

PROGRAMME ASIE

**LA CENSURE COMME GARANTIE
DES LIBERTÉS DES EXPRESSIONS :
LE SYSTÈME DE CLASSIFICATION DES FILMS À HONG KONG**

PAR FRÉDÉRIC MONVOISIN

CHERCHEUR À L'INSTITUT DE RECHERCHE EN CINÉMA ET AUDIOVISUEL DE LA SORBONNE
NOUVELLE, SPÉCIALISTE DE L'ÉTUDE GÉOPOLITIQUE DES CINÉMAS D'ASIE ORIENTALE

MAI 2019

ASIA FOCUS #112

En 2017, la République populaire de Chine s’est permis d’interdire aux deux jeunes députés indépendantistes hongkongais Sixtus Leung et Yau Wai-Ching de siéger au parlement hongkongais malgré leur élection¹. Fait troublant témoignant du rapport de prédation que le continent entretient avec Hongkong et inversement, des tentatives du territoire de retarder autant que possible son assimilation complète au système chinois. Car ce que dit cette intrusion directe dans la vie législative hongkongaise, c’est ce besoin de détruire un système de protection légale issue de la décolonisation britannique et dernier rempart d’une identité singulière. À ce titre, j’aimerais ici revenir sur ce qui fut, me semble-t-il, un exemple intéressant de mise en place d’un système de censure, de contrôle et d’organisation de la parole en vue d’en protéger la liberté d’expression : le 10 novembre 1988, les autorités hongkongaises adoptent un système de classification des films qui permet à tous films de connaître une exploitation en salle en leur attribuant un public plus ou moins large et défini en fonction de leurs contenus. Il est cependant impossible de comprendre les enjeux de ce système sans faire retour sur le contexte et les qualités singulières qui définissent Hongkong et sa population.

LE CONTEXTE

Tandis que la censure sévit en République Populaire de Chine et que Hongkong se prépare à un retour forcé sous l’autorité chinoise, les artistes hongkongais s’inquiètent de voir leur liberté d’expression contrôlée. Lesdits « événements de la place Tiananmen » (avril – juin 1989) sont, dans l’imaginaire collectif et international, le symbole d’un contrôle totalitaire faisant barrage à la liberté d’expression sans pour autant qu’il s’y réduise. L’image de ce jeune étudiant faisant front aux chars de l’armée rouge est devenue le symbole d’une contestation pour la terre entière face à un régime instaurant la loi martiale et engageant une répression sanglante.

¹ *The Guardian*, 25 août 2017.

À la fin des années 1980, Hongkong est un territoire à l'autonomie relative. Colonie britannique depuis la première guerre de l'opium, le territoire de Hongkong regroupe un ensemble d'îles et la pointe du continent chinois (Kowloon et les Nouveaux territoires) situés à l'embouchure du Delta de la rivière des perles. L'ensemble est sous administration britannique et accueille depuis près d'un siècle les entrepreneurs occidentaux souhaitant faire des affaires en Asie, et les ressortissants chinois désireux de quitter leur pays. Dans la seconde moitié du XXe siècle, la population chinoise de Hongkong connaît un accroissement considérable par vagues successives, produites par les convulsions politiques de la Chine : la défaite des nationalistes en 1949, le grand bond en avant (1958-1961), la révolution culturelle (1966-1976)². Cette population d'origine chinoise « bénéficie » d'un statut particulier : identifier comme « citoyens britanniques d'Outremer³ », ces ressortissants ont un droit de résidence et de circulation identique aux autres citoyens britanniques, mais ne peuvent prendre part à la vie politique. La politique de Hongkong se décide à Londres. Situation singulière de citoyens sans citoyenneté, d'une population faisant l'identité d'un territoire, mais, au fond, considérée comme une population de réfugiés.

