

« Où se situent aujourd'hui les zones les plus actives de métissage ? Entre l'Islam et l'Occident, entre l'Amérique latine et l'Amérique anglo-saxonne? La frontière entre les États-Unis et le Mexique constitue sans doute un exceptionnel terrain d'observation, mais le front principal des métissages planétaires semble s'être installé au-dessus du Pacifique, entre Amérique et Asie. La montée de la Chine et des puissances asiatiques est davantage qu'un phénomène économique et financier. Elle s'accompagne d'un brassage inouï des imaginaires qu'illustre la création cinématographique en cette partie du monde. La science-fiction et le fantastique sont un autre miroir que nous tend la littérature sur notre rapport à l'autre et sur les mélanges futurs qui attendent notre espèce chimères ou hommes-machines? » - *Horizons métis, Cinéma, Terre d'Asie, Charles Tesson* – in catalogue de l'exposition « planète métisse » mars 2008 à juillet 2009, musée du quai Branly

CINÉMA, TERRE D'ASIE

Charles Tesson / CRITIQUE DE CINÉMA

PARIS III, SORBONNE NOUVELLE

En 1976, Martin Scorsese triomphe internationalement avec *Taxi Driver*, couronné d'une Palme d'or à Cannes. Trente ans plus tard, il obtient l'Oscar du meilleur réalisateur avec *Les Infiltrés* (*The Departed*), remake d'un film hongkongais coréalisé par Allan Mak et Andrew Law, *Infernal Affairs* (2002), lui-même suivi de deux autres volets (*Infernal Affairs II et III*, 2003). Qu'un cinéaste américain d'origine italienne, connu pour ses films de gangsters, transposition dans la société américaine de la mafia sicilienne, en vienne à adapter un polar hongkongais, né de sa propre culture mafieuse, celle des triades, résume l'évolution d'un genre, signe que le cinéma américain a élargi son horizon, puisqu'il inclut l'Asie dans sa zone d'influence. D'autres exemples sont tout aussi révélateurs. Et cela, qu'il s'agisse du succès mondial de *The Matrix* (1999), réalisé par Andy et Larry Wachowski, objet de deux suites (*The Matrix reloaded et The Matrix 3 en 2003*), qui mêle la science-fiction et les effets spéciaux avec les arts martiaux asiatiques, à partir du cinéma de HongKong (l'apport significatif de Yuen Woo-ping pour régler la chorégraphie des scènes d'action¹) et plus encore de la modélisation numérique de ce cinéma par les jeux vidéo de combat, support de l'hybridation, tant sur le plan de l'agencement des figures que de la composition plastique.

Plus près de nous, Clint Eastwood, en évoquant un moment phare de la Seconde Guerre mondiale sur le front du Pacifique (la bataille d'Iwo Jima), déplie son film en deux, l'un selon le point de vue des soldats américains (*Mémoires de nos pères*) et l'autre selon celui des Japonais engagés dans cette bataille (*Lettres d'Iwo Jima*). Cette volonté mimétique de se mettre à la place de l'autre, au coeur de ce qu'il vit, tout en brisant les poncifs de la représentation souvent dégradante voire caricaturale de l'ennemi, rappelle combien Eastwood, tout au long de sa carrière, a été au coeur de cet échange entre Hollywood et le Japon, pour être devenu une vedette internationale en triomphant dans un western italien de Sergio Leone, *Pour quelques dollars de plus* (1965), remake de *YoJimbo* (1961) d'Akira Kurosawa où deux samourais mercenaires (des ronins), à la fin de l'ère Edo (vers 1850), s'affrontaient en duel sur

¹ Yuen Woo-ping, qui a appris le kung-fu par son père, acteur dans ses films, s'est fait connaître à Hong Kong en faisant de Jackie Chan une vedette (*Snake in the Eagle's Shadow et Drunken Master*, 1978) et en lançant la vogue de la comédie kung-fu, avant de poursuivre une carrière de directeur de scènes de combat, en dehors de HongKong (*Matrix, Tigre et dragon, Kill Bill 1 et 2*).

la place d'un village, l'un muni d'un sabre (Toshiro Mifune), l'autre d'un revolver (Tatsuya Nakadai).

