

Yiu-Wai Chu

CANTOPOP

Brève histoire de la musique la plus populaire
de Hong Kong

*Traduit de l'anglais par
Marie Armelle Terrien-Biotteau*



Titre original : *Hong Kong Cantopop – A Concise History*

ISBN 978-988-8390-57-1, ISBN 978-988-8390-58-8

© 2017, Hong Kong University Press

ISBN 979-10-91328-71-5

© Éditions GOPE, 74930 Scientrier, septembre 2020,

pour la traduction française



www.gope-editions.fr

Relecture, correction : David Magliocco

Couverture : David Magliocco

Illustration : © Hong Kong University Press

Le code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	7
Remerciements	11
Notes sur la romanisation et les titres des œuvres	13
1 INTRODUCTION	15
2 LA MARGINALISATION : LES ANNÉES 50 JUSQU'AU DÉBUT DES ANNÉES 70	
Introduction	39
L'ère de la <i>mandapop</i>	42
Des années pour construire l'avenir	45
L'effet des médias	48
L'invasion britannique	51
Les films cantonais chantent	54
Avant l'aube d'une nouvelle ère	58
3 L'ESSOR DE LA CANTOPOP : DU MILIEU À LA FIN DES ANNÉES 70	
Introduction	63
La production locale des médias populaires	66
<i>Romance between Tears and Smiles</i> : le tournant décisif	68
Le dieu de la <i>cantopop</i> : Sam Hui	73
Les feuilletons <i>Jade Theatre</i>	79
Synergie intermédia	90
Industrie de la <i>cantopop</i> , vedettariat et récompenses musicales	95
Postface	101
4 L'APOGÉE DE LA GLOIRE : LES ANNÉES 80	
Introduction	103
Indicatifs et synergie intermédia	105
Les mégastars de la nouvelle <i>cantopop</i>	111
La pop en vedette et l'industrie des concerts	122
Diversification de la <i>cantopop</i>	126
Métissage à Hong Kong	137
Développement général de l'industrie musicale	145
Postface	152

5 LES MEILLEURS MOMENTS, LES PIRES MOMENTS : LES ANNÉES 90

Introduction	155
Les Four Heavenly Kings (les Quatre rois célestes)	158
Et la <i>cantopop</i> devint visuelle	171
L'homogénéisation de la <i>cantopop</i> grand public	176
La transformation du paysage médiatique	182
Les Heavenly Queens (les Reines célestes)	189
Imageries non conformistes et courants sous-jacents	197
Le déclin de la <i>cantopop</i> et la campagne de préférence locale	204
Après la chute	208

6 APRÈS LA CHUTE : LE NOUVEAU MILLÉNAIRE

Introduction	213
Les nouveaux Four Heavenly Kings	216
Les nouvelles divas de la <i>cantopop</i>	222
Les dernières mégastars ? Eason Chan et Joey Yung	232
L'effet Twins	238
Hier, une fois de plus	242
Voix alternatives	246
La troisième vague de groupes	256
Postface : le nouveau paysage médiatique	264

7 ÉPILOGUE : LA CANTOPOP À L'ÈRE DE LA CHINE 269

8 ANNEXE A : chronologie des principaux événements 285

9 ANNEXE B : index thématique 305

10 ANNEXE C : bibliographie anglaise et chinoise 337

1- INTRODUCTION

« Chaque génération a sa propre voix », prétendait James Wong (黃霑), le regretté parrain de la *cantopop*, dans sa thèse de doctorat sur l'évolution de la *cantopop*. Le terme anglais « *Cantopop* » (chansons populaires cantonaises) ne vit le jour que dans les années soixante-dix, lorsque le correspondant du *Billboard*, Hans Ebert, l'utilisa « pour décrire la musique populaire produite localement à Hong Kong », en 1978.

