

PROGRAMME ASIE

SINGAPOUR CONTRE HONG KONG. QUEL CENTRE DE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE SUR LES RÉSEAUX MARCHANDS MARITIMES ASIATIQUES ?

PAR CHRISTOPHE FALIN

CHARGÉ DE COURS AU DÉPARTEMENT CINÉMA DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8,
AUTEUR DE *SHANGHAI/HONG KONG, VILLES DE CINÉMA* (ARMAND COLIN, 2014), CONTRIBUTEUR DU
DICTIONNAIRE DES CINÉMAS CHINOIS. CHINE, HONG KONG, TAIWAN (ÉDITIONS HEMISPÈRES, 2019)

JANVIER 2021

ASIA FOCUS #153

RÉSUMÉ

Singapour et Hong Kong ont été, durant le XX^e siècle, deux centres de production cinématographique concurrents et complémentaires. C'est Hong Kong qui s'est finalement imposé comme le principal centre de production, au détriment de Singapour, dont la production de films a décliné à partir des années 1960. C'était pourtant à Singapour, dans les années 1920 et 1930, que les futurs producteurs du cinéma hongkongais, les frères Shaw et Loke Wan Toh, s'étaient d'abord installés, pour y développer un cinéma métis mêlant influences chinoise, occidentale, malaisienne et indienne, avant de choisir de s'installer aussi à Hong Kong et d'y produire des films en mandarin. Quelles étaient les différences entre les productions singapouriennes et hongkongaises ? Quels étaient les atouts de ces deux centres de production ? Quelles sont les raisons qui ont amené à l'abandon de la production à Singapour et au développement du cinéma hongkongais ? Et quelles ont été les conséquences de ce changement jusqu'à aujourd'hui ? Cet article tentera de répondre à ces questions à travers des exemples de films produits depuis les années 1950.

Simples « villages de pêcheurs » devenus durant le 19^e siècle des comptoirs commerciaux britanniques sur les routes maritimes de la soie, Singapour et Hong Kong sont, durant les années 1950 et 1960, deux centres de production cinématographique de premier plan grâce notamment au développement de deux grands studios présents dès les années 1920 à la fois à Singapour et à Hong Kong, la Shaw Brothers et la Cathay. Singapour devient, après l'interruption de la Deuxième Guerre mondiale, le centre du cinéma malais, tandis que Hong Kong s'impose comme un centre du cinéma chinois en mandarin.

Les cinémas de Singapour et de Hong Kong se caractérisent dès leur origine par les mouvements des hommes. Les producteurs d'origines chinoises installés dans les deux villes, les réalisateurs et acteurs chinois réfugiés à Hong Kong après 1949, les réalisateurs indiens, philippins et malais, ainsi que les acteurs malais et indonésiens, à Singapour.

À cette mobilité des hommes s'ajoutent les circulations des films chinois, américains, européens, japonais et autres, largement distribués dans les salles de cinéma de Singapour et Hong Kong, eux aussi vecteurs de transferts culturels.

Ces circulations des hommes et des films font des cinémas de Singapour et de Hong Kong des carrefours, des points de rencontre entre les cinémas chinois, indiens, américains, européens et japonais.

DU « VILLAGE DE PÊCHEURS » À LA VILLE-CINEMA

Singapour et Hong Kong sont deux créations de l'Empire britannique colonial. Les deux îles sont de petits « villages de pêcheurs », mais aussi de pirates¹, lorsque les Britanniques en prennent possession, respectivement en 1819 et en 1842, pour en faire des comptoirs

¹François Bougon, *Hong Kong, l'insoumise. De la perle de l'Orient à l'emprise chinoise*, Éditions Tallandier, 2020.

commerciaux². Singapour ne compte alors qu'un « petit millier d'habitants »³. Un siècle plus tard, durant les années 1950-1960, Singapour et Hong Kong deviennent des villes capitalistes modernes et leurs cinémas sont des centres de production dirigés respectivement vers le monde malais et le monde chinois.