Hollywood, loin de l'Asie

Tout au long des années 1920 et 1930, le cinéma américain a puisé dans le vivier européen pour se constituer, en faisant venir des cinéastes et des comédiens de talent à la réputation déjà établie ou bien en accueillant des cinéastes fuyant le nazisme. Depuis quelques années, le cinéma asiatique, sur son versant populaire (les arts martiaux, le polar de HongKong, porté par le succès des films de John Woo), est devenu le pôle d'attraction du cinéma américain. L'essoufflement en interne du cinéma d'action américain, au modèle quelque peu usé, a rendu possible ce transfert. S'y ajoute le travail de déminage du cinéma américain des années 1960 et 1970, contemporain de la guerre du Viêt-nam, soucieux de démythifier les anciens modèles héroïques (l'après Charlton Heston) et de mettre en avant des figures de anti-héros puisées dans le vivier des marginalités et des nouvelles minorités (la blaxploitation).

A la même époque, le cinéma chinois des années 1960 et 1970 connaît une effervescence sans précédent. Celui réalisé à Hong Kong, aux studios Shaw², avec les films de sabre puis la saga du temple de Shaolin, et à la Golden Harvest, studio rival, qui a révélé Bruce Lee en 1970 avant d'avoir Jackie Chan comme vedette. La situation est similaire au Japon, à la même période, avec les films de yakuzas, de Seijun Suzuki à Kinji Fukasaku, les films de sabre de Kenji Misumi, ceux de la série Zatoïchi, commencée en 1962, forte de plus d'une vingtaine de films, puis ceux de la série Baby Cart, au début des années 1970, inspirés d'un célèbre manga.

Aux Etats-Unis, tout comme en France, peu de personnes sont en phase avec cette effervescence du cinéma de genre japonais (chambara, yakuzas) ou avec celui en provenance de HongKong. Le second est tout simplement ignoré, tandis que, pour le premier, l'intérêt pour la Nouvelle Vague japonaise (Oshima, Yoshida) fait écran à un cinéma de genre, alors sous-estimé. Akira Kurosawa en constitue l'exception, capable de passer du film de sabre mêlant humour et grotesque (*Yojimbo* puis *Sanjuro*, en 1962), avant de renouer avec la noblesse du film historique (*Kagemusha* en 1980 puis *Ran* en 1985). Ce statut singulier, propre à Kurosawa³, aura plusieurs conséquences. Il se développera en Occident à travers la notoriété de son acteur Toshiro Mifune, sollicité dans des productions hollywoodiennes (il sera confronté à Lee Marvin dans *Duel* dans le *Pacifique* de John Boorman, 1968), tandis que le cinéaste attirera l'attention de la nouvelle génération du cinéma d'action hollywoodien apparue à la fin des années 1970. George Lucas dit s'être clairement inspiré de *La Forteresse cachée* (1958) de Kurosawa pour concevoir *La Guerre des étoiles* où les combats au sabre laser matérialisent cet attrait pour le cinéma japonais de samouraï, au sein d'un genre, la science-fiction, peu disposé à lui accorder de la place.

Un métissage à contretemps

D'où ce possible constat, par la mise en perspective entre les années 1960 et 1970 du cinéma américain et du cinéma japonais et de HongKong : il ne peut y avoir de métissage qu'à contretemps, comme si le transfert avait lieu une fois que le cinéma aimé, source d'inspiration,

² Les frères Shao, avant de fonder en 1958 à HongKong leur studio, avaient créé à Shanghai en 1925 la Tianyi, spécialisée dans les films d'arts martiaux.

