

Made in Hong Kong

Luc Schaedler

License en anthropologie visuelle

Prof. Dr. Michael Oppitz

Texte complémentaire au film documentaire

MADE IN HONG KONG (75 min.)

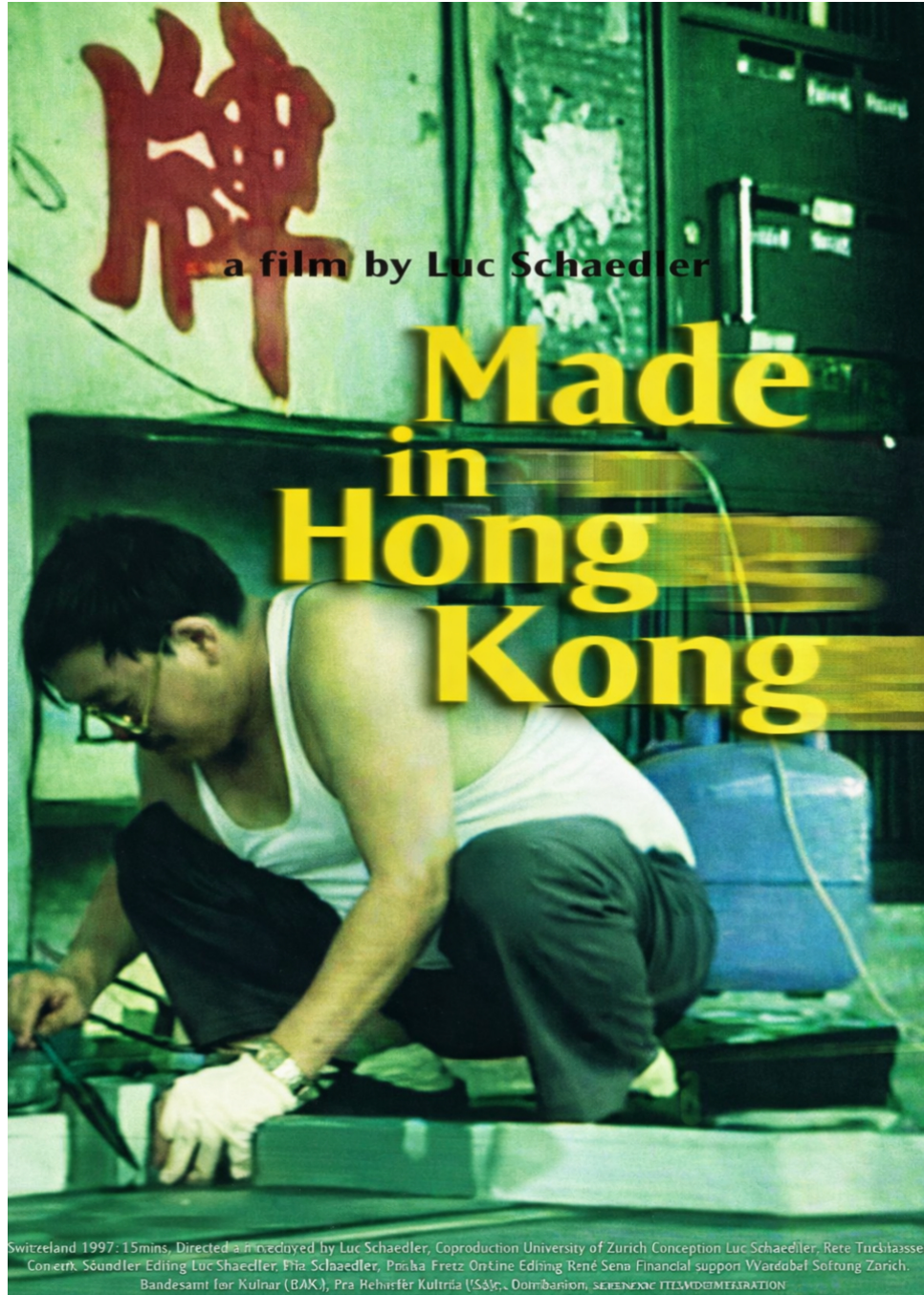
Mai 1998

Luc Schaedler

Norastrasse 34

8004 Zürich

Made in Hong Kong



Made in Hong Kong

1re partie : Introduction	7
Introduction : La genèse du film	7
Réflexions sur mes motivations	8
2e partie : Le film	10
Structure en chapitres	10
Séquence titre et générique de fin	
Arrivée	11
L'idée	
Lien biographique	
Références historiques et économiques	
Matériaux	
Histoires	13
L'idée	
Lien biographique	
Références historiques et économiques	
Matériaux	
Urbanisme & Le Corbusier	16
L'idée	
Lien personnel	
Références historiques et économiques	
Matériaux	
Chinatown	18
L'idée	
Lien personnel	
Références historiques et économiques	
Matériaux	

Chungking Mansions	22
L'idée	
Lien personnel	
Histoire	
Matériaux	
Rien à fêter	24
L'idée	
Lien personnel	
Références historiques et économiques	
Matériaux	
1997 – La rétrocession de Hong Kong à la Chine	26
L'idée	
Lien personnel	
Références historiques et économiques	
Matériaux	
Les personnes interrogées	29
Guo Dalian	
Peter Mann	
Nicole Turner	
Eric Lye	
Afzal Mohammad	
Mohan	
<u>3e partie : Recherche & Tournage</u>	<u>32</u>
Remarques préliminaires	32
Films Livres Personnes	
Préparation et recherche (oct. – déc. 1995)	35
Après le repérage (janvier – mars 1996)	36
Évaluation du matériau	
Le cours vidéo	
Le collaborateur se retire	

Continuer seul	
De l'hypothèse de travail à la structure de questionnement	
L'essai – un premier entretien	
Le tournage (avril – juin 1996)	39
Introduction	
La recherche des interlocuteurs	
Les personnes sélectionnées	
Sur la conduite des entretiens	
Le pré-entretien	
Synthèse et questions possibles	
L'entretien	
La transcription par mots-clés de l'entretien	
La collecte des images	46
Ma méthode de travail	
Le matériau visuel	
Les prises de vue sans personnes	
Les scènes du quotidien avec des personnes	
Les spots télévisés	
Le retour à Zurich	50
<u>4e partie : Post-production</u>	51
Transcription	51
Visionnage du matériau	51
Remarques sur les difficultés	
Visionnage des entretiens	
Visionnage du matériau visuel	
Excursus sur deux systèmes de montage	
Structuration du matériau visionné	57
Notes au mur – à la recherche du fil conducteur	
La première tentative – un rough rough cut	
Émergence de la structure en chapitres	

Du rough cut au fine cut	59
La monteuse se retire	
Continuer seul	
La fin se dessine	
Le fine cut (juin 1997)	61
Épilogue : réflexions sur l'exploitation du film	62
<u>5e partie : Annexe (matériaux)</u>	<u>64</u>
Liste des dialogues « Made in Hong Kong » (transcription)	64
Chronologie de Hong Kong (1821–1997)	80
Aspects de l'histoire de Hong Kong	82
Structure des Chungking Mansions	84
Préparation d'entretien (Peter Mann)	85
Préparation d'entretien (Mohan)	86
Lieux à Hong Kong	87
Places and Abstracts	89
Bibliographie	90
Curriculum vitae	93

1er partie : Introduction

La genèse du film

Lorsque j'atterris à Hong Kong en hiver 1989, après un vol de plusieurs heures depuis Sydney, je fus enthousiasmé. La dernière boucle d'approche passait si près des gratte-ciel que l'on pouvait littéralement observer les gens manger chez eux. L'aéroport se trouvait en plein milieu de la ville. Par manque de place – comme je le devinai à juste titre – la piste avait été construite sur la mer. C'est alors que me traversa pour la première fois l'idée que quelqu'un devrait faire un film sur Hong Kong. Cette même pensée me revint plus tard, lorsque je fis la connaissance des Chungking Mansions – un pâté de maisons à l'allure de bidonville, au cœur de Hong Kong, habité principalement par des migrants du sous-continent indien. Le chaos de bazar, le bruit, les odeurs exotiques et le mélange fascinant entre tiers-monde et haute technologie me rappelaient l'un de mes films préférés : le film de science-fiction Blade Runner de Ridley Scott (1982). Que ce ne soit pas « quelqu'un », mais moi-même qui, six ans plus tard, réaliserais un documentaire sur Hong Kong, c'est une idée que je n'aurais jamais osé formuler à l'époque. Mais les choses devaient prendre une autre tournure : à l'automne 1995, je commençai à travailler sur le film, prévu comme élément central de ma licence chez le Prof. Michael Oppitz. Le 30 juin 1997, à temps pour le jour de la rétrocession de Hong Kong à la Chine, la première eut lieu au cinéma Xenix de Zurich. Contre toute attente, et au-delà de mes espoirs les plus fous, le film rencontra un grand écho. Made in Hong Kong – tel est le titre du film – put être projeté dans plusieurs cinémas en Suisse et fut invité à quatre festivals internationaux au Canada (Vancouver), en Corée du Sud (Pusan) et en Allemagne (Leipzig, Duisburg). En ce sens, le film a largement dépassé le cadre universitaire dans lequel il a vu le jour. Avec la partie écrite de ma licence, j'essaie en quelque sorte de le ramener à l'université. Le rapport de travail qui suit est conçu comme un outil pour les étudiants et étudiantes qui souhaitent travailler avec le film et/ou qui s'engagent dans leur propre projet cinématographique en anthropologie visuelle. Le texte est organisé de manière à pouvoir être lu aussi bien avant qu'après le visionnage du film. Je recommande personnellement de visionner Made in Hong Kong au préalable, afin d'aborder le film le plus librement possible, sans idées préconçues.

Dans la première partie, j'exposerai mes motivations pour avoir réalisé ce film. Ces réflexions introductives me conduiront, dans la deuxième partie, à la structure en chapitres de mon film, qui reflète à bien des égards ma propre expérience de Hong Kong. J'y fournirai, outre le lien biographique aux thèmes abordés dans les différents chapitres, des éléments historiques et bibliographiques. Ce matériau a pour vocation, d'une part, de fournir des informations de fond utiles et, d'autre part, de permettre un approfondissement des sujets que je n'ai pas pu traiter suffisamment dans le film. Suit une présentation des personnes qui apparaissent dans le film

comme mes interlocuteurs. Dans la troisième partie, j'expliquerai ma démarche méthodologique : pendant la préparation et la recherche, ainsi que pendant le tournage. La quatrième partie traite de la phase de post-production (montage). Je ne prétends pas que mes méthodes – dont certaines n'ont émergé qu'au fil du travail, parfois par hasard – soient universellement valables ou pertinentes. Mais avoir accès à la façon de travailler d'un étudiant peut aider à réfléchir sur sa propre pratique et faire naître de nouvelles idées. La cinquième et dernière partie est l'annexe, qui comprendra une bibliographie thématique, diverses statistiques économiques et une sélection de mes feuilles de travail (conduite d'entretien, transcription, structuration du champ de travail, etc.). Je joindrai bien évidemment une cassette VHS de visionnage de mon film *Made in Hong Kong* au travail écrit. Il s'agit de la version originale anglaise de 80 minutes avec sous-titres allemands.

Réflexions sur mes motivations

Dans son livre *Directing the Documentary* (1992), le réalisateur de documentaires Michael Rabiger souligne qu'il faut s'engager avec le sujet choisi sur une longue durée – parfois plusieurs années. Il est donc important de se demander si l'on a réellement quelque chose à dire sur ce sujet, si l'on souhaite vraiment s'y consacrer aussi longtemps, et si l'on entretient un lien personnel avec lui (pp. 35 et suiv.). Il doit exister une nécessité intérieure à accomplir ce travail. Même si j'ai travaillé sur mon projet pendant à peine deux ans – ce qui est court pour un long documentaire –, la question de savoir pourquoi j'avais eu l'idée de faire un film sur Hong Kong est devenue aiguë dans les moments de crise. Ce qui m'a aidé à surmonter ces difficultés n'était pas tant le sujet lui-même (ni son actualité) que mon lien personnel avec lui, lequel agissait sur deux niveaux distincts.

À travers cet engagement approfondi avec Hong Kong, j'ai pu toucher à une question plus centrale pour moi : la confrontation avec l'étranger (une culture inconnue) et mon propre sentiment d'être étranger. Une question qui ne m'a plus quitté depuis mon long voyage en Asie (1988–90). En découvrant des cultures qui m'étaient étrangères, je me suis en partie aliéné à ma propre culture, devenant une sorte d'apatride – tout en me sentant chez moi dans deux mondes, même si l'accès profond au monde asiatique me restera en fin de compte toujours fermé. Ce mélange de s'immerger dans une culture, de s'y sentir chez soi tout en restant étranger, s'est manifesté le plus clairement à Hong Kong et s'est accentué pendant mon travail là-bas. Alors que la curiosité et l'hospitalité rencontrées en Inde, en Thaïlande ou même en Chine m'avaient laissé l'illusion d'appartenir un peu à ces mondes, j'ai à Hong Kong constamment heurté l'indifférence, le désintérêt, voire le rejet ouvert. Une expérience partagée par mes interlocuteurs, ainsi que par toutes mes connaissances ayant vécu un certain temps à Hong Kong. Dans le cas de Hong Kong, cela a produit en moi une relation des plus ambivalentes, que les mots de Nicole Turner, l'une de mes interlocutrices, expriment le mieux : « (...) I really hated it, but I have grown to like it... (Pause)

... I love it and I hate it... (elle rit). » Le film donnera à voir qu'elle n'est pas seule dans ses sentiments ambivalents envers Hong Kong.

Cette ambivalence trouve un écho dans mon enfance, à travers un souvenir marquant lié à mon père décédé. Dans les années 1940, il fut le seul enfant de sa famille à pouvoir bénéficier d'une véritable formation. Celle-ci l'emmena d'un petit village des Grisons vers Paris puis Zurich. Aussi loin que je me souvienne, mon père a toujours évoqué le fait d'avoir quitté sa terre natale (Untervaz) pour s'établir en des contrées étrangères (Paris, Zurich), et il décrivait ce départ, dans les années précédant sa mort, comme une expérience problématique et finalement pesante, qu'il n'avait jamais vraiment surmontée. Mon engagement approfondi avec Hong Kong et mes sentiments ambivalents m'ont, au cours des deux dernières années, donné l'occasion de mieux comprendre le sentiment d'errance dans la vie de mon père et de me confronter à la tragédie qui s'y inscrit. Même si cette expérience n'est pas directement perceptible dans le film – peut-être seulement pour les personnes qui me connaissent bien – elle résonne comme un énoncé caché (Oppitz 1989) dans certaines images et séquences.

Travailler visuellement soulève un problème qu'Oppitz aborde dans son livre *Die Kunst der Genauigkeit* (1989). Après avoir plaidé pour une reconnaissance équivalente de l'image par rapport au mot (p. 24), il explique comment on peut distinguer deux couches sémiologiques distinctes dans une image (pp. 24 et suiv.). Oppitz appelle ces couches la « plus-value » de l'image ; elles se composent du contenu iconique intentionnel et du contenu iconique caché. Le contenu intentionnel vise à représenter le sujet aussi fidèlement que possible. Une fois le sujet représenté, le contenu caché s'immisce pour ainsi dire par la porte dérobée. La représentation fidèle d'un sujet véhicule non seulement des informations sur ce sujet lui-même, mais aussi sur le créateur de l'image : « ses représentations et fantasmes individuels ou collectifs, ses compétences et le style de l'époque dans laquelle il s'exprime visuellement » (p. 24). L'image – ou, dans le cas d'un film, la succession d'images – porte donc des informations non seulement sur le sujet représenté (dans mon cas, la ville de Hong Kong), mais aussi sur ma conception et mon interprétation de Hong Kong (p. ex. le sentiment d'être étranger dans cette ville).

Dans le choix des personnes – qui s'est souvent fait « par hasard » –, mon rapport à Hong Kong se reflète. En fin de compte, je n'ai noué de véritables conversations qu'avec des personnes qui, comme moi, avaient développé une relation ambivalente (love-hate relationship) avec la ville. Même si elles s'y étaient peut-être mieux établies, elles étaient restées des outsiders. Avec les autres candidats à l'entretien, la conversation s'épuisait rapidement, faute de la profondeur nécessaire. Sur douze personnes au total, je n'en ai donc retenu que six pour le film. À une exception près, les personnes sélectionnées n'ont pas grandi à Hong Kong ; à un moment donné de leur vie, elles avaient décidé de quitter leur pays et de partir à Hong Kong pour y construire une nouvelle existence. Quitter leur ancrage familial impliquait certaines représentations du nouveau

lieu. Dans les entretiens, j'ai cherché à savoir d'où elles venaient, pourquoi elles avaient décidé de quitter leur pays d'origine, quelles représentations elles avaient de Hong Kong, quelle avait été leur première impression, et ce qu'elles faisaient aujourd'hui – des années plus tard. Mais ce n'est pas seulement dans le choix des personnes, mais aussi dans la structure du film, que se reflètent ma conception et mon interprétation de Hong Kong : le film est, en suivant ma propre histoire, conçu comme un voyage à Hong Kong. Après une séquence titre introductive sur la chanson « Hong Kong » de Screamin' Jay Hawkins, on arrive dans la ville dans le premier chapitre – Arrivée. Dans les six chapitres suivants – Histoires, Urbanisme & Le Corbusier, Chinatown, Chungking Mansions, Rien à fêter et 1997 –, on découvre progressivement la ville et l'on repart au son d'une musique cantonaise mélancolique.

2e partie : Le film

Structure en chapitres

Comme mentionné ci-dessus, le film se compose de sept chapitres qui, dans leur enchaînement, simulent un voyage à Hong Kong au cours duquel le spectateur apprend progressivement à connaître la ville. Dans ce qui suit, je souhaite aborder chaque chapitre selon quatre aspects : 1. L'idée qui sous-tend le chapitre, en étendant la distinction d'Oppitz entre contenu iconique intentionnel et caché à l'ensemble d'un chapitre. 2. Le lien biographique avec le chapitre, où le contenu caché sera évoqué. 3. Les références historiques et économiques. 4. Les matériaux, renvoyant à la littérature pertinente. Je ne cherche ni à donner un aperçu exhaustif de l'histoire ou du développement économique de Hong Kong, ni à enfler inutilement ma propre biographie. Je cherche plutôt à pointer les aspects les plus importants de l'histoire de Hong Kong et à dégager les particularités de la ville nécessaires pour une meilleure compréhension du film.

Séquence titre et générique de fin

Ces deux séquences, qui ne constituent pas des chapitres indépendants, forment les crochets du film et en déterminent la structure narrative, le cadrant comme un récit de voyage : on arrive à Hong Kong, on y reste un moment, et on repart. Le choix de la musique me semble particulièrement significatif. Dans la séquence titre, la chanson « Hong Kong » de Screamin' Jay Hawkins relie les images aux cartons de titre. Hawkins y chante sa petite amie qui vit quelque part « standing in a corner, down in Hong Kong », et imite dans le refrain le dialecte caractéristique du sud de la Chine, exagérant ironiquement les caractéristiques tonales de la langue chinoise. Le morceau parle moins de Hong Kong en tant que telle que de sa propre représentation de Hong

Kong. Dans la séquence titre, j'ai délibérément choisi des images qui résument Hong Kong visuellement : gratte-ciel, enseignes, gens, visages, séquences télévisées, rejet, kung-fu, et aussi 1997. Mon intention était de donner, comme dans une table des matières, un bref aperçu de ce qui allait suivre. L'un des derniers plans – et pour moi l'un des plus importants – montre un Chinois qui remarque ma caméra, se lève et m'écarte vigoureusement avec son journal. Cette forme de rejet était une expérience récurrente lors de mes séjours à Hong Kong et pendant le tournage. Placé au début du film, ce plan était destiné à faire planer sur l'ensemble du film un sentiment de rejet atmosphérique.

Dans le générique de fin, on quitte Hong Kong de la même façon qu'on y est arrivé – en bateau. Le spectateur a entre-temps mieux appris à connaître la ville et a, espérons-le, noué avec elle une forme de relation. La musique n'est plus celle d'un Occidental qui chante « sur » Hong Kong, mais d'un Chinois qui chante « depuis » Hong Kong. Sam Hui est l'un des représentants les plus importants du Canto-Pop, qui s'était développé dans les années 1970 en réponse aux chansons en mandarin de l'époque. Le précurseur de cette évolution vers une identité hongkongaise plus affirmée était l'industrie cinématographique, qui avait cessé de produire en mandarin pour passer au dialecte cantonais local. Cela reflète, sur le plan culturel, l'influence déclinante des immigrants chinois nostalgiques des années 1940 et 1950, qui s'intégraient progressivement à Hong Kong. Le passage de la musique occidentale (séquence titre) à la musique chinoise (générique de fin) permet de suivre cette évolution atmosphériquement, sans y faire explicitement allusion. Hong Kong est devenu, du moins pour moi, brièvement une patrie. L'atmosphère mélancolique du morceau de Sam Hui à la fin du film est destinée à transmettre un sentiment de tristesse et de nostalgie du départ. Le ciel couvert et la lumière sombre des dernières prises de vue reflètent l'avenir incertain lié à 1997.

Arrivée

L'idée

Contrairement à d'autres villes où l'on se rend simplement, Hong Kong est – selon moi – une ville où l'on arrive. Je voulais donc que le spectateur de mon film arrive à Hong Kong. Je souhaitais que les déclarations (cf. annexe : liste des dialogues en anglais) pointent les différentes représentations qui peuvent être associées à cette arrivée. Sur le plan visuel, je voulais que le spectateur s'approche lentement de la ville depuis l'extérieur, n'apercevant que sa façade fascinante. L'arrivée se fait par bateau pour deux raisons : d'une part, il m'était interdit de filmer l'approche depuis l'avion, et d'autre part, l'arrivée en bateau porte plus fortement le moment symbolique de l'arrivée. Elle permet également une référence au colonialisme britannique et à l'histoire de Hong Kong en tant que ville portuaire.

Lien biographique

À travers des souvenirs d'enfance et d'adolescence, Hong Kong s'était gravé dans ma mémoire comme une ville de jouets en plastique (Made in Hong Kong) et de kung-fu (Bruce Lee). Les impressions ultérieures restèrent des visions extérieures – j'ai déjà décrit mon approche en avion dans l'introduction. Lors du trajet en bus jusqu'à Tsim Sha Tsui, d'innombrables enseignes chinoises défilèrent devant moi – j'étais captivé par cette forte présence visuelle. Aujourd'hui, je me demande si la fascination exercée par les caractères chinois ne provenait pas du fait que je ne pouvais que deviner ce qu'ils désignaient. Ils s'offraient comme un écran de projection idéal. Lorsque j'appris à reconnaître les caractères (sans en comprendre le sens !), je me sentis déjà presque chez moi. Un sentiment d'appartenance s'installa – mais la compréhension véritable restait une illusion. En définitive, les caractères restaient des stimuli visuels. C'est pourquoi je ne pouvais pas faire un film sur Hong Kong, mais seulement « sur » mes représentations, ma conception de cette ville.

Références historiques et économiques

L'histoire de Hong Kong en tant que ville coloniale est vieille d'environ 150 ans. Tout au long de l'histoire de Hong Kong, l'arrivée est restée une expérience centrale, car Hong Kong était une ville d'immigration classique : d'abord pour les marchands d'opium anglais et les soldats et marchands indiens qui les accompagnaient (vers 1843–1898), puis pour les immigrants du sud de la Chine avant, pendant et après la Révolution chinoise (vers 1911, 1945–60), ainsi que pour des masses de réfugiés du Vietnam (à partir de 1976) et des flux de travailleurs migrants du Pacifique (à partir de 1980). Grâce à la stabilité politique et au remarquable développement économique de Hong Kong depuis la Seconde Guerre mondiale – d'insignifiant port de pêche à premier centre financier de la région Pacifique –, l'arrivée de nombreuses personnes était associée à l'idée de Hong Kong comme Eldorado. Hong Kong était (et est) un port sûr et un refuge politique et économique.

Matériaux

Le moment de l'arrivée apparaît dans les deux romans de James Clavell : *Tai-Pan* (1966) et *Noble House* (1981). Dans *Tai-Pan*, l'arrivée historique et la rivalité entre deux familles de marchands d'opium concurrentes sont traitées littérairement, tandis que *Noble House* prolonge ce conflit dans les années 1960. Lorsque M. Bartlett, l'un des personnages principaux, descend de l'avion à Hong Kong, il demande : « What's this smell ? » Et reçoit la réponse : « That's Hong Kong's very own – it's money ! » (p. 43). Comme dans les déclarations de mes interlocuteurs (cf. annexe : liste des dialogues), une attente est créée ici, typique des personnes qui se rendent à Hong Kong. Dans le célèbre roman *The World of Suzie Wong* (1957) de Richard Mason, le héros arrive en Star Ferry et

y rencontre Suzie Wong. Dans la deuxième partie de ma séquence d'arrivée, je me réfère visuellement au roman et ai choisi des images de la Star Ferry qui apparaissent également dans le film hollywoodien homonyme (1961). Des extraits du film sont intégrés dans le deuxième chapitre, Histoires. Des descriptions historiques se trouvent dans Welsh (1993) et Cameron (1991), qui présentent surtout la version anglaise ; White (1994), traitant la perspective indienne ; et Yee (1992), présentant le point de vue chinois.

Histoires

L'idée

Dans ce chapitre, je souhaitais donner un aperçu de l'histoire de Hong Kong de manière atmosphérique, sans entrer dans les détails historiques. Eric Lye résume les origines historiques de Hong Kong et thématise le traumatisme chinois de la supériorité britannique au siècle dernier. Guo Danian (Chinois) et Peter Mann (Anglais) devaient, en tant que représentants de leur groupe respectif, rendre leur histoire perceptible à travers l'anecdote. Tandis que chez Guo Danian, l'aspect de l'immigration chinoise est au premier plan, l'histoire coloniale et l'esprit d'aventure jouent un rôle central chez Peter Mann. Les trois personnes différant dans les thèmes et les périodes qu'elles abordent, je leur ai systématiquement attribué des images différentes. Le spot télévisé de la Hong Kong Shanghai Bank, placé entre Eric Lye et Guo Danian, devait montrer que l'histoire migratoire de la génération des parents de Guo Danian est déjà devenue un mythe intégré à l'image que Hong Kong se fait d'elle-même : de rien à la richesse en une génération – ou en mots de Guo Danian : « ...from a nothing much city to become the financial centre of the world ! » Un fait dont même l'anarchiste Guo Danian est paradoxalement fier. Les extraits du film *The World of Suzie Wong* (1961) devaient montrer des images « historiques » de Hong Kong des années 1960 et illustrer ironiquement le côté colonial des déclarations de Peter Mann. C'est également un hommage au roman le plus célèbre sur Hong Kong – la conception hollywoodienne de Hong Kong.