Un cinéma dirigé vers le monde malais

Au milieu des années 1920, deux des frères Shaw, originaires de Shanghai, s'installent à Singapour. Les frères Shaw avaient d'abord fondé la société de production Tianyi à Shanghai en 1925. Runje en était le directeur et réalisait des films, Runde Shaw était scénariste, et Runme Shaw était responsable de la distribution. La Tianyi devint rapidement un des principaux producteurs de films de Shanghai. Les frères Shaw souhaitent cependant développer leur société à l'étranger. Entre 1926 et 1928, Runme Shaw et Run Run Shaw se rendent à Singapour pour implanter un réseau de distribution en Asie du sud-est. Ils signent des contrats de partenariat et achètent leurs propres salles. En 1931, la compagnie Tianyi en dirige 139, dont les salles Alhambra, Marlborough, Pavilion, Roxy, Palacegay, Royal, New Star, Palace et Queens à Singapour, et les salles Madras, Capitol, Coliseum et Sun à Kuala Lumpur, en Malaisie⁴. Ce marché alternatif au marché intérieur chinois, où les frères Shaw continuent de produire des films, est dominé par les films étrangers, mais les frères Shaw peuvent aussi y distribuer leurs films malais que la société commence à produire à Singapour, ainsi que leurs films chinois, auprès de la diaspora, en particulier à Singapour où la population même de la ville est chinoise à près de 80%⁵ et où le mandarin occupe une place importante dans les journaux, la radio et le cinéma⁶.

²Monique Fouet, « Hong Kong et Singapour : deux modèles non exemplaires », dans *Observations et diagnostics économiques : revue de l'OFCE*, n°17, 1986, p.99.

doi : <https://doi.org/10.3406/ofce.1986.1072>

https://www.persee.fr/doc/ofce_0751-6614_1986_num_17_1_1072

³Jean-Louis Margolin et Claude Markovits, *Les Indes et l'Europe. Histoires connectées XV-XXIème siècle*, Editions Gallimard, 2015, p.529.

⁴Wong Ain-Ling (dir.), *The Shaw Screen : A Preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003.

⁵Voir G. A. « La population de Singapour », dans *Population*, 5^e année, n°1, 1950. pp. 174-176.

doi : [10.2307/1523926](https://doi.org/10.2307/1523926)

https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1950_num_5_1_2405

et Jacqueline Beaujeu-Garnier. « Singapour et la péninsule malaise », dans *L'information géographique*, volume 16, n°3, 1952. pp.101-103.

doi : <https://doi.org/10.3406/ingeo.1952.1161>

https://www.persee.fr/doc/ingeo_0020-0093_1952_num_16_3_1161

⁶ Martin Pierre. « Aspects de la présence chinoise en Malaisie ». In: *Politique étrangère*, n°6 - 1962 - 27^eannée, p.597.

La production de films est interrompue à Singapour pendant la Deuxième Guerre mondiale et l'occupation de l'île par les Japonais. C'est après-guerre, surtout à partir de 1947, comme à Shanghai et Hong Kong, que la production de films redémarre progressivement. Le premier film d'après-guerre des frères Shaw est tourné en 1947 par le réalisateur indien B.S. Rajhans. Il s'agit de *Singapura Diwaktu Malam (Singapour la nuit)*⁷. Les frères Shaw fondent peu après la Malay Film Production (MFP) pour relancer leur production de films en langue malaise. Ils font venir d'Inde d'autres réalisateurs, parmi lesquels L. Krishnan et S. Ramanathan, puis engagent aussi des réalisateurs philippins, dont Raymond Estella, Rolf Bayer, Bert Avalana, et des acteurs malais, dont P.Ramlee, qui deviendra ensuite réalisateur⁸.

Comme la société à l'origine de la MFP des frères Shaw, la Cathay Organisation est fondée avant la deuxième guerre mondiale en Malaisie. Il s'agit aussi à l'époque essentiellement d'un réseau de salles de cinéma installées en Asie du Sud-est⁹. Loke Wan Toh en prend le contrôle en 1947 et développe la compagnie. Dès le début des années 1950, la Cathay s'intéresse à la production de films en langue malaise afin d'alimenter ses salles. En 1953, Loke Wan Toh fusionne la Cathay avec la Keris de Ho Ah Loke, créée un peu plus tôt, pour former la Cathay-Keris, qui devient la principale concurrente de la MFP des frères Shaw. La Cathay-Keris s'installe dans de nouveaux studios à East Cost Road. La production de la Cathay-Keris (neuf films) dépasse pour la première fois celle de la MFP (huit films) en 1961. À la fin des années 1950, la MFP et la Cathay-Keris sont installées dans le paysage cinématographique singapourien, qu'elles dominent.

À qui sont destinés les films de la MFP et de la Cathay-Keris produits à Singapour ? Les frères Shaw, comme Loke Wan Toh, s'installent à Singapour à la fois pour distribuer des films dans le monde malais, où les deux sociétés possèdent des réseaux de salles, mais aussi pour produire leurs propres films en langue malaise. Après l'achat de Singapour en 1819¹⁰, les Anglais en ont rapidement fait le centre principal du commerce vers le monde

doi : <https://doi.org/10.3406/polit.1962.2328>

https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1962_num_27_6_2328

⁷Jamil Sulong. « Aperçu sur l'histoire du cinéma malais », dans *Archipel*. Volume 5, 1973. *Le cinéma indonésien*. p.233.

doi : 10.3406/arch.1973.1059

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arch_0044-8613_1973_num_5_1_1059

⁸Jamil Sulong. *ibid*, p.234-235.