À la mort de Mao Zedong, toute la politique de la région se trouve bouleversée. On - de ces « on » généralistes qui façonnent l'histoire - décide que l'ancien leader du parti communiste chinois était la cause de tous les maux et, comme par magie – celle-là même qui décrète - la révolution culturelle s'arrête avec le dernier souffle du leader chinois en septembre 1976. S'engage alors une refonte des relations diplomatiques entre l'Orient et l'Occident dans laquelle Hongkong va jouer un rôle clé : trophée de guerre de la couronne britannique acquis pour l'essentiel comme butin inaliénable⁴, les autorités chinoises et britanniques s'accordent pour que ce joyau de la couronne « revienne » ou passe sous contrôle chinois. Les négociations débutent en 1978 et vont aboutir à la signature de la déclaration commune de 1982, proposant la restitution intégrale du territoire de Hongkong à la République Populaire de Chine. La date péremptoire du 1^{er} juillet 1997 est aménagée en période transitoire : au lieu que la Chine ne reprenne possession que des

² La population de Hongkong passe ainsi de 600.000 habitants en 1945 à 5.000.000 en 1981. Denis Hiault, *Hongkong rendez-vous chinois*,

³ Dénomination officielle sur les passeports britanniques des Hongkongais jusqu'en juillet 1997.

⁴ Hongkong se compose de trois parties distinctes, acquises progressivement et suivant des accords à chaque fois spécifiques : l'île principale et celles alentour acquises *ad vitam aeternam* en 1842, la péninsule de Kowloon acquise aussi définitivement en 1860 et Les Nouveaux territoires acquis pour un bail de 99 ans en 1898.

Nouveaux territoires à la date du 1^{er} juillet 1997, elle se verra confier l'entière responsabilité du territoire de Hongkong, moyennant une période transitoire supplémentaire de 50 ans⁵. En 1985, les premières élections législatives de l'histoire de Hongkong ont lieu et permettent aux Hongkongais d'acquiescer les « pleins pouvoirs » de la citoyenneté en se choisissant un gouvernement.

Il faut saisir toute la complexité de la situation. Dans les relations diplomatiques sino-britanniques, Hongkong n'est jamais considéré que comme un lieu, un bout de terre, un objet dont la propriété peut passer d'une main à une autre sans heurts. Nous sommes typiquement dans le butin de guerre dont parle Louis Marin, une étrangeté inutile comme telle dont la collection et l'exhibition se veulent les signes d'un pouvoir britannique d'abord, chinois ensuite⁶. Mais les empires coloniaux s'effritent et les trophées terrestres changent de collection, changent de mains comme entre deux gamins qui s'échangeraient une carte dans la cour de récréation. Hongkong est une terre d'asile pour une population complexe qui s'est constituée sous la menace des décisions politiques chinoises⁷ et dans le mutisme politique d'un siècle de politique coloniale. Avec l'art comme seul exutoire, les hommes et femmes qui constituent la sève du territoire se trouvent ainsi soufflés par des impératifs supérieurs⁸. Paradoxalement, c'est ce mouvement même qui les balaie au gré du vent qui leur ouvre la voie vers une indépendance politique... provisoire. Théoriquement, Hongkong a acquis une autonomie relative en 1985 et doit la conserver jusqu'en 2046. Au-dessus du gouvernement hongkongais -ou en principe à côté- se trouve un administrateur, britannique jusqu'en 1997, chinois depuis, dont le rôle est de conseiller. Ainsi, ce peuple, fraîchement né en 1985 des évolutions de la politique internationale, se voit libre pour un temps finit, le temps finalement de changer de géolier.

⁵ Même si la réalité politique est plus complexe que cela, le texte régissant la rétrocession indique que l'année 1997 verra un changement d'administrateur britannique / chinois, mais que Hongkong conservera toute son autonomie jusqu'en 2046, sauf pour ce qui touche à la politique internationale. Dans les faits, les autorités chinoises se sont, durant les négociations, octroyé le droit de rédiger seule la préface des accords. Cette préface s'appelle la Loi fondamentale et permet de court-circuiter une part importante des engagements pris par la Chine.