Lien biographique

C'est un lieu commun que de dire que Hong Kong est définie par la collision de deux cultures distinctes – la chinoise et la britannique. Ma contribution biographique est que cette coexistence m'a toujours fasciné à Hong Kong. Dans cette coexistence, qui peut aussi se transformer en opposition pour un étranger, je voyais le reflet de ma propre « apatridie », déjà évoquée dans « Réflexions sur mes motivations ». En tant que « Gwailo » (cantonais : diable étranger) et non-Anglais, je ne pouvais me reconnaître ni dans l'une ni dans l'autre culture. À cela s'ajoute une

longue amitié (depuis 1984) qui me lie à Guo Danian, dont j'ai trouvé le regard « politique » sur la ville extrêmement salutaire, d'autant plus qu'il rejoignait souvent le mien. Quant à Peter Mann, je ne l'ai rencontré que pendant le tournage. Au cours de ces trois mois, il est devenu, au-delà de son importance en tant qu'interlocuteur, un ami et un interlocuteur privilégié. Nous étions en constant dialogue sur notre rapport à Hong Kong et sur mon difficile travail cinématographique au quotidien. En ce sens, le chapitre « Histoires » est aussi un hommage à deux amis.

Références historiques et économiques

Dans ce chapitre, les trois personnes abordent différents aspects et périodes de l'histoire de Hong Kong (cf. annexe : chronologie et aspects de l'histoire de Hong Kong). Eric Lye se réfère essentiellement à la phase de conquête de Hong Kong, de ses débuts (1823) à sa consolidation (1898). Dès leurs premiers contacts avec la Chine, les marchands d'opium anglais exploitaient la supériorité technologique de leurs navires et de leurs armes. Leurs clipper étaient bien plus manœuvrables que les lourdes jonques chinoises. Ils pouvaient ainsi progresser par voie maritime jusqu'à Canton en un temps record et la bombarder depuis leurs navires. Dans la première comme dans la deuxième guerre de l'opium (1843 et 1861), cet avantage fut décisif pour la capitulation chinoise. Les Chinois avaient de surcroît sous-estimé les Anglais à plusieurs reprises. Ces deux défaites furent un traumatisme national, « ...but they had to accept that », comme le commente sèchement Eric Lye.

Guo Danian évoque deux périodes capitales à Hong Kong : la grande vague d'immigration pendant et après la Révolution (1937–49), et les turbulentes années 1970, qui ont conduit à une ouverture politique. L'après-guerre et la vague d'immigration associée inaugurèrent une nouvelle ère : bien que la ville soit restée une colonie britannique, l'afflux continu de Chinois accrut leur poids politique. Probablement déclenchée par le débordement de la Révolution culturelle sur Hong Kong (1967), la mainmise coloniale fut assouplie. D'importants problèmes sociaux – pauvreté, crise du logement, transports insuffisants, corruption – furent enfin pris en charge dans les années 1970 (cf. aussi : Urbanisme & Le Corbusier).

Les anecdotes de Peter Mann sur son quotidien de policier s'inscrivent précisément dans cette époque. Dans les années 1970 fut créée l'Independent Commission Against Corruption (ICAC), dont le travail minutieux provoqua une vague d'indignation (cf. film : Histoires), mais conduisit à un démêlage des privilèges coloniaux. Dans sa dernière déclaration, Peter Mann réfléchit avec auto-ironie sur ces privilèges (« we have probably been a little bit arrogant back then ») et mentionne que les fonctionnaires coloniaux avaient été contraints d'apprendre la langue de la majorité chinoise – signe modeste mais non négligeable d'ouverture politique. Cela ne doit pas faire oublier

que Hong Kong est restée jusqu'au bout (1997) un vestige d'un colonialisme autoritaire aux racines ancrées dans le siècle précédent.

Concernant le développement économique, trois phases se distinguent, toutes étroitement liées à la situation politique en Chine :

1843–1949 : Sous l'influence des guerres de l'opium, Hong Kong se transforma d'un petit village de pêcheurs (1843 : 6 000 habitants) en un important port commercial sur la côte sud de la Chine. En 1937, Hong Kong était déjà une ville d'un million d'habitants. La dépendance économique vis-à-vis du commerce avec la Chine était quasi totale.

1949–1972 : L'implication de la Chine dans la guerre de Corée (1950–53) et l'embargo commercial occidental qui s'ensuivit faillirent paralyser Hong Kong. Pour survivre, la ville dut se diversifier et se tourner vers la production industrielle, les masses de réfugiés chinois fournissant la main-d'œuvre bon marché nécessaire.

1973–1995 : Ce n'est qu'après la visite de Nixon en Chine (1972) que l'embargo se dénoua. Hong Kong devint l'un des plus grands ports commerciaux du monde (cf. graphique 4). Après l'ouverture de la Chine sous Deng Xiao Ping (1978), la production industrielle fut progressivement délocalisée vers la Chine moins chère, et Hong Kong consolida sa position de centre financier et de services dans la région Pacifique. Dans les années 1980, les principales exportations n'étaient plus seulement des produits bon marché – « Made in Hong Kong » – mais avant tout des services. Cette flexibilité fut fortement favorisée par un régime colonial autoritaire entièrement voué à l'idéologie du capitalisme de « laissez-faire ».

Matériaux

Mes recherches s'appuient sur les ouvrages historiques de Cameron (1991), qui consacre un chapitre à la lutte contre la corruption (1991 : 305–319) et un autre aux problèmes sociaux des années 1970 (1991 : 280–292) ; Welsh (1993) ; Yee (1992) ; et White (1994). Il est frappant que, à l'exception de White (1994 : 1–58), la contribution indienne à la fondation et au développement de Hong Kong soit négligée (cf. ci-dessous : Chungking Mansions). Tandis que Cameron (1991) et Welsh (1993) présentent l'histoire sous un angle britannique et colonial, Yee (1992 : 1–67) met en avant le point de vue chinois – un complément important et nécessaire. Ses développements sur les effets dévastateurs du commerce de l'opium imposé sur la Chine, et sur le déclin de la dynastie Qing (1911), sont aussi éclairants que troublants. Fok (1993) propose une analyse approfondie des différences entre historiographies occidentale et chinoise concernant les origines de Hong Kong (cf. annexe : Aspects de l'histoire de Hong Kong). Pour la critique du colonialisme, je me réfère principalement au classique d'Edward Said, *Orientalism* (1978). Les données économiques sur Hong Kong se trouvent dans Cameron (1991 : 292–305), Welsh (1993) et White (1994). Des

développements complémentaires apparaissent chez Chan (1982), qui critique l'idéologie du « laissez-faire capitalisme » ; Cooper (1982), qui tente une analyse marxiste ; et Drakakis-Smith (1992), qui situe le rôle économique de Hong Kong dans la région Pacifique. Deux graphiques (4 & 5) du service statistique de Hong Kong illustrent le ratio import/export (1992) et la dépendance économique mutuelle entre Hong Kong et la Chine (1994).

Urbanisme & Le Corbusier

L'idée

Hong Kong est relativement petite en termes de superficie. Les collines s'élevant abruptement depuis le littoral et ne pouvant être construites, la ville se concentre le long du rivage constructible, lui-même agrandi par d'importants projets de remblaiement (cf. graphique 1). L'espace disponible est exploité jusqu'au dernier mètre carré, et d'immenses ensembles résidentiels dominent le paysage urbain. Plus de six millions de personnes vivent aujourd'hui dans un espace extrêmement restreint, ce qui donne lieu à une densité et une compacité de peuplement uniques au monde. Dans ce chapitre, j'ai tenté, d'une part, de rendre visible l'ampleur même de ce peuplement – sa folie –, et d'autre part, de poser la question de savoir comment les gens qui y vivent s'en accommodent. Les remarques introductives de Nicole Turner (cf. annexe : liste des dialogues) et le premier témoignage d'Eric Lye devaient attirer l'attention sur cette folie – mais aussi, malgré l'horreur, sur ses aspects fascinants. Leurs déclarations, j'ai essayé de les traduire en images de façon littérale. C'est ensuite à l'architecte Eric Lye qu'il revient d'expliquer les raisons de cette situation et la manière dont les gens y font face. Il me tenait à cœur de montrer que, par rapport aux conditions antérieures (les bidonvilles illégaux), le concept des cités représentait une nette amélioration appréciée de la population – mais que les besoins des gens ont évolué au fil des années, ce qui engendre aujourd'hui de graves problèmes.

Lien personnel

Mon rapport à ce thème était fait d'un mélange de fascination (cf. introduction) et de consternation face à l'ampleur de ces gigantesques et monotones cités résidentielles. Je ne parvenais tout simplement pas à imaginer comment des gens pouvaient y vivre et pourquoi ils s'en accommodaient. J'ai posé cette question à tous mes amis chinois sans jamais obtenir de réponse satisfaisante – sauf de la part d'Eric Lye. Lors de la préparation du film début 1996, je suis tombé dans le livre de Harvey sur la postmodernité (Harvey 1991) sur une illustration montrant comment Le Corbusier imaginait en 1920 des cités résidentielles à Paris et à New York (cf. annexe : copie « Le Corbusier »). La ressemblance avec les cités réellement existantes à Hong Kong était à la fois

frappante et troublante. De là est née la question posée à Eric Lye en tant qu'architecte : que pense-t-il de cette similarité involontaire ? « I mean Corbusier did some calculation and found that this form is the most efficient, so the people here don't need to read Corbusier, they too can calculate and think this is the most efficient form and it is! This is the form that gives you the most light, it's the form that you can pack the most people in – except Corbusier thought of it as Utopia, but it is really hell...! »

Références historiques et économiques

Contrairement à Zurich, qui a grandi lentement et s'est continuellement adaptée aux évolutions économiques et politiques, Hong Kong n'a mis que 150 ans à se construire – les grands épisodes de développement urbain ayant eu lieu principalement après la Seconde Guerre mondiale. Les vagues massives d'immigration et de réfugiés pendant et surtout après la Révolution (1949) ont fait croître démesurément les bidonvilles illégaux. Pour reprendre les mots d'Eric Lye : « They were either living up the hills and every time when it rains, things came down or they were living in very dirty places! » Lorsqu'en 1952 un incendie éclata à Shek Kip Mei, l'une de ces cités, plus de 50 000 personnes se retrouvèrent sans abri du jour au lendemain. Le gouvernement colonial refondit alors profondément sa politique de logement, donnant naissance à ce qui est devenu aujourd'hui le plus grand programme de logement public au monde (cf. graphiques 2 & 3). Des plus anciennes cités à six étages, peu subsistent encore. La plupart ont été remplacées par la génération suivante, à dix-sept étages, puis par celle à 24 ou 34 étages. Aujourd'hui, 45 ans après l'incendie de Shek Kip Mei, la moitié de la population de Hong Kong (environ 3 millions de personnes) vit dans des logements sociaux. L'espace limité a été optimisé non seulement par la hauteur croissante des bâtiments, mais aussi par d'immenses projets de remblaiement (cf. graphique 1), sans équivalent ailleurs dans le monde.

Matériaux

Mes informations sur le développement urbain de Hong Kong proviennent principalement de Lampugnani (1993 : 98–112), qui divise ce développement en cinq phases, dont j'ai résumé ci-dessus les deux dernières (depuis 1952). Leeming (1977) a mené des recherches pendant plusieurs années dans le quartier de Kowloon, dont fait partie Shek Kip Mei. Des informations complémentaires sont tirées de Kehl (1983), qui a réalisé des études détaillées dans des bidonvilles, et de Drakakis-Smith (1992 : 159–182), qui compare le développement urbain de Hong Kong avec d'autres villes de la région Pacifique.

Comme lectures complémentaires sur la thématique de la ville – non directement liées à Hong Kong –, je recommande : Zukin (1991 : 5–53), sur la manifestation des rapports de force

économiques dans l'espace ; Harvey (1991 : 40–98), sur l'économie et la ville postmodernes ; King (1983), sur les liens entre la ville, le colonialisme et l'économie mondiale ; et Sassen (1991), sur l'importance des grandes métropoles que sont New York, Londres et Tokyo pour l'économie mondiale.

L'annexe contient trois graphiques du service statistique de Hong Kong illustrant l'ampleur du remblaiement (jusqu'en 1994), l'évolution de la population dans les nouvelles villes (1991) et les projets de construction futurs (à partir de 1994).

«Chinatown»

L'idée

Le chapitre « Chinatown » devait être la suite directe du chapitre précédent, Urbanisme & Le Corbusier. La transition est assurée par la dernière déclaration d'Eric Lye : « Why do Hong Kong people survive – because they use the city as a living room. » C'est précisément cet aspect de la vie intense dans la rue, en contraste avec les cités anonymes, qui devait être montré dans ce chapitre. Le titre comme le premier plan – vu à travers un aquarium donnant sur la rue – sont programmatiques. Le terme « Chinatown » est une désignation occidentale de la façon dont la culture chinoise se manifeste spatialement à l'étranger. Nos représentations et images de la culture chinoise sont fortement façonnées par les différentes Chinatowns que nous connaissons (San Francisco, New York, Paris). L'expérience réelle de la Chine (ou de Hong Kong) est donc mesurée à l'aune de ces images et représentations. La Chine paraît si chinoise parce qu'elle nous rappelle « nos propres » Chinatowns – la ressemblance nous apporte une confirmation qui, dans sa dimension historique, porte indubitablement des traits coloniaux. Appliqué à Hong Kong, le terme est un paradoxe, puisque Hong Kong est une ville chinoise et ne peut donc jamais être une Chinatown – sauf aux yeux d'un étranger. Et c'est précisément là mon propos : non pas affirmer que c'est là le vrai Hong Kong ou le Hong Kong chinois, mais plutôt une projection, un construit – une Chinatown. Le regard à travers un aquarium (un filtre) sur la rue animée devait symboliser ce regard posé sur quelque chose plutôt que depuis l'intérieur. Bien sûr, je souhaitais aussi dans ce chapitre exprimer ma fascination pour ces quartiers chinois plus traditionnels, que je trouvais pittoresques et qui offrent un contraste nécessaire avec le quartier d'affaires moderne de Hong Kong (cf. film : Arrivée). Le spot télévisé de l'Urban Council de Hong Kong sur le danger des structures illégales – notoires dans les quartiers plus traditionnels et plus pauvres en raison du manque de place – ne visait pas à suggérer une analyse de cette problématique, mais simplement à signaler que cette question sociale est prise au sérieux, au point d'être diffusée sous forme de spot télévisé. À l'instar du premier spot télévisé de la Hong Kong & Shanghai Bank (cf. film : Histoires), j'utilise ce spot et les suivants à la fois comme information supplémentaire sur Hong

Kong et pour montrer comment Hong Kong se représente dans les médias visuels – une sorte d'image de soi.

Dans sa dernière déclaration, Eric Lye se demande ce que cela signifie d'être Chinois et répond : « (...) me, for one, I no longer know what it means being Chinese... » Tandis que mes images présentent des quartiers chinois – élaborant quelque chose comme une « Chinatown » (ou plutôt mon idée de ce que c'est) –, Eric Lye, en parlant de lui-même, remet en question cette attribution extérieure.

Lien personnel

J'ai déjà évoqué plus haut la problématique du sentiment d'être étranger et d'être exclu (cf. ci-dessus : Réflexions sur mes motivations). Dans les quartiers communément désignés comme Chinatown – Mong Kok, Yau Ma Tei et Sham Shui Po – ce conflit s'est cristallisé de façon la plus aiguë pour moi. Pendant des heures, voire des semaines, j'arpentais les rues à toute heure du jour et de la nuit, me laissant captiver par l'atmosphère dense et la vie dans la rue – ou comme l'exprimait Eric Lye : « They use the city as a living room ». Sans pouvoir l'expliquer précisément, je me sentais ici extraordinairement à l'aise. Contrairement à Zurich, où tout est ordonné et où la vie se passe derrière les façades (sauf peut-être en été), cette multiplicité de couches me semblait ici presque utopique. J'aurais volontiers ramené quelques éléments en Suisse : les parties de cartes dans la rue, les restaurants bruyants, l'artisan lisant son journal sur le trottoir, le vieil homme dans l'herboristerie, les enfants, les façades tortueuses envahies de structures illégales (surtout des balcons), l'ambiance sonore. Mais précisément parce que je m'y sentais si bien, il m'était d'autant plus douloureux de ne pouvoir presque pas entrer en contact avec les gens. D'une part, je ne parlais pas le cantonais, et d'autre part, je me heurtais à un grand désintérêt et restais un corps étranger exclu.

J'avais fait des expériences similaires dans d'autres pays (Chine, Inde, Tibet, Thaïlande), mais la curiosité des gens pour ma différence (exotisme) et leur amabilité atténuait ce sentiment – je me sentais plus ou moins bienvenu (même si c'était seulement pour l'argent que je dépensais). À Hong Kong, je me suis heurté à un mur. J'ai beaucoup réfléchi aux raisons possibles de cela et ne pouvais l'expliquer que par l'histoire coloniale de Hong Kong. En tant que « Gwailo » (grand diable aux yeux ronds), comme on appelle les Blancs à Hong Kong, j'étais aussi un « représentant » du régime colonial britannique qui avait humilié les Chinois au siècle dernier et les avait tenus à l'écart de la vie politique jusqu'à quelques années auparavant. Que je le veuille ou non, j'étais l'un de ces Blancs (sur-)privilegiés – ou simplement un touriste encombrant. Sans la langue, je ne pouvais jamais dissiper ce malentendu, ce qui me peinait. Mais même pour Peter Mann (le fonctionnaire colonial), qui vit à Hong Kong depuis 25 ans et parle couramment les deux dialectes chinois

(mandarin et cantonais), les problèmes ne sont pas fondamentalement différents – lui aussi, comme il me l'a confié, se heurte à ce mur – seulement un peu plus tard que moi. En ce sens, ce chapitre n'est pas une représentation de ce que sont réellement les quartiers de Mong Kok, Yau Ma Tei et Sham Shui Po, mais un hommage à ma vision, à mon image de cette « Chinatown ».

Références historiques et économiques

Hong Kong en tant que ville se compose de deux entités : l'île de Hong Kong, où se trouve aujourd'hui le quartier d'affaires moderne (Central), et Kowloon, la péninsule sur le continent chinois, où se trouvent les quartiers mentionnés ci-dessus (Chinatown). Kowloon ne fut annexé qu'après la deuxième guerre de l'opium (1861) et devint par la suite le principal lieu d'installation des immigrants chinois nouvellement arrivés. À l'exception des casernes militaires de la puissance d'occupation, habitées principalement par des Népalais et des Indiens, ce territoire fut investi par les Chinois. Seuls Sheung Wan et Wan Chai, deux quartiers centraux de l'île, permettaient aux commerçants chinois de tenir leur rang. Leur rôle d'intermédiaires et de facilitateurs pour les marchands britanniques était indispensable. On trouve encore aujourd'hui à Sheung Wan des vestiges d'autrefois : entrepôts, maisons d'habitation au style colonial tortueux, escaliers étroits et surtout boutiques spécialisées dans le commerce d'exportation de marchandises exotiques (à nos yeux) : coquillages râpés, chauves-souris séchées, ailerons de requin, vieux ginseng, etc. Le film *The World of Suzie Wong* fut tourné à Sheung Wan, et non à Wan Chai où il est censé se dérouler. L'ancien Wan Chai n'existe pour ainsi plus. Il a été absorbé par le quartier d'affaires en constante expansion, et seuls quelques bâtiments témoignent encore de son passé de quartier portuaire mal famé et de marché aux poissons.

Pour deux raisons, les structures chinoises de Kowloon sont d'une plus grande envergure et ont été préservées plus longtemps que sur l'île. Kowloon était considérée par les Britanniques comme la partie chinoise de Hong Kong, tandis qu'ils s'approprièrent l'île plus éloignée – initialement pour des raisons militaires, l'île se trouvant à environ quatre kilomètres du continent (Chine) et n'étant accessible que par ferry. La protection relative qu'elle offrait était appréciée, mais constituait en fin de compte une illusion. C'est notamment en raison de cette insécurité que les Britanniques forcèrent les Chinois en 1898, par une opération militaire, à leur louer d'autres territoires (les New Territories) au nord de Kowloon – pour 99 ans. C'est là que se trouve la pierre angulaire de la rétrocession de Hong Kong à la Chine, le bail devant expirer en 1997. Les New Territories et Kowloon constituaient une zone tampon pour les Britanniques repliés sur l'île qu'ils croyaient protégée.

Après la guerre, lors de la reconstruction de Hong Kong, l'aéroport fut construit à Kai Tak, à la pointe sud-est de Kowloon. La piste fut prolongée sur la mer remblayée par manque de place. La

croissance rapide de Hong Kong finit par le placer au cœur de la ville. Pour cette raison, il était interdit de construire des gratte-ciel à Kowloon, qui se trouve presque entièrement dans l'axe d'approche. L'occupation de l'espace s'est donc faite moins en hauteur qu'en largeur et en périphérie, et beaucoup plus lentement que sur l'île. Aujourd'hui, avec le nouvel aéroport de Chek Lap Kok sur l'île isolée de Lantau, les zones autrefois « protégées » de Kowloon sont déjà intégrées dans de grands projets d'urbanisme qui transformeront radicalement la vieille structure subsistante (cf. annexe : « Urbanisme » et graphiques 1–3). Tôt ou tard, les quartiers que j'ai filmés et la vie dans la rue telle qu'elle existe aujourd'hui disparaîtront.

Sur le plan économique, Kowloon était d'une importance capitale surtout dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale. Les manufactures nécessaires à la production industrielle (cf. ci-dessus : Histoires) ont été créées principalement à Kowloon, dans les quartiers que j'ai filmés – des petits ateliers qui existent encore aujourd'hui (cf. film : Chinatown, atelier de carton) jusqu'aux grandes salles de production de Tai Kok Tsui. C'est ici que fut posé le fondement matériel de la transformation économique de Hong Kong (à partir de 1955). Dans les années 1960, la guerre du Vietnam apporta une nouvelle composante économique : le tourisme. Hong Kong était (et reste) un port d'escale prisé de la marine américaine. À la pointe sud de Kowloon, à Tsim Sha Tsui, l'infrastructure nécessaire fut mise en place : hôtels, centres commerciaux, restaurants, mais aussi prostitution. Aujourd'hui, la pointe sud de la péninsule de Kowloon est connue sous le nom de Golden Mile, et le Holiday Inn qui s'y trouve s'est d'ailleurs nommé ainsi. Le tourisme reste une source de revenus importante pour Hong Kong, et la forte baisse des visiteurs depuis la rétrocession de juin 1997 est suivie avec inquiétude.

Alors que le développement du port à conteneurs au nord-ouest de Kowloon avait été freiné par l'embargo commercial (1950–1973) (cf. ci-dessus : Histoires), il a explosé spatialement après l'ouverture de la Chine au début des années 1980. Il compte aujourd'hui à nouveau parmi les plus grands du monde (cf. film : Rien à fêter) et consolide la position économique de Hong Kong en tant que plaque tournante du commerce dans la région Pacifique.

Matériaux

Les informations et recherches sur la vie dans les rues de Chinatown proviennent exclusivement de Leeming (1977), Kehl (1983) et Drakakis-Smith (1992), qui traitent également de la croissance économique et des problèmes sociaux tels que le manque d'équipements sanitaires, la promiscuité et la criminalité. La discussion sur l'identité chinoise en général et sur l'identité hongkongaise en particulier a été principalement nourrie par Yee (1992). D'autres aspects importants de la société hongkongaise sont abordés par Lau (1994), qui examine la structure des classes et les inégalités économiques à Hong Kong. Les informations sur l'urbanisme de Kowloon ont été tirées de

Lampugnani (1993) et Leeming (1997). Des informations historiques plus générales sur Kowloon se trouvent dans Welsh (1993), Cameron (1991) et White (1994). La copie « Urbanisme » et les graphiques 1–3 (tous en annexe) visent à illustrer l'ampleur du développement – y compris celui qui est déjà planifié.

Chungking Mansions

L'idée

À l'origine, je n'avais pas l'intention d'élargir mon film à l'ensemble de Hong Kong – je voulais uniquement dépeindre les Chungking Mansions : un portrait de ce pâté de maisons (cf. annexe : structure des Chungking Mansions, plans inclus) ou une étude sociale à travers laquelle je souhaitais avant tout montrer la problématique de la migration dans ses différentes facettes. Dès la phase de recherche (1995), il apparut qu'il serait difficile d'approcher les travailleurs migrants (en situation irrégulière). Pendant le tournage, le pressentiment se transforma en certitude. Après environ trois semaines, je dus admettre que trois mois – aussi longtemps que durait mon argent – ne suffiraient pas à établir la confiance nécessaire avec les différents groupes de travailleurs migrants. Leur méfiance vis-à-vis de la caméra était trop grande et ils n'espéraient pas grand-chose de mon travail. La plupart étant en situation irrégulière à Hong Kong, avec des visas expirés, le risque était trop élevé – on pourrait les reconnaître dans mon film – et mes assurances (que c'était juste un projet universitaire, la distance entre Zurich et Hong Kong, que ce n'était pas une production télévisée, etc.) ne servaient à rien. Les contrôles policiers constants leur donnaient raison (cf. film : Chungking Mansions, Police Raid). De plus, la plupart des commerçants légaux des Chungking Mansions sont impliqués dans des activités semi-légaux voire illégales : ils ne paient pas d'impôts, soudoient les douaniers au port, emploient des travailleurs migrants illégaux (cf. film : Chungking Mansions, Illegal Workers). Il était donc difficile de filmer du tout, personne ne voulant apparaître à l'image et j'avais à peine accès aux commerces. J'ai décidé d'abandonner le projet « Chungking Mansions » et de me replier sur Hong Kong dans son ensemble. Les Chungking Mansions devaient toutefois rester présentes dans le film en tant que partie de Hong Kong. Le chapitre devait servir à évoquer au moins la problématique migratoire et à donner aux Indiens un rôle important dans mon film (cf. ci-dessous : 1.7.3.). Le titre exprime cette intention : Chungking Mansions – Little India : travailleurs migrants, hommes d'affaires, prostitution. Ces trois aspects étaient ceux que je souhaitais traiter. Le Pakistanais Afzal Mohammad devait aborder la problématique des travailleurs migrants illégaux à travers sa pièce de théâtre (1) ; l'Indien Mohan devait incarner l'exemple des immigrants qui ont « réussi » (2) ; et les prises de vue nocturnes finales des Chungking Mansions devaient notamment montrer des prostituées au travail (3).

Lien personnel

Depuis mon premier séjour à Hong Kong il y a neuf ans (1988), j'ai toujours logé dans des pensions des Chungking Mansions lors de mes nombreuses visites (environ 10 mois au total), qui étaient devenues pour moi une sorte de chez-moi à Hong Kong. Je connaissais chaque recoin, fréquentais régulièrement les restaurants indiens et m'étais fait des amis avec qui je suis encore en contact aujourd'hui lorsque je suis à Hong Kong. D'autant plus grande fut la déception lorsque je dus réaliser que ces contacts ne m'étaient d'aucune aide pour mon travail cinématographique.