⁹Wong Ain-Ling (dir.), *The Cathay Story*, Hong Kong Film Archive, 2002.

¹⁰Monique Fouet, *op.cit*.

malais. Dans le même temps, l'île devint aussi le centre culturel du monde malais¹¹. Entre les années 1930 et 1960, Singapour est toujours à la fois au centre du commerce de la Malaisie et de la région, et le centre culturel du monde malais. C'est pour profiter de cette situation que les frères Shaw et les dirigeants de la Cathay s'installent sur l'île. Avant de s'y installer, les frères Shaw avaient déjà commencé à produire et à distribuer des films en Chine, à Shanghai, et un peu plus tard, durant les années 1930, à l'arrivée du cinéma parlant, ils vont aussi créer une filiale à Hong Kong, pour produire et distribuer des films en cantonais. La structure que les frères Shaw fondent à Singapour n'est donc qu'une de leur filiale, Shanghai étant le centre de production pour les films destinés au marché chinois, Singapour se voulant le centre de production vers leurs salles du monde malais, et un peu plus tard, Hong Kong devenant le centre de production de films en cantonais pour les salles des régions où le public parle cette langue, Hong Kong, le Guangdong et le Guangxi.

Hong Kong, centre de production du cinéma en mandarin

Le cinéma hongkongais est né avec le cinéma parlant au début des années 1930. Il y avait bien eu une tentative de Li Minwei de développer la production de films sur l'île au milieu des années 1920, mais l'expérience avait été de courte durée, notamment en raison des mouvements de grèves qui paralysent l'île à partir de 1925, et Li Minwei s'était finalement installé à Shanghai, où ses ambitions avaient connu plus de succès. C'est finalement avec la possibilité de produire des films en cantonais, à partir des années 1930, alors que cette langue est interdite dans les films produits à Shanghai, que le cinéma hongkongais se développe.

Les frères Shaw, déjà installés à Shanghai et à Singapour, décident en 1934 de fonder un nouveau studio à Hong Kong, une filiale de leur Tianyi de Shanghai, la Tianyi-Hong Kong. De 1934 à 1935, la Tianyi-Hong Kong produit 11 films, tous en cantonais. L'année suivante, les frères Shaw décident de délocaliser entièrement leur studio de Shanghai,

¹¹Jean-Louis Margolin et Claude Markovits, op.cit, pp.479 et 528.

ainsi que tout le matériel, dans leur nouvelle filiale hongkongaise. Le nouvel ensemble devient la compagnie Nanyang.

En 1941, lorsque Hong Kong est occupé par les Japonais, Runde trouve refuge à Shanghai, puis revient à Hong Kong en 1946 pour reprendre en main la Nanyang, qui devient en 1949 la Shaw & Sons, tandis que Run Run et Runme sont toujours à Singapour où ils exploitent un vaste réseau de salles et créent en 1947 un studio dédié aux films en malais, la MFP.

À partir de la fin des années 1940, mais surtout durant les années 1950, avec l'afflux massif de réfugiés chinois continentaux, Hong Kong s'efface comme centre de production du cinéma en cantonais pour devenir un centre de production du cinéma en mandarin. La Great Wall est fondée en 1949 par Zhang Shankun, un producteur ayant débuté à Shanghai. Durant la Deuxième Guerre mondiale, Zhang Shankun était resté à Shanghai et avait travaillé avec les Japonais. Il était même devenu l'homme clef du cinéma shanghaien sous l'occupation. Après la fin de la guerre, il s'était réfugié à Hong Kong, y avait fondé la Yonghua et avait produit un ambitieux film en costume, *Histoire secrète de la cour des Qing*, réalisé par Zhu Shilin en 1948. Avec la création de la Great Wall en 1949, il réunit plusieurs réalisateurs shanghaiens comme lui récemment réfugiés à Hong Kong, dont Li Pingqian et Zhu Shilin. La Great Wall est le premier des quatre grands studios qui vont dominer le cinéma hongkongais des années 1950/1960 et développer la production de films en mandarin. Entre 1949 et 1960, la production de la Great Wall varie de deux films (en 1951) à 12 (en 1957). Trois ans après la création de la Great Wall, un autre studio produisant des films en mandarin voit le jour. La Phoenix est créée en 1952, à partir de la compagnie Dragon-Horse (Longma). La Dragon-Horse avait été fondée en 1950 par Zhu Shilin, déjà actif à la Great Wall, et Fei Mu¹². Contrairement à la Great Wall, financièrement solide grâce aux soutiens financiers d'hommes d'affaires, la Phoenix est organisée et financée sous forme de coopérative, avec l'aide du gouvernement chinois.