Selon la remarque de James Wong – adaptée de la célèbre citation de Wang Guowei, l'érudit spécialiste de l'histoire chinoise pendant la dynastie Qing : « Chaque dynastie est représentée par sa propre forme de littérature. » –, la *cantopop* est un genre musical venant de la Hong Kong contemporaine et elle en exprime la voix. « La musique reflète l'état d'une société » disait le légendaire John Lennon, ainsi, la *cantopop*, saluée par James Wong comme un cas singulier dans la culture hongkongaise, a vu et reflété l'ascension et le déclin de cette culture au cours des cinquante dernières années. Genre unique, la *cantopop*, aux paroles écrites en chinois moderne standardisé

mais prononcées en cantonais, connu autrefois une belle popularité non seulement à Hong Kong mais aussi dans les régions avoisinantes.

Hong Kong fut une colonie britannique pendant cent cinquante-six ans avant que la souveraineté de ce territoire ne fût rétrocédée à la Chine, en 1997. Toutes les colonies sont divisées en strates sociales bien distinctes. À Hong Kong, naturellement, la couche inférieure de la société était formée de Chinois. Selon John Carroll, dans son étude sur l'histoire de Hong Kong, cet état de fait se reflète clairement dans les fossés raciaux imposés par le Gouvernement : « Malgré leur statut et leur richesse, les membres de la bourgeoisie chinoise, à l'instar de tous les Chinois de Hong Kong, ne cessèrent d'être confrontés à la discrimination raciale. » Dans une colonie, le fossé entre les classes et les races a de profondes répercussions sur le culturel. Par exemple, à Hong Kong, la culture coloniale a défini le goût ; autrement dit, la culture populaire chinoise était inférieure à la britannique, considérée *classe* par les Hongkongais. Comme le sociologue Pierre Bourdieu le soutint grâce à des arguments convaincants : « les systèmes de domination s'expriment dans pratiquement tous les secteurs culturels et via les interactions symboliques, y compris dans des domaines telles que les préférences en matière d'habillement, de sports, d'alimentation, de musique, de littérature et d'art, et ainsi de suite ou, plus globalement, de goût. » Étant donné que le cantonais était – et, sans aucun doute, est toujours – pris pour un dialecte insuffisamment soutenu pour être utilisé en tant que chinois standard, la *cantopop* est considérée depuis longtemps comme un divertissement de base, limité à la classe inférieure du peuple hongkongais. Autrement dit, le cantonais, parlé par plus de 90 % de la population locale,

« fut traité – et continue à l'être – comme une version inférieure ou fautive du chinois. En outre, pour *écrire* de la prose toute simple, l'écolier hongkongais doit mémoriser non seulement la composition des sinogrammes (laquelle existe dans un ordre différent de celui de la langue parlée), mais également la façon dont on *dit* les choses en chinois standard (dont la grammaire correspond au mandarin parlé plutôt qu'à celle du cantonais parlé). » REY CHOW.

Comparée à l'anglais, en tant que langue auxiliaire de « prestige », la *cantopop* a servi de langue quotidienne « vulgaire » à Hong Kong pendant les années coloniales. Après la rétrocession à la Chine, la situation empira ; le cantonais se retrouva encore plus marginalisé, et il est désormais considéré généralement inférieur au *putonghua*. En dépit de cette situation, la langue – à savoir le cantonais – est tenue pour l'un des principaux marqueurs* de l'identité hongkongaise. Musiciens et paroliers de Hong Kong ont réussi à exercer leurs talents créateurs pour faire de la *cantopop* un genre hybride unique, combinant des styles musicaux chinois et occidentaux, aux paroles composées en cantonais et en chinois standard. La *cantopop* a également offert à plusieurs générations de Hongkongais un style, de même que le mode de vie correspondant.