⁶ On retrouve aussi bien ici les enjeux du Musée (Louis Marin, « Fragments d'histoires de Musées », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne n°17/18, L'œuvre et son accrochage*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris 1986, p.8-17 (216 p.)) que les attributs d'un pouvoir concentré dans les mains d'un homme (Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, Coll. Le sens commun, 1981, 304p.).

⁷ On pourrait ajouter de nombreuses variantes dans les mouvements migratoires, comme celle de ces ressortissants chinois qui se sont réfugiés au Vietnam et au Cambodge et que les alliances politiques avec le régime chinois - notamment des Khmers rouges - vont amener à un nouvel exode au moment de la révolution culturelle, les amenant à se réfugier à Hongkong, mais aussi à travers le monde.

⁸ Dans mon livre *Cinéma d'Asie, analyse géopolitique*, je soulignais combien le cinéma hongkongais, façonné des interdits chinois, était dans les années 60 et 70 culturellement plus chinois que ce qui se faisait en Chine.

Chinese Box (Wayne Wang, 1997) résume parfaitement cette situation lors d'un échange entre deux colons britanniques :

John, John ! Vous parliez de démocratie. N'oubliez pas que Hongkong n'a jamais eu de démocratie, n'a jamais demandé la démocratie et ne l'a pas obtenue avant 1984. Mais lui ayant été offert comme un présent, elle pourrait manquer si elle était retirée.

LA JURISPRUDENCE

Durant l'occupation coloniale britannique, la sortie d'un film est pleinement dépendante du bon vouloir d'un comité de censure qui peut, sur simple décision, sans avoir à se justifier, l'autoriser ou l'interdire. Il peut également autoriser la sortie sous condition(s) de modification(s) ou de suppression(s) de certains passages. Si les sorties sous condition(s) sont fréquentes avec la suppression d'un plan, d'une scène ou la modification de passages, un seul film semble avoir subi une interdiction complète au point d'en devenir mythique : *L'Enfer des armes* (Tsui Hark, 1979).

Reposant sur un fait divers réel et proche de sa réalisation, le film fit craindre un mouvement de panique du public. Le récit initial porte sur un groupe de jeunes ayant perdu tout repère dans la société et plaçant des explosifs dans des lieux publics comme les transports en commun et les salles de cinéma. L'enjeu pour Tsui Hark est de mettre en perspectives la situation de la fin des années 1970, l'agitation provoquée par la mort de Mao Zedong, avec les émeutes de 1967 durant lesquels des activistes posaient de vraies et fausses bombes dans la ville, notamment les lieux publics. La proximité du sujet avec cette réalité encore chaude pousse les autorités à interdire le film. Jeune cinéaste perçu comme brillant, mais cumulant les échecs commerciaux⁹, Tsui Hark craint que l'interdiction ne mette fin à sa carrière et n'amène son producteur à la faillite. Il retourne de nombreuses scènes et réoriente son récit vers une histoire « plus acceptable », celle d'un trio de jeunes bourgeois pris dans un trafic d'armes. Le film reste d'une violence diégétique et esthétique peu commune. Dès les premiers plans du film, le spectateur est soumis aux deux modalités : dans l'obscurité d'un appartement insalubre, un homme

⁹ *L'Enfer des armes* est son troisième film, après *Butterfly Murders* (1979) et *Histoire de cannibales* (1980).

torture des souris blanches. Il leur plante des aiguilles dans la tête. Les souris désorientées s'agitent dans tous les sens en couinant. Tandis qu'une aiguille leur transperce le crâne et le cerveau, leurs cris transpercent nos estomacs et nos tympanes. La censure interviendra sur certains passages, mais le film pourra connaître une exploitation salle¹⁰. *L'Enfer des armes* représente un cas extrême, soit parce que, comme le dit la légende, il est le seul film à avoir été interdit de distribution dans sa forme originelle, soit parce que, porté par la notoriété de son réalisateur et a posteriori, la situation s'est trouvée étudiée. Dans un cas comme dans l'autre, il témoigne d'un danger, celui d'une ingérence dans la liberté d'expression artistique amplifiée par une absence flagrante de cadre officiel et peut-être même un déni identitaire.