¹²Pendant les années 1930 et 1940, Fei Mu est un des réalisateurs shanghaiens les plus en vue. Resté à Shanghai après la guerre, il réalise en 1948 *Printemps dans une petite ville* et *Regrets éternels*, le premier film chinois en couleur, interprété par Mei Lanfang. Il se réfugie ensuite à Hong Kong et participe à la fondation de la Longma, mais il meurt dès l'année suivante d'une attaque cardiaque.

La transformation du cinéma hongkongais, initialement un cinéma en cantonais, en cinéma en mandarin, et le potentiel commercial que cela représente, attire l'attention de Loke Wan Toh et des frères Shaw, qui avaient jusque-là privilégié Singapour et un cinéma destiné au monde malais. Trois ans après la création de la Cathay-Keris à Singapour, Loke Wan Toh crée en 1956 la Motion Picture & General Investment (MP&GI), filiale hongkongaise de la Cathay. Zhong Qiwen en prend la tête et annonce l'intention de produire 40 à 50 films en mandarin par an, dès 1956-1957. Cette ambition sera ensuite modérée et réduite à une dizaine de films par an.

Entre 1949 et 1957, les frères Shaw sont déjà présents à Hong Kong avec la Shaw & Sons, mais leur stratégie de production à bas coût ne tient pas face à la concurrence des productions de la Great Wall, de la Phoenix et de la nouvelle MP&GI, et Run Run Shaw décide en 1958 de quitter Singapour pour s'installer à Hong Kong afin de transformer la Shaw & Sons en un studio plus moderne, la Shaw Brothers. Il achète un terrain de Clearwater Bay et y fait bâtir une structure avec 12 studios, des laboratoires, des bureaux et des écoles pour les acteurs. De 15 films produits en 1957, la production de la Shaw Brothers passe à 21 en 1958, 25 en 1959 et 34 en 1960. La création de la Shaw Brothers en 1958 par Run Run Shaw vient compléter et confirmer le développement du cinéma en mandarin à Hong Kong depuis le début des années 1950. Avec la Great Wall, la Phoenix, la MP&GI et la Shaw Brothers, le cinéma hongkongais en mandarin est désormais prêt à connaître son premier « âge d'or ».

MOUVEMENTS DES HOMMES ET DIVISION DU TRAVAIL

Les cinémas de Singapour et de Hong Kong ont en commun d'avoir été en grande partie construits et développés par des producteurs, des réalisateurs et des acteurs qui n'étaient pas originaires des deux villes, mais qui venaient de différentes parties d'Asie, principalement de Chine continentale pour Hong Kong, et de Chine, d'Inde, des Philippines, de Malaisie et d'Indonésie pour Singapour. Ces mouvements sont complétés

par des courants plus petits d'hommes venus du Japon, d'Europe et des États-Unis, en particulier des techniciens. Les films des années 1950 et 1960 révèlent ces mouvements et une sorte de division du travail qui s'impose, mais qui évolue aussi. Ce sont d'abord les réalisateurs indiens et philippins qui règnent sur le cinéma de Singapour, des débuts aux années 1950, avant que des réalisateurs malais, jusque-là cantonnés aux postes d'assistants, ne réussissent à devenir eux-mêmes réalisateurs. De la même façon à Hong Kong, les réalisateurs de Chine continentale ayant exercé à Shanghai durant les années 1930 et 1940 s'imposent dans le nouveau cinéma en mandarin à partir des années 1950 et constituent la grande majorité des réalisateurs des principaux studios qui dominent la production durant les années 1950-1960.

Des réalisateurs indiens, philippins puis malais à Singapour

Dès leur début à Singapour, les frères Shaw font appel à des réalisateurs indiens. Après l'interruption de la Deuxième Guerre mondiale, les nouveaux studios MFP et Cathay-Keris continuent d'engager des réalisateurs venus d'Inde, réputés plus professionnels, pour assurer la qualité technique de leur production. La MFP confie les réalisations de ses productions aux réalisateurs indiens BS- Rajhans, L. Krishnan, S. Ramanathan, K.M. Basker, Phani Majumdar puis, plus tard, philippins, Raymond Estella, Rolf Bayer, Bert Avalana¹³, tandis que la Cathay-Keris confie la réalisation de ses productions aux réalisateurs indiens N.B.Rao, S.Roomai Nur, P.Kapur et engage des acteurs, en particulier malais et indonésiens¹⁴.

