Perspectives chinoises

2007/2 | 2007

Hong Kong, dix ans après la rétrocession

Art et Culture : Hong Kong ou la création d'une mémoire collective

Gérard Henry

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/2853>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2007

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Gérard Henry, « Art et Culture : Hong Kong ou la création d'une mémoire collective », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2007/2 | 2007, mis en ligne le 03 avril 2008, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/2853>

Art et Culture : Hong Kong ou la création d'une mémoire collective

GÉRARD HENRY

Parler d'art et de culture de Hong Kong revient à poser la question de l'identité culturelle hongkongaise, qui fut le thème principal des débats culturels dans la période précédant et suivant la rétrocession de Hong Kong à la Chine. On entend ici « identité » comme la somme des valeurs, pratiques et coutumes partagées par une même population. Un tel questionnement sur l'identité culturelle ou nationale n'est pas spécifique à Hong Kong et apparaît généralement en période de crise quand un pays ou une population se sentent menacés ou plongés dans une période de bouleversements et de confusion. L'identité culturelle chinoise a ainsi été elle-même constamment remise en question notamment lors de sa confrontation avec la civilisation occidentale⁽¹⁾. À Hong Kong la recherche de cette identité, principalement menée dans les milieux artistiques et culturels, a mené à la recréation d'un passé et à un large débat sur la nécessité de reconstituer une mémoire collective pour mieux affirmer l'identité de la ville face à un futur incertain.

Une culture spécifique menacée

Pour Hong Kong, le grand bouleversement vint avec l'annonce en 1984 de la rétrocession du territoire à la Chine. Bouleversement politique certainement mais plus encore bouleversement social et culturel, car il ne s'agissait point tant d'une décolonisation au sens traditionnel du terme que du transfert d'un régime colonial libéral à un régime communiste, totalement étranger aux plus jeunes générations, mais familier à une grande fraction des aînés qui l'avaient fui et étaient venus se réfugier sous la protection britannique. Il n'y avait pas non plus pour Hong Kong de retour possible à une culture précoloniale car avant que les Britanniques ne s'y installent en 1841, Hong Kong n'était constitué que de quelques villages de pêcheurs, même s'il y eut autrefois quelques établissements humains sous les dynasties Song. La ville resta longtemps un port militaire et commerçant, vaste

comptoir d'affaires où Européens et Chinois faisaient des transactions. La Seconde Guerre mondiale la sortit de cette vie tranquille quand la menace japonaise se profila et qu'elle devint un espace de migrations, port d'asile et de passage de populations vers d'autres horizons. Occupée par les Japonais, elle fut de nouveau le port de destination d'une vaste migration chinoise à la proclamation de la République populaire de Chine. À partir de ce moment, elle fut coupée physiquement et culturellement de la Chine populaire et vécut sous un régime dit de « libre marché ». Elle se créa une identité pourrait-on dire économique, avec pour raison l'exportation du *Made in Hong Kong* sur les marchés mondiaux, le but primordial de sa large population immigrée étant de survivre, de s'assurer un logement, de fonder une famille et d'éduquer ses enfants. Si l'art dans le sens de production artistique s'y développa lentement, la population se créa sa propre culture populaire, c'est-à-dire, un mode de vie différent de celui du continent, avec ses propres loisirs, et surtout une culture musicale et cinématographique spécifique qui, à son tour, se répandit dans une grande partie de l'Asie. Le commissaire d'exposition Matthew Turner et l'ancien directeur des expositions du Hong Kong Art Centre, Oscar Ho, ont d'ailleurs documenté, en 1993, l'émergence de cette identité à travers la culture quotidienne dans une exposition qui a fait date, intitulée « Hong Kong Sixties, Designing Identity⁽²⁾ ». L'annonce de la rétrocession de Hong Kong à la Chine en 1984 fut tout d'abord accueillie sans trop grande inquiétude, les réformes de Deng Xiaoping semblant présager du meilleur. Mais il y eut en 1989 le coup de tonnerre de Tiananmen qui choqua profondément les Hongkongais et

1. Voir sur ce sujet Werner Meissner, « Réflexions sur la quête d'une identité culturelle et nationale en Chine », *Perspectives chinoises* n° 97, septembre-décembre 2006, p. 45-58.

2. Voir le catalogue illustré de l'exposition : Matthew Turner et Irene Ngan (éd.), *Hong Kong Sixties Designing Identity*, Hong Kong, Hong Kong Arts Centre, 1993, 175 p. Cet ouvrage comprend de nombreux textes analytiques de Matthew Turner, Oscar Ho, Terence Lo et Philippe Robertson.

les précipita par centaines de milliers dans la rue, ce que pour la plupart ils n'avaient jamais fait auparavant. La ville frémissait à la moindre rumeur, à la moindre menace venue du Nord, jusqu'à entrer, dans les derniers mois, dans une effervescence où tout semblait s'accélérer, comme si le temps se condensait, se rétrécissait vers cette date fatidique.