Histoire

Les Chungking Mansions sont situées à Tsim Sha Tsui, le quartier le plus au sud de Kowloon, qui appartient au continent chinois. D'abord vitrine architecturale (années 1960), les Chungking Mansions ont évolué, sous l'influence des étrangers qui s'y installaient (principalement d'Inde, du Népal et du Pakistan), de la guerre du Vietnam (années 1960–70) et du tourisme qui en découlait, en une sorte de bidonville. L'influence indienne, la demande de pensions bon marché (touristes) et de maisons closes (pour les soldats américains) ont rapidement modifié la structure sociale. De nombreuses familles chinoises ont alors déménagé et la part résidentielle a diminué. L'espace ainsi libéré a été principalement occupé par des immigrants indiens, népalais et pakistanais. Pendant la période de transition (années 1970), des guerres de gangs entre gangs chinois et indiens ont éclaté à plusieurs reprises. La stigmatisation en tant que sous-culture indienne dégradée – Little India – date principalement de cette époque, une réputation dont les Chungking Mansions n'ont jamais pu se défaire. Elles sont pourtant restées une attraction à Hong Kong, et il y a quelques années, le cinéaste hongkongais Wong Kar Wai a immortalisé le complexe dans son excellent film *Chungking Express* (1994). La musique qui ouvre le chapitre Chungking Mansions dans mon film est empruntée comme leitmotiv au film de Wong Kar Wai.

Concernant l'importance de la communauté indienne à Hong Kong, je tiens à souligner qu'elle a participé à la construction de cette ville depuis ses origines (1843) : d'abord principalement comme policiers et soldats, puis (à partir de 1861) de plus en plus comme commerçants. Tant l'historiographie anglaise que l'historiographie chinoise négligent leur influence. Il a fallu le livre *Turbans and Traders* de Barbara Sue White (1994) pour leur donner la place qui leur revient dans l'histoire de Hong Kong. Trois institutions importantes de Hong Kong ont été fondées par des hommes d'affaires indiens : le premier hôpital, la première université et la Star Ferry (qui relie l'île au continent), devenue un véritable symbole de Hong Kong. Les Indiens représentent ensemble moins de 1 % de la population totale de Hong Kong, mais contrôlent plus de 10 % de son commerce d'import-export (d'après White).

Matériaux

Mes informations de fond sur la communauté indienne à Hong Kong et son importance proviennent exclusivement du livre de White (1994) et de quelques articles sur les Chungking Mansions (cf. annexe : article « The Twilight Zone »). Les données relatives à la structure spatiale et à l'histoire des Chungking Mansions sont tirées de Leeming (1997) et ont été actualisées par moi pendant les périodes de recherche et de tournage (cf. annexe : structure des Chungking Mansions, plan inclus).

J'ai également recueilli des informations auprès de deux anciens habitants des Chungking Mansions qui n'ont malheureusement pas trouvé de place dans ce film : M. Fat, propriétaire d'une pension originaire de Shanghai, et Eric Perreira, un Sino-Portugais qui avait vécu les guerres de gangs des années 1970. Sa famille avait quitté les Chungking Mansions en 1980, à la suite de leur transformation en bidonville, pour s'installer dans les New Territories.

«Rien à fêter»

L'idée

Dans ce chapitre, je souhaitais aborder des aspects qui n'avaient pas encore été évoqués dans le film, mais qui me tenaient particulièrement à cœur : le moment de fascination à l'arrivée, qui s'estompe avec le temps (Afzal Mohammad), l'architecture de Hong Kong (Eric Lye), l'idéologie du marché libre (Nicole Turner, Mohan), le changement rapide et permanent de la ville (Peter Mann) et l'ambivalence du rapport à Hong Kong, commune à tous mes interlocuteurs. Nicole Turner a exprimé cette ambivalence avec le plus de précision pour moi : « I hated it (Hong Kong)...(Pause)...no, I loved it...(Pause)...I love it and I hate it! » Dans un certain sens, les déclarations peuvent être comprises comme un commentaire de ma part – non pas telle déclaration en particulier, mais toutes ensemble (cf. annexe : liste des dialogues). J'ai placé ce chapitre dans mon film de façon délibérée et avec une arrière-pensée. Dans les chapitres précédents, le spectateur apprend progressivement à connaître la ville. Chaque chapitre traite de façon plus ou moins autonome d'une thématique (Arrivée, Histoire, Urbanisme, etc.). Il me semblait alors temps de faire le point de façon réflexive sur ce qui avait été vu et entendu jusqu'alors – comme si les gens s'asseyaient et se demandaient : alors, c'est quoi au fond, Hong Kong ? Qu'est-ce qui fait cette ville (pour moi) ? La tentative de se réapproprier Hong Kong par la réflexion, sur un autre plan, me semblait, avant le chapitre conclusif 1997, non seulement nécessaire, mais aussi sensée. En fin de compte, 1997 sera pour ces personnes le moment où se décidera l'orientation de leur projet de vie. Elles avaient décidé, pour différentes raisons, de venir vivre dans cette ville. La rétrocession de Hong Kong à la Chine en juin 1997 et l'incertitude qui l'accompagnait allaient placer cette décision sous un jour différent, voire la remettre en question.

Lien personnel

J'ai déjà mentionné ci-dessus que ce chapitre est en quelque sorte un commentaire de ma part sur Hong Kong. On y trouve des déclarations sur Hong Kong qui correspondent à mon expérience et à mon appréciation, et que je souhaitais voir formulées. Mon lien personnel avec ce chapitre tient au fait que leurs déclarations auraient pu être les miennes. Je ne souhaite pas mettre l'accent sur une déclaration particulière, mais sur toutes ensemble. Je souhaitais également que leurs témoignages se réfèrent rétrospectivement à ce qui avait été vu et entendu auparavant et préparent en même temps le chapitre suivant (1997).

Références historiques et économiques

Dans la première partie, qui porte sur l'architecture, il s'agissait moins de l'architecture en tant que telle que du fait que ce n'est pas un seul élément qui fait la ville, mais l'ensemble de tous les éléments qui dégagent une incroyable énergie. Eric Lye poursuit : « Hong Kong as a city has no place and no space, but it has a lot of activities – and that takes the mind of the people! » Il développe son argument et conclut que Hong Kong est un « lieu de passage » (transient city) – une grande place de marché. Ce qui relie Hong Kong en définitive, c'est précisément ce marché : l'économie est le seul dénominateur commun qui unit, dans une certaine mesure, les différents groupes ethniques – les Indiens, les Occidentaux et les Chinois – et maintient finalement la ville ensemble. Pour reprendre la formule percutante de Nicole Turner : « It's a phenomenal place to make money (...) it's a wet dream for capitalists! » Seulement, ce marché n'est pas aussi libre qu'on le prétend toujours, mais soutenu et dirigé par un régime autoritaire, fondamentalement peu démocratique. Nicole Turner encore : « (...) it's a perfect combination of authoritarianism and capitalism, the colonialists call it laissez-faire, but it is authoritarianism, which doesn't interfere in the economy at all. » À la surévaluation de l'économie et des apparences extérieures, Nicole Turner oppose (avec un peu d'exagération) le prix à payer : « (Hong Kong) is a city without a soul! »

Matériaux

Sur cette dernière problématique, je recommande l'article de Chan (1982), qui règle ses comptes avec l'idéologie du « laissez-faire capitalisme » à Hong Kong. D'autres lectures critiques sur l'idéologie du marché libre et le prix (politique) à en payer se trouvent dans : Cooper (1982), Kehl (1983), Lau (1994) et Yee (1992). Comme lectures complémentaires sur l'architecture, que je n'ai pas abordée ci-dessus, je me réfère à Lampugnani (1993), spécifiquement sur Hong Kong ; Harvey (1991 : 64–98), sur l'architecture et la ville postmodernes ; et Zukin (1991 : 4–54).

«1997» – La rétrocession de Hong Kong à la Chine

L'idée

La première de mon film eut lieu le 30 juin 1997, un jour avant la rétrocession de Hong Kong à la Chine. Pourtant, Made in Hong Kong ne devait pas être un film sur cet événement. Pour moi – et c'est quelque chose que j'ai également discuté avec mes interlocuteurs – l'événement de 1997 n'était que le fond sur lequel devaient se dérouler nos conversations sur leur vie et leur rapport à Hong Kong. Pendant la préparation de mon film, j'espérais et m'attendais à ce que l'incertitude liée à 1997 conduise les gens à une réflexion plus intense sur leur propre vie, ce qui s'est avéré exact. Dans leurs déclarations très personnelles sur 1997, mon objectif n'était pas tant de fournir du matériel historique ou des données (que l'on pouvait trouver dans la presse), que de montrer comment ils gèrent cette situation en tant que personnes et comment elle influence leur vie. Je partageais l'avis de Nicole Turner (cf. annexe : liste des dialogues) que la rétrocession elle-même serait un spectacle, mais que l'on ne pourrait vraiment juger ce qui avait changé (et comment) qu'au bout de cinq ou dix ans. Les déclarations de Guo Dalian m'étaient particulièrement précieuses par rapport à 1997 : il soulignait que Hong Kong aurait dû être rendue depuis longtemps et que le problème de la population chinoise de Hong Kong n'était pas d'appartenir à la Chine, mais de tomber sous la coupe d'un régime dogmatique. Tout au long des différentes conversations, j'avais espéré entendre ces propos – Guo Dalian fut le seul à les formuler !

Lien personnel

Outre l'aspect méthodologique – comment tirer parti de 1997 comme toile de fond d'une réflexion intensifiée sur la vie des gens –, j'avais, lors de mes séjours à Hong Kong, des expériences concrètes de cette problématique qui m'ont profondément marqué et m'ont même permis d'établir un lien avec l'Europe : en 1989, je travaillais dans un bar à Hong Kong, peu avant le début du mouvement étudiant en Chine. J'étais principalement en contact avec la clientèle anglaise nouvellement enrichie, qui n'avait en tête que de faire de l'argent et de rester encore un bon moment (business as usual). Lors d'une petite manifestation en soutien aux victimes du soulèvement de Lhasa brutalement réprimé en mars 1989 par l'armée chinoise, nous fûmes pris à partie par des passants. Une pancarte en particulier sembla leur déplaire : « Tibet 1989 equals Hong Kong 1997 ». Juste un mois plus tard, alors que le mouvement étudiant commençait à se former sur la place Tiananmen à Pékin et ne cessait de croître, une vague d'euphorie déferla sur Hong Kong. On espérait un changement profond en Chine qui modifierait aussi leur situation par rapport à 1997. L'année 1997 était soudainement de nouveau à l'ordre du jour et faisait l'objet de discussions. Je voyageais à ce moment-là au Japon et j'assistai depuis là-bas à l'écrasement sanglant de ce qui était devenu un mouvement populaire d'étudiants à Pékin. J'étais bouleversé.

Lorsque je retournai peu après travailler à Hong Kong, je trouvai une ville changée. Il y avait des manifestations, des discussions politiques se tenaient, mais on sentait aussi un choc profond et persistant. Les premiers commençaient à parler ouvertement de s'établir à l'étranger en lieu sûr. Je décidai pour ma part de découvrir la Chine et entrepris un voyage depuis le Pakistan, à travers l'ouest de la Chine jusqu'aux régions nomades tibétaines (Amdo), puis jusqu'à Chengdu (Sichuan) et de retour à Hong Kong. Des conversations avec des Chinois sur ce qui s'était passé à Pékin m'accompagnèrent tout au long du voyage – surtout dans la mégapole de Chengdu, qui avait elle-même connu l'écrasement d'un mouvement plus modeste.

Après six mois en Chine, je revins à Hong Kong en décembre 1989. De nouveau, l'atmosphère avait complètement changé. La politisation radicale avait cédé la place à une résignation paralysante. La plus grande vague d'émigration depuis 1945 prenait son essor à cette époque. Les médias évoquaient déjà la menace d'une « fuite des cerveaux », car des personnes instruites des classes moyenne et supérieure commençaient à partir – du moins celles qui pouvaient se permettre de « s'acheter » une place dans d'autres pays. Au même moment, je regardais à la télévision à Hong Kong la chute du Mur à Berlin. La chaleur tropicale et l'humidité de ma petite chambre contrastaient cruellement avec la neige en Allemagne et l'importance historique de la chute du Mur. Tandis que les gens qui grelotaient en Allemagne jubilaient, Hong Kong était gagnée par une grande désillusion – quelle ironie ! Depuis lors, je suis régulièrement retourné à Hong Kong (cinq fois depuis 1992) et j'ai pu suivre les changements d'atmosphère. Deux éléments saillants ont retenu mon attention :

1. Il me semblait que la discussion autour de l'identité hongkongaise – en particulier par rapport à la démarcation vis-à-vis de la Chine – avait repris avec une intensité renouvelée. Le travail culturel y jouait un rôle important. Peu après le désastre de Tiananmen, une nouvelle section fut ajoutée au Festival du film de Hong Kong (1992) avec le titre évocateur : *Beyond Censorship*. Et une rétrospective fut consacrée au cinéaste documentariste japonais engagé Ogawa, actif dans divers mouvements radicaux de défense des droits civiques (p. ex. contre l'aéroport de Narita à Tokyo) – comme si l'on se préparait à quelque chose.

2. Parallèlement se déroulait le « processus de démocratisation » lancé par Chris Patten, le nouveau gouverneur de Hong Kong (1992). Le gouvernement chinois comprenait cette « tactique politique » – comme ils l'appelaient – non pas comme une véritable démocratisation, mais plutôt comme une tentative de ridiculiser la Chine aux yeux de la communauté internationale. Cette appréciation n'était pas sans fondement, et ils répondirent par la confrontation. La baisse à court terme du taux de croissance économique qui s'ensuivit (1992–1994) poussa la majorité des hommes d'affaires hongkongais (chinois) dans les bras (ouverts) du régime honni. Ceux-ci réalisèrent rapidement que les affaires pouvaient se faire aussi sous un régime communiste.

L'actuel gouverneur Tung Chee-Hwa, nommé par le gouvernement chinois en 1997, était l'un des représentants les plus éminents de cette tendance !

Références historiques et économiques

En résumé, je souhaite mentionner les points clés suivants de l'histoire de Hong Kong, tous directement (ou indirectement) liés à la rétrocession de 1997 :

1. 1898 : Par une action militaire (le siège de Pékin), les Anglais forcèrent les Chinois à leur céder d'autres territoires – cette fois non pas sous forme de territoire annexé (comme en 1843 l'île, et en 1861 Kowloon), mais par un bail de 99 ans. Avec les New Territories, Hong Kong s'agrandit d'un seul coup de façon considérable.
2. 1946 : Le gouverneur Young de l'époque tenta, par des réformes politiques, d'associer davantage la population de Hong Kong (les Chinois inclus !) aux processus de décision. Le « Young Plan », jugé utopique, fut stoppé par Londres, enterrant du même coup l'idée de mener Hong Kong vers une quasi-indépendance anticipée. Young fut destitué.
3. 1972 : Richard Nixon se rendit en Chine. Ce qui fut qualifié de « dégel » entre la Chine et l'Occident commença. Après la mort de Mao (1976), Deng Xiao Ping s'imposa dans les luttes internes pour le pouvoir et initia l'ouverture (économique) de la Chine (1978).
4. 1984 : Conséquence indirecte de l'amélioration des relations entre l'Angleterre et la Chine, la question de 1997 fut pour la première fois mise sur la table. Au terme de difficiles négociations (Peter Mann qualifia d'« scandaleuse » l'attitude de Thatcher face aux Chinois !), les deux parties trouvèrent conjointement la « solution géniale » : One Country – Two Systems. Ce qui entrerait dans l'histoire sous le nom de Joint Declaration stipulait ni plus ni moins que les Anglais étaient prêts à rendre à la Chine non seulement les New Territories louées, mais aussi l'île de Hong Kong et Kowloon, annexées lors des guerres de l'opium (1843/61). En échange, le gouvernement chinois garantissait de ne rien modifier pendant 50 ans au système politique et économique de Hong Kong. Toutes les négociations ultérieures ont tourné précisément autour de ce point. La tentative de « démocratisation » de Chris Patten (à partir de 1992) fut donc perçue par les Chinois comme un affront. En ce qui concernait le système politique et économique de Hong Kong, ils se référaient toujours à la situation antérieure à 1984.
5. 1989 : La population de Hong Kong (et l'opinion publique mondiale) perdit confiance dans les assurances données par la Chine. Les vagues d'émigration depuis lors sont à lire comme une réponse à cette perte de confiance.
6. 1992 : Chris Patten tenta à son tour de répondre à cette massive perte de confiance. Ses efforts en faveur d'une « démocratisation » accélérée de Hong Kong se comprennent mieux comme une

réaction au massacre de Pékin en 1989. Mais en fin de compte, il s'agissait des deux côtés de jeux de pouvoir entre deux nations qui, comme le formulèrent Nicole Turner et Peter Mann dans leur entretien, étaient « ...proud and egocentric nations, that both have this strange obsession with keeping face ! »

Matériaux

Des présentations générales de la problématique se trouvent dans Welsh (1993), Cameron (1991) et Yee (1992), tandis que la situation spécifique de 1997 pour les immigrants du sous-continent indien est traitée par White (1994). Des études détaillées sur la rétrocession et la perte de confiance sont : Cheng (1994 ; 1987), qui a mené deux grandes enquêtes à Hong Kong ; Lau (1995), avec son étude très remarquée sur la perte de confiance ; et last but not least le livre de Wang (1995), dans lequel divers représentants de l'establishment politique, économique et intellectuel prennent position sur la Joint Declaration (1984) et le changement imminent.

Les personnes interrogées – Six conversations

Bien que les différentes personnes se présentent elles-mêmes dans le film (certaines plus, d'autres moins) et donnent des informations sur leur histoire, je souhaite ici compléter les informations les plus importantes sur leur vie :

Guo Danian

Guo Danian est né dans les années 1950, fils de pauvres immigrants du sud de la Chine qui avaient fui pendant la Révolution (1947). Il reçut à Hong Kong une éducation coloniale dans une école missionnaire catholique, où il dut apprendre l'anglais. Contrairement à son frère, qui alla à l'université et étudia le droit, Guo Danian – influencé par le mouvement de 1968 – refusa ce parcours et devint journaliste indépendant. Il s'engagea dans divers groupes politiques de gauche radicale et se consacra de plus en plus au travail culturel (cinéma, théâtre, musique). Au début des années 1980, il fonda avec sa femme Cassie le groupe de rock « Blackbird », qui a déjà sorti plusieurs CD. En 1984, ils participèrent à un congrès anarchiste à Venise, où je les ai également rencontrés. Guo Danian se consacra ensuite principalement au groupe et à son travail politique. Pour vivre – comme il l'exprime lui-même –, il écrit comme pigiste des articles sur des sujets culturels. En 1989, il faisait partie de ces Chinois de Hong Kong qui tentèrent activement de soutenir les étudiants à Pékin. À Hong Kong, il est une personnalité connue de sa génération et des jeunes en dehors du courant dominant.

Peter Mann

Peter Mann, comme Guo Danian la quarantaine environ, est issu de la classe moyenne intellectuelle anglaise du sud de l'Angleterre. À Oxford, il étudia aux côtés de Tony Blair (!), qu'il n'appréciait pas particulièrement, ce dernier ne fumant ni (de hasch), ni ne buvant avec excès. Ses études en sociologie, théologie et littérature anglaise relevaient davantage de l'obligation, et après l'obtention de son diplôme il chercha l'aventure. Sur les conseils d'amis, il voyagea en Inde et à Hong Kong (1976). Il s'inscrivit à l'école de police et travailla comme policier à Hong Kong. En tant qu'Anglais, il fut immédiatement nommé supérieur d'une petite unité dans les rues de « Chinatown ». Sur les conseils d'amis à nouveau, il posa sa candidature à un poste dans l'administration coloniale. Il fut accepté avec enthousiasme et suivit la filière administrative classique (à partir de 1978), acquérant une expérience dans tous les départements (économie, transports, logement, environnement, etc.). Il travaille aujourd'hui au troisième échelon hiérarchique en tant que coordinateur des différents départements (central policy unit). Son rapport annuel de synthèse sur les différents départements est soumis au conseil des ministres, qui le révisé et le transmet au gouverneur Chris Patten. Ce dernier en tire, dans ses discussions avec les ministres, sa politique pour l'année à venir. Peter Mann restera à Hong Kong, mais cherche un poste dans le secteur privé.

Nicole Turner

Nicole Turner est dans la mi-vingtaine et a grandi en Afrique du Sud, fille d'une famille anglaise de propriétaires terriens près du Cap. Au lycée, elle s'engagea dans un groupe de femmes radical soutenant l'ANC. Peu avant la transition politique en Afrique du Sud, elle vivait dans la clandestinité. Désenchantée par la corruption des politiciens de l'ANC, elle quitta l'Afrique du Sud – elle en avait assez, voulait partir, et l'Asie était la destination la moins chère. Après un voyage en Inde et en Thaïlande, elle s'installa à Hong Kong (1994) et commença par hasard à travailler comme pigiste pour le Hong Kong Standard. Ses reportages sur la vie nocturne hongkongaise et le Guangdong voisin (Chine) étaient si demandés qu'elle put en vivre. Bien qu'elle haïsse Hong Kong (mais l'aime aussi) et ait toujours voulu partir, elle ne l'a pas encore fait. Aujourd'hui, elle travaille comme journaliste pour Channel IV à Hong Kong.

Eric Lye

Eric Lye est né dans les années 1930 en Malaisie, fils d'immigrants chinois. Son père travaillait comme officier dans l'armée, tandis que sa mère vivait avec les enfants sur la plantation d'hévéas qui leur appartenait. Il reçut sa formation dans l'armée, où il put étudier l'architecture. Après de nombreuses étapes – Angleterre, Canada et États-Unis –, il finit par s'établir à Hong Kong avec sa

famille en tant que professeur d'architecture. Selon ses propres dires, il n'avait jamais reçu en Occident – en tant que Chinois – la reconnaissance qui lui est accordée ici à Hong Kong. Son déménagement à Hong Kong fut également motivé par ses deux fils, qu'il voulait voir grandir dans un environnement chinois. Depuis plusieurs années, il dirige le département d'architecture de l'Université de Hong Kong. Aujourd'hui, Eric Lye est sur le point de prendre sa retraite. Il possède à la fois un passeport canadien et un passeport britannique, mais n'envisage pas pour l'instant de quitter Hong Kong – pourquoi le ferait-il, se demande-t-il lui-même.

Afzal Mohammad

Afzal Mohammad a grandi orphelin au Pakistan. Ses parents périrent pendant la guerre entre le Pakistan et le Bangladesh en cours de sécession. Il reçut une bonne éducation dans l'orphelinat et, en tant qu'élève talentueux, eut la possibilité de poursuivre ses études. Il étudia les arts et le graphisme. Depuis des années, il travaillait également comme comédien (théâtre parallèle) et fut découvert lors d'une tournée par Mok Choyu, le directeur du théâtre populaire (people's theater) de Hong Kong, qui l'invita (1990). Il voyagea ensuite à travers l'Asie avec diverses pièces. Celles-ci étaient consacrées aux problèmes sociaux des pays respectifs (pauvreté, éducation, etc.), mais aussi à la problématique de la migration dans l'espace asiatique. Ne pouvant pas vivre du seul théâtre, il commença à travailler pour une compagnie d'assurance américaine (1994) qui vend des assurances-vie aux Indiens et aux Pakistanais. Ironiquement, il travaille aujourd'hui au même endroit où il collectait auparavant son matériau vivant sur les problèmes des travailleurs migrants – aux Chungking Mansions. Entre-temps, il a épousé une Taïwanaise et prévoit de quitter Hong Kong prochainement.

Mohan

Comme le raconte Mohan, il a grandi dans l'Uttar Pradesh, l'État le plus peuplé de l'Inde – à Lucknow, une grande ville à la longue histoire coloniale. Ses parents possédaient un petit commerce textile, où il commença à travailler après sa formation dans l'armée. Ne voyant pas de perspective d'avancement professionnel en Inde, il décida, sur les conseils d'amis, de se rendre à Hong Kong (1968). Il commença à travailler comme spécialiste du textile et tailleur, ce qui le mena aussi aux États-Unis, où il prenait les mesures dans des hôtels de luxe pour des costumes confectionnés à Hong Kong et renvoyés aux États-Unis. La solitude pesait sur lui et il retourna à Hong Kong, où il ouvrit sa propre boutique aux Chungking Mansions (à partir du milieu des années 1970). Comme pour de nombreux commerçants des Chungking Mansions, son activité a connu des hauts et des bas et s'est aujourd'hui stabilisée au niveau d'un magasin de textile de taille raisonnable – mais qui traverse actuellement une mauvaise passe. Il possède un appartement aux

Chungking Mansions où il vit avec sa famille et celle de son fils. Depuis plusieurs années, il se rend régulièrement au temple hindou de son gourou à Kowloon et s'engage dans les activités culturelles de la communauté indienne à Hong Kong.

3e partie : De la recherche (décembre 1995) au tournage (avril – juin 1996)

Remarques préliminaires

Comme je l'ai déjà mentionné dans l'introduction, j'ai commencé à préparer mon projet de film en 1995. Heureusement, je ne savais pas encore exactement ce qui m'attendait – en termes de travail et de problèmes –, sinon j'aurais peut-être jeté l'éponge. Ce n'est donc pas la témérité qui m'a poussé à mener seul un tel projet, mais plutôt la naïveté (et, comme stratégie psychologique, aussi une certaine ignorance volontaire). Trois facteurs m'ont aidé, encore et encore, à retrouver mes repères dans le chaos et à gérer mes difficultés d'une façon ou d'une autre (« d'une façon ou d'une autre » parce que je ne sais plus aujourd'hui comment les choses se sont passées). Avant d'aborder ma méthode de travail, je voudrais brièvement évoquer ces trois facteurs. Je ne les présenterai pas dans l'ordre chronologique dans lequel ils sont apparus au cours de mon travail, mais les organiserai de façon thématique : 1. Films, 2. Livres, 3. Personnes.

Films

Le projet Made in Hong Kong était mon premier projet de film. Je n'avais jamais auparavant formulé, planifié, filmé, monté ou commercialisé un tel projet. Tout ce qui m'attendait était nouveau. Je dois cependant préciser que je travaille avec le cinéma depuis plusieurs années et que le cinéma est ma passion. Depuis 1986, je suis impliqué dans le cinéma Xenix de Zurich et j'y ai travaillé dans tous les domaines, principalement dans la programmation. Durant cette période, j'ai vu d'innombrables films de fiction et documentaires, ce qui m'a permis d'affûter mon regard (de façon abstraite) en ce qui concerne le travail de caméra et le montage. À l'Université de Zurich, j'ai commencé à étudier la filmologie et l'anthropologie visuelle en 1993. Cela impliquait bien sûr d'analyser ce que j'avais vu et de le formuler en termes abstraits. Cet engagement continu avec le cinéma a encore affiné mon regard. Comme nombre de mes amis travaillent professionnellement dans le cinéma (réalisation, caméra, production), j'avais le privilège d'être invité à de nombreuses projections de rough cuts. Il s'agissait généralement de déterminer si la structure générale d'un film fonctionnait, si son histoire passait bien et comment le densifier davantage. C'était la seule expérience pratique du cinéma que j'avais – mais, comme il s'avéra, une expérience précieuse.