La MFP et la Cathay-Keris fonctionnent comme les studios américains, les employés sont engagés sur contrat pour une durée déterminée. Ainsi, une division du travail, sur le même modèle que dans certains secteurs de l'économie de Singapour, est mise en place. Les dirigeants des studios, les frères Shaw et Loke Wan Toh, sont d'origines chinoises, les réalisateurs sont indiens ou philippins, les postes de techniciens ou d'assistants sont confiés à des Malais ou des Chinois, plus marginalement à des Japonais¹⁵ ou des occidentaux, les personnages sont interprétés par des acteurs malais ou indonésiens. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950 que les deux principaux studios de Singapour

¹³Jamil Sulong. op.cit, pp.235-237.

¹⁴Jamil Sulong. op.cit, p.236.

¹⁵Jamil Sulong. op.cit, p.239.

confient des projets à des réalisateurs malais, en particulier P.Ramlee et Jamil Sulong pour la MFP, et Hussein Haniff pour la Cathay-Keris. Les contrats des réalisateurs indiens et philippins ne sont plus renouvelés¹⁶.

Les « Shanghaiens » à Hong Kong

Au tournant des années 1950, les producteurs et réalisateurs qui avaient débuté durant les années 1920 et 1930 à Shanghai jouent un rôle déterminant dans le redémarrage de la production cinématographique hongkongaise et dans le développement du cinéma en mandarin. Zhang Shankun crée la Great Wall à Hong Kong en 1949. Le comité de scénaristes de la Great Wall est composé entre autres de Yueh Feng, Li Pingqian, Liu Qiong et Tao Qin, et les principaux réalisateurs seront Li Pingqian, Zhu Shilin, Yueh Feng et Cheng Bugao. Ils ont tous débuté à Shanghai avant la guerre et sont depuis réfugiés à Hong Kong. La Phoenix, « sœur » et principale concurrente de la Great Wall au début des années 1950, est créée en 1952. Elle donne aussi largement leur place aux réalisateurs shanghaiens.

Pour interpréter leurs films, les réalisateurs de la Great Wall et de la Phoenix font appel à des acteurs et actrices eux aussi originaires du continent. La plupart débute à Hong Kong peu après leur arrivée sur l'île. Les actrices Xia Meng (Shanghai), Zhu Hong (province du Hunan), Betty Loh Tih (Shanghai), Ivy Ling Bo (Xiamen), Linda Lindai (province du Jiangxi), et les acteurs Bao Fang (Nanchang) et Gao Yuan (Suzhou), tous nés en Chine, deviennent de véritables stars auprès du public hongkongais. Les acteurs cantonnais sont marginalisés.

Les « shanghaiens » s'installent ainsi à Hong Kong pour y développer un cinéma en mandarin, différent des films en cantonnais produits jusqu'alors sur l'île. La production se professionnalise et la qualité des films s'améliore. Les productions de la Great Wall et de la Phoenix sont destinées au nouveau public hongkongais, les réfugiés continentaux

¹⁶Jamil Sulong. op.cit, pp.237-238.

arrivés massivement depuis le début de la guerre civile qui sévit sur le continent et après l'arrivée au pouvoir des communistes. Mais progressivement, le cinéma hongkongais s'impose aussi à Taiwan et auprès des Chinois de la diaspora installée en Asie du Sud-est.

Après une première période de développement du cinéma en mandarin lancé par les réalisateurs « shanghaiens », la tendance se confirme et se renforce avec les créations de la MP&GI en 1956 et de la Shaw Brothers en 1958. Loin de céder la place à des réalisateurs d'origines hongkongaises, les dirigeants de la MP&GI et de la Shaw Brothers confient les réalisations de leur production à des réalisateurs eux aussi originaires du continent. Les principaux réalisateurs de la Shaw Brothers, Li Hanxiang (Jinzhou), King Hu (Pékin) et Chang Cheh (Qingtian), et ceux de la MP&GI, Evan Yang (province du Jiangsu), Wang Tianlin (Shanghai) et Tang Huang (Shanghai), comme les réalisateurs et acteurs du début des années 1950, sont des réfugiés.

Des phénomènes semblables se produisent ainsi à Singapour et à Hong Kong. Pour se développer, les deux cinémas font appel à des réalisateurs et acteurs venus d'ailleurs, des réalisateurs indiens et philippins, et des acteurs malais et indonésiens, à Singapour, et des réalisateurs et acteurs continentaux à Hong Kong. Le cinéma de Singapour se débarrasse progressivement des réalisateurs indiens et philippins et voit s'imposer les réalisateurs malais, tandis que le cinéma de Hong Kong continue de voir s'imposer des réalisateurs et acteurs originaires du continent, même à la fin des années 1950, lors des créations de la MP&GI et de la Shaw Brothers. Le cinéma de Singapour se « malaiyise », tandis que le cinéma de Hong Kong continue de se « continentaliser ». Ce n'est que plus tard, à la fin des années 1970, que le cinéma en cantonais va revenir sur le devant de la scène hongkongaise, alors que le cinéma de Singapour s'est éteint.

