comment atténuer leurs craintes quand, face à elles, la seule réponse du gouvernement est de lâcher des policiers dans tous les coins de la ville, eux qui n'ont rien à voir avec les policiers de *Chungking Express*, de Wong Kar-wai ? Cette fois, les protestataires ne reculent pas : destruction des commissariats, occupation du conseil législatif et même, blocage de l'aéroport. »

statut de région autonome spéciale (RAS) — qui a fait éclater cette crise sans précédent. Un système affaibli par les tactiques de chantage du gouvernement chinois qui menace de ne plus respecter ce statut particulier. Généralement avare de commentaires sur la situation de ce territoire, le président chinois Xi Jinping est même allé jusqu'à déclarer lors d'un sommet à Brasilia tenu en novembre dernier « que les activités illégales remettaient gravement en doute le principe d'un pays, deux systèmes ». Ces pressions alimentent l'angoisse d'une disparition totale des fondements de l'identité des citoyens de Hong Kong. Quels sont-ils par ailleurs ? En leurs grandes lignes, ces fondements relèvent de quatre éléments liants : une réussite économique, un rôle de pont entre l'Asie et l'Occident, la promotion du cantonais et le respect des libertés.

Longtemps, le cinéma hongkongais a su soutenir cette identité unique en participant à l'édification de deux de ces piliers : créer un dialogue important entre l'Asie et l'Occident, et faire avec obstination des films dans sa langue d'origine, le cantonais. Aujourd'hui, les choses ont changé. Nul besoin d'être habité par un quelconque cynisme pour faire un état des lieux plutôt pessimiste.

Que reste-t-il d'une des cultures cinématographiques les plus riches et les plus diversifiées au monde ? Que reste-t-il d'un cinéma embrassant des genres marquants pour tout cinéphile, propulsant des œuvres habitées par des personnages systématiquement hauts en couleur, soutenus par des acteurs au talent fou ? La situation dramatique à Hong Kong exige que l'on fasse un retour sur son cinéma, un cinéma loin d'être comme les autres. Car, qu'on le veuille ou non, il évolue au rythme de la société qui le crée. Et il n'échappe pas aux tourments d'une véritable crise identitaire.

L'HOLLYWOOD DE L'EST :

Dès les années 1950, un système de studios de productions de masse se met en place à Hong Kong, qui réussit à devenir l'épicentre du cinéma asiatique. C'est alors l'âge d'or du cinéma de la ville, et ces grands studios calqués sur le modèle hollywoodien mèneront à la production de 120 films par année dans la décennie 1970. Parmi eux, Movietown, créé par Run Run Shaw. C'est à lui qu'on doit une pléthore de films de kung-fu inspirés par son « égal occidental », le *western*. En empruntant les codes du genre américain, les films produits par son studio s'assurent une reconnaissance internationale. Cependant, la mort de Bruce Lee en 1973 emporte avec elle la qualité et l'unicité des films d'arts martiaux hongkongais, tout en léguant un culte et une popularité éléphantesques à cet acteur. Désormais, des producteurs comme Raymond Shaw — un autre des fameux frères Shaw — avec son célèbre studio Golden Harvest, continueront d'exploiter cette vitrine mondiale, en proposant toutefois des films convenus, sans jamais réussir à y intégrer l'originalité d'antan.

LA NOUVELLE VAGUE HONGKONGAISE (1979-1984)

C'est alors que s'exaspèrent de jeunes réalisateurs ayant fait leurs armes dans le monde de la télévision et qui, au début des années 1980, ne se sentent plus représentés par leur cinéma national. Le premier pied de nez envers les frères Shaw et autres survient avec l'extraordinaire ***The Butterfly Murders*** (1979), de Tsui Hark. Cette œuvre en inspire d'autres à embrasser le rythme fou ainsi que l'unicité qui habitent leur ville. N'ayant que faire des standards de l'industrie, c'est de leur fougue et de leur ambition que découle ce qu'on a appelé la Nouvelle vague hongkongaise. Une lame de fond menée par des réalisateurs pour la plupart dans leur vingtaine ayant étudié à l'étranger, comme Tsui Hark, Ronny Yu, Alex Cheung, Ann Hui et Patrick Tarn. Ils abordent le cinéma comme un art véritable et s'émancipent des contraintes commerciales imposées jusqu'alors. Pak Tong Cheuk, critique incontournable à Hong Kong, résume très bien l'esprit de l'époque dans son livre *Hong-kong New Wave Cinema* : « Ils n'étaient pas révolutionnaires, mais inquestionnablement réformistes et innovateurs ».[1] C'est en raison de cette volonté de rupture qu'ils en viennent collectivement à créer ce mouvement. Contrairement à d'autres, aucune direction ou marche à suivre n'est édictée, ce mouvement assume et exalte son hétérogénéité et ses paradoxes.