LE SYSTÈME DE CLASSIFICATION

C'est dans ce contexte de tension internationale et d'émergence d'une conscience politique locale, que le gouvernement hongkongais va agir sur le législatif en mettant en place un système de classification sur le modèle de celui en vigueur en Angleterre. Répartissant les films en cinq catégories¹¹ (I, II, IIa, IIb, III), ce système de classification a pour objectif de garantir la réalisation et la distribution de tous les films en leur spécifiant un public légal : la catégorie I regroupe les films tout publics ; la catégorie II recommande aux adultes de ne pas laisser les enfants de moins de 12 ans voir le film seuls. La catégorie IIa porte pour sa part sur les films à l'attention des enfants de 12 ans et plus ; la catégorie IIb engage une évolution vers un public ayant au moins 15 ans ; la catégorie III identifie l'extrême, les films réservés aux plus de 18 ans. Elle porte sur les films qui « dépeignent ou montrent des traitements cruels, la torture, la violence, le crime, l'horreur, la sexualité et tout comportement et langage indécents et offensants [ainsi que] les films qui dénigrent ou offensent toute classe sociale en fonction de sa couleur de peau, « race », religion, origine ethnique, nationalité, sexe¹² ». Il faut souligner les formulations mêmes du texte

¹⁰ *L'Enfer des armes* connaîtra une exploitation non censurée dans d'autres pays d'Asie, suivant des canaux dont la légalité reste à prouver, mais qui permet de découvrir avec beaucoup de retard cette version du film. Commercialisé sur DVD sous le sobriquet de « Director's cut », elle fut d'ailleurs longtemps, et même parfois encore, perçue comme la version initiale du film voulu par Tsui Hark. Fantasma malheureusement impossible puisque, faute de moyen, Tsui Hark retravailla le film directement dans son master original, entraînant la perte irrémédiable de la mouture de base.

¹¹ Jusque dans les années 2000, les films étaient classés en quatre catégories « I, IIa, IIb et III. La catégorie II a été ajoutée au tournant des années 2010, entraînant une légère variation sur les âges et modalités définitives des catégories IIa et IIb.

¹² Paragraphe 10 de la commission de censure cinématographique.

qui adresse le film à un public plutôt que de l'interdire à un autre : « suitable for people aged X over and not to be supplied to someone below that age ».

La mesure a pour objectif final de garantir à chaque film un droit de distribution indépendamment de la sensibilité du ou des législateurs en place et de leurs orientations politiques. Les modalités de désignation des films relevant de la catégorie III dépeignent en détail tout ce qui, finalement, peut heurter la morale et la bienséance et s'oppose en toute évidence au cahier des charges du continent qui autorise la distribution des films en Chine continentale lorsque ceux-ci sont « en accord avec la morale et l'histoire chinoise ». L'existence même de la catégorie III est la preuve « vivante » de l'indépendance légale – même si relative - de Hongkong à l'égard de la Chine. La catégorie III et les films qui l'habitent prouvent, et ce malgré tous les discours tenus et reproduits, que Hongkong n'est pas la Chine. Enfin, il me semble important de souligner ici que ce système de classification des films voit le jour en 1988. Trop souvent, Hongkong – et beaucoup d'autres en fait - est assimilé à un enfant apeuré dont les positions ne seraient que des réactions, comme la peur d'un enfant qui vient de voir son voisin se faire gronder. Trop souvent, le système de classification des films, tout comme la violence qui habite le cinéma hongkongais, ont été perçus comme conséquence des événements de la place Tiananmen. Ils ne découlent ni l'un ni l'autre des violences de la révolte et de la répression de 1989, mais plutôt de la situation dont découlent eux-mêmes ces événements. Pour prendre un exemple précis, il a souvent été dit que l'année 1989 avec la sortie de films comme *The Killer* (John Woo) ou *As Tears Go By* (Wong Kar-Wai), marquait une explosion de la violence dans le cinéma de Hongkong en réaction aux troubles chinois. Mais une cinéphilie plus fine a pu montrer que cette violence avait toujours existé. On la trouve chez Tsui Hark avec *l'Enfer des armes* dix ans plus tôt, chez Bruce Lee dans les années 1970 pour qui la violence agissait comme une force libératrice de frustrations intimes, dans les œuvres de jeunesse de John Woo (*Last hurrah for Chivalry*, 1979) et chez son mentor Chang Cheh, dont John Woo fut l'assistant et dont les films tendent généralement vers des bains de sang au dévouement jubilatoire¹³. Bref, les événements de 1989 ne donnent pas naissance à la violence dans le cinéma de Hongkong ou au système de classification, mais résultent de la même pression : un déni de parole de populations en souffrance.