DES CINÉMAS MÉTIS

Le cinéma de Singapour s'inspire en grande partie de l'histoire et de la culture malaises. De la même façon, le cinéma de Hong Kong s'inspire très largement de l'histoire et de la

culture chinoises. Mais les deux cinémas intègrent aussi des éléments provenant d'autres zones géographiques, amenés soit par le mouvement des hommes, soit par la circulation des films étrangers.

Les films en costumes

Les films en costumes en mandarin occupent une place importante dans les productions hongkongaises à partir des années 1950. L'importation d'une partie de l'histoire et de la culture chinoise à Hong Kong, à travers les films en costumes, est une façon pour les réalisateurs venus du continent d'imposer sur l'île un patrimoine culturel chinois, face à une culture et une langue cantonaise locales. Ces films sont destinés aux nouveaux migrants chinois qui viennent de s'installer à Hong Kong, mais sont aussi distribués sur le continent et dans les diasporas en Asie du Sud-est, y compris en Malaisie et à Singapour¹⁷. La Great Wall et la Phoenix en produisent plusieurs, comme ceux réalisés par Li Pingqian *The Peerless Beauty* (1953), dont l'histoire se déroule à l'époque des Royaumes combattants, *The Princess Falls in Love* (1962) et *Three Charming Smiles* (1964), inspiré de la vie du peintre chinois Tang Yin (1470-1523), ou ceux réalisés par Zhu Shilin *Three Men and a Girl* (1962) et *Tang xiao wan* (1963).

À partir de 1958, la nouvelle Shaw Brothers va amplifier la production de films en costumes, par le nombre de films produits, mais aussi par l'amélioration de la qualité technique des films, avec le format « Shawscope », la couleur, ainsi que des costumes et des décors sophistiqués bénéficiant des structures modernes que la nouvelle société vient de faire construire. La Shaw Brothers produit d'abord une série de films adaptés de l'opéra Huangmeixi, une forme d'opéra de la province chinoise de l'Anhui peu codée (contrairement à l'opéra de Pékin), avec des récits simples, des drames amoureux, interrompus par des passages chantés. Les succès de ce type de production auprès du public en fait le genre dominant des débuts de la Shaw Brothers, entre 1958 et le milieu des années 1960. Li Hanxiang réalise les opéras Huangmeixi *Diau Charn* (1958), *The*

¹⁷ Martin Pierre. op.cit, p.597.

Kingdom and the Beauty (1959) et *The Love Eterne* (1963) tandis que Yueh Feng, un autre réalisateur du studio, tourne *Madam White Snake* (1962), *The Lady Hua Mulan* (1963), *The Lotus Lamp* (1963) et *La Chambre de l'ouest* (1964).

Dans le même temps, Li Hanxiang réalise aussi des films historiques plus classiques, inspirés des vies de deux des femmes les plus célèbres de l'histoire de Chine, Wu Zetian (*Wu Zetian*, 1962) et Yang Guifei (*The Magnificent Concubine*, 1962), et des adaptations de la littérature chinoise comme *The Enchanting Shadow* (1960), d'après la nouvelle de Pu Songling.

À Singapour, la MFP et la Cathay-Keris se tournent aussi vers la production de films en costume, mais inspirés de l'histoire et la culture malaises. La Cathay-Keris produit notamment *Hang Jebat* (Hussain Hanif, 1961), fresque adaptée d'un personnage légendaire malais, et *Le Petit-Fils du Datuk Merah* (M. Amin, 1963), dont l'histoire se déroule entièrement dans la province malaise de Terengganu. Ces films à spectacle, inspirés par les formes du cinéma indien, sont souvent entrecoupés de passages chantés et d'intermèdes comiques, garantis de leur succès auprès du public¹⁸.

Avec ces films, ce sont les cultures malaise et chinoise qui s'installent à Singapour et Hong Kong, mais ces productions intègrent aussi des genres provenant du cinéma américain, comme la comédie musicale ou le Western, ou japonais, comme le Chambara, dans lesquels sont aussi intégrés des éléments des cultures européennes.