Avant de me lancer dans mon propre projet, je regardai délibérément des documentaires qui tentaient d'approcher le phénomène de la ville, notamment : Kaupunkisinfonia (Finlande, 1995), Sans Soleil (France, 1982), Fragments of Lower Eastside (CH/USA, 1994), Le Joli Mai (France, 1962), ainsi que les films de fiction Blade Runner (USA, 1982) et Chungking Express (HK, 1994). Je voulais voir comment, de façon si différente, on pouvait saisir visuellement une ville. Pendant le tournage et la post-production, des fragments de ces films me sont régulièrement revenus à l'esprit et m'ont encouragé à continuer.

Livres

Cinq livres m'ont accompagné tout au long du projet (1995–97), mais malheureusement pas tous dès le début. Je recommande chaleureusement de tous les consulter au préalable. J'ai déjà évoqué le livre de Rabiger (1992), *Directing the Documentary*, dans le chapitre « Réflexions sur mes motivations ». Nombre de ses conseils extrêmement pratiques m'ont été utiles à maintes reprises (p. ex. le choix de la taille de plan pour les interviews réalisées seul).

Sur le plan méthodologique (p. ex. formulation des intérêts de recherche, des hypothèses), j'ai pu revenir régulièrement à l'article *Film und Feldforschung* de Ballhaus (1995). Il y décrit spécifiquement la situation de tournage de l'ethnologue filmant seul et les difficultés qui peuvent en découler (surcharge, angoisse).

J'ai déjà évoqué plus haut le livre *Die Kunst der Genauigkeit* d'Oppitz (1989). Sa réflexion sur la façon dont « l'anthropologue visuel peut servir de médiateur entre la surface et le sens caché » (p. 29) m'a occupé et inspiré tout au long du projet.

Dans ce contexte, il convient également de mentionner l'article *Dichte Beschreibung* (Description dense) de Geertz (1993), qui a forgé le concept de « description épaisse » pour la tentative de médiation évoquée par Oppitz. L'influence de Geertz se faisait sentir surtout au niveau des exigences que je me fixais à moi-même. En définitive, tant dans le travail de caméra que dans le montage, il s'agit de donner à ce qui a été vu et vécu – sa propre expérience – une forme condensée qui peut, au-delà de la surface, rendre accessible le sens caché. Dans mon film, peut-être : la quête d'identité, l'apatridie, le sentiment d'être étranger.

Mais le livre qui m'a été le plus central est *Angst und Methoden in den Verhaltenswissenschaften* de Devereux (1988). Je n'ai malheureusement commencé à le consulter que pendant le long travail de montage (11 mois). À travers d'innombrables exemples tirés de la psychanalyse et de l'ethnologie, Devereux démontre l'importance de ne pas seulement examiner la réaction du sujet de recherche envers le chercheur (transfert), mais surtout la réaction du chercheur face au transfert qui lui est adressé (contre-transfert). La (contre-)réaction du chercheur (p. ex. angoisse, agressivité, admiration) est cruciale, car elle oriente sa recherche de façon à introduire de grosses

distorsions dans l'exploitation du matériau. Ces distorsions empêchent finalement de pouvoir « librement » servir de médiateur entre la surface et le sens caché. La lecture répétée de Devereux et l'engagement avec son œuvre pendant la période de montage m'aidèrent à développer cette médiation : au lieu de réagir à nouveau avec angoisse et refoulement (contre-transfert) face au rejet source d'angoisse (transfert) que j'avais vécu pendant le tournage et que je reconnaissais dans le matériau brut à traiter, j'appris à le gérer de façon créative et à l'« exploiter » pour mon film : la quête d'identité, l'apatridie, le sentiment d'être étranger.

Personnes

Pendant l'élaboration (planification) et la réalisation (tournage, montage) de mon projet, trois personnes m'accompagnèrent, avec lesquelles j'étais en dialogue intense et permanent. Ce cercle aurait pu être élargi, car il est important de recevoir des réactions extérieures diverses sur son propre travail – tout à fait dans l'esprit de Devereux : pour que le matériau puisse se détacher de sa propre personne, qu'une distance puisse se créer et qu'un regard plus libre puisse en découler.

Reto Tischhauser fut le premier à visionner le matériau brut (46 heures) après le tournage (1996), assis à côté de moi. Ce fut pour moi une expérience d'une importance incroyable, car c'était la première fois que j'étais confronté à la façon dont quelqu'un d'autre perçoit le matériau et comment il l'affecte. De cette perception différente – la sienne et la mienne – naquit une discussion fascinante.

Priska Fretz m'aida, après le visionnage avec Reto Tischhauser (3 semaines), à structurer le matériau que nous avons évalué et sélectionné (4 mois). Son expérience en tant qu'assistante de montage chevronnée fut d'une valeur inestimable. Pour la première fois, des histoires commencèrent à prendre forme et le matériau commença peu à peu à me parler. Au fil du dialogue continu avec elle, j'atteignis le point où je voulais (devais ?) continuer seul : elle m'avait appris à marcher.

Antonia Maino (mon amie) était la première à voir chaque fois les passages montés. Ses réactions et suggestions étaient si précieuses parce qu'elle ne connaissait ni Hong Kong (contrairement à Reto Tischhauser), ni le matériau (contrairement à Reto Tischhauser et Priska Fretz). Avec elle, je sentais pour la première fois si quelque chose fonctionnait fondamentalement ou non.

Préparation et recherche (oct. – déc. 1995)

La préparation du film débuta en octobre 1995. J'étais sur le point de commencer ma licence en ethnologie. J'avais failli avoir la possibilité de participer à un projet de film en Inde, qui n'aboutit finalement pas. De là naquit cependant l'idée de travailler visuellement plutôt que par écrit pour ma licence. Je présentai ma nouvelle idée pour Made in Hong Kong à mon professeur Michael Oppitz, qui accepta immédiatement de valider un travail visuel (à condition qu'il soit bon). Ne me sentant pas capable de mener seul ce projet (recherche et film), je demandai à mon ami Reto Tischhauser – avec qui j'avais passé d'innombrables heures au cinéma – s'il voulait participer. Depuis des années, nous partageons un enthousiasme commun pour le cinéma hongkongais. Le lieu le fascinait bien sûr, tout comme mon idée vague de mettre les Chungking Mansions au cœur du film. Seulement, il ne connaissait ni Hong Kong, ni les Chungking Mansions. Il était donc évident que, avant qu'il puisse prendre une décision définitive, nous devions nous rendre ensemble à Hong Kong pour un voyage de repérage. En guise d'investissement préalable, j'apportai la caméra numérique (Sony DVC 1000E) lors du repérage, et il était prêt à financer son billet d'avion et son séjour. À l'époque, nous comptions encore trouver une société de production après le repérage qui cofinancerait le projet. Heureusement, Cathay Pacific – à qui j'avais envoyé un résumé de l'idée – accepta de nous proposer des billets à prix très réduit. Les dépenses financières restaient donc dans des limites raisonnables. J'avais acheté la caméra numérique Sony sur les conseils d'un cameraman qui m'assurait que l'investissement en valait la peine. Cette génération de caméra étant encore toute nouvelle, je pourrais sûrement la louer après le tournage pour la financer rétrospectivement – il avait raison. Encore aujourd'hui, deux ans plus tard, la caméra est plus qu'amortie. De plus, la qualité des images numériques est aussi bonne que celle du Beta-SP professionnel beaucoup plus cher, que je n'aurais jamais pu me permettre.

En décembre, nous partîmes donc pour trois semaines à Hong Kong. Durant cette période, nous voulions principalement clarifier trois choses : 1. Comment Reto Tischhauser réagit-il à Hong Kong (et aux Chungking Mansions) ? 2. Est-il possible de travailler avec la caméra et comment les gens y réagissent-ils ? 3. À quoi pourrait ressembler un projet commun ?

1. Il apparut assez rapidement que mon image de Hong Kong (et des Chungking Mansions) avait été embellie et déformée par la mémoire. Mes descriptions antérieures (condensées) de Hong Kong étaient apparemment en contradiction flagrante avec les expériences que Reto Tischhauser faisait maintenant. Il constata également qu'il n'avait pas mon lien biographique avec la ville et que, pour lui, il n'était donc pas impératif de faire un film ici. J'espérais pour ma part que ce contraste précisément alimenterait une confrontation stimulante pour le film.

2. Bien que la caméra soit très petite et discrète, les gens y réagissaient très fortement – surtout aux Chungking Mansions (cf. ci-dessus). Nous nous demandions naturellement si c'était la caméra

ou notre présence commune qui en était la cause. Nous constatâmes qu'il était apparemment plus facile de filmer seul. Il commençait déjà à apparaître clairement que le refus des gens – surtout aux Chungking Mansions, où nous filmions principalement – allait constituer un problème majeur. Nous commençâmes progressivement (inconsciemment ?) à élargir notre intérêt à Hong Kong dans son ensemble, déambulant dans la ville et collectant des impressions. Mais dès que nous voulions filmer des gens, les mêmes problèmes se posaient qu'aux Chungking Mansions – on nous envoyait promener.

3. Face à ce rejet quotidien, nous en discutâmes principalement et cherchâmes des solutions – qui ne nous venaient pas encore. L'idée de filmer en secret ne nous plaisait pas ; nous aurions plutôt abandonné le projet. La seule possibilité que nous voyions était de gagner la confiance des gens, ce que nous réussîmes ponctuellement – mais uniquement aux Chungking Mansions. Nous réalisaîmes en tout cas que trois semaines ne pourraient jamais suffire à cela. Nous ne pûmes pas formuler de projet commun concret en si peu de temps. Nous rentrâmes donc à Zurich avec plus de questions que de réponses.

Après le repérage (janvier – avril 1996)

Évaluation du matériel

De retour à Zurich, nous commençâmes à évaluer les quatre heures de matériel que nous avons enregistré. La qualité du matériel, indépendamment de sa valeur de contenu et artistique, était remarquable. Même sur grand écran (cinéma Xenix), la qualité se maintenait et égalait celle d'une caméra professionnelle. Quant à l'évaluation du contenu, nous constatâmes immédiatement deux choses :

1. Le problème du rejet était clairement visible : des gens qui se détournent partout ou, dans certains cas, qui s'en prennent même à la caméra.
2. Déjà pendant le repérage, nous avons commencé à nous orienter en dehors des Chungking Mansions et à nous tourner vers la ville entière.

Je dois cependant souligner que Reto Tischhauser voyait les problèmes beaucoup plus clairement que moi. Un processus de refoulement s'était apparemment enclenché chez moi, sachant que je mènerais le projet de toute façon, quels que soient les problèmes éventuels. Mais ce refoulement fit en sorte que lors du tournage, les difficultés – auxquelles on aurait pu se préparer – me tombèrent dessus de plein fouet (cf. ci-dessous).

Le cours vidéo

Parallèlement à cette évaluation, nous suivîmes deux cours à l'école d'éducation des adultes : une Introduction à la caméra vidéo (1) et à la table de montage (2). Bien que ces cours ne nous posent guère de défi, ils nous donnèrent la possibilité, pendant plusieurs mois à raison de trois heures par semaine, de travailler concrètement avec la vidéo. Nous pouvions expérimenter à volonté et nous débarrasser de certains défauts de débutant : zooms frénétiques, panoramiques sans but, etc. À la table de montage, nous fûmes aussi confrontés au fait que tout ce qu'on filme ne se monte pas forcément. Nous dûmes donc apprendre, dès le tournage, à anticiper comment les différents plans pourraient s'assembler. Lors du tournage, quatre mois plus tard, je fus content d'avoir déjà réfléchi à ces questions concrètement et d'en avoir vu le résultat : Cantone Louis (un court métrage de cinq minutes sur un ancien ouvrier de l'aciérie Georg+Fischer à Schaffhouse).

Reto Tischhauser se retire

Durant cette période, un processus se déroula chez Reto Tischhauser qui le conduisit finalement à abandonner le projet commun. J'ai déjà évoqué ses difficultés à se familiariser avec le sujet et le lieu et à développer son propre rapport à ceux-ci. S'ajoutait à cela le fait que, contrairement à moi, il réalisa l'énorme investissement en temps qu'impliquait un tel projet et qu'il ne pouvait pas se permettre. Pour moi, c'était ma licence et j'avais déjà prévu un cadre temporel généreux (jusqu'à fin 1996). Mais le point le plus important – et je lui en suis reconnaissant – était qu'il sentait que je devais mener ce projet seul. Bien que je ne le voie pas du tout ainsi à l'époque, je dois lui donner raison rétrospectivement. Je ne voudrais pas manquer cette expérience, si éprouvante soit-elle.

Continuer seul

Ma tâche principale consistait maintenant à : 1. reformuler le projet, 2. éventuellement trouver un producteur, et 3. établir un budget.

1. J'avais trouvé via internet un professeur d'architecture à Hong Kong que j'aurais bien pu imaginer comme interlocuteur. De la lettre que je lui adressai est tirée la synthèse suivante du nouveau projet : « The overall focus of my work will be to find out what people makes to go to Hong Kong, what kind of phantasies they connect with Hong Kong and whether their wishes eventually come true. I have chosen the Chungking Mansions as main location for my studies for several reasons: through my own biography I'm "connected" with the Chungking Mansions since more than seven years (I travelled in Asia from 1988 to 1991 and kept coming back). The ethnic and social mixture in these blocks seems extraordinary for Hong Kong as well as the complexity of social and functional interactions in such a small place. And last but not least the Chungking

Mansions are visually very interesting. Since the Chungking Mansions are but a small part of a larger landscape – the city of Hong Kong – I imagined to include impressions from "outside". The people I will directly work together with may have started their stay in the big city in the Chungking Mansions, but their actual reasons to come to this place were the phantasies (and projections) they hold (and cherish) of Hong Kong (...) There will be two levels: one is "inside" the Chungking Mansions, portraying people in their daily life, combined with conversations about their expectations of Hong Kong. The other is "outside" the Chungking Mansions, combining my personal impressions of Hong Kong with interviews of people who have a more "reflective" approach towards Hong Kong. »

2. En ce qui concernait le producteur, les choses s'effondrèrent assez rapidement. D'une part, il n'était pas possible en si peu de temps (3 mois) de déposer un dossier auprès des différentes institutions (Confédération, canton, fondations) qui aurait eu une réelle chance de succès. D'autre part, mes propres conceptions et celles de ma productrice divergeaient tellement qu'une collaboration devint (heureusement) sans objet. Je me sentais maintenant beaucoup plus libre, ce qui a certainement profité au travail !

3. La troisième question était maintenant de savoir si je pourrais financer le projet seul. Le projet émergeant de l'université, j'avais en tant qu'étudiant la possibilité d'utiliser gratuitement ses salles de montage. Un poste budgétaire important disparaissait donc d'emblée. La seule question restante était combien d'argent je pourrais investir dans le tournage à Hong Kong. Cela déterminerait en fin de compte combien de temps je pourrais y rester. Après l'achat de la caméra, il me restait environ 12 000 CHF (y compris les bourses versées mensuellement). De cette somme, je devrais vivre à Hong Kong et améliorer le matériel de travail (microphone directionnel, trépied, batteries supplémentaires, moniteur LCD, etc.). Je prévoyais trois mois (peut-être quatre) pour le tournage, que je voulais commencer en avril 1996. Cathay Pacific avait de nouveau accepté de fortement réduire le prix du billet pour Hong Kong (1 000 CHF au lieu de 1 600 CHF).

De l'hypothèse de travail à la structure de questionnement

Le nouveau projet, avec Hong Kong au centre de l'investigation, est né d'une hypothèse de travail qui se trouvait au début de mon idée, mais que je n'avais formulée qu'après le repérage : Hong Kong n'est pas un endroit où l'on se rend simplement, mais un endroit où l'on arrive, et cette arrivée est liée à des représentations (fantasmes) particulières (cf. film : Arrivée). Avec 1997 comme toile de fond, j'espérais que les représentations (que j'anticipais) des personnes que je souhaitais interroger se cristalliseraient et se préciseraient rétrospectivement (cf. film : 1997). De cette appréciation, je formulai pour moi-même la structure de questionnement que je souhaitais conserver dans tous les entretiens (ce que j'ai fait jusqu'au bout !). Elle se composait essentiellement de quatre complexes de questions :

1. D'où venez-vous ? 2. Pourquoi Hong Kong ? 3. Quelles représentations (fantasmes) aviez-vous de Hong Kong ? 4. Que faites-vous maintenant à Hong Kong ?

J'avais donc maintenant une hypothèse de travail, la structure de questionnement possible, une caméra, et je savais que je travaillerais seul. Ce qui me manquait, c'était de tester ces quatre facteurs contre la réalité – et il ne me restait que deux semaines avant le départ...

L'essai – un premier entretien

Mätti et Nathalie, deux amis à moi, avaient vécu trois ans à Hong Kong et tenté de s'y construire une existence, ce qui leur avait plus ou moins réussi – lui comme graphiste, elle comme couturière. Ils étaient revenus quelques mois auparavant car ils en avaient assez. Ils acceptèrent d'être mes cobayes. Je voulais vérifier si la structure de questionnement décrite plus haut était praticable et si je pouvais gérer seul la situation d'entretien (conversation et caméra). À partir de mes connaissances préalables, je rédigeai un bref résumé de leur séjour à Hong Kong et une série de questions possibles (en conservant la structure mentionnée plus haut). Je leur remis cette feuille A4 quelques jours avant l'entretien. Un dimanche matin, nous nous retrouvâmes dans le bar vide du Xenix pour l'essai. Nous parcourûmes brièvement le document et j'attirais à nouveau leur attention sur les points qui m'intéressaient particulièrement. Et c'est parti !

Pendant l'entretien, je me concentrais entièrement sur eux et prêtais à peine attention à la caméra. Pour y parvenir, j'avais choisi un cadrage (plan large grand-angle) dans lequel ils auraient du mal à sortir du cadre même s'ils bougeaient beaucoup. L'essai fut un succès à tous égards et me donna confiance. La conversation semblait très vivante et intéressante. La structure de questionnement me laissait à tout moment la possibilité de les laisser dériver (quand je le voulais) et de les ramener (quand je pensais qu'ils s'égarèrent). Sur le plan technique également, je pus tirer des enseignements importants : concernant la qualité sonore (bonne) et la direction de la caméra que j'avais choisie (mauvaise).

Le tournage (avril – juin 1996)

Introduction

J'avais pris la ferme résolution de ne pas filmer pendant les trois à quatre premières semaines, mais de me réhabituer doucement à Hong Kong. Durant cette période, je voulais assister au Festival international du film de Hong Kong et renouer avec les contacts établis lors du repérage. Je devais également améliorer mon équipement de tournage : acheter un trépied, des batteries supplémentaires pour la caméra, un petit moniteur LCD pour les entretiens, un convertisseur grand angle et un pare-soleil. Je m'achetai aussi un appareil photo Polaroid bon marché, avec lequel je

voulais faire des repérages pendant les premières semaines « inactives ». Il était bien adapté pour noter les emplacements de tournage potentiels que je voulais revisiter ensuite avec la caméra. Dès le Polaroid, je dus me rendre compte de la difficulté de photographier des gens. Comme les enjeux étaient maintenant réels, cela m'inquiétait bien plus que lors du repérage avec Reto Tischhauser. Aux Chungking Mansions, je constatai que certaines des personnes susceptibles d'apparaître dans le film n'étaient plus là. Deux étaient rentrées dans leur pays d'origine, les autres avaient apparemment été arrêtées par la police. Et la seule personne encore présente – Raju, un commerçant indien – ne voulait plus être filmée, contrairement à ce qu'il avait promis lors du repérage. Vers la fin de mon tournage, il m'avoua qu'une rumeur circulait parmi les commerçants des Chungking Mansions selon laquelle je serais un agent infiltré de la police de l'immigration ou des stupéfiants. Il ne voulait pas prendre de risques – boire un thé ensemble était à peu près tout ce à quoi il se hasardait avec moi. Je n'en savais rien, mais je sentais un mur impénétrable et je dus m'avouer que trois mois ne suffiraient pas à gagner la confiance des gens pour vraiment regarder derrière les coulisses. Que ce soit une coïncidence ou non, c'est précisément au moment de cette prise de conscience que je tombai gravement malade et fus cloué au lit pendant plus de deux semaines, ce dont je profitai pour lire les deux classiques de James Clavell sur Hong Kong : Tai-Pan (1966) et Noble House (1981). Après cela, ma décision était prise : n'intégrer les Chungking Mansions que marginalement dans le film et me « replier » sur Hong Kong dans son ensemble. Le travail prit alors forme sur deux niveaux – inévitablement mêlés, mais que je traiterai séparément ici : 1. les entretiens et 2. la collecte des images.

La recherche des interlocuteurs

J'ai déjà évoqué plus haut la structure de questionnement. Elle contenait une restriction importante sur le choix des interlocuteurs possibles. Puisque je m'intéressais à l'origine des gens et aux représentations (fantasmes) qu'ils avaient de Hong Kong, je ne voulais parler qu'avec des personnes qui n'étaient pas nées à Hong Kong, mais qui avaient décidé à un moment de leur vie de s'y rendre et d'y vivre (Guo Danian et Kin étaient les seules exceptions). Une autre restriction découlait de ma décision de travailler sans interprète (aussi pour des raisons budgétaires, n'ayant pas d'argent pour cela). Je devais donc trouver des personnes dont l'anglais était suffisamment bon pour s'exprimer dans un entretien prolongé. Se posait aussi la question de la représentativité : quels groupes ethniques, tranches d'âge, segments de classe devaient être représentés ? Sur cette question, seule l'appartenance à un groupe ethnique m'intéressait vraiment. J'ai déjà évoqué plus haut que Hong Kong est devenu ce qu'il est grâce aux Chinois, aux Anglais et aux Indiens. Il était donc important pour moi d'avoir au moins un représentant de chacun de ces groupes comme interlocuteur. Les Filipinas – principalement des femmes travaillant comme aides ménagères – constituant aujourd'hui le plus grand groupe aux côtés des Chinois, je voulais en avoir au moins

une représentante. Au total, je menai douze entretiens d'une heure avec : des Occidentaux (3), des Indiens (2), des Filipinas (1) et des Chinois (5). La façon dont je trouvais chacune de ces personnes se décrit le mieux par le terme de « hasard dirigé ». Peu après mon arrivée pour le tournage (et aussi lors du repérage), j'avais parlé de mon projet cinématographique à toutes les personnes que je rencontrais et leur demandais si elles connaissaient quelqu'un qui pourrait être approprié ou intéressé. J'avais lancé le filet ; j'étais maintenant curieux de voir qui j'allais ramener. Je vais brièvement décrire comment j'ai rencontré chacune de ces personnes.

Les personnes sélectionnées

Par souci de clarté préalable, je tiens à souligner que trouver les personnes n'était pas facile, mais constituait en fin de compte le moindre des problèmes. Le problème principal était de les convaincre qu'elles, en tant que personnes, étaient suffisamment intéressantes pour mon film :

Guo Danian (Chinois) : je le connais depuis des années. Il avait déjà accepté lors du repérage. Bien qu'il soit né à Hong Kong, il me semblait approprié car ses parents représentent l'immigré type qui est venu à Hong Kong sans rien et s'y est construit une existence en peu de temps.

Eric Lye (Chinois) : je suis tombé sur lui dans la revue Merian. Deux de ses déclarations sur Hong Kong m'ont semblé si passionnantes que je lui ai immédiatement envoyé un e-mail. À ma grande surprise, il répondit rapidement et accepta de participer sous une condition : je devrais donner une conférence sur mon projet à son université (ce que je fis).

Nicole Turner (Occidentale) : je l'ai rencontrée lors du repérage (1995) avec Reto Tischhauser. Elle avait écrit un article intéressant sur les Chungking Mansions (cf. annexe : article « The Twilight Zone »). Nous la contactâmes via la rédaction du Hong Kong Standard et nous retrouvâmes pour un dîner thaïlandais. Après quelques encouragements, elle accepta peut-être de participer. Elle ne me donna sa confirmation définitive que peu avant l'entretien.

Peter Mann (Occidental) : je le rencontrai par l'intermédiaire d'une amie d'un ami de mon frère. Elle travaillait depuis des années comme manager à la banque japonaise Nomura à Hong Kong. Lors d'un dîner, elle me promit de me présenter à Peter Mann, qui participerait certainement. Quelques jours plus tard, je rencontrai Peter Mann au Foreign Correspondents' Club à Central. Il m'invita à un dîner français avec du vin rouge – et nous devînmes amis. Nous nous retrouvions chaque semaine pour parler de tout et de rien (et de Hong Kong) – même après l'entretien.

Afzal Mohammad (Pakistanaï) : il me fut indirectement présenté par Guo Danian, qui me présenta lors du repérage à Mok Choyu. Celui-ci avait à l'époque (1992) invité Afzal Mohammad à jouer sa pièce de théâtre à Hong Kong. Guo Danian et Mok Choyu se connaissaient depuis les années 1970, où ils étaient actifs ensemble dans des groupes politiques. Tout ce que je savais

d'Afzal Mohammad, c'est que sa pièce « Achas in Chungking Mansions » (qui apparaît dans le film) avait apparemment eu beaucoup de succès à Hong Kong. Nous nous entendîmes bien, rîmes beaucoup et il finit par accepter lors d'un repas pakistanais commun.

Mohan (Indien) : avant d'avoir renoncé aux Chungking Mansions comme thème principal de mon film, je visitai chaque boutique pour présenter mon projet aux propriétaires (plus de 100 au total). Je reçus refus sur refus. Dans l'une des dernières boutiques que j'entraï, un jeune Indien accepta de parler à son oncle. Un jour plus tard, je pus parler à Mohan dans sa boutique. Il m'écouta patiemment, ne dit rien, et quand j'eus terminé, il dit simplement : « If you're happy, I'm happy, too – we have to help each other, that's what we are here for. »

Je souhaite également présenter les cinq personnes suivantes, bien qu'elles n'aient malheureusement pas trouvé de place dans le film. Leur exclusion tenait moins à la qualité de l'entretien qu'à la dynamique du processus de montage.

Connie (Filipina) : autour d'une tasse de thé avec Raju aux Chungking Mansions, il me la présenta. Il s'avéra qu'elle avait une histoire de vie intéressante et que son anglais était excellent. La question de ma relation aux interlocuteurs se manifesta de façon la plus claire avec elle. Au fil de notre connaissance, je réalisai qu'elle m'utilisait tout autant que je l'utilisais, et je pus mieux gérer mes sentiments de culpabilité envers elle. Il lui était visiblement important de pouvoir raconter sa triste vie à une personne neutre (moi) disposée à écouter patiemment. Je n'avais presque pas besoin de poser des questions ou d'intervenir, sa vie coulait comme un fleuve avec tous ses hauts et ses bas. J'eus plus tard la chance de pouvoir montrer l'entretien aux étudiants dans un proséminaire sur la migration animé par Johanna Pfaff (Ethnoseminar, Zurich). Ils furent profondément touchés par Connie et l'ouverture avec laquelle elle parlait de sa vie.