On croit souvent que la musique populaire est impossible à définir de façon précise, mais Roy Shuker, lui, prétend que l'on peut trouver plusieurs tentatives visant à en établir une définition dont l'une est basée sur sa nature commerciale. Dans cet ouvrage, je vais suivre sa définition, en assimilant la *cantopop* aux « principaux genres musicaux produits et commercialisés sur le marché ». Si Shuker met l'accent sur les formes rock et pop traditionnelles, cette dernière joue un rôle central dans le contexte hongkongais. Dans le monde de l'industrie musicale populaire, on croit généralement que « populaire » doit s'entendre du point de vue des ventes et des bénéfices. « Populaire » peut aussi signifier « du peuple ou s'y rapportant. » Richard Middleton a identifié deux adjectifs qualifiant la « musique populaire » dans son *Studying Popular Music* : positiviste et essentialiste. En bref, tandis que le premier terme concerne « non pas la “popularité” mais les ventes », le second met l'accent sur la « qualité » plutôt que la « quantité » – le principe d'organisation incluant « manipulation » et « standardisation » des strates

* Selon Gordon Mathews, « la richesse et la liberté que l'argent apporte sont l'un des signes perçus comme différenciant l'identité hongkongaise de la chinoise ; un autre marqueur clef est la langue [...]. Un troisième marqueur de l'identité hongkongaise [...] comprend des idéaux politiques tels que la démocratie, les droits de l'homme et l'État de droit. »

supérieures, contre l'« authenticité », la « spontanéité » et les « valeurs de base » des strates inférieures. Comme l'a exprimé Tony Bennett,

« le terme “peuple” ne fait référence ni à tout un chacun ni à un seul groupe au sein de la société, mais à différents groupes sociaux qui, bien que se distinguant les uns des autres par certains aspects (leur positionnement de classe ou les luttes particulières dans lesquelles ils s'engagent plus volontiers), diffèrent des groupes puissants sur le plan économique, politique et culturel et sont donc *potentiellement* capables d'être unis. »

Au cours des quarante années passées, la *cantopop* a prouvé qu'elle était non seulement un succès commercial mais qu'elle était aussi en capacité de créer des liens entre différents groupes sociaux. Ce genre hybride typique a permis au peuple hongkongais d'éprouver un étrange sentiment d'appartenance depuis un demi-siècle ; il est l'expression, au même titre que d'autres médias tels que le cinéma et la télévision, d'une sorte d'identité culturelle propre à Hong Kong. Ceci dit, une brève explication sur des termes tels que « pop » et « rock » dans le contexte hongkongais rendrait grand service aux lecteurs qui ne sont pas familiers de Hong Kong ou de la *cantopop*. Presque partout ailleurs, la musique populaire évoque surtout l'amour et la sentimentalité mais, comme l'indique David Hesmondalgh, « la musique pop et le rock exprimaient, reflétaient et formaient chacun deux éthiques contradictoires de l'amour et de la libido* ». Dans un esprit légèrement différent mais en leur attachant une importance légèrement différente, Shuker fit la remarque suivante : « Les termes “pop” et “rock” sont souvent une manière abrégée de parler de “musique populaire”, en même temps que se fait jour une tendance à contraster et à polariser ces deux styles. » À Hong Kong, la relation entre pop et rock est différente. Dans le monde anglophone, les genres dominants de musique populaire sont la pop et le rock. Bien que les deux ne soient pas

* Bien que « pop » et « populaire » aient une signification différente en musicologie traditionnelle, je ne ferai pas la distinction entre les deux dans ce livre, par souci de simplicité. Traditionnellement, « pop » est un terme péjoratif dans les études musicologiques, tandis que « populaire » représente la voix et les valeurs du peuple.