Cette appréhension apparaît visiblement dans les travaux de plasticien d'Oscar Ho qui dans *Histoires d'en ville (Stories around Town)* entreprit un journal illustré dans lequel il saisissait, dans un dessin et un texte court, les événements sociaux et politiques, coutumes, légendes, faits divers, étrangetés qui agitaient la société hongkongaise de cette époque. L'un de ces dessins, *Fraternité avec les triades (Brotherhood with the Triads)* rapporte la phrase célèbre du ministre de la Sécurité de la République populaire de Chine qui effraya Hong Kong lorsqu'il déclara qu'il y avait de bons gangsters patriotes parmi les triades. Une autre raconte qu'une étrange maladie affecte la population de Tuen Mun : « Un rocher croît sur le dos des gens, devenant si gros qu'il les écrase à mort. Devant cette terrible fatalité, le Gouvernement décide de garder la nouvelle confidentielle. »

Dans une série parallèle intitulée *Happy Hong Kong*, il dénonce par de petits dessins colorés de personnages jouissant au maximum de la vie, pariant sur les chevaux ou faisant frénétiquement l'amour, le mépris affiché par Pékin pour les Hongkongais :

L'une des choses les plus douloureuses est d'entendre le Gouvernement chinois répéter sans cesse : "Eh les locaux, ne vous inquiétez pas, après 97 vous pourrez continuer à danser et à parier sur les chevaux !" Comme si la danse [sous-entendu la prostitution], le jeu et l'argent étaient les seules valeurs intellectuelles, culturelles ou spirituelles.

C'est un collectif de jeunes artistes, Young Artists Association, qui posa le plus explicitement dans les années précédant la rétrocession le cadre dans lequel évoluait la société hongkongaise⁽³⁾. Tsang Wai Hang, dans une installation de 1995 intitulée *Red Water zone (Zone d'eau rouge)* faisait figurer, au milieu d'un tas de sable, un petit bassin d'eau rouge agitée par un moteur électrique dans lequel tournait inlassablement sur elle-même une petite jonque. Kum Chi Keng avait symbolisé son installation *Transition Space* 1995 par deux cages à oiseaux avec un vol d'oiseaux sortant de l'une pour rentrer dans l'autre. Image similaire à un dessin du plus célèbre dessinateur politique de Hong Kong, Zunzi, qui, en juillet 1984, dessinait un canard expulsé de

sa cage par une baguette le poussant au travers d'un tunnel grillagé vers une autre cage où on l'attirait vers une main tendant une écuelle de nourriture. L'expression étant dans tous les cas celle d'un espace clos délimité par la *Basic Law*, la « loi fondamentale », qu'un artiste avait exposée tout en or dans une vitrine, vénérée comme la nouvelle bible hongkongaise. Un espace dans lequel l'autodétermination et la fuite étaient impossibles. Wong Shun Kit, l'un des animateurs de cette association avait, dans une exposition au Hong Kong City Hall intitulée « A. culturation », défini la scène de l'après-rétrocession par une petite carte de Hong Kong, labyrinthe fermé où circulait un minuscule robot humanoïde, le Hongkongais, dominé par trois immenses géants :

Ces trois géants sont les trois symptômes d'un pouvoir politique fort ; destruction, développement, maintien. La Chine est ainsi, instable, on ne sait quel visage elle va montrer⁽⁴⁾.

Dans une autre installation appelée *Identité flottante* où, au-dessus d'une carte de Hong Kong dans un ciel obscurci de drapeaux étrangers, voletaient avec, en guise de cœur, une petite carte du territoire de Hong Kong, de petits hommes cerfs-volants cherchant une terre où se poser, il exprime le désarroi de la population devant l'échéance de 1997. Fallait-il rester ou émigrer vers l'un de ces pays ? Les mêmes questions se posaient chez d'autres artistes. Certains comme Raphael Hui se sentaient orphelins :

Hong Kong semble un bébé orphelin vivant depuis 100 ans, incapable de se rappeler le visage de ses parents. Il peut parler beaucoup de langues étrangères, mais il a totalement oublié la langue maternelle [...]. Maintenant il va rentrer à la maison, mais il a peur de ne plus avoir de liberté car il y a beaucoup de règles dans la grande famille, une restriction au droit de parole, aucune objection envers les aînés.

Cette appréhension du futur se résumait dans *Noces pour Victoria Harbour (Victoria Harbour Wedding Banquet)*, une pièce de théâtre mise en scène par Tang Shu Wing en janvier 1997 dans laquelle il explorait le passage de la solitude au couple, l'intrusion d'une personne dans un autre univers qui renvoie, disait-il, « à un univers politique qui est

3. Voir le catalogue illustré des expositions de ces artistes, *Special Pre 97 Art zone*, Hong Kong, Young Artist Association, Art Development Council, Sun Sai Kei publisher, 1996.