1. Chungking Express

2. Le syndicat du crime

« Pourtant, derrière cette splendide façade qu'est la seconde vague et l'amas de fleurs qu'on lui lance à tout va, le cinéma hongkongais perd du terrain. Ce qui relevait d'abord d'un transnationalisme pertinent devient au fil du temps une désertion totale. »

Par exemple, certains comme Allen Fong ou Ann Hui intègrent un commentaire social à leurs films en prenant bien soin de complexifier la psychologie de leurs personnages, chose rarissime jusqu'alors. Ils proposent des drames naturalistes et y dépeignent avec adresse le quotidien de citoyens lambdas. Alors que d'autres, comme Tsui Hark et John Woo, mettent de l'avant un style unique à travers des genres marqués qui transpirent cette volonté de ne plus imiter qui que ce soit, mais d'imposer leur propre regard, cinglant, sur la société moderne ainsi que le slang cantonais, celui dont la rumeur s'élève à chaque coin de rue.

C'est cette diversité, découlant d'une soif d'exploration, qui fonde les bases de genres extrêmement forts : le polar, le drame naturaliste et le cinéma d'horreur. Autour de ceux-ci, des réalisateurs commencent à s'organiser. On assiste à la fondation de la Film Workshop en 1984 par Tsui Hark et sa femme, Nansun Shi. Cette fondation engage la débauche du cinéma hongkongais, avec des propositions éclatées. C'est d'ailleurs cette boîte de productions qui réalise l'œuvre ayant eu le plus grand retentissement à cette époque : ***Le syndicat du crime***, en 1986. Malgré son budget limité et une promotion anémique, ce film devient le plus grand succès de tous les temps du cinéma hongkongais grâce, entre autres, à la performance inébranlable de Chow Yun-Fat. Le réalisateur John Woo donne alors naissance à un autre genre encore plus emblématique, le Heroic Bloodshed. Termes inventés par Rick Baker dans les pages de *Eastern Heroes*, ce genre se décrit comme étant « un film d'action hongkongais présentant un grand nombre de combats à l'arme à feu et de gangsters plutôt que de kung-fu. Beaucoup de sang. Beaucoup d'action. »[2]

LE DÉCLIN ET LA DEUXIÈME VAGUE…

Au début des années 1990, Hong Kong atteint des sommets inespérés et en vient à produire de manière vertigineuse plus de 400 films par année. Pourtant, l'âge d'or tire à sa fin. Le piratage rampant et la perte d'attraction régionale — pour cette colonie habituée à être considérée comme l'enfant prodige du continent — viennent sérieusement compromettre les fondations de son industrie. Le coup de masse survient la même année que sa rétrocession à la Chine continentale, alors que les studios sont frappés et affaiblis par la crise économique asiatique.

C'est à ce moment qu'apparaît à l'horizon une deuxième vague, cette fois-ci propulsée par Wong Kar-wai, Stanley Kwan et Clara Law. Leurs succès respectifs dans les festivals internationaux tels que Cannes ou Berlin signent le retour du film d'auteur et surtout, la consécration de Wong Kar-wai comme l'un des réalisateurs les plus acclamés de son époque. S'il est scabreux d'établir les bases d'un mouvement volontairement bigarré, il est par contre décent de déclarer que cette seconde vague officialise un changement de paradigmes dans le ton et le propos. Les œuvres hongkongaises ne servent plus seulement de fourre-tout pour coups de poings et jets de sang. Elles sont, pour la plupart, radicalement intimistes. De surcroît, elles expérimentent des trames narratives qui s'éloignent des conventions à travers l'exploration esthétique continue : l'usage sans gêne du ralenti, de montages rapides ponctués d'ellipses, d'angles de caméras inventés de toutes pièces, etc. Cette liberté ne s'arrête pas qu'aux choix hyperstylistiques, elle se manifeste tout autant dans l'écriture. On y prône maintenant l'utilisation d'un plan de travail et l'éloignement de l'autorité habituelle venant avec les scénarios immuables, voir intouchables. Résultat : la consécration de thèmes peu explorés jusqu'alors ainsi qu'une ouverture sur le monde qui transpire jusque dans les lieux de tournages. Cette seconde vague a en effet un côté transnational. Par exemple, Wong Kar-wai dans ***Happy Together*** conduit ses personnages en Argentine, alors que Stanley Kwan tourne dans la Grosse Pomme son ***Full Moon in New York***.