synonymes, la littérature anglaise spécialisée tend à mettre sur le même pied « pop rock » et « musique populaire ». Si le rock est considéré grand public dans la plupart des autres sociétés, ce n'est pas le cas à Hong Kong. L'approche habituelle pour définir les genres musicaux est « de suivre les distinctions faites par l'industrie musicale, lesquelles, à leur tour, reflètent l'histoire de la musique ainsi que les catégories de marketing ». En raison de l'absence d'autonomie politique, pendant les quelque quarante années avant la rétrocession en tant que colonie de la Grande-Bretagne puis, en tant que région administrative spéciale de Chine, les Hongkongais en sont arrivés à accepter une espèce de « logique compensatrice » telle que l'expliqua Rey Chow : « Parce qu'il leur manque un élément essentiel – le pouvoir politique –, les Hongkongais sont contraints d'orienter leur énergie vers autre chose, l'économie. » En raison de cette logique compensatrice, et de l'économisme qui en découle, Hong Kong s'est développée sous la forme d'une ville portuaire qui place commerce et affaires au sommet de sa liste de priorités. L'industrie musicale hongkongaise s'est alors retrouvée à diriger la plupart de ses ressources vers la pop grand public, laquelle peut se définir par sa « grande accessibilité, son orientation commerciale, et un souci de composer des thèmes ou des refrains inoubliables avec des paroles ayant l'amour romantique pour sujet » ; et on « l'identifie de plus en plus à la culture de la célébrité, au sens plus large ». Cette définition empruntée au monde anglophone peut décrire judicieusement les caractéristiques de la *cantopop*.

À Hong Kong, où le marché de la musique populaire est extraordinairement dominé par la pop, le rock passe habituellement pour une musique alternative et, donc, des concepts tels que « courant dominant », « oppositionnel », et « underground » devaient être compris différemment. La musique alternative fait référence à « un genre/style libre, en vigueur depuis la fin des années soixante, pour la musique populaire considérée comme moins commerciale et grand public, plus authentique et “intransigeante” ». Dans un contexte occidental, « on associe fréquemment la musique alternative et les scènes de musique locales », et, « pour nombre de participants

aux scènes alternatives locales, la perception de la dualité entre le rock indé et les principales marques de disques joue un rôle essentiel dans leur engagement vers les scènes locales ». À Hong Kong, on doit en faire une lecture différente. Le critique musical hongkongais Lai-Chi Fung (馮禮慈) a utilisé le terme général « alternatif » pour traiter de la musique underground, non dominante, indépendante, et des genres évoluant au-delà de l'industrie de la musique populaire grand public*. Pour emprunter à Shuker son argument selon lequel le terme « indé » indique en fait « pas seulement une catégorie d'entité économique, mais une attitude musicale », la « musique alternative » renvoie à ces musiques qui défendent des valeurs opposées à un genre dominant stéréotypé. Les années quatre-vingt ont vu une forte croissance de la scène musicale hongkongaise indépendante**, suivie d'une vague de création de groupes au cours de la seconde moitié des années quatre-vingt. (voir le chap. 4 pour plus de détails). Dans les années quatre-vingt, les groupes hongkongais, y compris rock, tels que Beyond et des duos de musique électronique comme Tat Ming Pair (達明一派) étaient considérés comme de la musique alternative malgré leurs contrats signés avec les plus grandes maisons de disques. Leurs chansons – communément appelées « chansons de groupes » en chinois – étaient souvent réputées pour exprimer des valeurs bien différentes de celles du courant musical dominant. Toutefois, il est

* Par ailleurs, Fung nous rappelle que la qualité de la musique alternative hongkongaise peut être inférieure à celle de la pop grand public.

** « À cette époque, on appelait **“underground”** tout genre de musique différent de la musique grand public. Par la suite, l'appellation **“musique alternative”** fut aussi employée. Toutefois, de nombreux musiciens ont refusé ou contesté que l'on qualifie “d'underground” ou “d'alternative” leur musique. Le terme « indé », quant à lui, semblait plus neutre et il a été couramment utilisé localement depuis les années quatre-vingt-dix. L'histoire de la musique indé hongkongaise – connue un temps, localement, sous l'appellation “musique underground” – commence au milieu des années quatre-vingt, pendant l'ère des disques vinyle et des cassettes. Durant les années quatre-vingt, contrairement à ce qu'il se passait au sein de la dynamique scène musicale étrangère, où divers labels indé virent le jour, les groupes indé de Hong Kong qui voulaient enregistrer et diffuser leurs œuvres n'attendaient aucun soutien des majors. Comme il n'y avait pas non plus de maisons de disques indépendantes, les groupes indé choisirent de produire, d'enregistrer et de diffuser leur musique à leurs propres frais. » Jockey Club Music Series, *Definition of Independent Music*.