4. « Wong Shun Kit, Hong Kong, une identité flottante », *Paroles* n° 141, juin 1996, p. 16-19.

celui de Hong Kong et de la Chine, mariage arrangé par les parents ⁽⁵⁾. » Censure, liberté d'expression, problèmes liés au colonialisme, différences entre culture hongkongaise et culture du continent sont les thèmes qui reviennent le plus souvent à cette époque chez les artistes les plus engagés dans l'actualité du moment ; mais ils ne sont pas les seuls, des courants plus souterrains se font jour et préfigurent les années à suivre. Tous ne sont pas pessimistes quant au futur. L'inconnu fascine. S'ils n'ont qu'une confiance très restreinte envers la Chine, beaucoup montrent de grands espoirs et même une forte excitation pour cette époque de grands changements qui se profile à l'horizon.

Les adieux du « Roi de Kowloon »

Si la période précédant la rétrocession fut une période de gestation et de questionnement, elle vit aussi l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes éduqués en grande partie à Hong Kong, où la multiplication des universités commence à porter ses fruits. Les années 1990 ⁽⁶⁾ furent, en art, riches mais dominées par des artistes qui avaient pour beaucoup étudié à l'étranger comme le peintre Wong Yan-kwai ou le sculpteur Antonio Mak aujourd'hui disparu, artistes à la forte personnalité qui menaient un chemin solitaire. La situation était dure pour les artistes, il n'existait pratiquement pas de marché de l'art et les loyers prohibitifs jusqu'en 1997 leur interdisaient même l'accès à un atelier. Ces artistes eurent cependant une grande influence sur les cercles artistiques et intellectuels de cette époque et de la suivante. Yank Wong Yan-kwai par exemple fut, avec Yeung Tung Leung et Choi Yee Yuen, à l'origine, en 1990, du premier collectif d'artistes, Quart Society, à Aberdeen Street. Proches des grands dessinateurs politiques de la presse chinoise comme Ma Long et Zunzi, ils furent les instigateurs de nombreux mouvements de protestation politique ou de soutien aux mouvements démocratiques. Ils insuffleront ensuite leur esprit frondeur à des bars comme le Club 64 (nom évoquant le 4 juin 1989 en soutien aux étudiants de Tiananmen) devenu plus tard le Club 71 (évoquant la grande manifestation du 1^{er} juillet 2003 contre l'article 23 de la loi fondamentale). Ces lieux seront à Hong Kong les lieux de rencontre et de rendez-vous des artistes, intellectuels, cinéastes, activistes hongkongais ou en provenance de Chine et de l'étranger et exerceront un pouvoir d'attraction sur les jeunes générations. Il faut noter que l'anniversaire du 4 juin 1989 a un effet mobilisateur sur les artistes qui, en écho à la Déesse de la Démocratie des étudiants de Tiananmen, créent des œuvres de commémoration comme le *Goddess of Demo-*

cracy Stone Wall érigé en 1999 par Yank Wong Yan-kwai avec d'autres artistes. On verra même la statue *Le Français volant* de César, devant le Centre culturel de Hong Kong, faire l'objet d'un grand rassemblement et être recouverte de fleurs blanches le 3 juin 1999 à l'initiative d'une jeune artiste, Leung Po Shan, car une rumeur persistante disait que César avait initialement nommé sa statue *Le Combattant pour la Liberté* en hommage aux étudiants de Pékin et que le titre, trop sensible dans le climat politique hongkongais, aurait été transformé en cet innocent *Français volant* ⁽⁷⁾.

Ces années virent aussi les premières institutions gouvernementales ouvrir, comme le Musée des sciences ou le Musée d'art, ainsi que la création de plusieurs universités et du Art Development Council qui joue un grand rôle dans le développement de l'art hongkongais en accordant des bourses de fonctionnement à plusieurs collectifs et en finançant les projets individuels. En 1993, l'exposition « China New Art, Post 89 » présentée au Hong Kong Arts Festival et organisée par la galerie Hanart inaugurait l'arrivée des artistes contemporains chinois du continent sur la scène internationale. Hong Kong pouvait donner un bol d'air frais aux artistes chinois et leur servir de marchepied pour le monde extérieur. L'année 1995 vit aussi la création de *Para/site*, un collectif d'artistes qui allaient jouer un grand rôle sur la scène artistique des années 1998-2004, l'infléchissant vers de nouveaux développements. C'est une époque où les premiers artistes hongkongais commencent à être invités sur des scènes étrangères.