Les transferts culturels à travers les genres cinématographiques

Devant les succès commerciaux de certains films de genre américains ou japonais auprès du public, les dirigeants des studios singapouriens et hongkongais souhaitent les adapter à leur production. Ils demandent aux réalisateurs de s'en inspirer. La MP&GI produit ainsi, dès ses débuts, une série de comédies musicales réalisées par Evan Yang et interprétées par Grace Chang, *Mambo Girl* (1957), *Our Dream Car* (1959), *The Young Ones* (1959), *Air Hostess* (1959) et *Qing shen si hai* (1960). Le genre, qui s'était développé aux États-Unis

¹⁸Christian Pelras. « P. Ramlee: portrait d'un artiste malais », dans *Archipel*, volume 5, 1973. Le cinéma indonésien. pp. 244-245.

doi : 10.3406/arch.1973.1060

http://www.persee.fr/doc/arch_0044-8613_1973_num_5_1_1060

au début du XXe siècle, à Broadway, a été adopté par le cinéma hollywoodien et a obtenu des succès au début des années 1950 avec *Un américain à Paris* (Vicente Minnelli, 1951) et *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen, 1952), mais il était inexistant en Chine et dans le cinéma chinois jusque dans les années 1950. Les comédies musicales de la MP&GI, qui reprennent les codes du genre en les adaptant au contexte de la société hongkongaise, connaissent un large succès commercial. *The Wild Wild Rose* (1960), interprété aussi par l'actrice Grace Chang, mais réalisé par Wang Tianlin, tient une place à part dans la série de comédies musicales que produit la MP&GI. En plus de reprendre les codes du genre, le film est aussi adapté du récit et des personnages de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet (1875), et des traductions en chinois de chansons originales parsèment le film, notamment des versions chinoises de *L'amour est un oiseau rebelle* et de *La Donna E Mobile* du *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (1851).

Dans le même état d'esprit, au début des années 1960, face aux succès en salles des westerns *Pour quelques dollars de plus* (1964) ou des chambaras *Yojimbo* (1961) et *Sanjuro* (1962), Run Run Shaw demande à des réalisateurs de la Shaw Brothers de s'en inspirer. En 1966, Chang Cheh réalise *Le Trio magnifique* (1966), le remake du film japonais *3 samouraïs hors-la-loi* (Hideo Gosha, 1964). Avec ce film, Chang Cheh répond à la volonté de Run Run Shaw de s'inspirer des films de sabres japonais. Les scènes de combats sont plus violentes et les personnages masculins plus machistes que ce qui existait auparavant dans les films d'arts martiaux chinois, souvent plus centrés sur les personnages féminins. *Le Trio magnifique* reprend l'intrigue de *3 Samouraïs hors la loi* en la replaçant dans un contexte chinois. Ce mélange d'inspiration de Western et de Chambara donne naissance à une « variante » du cinéma d'arts martiaux chinois, le « yanggang », incarné par les films suivants de Chang Cheh comme *Le Retour de l'Hirondelle d'or* (1967) et la trilogie du Sabreur manchot.

Le cinéma de Singapour n'est pas en reste face à cette recherche de succès commerciaux par l'inspiration de films de genre étrangers. Au moment du succès des James Bond interprétés par Sean Connery au début des années 1960, la MFP lance la production de

Jefri Zain : rapide comme l'éclair (Jamil Sulong, 1965), dont le personnage principal est un espion. Là aussi, le film reprend les codes de James Bond, y compris la scène du baiser, pourtant sujet sensible dans le cinéma malais¹⁹.

En puisant dans les genres cinématographiques américains et japonais, les studios de Hong Kong et de Singapour réinventent une partie de leur cinéma. Le cas des films d'arts martiaux est particulièrement significatif. C'est en voulant s'inspirer du Western américain et du Chabura japonais, sur demande des dirigeants de la Shaw Brothers, que Chang Cheh renouvelle un genre qui existait depuis les années 1920 dans le cinéma chinois.

LE DÉCLIN DE SINGAPOUR ET LE RENOUVELLEMENT DE HONG KONG

Run Run Shaw quitte la direction de la MFP en 1958 pour s'installer à Hong Kong et créer la Shaw Brothers. Trois ans plus tard, les frères Shaw fondent la Merdeka Film Productions à Kuala Lumpur, pour produire des films en malais. Puis ils ferment la MFP de Singapour en 1967. En 1964, Loke Wan Toh, le dirigeant de la Cathay-Keris, meurt dans un accident d'avion, et l'un des principaux réalisateurs de la société, Hussain Hanif, meurt prématurément en 1966, à 32 ans, après avoir réalisé 13 films à succès. La Cathay-Keris perd son dirigeant et fondateur et son principal réalisateur. Elle décline et ferme ses portes en 1972. Les déclin des deux principaux studios de Singapour coïncident avec le développement du cinéma hongkongais, mais aussi avec l'échec de l'intégration de Singapour dans la Fédération de Malaisie et son indépendance en 1965.