³ Voir, après la défaite du Japon, après guerre, ses films policiers (*L'Ange ivre*, 1948, *Un chien enragé*, 1949), influencés par le film noir américain, et construits autour de la figure du double (gangster et médecin, policier et truand), possible matrice des futurs films de John Woo.

fut à son tour en crise, ou en voie d'extinction⁴. Certes, à l'époque, un cinéaste comme John Carpenter, réputé pour ses films d'action et d'horreur (*Halloween*, 1978, *The Thing*, 1982), a réalisé avec son acteur fétiche, Kurt Russell, *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin* (1986), hommage sincère au cinéma de HongKong, mais passé inaperçu car le public ignorait tout ou presque du cinéma d'arts martiaux qu'il évoquait. En revanche, lorsque Quentin Tarantino réalise coup sur coup *Kill Bill 1 et 2* (2003-2004), en revisitant un cinéma de quartier devenu culte par la suite à travers les vidéoclubs, il rafle la mise.

On y voit Uma Thurman vêtue de la combinaison que portait Bruce Lee dans *Le Jeu de la mort*⁵, s'affrontant à David Carradine, l'acteur qui a décroché le rôle dans la série télévisée *Kung-fu*, à la place de Bruce Lee, provoquant sa colère et son retour à HongKong. Il y est devenu une vedette, prenant ainsi sa revanche sur Hollywood qui l'a rejeté et méprisé⁶. Tarantino, en associant film de sabre japonais et arts martiaux de HongKong, rend hommage à deux acteurs, l'un étant Sonny Chiba, connu pour ses rôles de samouraï violent au Japon, populaire aux Etats-Unis mais inconnu en Europe, et Liu Chia-hui (Gordon Liu), authentique pratiquant de boxe chinoise (wu shu), devenu une vedette grâce aux films de son frère Liu Chia-liang, ancien instructeur d'art martiaux passé à la mise en scène au milieu des années 1970. Le cinéma de Liu Chia-liang, produit par les studios Shaw, a régné un peu plus de dix ans à HongKong, de *Spiritual Boxer* (1975) aux Arts martiaux de *Shaolin* (1986), premier film de HongKong tourné en République populaire de Chine, sur des sites jusqu'alors inaccessibles, et avec une jeune vedette de Chine populaire, Li Lianjie, révélé par un film d'arts martiaux, *Le Temple de Shaolin* (1982), et connu ensuite sous le nom de Jet Li⁷.

Kill Bill consacre Liu Chia-hui à un moment où le cinéma de HongKong ne lui donne plus ce que Liu Chia-liang lui a offert. Hybridation à retardement, résurrection des vestiges d'un cinéma éteint, quoique vivant dans les mémoires, mais qui change de continent, ou plus exactement d'échelle. L'arbre est propulsé sur la scène mondiale, visible par tous, mais ses racines sont mortes depuis longtemps. Remonte ainsi à la surface une vitalité ignorée en son temps, qui a fait son chemin dans les marges (salles de quartier, vidéo, DVD), à l'écart des reconnaissances officielles, pour venir dialoguer avec l'actuel cinéma américain d'action et le reformuler sur ces nouvelles bases.

Réalité de l'immigration et migration des images

Le cinéma des studios Shaw de HongKong a été un cinéma communautaire, un cinéma pour exilés, destiné à la population chinoise ayant quitté la Chine dans les années 1940 au moment de la guerre civile, pour se réfugier dans l'ancienne colonie britannique⁸, mais également à la

⁴ Phénomène similaire, en France, avec la Nouvelle Vague et son amour du film noir, du cinéma de série B (voir *A bout de souffle* de Godard, *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut). La série B, dans son âge classique (Ulmer, Joseph Lewis), celui des studios, disparaîtra dans le courant des années 1950.

⁵ Son film inachevé, d'une durée de 40 minutes, tourné fin 1972 et objet après sa mort, en 1978, d'un remontage qui en trahit l'esprit.