¹³ Chang Cheh était surnommé l'ogre de Hongkong. On disait de lui qu'il consommait ses acteurs et ses personnages comme des combustibles.

LE CATÉGORIE 3 : UN CINÉMA DE LA RÉSISTANCE

De manière peut-être voulue, peut-être inattendue, tout un pan du cinéma hongkongais va s'engouffrer dans la catégorie III - au-delà d'une simple classification liée à des thèmes sensibles comme l'homosexualité (*Happy Together*, Wong Kar Wai, 1997) ou la violence (*Full Contact*, Ringo Lam, 1992) - jusqu'à devenir un genre à part entière : la catégorie 3. Dès le début des années 90, des cinéastes tels que Herman Yau ou Billy Tang s'emparent pleinement des critères de cette catégorie de films. L'un des plus célèbres reste certainement *Ebola Syndrome*, réalisé par Herman Yau en 1996. *Remake* jusqu'au-boutiste du déjà sanguinolent *The Untold Story* (Herman Yau, 1993), *Ebola Syndrome* offre en soit un récit édifiant d'amoralité. *The Untold Story* tire son scénario d'un fait divers, celui d'un restaurateur qui accommodait ses plats de chair humaine récupérée sur les clients tardifs de la veille. Le personnage principal des deux films est interprété par Anthony Wong, encore peu connu à l'époque et qui reçut le Hongkong Film Award du meilleur acteur en 1994 pour son interprétation dans *The Untold Story*, marquant ainsi l'absence de stigmatisation de ce type de films.

Ebola Syndrome : Kai San est un homme peu équilibré qui entretient une relation adultère avec la femme de son patron. Lorsque celui-ci les découvre au lit, Kai San les tue tous les deux et soulage ses pulsions sexuelles une dernière fois sur le cadavre encore vibrant de la femme, avant de s'enfuir en Afrique du Sud. Engagé dans un petit restaurant, il découvre un village Zoulou dont la population souffre du virus Ebola (il n'en prendra conscience que plus tard). Kai San viole une femme agonisant au bord d'une rivière et rapportera quelques corps pour ravitailler en viande le restaurant. Commence alors ce qu'il nomme crument la fabrication des pains africains, des sandwiches dont la viande provient des corps contaminés des habitants des villages alentour. Il rapportera ce savoir-faire à Hongkong en y ajoutant en touche finale ses crachats et propageant ainsi le virus Ebola dans les deux territoires. Enfin, dernier élément d'importance pour caractériser ce film, la place de la sexualité. Kai San a de nombreux rapports sexuels dans le film ; des rapports monnayés avec des prostituées, des rapports consentants, forcés, nécrophiles... des rapports qui dévoilent sous de nombreux angles les corps dénudés des partenaires féminins de Kai San. Le cinéma de Hongkong, malgré sa capacité à travailler l'amoralité

au plus près, garde toujours une grande pudeur lorsqu'il s'agit des attributs sexués du corps. Les plus osés des films montrant tout au plus un sein et un fragment de fesses. *Ebola Syndrome* exhibe de son côté le corps dans toute sa nudité, ne masquant par des jeux d'angles que le sexe lui-même.