M. Fat (Chinois) : je le connais depuis mon premier séjour à Hong Kong (1989). Sa pension aux Chungking Mansions était devenue pour moi une sorte de chez-moi. Au fil des ans, j'avais pu reconstituer progressivement sa vie intéressante à partir de fragments qu'il me confiait. Bien qu'il accepte de participer, il se « ferma » pendant l'entretien et se réfugia dans des réponses monosyllabiques.

Kin (Chinois) : un chauffeur de taxi hongkongais. Notre conversation ouverte sur le chemin d'un lieu de tournage près de l'aéroport me surprit tellement que je lui demandai s'il accepterait de la poursuivre devant la caméra. Mon projet l'intéressait et il accepta spontanément : je pouvais commencer ici même dans le taxi, car il avait du temps. Malheureusement, j'étais tellement pris de court par son accord inattendu et par la situation de tournage nouvelle (dans un taxi en mouvement exigü) que les prises de vue étaient malheureusement inutilisables sur le plan sonore et visuel. Je ne donnai pas suite à son offre de reprendre la conversation chez lui – pour des

raisons que je ne m'explique plus aujourd'hui. Ne le croyais-je pas ? Au moins aurais-je dû essayer!

Eric (Eurasien) : moitié Portugais, moitié Chinois. Il avait grandi dans les Chungking Mansions avant que ses parents ne déménagent dans les New Territories face à la menace de taudification (cf. ci-dessus : Chungking Mansions). Ses parents l'envoyèrent dans une école anglaise où il ne put pas apprendre le chinois. Il le parle couramment, mais ne peut pas l'écrire, ce qui génère régulièrement de la confusion chez les Chinois (p. ex. dans les restaurants et au travail). En tant qu'Eurasien oscillant constamment entre deux cultures, il devait servir pour moi de médiateur entre les deux mondes. De plus, ses anecdotes sur sa jeunesse aux Chungking Mansions étaient très amusantes. Pourtant, sa personne ne s'intégrait pas dans le film, car d'autres (Nicole Turner, Peter Mann, Guo Danian) exprimaient des idées similaires de façon plus concise, et les Chungking Mansions n'étaient plus qu'une petite partie du film.

Kin (Occidental) : un clochard anglais « fou ». On le croise constamment quand on passe du temps prolongé aux Chungking Mansions. Sa voix rauque et le son discordant de sa guitare résonnent dans les couloirs et les cages d'escalier. J'étais conscient de la difficulté d'avoir une conversation « normale » avec lui, mais voulus quand même essayer. Ce n'était pas utilisable. Pour lui, le temps passé avec moi était une occasion bienvenue d'avoir un bon repas et un peu d'argent. J'essayai de l'intégrer brièvement dans le chapitre Chungking Mansions, sans succès. On le voit très brièvement dans le restaurant indien où ils le nourrissent gratuitement (l'un des Indiens le mentionne dans ce passage).

Bien sûr, j'essayai aussi de parler à d'autres personnes (p. ex. des immigrés riches de Shanghai), mais j'essuyai des refus, les gens n'ayant soit pas le temps, soit ne sachant pas quoi faire de mon projet, soit ne voulant pas s'exposer publiquement.

Sur la conduite des entretiens : notes méthodologiques

Des onze personnes avec lesquelles j'ai eu des entretiens à Hong Kong, aucune ne voulait être filmée dans son quotidien, à deux exceptions près : Guo Danian et Mohan. Il en découlait pour moi que je n'avais à préparer les gens que pour cette seule situation, l'entretien lui-même. Avec de petites variations insignifiantes, j'ai procédé de la même façon avec chacun :

Le pré-entretien

Après les avoir rencontrés, j'avais une conversation préliminaire avec eux. Je me retrouvais généralement pour cela dans un lieu neutre (p. ex. un restaurant). D'une part, je voulais leur parler de mon projet, leur expliquer grossièrement de quoi il s'agissait, et d'autre part, je voulais me faire

une idée de leur vie pour comprendre comment orienter la conversation et dans quelle direction la mener. Je trouvais des choses différentes intéressantes chez chaque personne (p. ex. Eric Lye : ses réflexions sur l'architecture ; Afzal Mohammad : des informations sur la problématique migratoire ; Nicole Turner : ses bons mots cinglants sur Hong Kong ; Mohan : sa philosophie de vie, etc.).

Synthèse et questions possibles

Dans un deuxième temps, j'essayais de résumer leur vie pour moi-même et de formuler des questions possibles à leur poser. Je conservais autant que possible la structure de questionnaire décrite plus haut. Le résultat de ce travail était à chaque fois une feuille A4 que je leur remettait, avec mes réflexions et une structure possible de l'entretien d'une heure à venir (cf. annexe : Entretiens – questions possibles). J'essayais de leur faire comprendre que les questions individuelles n'étaient pas à prendre au pied de la lettre et que je les poserais différemment pendant l'entretien, et aussi dans un ordre différent. Il s'agissait simplement de leur donner une idée de ce qui pourrait être abordé. La plupart appréciaient ce support (Peter Mann, Eric Lye, Nicole Turner), tandis que d'autres y prêtaient à peine attention (Guo Dalian, Afzal Mohammad, Mohan).

L'entretien

Bien que l'entretien lui-même ne dure qu'une heure (la durée d'une cassette), je demandais aux gens de prévoir environ deux à trois heures, afin que nous puissions tout préparer ensemble tranquillement (à l'exception d'Eric Lye, tous y étaient prêts). Je laissais le choix du lieu aux personnes elles-mêmes, car il m'importait qu'elles se sentent à l'aise. Sur le lieu de tournage, généralement chez elles, je les laissais également s'asseoir où elles le souhaitaient. Ce n'est que lorsque je pouvais améliorer les conditions d'éclairage par un léger déplacement que je leur demandais si cela leur convenait. Pendant qu'elles s'installaient (ou préparaient du thé), je me préparais de mon côté à la situation de tournage à venir : je montais le trépied, fixais la caméra et plaçais le moniteur de contrôle devant moi sur la table ou sur mes genoux.

Le trépied se trouvait juste à côté de moi, la caméra à peu près à hauteur de tête. Le moniteur de contrôle devant moi me permettait, sans avoir à regarder constamment dans le viseur, de garder un œil sur le cadrage que j'avais choisi. Si jamais ils sortaient légèrement du cadre pendant la conversation, je pouvais corriger cela à tout moment. Ma concentration primaire portait ainsi sur la conversation et non sur la caméra. Comme je travaillais avec un microphone directionnel léger monté sur la caméra, la caméra devait être aussi proche que possible des personnes et le microphone pointé vers leur bouche. Pour y parvenir, nous devions travailler en grand angle

(courte focale) et nous asseoir très près l'un de l'autre. Avant de commencer l'entretien, je les laissais regarder dans la caméra pour leur donner une idée de l'espace dont ils disposaient sans sortir du cadre. Ce contact avec mon outil de travail semblait également dissiper leur crainte de la caméra.

Je commençais généralement l'entretien en leur signalant que nous pouvions arrêter l'enregistrement à tout moment s'ils le souhaitaient. Je les remerciais ensuite de leur disposition à participer et entrais directement dans le vif avec la première question : « Pourriez-vous me décrire d'où vous venez ? » Et là, tout prenait son cours, que je ne pouvais plus contrôler que de façon limitée (consciente). J'essayais de m'engager tellement avec mon interlocuteur et avec la conversation qu'une dynamique propre pouvait se développer. Je me suis souvent demandé par la suite comment il était possible d'atteindre une telle intimité et densité dans des conversations si brèves (et uniques), et j'en suis arrivé aux explications suivantes. Je m'étais bien préparé aux conversations et laissais les gens sentir à quel point mon film et le sujet (Hong Kong) me tenaient à cœur. Je ne cherchais pas du tout à dissimuler mon insécurité et ma nervosité. Cela me rendait également vulnérable, et nous nous exposions tous deux pendant la conversation à un risque commun qui semblait nous unir : moi par mon insécurité, et eux en révélant des choses personnelles sur eux-mêmes. Et bien sûr, la chance jouait aussi un rôle.

La transcription par mots-clés de l'entretien

Après les entretiens, je regardais seul les enregistrements sur le moniteur en prenant des notes. Sur mon Macintosh PowerBook, j'avais créé un masque (FileMakerPro) pour la transcription, dans lequel je pouvais consigner les informations suivantes (cf. annexe : transcription d'entretien) :

1. Numéro de cassette
2. Nom de la personne interviewée
3. Code temporel
4. Transcription de l'entretien (notes par mots-clés)

Pour chaque question et sa réponse, je créais un nouvel enregistrement. Ce travail me fut particulièrement utile lors du rough cut à Zurich, car je pouvais rechercher dans l'ordinateur des mots-clés dont je me souvenais, ce qui me permettait de savoir à tout moment où (code temporel) les trouver sur la cassette et qui (nom) avait dit quelque chose à ce sujet. Pour mon travail à Hong Kong, la transcription continue signifiait que je pouvais approfondir ce dont je venais de discuter avec les gens. Leurs déclarations m'inspiraient et m'ouvraient aussi un autre regard sur Hong Kong, qui me donnait à son tour de nouvelles idées de questions et d'images que je voulais encore collecter. Je me trouvais ainsi en dialogue permanent avec mon propre matériau. Je dois peut-être

préciser ici que les entretiens m'inspiraient réellement et me donnaient du courage, tandis que regarder les images collectées me déprimait souvent, car je doutais constamment de leur qualité.

La collecte des images

Ma méthode de travail

Je suis parvenu à cette méthode de travail basée sur la collecte principalement pour deux raisons. J'ai déjà mentionné que mes interlocuteurs ne voulaient pas être filmés dans leur quotidien. Je devais donc trouver mes images de Hong Kong et les mettre en regard de leurs déclarations sur la ville. De plus, je n'avais à l'époque pas encore d'idée claire de ce à quoi le film pourrait ressembler et je remettais ces décisions à plus tard, à la salle de montage. Pour pouvoir y travailler librement, j'avais besoin d'autant d'images que possible et aussi variées que possible – de personnes, de lieux et du quotidien. Je filmais tout ce que je pensais pouvoir utiliser un jour dans le film (cela représenta plus de 35 heures). Or cette collecte n'était pas simplement aléatoire, comme on pourrait le croire. Grâce à ma longue connaissance de Hong Kong et à ma relation avec cette ville, j'avais développé une certaine idée de ce qui faisait cette ville pour moi. J'avais en tête des lieux précis (p. ex. le port, le quartier d'affaires, Chinatown) mais aussi des concepts abstraits (p. ex. Est/Ouest, densité, économie) ou des scènes du quotidien (p. ex. des gens au travail, en train de manger). Lors de la collecte quotidienne, j'essayais d'être conscient de ces trois niveaux autant que possible – c'est-à-dire de me demander pourquoi je filmais telle ou telle chose. À cette fin, je me préparais parfois à l'avance pour les jours de tournage à venir en dressant une liste de lieux (cf. annexe : Lieux) et/ou de scènes du quotidien, en notant ce qu'ils pouvaient représenter dans un sens plus abstrait (cf. annexe : Places and Abstracts). Pour ne citer qu'un exemple : aux marchés de rue, j'associai les termes suivants : exotism, chinatown, visibility of HK, cultural pattern, life on streets. Je développai ainsi une méthode de travail dans laquelle la collecte « aléatoire » et la recherche « délibérée » se trouvaient dans une relation réciproque. La transcription continue du matériel déjà enregistré était également nécessaire à cet effet. À l'instar des entretiens (cf. ci-dessus), je créai sur l'ordinateur un masque dans lequel je pouvais consigner les informations suivantes :

1. Numéro de cassette
2. Code temporel
3. Contenu de l'image (commentaires)
4. Remarques sur les plans

Pour chaque scène – et non chaque plan individuel –, je créais un nouvel enregistrement (cf. annexe : transcription du matériel visuel, cassette 45). J'essayais de transcrire chaque cassette

immédiatement après l'avoir terminée. Ce faisant, je pouvais regarder mon propre matériau, me faire une idée de sa qualité et avoir simultanément un certain contrôle sur ce qui manquait encore. Pour le travail des jours suivants, c'était très utile, car je dressais à chaque fois une nouvelle liste de lieux/scènes du quotidien que je voulais encore filmer, ou de concepts abstraits pour lesquels je devais encore trouver des images appropriées. Mais comme je doutais fortement de la qualité de mon matériau, le visionnage était parfois un processus très douloureux, qui me mettait constamment face à mon échec apparent. Vers la fin du travail, j'ai pour cette raison abandonné la transcription continue – elle commençait à me gêner plus qu'à m'aider.

Le matériau visuel

Le matériau visuel que j'ai collecté peut être grossièrement divisé en trois domaines : 1. les prises de vue (scènes, images) sans personnes, 2. les scènes du quotidien avec des personnes, et 3. les spots télévisés.

Les prises de vue sans personnes

Elles étaient relativement faciles à saisir, car personne ne me dérangeait et je pouvais prendre mon temps pour trouver mon angle et mes cadrages. Ces prises de vue étaient généralement des vues extérieures : de bâtiments (architecture, canyons urbains), du port (bateaux, skyline), de la ville (depuis la colline), etc. Ce n'est que dans très rares cas que je n'avais pas le droit de filmer ou que j'avais besoin d'une autorisation – précisément lorsque je voulais une vue intérieure (centre commercial, restaurant). Dans certains cas, je passais outre l'interdiction explicite, faisais mes prises de vue aussi vite que possible et disparaissais (p. ex. le premier plan du film : le panoramique sur le skyline depuis la fenêtre d'un immeuble de grande hauteur). En visionnant régulièrement mon matériau (cf. ci-dessus), je constatai naturellement que j'avais principalement des vues extérieures. Mais je ne voyais pas comment j'aurais pu changer cela dans les circonstances de production données. La frustration alternait avec la prise de conscience qu'il fallait faire de nécessité vertu : si j'étais déjà un outsider, alors j'en ferais aussi un thème à travers les images – bien que la frontière avec l'excuse fût ici des plus ténues.

Les scènes du quotidien avec des personnes

Elles me posèrent de grands problèmes. Dès que les gens se sentaient filmés, ils sortaient du cadre ou me faisaient comprendre sans équivoque que je devais partir – parfois de façon très agressive. Bien que je ne m'approche jamais directement des gens pour commencer à filmer immédiatement, mais que j'observe d'abord quelques minutes la scène que je voulais filmer avant

de m'approcher lentement avec la caméra, cela ne changeait rien. Une fois « pris » en train de filmer, tout s'effondrait généralement. J'utilise délibérément le mot « pris », car c'est ainsi que je me sentais. Le rejet et les renvois constants généraient en moi un sentiment de culpabilité, parce que j'avais l'impression de déranger les gens. Un exemple : en bordure de « Chinatown » (Tai Kok Tsui), l'un des plus grands projets de remblaiement de Hong Kong était en cours à l'époque – un chantier gigantesque et bruyant avec d'innombrables grues et pelleteuses. Sur ce fond spectaculaire, j'observai un moment un groupe de Chinois âgés dans une arrière-cour crasseuse, en train de répéter un opéra de Pékin. Leurs instruments étaient à peine audibles dans le vacarme ambiant, mais la concentration se lisait sur leurs visages. Le contraste de cette scène (ancien vs. nouveau, tradition vs. modernité, bruit vs. musique) me fascinait tellement que je décidai de les filmer et m'approchai avec ma caméra. Lorsqu'ils cessèrent peu après de jouer et commencèrent à discuter, je ne fis pas le lien avec ma présence, mais avec leur répétition. Ce n'est qu'au bout d'environ dix minutes, quand un vieil homme s'approcha de moi et me demanda en anglais approximatif de partir, car sinon les autres ne joueraient plus, que je pris conscience d'être l'élément perturbateur. Et je n'avais encore rien enregistré ! Penaud et déçu, avec une pointe de colère, je m'en allai.

Mais avec le temps, ce n'était plus le rejet individuel qui posait problème – celui-là, je pouvais et devais y faire face sur le moment –, mais l'anticipation d'être rejeté. Je commençai à en rêver. La crainte d'un possible rejet s'intensifia jusqu'à devenir un traumatisme. Je commençai à me terrer dans ma chambre et n'osai plus sortir – je devais littéralement me forcer à filmer. Bien sûr, je remarquais en visionnant que les gens me repoussaient, sortaient du cadre ou me chassaient. Mais ce n'est que trois mois plus tard, lors du visionnage avec Reto Tischhauser à Zurich, que je réalisai comment j'avais réagi à ce rejet lors du tournage : a) j'avais volontairement interrompu beaucoup de scènes dès que les gens s'apprêtaient à regarder en direction de la caméra, même si l'interruption n'était peut-être pas nécessaire. b) souvent, les têtes des gens étaient coupées en haut du cadre, comme si je voulais protéger leur sphère privée que j'avais perturbée. c) de nombreuses prises de vue étaient réalisées en contre-plongée, depuis un coin, comme si j'avais essayé de me cacher en filmant.

Quelques rares fois, je réussis cependant à briser le rejet, et à chaque fois au moins l'un des facteurs suivants était en jeu : 1. Plus je m'éloignais du centre – c'est-à-dire plus l'environnement devenait purement chinois –, plus mes chances de pouvoir filmer des gens augmentaient. Il semblait que je pouvais bénéficier d'une sorte de « bonus d'exotisme » : j'étais au moins aussi « exotique » pour les gens qu'ils l'étaient pour moi. 2. Avec les enfants et les personnes âgées, il était plus souvent possible de briser la glace – peut-être parce qu'ils n'avaient pas peur de perdre la face. 3. Chaque fois qu'il m'arrivait un incident (une perte de face ?) et que j'étais observé dans ce moment, le tournage qui suivait était beaucoup plus facile. Lorsque, par exemple, je voulais

filmer dans un marché aux légumes (Chinatown : la scène des hommes chinois jouant au Mahjong vient de là), j'étais constamment renvoyé au début. Puis je glissai soudain sur une peau de mangue, manquai de tomber, me rattrapai acrobatiquement et, au lieu de jurer, dus rire de moi-même – ce qui fit rire les spectateurs chinois. À partir de là, je fus transmis de boutique en boutique. Le jeu d'argent étant illégal à Hong Kong, il était vraiment étonnant que je puisse filmer d'aussi près la table – même au moment où ils se payaient l'argent (et ce n'était pas une petite somme) !

La question demeure cependant de savoir pourquoi il était si difficile de filmer des gens. Un facteur important est certainement que je ne parlais pas la langue et ne pouvais donc pas expliquer aux gens ce que je voulais. Mais en regardant la télévision à Hong Kong, j'avais remarqué que les Chinois tiennent souvent un objet (journal, etc.) devant leur visage, même lorsqu'ils sont filmés par d'autres Chinois. La barrière de la langue seule ne pouvait donc pas être le problème. Peter Mann, avec qui j'en parlais souvent, me fournit une autre explication : dans la culture chinoise, la sphère publique est codée différemment que chez nous. En raison du manque de place, de nombreuses choses se déroulent dans l'espace public (p. ex. la rue) qui appartiendraient normalement à la sphère privée (p. ex. manger, dormir). Et s'exposer publiquement signifie aussi attirer l'attention des autorités, et avec cela (historiquement parlant), toujours des problèmes (corvée, impôts, etc.). Ce comportement protecteur des Chinois envers toute forme de publicité remonte à la dynastie Qing – mais aussi au colonialisme, ajouta-t-il avec hésitation.

Les spots télévisés

Dès le repérage (1995), Reto Tischhauser et moi avons remarqué que la publicité à Hong Kong se caractérise par un haut degré d'auto-représentation. Sa propre histoire y est transfigurée en mythe et utilisée en retour comme support publicitaire – de rien à centre financier (cf. film : Histoires, spot de la Shanghai Bank). Un sentiment de vie y est développé, imprégné de l'idéologie du marché libre. « Business is everything ! », comme l'exprime Guo Danian dans sa dernière déclaration sur Hong Kong. Un exemple amusant est le slogan d'une publicité Bally diffusée uniquement en Asie (!) : « Finding someone you love – is wonderful. Finding something you love to wear is even better ! » (cf. film : Rien à fêter). Mais ce n'est pas seulement le monde des affaires, mais aussi le gouvernement de Hong Kong qui utilise les spots télévisés pour son « auto-représentation ». Des problèmes sociaux sont dénoncés et le gouvernement montré comme s'en occupant : la corruption, les structures illégales dangereuses (cf. film : Chinatown), la problématique de la migration (cf. film : Chungking Mansions), le manque d'hygiène, les droits de l'homme bafoués et le centre financier menacé par la rétrocession de 1997 (cf. film : 1997). Aux déclarations de mes interlocuteurs sur Hong Kong, que je voulais mettre en contraste avec mes images de Hong Kong, l'auto-représentation de Hong Kong dans les spots télévisés devait s'ajouter comme complément

important. Les spots représentant, aux côtés des conversations et des images de Hong Kong, un troisième niveau, je voulais aussi les distinguer formellement. Il m'importait de pouvoir montrer qu'ils avaient été filmés depuis la télévision. Pour ce faire, je plaçai la caméra sur un trépied devant le téléviseur, le microphone pointé vers son haut-parleur. Comme grâce à mon visionnage excessif de la télévision je reconnaissais immédiatement les spots individuels – par leur ordre ou leur mélodie d'identification –, il suffisait de maintenir la caméra en « stand-by » et d'appuyer immédiatement sur le bouton d'enregistrement de la télécommande lorsqu'ils étaient diffusés. En termes de consommation de matériau, une solution extrêmement économique. Je rentrai à Zurich avec seulement 45 minutes de spots télévisés – et j'avais enregistré chacun deux ou trois fois.

Le retour à Zurich

Après trois mois à Hong Kong, j'avais enregistré douze heures d'entretiens, une cassette pleine de spots télévisés et plus de 35 heures de matériau visuel. L'argent commençait lentement à manquer et je réalisai que je ne pourrais pas capturer quelque chose de fondamentalement nouveau. Je décidai donc de rentrer après trois mois de tournage – c'était en juin 1996. D'un côté, je regardais en arrière trois mois de travail intensif dont l'effort que je commençais déjà à refouler, et de l'autre, il y avait ce sentiment tenace d'avoir complètement échoué. C'est pourquoi, dans les deux dernières semaines, j'avais cessé de transcrire mon matériau visuel (cf. ci-dessus), parce que le visionnage me déprimait de plus en plus. Les images ne me plaisaient pas et bien que j'eusse du matériau très varié, le sentiment persistait de n'avoir pas saisi l'essentiel. Il était vraiment temps de partir. Je pris donc congé de mes interlocuteurs (sauf Afzal Mohammad, que je ne vis plus) et rentrai en avion.

Le jour même de mon arrivée à Zurich, le cameraman qui m'avait conseillé presque un an auparavant d'acheter la caméra numérique Sony me rendit visite. Au hasard, il prit une cassette dans ma valise et en regarda des extraits sur mon petit moniteur LCD portable avec lequel j'avais contrôlé les entretiens à Hong Kong. Au bout d'un moment, il se retourna et dit : « Même si le reste du matériau n'est qu'à moitié aussi bon, tu pourras quand même faire un film – ne t'inquiète pas ! » Bien sûr, ses paroles me firent plaisir, mais je ne pouvais pas vraiment les accueillir. Le sentiment déprimant d'avoir échoué était plus fort.

4e partie : Post-production (juillet 1996 – juin 1997)

Transcription (juillet 1997)

La transcription du matériau n'était pas encore tout à fait terminée. Les enregistrements des deux dernières semaines avant le départ devaient encore être faits. Je voulais aussi réviser les autres transcriptions (entretiens et matériau visuel). Pour moi, ce travail était une occasion bienvenue de repasser en revue le (difficile) tournage une fois de plus. Et bien que je sois confronté quotidiennement à mon propre matériau, je pus gagner une certaine – certes petite – mais nécessaire distance par rapport à lui. La phase de transcription fut si brève pour moi uniquement parce que j'en avais déjà effectué la plus grande partie pendant le tournage. Normalement, elle prend bien plus de temps ou est réalisée en parallèle avec le premier visionnage avec le monteur. La transcription constitue une partie importante et indispensable de la post-production, et il vaut la peine de la faire soigneusement. Il n'y eut pas un seul jour en salle de montage où je n'y eusse pas recours !

Il était urgent de terminer la transcription, car les techniciens de la TV-Uni, où j'allais pouvoir travailler sur un banc de montage Super-VHS, voulaient transférer mon matériau numérique sur S-VHS le plus vite possible. Rene Senn, l'un des techniciens, était tellement impressionné par la qualité de mon matériau qu'il me proposa de pouvoir réaliser le fine cut sur leur équipement professionnel.

Entre-temps, Reto Tischhauser avait accepté de visionner l'ensemble du matériau avec moi et de me donner son avis. Je fis ensuite imprimer les transcriptions révisées des entretiens et du matériau visuel en deux exemplaires.

Visionnage du matériau (avec Reto Tischhauser)

L'objectif de ce processus de travail était de mieux maîtriser l'énorme quantité de matériau. J'espérais en premier lieu un tri et une structuration du matériau visuel. Par la seule présence de Reto Tischhauser lors du visionnage, j'appris à ne plus seulement voir dans les images ce que je voulais montrer avec elles, mais comment elles affectaient un spectateur. Nous n'avions même pas besoin de nous parler pour déclencher ce processus de perception modifié chez moi. Parfois, une brève remarque ou une question de sa part suffisait à déclencher une longue discussion sur ce que j'avais voulu dire avec certaines scènes ou images. À travers la perception différente des images, dans un double sens – « Reto Tischhauser vs. moi » et « moi (avant le visionnage avec Reto Tischhauser) vs. moi (après) » – j'appris à évaluer plus librement la qualité des images, mais aussi leurs lacunes. Rétrospectivement, ce travail fut l'un des plus importants dans la création du

film, car il préparait le terrain sur lequel je pouvais travailler (créativement) du tout – il me rappelle aujourd'hui un adage zen : « Si tu rencontres le Bouddha – tue-le ! »

Remarques sur les difficultés du visionnage

Je tiens à signaler d'emblée que les travaux suivants, que je vais décrire (et résumer), étaient associés à de grandes difficultés. D'une part, ils étaient très chronophages et il était difficile de garder une vue d'ensemble et d'entrevoir une fin du travail. D'autre part, ils me pesaient aussi personnellement. Il n'y eut pas un jour où je ne pensais pas, au moment de m'endormir le soir et au réveil le lendemain matin, au film en cours d'élaboration. J'ai déjà décrit ci-dessus comment, même pendant le tournage à Hong Kong, j'avais parfois l'impression d'avoir échoué. Ce même sentiment m'accompagna pendant toute la phase de post-production. Je trouve important et nécessaire de le mentionner maintenant, car ces difficultés n'apparaîtront pas toujours dans le texte qui suit. Et rétrospectivement (après la fin du travail), on est toujours prêt à oublier ou même à refouler les difficultés rencontrées. Pendant le visionnage du matériau avec Reto Tischhauser, je fis l'entrée suivante dans mon journal (ce devait être l'une des dernières) :

« Déprimé de retour de Hong Kong :

- avais le sentiment d'avoir échoué, d'avoir le mauvais matériau, peur, de devoir à nouveau travailler seul*
- confronté pour la première fois à mon propre matériau (en présence d'un spectateur : Reto Tischhauser)*
- dus constater que Reto Tischhauser ne voyait pas toujours ce que j'avais essayé de filmer*
- ce que j'essayais de montrer (de saisir) ne correspondait pas toujours à ce qu'on voyait vraiment*
- l'information imaginée dans l'image ne correspondait souvent pas à ce que l'image disait réellement (p. ex. le capitalisme à Mei Foo)*
- pour la première fois, mon matériau est jugé par des étrangers (peur et agressivité)*
- choqué par la diversité du matériau*
- perds la vue d'ensemble, ne vois plus d'histoires ; seulement l'abondance du matériau*
- réalise pour la première fois l'ampleur du travail qui m'attend ; rien que le tri du matériau !*
- peur de ne pas terminer*
- vois, aux côtés des qualités, aussi les limites du matériau*

– du matériau qui m'est important et cher n'est pas remarqué par Reto Tischhauser (déception)

– réalise que de nombreuses prises de vue et personnes qui me sont chères n'apparaîtront pas dans le film (déception, mais aussi sentiment de culpabilité !!)