C'est dans cette atmosphère que juin 1997 arriva et passa sans événement artistique notable, si ce n'est le 30 juin, jour où l'antique Rolls Royce du dernier gouverneur quitta pour la dernière fois sa résidence, emmenant son excellence Chris Patten et sa famille vers le yacht Britannia. Alors que tous les murs longeant son parcours avaient été repeints d'un blanc pur, l'auteur de ces lignes, présent sur les lieux, vit arriver, clopin-clopant, un pinceau et un seau de peinture à la main, le plus célèbre auteur de graffitis de Hong Kong, se dénommant lui-même « Le Roi de Kowloon ». Tsang Tsou Choi, 76 ans, vint une dernière fois, alors que le dernier gouverneur passait à quelques mètres de lui, réclamer,

5. « Noces pour Victoria Harbour », *Paroles* n° 149, janvier 1999, p. 18-19.

6. Sur cette période, voir David Clarke et Oscar Ho, *Someone Else's Story – Our Footnotes. Contemporary Art of Hong Kong (1990-1999)*, Hong Kong, Hong Kong Arts Centre, juillet 2002.

7. Au sujet des commémorations de Tiananmen, de la polémique autour de César, et de l'art dans l'espace public de Hong Kong, lire l'excellent livre de David Clarke, *Hong Kong: Art, Culture and Decolonization*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2001. Voir aussi l'interview de César dans *Paroles*, n° 114, avril 1993 et *Paroles* n° 167, juillet-août 1999.

comme il l'avait fait au cours des 40 années précédentes, son titre d'Empereur de Kowloon et sa terre dont, selon lui, la Couronne britannique l'avait spolié. Ce fut le plus beau geste de cette dernière journée du vieil empire britannique en Asie marquée par un vrai déluge de pluie.

De la nostalgie au réalisme dur, le revers de l'identité hongkongaise au cinéma

Le monde du cinéma a lui aussi subi, durant les dix dernières années (1997-2007), un grand nombre de changements : piratage des films, désaffection des salles, crise de la création commerciale, difficultés de financement... Deux phénomènes ont cependant marqué cette période de crise : l'apparition d'un nouveau cinéma réaliste et internationalement reconnu et le rayonnement du cinéaste Wong Kar-wai qui a transformé l'image de Hong Kong dans le monde.

Le cinéma hongkongais a périclité en partie parce que ses grandes stars comme les réalisateurs John Woo et Tsui Hark, les acteurs Chow Yun-Fat et Jackie Chan sont partis pour Hollywood. Mais maintenant, c'est Hollywood, avide de l'énorme marché asiatique qui prend le chemin de l'Asie. Columbia, Miramax, 20th Century Fox et Warner Bros. ont tous ouvert des bureaux à Hong Kong. Leur but : produire des superproductions asiatiques avec les stars chinoises venues à Hollywood. Columbia a ainsi pris un pas d'avance en finançant un film hongkongais de Tsui Hark, *Tune and Tide*, a acheté les droits mondiaux des deux derniers films du chinois Zhang Yimou, et a co-financé le premier film de Kung-fu du Taisanais Hollywoodien Ang Lee, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. Les géants hollywoodiens s'associent à des compagnies de productions hongkongaises, également associées avec des producteurs de Chine populaire, avec le but de pénétrer le marché chinois en contournant la réglementation qui limite l'entrée des films étrangers à une vingtaine par an. Le Kung-fu revient donc, à la mode Hollywoodienne⁽⁸⁾ !

Sur un plan non commercial, le Festival international du film de Hong Kong (HKIFF) qui s'est libéré de la tutelle directe du Gouvernement et s'est constitué en association indépendante, s'est énormément développé pour devenir une vitrine de la nouvelle création asiatique, délivrant même, pour la première fois en 2007, ses propres « Oscars », les AFA (Asia Film Awards), qui récompensent la production asiatique de l'année, avec le désir de mettre le festival sur la carte mondiale. En 1999, ce festival avait déjà ajouté à sa programmation une dimension plus créatrice, avec une sec-

© AFP

tion intitulée « l'Age des Indépendants » focalisée sur les nouveaux réalisateurs asiatiques. Le but était de fournir un soutien non négligeable à ces jeunes réalisateurs en leur permettant de montrer leur film et de rompre leur isolement. Les années suivantes avaient d'ailleurs été particulièrement fertiles en jeunes réalisateurs hongkongais prenant leur envol. À ces efforts, il faut ajouter ceux du Hong Kong Arts Centre, première institution à créer, en 1995, le Festival du court métrage et de la vidéo indépendants (IFVA) qui révéla des artistes comme Ramon Hui, dessinateur de Shrek, ou des cinéastes comme Yu Lik Wai et le maintenant célèbre cinéaste chinois Jia Zhangke.