Derrière l'apparente gratuité du film, de ses thèmes et de son esthétique, se terrent, à peine cachés, des enjeux d'importance. Le premier, le plus simple et le plus évident, porte sur la liberté d'expression dont le film se veut tout autant la revendication que la preuve. Loin d'un cinéma qui jouerait timidement avec les limites imposées par le pouvoir politique, le cinéma de catégorie 3 les traverse allègrement, toujours plus loin. Rien dans un film comme ceux dont *Ebola Syndrome* est le symbole n'est politiquement ou moralement acceptable. La production d'un film de ce type revendique, là où son exploitation en salle affirme un droit portant tout aussi bien sur l'existence même que la visibilité. Il faut bien comprendre que la seule production du film ne suffit pas. Il importe ici qu'une telle production puisse être accessible au public et arpente l'exploitation des salles de cinéma. L'important est de pouvoir être vu et, pour le public, de pouvoir voir. Pour le formuler autrement, si un film de catégorie 3 atteste d'une liberté d'expression, c'est qu'une fois produit le film connaît un circuit de distribution sensiblement identique à n'importe quel autre film et rencontre un public parfois très important. Sur ce point, *Ebola Syndrome* est presque un contre-exemple avec 1 578 700 HK\$ de recettes, c'est un film rentable, mais sans prétention. D'autres en revanche, comme *Raped by an Angel*¹⁴ (Andrew Lau, 1993), ont rapporté autant de recettes¹⁵ que certains films à succès comme *Election*¹⁶ (Johnny To, 2005) et presque deux fois plus que *Seven Swords*¹⁷ (Tsui Hark, 2005).

Les thèmes abordés dans ce cinéma, et les représentations qui en découlent, ne sont pas sensibles « seulement dans l'absolu », et renvoient à des problématiques concrètes dans

¹⁴ *Raped by an Angel* raconte l'histoire d'un avocat pervers aux tendances sexuelles violentes qui se trouvera en porte à faux après qu'une de ces victimes ne se laisse violer pour que la scène puisse être enregistrée et présentée au tribunal. Le film est un tel succès qu'il entraînera cinq suites reposant dans l'ensemble sur le canevas d'un groupe de jeunes femmes ayant subi des violences sexuelles, rapprochées pour enquêter sur des histoires de viols.

¹⁵ 13 758 491 HK\$.

¹⁶ 15 790 000 HK\$.

¹⁷ 7 630 000 HK\$.

la mémoire et l'action internationale chinoise. Le film possède une dimension allégorique qui transparaît à plusieurs niveaux.

Si le scénario d'*Ebola Syndrome* repose sur un fait divers, le phénomène de cannibalisme réfère très explicitement à la question de la famine, notamment par son détour en Afrique. La famine en question est celle que connut la Chine à la fin des années 50 et qu'avait déjà mise en image Tsui Hark dans ses *Histoires de Cannibales*. Tabou de premier ordre, parmi les cinéastes continentaux, seul Wang Bing a abordé ce sujet dans *Le Fossé* (2010). De nombreux aspects du film peuvent ainsi renvoyer de manière plus ou moins directe, plus ou moins allégorique, à la question chinoise. Le virus Ebola qui d'un point de vue historique, n'a jamais sévi dans les régions d'Afrique arpentées par le film, et semble surtout absent des problématiques mondiales au milieu des années 1990. On y voit parfois un discours indirect sur le sida et sa transmission sans que, malgré la forte présence de la sexualité, on ne puisse justifier d'un besoin d'allégorie : pourquoi diable Herman Yau aurait-il eu besoin du virus Ebola pour parler du SIDA plutôt que de la faire directement ? Non, l'allégorie semble plutôt porter sur les politiques commerciales menées par la Chine qui s'installent durablement dans les échanges internationaux et finissent par revenir en retour de flammes (*backdraft*) sur Hongkong. En effet, dans le tournant des années 1990, au moment de la rétrocession, Hongkong cherche dans le commerce extérieur des partenaires lui permettant d'échapper au marché chinois. Malheureusement, toutes les tentatives vont aboutir à un échec porté par la volonté des États à utiliser Hongkong pour pénétrer le marché chinois.¹⁸