– doute de ma capacité à maîtriser le matériau

– peur d'être à nouveau confronté aux difficultés que j'ai eues à Hong Kong : rejet, être étranger...

– jusqu'à maintenant tout était imaginé, le film pouvait encore « être tout » – désormais ça devient concret ! Des décisions doivent être prises... (peur, incertitude, doute) »

Je ne souhaite pas commenter davantage ce passage, mais il faut le garder à l'esprit en lisant les chapitres qui suivent. Sous la surface, les doutes, incertitudes et angoisses décrits jouaient toujours un rôle. Dans ma façon de gérer ces problèmes, la lecture répétée (!) du livre de Devereux *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften* (1988) joua un rôle important (cf. ci-dessus). Et sans les conversations régulières avec Reto Tischhauser, Antonia (mon amie) et Priska Fretz, j'aurais à peine tenu cette période (douze mois)...

Visionnage des entretiens

Comme préparation, nous avons élaboré une grille en quatre parties pour le visionnage des entretiens, que nous voulions appliquer uniformément à tous : 1. évaluation générale de l'entretien (entretien principal ou secondaire ?), 2. thèmes abordés, 3. évaluation de la qualité de l'image/du plan (y compris le son), et 4. sélection de passages individuels remarquables. Après chaque cassette visionnée, nous comparions nos notes. J'essayais de mettre sur papier la quintessence de notre discussion le jour même, aussi fraîchement que possible. Pour donner une idée de ce à quoi cela ressemblait, je voudrais donner ici un des douze exemples. J'ai choisi Peter Mann :

Peter Mann (fonctionnaire colonial à HK depuis 1976, parle le cantonais)

1. Évaluation générale : certainement un personnage principal, car captivant, tant sur le plan du contenu que de sa personnalité. Beaucoup de références, d'anecdotes et de bons mots. Ce qui est intéressant chez lui, c'est qu'il représente le type anglais colonial, mais avec une très forte affinité pour la Chine, les Chinois et surtout Hong Kong. Il vit là-bas depuis 20 ans et parle la langue. Il peut certainement être mis en relation avec d'autres personnes. Il pourrait probablement être utilisé comme Eric Lye, comme une sorte de spécialiste. Il est aussi presque le seul personnage qui aime Hong Kong presque sans réserve et le défend presque par contraste avec les autres.

2. Thèmes abordés : Histoire (héritage colonial, ICAC (corruption), Wan Chai, négociations de rétrocession de 1984), 1997, langue, Est/Ouest (the best !), perte de face (double morale, hypocrisie).

3. Qualité de l'image : correcte, légère dominante jaune, mais il passe bien (sympathique, drôle, charmant), le son est bon !

Pour le point 4, la sélection de passages individuels remarquables, nous l'avons indiqué sur les feuilles de transcription (surlignés en rouge).

Sur la base de la première évaluation des personnes (et de la façon dont on pourrait les utiliser), nous avons opéré une première sélection, dont Kin (qualité sonore insuffisante, réponses manquant de précision), Kiki (contenu inutilisable), M. Fat (anglais insuffisant, refus de s'engager), Connie (entretien trop dense et autonome – un film en lui-même) et Mätti & Nathalie (seul entretien non réalisé en anglais) furent écartés. Pour les personnes restantes, nous avons, dans un deuxième temps, monté les passages d'entretien sélectionnés les uns après les autres et les avons visionnés – au total une cassette d'environ 120 minutes. Nous voulions vérifier si les déclarations, maintenant sorties de leur contexte (une personne après l'autre), produiraient toujours leur effet. Pour Peter Mann, nos notes combinées ressemblaient après le visionnage à ceci :

Après le visionnage des passages d'entretien

- *ce qu'il dit sur Suzie Wong avec les images originales du film (pour l'introduction ?)*
- *déclarations sur MacLehose, Deng Xiao Ping et les négociations de 1984 comme introduction à 1997 ? (la déclaration de Guo Danian sur l'injuste Traité de Nanjing conviendrait aussi)*
- *« gambling/hypocrisy » avec des images des courses hippiques à la télévision*
- *le passage du tango comme résumé de 1997*
- *« HK has changed, when you come back and it hasn't changed », comme conclusion possible*
- *« HK is 21st century on the China coast » avec des images des montagnes russes du Dragon Centre ?*
- *« dinosaurs » avec des images de rush hour, MTR, Gwailos devant Exchange Square ou Rolls-Royce avec la Bank of China en arrière-plan ?*
- *« survival of the fittest » avec des déclarations de Nicole Turner sur la « rudeness » ou les développements de Guo Danian sur la « culture of survival » (aspect positif) ?*

– *paranoïa vis-à-vis de la sphère publique avec des images du rejet (gens qui s'éloignent en courant, etc.)*

– « *HK people are survivors par excellence* » *comme introduction de Chinatown (?)*

À la suite de la réalisation de la cassette, j'avais incorporé les passages sélectionnés dans leur intégralité dans la transcription. Pour le travail ultérieur (structuration, rough cut/fine cut), la cassette mentionnée ci-dessus, les notes sur les passages sélectionnés de chaque personne et la transcription intégrale constituaient la base de travail.

Visionnage du matériau visuel

À l'instar du visionnage des entretiens, nous nous étions mis d'accord sur une grille pour évaluer le matériau. Indépendamment l'un de l'autre, nous attribuions une note aux passages et plans visionnés – à partir de la transcription existante que j'avais imprimée pour Reto Tischhauser et moi :

–3– signifiait : très bien (doit être dans le film)

–2– signifiait : bien (peut être dans le film, peut-être nécessaire)

–1– signifiait : mauvais (à supprimer, à oublier)

Comme dans ma transcription brute je n'avais pas ouvert un enregistrement pour chaque plan individuel, mais les avais souvent regroupés en (sous-)séquences, nous voulions noter le code temporel des plans qui nous plaisaient particulièrement, afin d'obtenir ensuite une collection des meilleurs plans et, surtout, de savoir où les trouver. Après chaque cassette, nous comparions nos notes et nous mettions d'accord sur le système d'évaluation suivant :

Deux –3– (un de Reto Tischhauser et un de moi) restaient –3–

Un –3– et un –2– devenaient, selon la discussion, un –3– ou un –2–

Un –3– et un –1– devenaient un –2–

etc.

Notre système d'évaluation approximatif conduisit déjà à une réduction drastique du matériau visuel avec lequel nous voulions travailler. Les scènes ou plans notés –1– représentaient plus de la moitié du matériau visuel total (environ 20 heures). Les scènes notées –3– et –2– s'équilibraient à peu près (environ 7 heures chacune). Rétrospectivement, je peux dire que le film est composé principalement – à plus de 90 % – de matériau noté –3–.

Dans une étape suivante, je complétais la transcription existante – qui nous avait servi de base jusqu'alors – par l'échelle d'évaluation discutée avec Reto Tischhauser et des informations sur des

scènes individuelles (code temporel). Pour toutes les entrées notées –3– ou –2–, j'ajoutai deux nouveaux champs à l'enregistrement existant : Lieu (p. ex. Chungking, harbour, etc.) et Thème (p. ex. night, economy, streetlife, etc.). Le programme que j'utilisais (FileMakerPro) permettant de rechercher séparément et en combinaison chaque champ défini dans le masque (existants : numéro de cassette, code temporel, contenu de l'image (commentaire), plans ; nouveaux : évaluation, lieu, thème), j'avais à tout moment accès à mon matériau via l'ordinateur. Au lieu de devoir avancer rapidement dans les bandes S-VHS pendant longtemps lors du rough cut, à la recherche d'une scène de rue à Chinatown, je pouvais simplement taper dans le masque de recherche du programme : dans le champ Lieu : « Chinatown » et dans le champ Thème : « scène de rue ». Le programme listait alors tous les enregistrements pour lesquels cette attribution était valable, où je pouvais voir sur quelle cassette (numéro de cassette), à quel moment sur la cassette (code temporel) et quelle scène (contenu de l'image) relative à « Chinatown » et « scène de rue » se trouvait (cf. annexe : Transcription étendue 2 ; noter aussi la différence/extension par rapport à la Transcription 1).

Excursus sur deux systèmes de montage vidéo (Avid et Fast-Machine)

Je décris le processus ci-dessus en détail parce que je n'avais initialement pas accès à un banc de montage vidéo (numérique) piloté par ordinateur qui gère les données. Avec les systèmes de montage vidéo modernes (p. ex. Avid, Fast-Machine), il est possible d'importer le matériau sélectionné dans l'ordinateur – soit comme image représentative avec référence à la scène originale sur cassette (Fast-Machine), soit comme scène complète pouvant être lue à tout moment (Avid). La gestion et l'organisation de son propre matériau visuel n'a alors plus besoin de se faire via un programme séparé (p. ex. FileMakerPro), mais est prise en charge par l'ordinateur de montage respectif (Avid, Fast-Machine). Les scènes, plans ou thèmes individuels peuvent y être triés dans des dossiers (reel ou rack groups) – pas très différent de la surface (desktop) d'un Macintosh. Si l'on cherche maintenant une « scène de rue à Chinatown », on peut cliquer sur le dossier intitulé « Chinatown » et y trouver les scènes (de rue) ou plans sélectionnés. Avec l'Avid, cependant, on peut accéder immédiatement au matériau car il est stocké sur le disque dur (en temps réel) et accessible instantanément, tandis qu'avec la Fast-Machine il n'y a qu'une référence sous forme d'image (cf. ci-dessus). L'ordinateur vous invite alors à insérer la cassette correspondante – où se trouve l'enregistrement – dans les appareils de lecture, et l'ordinateur avance de lui-même jusqu'à la position de la référence définie (image). À l'Université de Zurich, j'eus après le visionnage avec Reto Tischhauser la possibilité de travailler avec un tel système de montage (Fast-Machine), la TV-Uni ayant entre-temps mis à niveau ses équipements. Je devais certes toujours recourir à mes notes (transcription), mais l'ordinateur prenait en charge une partie importante de la gestion du matériau.

Structuration du matériau visionné (avec Priska Fretz)

Après avoir terminé le travail avec Reto Tischhauser (fin août 1997), je pris dix jours de vacances. Pendant ce temps (cinq jours ouvrables), Priska Fretz avait prévu de visionner le matériau visuel et les entretiens. En résumé, voici ce dont elle disposait :

1. Une cassette de 120 minutes avec les passages d'entretien sélectionnés (en lieu et place des douze heures au total)
2. Environ 36 heures de matériau visuel
3. Un tirage de la transcription révisée : avec l'échelle d'évaluation (1–3), l'index étendu (lieu, thème) et des informations sur des scènes/plans individuels (avec CT) qui étaient particulièrement précieux.

L'échelle d'évaluation l'aida à avancer rapidement au-delà des passages que nous avons notés – 1–. Le matériau à visionner s'en trouva considérablement réduit et lui permit de se concentrer davantage sur les passages essentiels. C'est la seule raison pour laquelle le visionnage fut réalisable en si peu de temps. La collaboration avec Priska Fretz peut être divisée en trois phases, que je souhaite aborder séparément :

1. Notes au mur
2. Le premier rough cut
3. Émergence de la structure en chapitres

Notes au mur : à la recherche du fil conducteur (septembre 1996)

À partir de nos notes et de notre mémoire, nous commençâmes à écrire sur des feuilles de papier des thèmes individuels (p. ex. arrivée, économie, architecture, avenir, etc.) et des histoires individuelles (p. ex. enfants qui jouent, marché aux poissons, atelier de carton, etc.). Ce travail seul prit plusieurs jours. À l'aide de ces notes écrites (fiches) collées sur le mur de la salle de montage, nous essayâmes de monter une histoire cohérente ou de les réorganiser. Cette expérimentation avec les thèmes et les histoires dura plusieurs jours ; nous réorganisions constamment ou découvriions de nouveaux thèmes/histoires que nous avions oublié de noter. Le nombre de feuilles augmenta, et avec lui les possibilités de développer différentes histoires. Nous pûmes cependant nous mettre d'accord assez rapidement sur un cadre général : on devait arriver dans la ville et le film devait se terminer avec 1997 ou une perspective sur l'avenir de Hong Kong. Entre les deux, il y avait de nombreux thèmes que je voulais aborder : les cités résidentielles, les Chungking Mansions, la problématique de la migration, l'économie en plein essor, Chinatown, l'opposition entre l'Est et l'Ouest, etc. Il s'agissait maintenant, à partir du cadre défini (Arrivée, 1997), de donner

une structure cohérente à l'espace intermédiaire. À l'époque, nous partions encore (abstraitement) du principe qu'un thème émergerait naturellement d'un autre – des déclarations appropriées des personnes devaient assurer ces transitions fluides et servir de fil conducteur dans le film : les images et déclarations sur l'arrivée donneraient une première impression de Hong Kong. Cette impression générale, qui devait avant tout consister en fascination et étonnement, nous voulions ensuite la rompre avec la problématique de la migration aux Chungking Mansions, etc.

La première tentative : un rough rough cut (oct. – nov. 1996)

Des considérations mentionnées ci-dessus émergea le premier rough cut. Contrairement à l'expérimentation avec les feuilles au mur, lors du montage le matériau choisi et les déclarations devaient résister à une épreuve concrète : quelles étaient les images par lesquelles on pouvait montrer le plus efficacement l'arrivée ou la problématique migratoire ? Et quelles étaient les déclarations les plus appropriées ? Toutes ces questions nous occupèrent pendant les deux mois au cours desquels le premier rough cut prit forme. Nos discussions, qui devinrent parfois de vifs affrontements, prirent beaucoup de temps. Priska Fretz dut absorber beaucoup de mes angoisses et de mes doutes (cf. ci-dessus), qui ressurgissaient de façon sous-jacente à travers nos conflits lors du montage. J'étais par exemple déçu et découragé que, après presque trois mois de travail, nous n'ayons rien de concret à montrer. Le rough cut durait certes déjà 45 minutes, mais nous étions bloqués. C'est à cette période qu'appartient la décision de montrer le rough cut inachevé à Bernie Lehner, un monteur professionnel avec lequel Priska Fretz avait déjà travaillé plusieurs fois comme assistante.

Il regardait généralement calmement, faisait de temps en temps un commentaire et, lorsque le film fut terminé, nous décrivit ses impressions : mon matériau visuel l'avait beaucoup plu et la qualité et la densité des entretiens l'avaient également impressionné (un compliment qui me fit très plaisir et me donna du courage). Il voyait cependant une grande difficulté dans notre tentative de trouver un fil conducteur qui traverserait le film. Sans avoir vu l'ensemble du matériau, il percevait correctement dans les 45 minutes de rough cut que l'histoire cohérente qui pourrait servir de fil conducteur n'existait tout simplement pas dans mon matériau. Il attira notre attention sur le fait que pour les fragments existants (une multitude d'histoires individuelles sans lien direct, comme les nommait Bernie), nous devons trouver une autre structure qui rende justice à cette fragmentation. À titre d'exemple, il nous raconta son difficile travail sur le film suisse *Reise ins Landesinnere*, dont la phase de montage lui avait apparemment posé des problèmes similaires.

Émergence de la structure en chapitres (décembre 1996)

Les impressions de Bernie sur le premier rough cut, son appréciation de mon matériau visuel et ses conseils marquèrent un tournant dans le travail. Je dus m'avouer que l'histoire cohérente

n'existait tout simplement pas. Cela tenait aussi au fait que le fil conducteur (ou autrement dit : un concept cinématographique clair) m'avait déjà manqué à Hong Kong. Pour les entretiens et la structure de questionnement, j'avais une idée claire, mais pas pour les images qui les accompagnaient. C'est pourquoi j'avais opté pour la méthode de collecte aléatoire et structurée (cf. ci-dessus), reportant ainsi des décisions importantes à la salle de montage. Et maintenant, elles s'imposaient ! Priska Fretz comme Reto Tischhauser avaient, indépendamment l'un de l'autre, formulé l'idée (ou des ébauches) que ma propre approche de Hong Kong pourrait servir de structure au film, puisqu'elle incorpore en elle-même la structure du questionnement dans les entretiens : j'étais arrivé dans la ville avec certaines représentations, avais vécu aux Chungking Mansions, avais progressivement appris à mieux connaître Hong Kong, avais développé une relation (ambivalente) avec Hong Kong et en étais reparti. Et 1997 était pour moi (et pour la genèse de mon film), tout comme pour mes interlocuteurs, la toile de fond devant laquelle je réfléchissais à nouveau et de façon plus intense à cette ville et à ma propre histoire. De ces réflexions émergea la structure en chapitres. Nous collâmes maintenant au mur de grandes feuilles sur lesquelles les chapitres individuels étaient inscrits. Sous ces feuilles, nous commençâmes à coller des déclarations appropriées et des histoires/images possibles. Au bout d'environ un mois, nous avions une structure et un enchaînement qui nous plaisaient et dont nous pensions qu'ils fonctionneraient. La structure en chapitres, dans laquelle nous attribuions aussi certains thèmes aux chapitres individuels – p. ex. la problématique migratoire aux Chungking Mansions – conduisit à des décisions telles que préférer Afzal Mohammad à Eric dans certains passages. De même, certaines déclarations (bonnes) de personnes sélectionnées auparavant furent supprimées parce qu'elles ne s'intégraient plus dans ce concept. Étonnamment, jusqu'à la fin (fine cut 1997) très peu de choses changèrent encore – uniquement des détails qui donnèrent au film sa forme définitive.

Nous avons cependant intégré une petite vérification de sécurité. Pour pouvoir vérifier si les chapitres individuels étaient cohérents dans leur contenu, nous avons monté les déclarations attribuées les unes après les autres. Cela donna une cassette d'un peu moins de 60 minutes que nous regardâmes plusieurs fois sur grand écran. Ça marchait !

Du rough cut au fine cut (janvier – juin 1997)

Priska Fretz se retire (janvier 1997)

Nous nous attaquâmes donc au premier chapitre – la séquence titre. Heureusement, nous pouvions nous appuyer sur le premier rough cut, car le début y avait bien réussi. Nous savions déjà que nous voulions utiliser « Hong Kong », une chanson de Screamin' Jay Hawkins, et nous avions déjà sélectionné les images pour l'accompagner. Mais avec le chapitre suivant, les problèmes commencèrent – entre Priska Fretz et moi. Le film avait commencé à se concrétiser

lentement et en moi grandissait, encore inconscient pour le moment, le besoin de continuer seul à partir de maintenant. C'est seulement à travers de nombreuses conversations avec mon amie (Antonia) que se cristallisa ce que je voulais vraiment. J'avais cependant des remords à « congédier » Priska Fretz, car d'une part elle avait travaillé pour un salaire très bas, bien en dessous du standard, et d'autre part, parce que c'est maintenant que le travail intéressant commençait. Car jusqu'ici nous avons principalement travaillé avec des feuilles au mur et nous étions débattus uniquement avec la structure du film, et non avec le montage effectif des images en histoires. Un matin, j'avais finalement décidé de lui en parler – mais elle me devança. Elle me fit savoir qu'elle se retirerait, car elle sentait que je voulais (et devais) continuer seul à partir de maintenant. Tout comme Reto Tischhauser après le repérage, Priska Fretz sentit aussi (au bon moment) combien il était apparemment important pour moi de pouvoir poursuivre le projet seul. Je suis reconnaissant à tous les deux.

Continuer seul (à partir de janvier 1997)

Jour après jour, je me rendais maintenant seul en salle de montage et essayais de réaliser les idées que j'avais esquissées avec Priska Fretz (au mur). Je me travaillais de chapitre en chapitre et produisais à chaque fois deux ou même trois versions de rough cut, que je montrais en premier à Antonia. Ses remarques spontanées, ses suggestions et ses questions étaient d'une aide immense et très encourageantes. Je ne peux pas assez souligner l'importance de consulter des tiers qui regardent régulièrement les tentatives. Antonia remarquait souvent dès le premier visionnage des choses que je n'avais pas remarquées – même après plusieurs visionnages : p. ex. des longueurs dans le développement de l'histoire ; des images qui semaient plus la confusion qu'elles n'apportaient de clarté ; des déclarations qui se répétaient, etc. Antonia me donnait la confirmation qui me stimulait à continuer, même si c'était parfois l'enfer. Pas un jour ne se passait sans que je m'endorme ou me réveille sans penser au film – j'en rêvais même. Lors du montage du chapitre « Chinatown », par exemple, je passais trois bonnes semaines au banc de montage sans faire un seul montage. Quand je me battis finalement, j'avais le sentiment de n'avoir fait que des bêtises. Mais quand je montrai la tentative à Reto Tischhauser, il fut enthousiaste. « Enfin un film ! » fut son premier commentaire. Avec cet exemple, je veux montrer à quel point ma perception (et mon jugement) avait changé. Je ne pouvais presque plus me fier à mes propres évaluations. Et pourtant, je devais me faire confiance en salle de montage. Un paradoxe presque impossible à résoudre quand on travaille seul.

La fin se dessine

Néanmoins, à la mi-mai, après plus de quatre mois, une fin commençait à se dessiner. La pression de progresser rapidement augmentait, car il semblait soudain possible de terminer pour la rétrocession de Hong Kong à la Chine – le 30 juin 1997. J'informai le technicien de la TV-Uni (Rene Senn) que j'aurais bientôt fini. Il réserva alors les trois dernières semaines de juin pour le fine cut sur les équipements professionnels. Il ne me restait donc guère que trois semaines pour terminer et réviser le rough cut et préparer les sous-titres allemands. J'avais déjà une traduction des déclarations, mais ce que j'avais totalement sous-estimé, c'était le travail nécessaire pour réviser les sous-titres. Pour qu'ils soient vraiment lisibles, ils ne peuvent avoir qu'une certaine longueur, concrètement : pas plus de 35 caractères par ligne et au maximum deux lignes par sous-titre. Cela impliquait à son tour que je devais réduire drastiquement la traduction, de plus d'un tiers ! Parallèlement, je travaillais encore dans la journée en salle de montage pour terminer le rough cut. Malgré la double charge et la surcharge, le travail me plaisait à nouveau énormément, car la fin était en vue – encore environ cinq semaines jusqu'à la première prévue ! Une semaine avant le rendez-vous avec Rene Senn, j'avais terminé le rough cut révisé, que je montrai ensuite à différentes personnes (Antonia, Reto Tischhauser, Priska Fretz, Barnie et d'autres). Heureusement, la version brute du film semblait fonctionner fondamentalement, car je n'aurais plus pu apporter de modifications importantes. Avec leurs critiques et leurs suggestions inspirées en tête (et sur une feuille de papier), je commençai ensuite le fine cut avec Rene Senn.

Le fine cut (juin 1997)

Le système de montage de la TV-Uni (Fast-Machine) sur lequel je travaillais me permettait d'imprimer une liste de montage sur laquelle chaque coupe individuelle de la version brute était documentée. À partir de cette liste, Rene et moi devions transférer chaque plan individuel, dans l'ordre dans lequel il avait été monté, de mon matériau original (Sony DVC) sur son système (Panasonic D3). Ce travail seul prit plusieurs jours, car il y avait plus de sept cents plans différents. Pour le fine cut proprement dit, il nous restait encore deux semaines. Sans entrer dans les détails de notre travail, je souhaite exposer les points principaux qui distinguent une version brute d'un fine cut :

1. Titres : Dans la version brute, je n'avais pas encore de titres. Ils y apparaissaient simplement comme des omissions noires et silencieuses. Cela valait tant pour la séquence titre, les titres de chapitres que pour le générique de fin du film. Avec des titres, une production paraît immédiatement plus professionnelle.
2. Montage image : Dans le fine cut, nous commençâmes à relier certains plans (peu nombreux) non plus par une coupe sèche (version brute), mais par des fondus enchaînés (p. ex. la séquence

d'arrivée avec le bateau). De plus, nous accordâmes soigneusement le point de début et de fin de chaque plan avec le suivant, ce qui fut parfois un travail délicat (p. ex. la séquence du carton).

3. **Densification** : En dialogue permanent avec Rene, le fine cut parvint, par des suppressions et des réorganisations que nous discutâmes intensément, à non seulement raccourcir le film (environ 10 minutes), mais aussi à en densifier le contenu.

4. **Montage son** : Dans la version brute, je n'avais pas encore travaillé le son séparément. Chaque son était donc coupé sèchement et la qualité et l'intensité sonore changeaient ainsi d'une coupe à l'autre. En faisant se chevaucher les sons individuels (et en ajustant le volume) là où c'était nécessaire, nous pouvions maintenant mieux relier les images. Ce travail prit beaucoup de temps là où nous devons créer et suggérer l'unité de temps et d'espace principalement par le son, les images provenant de lieux très différents (p. ex. Chinatown).

5. **Musique** : À certains endroits (p. ex. le générique de début et de fin), nous utilisâmes de la musique que j'avais apportée sur CD. Elle augmentait également la compacité du film.

Lorsque le fine cut (y compris le mixage son) fut terminé, il ne nous restait plus que deux jours pour le spotting des sous-titres – un travail qui prend normalement bien plus longtemps.

Aujourd'hui je comprends pourquoi. Les sous-titres détournant brièvement le regard de l'image, ils doivent s'adapter précisément au montage pour ne pas perturber le rythme du film. C'est seulement ainsi qu'ils peuvent pour ainsi dire disparaître. Pour ce travail important, nous n'avions malheureusement pas suffisamment de temps – we had a deadline to meet. En revanche, nous étions prêts le samedi soir, exactement un jour avant la première du 30 juin 1997.