Le réalisme documentaire

Ces jeunes cinéastes de Hong Kong faisaient découvrir une tendance intéressante, celle du film à demi documentaire qui n'existait jusqu'à présent pas à Hong Kong. Un cinéma réaliste qui explore sa propre cité, dans ses côtés les moins spectaculaires et les moins montrés et s'intéresse notamment à toute une génération de laissés pour compte, d'immigrants, de marginaux. Un des plus beaux exemples en est Yu Lik Wai, qui se retrouve en 1999 sur la croquette de Cannes dans la sélection officielle avec son premier long métrage, *Love*

8. Cf. Karen Mazurkewitvch, « Hollywoods Jumps in », *Far Eastern Economic Review*, 20 avril 2000.

Will Tear Us Apart. Il conte la vie quotidienne à Hong Kong d'une poignée d'immigrants venus de la Chine continentale. Quatre personnages, des sortes de nomades, se retrouvent dans le Hong Kong post-97, en marge de la société, eux qui avaient rêvé d'un Eldorado pavé de dollars. Dans la précarité ils survivent d'expédients. Yu Lik Wai nous promène dans un Hong Kong nocturne aux éclairages parfois durs : verts, rouges et bleus crus de ces quartiers dont l'étingement des néons contraste avec l'obscurité glauque des intérieurs. Il recrée à l'aide de menus détails, de musiques, de chansons, le Hong Kong contemporain des immigrants chinois et leurs désillusions après la rétrocession de 1997 et ce retour à la Chine célébré avec grande pompe. Une image du film montre d'ailleurs avec ironie l'énorme slogan accroché en 1997 et pendant une longue période sur le quartier général de l'Armée populaire de libération, sur la façade maritime de la ville : « Aimer Hong Kong, aimer la Mère Patrie ». Un slogan qui ne prendra vraiment jamais racine chez les Hongkongais.

Yu Lik Wai n'est pas le seul. Fruit Chan s'était fait connaître en 1997 par *Made In Hong Kong*, un des premiers films qui s'aventuraient dans la vie des quartiers pauvres, des grandes cités de logement public, les HLM locaux, où vit plus de 50% de la population hongkongaise. Dans *Durian, Durian*, et *Little Cheung*, il continue dans la même veine, accentuant encore davantage le côté documentaire de son cinéma. Il a installé sa caméra à Portland Street, une rue de Mongkok, un vieux quartier au cœur de Kowloon, qui s'étend sur le continent face à l'île de Hong Kong et où vit la majorité de la population. Mongkok est un quartier de nuit quelque peu délabré, fourmillant de marchés nocturnes, de maisons de passe, de prostituées et d'une faune peu recommandable mêlée à des immigrés de Chine et à une classe ouvrière hongkongaise à revenus modestes. « Il me semble, déclare-t-il, qu'aujourd'hui la structure sociale du pays a évolué de manière si dramatique que le cinéma ne peut se permettre de passer à côté, en laissant sans voix une tranche entière de la population qui s'est considérablement appauvrie⁽⁹⁾. » Il faut souligner que ce sont les classes sociales les plus défavorisées qui ont le plus souffert de la crise économique et, plus tard, de l'épidémie de Sras. Durant toutes ces années, l'écart entre riches et pauvres s'est creusé.

Un autre film au caractère documentaire marqué est *Spacked Out*, de Lawrence Ah Mon. Il se déroule à Tuen Mun, l'une de ces villes nouvelles qui ont poussé sur l'arrière-territoire hongkongais, entre Kowloon et la Chine. Des cités gigantesques d'immeubles vertigineux que le monde ne connaît pas mais qui abritent chacune de 200 à 400 000 habitants.

Un univers de béton, d'autoroutes suspendues, de galeries commerciales, de karaokés, de laideur, où s'entasse une population relativement pauvre. Laurence Ah Mon y suit cinq adolescentes de 13 à 15 ans. Nées au sein de familles déchirées, elles sont impitoyables, rebelles, ne vont que partiellement à l'école et traînent dans les rues et les karaokés, fardées, du rouge ou du noir aux ongles, effrontées, habillées à la dernière mode japonaise, le dernier modèle de téléphone portable à la main. Petites Lolita, elles attisent le désir pervers d'hommes âgés qui font briller leurs dollars. Drogue, boisson, et avortement dans des cliniques douteuses sont le lot des plus malchanceuses. Regroupées parfois en bande, elles se battent entre elles au cutter dans les supermarchés. Et pourtant, dans leur chambre minuscule, un espace qui se limite à un lit superposé, elles accumulent nounours ou poupées Hello Kitty. Elles s'écroulent en larmes dans la solitude, car plongées dans ce monde dur, on oublie qu'elles n'ont que 13 ou 14 ans, et sont encore de petites filles à la vie déchirée et sans perspective d'avenir. *Spacked Out* est un film dont le seul rayon de soleil est la solidarité, l'amitié qui unit ces adolescentes entre elles. Ce n'est malheureusement point une fiction, mais une réalité hongkongaise bien cachée derrière ses vitrines rutilantes. Tous ces films ont la même volonté de dévoiler un autre côté de l'identité hongkongaise, souvent soigneusement dissimulée dans les représentations officielles flamboyantes de la ville.