CONCLUSION

En 1988, les autorités hongkongaises institutionnalisent un système de classification des films, non pour réguler la production des films, mais bien au contraire pour juguler d'éventuels excès de la censure. Ainsi définie, la censure ne peut plus interdire de films et ne dispose comme moyen d'action que d'un système permettant d'avertir et de réduire le public cible. De là, ladite catégorie III va regrouper l'ensemble des films qu'une censure

¹⁸ J'avais abordé précisément ce point dans mon livre *Cinéma d'Asie, analyse géopolitique*, PUR, 2013.

tatillonne et portée par des enjeux contextuels pourrait vouloir interdire. Rappelons à titre de comparaison que le phénomène s'est produit plusieurs fois en France ces dernières années, comme dans la polémique autour du film *Baise-moi* (Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000) qui perdit son visa d'exploitation sur décision du Conseil d'État le 30 juin 2000 après à peine dix jours d'exploitation. Mais à Hongkong, protégé par un cadre législatif clair, un code de la censure précis, le genre exploite un créneau particulier, vérifiant continuellement par des contenus extrêmes la liberté de dire et de faire un film, ainsi que celle de le diffuser et de le voir, sans pour autant devenir un cinéma marginal. En 1993, 46% des films produits sur le territoire de Hongkong étaient classés catégorie III, avec des entrées au box-office, nous l'avons évoqué, comparable aux films grands publics, rivalisant même parfois avec les blockbusters du moment. Ces mêmes films de catégorie III représentent, au tournant des années 2000, environ un quart de la distribution annuelle de films, inclus les films étrangers. Variant d'une année sur l'autre, la catégorie 3 occupe en moyenne entre 23 et 29% du marché, soit un total de 405 films en 1999. Si ce chiffre semble en baisse constante depuis le début des années 2010, cela s'inscrit dans un mouvement global de la production hongkongaise qui, mise de plus en plus en compétition avec les coproductions chinoises et le cinéma américain, tend à disparaître des écrans. Happé par le marché et les financements chinois, le cinéma de Hongkong s'est vidé d'une part importante de son identité... vidé dans ses contenus, mais aussi quantitativement, témoignant ainsi des limites du protectionnisme que peut conférer un système législatif face à des stratégies ouvertement économiques. ■

ASIA FOCUS #112

LA CENSURE COMME GARANTIE DES LIBERTÉS DES EXPRESSIONS : SYSTÈME DE CLASSIFICATION DES FILMS À HONG KONG

PAR FRÉDÉRIC MONVOISIN / CHERCHEUR À L'INSTITUT DE RECHERCHE EN CINÉMA ET AUDIOVISUEL DE LA SORBONNE NOUVELLE, SPÉCIALISTE DE L'ÉTUDE GÉOPOLITIQUE DES CINÉMAS D'ASIE ORIENTALE

Frédéric Monvoisin est chercheur à l'Institut de recherche en cinéma et audiovisuel (IRCAV) de la Sorbonne Nouvelle. Spécialisé dans l'étude géopolitique des cinémas d'Asie Orientale, il a séjourné dans plusieurs pays en intégrant des établissements locaux (Université de Yonsei, Institut des arts de Jakarta, Centre de recherches international en études japonaises de Kyoto). Il a écrit deux livres (Cinémas d'Asie, analyse géopolitique et Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui) et s'est occupé de la 3^e édition du livre sur le Cinéma japonais de Max Tessier. Il enseigne actuellement le cinéma à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et à l'Inalco.

MAI 2019

ASIA FOCUS

Collection sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et Emmanuel LINCOT, Professeur à l'Institut Catholique de Paris – UR « Religion, culture et société » (EA 7403) et sinologue. courmont@iris-france.org – emmanuel.lincot@gmail.com

PROGRAMME ASIE

Sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférence à l'Université catholique de Lille courmont@iris-france.org

© IRIS

Tous droits réservés

INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES
2 bis rue Mercoeur
75011 PARIS / France

T. + 33 (0) 1 53 27 60 60
contact@iris-france.org
@InstitutIRIS
www.iris-france.org