⁶ Bruce Lee est un métis, né d'un père chinois et d'une mère d'origine allemande, lui-même marié à une Américaine. A cheval sur deux cultures (il débute comme acteur à HongKong, avant de s'installer en 1959 aux Etats-Unis), il fera du rejet, voire de la maltraitance des acteurs asiatiques dans le cinéma américain (Kato, son rôle de second, garde du corps au service de son maître, dans la série *Le Frelon vert*) son combat au sens propre (ses affrontements contre Bob Wall, Robert Baker, Chuck Norris, Kareem Abdul-Jabbar).

⁷ Après la Révolution culturelle et la mise en place d'un lent processus démocratique, la pratique des arts martiaux est de nouveau possible en Chine. Fait exceptionnel, on réalise en Chine populaire, au début des années 1980, des films d'arts martiaux. Li Lianjie, futur Jet Li, avant de devenir une vedette du cinéma de HongKong puis de faire carrière aux Etats-Unis, est l'enfant prodige de cette première génération d'artistes martiaux passés au cinéma, dans le nouveau contexte du cinéma chinois.

⁸ Entre 1945 et 1947, la population de HongKong passe de 600 000 à 1,8 million d'habitants.

diaspora chinoise, dans les *Chinatowns* du monde entier. La migration des images, pour ce qui est du métissage, est souvent liée à la réalité de l'immigration. Pour les populations migrantes, le cinéma redonne, là où ils se trouvent, des images de leur monde perdu. A HongKong, les studios Shaw, en reconstituant les fastes de la Chine impériale, Chine doublement perdue, dans l'espace et dans le temps, a accompli cela. A partir de cette réalité de l'émigration qui a besoin du cinéma pour retrouver par l'imaginaire ses racines, ses fondations culturelles, des croisements peuvent s'opérer. L'immigration, parce que les nouveaux arrivants ont besoin du cinéma pour retrouver ce qui leur manque, est le premier agent d'une future hybridation⁹. De nouvelles pratiques cinéphiliques sont ainsi nées (celle de Tarantino en fait partie), curieuses de ce cinéma autre, à contre-courant des modèles dominants, et ont entraîné de nouvelles mutations formelles.

Le phénomène Tigre et Dragon

Le succès mondial de *Tigre et Dragon* (2000), sauf à HongKong, où le film n'a pas marché, est différent dans son esprit de celui de *Kill Bill*. Ang Lee est un cinéaste taiwanais de la seconde génération, apparu avec Tsai Ming-liang au début des années 1990, devenu ensuite un réalisateur américain à part entière. Son film est lui aussi un hommage à un genre disparu, le film de sabre, ou *wu xia*, né à Shanghai (vie de courte durée, de 1925 à 1931), avant de connaître un second souffle dans les films parlés en mandarin à HongKong au début des années 1960, même si le large public qui a salué le film a cru à la naissance d'un genre de cinéma, inédit à ses yeux.

Si Ang Lee, en réservant à Cheng Peipei le rôle de *Jade la sorcière*, qui fut *Hirondelle d'or*, l'héroïne des films de King Hu et de Chang Cheh au milieu des années 1960, renvoie aux sources de son cinéma, il se garde bien de faire un film « à la manière de » et de réaliser une copie conforme. Est visible surtout dans *Tigre et Dragon*, au regard de la tradition hongkongaise du film de sabre, y compris dans sa modernisation initiée par Tsui Hark¹⁰, un souci d'hybridation culturelle, au niveau des moeurs, perceptible dans la conception des personnages. Elle se polarise autour de la jeune femme (Zhang Ziyi) et de sa conduite amoureuse insoumise (sa liaison avec le bandit Lo), en rupture avec les figures de la tradition chinoise (l'amour chaste et pur des personnages joués par Chow Yun-fat et Michelle Yeoh, acteurs de HongKong installés aux Etats-Unis). Cette jeune femme sert de pont (un spectateur occidental, peu familiarisé avec l'univers de ce genre de film, s'y retrouve, grâce à elle¹¹) et permet à un savoir-faire de s'exprimer dans sa singularité (le travail accompli par Yuen Woo-ping pour les scènes de combat). Sans suite dans le cinéma américain, *Tigre et Dragon* connaîtra une descendance en Chine populaire, son pays d'origine, où l'opportuniste Zhang Yimou s'est lancé à son tour dans le film de sabre (*Hero, La Légende des poignards volants*), profitant du succès international du film de Ang Lee, le premier du genre.