Le « Petit Shanghai » hongkongais de Wong Kar-wai

Mais on ne saurait parler du cinéma hongkongais de ces années, sans évoquer le phénomène Wong Kar-wai car par la création d'un style unique, par le traitement original de l'image, il a modelé une autre image de Hong Kong à la fois passéiste et futuriste, mais qui a rendu la ville internationalement célèbre et a changé la perception qu'on en avait dans le monde, une perception jusque-là enracinée dans les vieilles images de Suzie Wong et du mythe *East Meet West*. Avec *Chungking Express*, il dévoile un monde jeune et urbain vivant à cent à l'heure. « Les œuvres de Wong, dit son cinéaste Christopher Doyle, sont fondées sur le rythme, l'énergie de la ville... chaque élément tient lieu de suggestion : les lumières de la ville, le décor, les bruits, les gestes des acteurs⁽¹⁰⁾... »

9. Olivier Joyard, « Fruit Chan : Hong Kong est réel », *Les Cahiers du cinéma*, Hors série « Cinéma chinois », 1999, p. 26-29.

10. Erwan Higuinen et Olivier Joyard, « Christopher Doyle, tout contre la caméra », *Les Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 30.

Yau Wan Kei, Old Buildings, 2005

Avec *In the Mood for Love* il recrée, à la façon proustienne, un passé, celui du « petit Shanghai de Hong Kong », des immigrés des années 1950 et 1960. C'est une belle histoire d'amour – mais aussi un film sur la mémoire, un voyage intérieur qui plonge dans le passé, des images lointaines qui resurgissent soudain, avec une couleur surréelle qui les rend plus insistantes, qui dépouillent les dialogues pour n'en garder que les mots essentiels. Un film inspiré par l'œuvre d'un écrivain hongkongais très âgé, Liu Yichang, lui aussi ancien immigré de Shanghai, dont le roman *Tête Bêche* a contribué à former l'image omniprésente dans les films de Wong d'un Hong Kong intime, organique, celui des rues et couloirs exigus, des ampoules nues, des multiples horloges égrenant le temps, des quartiers dissimulés au pied des tours où, disait déjà en 1999 Wong Kar-wai, « la plupart des gens ne sont que des passants ⁽¹¹⁾. »

Les artistes en fête : les nouveaux lieux de l'art

Les années qui ont suivi la rétrocession n'ont pas été de tout repos pour la société hongkongaise. Après un été 1997 humide et morne, comme marqué par une dépression post-par-

tum, les Hongkongais se sont trouvés plongés dans une succession de catastrophes petites ou grandes. La crise économique qui vint leur vider les poches, toute une série de rumeurs variées qui provoquèrent un sentiment d'instabilité psychologique, comme celle de la faillite d'une chaîne de pâtisseries qui vit des milliers de personnes s'arracher, pour récupérer la valeur de leurs coupons cadeau, pains, biscuits et même gâteaux d'anniversaire et bougies. Vint ensuite la grippe aviaire qui vida leurs assiettes de leur plat préféré et l'annonce de la venue de Mickey Mouse aux yeux étincellants de dollars, comme le dessina le caricaturiste Zunzi, en fit une idole concurrençant le Grand Bouddha sur l'île de Lantau. Il vint vite remplacer les « valeurs asiatiques » promues par le Gouvernement. Il y eut ensuite les espoirs et les déceptions des élections législatives, la menace de la loi anti-subversion et surtout la terrible épidémie de Sras qui, pendant plusieurs mois, certes lesisola du monde, mais eut comme effet de créer une plus grande solidarité entre eux. Il faut souligner qu'à l'instar de la génération précédente, les jeunes artistes sont pleinement engagés dans les luttes di-

11. Wong Kar-wai « L'architecte et le vampire », *Les Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 26-29.

verses qui marquent cette époque, même si leurs œuvres n'en portent pas de trace visible. Cette période troublée fut cependant, à l'inverse, dans le domaine culturel une période très riche qui a vu une véritable expansion. Tout d'abord la multiplication de nouveaux lieux artistiques. Sur le plan gouvernemental, l'ouverture du Musée du patrimoine (Heritage Museum) à Shatin, attendue depuis longtemps, reposait dans de nouveaux termes la question ambiguë du passé hongkongais : comment, en effet, justifier la création d'un musée quand, de l'autre côté, la politique immobilière du Gouvernement laisse les promoteurs détruire des pans encore vivants de ce patrimoine culturel ? L'autre ouverture, unanimement célébrée fut celle des Archives du cinéma hongkongais, (Hong Kong Film Archive), fruit d'un énorme travail de collecte, d'archivage et d'exploitation du cinéma hongkongais et chinois depuis ses origines.