Épilogue : réflexions sur l'exploitation du film

Le jour de la rétrocession de Hong Kong à la Chine – le dimanche 30 juin 1997 à 13h00 –, la première de Made in Hong Kong eut lieu au cinéma Xenix de Zurich. Le film fut ensuite programmé quatre autres fois au Xenix et projeté une fois chacun à Aarau, Bâle et Saint-Gall. J'avais invité mes amis et ma famille à la première. J'étais d'autant plus impatient de voir leurs réactions. Comme j'étais vraiment mécontent des sous-titres (cf. ci-dessus), j'étais extrêmement inquiet. Même Antonia, qui avait prévisonné (et loué) le film le samedi soir, ne pouvait pas dissiper cette crainte. Quand la projection commença, j'étais sur des charbons ardents. À ma grande surprise – et ce n'est pas un understatement –, le film semblait plaire aux gens. Ils riaient beaucoup et souvent, y compris à des moments où ce n'était pas évident, car il fallait me connaître pour comprendre l'allusion subtile. J'étais soulagé et heureux. Un poids se souleva de mes épaules – apparemment le travail laborieux en valait quand même la peine. Les applaudissements me récompensaient d'un long et douloureux processus que je commençais déjà à refouler et à oublier.

J'avais apparemment besoin du verdict positif de mes amis et de ma famille sur le film pour pouvoir seulement percevoir sa qualité.

Le même soir eut lieu la première publique également au Xenix, suivie d'une discussion. Les réactions du public à Made in Hong Kong étaient tout aussi chaleureuses que le matin. La discussion fut longue et intéressante. Je fus soulagé une deuxième fois et ce ne serait pas la dernière. Dans les cinq projections au Xenix (pré-première incluse), plus de 500 personnes vinrent au total ; en tenant compte des projections à Bâle, Aarau et Saint-Gall, c'était plus de 600. Je n'aurais jamais escompté un tel succès. Sur diverses suggestions, je commençai à soumettre le film à des festivals internationaux de cinéma – avec peu d'espoir. La première tentative à Montréal échoua comme prévu et je m'attendais à d'autres refus. Quelques jours plus tard, je reçus cependant la confirmation de Vancouver (Canada) et de Pusan (Corée du Sud) que je pourrais présenter le film en octobre dans les deux festivals. Vancouver me réjouit tout particulièrement, car la responsable de la commission de sélection – PoChu AuYeung – était elle-même une Chinoise de Hong Kong qui avait émigré. Quelques semaines plus tard s'ajoutèrent même Leipzig (en compétition) et Duisbourg. Pour cette raison, je reportai les examens de licence à 1998, car je voulais me consacrer entièrement à mon film (et au succès). Pro Helvetia me permit de me rendre à Vancouver et à Pusan grâce à une participation financière aux frais de vol. La visite des festivals était une chance inattendue mais bienvenue, qui me permit d'entrer en contact avec diverses personnes intéressées par Hong Kong, mais aussi par mon film (cf. annexe : réactions de la presse).

À Vancouver, je pus pour la première fois présenter le film à un groupe de Chinois de Hong Kong qui avaient choisi Vancouver comme exil. Leurs réactions étaient critiques, mais tout à fait positives. Ils se réjouissaient que quelqu'un s'intéresse à Hong Kong et trouvaient courageux que j'aie entrepris le projet seul. Ils trouvaient cependant que la réflexion sur l'identité hongkongaise était trop brève – pour cela, j'aurais dû interroger davantage de Chinois.

À Pusan, les discussions portèrent moins sur le film lui-même que sur les conditions de production et l'histoire de la genèse du film. Le public, avant tout jeune, s'intéressait principalement au cinéma indépendant (en Corée) et mon film devint un exemple de la façon dont il est possible, avec peu d'argent et seul, de néanmoins réaliser un film. La caméra Sony et la qualité de ses images suscitèrent un intérêt particulier. Dans le catalogue de Pusan, mon film – programmé dans la rétrospective de Hong Kong – se trouva, par hasard, à côté de l'un de mes films préférés de Hong Kong : Touch of Zen de King Hu (1968).

Grâce à la participation à la compétition de Leipzig, j'eus même la possibilité d'accéder aux fonds de promotion de l'Office fédéral de la culture (OFC). Avec leur soutien financier, je pus maintenant faire réaliser des affiches et des flyers trilingues (cf. annexe : Flyers) et je pourrai également couvrir une partie des coûts du sous-titrage français prévu avec cela. Entre-temps, j'avais

également reçu un montant généreux pour le sous-titrage français de la Fondation Vontobel (Zurich), à laquelle j'avais écrit, et que je réaliserai dans les prochaines semaines.

Comme festival, Duisbourg fut cependant le plus intéressant, car il laissait beaucoup de place aux discussions et permettait des conversations fascinantes (cf. Document de discussion).

L'atmosphère animée à Duisbourg me donna le courage de continuer à faire des films – et la double page dans le catalogue du festival pour Made in Hong Kong est merveilleuse.

5e partie : Annexe

Liste des dialogues (anglais)

ARRIVAL

Peter Mann:

I always liked travelling, and so some friends of mine said, well...you know, why don't you go out and work in HK? and ... so I went along for an interview, back in 1976 and to my great surprise they accepted me, so I arrived in HK in October 1976, which was just a couple of months after the death of Mao Tse Tung good time to come!

Mohan:

that was, 19th february, 1968, flight landed at four, p.m. I think, 4 p.m., a quarter past four, I was very anxious, that I am in HK, I am in HK, but now I don't feel that way, you know...

Nicole Turner:

I knew nothing about Asia, I knew nothing about China or HK...I don't think I even knew about the 1997 handover before I came here. I came here and I loved it, I just, I was overwhelmed by the energy, because it's completely the opposite of where I come from...

Afzal Mohammad:

I think whole world is my home and I have a chance, I have, I have a freedom to go anywhere and HK is some kind of that place, you know.

SOME STORIES

Eric Lye:

HK can never produce a man riding on a horse, put as statue, and say, this is our ... it's just not in line, you know, never had a revolutionary... because it was a trading port and as a trading port under the British and at the turn of the century the Chinese could not compete with the british, with their canons and guns and warships and all that... I mean the west was powerful in this respect, is that they had all the military armament and in the end the chinese had to respect that and therefore felt inferior, they were using kung-fu and all that, but in the end those things don't work...

TV-Spot Subtitles:

After Typhoon Wanda, I was left with nothing.

It was no big deal. I started with nothing.

Then came the waater shortage.

I delivered water and made enough to buy a new boat.

Eventually it did rain and it never stopped.

Today I live in a flat. My son doesn't want to catch fish.

I say it's really no big deal.

I also say if you want the sun to shine...

...don't depend on the sky. depend on yourself.

HongKong Bank: Your future is our future.

Guo Danian:

I think I have a very typical HK background, what you call HK background, that is during the civil war in China, in the early 40ies, many people escaped to HK, because they don't want to be confronted with the War, my parents are the same, they were quite young when they got married, the war broke out and they wished to go to a save place to raise their children, so they came to HK and I was born here...my parents came to HK without nothing, just really little money almost nothing and they had to start their life from scratch...so I was born and my brothers were born and then we were educated in HK under colonial education ... and so I was brought up with the Western ideologies and all these values, and it is typical colonial but in a sense it seems to be quite liberal in a sense...so we were able to receive all these different ideas, world views and values and this is what made and what makes HK, because we were from the very poor class, we were given the really the opportunity to get an

education, which would empower us to challenge what we came from.

I mean, HK is really built by a generation of refugees, of course there are some wealthy people who came here with money, so they tried to capitalize on this really human power, cheap human power and they developed industry in HK, so I can say HK is a mixture which is, its uniqueness is the mixture of chinese people from the north who are maybe more richer and those people from the south who would sacrifice all their life just for single purpose, like raising a family and to have a place with a roof over their heads and meals on the table, things like that just really simple ideals of life...for the children to have an education and that is what made HK for the past 50 years, I mean from really nothing much city to become a financial centre in HK.

In the 70's, the colonial government is still very rigid in the control of peoples thought and everything, it is still very much like a police state so the young people were not able to develop themselves socially, like the group that we used to have , we did have raids from the police detectives, so the political situation, the social control is much more harsh at that time and so we missed a chance to develop,

and so Cassie and me thought, yes, we have always liked rock'n roll, rock is a good medium to use, to talk to the people, also to express ourselves, so we started the band - blackbird...

Peter Mann:

it was a kind of option as to whether I join the foreign legion or something else, it was a bit like joining the foreign legion and I came out with a comission, as an inspector of the Royal HK Police Force...and my friends said, you are going to be a policeman, you must be joking, this was the last thing, they could think of me doing...but my line was for something completely different, I had a sort of priveleged middle class upbringing and I, what I wanted was a bit of adventure in fact we were taken back to the police training school and we were given an initiation ceremony, nobody really knew what was happening, cause we were so jet-lagged, we'd just been on the plain for thity hours and we didn't know what to expect, so the sargent major came out to us and said ah, you know, you guys, you look over there, what do you see, and we looked over and we saw all these towerblocks he said over there are fifty thousand chinese, and they all hate your guts and we were all very impressed by all this.

when I graduated I went out to be a police inspector, in charge of maybe 40 or 50 people for an 8 hour shift out in the streets of Kowloon, in Yau Ma Tei...ah, this was very interesting because it was at the time of the Independent Commission against Corruption (ICAC) , when it was first started and I remember I have only been there for about three weeks and I came in about 7 o'clock in the morning to find out that half of my squad had been arrested by the corruption people ...one station sergeant, two sergeants and 16 constables had all been arrested that morning ...so we all went up to the mess to have a beer and that day you probably heard about this, the ah ...there was great unrest in HK, the police went down and they had a fight with all the anti-corruption guys...actually this would have been a field day for criminals, if they had known, because there was no policing going on that day.

I always fantasized, that one day I'd walk along and there would be a bank robbery, and I'd become a hero, but ... the nearest I came to it was actually, having a gambling raid, where there were about three of us, we got some tip-off, there was a big gambling casino and as you know, in HK gambling is the monopoly of the Jockey Club and that money goes back into the public purse, they build hospitals and schools, this sort of thing, all the other gambling is illegal. We knocked down this door, and there were about hundred people in there and a lot of money, so a few guys came running towards us, now at that time I had to draw my revolver and pointed at them and shouted in Chinese: Mui Woo, don't move! ... That was the nearest I got to it.

I never really thought that I would spend my whole career as a police inspector, this was really a bit of adventure for a young man...and a friend of mine told me, saying I had a degree anyway, that I should take the exams and try to enter the administration, which is like the colonial Civil Service, so I did and I was offered a job, that was in about 1978 and then ah I was district officer of Wan Chai for 6 years, which was a wonderful job, Wan Chai was the area that was made famous for Suzie Wong, where the sailors used to go where they had, where they came for R and R, during the Vietnam war.

Suzie Wong movie:

Policeman:

Wan Chai is that way

Suzie Wong:

you looking for girlfriend?

Lomax:

*all right she is a Wan Chai girl, but at least you people must have some records.
(End of Movie-Sequence)*

Peter Mann:

when I first came out here it was still very colonial, you were a gwailo, a foreign devil and you were somewhat set apart from the rest of the population, actually you could get away with blue murder, most of the time you got stopped in your car driving to fast and they saw it was a European and they would be too much trouble to cause a fuss and so I think we did have an advantage and we probably were a littlebit arrogant in some ways, but for me it was a bit different, because we had to learn chinese...an cantonese is a very difficult language to learn, bevcause it's very tonal...but once you can speak a bit of cantones ...you find that it makes avery big difference to your enjoyment of the place and the way you are accepted by local people

SPACE MANAGEMENT & LE CORBUSIER:

Nicole Turner:

I go to the archives in Hong Kong and I'm shocked of how little is preserved. Old buildings get knocked down every day. There is very little sense of an old history.

When the british arrived here 150 years ago, there were 7000 people living on HK island... and... you know those people all live in highrise flats now, their descendants...It has sort of wiped away...I mean, Hk was nothing when the British arrived here, there weren't...they planted the trees, you know Hk looks quite green and tropical, well there werem't even any trees growing on the island, not like now, they've all been planted, they ve made it from nothing...

HK is special because it's a very small place to start with it is 390sqm, of which 8% are used, people live on 8% of the land, so it's very compact...people who study space management, that is the scientific name of it, they come to HK, to see how people deal with living in such close environments.

Eric Lye:

Yeah, I mean Corbusier did some calculation and found that that form is the most efficient, so the people here don't have to read Corbusier, they too can calculate and think that this is the most efficient form and it is!!! ...this is the form that give you most light, it's the form you can pack the most people in, except Corbusier thought of that as Utopia, but it is really hell ... Yeah, I mean, Corbusier was a bit of a Marxist, in his youth, with his socialist believe and thought that the land should not be wasted with one family one house concept.

the population is still very homogeneous, they are manly chinese, they used to live in far worsen conditions, they were either living up the hills, where everytime it rains, things come down or they had fires or they were living in very dirty places, so the housing estate was a great change, improvement, it provided schools for the children and so on and so on, they accepted that...in that respect HK has done well.

I can also understand in the West the concept of Housing Estate is not individualistic enough, you know, whereas this part of the world individualism was on the family table, not the social aspect of it, that's why it works, it is ... getting not to work anymore, not to work anymore, they have a lot of problems now in the Estates...because it's a different generation, their generation of 1949 you know, 1960, came from China with nothing and this was wonderful provision, now they are HK people, they are more educated, they demand more...they are having trouble, the concept of housing estate is in trouble, i think it has lost its usefulness

Why does HK survive? to the HK people it's not hell, not hell, because the city is so fibrant, they don't do their socializing at home, it is on the streets...so the city is...the flat is only a place to sleep take a bath and maybe have a meal, but generally they are outside, you know on the streets, and that's why the city is so dynamic, because the city is used as a living room.

CHINATOWN

Nicole Turner:

in some ways HK is much more chinese than China, because China is so run down and poor and HK has this Chinatown feel about it, one big Chinatown...

TV-Spot:

HK has thousands of dangerous illegal structures, that threaten public safety, there are also countless buildings in a neglected state, due to lack of maintenance owners must maintain their buildings and keep them free of illegal structures

Eric Lye:

my magic spot is MongKok, ShamShuiPo and YauMa Tei...that is my Magic spot in HK....not not....this is where people live their real lives, I mean this is underlying really HK, the kind of activities are multilayered intensive and everybody participate you know...ah...ah I mean the activities are layered so heavy, you can be selling a CD here, upstairs is prostitution, next door is a restaurant ah ... for example the underground economy in HK, from Yau Ma Tei and Mong Kok and all these places, well they don't pay taxes they live...a lot of millions of dollars go there, nobody knows, ah, to me that's real HK you know, the people get rich a lot people do a lot of illegal things...ah a lot of unhappiness also occur

it's a paradox you know, HK people if you ask them gently, they will tell you western education western values are really important to our lives, if you push them very hard, they will tell you they are chinese and this ah is a contradiction, you know...I would say, ah..., that in a global sense, HK people are very Western, in a global sense, but they eat rice they...but those are just minor comforts to me of ones heritage not major...you know, I for one no longer know what it is being Chinese

CHUNGKING MANSIONS - LITTLE INDIA

Afzal Mohammad:

Chungking Mansions is a place where you can see mostly foreigners doing business from Pakistan, India, Bangladesh, Nepal, Sri Lanka, this kind...

1. Indian:

because much we needed money, because India is a very poor country, that's why I'm coming over here, because India's budget is very cheap, that's why I'm coming to make the money in HK.

2. Indian:

I'm businessman, ready made garment....businessman!

Nepalese:

According to we, whatever we know about Chungking Mansions and Chungking Mansions is a very rubbish place, something with that film, because all the illegal peoples are over here...

Chinese woman:

so if you let me know it's no problem, because you know, maybe something happens, if you show on the news...

TV-Spot:

some employers are taking a big risk, hiring illegal workers, this is a serious criminal offence, punishable by heavy fines and imprisonment. Convicted offenders will have a criminal record. Penalties for hiring illegal workers have been increased to a fine of 350'000 HK\$ and three years in jail. Don't hire illegal workers.

Subtitle: Penalty: 3 years in prison plus \$350'000 fine

Afzal Mohammad:

when I come to HK, I saw everything here and once Mok Choyu, who was the organizer of people's theater, he bring me to Chungking Mansion and I saw there people from Pakistan and India from other countries and I realize, that even they have worse situation than in their own country, in HK, so jokingly Mok Choyu told me why don't you write a play for this people? and I said yeah, why not, why not write a play?.

Migrant worker in the play:

it's hard to go to Dubai now, it's very expensive...but I can go to HK, no need a visa, only plane ticket, so I went to my mother...she knew that master will be very harsh to her, she gave me her ornaments, my sister gave her ornaments...I sold them, bought a ticket and flew to HK...

Afzal Mohammad:

...and we write a play that is called big wind and we tour with that play, Nepal, Pakistan, India, Bangladesh Thailand Taiwan HK, we go everywhere with that play, that was also mainly about migrant workers, why migrant workers comes abroad, and ah what they get from other countries and what they think they can get, something like that and how the economy is shifting from one country to another country and how migrant workers are also shifting from one country to another country, another country to another country...so that was the main thing for that play

Migrant worker in the play:

normally, Pakistanis, Indians, Bangladeshi, Nepali, we work together and we get 200\$ per day, that is the big money for us...of course we know that our chinese boss get 3600\$ for each container, to load or unload and they give us 200\$...I never complain, what for?

Afzal Mohammad:

I tried to involve some of those people, they give me a lot of stories to write, so a lot of material I got from those people, They think it is great, but what will happen, I mean, who will care, what you are doing, what you are talking? But, I tried to tell them that it doesn't happen at once, I mean maybe it will take time, I mean we struggle and struggle and struggle. One day the people maybe understand their situation.

Migrant worker in the play:

...but don't treat us as animals!

Afzal Mohammad:

so this is the reason why, and I think everybody have a right to go anywhere in the world, the earth does not belong to one person or one country, I mean everybody have a right to go anywhere in the world.

but after they come in...they can not do anything, very few people are lucky that they get nice job, I mean permanent job, not nice as a loader and who is not lucky, they always ... like ah...the coolies in CM, maybe you saw, they are always scared of police, so anytime police they can come and arrest them, actually I saw, they always play a game, like mouse and a cat...you know, mouse just look in its, what is it called...the hole, just look around, nobody is there, no police is there, jump to another side, and do some work and there is another cart, so they run back to the hole, i mean all the time they are doing this, I mean the mouse and cat play....

Indian:

how are you?, I told you. I told you before Gujarati Mess, yesterday night, I told him to come here

Restaurant-owner:

This restaurant for who? who have no money, and for who, who have, who is hungry, I can give you food for free...

Mohan:

...I came from India, the city name is Lucknow, the beautiful city, historical place, it's the heart of Uttar Pradesh, in short form we say U.P., Lucknow is the best place compared to other cities, because I live, this is my hometown, you know.

I finish my education in the year of 1964 in India, then I joined Army, few years, then after I resign the Army, my father said, I need your help. so I join my fathers business, somehow, job was ok, I was enjoying, but there was not much scope, fortunately one day we were sitting in friend's circle, one of my friends say, that, would you like to go to HK? I say for what? he say for working, I say, no problem! Then I ask them what is HK, how people they live, what business they do, I heard many things about Hk, how people they live, it was a curiosity, new place, british colony, so I said ok, then I left India in 1968.

you see the god is great, I had nothing in my hands, I had only 5000HK\$ in my pocket, so one day I was talking with my friend. I said, I don't want to work in this company. He said, you want to start your own business? I say, but I dont have money. He say: how about we start together. I say goddamn, we work together before, previously in Glad's custom Tailor, where did you get that money to start? he said, forget about that, how about we start our own business? What business do you want to do? He said, textile business, there is a shop in Chungking Mansion!

you see when a person is young, he wants to make money, he wants to see his bright future, everybody does it and I felt that way, that I will make money, but money does not grow on the tree, you see you have to work hard, you have to put efforts to make money and I did and I still do, now I'm 55 years old, I still want to work, I want to make money, but not like other people, all the time, 24 hours they think about money, think about the money...

now is important for me, Chungking, I may die in Chungking, you never know, time comes, you know....I may not....

TV-Spot:

In an early morning raid, more than 200 officers took part in the joint operation with the immigration department. They raided hostels in Tsim Sha Tsui, before dawn and detained 52 men and 7 women, of various nationalities, mainly for overstaying. Among them were 12 people from the mainland, suspected to be illegal immigrants. Three local man were also arrested for damaging a police vehicle.

NOTHING TO CELEBRATE:

Afzal Mohammad:

.in the beginning I come here, I sat near the harbour for hours, to see those buildings at night, the light, the high buildings, whoe this is great, even at night two o'clock I'm watching there, oh, it's great, how they made it on sand, how they did this architectural structure, those kind of things I was thinking, wow, so tall buildings, but now, I don't have that interest, I mean even if I go to the harbour, I see and I come back

Eric Lye:

Hk is a lost, is a lost cause, the best you can describe HK, is that HK as a place with its hills and waters and buildings, form a spectacle where you do not put your finger to identify a single building...all the buildings are just like rooms to accomodate things, right? here I would consider the architecture you see generally, are rooms of the city, the city is the architecture, not individual buildings... so if you point to a single building, it's very dull, but when you put in to attend all the buildings together, it can become a very dynamic place, ah...and HK unlike in the West, I mean it really has no space and no place, but it has a lot of activities and that takes the mind of people, I mean the reason it has probably done that, is because HK, as a city, has nothing to celebrate, there are no heros, they've never lost a war, they haven't changed Governments, you know right, nothing to celebrate, so a place that has no celebration, well, you don't have beautiful things.

Hk is one economic marketplace, like a marketplace, you go there, but you don't live there, you know you buy your things, you look around, make friendes and you go away, it's a very transient city in that respect...

Nicole Turner:

any HK person will tell you what makes HK special is money...it's just a phenomenal place to make money, it's ...Milton Freedman, he is the freemarket Guru said: if you want to see how the free market really works, go to HK! and that's what it is, it is a wet dream for capitalists, it's a perfect combination of authoritarianism, the colonialist call it laissez-faire and capitalism, which doesn't interfere in the economy at all...

Mohan:

you see in HK, big big tycoons, with a sip of a small drink, like this, you know....they do business of billions...just with a sip of....softdrink, you know....if I compare with them,

*why not me...then i can not live, I go mad, what you call?, I go mad, why not me?
everybody can not be rich, if everybody will be rich, then who will be poor?*

Peter Mann:

*for people who enjoy life, for people who are in the prime of their life, there can be few
better places in the world, providing of course it doesn't make you completely crazy.*

*you know everyone says... Hk is forever changing...you go away for a few months
holiday and you come back and you can't recognize it, because there is so many new
buildings and new roads and bridges...one of the most perceptive things that anyone
has ever said about Hk, was...you will know it has changed, when you come back to
HK and find that it hasn't changed, then you'll know it has changed...HK changes all
the time it has incredible capacity for change..*

Nicole Turner:

*someone once described, I forgot who it was, but I like this description, he said HK is
like a beautiful woman in a bad mood...and it is like that. There are moments when
the city is unbearingly beautiful and when you're driving along the highways and you
just see the skyline and the lights and you can feel that energy and yeah...it's
beautiful. but it's...it has no soul,*

Bally-Spot:

*Finding someone you love is wonderful
Finding something you love to wear is even better*

Nicole Turner:

*I hated it! Because I realized that there was nothing underneath that energy, I'd been
expecting, also with 1997 I thought there would be hysteria, not hysteria, but a certain
edge to life here. but it wasn't, people hurry, there is energy, but there is no edge to it,
there is no depth...there is no culture, Hk has lost its culture and ah, I really hated it
but I have grown to like it it...I love it and I hate it...*

1997

Afzal Mohammad:

my biggest wish is, I want to see 1997, I want to see what kind of changes will come, here in HK, when chinese Governement will come here, because now I can see what these chinese are, and when other chinese will come, what will happen here

Nicole Turner:

In the Southafrican elections when they did happen, when the change did happen, there were 6000 journalists there and they were all waiting for the bloodbath, you know, they were waiting for the violence, they were waiting for the shit to hit the fan and it didn't happen, and its gonna happen in HK, the handover is gonna happen, there is gonna be big fireworks, the gonna shake hands, ah, you know, lot's of music and funfare, but nothing is gonna happen, so I'm not interested in that story, it's like five years later, it's gonna be interesting here, because that's when the changes will be apparent, but the handover itself will be an anticlimax!

Guo Danian:

i think is fair that the british are going to give back HK to China, because it is land...it's not their land , well they got it through a very injustic treaty, I mean this should have been returned to China, I agree, but the thing is becoming chinese is nothing to be afraid for us, it's only becoming under the control of a dogmatic and ah, self centered communist party and a fake communist party, this is really what we are worried about, I mean if the political...the political environment in Chima is similar to Taiwan now I think allthe people in HK would celebrate, because most of them have a certain kind of connection to China relatives in side there, they are quite close...they are all chinese people , everybody would be joyous in celebration, but the things, the only doomed thing, that they saw this people in China are being manipulated, all this hard livings in china under this communist rule, all this massacre all this killings, the unfairness, corruption, it's only all this phanomenons that they watch from over the border that they are afraid of...

my parents generation on the avarage, even much more pessimistic than us, because they have experienced the hardships in their real life, before, but us now, we just grew up in HK and never faced really the hardship from the communists, except maybe in 400 days

my vision is really quite impossible to realize now, except for unpredictable struggles within the central communist party after Deng Siao Pings death and then if we can have the chance to coordinate with the struggle inside China, maybe there is a possibility, but this is really quite pessimistic, because people would say, the really deviance force in china now, has been really pacified, by the significant economic development, it's developping like crazy in China, all these new buildings all these new resources of money, coming from all over the world, opening up the market, I mean all these things would have killed the will to resist the communist control, I mean like something what we did, ah what happened in 1989, that there is really a possibility of forcing them to give up the control, so that may be the only chance left for me, the vision, is that they finally realize, the communist party finally realize, that it is inhuman to run the country like this....

TV-Spot:

Speaker: *The Tiananmen anniversary passes quietly in Beijing under police scrutiny. In HK thousands attend the rally in Victoria park to honour those killed.*

Police estimated the number if more than ten thousand, but organizers claimed there were some 45'000 present

Thousands filled Victoria Park this evening, to honour those killed in the Tiananmen Square Massacre 7 years ago. A huge videoscreen displayed images of that bloody day and organizers say, with just over a year to go, before the handover, this years events has added significance.

Activist: *I think it's very important for the people in HK, to come out in one voice and say to the Chinese Governement, that we have not forgotten what happened in June fourth and we hope that into the future of China there will be democracy and freedom*

Eric Lye:

I think it's about freedom I don't want to use the word democracy, because you can not define, except one man one vote, but freedom is very vital, you know, freedom of speech, freedom to travel, ... freedom of trade I think we will have, freedom of speech is a question mark, freedom to travel we might still have, these are to me three major, well freedom of the press is going to be a big problem ... because the Chinese say, oh yes you have press freedom, so long as you operate according to the law, but you know what that means...

TV-Spot:

Politician: *I'm not going to express any opinion about that, I think you are trying to trap me with that question, well it depends on the law of HK, if the law in HK allows people to demonstrate, people should be allowed to demonstrate.*

Mohan:

many time people they come, they say....what you think about 1997, I say, nothing!!!!, they say the chinese will take over this, I say, let them take over....nothing will be happen in HK, only Government will be the change, law will be the change, nothing will be happen, business will run same because, you see, this is the place, where everybody makes money, not only we, Governement also makes money, if china take over, China will also make money, if they say, that ok, everybody go, then who will live here, only chinese?