⁹ A Paris, il y a eu de nombreuses salles de quartier qui diffusaient des films musicaux égyptiens à destination des immigrés d'Afrique du Nord, ainsi que des films musicaux indiens (à Barbès, à Belleville). Même chose pour les films de HongKong des studios Shaw montrés dans le 13^e arrondissement, pour la communauté chinoise, ou sur les Grands Boulevards (les films de Bruce Lee, les films Shaolin au Trianon à Barbès). Grâce à cela, des passerelles, de nouvelles destinations de cinéma, des connexions se sont faites, qui n'auraient jamais existé sans ce public immigré à qui ce cinéma était destiné.

¹⁰ Après la vogue du film de kung-fu. Popularisée par Bruce Lee, Jackie Chan et les films de Shaolin, Tsui Hark revient au film de sabre, ignoré des nouvelles générations. Soucieux de moderniser le genre à coups d'effets spéciaux, il fera appel pour *Zu, les guerriers de la montagne magique* (1983) à des techniciens ayant travaillé sur *La Guerre des étoiles*, *Star Trek* et *Tron*, afin de séduire un jeune public et lui redonner le goût d'un cinéma de tradition chinoise, contemporain des nouvelles technologies du cinéma américain.

¹¹ La scène où elle est enlevée par le bandit Lo, qu'elle poursuit pour récupérer son peigne, se réfère explicitement au western et à ses codes visuels.

De la boxe anglaise au kung-fu

Depuis que le cinéma américain existe, il y a toujours eu des signes d'intérêt pour l'Asie, bien que le personnage de l'Asiatique, souvent fourbe (voir le serial *Drums Of Fu Manchu*, 1940, d'après Sax Rohmer¹²), ne soit guère à son avantage, selon le contexte politique, les différentes guerres, jusqu'à celle du Viêt-nam. Il y a eu des phénomènes isolés, côté comédiens (Sessue Hayakawa, Anna May Wong) et techniciens (la carrière hollywoodienne de l'opérateur James Wong Howe), quelques films marquants (*Forfaiture* de Cecil B. de Mille, 1915, *Le Lys brisé*¹³ de Griffith, 1919, *Shanghai Express* de Josef von Sternberg, 1932, *The Bitter Tea of General Yen* de Franck Capra, 1933, etc.), mais rien de comparable sur le fond au bouleversement de ces dernières années.

Bouleversement qu'on peut résumer de deux manières. Tout d'abord, on ne se bagarre plus de la même façon. La boxe anglaise classique, qui faisait les beaux jours du cinéma de Raoul Walsh au temps de *Gentleman Jim* (1942) ou les riches heures du cinéma de Ford (les bagarres homériques de *La Taverne de l'irlandais*, 1963) et de Hawks (le combat final de *La Rivière rouge*, entre John Wayne et Montgomery Clift), a été supplantée par les arts martiaux, pratiqués par d'authentiques spécialistes (Jet Li), ou imités par des comédiens. Victoire culturelle, d'une certaine manière (voir les trois héroïnes de *Charlie's Angels*, 2000, interprétées par Cameron Diaz, Drew Barrymore et Lucy Liu, transformées en expertes en arts martiaux), même s'il s'agit de nouvelles postures, inspirées du cinéma d'arts martiaux asiatiques et fruit de l'engouement des jeunes générations pour les jeux vidéo de combat. Malgré une évolution de style dans la nature des combats, la boxe chinoise, sur le plan de l'exigence sportive, reste intrinsèquement difficile à importer : cette pratique ne s'improvise pas et montre vite ses limites quand on veut faire semblant, à l'image de Tom Cruise dans *Mission Impossible II* (2000) de John Woo.