La crise économique fit chuter le prix des loyers hongkongais tandis que l'exode des usines en Chine laissa des espaces industriels libres. Cette situation permit aux artistes individuels ou aux troupes de théâtre d'investir de nouveaux lieux. L'un d'eux, Oil Street, fut particulièrement créateur et festif. En 1998, le Gouvernement loua temporairement un immense entrepôt aux artistes en bordure de mer à North Point. Très vite, ateliers individuels, collectifs de plasticiens, troupes de théâtre, architectes, designers, photographes, vidéastes et vastes galeries s'y développèrent. Ce fut un lieu de créativité, d'animation, de réjouissances comme Hong Kong n'en avait jamais connu. On y trouvait notamment les collectifs IAspace, Artists Commune, Videotage, Zuni Icosahedron, On and On Theatre, tous très actifs depuis cette époque sur la scène artistique hongkongaise. L'expérience ne fut pas très longue car le Gouvernement reprit vite ses locaux pour les laisser d'ailleurs inoccupés. Mais de nouveaux lieux se développèrent ensuite, notamment dans un ancien entrepôt de bétail, le Cattle Depot Artist Village, dans le quartier de Tokwawan à Kowloon. Ce mouvement n'a cessé depuis de se développer. Aujourd'hui ce sont des centaines d'ateliers qui sont installés dans ces zones industrielles, avec de plus grandes concentrations dans les quartiers de Foshan, Chai Wan, Aberdeen et Kwun Tong. Ils organisent d'ailleurs des journées portes ouvertes chaque année lors desquelles ils montrent leurs productions. Parallèlement, on note un développement, mais moindre, des galeries commerciales. La plupart vendent un art décoratif et d'autres, comme Hanart TZ, Plum Blossoms, Alisan Fine Arts se concentrent surtout sur la Chine continentale et les Chinois d'outremer. Quelques rares exceptions comme la John Batten Gallery, Grotto Fine Art Gallery et de toutes nouvelles

galeries comme Too Art travaillent avec les jeunes artistes de Hong Kong. Le marché de l'art contemporain reste timide sinon inexistant et on ne recense aujourd'hui qu'une soixantaine de galeries commerciales dont moins de dix d'art contemporain hongkongais.

À la recherche d'une mémoire collective, Hong Kong s'affirme face à la Chine

Hong Kong s'est-il rapproché de la Chine, les jeunes Hongkongais ont-ils le sentiment de faire partie d'un même pays ? Dans le domaine de l'art, les échanges se sont multipliés ces cinq dernières années, le développement dans tous les pays de l'art contemporain asiatique a créé de multiples opportunités d'échanges, notamment en raison de la multiplication des biennales d'art contemporain (Shanghai, Canton, Pékin, Singapour, Taiwan, Pusan, Sydney) qui créent de véritables plateformes d'échanges et de rencontres. Les artistes du continent chinois voyagent également beaucoup plus à Hong Kong et la création de multiples collectifs d'artistes a créé en Asie un véritable réseau non officiel d'échanges et de coopérations. Les endroits comme le Cattle Depot Artist Village organisent de nombreuses expositions avec des artistes du continent et des lieux comme Dashanzi à Pékin ou Moganshan lu à Shanghai sont familiers aux artistes hongkongais qui, longtemps ignorés des pays étrangers, sont maintenant invités dans presque toutes les biennales et les expositions internationales.

Hong Kong accueille aussi de plus en plus de colloques et de séminaires internationaux sur le plan culturel et est devenue, avec la création récente des Archives de l'art asiatique (Asia Art Archives), le premier centre de documentation sur l'art contemporain en Asie. Ces archives, uniques dans le monde, créées sur une initiative privée d'une jeune historienne d'art, Claire Hsu, collectent et archivent tous les documents visuels et sonores sur l'art contemporain en Asie. Véritable centre de recherche, elles se développent très rapidement et jouent un rôle de plus en plus grand en attirant artistes, chercheurs, et critiques de tous pays. La programmation culturelle de la ville s'accroît et elle accueille de plus en plus de festivals (cinéma, arts, danse, théâtre, musique) qui en font sans doute une des villes les plus ouvertes d'Asie, bien loin devant Pékin et Shanghai. En revanche, il reste nécessaire de soutenir et d'encourager la production artistique locale.