Pourtant, derrière cette splendide façade qu'est la seconde vague et l'amas de fleurs qu'on lui lance à tout va, le cinéma hongkongais perd du terrain. Ce qui relevait d'abord d'un transnationalisme pertinent devient au fil du temps une désertion totale. Celle-ci causée entre autres par la signature en 2003 du Closer Economic Partnership Agreement (CEPA) entre Hong Kong et la Chine continentale. Englobant plusieurs aspects de leurs relations économiques, cette signature a aussi scellé une collaboration encore plus étroite dans la production cinématographique

—

1. Happy Together

—

2. Mad World

entre les deux identités. Le tournant étant que les coproductions entre Hong Kong et la Chine pouvaient désormais être distribuées en Chine continentale comme un produit national. Cette entente a conduit plusieurs cinéastes à faire leurs premiers pas en Chine, quitte à tourner totalement le dos à Hong Kong.

Rétrospectivement, le critique et réalisateur hongkongais Freddie Wong juge calamiteuses les répercussions de cette entente. Il accuse même la plupart des cinéastes de la Nouvelle vague d'avoir voulu tirer profit de ce nouveau marché, sans même se soucier des répercussions sociales que cela entraînerait. De surcroît, il soutient que ces coproductions s'attaquent directement à la liberté de parole et à la créativité des cinéastes : « Faire des coproductions signifie que vous êtes obligés de soumettre votre scénario au contrôle du Conseil de censure. Votre créativité est donc contrôlée. »[3] Cela peut sonner alarmiste comme discours, mais il est ancré au plus profond de cette nouvelle réalité et surtout de cette crise identitaire que vit Hong Kong.

De manière toute récente, on ne produit plus qu'une soixantaine de films par année à Hong Kong — la région est à des lieues de ce qu'elle était avec ses 400 productions annuelles d'il y a quelques décennies. Son cinéma, qui a longtemps été sa porte d'accès au reste du monde, s'est estompé au profit d'énormes productions chinoises. Cet art qui était la meilleure école pour apprendre à se distinguer et à vivre libre, s'en est allé voir ailleurs pour laisser place aux murmures d'une seule et même angoisse : comment faire face à l'influence grandissante de la Chine continentale ?

CELLE QUI SE FAIT ATTENDRE

Si le défi semble imposant, il ne faut pas croire que le ciel soit si gris. Le sentiment de révolte demeure le plus grand moteur créatif donné aux hommes, sinon peut-être bien le seul. C'est d'ailleurs la première révolte des parapluies — si on considère que l'on assiste à la seconde — qui a mené à l'émergence de plusieurs nouveaux cinéastes hongkongais. Des cinéastes remplis d'audace, et qui faisaient la part belle à leurs racines culturelles. Parmi ces œuvres, ***Ten years***, sorti en 2015. Une sorte d'anthologie dystopique qui s'interroge : à quoi ressemblerait cette région semi-autonome en 2025 sous l'influence de plus en plus marquée de la Chine et de son amour qu'on lui connaît pour les droits de l'homme et les libertés ? Ce film fut un énorme succès commercial, malgré la censure chinoise qui l'a interdit en raison de ses propos jugés séditieux. Wong Chun, réalisateur de ***Mad World***, paru en 2016, abonde dans le sens du cinéma comme bouclier (y lire parapluie) pour défendre l'identité hongkongaise : « Notre cinéma est redevenu un moyen d'expression dans notre société oppressée et au bord du désespoir. Pour nous, élargir notre public est une question de vie ou de mort. Nous avons un des plus grands héritages cinématographiques au monde. Il faut se concentrer sur sa valeur pour le reste du monde au lieu de se concentrer sur la Chine continentale. »[4] Sans l'ombre d'un doute, Hong Kong a déjà su faire figure de géant dans la proposition d'un cinéma qui se réinvente à travers sa langue et son histoire, propres et uniques. Il faut donc espérer que ces protestations nous permettront de voir émerger une troisième vague. Une vague qui s'appuiera sur un trésor qu'on croyait disparu, car trop bien enfoui. Et qu'importe le nombre de jours de temps gris dus au brouillard des lacrymogènes qui nous séparent de cette vague, il faut conserver l'espoir invraisemblablement réaliste que sous l'ombre des parapluies jaillira le beau temps.

[1] Cheuk, Pak Tong, *The Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect books, 2008, p.262.

[2] Lisa Odham et Michael Hoover, *City On Fire: Hong-Kong Cinema*, Verso, 1999.

[3] Chow, Vivienne, « Handover Hangover: Hong Kong's changing film industry faces an uncertain future », *Variety*, 17 mai 2017. En ligne : https://variety.com/2017/biz/news/wong-kar-wai-1202430867-1202430867/

[4] Idem