De même la boxe chinoise, si elle doit être pratiquée dès le plus jeune âge sans discontinuité pour atteindre un bon niveau, est inséparable de l'esprit martial (*wu de*), de l'éthique des arts martiaux, nourrie de confucianisme (la piété filiale, la relation maître élève).

L'apprentissage et le perfectionnement en vue de l'accomplissement de soi en sont le but suprême. Les préceptes de Confucius ne sont pas toujours solubles dans le cinéma d'action (rejet de l'esprit de compétition, l'homme de bien devant se surpasser lui-même), fût-il de kung-fu et produit à Hong Kong. Pas étonnant que Bruce Lee, tout en pratiquant un art martial d'un niveau exceptionnel (enchaînements, précisions et vitesse des coups), en raison de son talent et de son sens inégalé de la cinégénie, soit devenu la première vedette internationale du cinéma de kung-fu (on disait à l'époque « film de karaté »!). Cela, pour avoir été le premier héros iconoclaste et sacrilège au regard de ces valeurs chinoises, les personnages qu'il a interprétés étant mus par la haine, le ressentiment, la vengeance et une forte fièvre nationaliste (la fierté chinoise). Ces éléments ont forgé sa popularité auprès des populations immigrées et des communautés marginalisées, désireuses de revanche. Liu Chia-liang, le réalisateur du film culte *La 36^e chambre de Shaolin* (1978) avec Liu Chia-hui, résume à sa manière la raison de sa popularité auprès d'un public non chinois : « Bruce Lee avait une passion pour le kung-fu. C'était sa vie. Sa contribution a été reconnue par nous autres qui pratiquons le kung-fu. Il l'a

¹² La série B est le seul domaine, avec le serial, où un Asiatique tient le rôle du héros, notamment dans la série *Charlie Chan*, et celle avec *Mr. Moto*, produites par la Fox. A chaque fois, le héros asiatique est interprété par un acteur occidental, Henry Brandon pour *Fu Manchu*, Werner Oland pour *Charlie Chan* et Peter Lorre pour *Mr. Moto*. Sur la vision du « péril jaune » dans l'univers du serial américain, voir l'ouvrage de Jean-Pierre Jackson, *La Suite au prochain épisode, Le « serial » américain*. 1912-1956, *Yellow Now*, 1994.

¹³ Le titre original était *Broken Blossoms or the Yellow Man and the Girl*.

fait connaître dans le monde entier. Mais il lui manquait quelque chose, à savoir le *wu de* (la philosophie des arts martiaux) et le *xuyang* (la maîtrise de soi). Il frappait pour faire mal, pour le plaisir des coups. Il était trop occidentalisé. La courtoisie traditionnelle chinoise lui était étrangère¹⁴. »