difficile – si tant est que ce soit possible – d’établir une frontière précise entre « alternative » et « grand public ». Prenez l’exemple du légendaire groupe rock Beyond : la cassette de ses débuts, *Goodbye My Dreams* 《再見理想》, fut autofinancée (le coût de production des bandes magnétiques étant très inférieur à celui des disques vinyle), en conséquence, leurs fans voyaient Beyond comme un groupe « indépendant » et/ou « underground ». Lorsque les membres signèrent un contrat avec Kinn’s Music Ltd, et plus tard avec Cinepoly Records, une grande maison, certains de leurs fans pensèrent qu’ils avaient trahi la musique alternative. Mais l’histoire a prouvé qu’ils persévérèrent dans cette voie jusqu’à devenir une légende du rock après avoir intégré le courant dominant tandis que plusieurs générations de leurs fans hongkongais voyaient en eux un symbole de la contestation. « Cependant, à l’instar du rock, la musique alternative devint rapidement une catégorie marketing : dans les années quatre-vingt-dix, les grands points de vente de disques avaient habituellement un rayon “alternatif” [en Occident]. » Hesmondalgh l’avait prédit, la musique alternative devint « un terme discutable à une époque où l’indé et le rock alternatif engendraient de plutôt bonnes affaires ». Au milieu des années quatre-vingt-dix, il y eut aussi une vague de « musique alternative » à Hong Kong. La plupart des maisons de disques lancèrent des marques de diffusion (telle que *Musician* 「非池中」 chez PolyGram) pour produire de la musique « alternative », mais l’engouement passa très vite. Ceci étant dit, il faut noter que même si la musique rock n’a pas fait partie du genre musical dominant à Hong Kong, elle a exercé une profonde influence sur les groupes locaux et, de là, sur son industrie musicale (cet aspect-ci sera étudié plus avant dans le chap. 2)*. Par exemple, Sam Hui (許冠傑), la légende de la *cantopop*, fut le pilier du groupe Lotus dans les années soixante. Le rock/pop, ainsi que l’indiquait Fabian Holt

* Le terme « **musique rock** » utilisé ici fait référence au rock’n’roll original américain des années cinquante. Depuis les années soixante, en grande partie à cause de « l’invasion britannique » plus divers autres facteurs, le rock’n’roll a incorporé différents genres, tels que le blues et le jazz, et est devenu plus diversifié.

dans son étude approfondie sur les genres de musique populaire, est devenu un « courant dominant culturel » au cours des dernières décennies et « fonctionne de plus en plus à la façon d'un langage permettant d'exprimer la mémoire collective des peuples et des nations lors d'événements officiels importants ». Bien que le rock ne soit pas forcément un courant dominant culturel dans l'industrie musicale populaire à Hong Kong, il épouse bien cette fonction permettant d'exprimer la mémoire collective des peuples et des nations lors d'événements officiels importants. En matière de parts de marché, le rôle du rock dans le territoire peut être moins significatif que celui de la pop, mais, comme le montre clairement l'impact des chansons de groupes, telles que celles de Beyond, au cours des trois ou quatre décennies passées, le rock a incontestablement influencé la société de Hong Kong.