Il est difficile d'estimer les rôles qu'ont joué le départ du dirigeant de la MFP pour Hong Kong et la mort accidentelle du dirigeant de la Cathay-Keris, ainsi que les bouleversements politiques du milieu des années 1960, dans le déclin du cinéma de Singapour, mais il est probable que cette instabilité, conjugué à la déconnexion entre un

¹⁹Jamil Sulong. op.cit, p.239.

cinéma en langue malaise et une population de Singapour en grande majorité d'origine chinoise, aient eu des conséquences importantes. Les succès des productions de la Shaw Brothers, en particulier des films d'arts martiaux, dans le monde chinois, mais aussi plus largement en Asie et dans le monde malais, à partir du milieu des années 1960, a sans doute aussi participé au déclin du cinéma de Singapour, tandis que le renouvellement du cinéma hongkongais dans les années 1970, avec les films de Bruce Lee et l'apparition d'une « nouvelle vague » à la fin de la décennie, a pérennisé son industrie jusqu'au début des années 1990.

Les succès et les déclin des cinémas de Singapour et de Hong Kong sont ainsi en partie liés aux situations politiques respectives des deux îles, et aux relations identitaires et culturelles qu'entretiennent leurs populations avec les mondes malais et chinois qui les entourent. De la même façon que l'intégration de Singapour à la fédération de Malaisie puis son indépendance ont coïncidé avec les bouleversements dans le cinéma de Singapour, le cinéma de Hong Kong a rapidement décliné à Hong Kong depuis sa rétrocession à la Chine en 1997. Une partie importante des réalisateurs qui faisaient le dynamisme du cinéma hongkongais jusque dans les années 1990 ont progressivement décidé de tourner leurs films en Chine continentale. ■

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUJARD Philippe, *Les Mondes de l'océan indien* (2 tomes), Armand Colin, 2012.
- BEAUJEU-GARNIER Jacqueline. « Singapour et la péninsule malaise », dans *L'information géographique*, volume 16, n°3, 1952, pp.101-103.
- BITTINGER Nathalie (dir.), *Dictionnaire des cinémas chinois. Chine, Hong Kong, Taiwan*, Editions Hérissons, 2019.
- BOUGON François, *Hong Kong, l'insoumise. De la perle de l'Orient à l'emprise chinoise*, Éditions Tallandier, 2020.
- FALIN Christophe, *Shanghai/Hong Kong, villes de cinéma*, Armand Colin, 2014.
- FOUET Monique, « Hong Kong et Singapour : deux modèles non exemplaires », dans *Observations et diagnostics économiques : revue de l'OFCE*, n°17, 1986, pp.97-126.
- G A. « La population de Singapour », dans *Population*, 5^e année, n°1, 1950. pp.174-176.
- MARGOLIN Jean-Louis et MARKOVITS Claude, *Les Indes et l'Europe. Histoires connectées XV-XXI^{ème} siècle*, Editions Gallimard, 2015.
- MILLET Raphaël, *Le Cinéma de Singapour. Paradis perdu, doute existentiel, crise identitaire et mélancolie contemporaine*, L'Harmattan, 2004.
- PELRAS Christian, « P. Ramlee: portrait d'un artiste malais », dans *Archipel*, volume 5, 1973, dossier « cinéma », pp. 244-245.
- PIERRE Martin « Aspects de la présence chinoise en Malaisie », dans *Politique étrangère*, n°6, 1962, 27^eannée, pp. 581-598
- SULONG Jamil, « Aperçue sur l'histoire du cinéma malais », dans *Archipel*. Volume 5, 1973, dossier « cinéma », pp. 231-241.
- WONG Ain-Ling (dir.), *The Cathay Story*, Hong Kong Film Archive, 2002.
- WONG Ain-Ling (dir.), *The Shaw Screen : A Preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003.

ASIA FOCUS #153

SINGAPOUR CONTRE HONG KONG. QUEL CENTRE DE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE SUR LES RÉSEAUX MARCHANDS MARITIMES ASIATIQUES ?

PAR CHRISTOPHE FALIN / Chargé de cours au département cinéma de l'université Paris 8, auteur de *Shanghai/Hong Kong, villes de cinéma* (Armand Colin, 2014) et contributeur du *Dictionnaire des cinémas chinois. Chine, Hong Kong, Taiwan* (Editions Hémissphères, 2019).

JANVIER 2021

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, chercheur associé à l'IRIS, 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