Les diverses expositions du pavillon de Hong Kong à la biennale de Venise reflètent ces tendances : en 2001, l'exposition « Magic at Street Level », met l'accent sur la vie de

So Hing Keung, Central, 1997

ce nouvel espace urbain particulier à Hong Kong ; en 2005, l'exposition « Investigation of a Journey to the West by Micro + Polo » présentait une ville inversée suspendue dans l'air et reconstituait, dans la célèbre toile plastique d'emballage bleu-blanc-rouge, une maison de thé, soulignant l'origine populaire de la culture hongkongaise. En cette année 2007 à Venise, c'est également la spécificité de l'espace hongkongais qui s'affiche avec une partie de l'exposition réalisée par Mapoffice sur le concept d'une île personnelle entièrement fabriquée qui, de jungle tropicale est devenue jungle de béton, pour en dernier lieu ne plus exister que comme un désert de particules ou de coquille vides. Cette île voyagera durant la biennale vers le pavillon de la Chine continentale.

L'échec du projet de West Kowloon montre l'écart entre le public et le Gouvernement

La plupart de ces initiatives sont cependant d'origine privée, et le Gouvernement hongkongais reste de l'avis de nombreux professionnels, trop en retrait. Le système des musées,

lourde machinerie administrative, a évolué mais très lentement et n'a pas su se mettre au diapason des nouveaux développements culturels en Asie. Ce handicap structurel entrave ses équipes de conservateurs pourtant renouvelées et désireuses de s'impliquer plus dans l'actualité artistique contemporaine. Jusqu'à ces dernières années, leur organisation interne ne permettait pas une grande ouverture sur l'extérieur. La Biennale de Hong Kong, la plus ancienne de la région est restée un concours d'art local et n'a jamais su s'internationaliser, alors que de nombreux musées d'art contemporain ou moderne, et centres culturels se sont ouverts en Chine et dans d'autres pays d'Asie à la même époque, d'ailleurs parfois parrainés par des mécènes hongkongais. La ville ne possède ni musée d'art contemporain, ni musée de la photographie, ni centre d'architecture ou espace multiculturel digne d'une telle cité.

Le plus grand échec est l'embourbement du projet du quartier culturel de West Kowloon. Conçu dans le cadre d'une politique gouvernementale qui se donne comme objectif de faire de Hong Kong une « cité mondiale de la culture », il

doit s'étendre sur 40 hectares et comprendre un ensemble d'infrastructures culturelles : musées, théâtres, centre d'expositions etc. Un concours d'architecture choisit en 2002 le projet de Norman Foster. Un immense toit de verre couvrirait un quartier culturel à définir entièrement, l'enveloppe passant avant le contenu. Le principe du Gouvernement, après un appel d'offres, était de donner le projet à un seul promoteur immobilier qui en balancerait le coût de la construction et de la gestion par la construction d'un ensemble de bâtiments commerciaux et résidentiels. Les promoteurs qui ont concouru, n'ayant aucune expérience des équipements culturels, ont fait appel à des organisations étrangères telles que le Centre Pompidou ou le Guggenheim. Ce projet a rencontré une telle opposition populaire, du fait de l'attribution à un seul promoteur immobilier, que le Gouvernement a dû faire marche arrière et repartir sur de nouvelles bases. Il ignorait aussi les désirs des milieux culturels de Hong Kong et leur faisait affront en allant chercher des partenaires étrangers pour créer leur propre musée qui ne répondait pas à leurs besoins. Désormais, un comité représentatif travaille à nouveau sur ce quartier culturel de West Kowloon, toujours d'actualité, mais qui mettra du temps à se réaliser. Curieusement, durant ces dix ans, les tentatives de Pékin et du Gouvernement hongkon-

gais d'insuffler un sentiment patriotique dans la population ont eu pour effet de fortifier le sentiment d'une identité hongkongaise spécifique. Culturellement, c'est peut-être plus la Chine qui s'est rapprochée de Hong Kong que Hong Kong de la Chine. Les Hongkongais se sentent beaucoup plus assurés et sont confiants en eux-mêmes. Les jeunes artistes et étudiants sont le fer de lance d'un mouvement de protection du patrimoine qui dénonce la mainmise sur le territoire hongkongais des promoteurs immobiliers dont l'avidité finit par effacer toutes les traces du passé. Ces jeunes, nés dans cette ville, ont trouvé trace d'une mémoire collective. Ils reprochent à leurs aînés de l'avoir dilapidée. Quand le Gouvernement a détruit le Star Ferry pour y faire passer une autoroute, leur violente opposition a déclenché au début de l'année 2007 dans la société hongkongaise un vrai débat primordial pour l'avenir. Ce débat, repris par la presse, est remonté jusqu'aux autorités. Elles se sont rendues compte que, pour construire le futur, une société devait préserver sa mémoire collective, son histoire et son expérience commune. Ce sont en effet de tels éléments qui donnent à la ville et à ses habitants un sentiment de stabilité, de sécurité ou d'appartenance et qui définissent leur identité. •