Les chapitres suivants vont montrer que la *cantopop* est restée à la marge, encore qu'elle fût plutôt appréciée dans la société hongkongaise au fil des années cinquante et soixante. On peut retrouver la trace du précurseur de la *cantopop* dans les chansons produites dans les années trente et quarante. Cependant, sa production se fit à petite échelle et sa popularité ne s'accrut pas auprès du public. La question de savoir s'il existait une culture propre à Hong Kong dans les années cinquante ou soixante est épineuse. La recherche à grande échelle menée par Ping-Kwan Leung (梁秉鈞) sur la littérature et la culture hongkongaises dans les années cinquante, qui reconsidère le dynamisme et la vitalité de la littérature et du cinéma hongkongais pendant cette décennie, a prouvé l'apparition d'une culture propre à Hong Kong à cette époque. Ainsi que je le démontrerai dans le chapitre suivant, la *cantopop* a commencé à mêler différents types de musique pour aboutir à un genre populaire dans les années cinquante. Malgré cela, la *cantopop* était considérée inférieure aux chansons euro-américaines des années cinquante et soixante, et, au cours de cette période, le marché des chansons populaires à Hong Kong fut dominé par des chansons produites aux USA et en Europe, y compris celles des Beatles et d'Elvis Presley. Ce n'était guère surprenant car les Hongkongais étaient habités par une espèce de mentalité de réfugiés pendant

les années cinquante-soixante, étant donné que nombre des nouveaux arrivants qui avaient fui la Chine continentale pour des raisons politiques ou autres ne considéraient pas cette colonie britannique comme leur résidence permanente. La génération qui naquit et grandit à Hong Kong fit progressivement évoluer cet état d'esprit. « Selon les statistiques officielles du recensement de 1961, moins de la moitié de la population (47,7 %) est née à Hong Kong. Mais ce chiffre atteignit 53,8 % lors du recensement de 1966, chiffre indicateur de l'émergence d'une génération née dans la colonie au sein d'une société de migrants. » Hugh Baker établit « qu'en plus de trente ans, les migrants furent contraints de commencer à considérer Hong Kong comme leur résidence permanente tandis qu'une génération entière grandissait en ne connaissant rien d'autre ». Par la suite, on a vu l'émergence d'un sentiment d'identité locale. « À la fin des années soixante et soixante-dix, toutefois, une génération d'après-guerre qui n'avait connu que Hong Kong comme chez-soi, atteignit l'âge adulte et l'on assista à l'émergence d'une identité culturelle autonome spécifiquement hongkongaise. »

Ce n'est qu'au début des années soixante-dix que la *cantopop* acquit petit à petit son statut – longtemps attendu – de genre dominant de la musique populaire de Hong Kong. Cette évolution se fit en vertu des changements considérables intervenus dans la société et la démographie, et de la transformation des médias locaux. On s'accorde généralement pour dire que l'année 1974 vit le grand tournant du développement de la *cantopop* : c'est alors que l'impression partielle sur la *cantopop* fut rectifiée par le succès sans précédent de chansons et de chanteurs tel que Sam Hui, reconnu plus tard comme « le dieu de la *cantopop* ». Cette génération de Hongkongais a enfin fini par trouver sa propre expression dans un genre musical chanté dans sa langue maternelle. Le développement rapide d'autres formes de culture populaire cantonaise contribua à une synergie sans précédent, laquelle, à son tour, aida la *cantopop* à gagner en popularité : « Au fur et à mesure que la société de Hong Kong se développait dans sa propre direction, sa culture populaire suivait la même voie. Une culture locale distincte vit le jour au