Peter Mann:

I mean everybody will tell you, they don't want to get married, they don't want to have a baby, they don't wanna start a new business, they don't wanna make a decision, until after this big upheaval is over, now to look on it, to look on the bright side, there is no reason why HK should not continue to be phenomenously successful, it has all the basics, we have, I mean we are the most advanced city in China, we have the best infrastructure, the best technology and I'd like to see the future very much as a sort of tango, between our technology and know-how and China's incredible space and human resources.

TV-Spot:

*Years ago, I never would have imagined that HK would look like this one day
It's remarkable how HK has changed, today we are a major regional and global service centre, earning our living by selling our skills ... our professionalism ... our enterprise ... our creativity and our reputation for integrity, the services we provide have become our gbiggest money earner. Service is what keeps us strong. HK at your service.*

Peter Mann:

and so, let's hope that tango is a smooth one.

you have to understand this huge psychological problem about 1997, it never happened, I mean...the British empire which faded away over the last 20 or 30

years...ah there was never a precedent for...a county you know...countries always went independent, they were never given back to another sovereign power, so this has never actually happened before in world history, that you give a prosperous first world country of 6 million people , back to a slightly alien regime, this has never happened before, so whilst HK people chinese are very proud to be chinese, and quite rightly so they are also slightly nervous about these two very different cultures may collide

Guo Danian:

to have a significant influence in China is impossible, except those tycoons, who have all the money, of course they can influence China in the way of, oh you do that you better do that, so that's why it is quite horrible to read in the news or to see that the people who have the money, the businessman is now getting more and more control of the political! situation in a place like HK and even in such a large country in China. Business is everything...it's like when these Li Peng, Yang Zemin, when they go to meet Governemnts of the other countries, what they talk about, what they did...just signing treaties of business transactions and doing business and doing business, this is really ridicilous, I meanthe head of State is primarily a businessman, I mean for me, this idea of a society is really crazy.

END

Annexe (matériaux)

Chronologie de Hong Kong (1821–1997)

- 1821** Des marchands d'opium britanniques utilisent pour la première fois « Hong Kong » comme base pour leur trafic de drogues vers la Chine (guerres de l'opium).
- 1843** La première guerre de l'opium conduit au Traité de Nanjing ; l'île de Hong Kong (6 000 habitants) devient une colonie de la Couronne britannique. Les Anglais l'appellent Victoria.
- 1860** Après la deuxième guerre de l'opium, la Grande-Bretagne reçoit la péninsule de Kowloon, située sur le continent en face de l'île Victoria. Le nouveau Hong Kong devient ainsi l'une des grandes villes de la côte chinoise.
- 1898** Par un nouveau traité avec la Chine, les New Territories et 240 îles – représentant plus de 90 % du Hong Kong actuel en superficie – sont loués à l'Angleterre pour 99 ans.
- 1937** Hong Kong devient une ville d'un million d'habitants. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale en Asie, après l'invasion japonaise de la Chine, provoque une vague de réfugiés vers Hong Kong.
- 1949** La victoire des communistes dans la guerre civile chinoise déclenche une nouvelle vague de centaines de milliers de réfugiés.
- 1960** En conséquence de la Guerre froide, l'Amérique impose, après la guerre de Corée (1952), un boycott (commercial) contre la Chine et contraint Hong Kong à se détourner du commerce, qui passait principalement par la Chine, pour se tourner vers une production industrielle plus indépendante. C'est de cette époque que datent les produits bon marché portant la mention « Made in Hong Kong ».
- 1967** Des répercussions de la Révolution culturelle débordent temporairement sur Hong Kong.
- 1976** Après la mort de Mao, Deng Xiao Ping s'impose dans les luttes internes pour le pouvoir comme seul dirigeant de la Chine (1978). Sa politique économique libérale conduit à l'ouverture de la Chine. La production industrielle bon marché est progressivement délocalisée de Hong Kong vers la Chine. Cette ouverture provoque un nouvel exode massif depuis la Chine (surtout Shanghai).
- 1980** L'évolution vers l'abandon de la production industrielle (délocalisation de la production vers des pays à bas salaires) au profit du secteur des services (immobilier, bourse, ancrage du HK\$ au US\$) fait de Hong Kong, au milieu des années 1980, le principal centre financier de la région Pacifique.

- 1984** Londres et Pékin signent l'accord sur la rétrocession de Hong Kong à la Chine avant le 1er juillet 1997 (Joint Declaration). La Chine promet de ne rien changer de fondamental à Hong Kong pendant 50 ans après 1997 : l'idée de Deng Xiao Ping du « un pays, deux systèmes » s'impose.
- 1989** Le choc après le massacre sur la place Tiananmen à Pékin paralyse Hong Kong pendant plusieurs jours. Des manifestations de masse s'ensuivent. Début de diverses tentatives, pendant les huit années restantes, de forger une identité proprement hongkongaise.
- 1997** Rétrocession de Hong Kong à la Chine. L'un des plus grands événements médiatiques du siècle se déroule pacifiquement. CNN diffuse en direct 24 heures par jour depuis Hong Kong.

Aspects de l'histoire de Hong Kong

Notes de travail sur l'histoire de Hong Kong (format mots-clés)

1. Peuplement chinois

Il y avait un peuplement chinois de la région avant l'arrivée des Anglais – la culture Hakka. Villages de pêcheurs sur la péninsule de Kowloon et à Lantau.

2. L'influence des immigrants du sous-continent indien

L'influence des immigrants (Sikhs, Gurkhas, Parsis) du sous-continent indien est négligée. De nombreuses institutions publiques importantes de Hong Kong ont été fondées par des Indiens : la Star Ferry, le premier hôpital et la première université. Les Indiens représentent moins d'un demi pour cent de la population, mais contrôlent plus de 10 % du commerce extérieur de Hong Kong.

3. Historiographie

a) La vision anglaise prédomine : les livres omettent les contributions chinoises et indiennes, il s'agit principalement de chronologies et non d'analyses.

b) La vision (sino-)communiste : interprète l'histoire uniquement sous un angle impérialiste, n'accepte pas la souveraineté britannique sur Hong Kong. Depuis la Seconde Guerre mondiale, l'influence américaine à Hong Kong est surévaluée. Pratiquement aucune traduction de ces livres en anglais !

c) La vision mixte : le plus souvent par des historiens de Hong Kong. Ils mentionnent la contribution chinoise à Hong Kong (main-d'œuvre, immigration) et la relient à la contribution coloniale (infrastructure, système politique). Même dans ces livres, l'influence des immigrants indiens est absente.

d) La vision indienne : l'ouvrage le plus important est *Turbans and Traders (White)* ; les informations proviennent principalement de chroniques familiales et des annuaires des institutions fondées par des Indiens.

4. Phases de développement importantes (sans chronologie stricte)

a) Commerce imposé (les guerres de l'opium) : supériorité (militaire) britannique vs. corruption de la dynastie Qing. Le commerce de l'opium a servi non seulement des fins économiques, mais aussi psychologiques (humiliation, affaiblissement du moral) et politiques (érosion de la volonté de résistance).

b) État de la dynastie Qing : la domination étrangère des Mandchous en Chine en train de s'effriter. Corruption, décadence, résistance intérieure contre le régime (étranger). Cela conduit en 1911 à la première révolution ; la Chine devient une république. Première grande vague de réfugiés.

c) Occupation japonaise de la Chine : fuite massive vers Hong Kong. Deuxième grande vague de réfugiés. La résistance à la domination japonaise dans le pays s'amplifie. Naissance de la résistance communiste en raison de : 1. la menace nationale (domination étrangère japonaise) et 2. la répression/corruption intérieure (régime Chiang Kai-Shek). L'occupation de Hong Kong par les troupes japonaises conduit à la dépopulation temporaire de Hong Kong (jusqu'en 1945).

d) Après la guerre, des centaines de milliers de personnes fuient vers Hong Kong. Troisième grande vague de réfugiés : fuite devant la guerre civile et Mao. Double importance économique : les gens comme main-d'œuvre, et l'émigration de nombreux industriels de Shanghai (exportation de savoir-faire et de capital).

e) Du commerce à la production industrielle : après l'embargo occidental sur la Chine, le commerce avec la Chine est interdit sous pression américaine. Hong Kong déplace son centre de gravité vers la production industrielle : les immigrants chinois (cf. d) forment la main-d'œuvre nécessaire !

f) De la production industrielle au centre de services : visite de Nixon en Chine en 1972, normalisation des relations entre les États-Unis et la Chine. Après l'ouverture de la Chine (début des années 1980 sous Deng Xiao Ping), le commerce est à nouveau possible. À nouveau des milliers de personnes « fuient » (émigration semi-légale) vers Hong Kong. Hong Kong délocalise progressivement la production vers la Chine moins chère (low value added) et se spécialise dans la production (industrielle) coûteuse et hautement spécialisée (high value added). Développement en tant que centre financier et de distribution en Asie.

Résumé

Il est facile de voir que l'histoire de la Chine a toujours exercé une influence décisive sur Hong Kong, et l'importance des immigrants (chinois) (comme main-d'œuvre) devient également claire, sans lesquels la flexibilité tant vantée de Hong Kong n'aurait littéralement abouti à rien.

Structure des Chungking Mansions

Les Chungking Mansions (CM) se composent de trois blocs indépendants de 17 étages, dont les deux plus grands sont chacun divisés en deux. Les espaces étroits et les puits de lumière fournissent aux appartements tortueux une lumière parcimonieuse (cf. plan 1). Le rez-de-chaussée et le deuxième étage sont regroupés en une galerie marchande de type bazar, avec au total plus de 150 boutiques différentes (cf. plans 2 & 3). Un peu plus de la moitié des boutiques sont dans le commerce de détail et de gros (import/export), vendant des montres, des vêtements, des tissus, des articles en plastique, des jouets, de l'électronique grand public, etc. Le reste se compose de restaurants fast-food (20), de supermarchés indiens (5), de bureaux de change (10), d'ateliers de tailleur, de blanchisseries, de magasins d'électronique, etc.

Les blocs individuels (A–E) sont accessibles via des ascenseurs trop petits et des escaliers de secours étroits. Le ratio espace résidentiel/commercial est de 1:2. Les 900 unités (appartements) se répartissent comme suit : « pensions » (environ 120 légales/100 illégales), appartements privés (300), restaurants (25), cantines/clubs – généralement liés à des régions spécifiques (Gujarat, Kerala, Sindh, etc.) (50), tailleurs (10). Le reste se compose de bureaux (import/export), d'agences de voyage, d'entrepôts, de maisons closes et d'une église chrétienne.

La direction estime le nombre de résidents à plus de 6 000 ; un peu moins de la moitié sont des Chinois (principalement de Shanghai), le reste se composant d'Indiens, de Pakistanais, de Népalais et plus récemment d'Africains (principalement du Nigeria).

Les CM sont gérées par une direction (24 personnes), principalement responsable de l'organisation de la sécurité et de l'enlèvement des ordures. La direction représente les intérêts des « Incorporated Owners of Chungking Mansions », organisés en coopérative.

Préparations d'entretien (2 exemples)

1. Feuille de préparation remise avant l'entretien avec «Peter Mann».

His Story:

Middle class background, went to Oxford (sociology and theology; English), travelled in Asia (India), left UK in 1976 for Hong Kong. Policeman for two years, made exams for civil service. 1979 administrative officer in the Civil Service. Civil Servants can be transferred anytime anywhere. Normally stay on for two years to get experience in every field (through frequent transfers no corruption possible). Worked in security, district, housing, transport, environment etc. Now he's an editor of the last speech of the Governor, organizing the inputs from the different departments and putting them together.

Possible Questions:

personal history (where from, why HK, fantasies)

where/how did you grow up

why did you go to HK

did you have imaginations of HK (how your life would change etc.)

you arrived in HK, what was your first impression?

what did he actually do in HK

which was the most challenging

history of HK, especially since 1976

what were the most salient changes/developments in HK since 1976

what do you think were (are) HK's biggest problems

what is HK for you, what do you think makes it special (for you/in general)?

why did you learn Chinese? (did this change your perception of HK?)

some people say in HK the worst of both, East and West meet: Western individualism and the Chinese tradition of not interfering in other people's business?

the colonial past: is there a colonial present (privileges for gwallos)?

HK changed from a manufacturing to a servicing industry (how do you look at the ability of change in HK and its future)?

2. Feuille de préparation remise avant l'entretien avec «Mohan».

The focus of my research (what I'm interested in most):

Why do people leave their country to go to Hong Kong? What makes them take this decision? Do people expect something of Hong Kong (money, a better life, more freedom, less social control)? What are the imaginations (hopes, fantasies, pictures) these people had/have of Hong Kong? Why did these people go to Chungking Mansion? What do they think about Chungking Mansion? How do they feel in Hong Kong (love/hate)? How did Hong Kong change in the last 10/15 years?

The most important thing in the interview is that you don't just answer my questions with yes and no, BUT that you tell me stories and anecdotes of what happened to you, how you made decisions etc. Even the most ordinary things (which seem unimportant to you) might be very interesting for me (and other people) to hear and watch!

Possible questions:

where do you come from

what is your social background (family, education, job)

can you tell me how and why you decided to leave India to go to Hong Kong

what did you think of Hong Kong when you arrived the first time

what did you do in Hong Kong at the beginning

how did you start the business you have in Chungking Mansions

how did your business and Chungking Mansions change in these years

is Chungking a good place to make business

why are there so many Indians/Pakistanis in Chungking Mansions

what do you think about Hong Kong

what do you think makes Hong Kong special (the fast rhythm/buildings/economy/mixture of different cultures/1997)

do you like/hate to live/be in Hong Kong and why

how did Hong Kong change since you came here first time (buildings/economy)

how is the relation among the different nationalities (Chinese/Indians/Africans/Westerners) in Chungking Mansions

Lieux à Hong Kong

Notes sur des lieux spécifiques et thèmes associés pour le film :

Quelles prises de vue de Hong Kong est-ce que je veux (dois) encore obtenir ?

- a) Housing Estates (à Shek Kip Mei, Mei Foo, Kwun Tong, etc.)
- b) Yau Ma Tei (marché, structures illégales, hawkers, enseignes sur Canton Rd., Shanghai Rd., etc.)
- c) Tai Kok Tsui (remblaiement, usines, terrains de sport, hawkers, etc.)
- d) Aéroport (approche depuis Sham Shui Po, collines, Kowloon City, Hung Hom ?)
- e) The International Global City (Central, Wan Chai, etc. : architecture, façades, culture mixte)
- f) Sheung Wan (comme l'un de ces lieux de mélange : Est/Ouest)

a) Housing Estates :

L'ampleur du développement urbain, combien est construit, ce qui est construit et à quel point c'est construit de façon monotone. Il s'agit de souligner la densité de la construction et le peu d'espace disponible pour les gens. Espace de vie mis en scène avec des blocs d'habitation et le complexe de divertissement et de shopping qui y est associé : cf. p. ex. Whampoa Gardens. Différences entre les Housing Estates de classe moyenne et de classe ouvrière. Mais aussi la fascination (exotique) et l'esthétique de ces grands ensembles. Objectif : densité, croissance, ampleur du développement urbain et where are the people.

b) Yau Ma Tei :

Je souhaite ici me concentrer essentiellement sur des aspects visuels : l'exotisme de l'étranger peut-être ; les forêts d'enseignes ; le « traditionnellement » chinois ; les maisons, c'est-à-dire le mélange de différentes époques ; les structures illégales. Les marchés : le marché aux poissons de Nelson et le Canton Market – qu'est-ce qu'on vend et surtout comment ? Des gens qui dorment dans leurs boutiques, une partie de Mahjong à l'arrière-plan, les enfants au Kowloon Food Market. Hawkery le soir, prostitution (demander à Afzal où est le centre). Objectif : essentiellement ma fascination (visuelle) pour HK, l'attrait de l'exotique et le « chinois » (p. ex. comment les poulets sont gardés, anecdote sur le chaton).

c) Tai Kok Tsui :

cf. aussi b). Mais aussi les usines, le remblaiement à Jordan Ferry et les terrains de sport le soir avec les gratte-ciel en arrière-plan. Objectif : le « vieux » HK des années 1970 avec toutes ses manufactures, qui ont été principalement délocalisées vers la Chine.

d) Aéroport :

Approche. Peut-être possible de donner un aperçu (indirect) de la ville. Densité de l'espace où les gens vivent et habitent. Aéroport au milieu de HK (quelles en sont les raisons ? Immigration, croissance rapide, politique foncière du gouvernement. Demander à Eric Lye). Objectif : éclairer les questions d'espace et de densité à where are the people in there.

e) The International Global City :

Publicité sur HK comme centre financier. Vitrine de la postmodernité en architecture ET en affaires ; la dynamique concurrentielle ; quelle logique se cache derrière (demander à Eric Lye).

L'esthétique et le rythme, le bruit, etc. Objectif : éclairer les questions sur HK et la postmodernité. Montrer des ruptures. Boutique de nouilles à côté du gratte-ciel le plus moderne. L'héritage colonial.

f) Sheung Wan :

Faire ressortir les aspects « Blade Runner ». Queens Road. Le vieux Taiping Shan. Comme e), la coexistence du global et du villageois, deux temps, deux époques différents ?

Rues/bâtiments à Yau Ma Tei : (aspect Chinatown !)

- bâtiment triangulaire étroit : Kwong Wa St./Waterloo
- vieilles maisons : Nathan Rd. à la hauteur de l'English Club
- structures illégales : Hamilton/Reclamation/Dundas/Canton Road
- chicken and kids : MongKok Market
- marché aux poissons : Nelson Rd.
- cool workshop : Kam Fong St. (people friendly !!!)

Places and Abstracts

Notes sur les aspects centraux que j'attribue à certains lieux de Hong Kong :

- *boutiques dans la rue (density, scarcity of space, cultural pattern, streetlife)*
- *enseignes au néon (exotism, chinatown, visuality)*
- *marchés de rue :exotism, chinatown, visuality, cultural pattern), streetlife*
- *hawkers (cultural pattern, density, congestion, 3rd World aspects, contrast)*
- *ateliers débordant sur les trottoirs (density, scarcity of space, cultural pattern)*
- *l'étroitesse des ateliers (density, cultural pattern, scarcity of space)*
- *toutes petites boutiques (density, scarcity of space)*
- *structures illégales (density, scarcity of space, visuality)*
- *linge suspendu à l'extérieur (density, exotism, visuality)*
- *chantiers de construction (economy, change, noise, hope, future)*
- *zones de remblaiement (density, economy, hope, noise)*
- *différents styles et époques côte à côte (colonial past, postmodernity, visuality)*
- *différence Ouest : Central, Mid-Levels etc. et Est : Yau Ma Tei etc. (east and west meet, chinatown, existing differences, colonial past)*
- *personnes âgées au travail : collecteurs de carton (economy, free market, capitalism, 3rd World aspect)*
- *bruit à Hong Kong : trafic, chantiers, industrie (city, density, free market)*
- *trafic débordant (density)*
- *signes du colonialisme : bâtiments coloniaux, panneaux de rue (colonial past, east-west problems)*
- *aéroport au milieu de la ville (density, visuality, scarcity of space)*
- *le port : calme, bateaux, eau (space, recreation, tourism)*
- *port : conteneur animé, Star Ferry (economy, free port, capitalism)*
- *rues bondées : rush hour à Central (density, business, speed, rhythm, capitalism)*
- *métro/MTR (density, organisation, speed)*
- *architecture (postmodernity, belief in the future, hope, lost cause)*

Bibliographie

Hong Kong

- Chan, Ming K. 1982. Stability and Prosperity in Hong Kong: The Twilight of Laissez-faire Capitalism? *Journal of Asian Studies* Vol. XLII, 1:589-598.
- Cheng, Joseph S. 1984. The Future of Hong Kong: Surveys of the Hong Kong People's Attitudes. *The Australian Journal of Chinese Affairs* 12:113-142.
- Cheng, Joseph Y. S. 1987. Hong Kong: The Decline of Political Expectations and Confidence. *The Australian Journal of Chinese Affairs* 18:241-267.
- Cooper, Eugene. 1982. Karl Marx's Other Island: The Evolution of Peripheral Capitalism in Hong Kong. *Bulletin of Concerned Asian Scholars* Vol. 14, 1:25-31.
- Drakakis-Smith, David. 1992. *Pacific Asia*. London, New York: Routledge.
- Jao Y. C. 1976. Land use policy and taxation in Hong Kong, in: *The Cities of Asia: A study of urban solutions and urban finance*. Hrsg. J. Wong, pp. 277-313. Singapore. Singapore UP.
- Kehl, Frank. 1983. *Hong Kong Shantytowns*. Ann Arbor: UMI.
- Lampugnani, Magnago. 1993. *Hong Kong: Ästhetik der Dichte*. München: Prestel.
- Lau, Siu-Kai. 1984. *Society and Politics in Hong Kong*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Lau, Siu-kai und Hsin-chi Kuan. 1995. The Attentive Spectators: Political Participation of the Hong Kong Chinese. *Journal of northeast asian studies*, Vol. XIV 1:3-23.
- Lau Siu-kai und Ming-kwan Lee et. al. (1994). *Inequalities and Development. Social Stratification in Chinese Society*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Leeming, Frank. 1977. *Street Studies in Hong Kong*. London: Oxford University Press.
- So, Alvin Y. and Ludmilla Kwitko. 1992. The Transformation of Urban Movements in Hong Kong, 1970-90. *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, Vol. 24 4:32-43.
- Wang, Gungwu and Siu-lun Wong et. al. 1995. *Hong Kong's Transition: A decade after the deal: a frank appraisal of the post-Declaration years 1984-1994*. Hong Kong: Hong Kong University Press. UP.

Histoire de Hong Kong

- Cameron, Nigel. 1991. *An Illustrated History of Hong Kong*. Hong Kong: Oxford University Press.
- Chi, Kuan-hsin. 1991. *Hong Kong - China: Geschichte, Perspektiven, Gefahren*. China Akademie, Dokumentation 1:145-158.
- Fok, K. C. 1993. *Hong Kong Historical Research in Hong Kong: 1895 to the Present: Major Trends from 1895 to the 1970s*. *Asian Research Trends* 3:1-17.
- Morris, Jan. 1988. *Hong Kong*. London: Viking.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Penguin Books.
- Welsh, Frank. 1993. *A History of Hong Kong*. London: Harper Collins.

White, Barbara-Sue. 1994. Turbans and Traders: Hong Kong's Indian Communities. Hong Kong: Oxford University Press.

Yee, Albert H. 1992. A People Misruled: The chinese stepping-stone syndrome. London: Heinemann Asia.

Urbanisme

Drakakis-Smith, David (Hg.). 1986. Urbanisation in the Developing World. London: Routledge.

Hartmann, Roger und Hansruedi Hitz et. al. (Hg.). 1986. Theorien zur Stadtentwicklung. Oldenburg: GMH 12.

Harvey, David. 1991. The Condition of Postmodernity. Oxford: Blackwell.

Hitz, Hansruedi und Roger Keil et. al. (Hg.). 1995. Capitales Fatales: Urbanisierung und Politik in den Finanzmetropolen Frankfurt und Zürich. Zürich: Rotpunktverlag.

King, Anthony D. 1983. Urbanism, Colonialism and the World-Economy: Cultural and spatial foundations of the world urban system. London. Routledge.

King, Anthony D. 1993. Global Cities. Post imperialism and the internationalization of London. London: Routledge.

Sassen, Saskia. 1991. The Global City. New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press.

Sassen, Saskia. 1994. Cities in a World Economy. California: Pine Forge.

Sassen, Saskia. 1996. Migranten, Siedler, Flüchtlinge: Von der Massenauswanderung zur Festung Europa. Frankfurt a. M.: Fischer TB.

Zukin, Sharon. 1991. Landscapes of Power: From Detroit to Disney World. Berkeley: University of California Press.

Anthropologie visuelle

Balhaus, Edmund und Beate Engelbrecht (Hg.) 1995. Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Loizos, Peter Mann. 1993. Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to self-consciousness 1955-1985. Manchester: Manchester University Press.

Nichols, Bill. 1991. Representing Reality. Bloomington. Indiana University Press.

Nichols, Bill. 1993 Movies and Methods. Vol. 1 & 2. Calcutta: Seagull Books.

Nigg, Heinz und Graham Wade. 1980. Community Media: Community communication in the UK: video, local TV, film and photography. Zürich: Regenbogen Verlag.

Oppitz, Michael. 1989. Kunst der Genauigkeit. München: Trickster.

Rabiger, Michael. 1992. Directing Documentaries. London: Focal Press.

Méthodes anthropologiques

Barley, Nigel. 1990. Traumatische Tropen. Notizen aus meiner Lehmhütte. Stuttgart: Klett-Cotta.

Bernard, Russell H. 1994. Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches. London: Sage Publications.

Devereux, Georges. 1988. Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Geertz, Clifford. 1993. The Interpretation of Cultures. London: Fontana Press.

Spradley, James P. 1974. The Ethnographic Interview. Fort Worth: HBJ Publishers.

Romans

Clavell, James. 1966. Tai-Pan. New York: Dell Publishing.

Clavell, James. 1981. Noble House. New York: Dell Publications.

Mason, Richard. 1957. The World of Suzie Wong. New York. Pegasus Press.

Marshall, William. 1994. Das Froschmaul. Berlin: Rotbuch Verlag.

Curriculum vitae de Luc Schaedler

- 24.4.1963** Né à Zurich
- 1969–1975** École primaire à Feldmeilen
- 1976–1983** Gymnase (Kantonsschule) à Zurich (Hohe Promenade)
- 1983–1985** Travail comme journaliste à la Radio locale alternative de Zurich
- 1985–1997** Collaboration au cinéma Xenix en tant que coordinateur de programme
- 1988–1990** Voyage en Asie (Inde, Chine, Tibet, Japon) avec des séjours de travail à Hong Kong (4 mois) et à Tokyo (7 mois)
- 1990–1997** Voyages répétés dans la région asiatique (Chine, Tibet, Inde)
- 1990–1995** Organisation de diverses rétrospectives cinématographiques consacrées à la région asiatique : Zurich (1991/92 Tibet I & II, 1993 Nouveaux films documentaires japonais, 1994 Bouddhisme), Dharamsala (1992 Tibet) et Delhi/Calcutta (1994 : Bouddhisme)
- 1993–1997** Université de Zurich : études d'ethnologie (anthropologie visuelle), de filmologie et d'histoire économique et sociale
- 1995–1997** Début du travail de licence en anthropologie visuelle. Sujet : état des lieux de Hong Kong avant la rétrocession à la Chine en 1997.
- 1995/96** Séjour de terrain et quatre mois de tournage à Hong Kong.
- 1996/97** Montage et réalisation du film documentaire Made in Hong Kong

Filmographie de Luc Schaedler

- 1995** Recherche à Zurich pour le film de Robert Kramer «Walk the Walk»
- 1996** Caméra pour «Official Street Parade Video» (Zurich 1996)
- 1996** «Cantone Louis» (5 min.) Court métrage avec Reto Tischhauser
- 1997** «Made in Hong Kong» (75 min.)