milieu des années soixante-dix. » Dans le secteur de la télévision, la production locale d'émissions de télévision gratuites sensibilisa la population à la culture hongkongaise indigène naissante*. Pendant ce temps, le cinéma de Hong Kong vit aussi émerger un nouveau cinéma cantonais après avoir été brièvement dominé par les films en mandarin, au début des années soixante-dix. En 1973, après une année sans la moindre production de films cantonais, Shaw Brothers, encore considéré comme le roi du cinéma en mandarin, fut le premier à faire renaître les films cantonais en produisant et en diffusant *The House of 72 Tenants* 《七十二家房客》. Ce remake d'un film de 1963, du même nom, fut inspiré par des émissions de la chaîne de télévision TVB. Ce fut la seule production cantonaise sur les quatre-vingt-quatorze films de Hong Kong sortis en 1973. Très bonne surprise pour la culture populaire cantonaise : contre toute attente, le film battit le record du box-office détenu par Bruce Lee avec *La Fureur du dragon* 《猛龍過江》 (1972) et, par la suite, il permit aux films cantonais de revenir avec succès dans l'industrie cinématographique de Hong Kong. En 1974, sur cent un films hongkongais, vingt et un étaient des productions cantonaises. Y compris le prodigieux *Games Gamblers Play* 《鬼馬雙星》 (1974) des frères Hui. Basé sur ces cultures cantonaises populaires débordantes d'énergie, le dialecte revint en vigueur « tandis qu'une génération de gens plus jeunes arrivaient sur le devant de la scène, conscients de leur propre identité en tant que cinéastes de Hong Kong. Au cours des années quatre-vingt, le cantonais allait être reconnu comme la *lingua franca* du cinéma hongkongais ».

Au début des années quatre-vingt, la *cantopop* continua à se développer grâce à un nouvel élan donné par des sociétés de production musicale transnationales. Tout au long des années quatre-vingt et jusqu'au milieu des

* « En raison des insuffisances du régime politique de Hong Kong quant à sa représentativité, et aussi à cause d'autres facteurs sociaux [...], la culture télévisuelle joua un rôle central dans la formation de l'identité hongkongaise, dans les années d'après-guerre. Avant le milieu des années quatre-vingt, la culture indigène émergente fut, à Hong Kong, liée au développement de l'industrie de la télévision locale. » Eric Ma, *Culture, Politics and Television in Hong Kong*.

années quatre-vingt-dix, la *cantopop* fut leader de l'industrie musicale populaire du monde chinois et de la diaspora chinoise ; elle est devenue une industrie se chiffrant en plusieurs milliards de dollars, « le cool chinois » attirant même un public qui ne parlait pas cantonais. Pendant presque deux décennies, c'est la *cantopop* qui donna le ton dans les industries de la musique asiatique, exerçant une profonde influence sur la musique populaire créée dans les pays voisins d'Asie de l'Est sinophones tels que Taïwan, Singapour et la Chine continentale. Elle jouissait aussi d'une belle popularité dans les communautés de la diaspora chinoise. Selon la *Baseline Study on Hong Kong's Creative Industries*, dirigée par l'université de Hong Kong pour le compte du bureau de Politique centrale du Gouvernement de la région administrative spéciale de Hong Kong,

« l'industrie musicale à Hong Kong est dominée par la *cantopop*, en ce qui concerne production et ventes. Elle constitue une grande partie des affaires de divertissement du territoire en matière d'emploi et de contribution au produit intérieur brut. Elle occupe aussi une grande part du phénomène culturel populaire de Hong Kong, qui exerce une influence non négligeable dans la région et représente un marché important dans chaque communauté de la diaspora chinoise ».

Ceci fut vrai jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix qui furent « le meilleur et le pire des temps » pour la *cantopop*, empruntant à Charles Dickens les mots tirés du *Conte de deux cités*, souvent invoqués. Vers la fin des années quatre-vingt-dix, cependant, en raison du piratage et d'autres facteurs, la *cantopop* avait amorcé un déclin, tant sur le plan des parts de marché que de sa popularité. D'après les statistiques de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (Groupe de Hong Kong), les ventes de *cantopop* chutèrent de plus de moitié, passant de 1 853 milliards de HK\$ en 1995 à 0,916 milliard de HK\$ en 1998. Ce déclin incita James Wong à considérer, dans sa thèse de doctorat intitulée *The Rise and Decline of Cantopop (L'essor et le déclin de la cantopop)*, l'année 1997 comme celle marquant la fin de l'existence de la *cantopop*. Depuis l'an 2000, la transformation du paysage