Nouveaux enjeux de la stylisation

A cette victoire culturelle s'ajoute une victoire esthétique, qui a bouleversé le cinéma américain dans son ensemble. Autant la première génération du cinéma de HongKong est peu soluble dans le cinéma américain (celle composée d'anciens instructeurs d'arts martiaux passés à la mise en scène, ou d'authentiques pratiquants, tradition maintenue avec la comédie kung-fu des premiers Jackie Chan), autant la seconde génération, qui a débuté dans les années 1980 (Tsui Hark, puis John Woo), a offert de nouvelles propositions esthétiques pour les scènes d'action. Moins soucieuse de l'exigence sportive dans la retransmission des combats, débarrassée de cette culture confucéenne qui voulait que le film transmette et enseigne les vertus et la pratique de l'art martial (d'où les inserts, lors d'un combat, sur une position de main ou de pied, moins pour la progression dramatique du combat que pour informer le spectateur, selon la méthode des manuels d'apprentissage de kung-fu, du style de boxe utilisé), cette nouvelle génération sacrifie la performance physique (le spectacle offert par ce dont un corps est capable) au profit de la réappropriation de la culture chinoise par le style. Autrement dit, à l'action, l'engagement physique visible, on substitue la sensation, figurée par un autre biais que celui du spectacle du corps en action. Exemple en ce sens, la scène du duel final de *The Blade* (1995) de Tsui Hark est un ballet vertigineux de plans courts, où l'action est morcelée de nombreux plans abstraits (effets de flou, poussière soulevée, chute de bambous). L'action n'a plus de sens, au regard de ce qui permet sa compréhension habituelle (déploiement d'un geste dans un temps et un lieu donné), elle devient pure sensation. On ne sait plus où se situe un personnage par rapport à l'autre, ce qu'il fait exactement, tant les derniers vestiges d'une dramaturgie scénographiée basculent dans une abstraction qui en restitue la force et la violence, sans que le spectacle du corps soit engagé pleinement dans cette aventure. La calligraphie, l'art du trait, plein ou délié (le net et le flou), court ou long, et son montage pour faire sens (l'idéogramme), ne sont plus très loin. De son côté, un cinéaste comme John Woo, avec ses films de gangsters hongkongais, puise son inspiration dans la tradition de l'opéra de Pékin, tant la chorégraphie des combats, fondée sur des sauts, des jeux d'esquives, des plongeurs pour éviter non les coups mais les balles, rappellent cet art fondamental. Avec Tsui Hark et John Woo, le cinéma de HongKong ne devient plus seulement un cinéma du corps, forgé par la pratique des arts martiaux, mais un style en soi, source d'inspiration ou d'influence. Il se distingue de la culture sportive (kung-fu) ou artistique (calligraphie, opéra chanté) qui lui ont donné forme, quand une imitation de Bruce Lee sans Bruce Lee deviendrait tout de suite ridicule. Ce mode de filmage fera des émules dans le cinéma américain, aussi bien chez Ridley Scott (les scènes de combat dans l'arène de *Gladiator* (2000), Tony Scott (*Man on Fire*, 2004) que chez Michael Mann.

Le polar hongkongais ou les racines d'un métissage

Cette greffe esthétique qui a transformé le cinéma américain d'action et de genre ne se serait pas produite sans un facteur politique qui a accéléré son mouvement. La perspective de la rétrocession de HongKong à la Chine en 1997, fondée sur une crainte quelque peu surévaluée - la Chine ayant depuis cherché à étendre le modèle de HongKong à toute la Chine, même si

¹⁴ Entretien, Cahiers du cinéma, "Made in Hong Kong", sous la direction d'Olivier Assayas et Charles Tesson, n° 360-361, septembre 1984, p. 29.

les événements de *Tienanmen* en 1989 ont contribué à cette peur - a accéléré la fuite des talents, la plupart en direction d'Hollywood. Ce départ massif a provoqué l'effondrement du cinéma local, tant sur un plan artistique qu'économique, situation dont il ne s'est toujours pas relevé, dix ans après la rétrocession¹⁵. Sa chute est accélérée par un double facteur au cours des années 1990, à savoir le piratage des films ainsi que l'usure des modèles propres au cinéma local, ainsi le public de HongKong, acquis jusqu'ici majoritairement à son cinéma, se tourne vers le cinéma américain.

Cette crainte de voir le public hongkongais se détourner de son cinéma remonte au milieu des années 1980 et a entraîné de nouvelles orientations. Face à la désaffection croissante du public, lassé de plus de vingt ans de ciné kung-fu, et face à l'intérêt croissant des nouvelles générations pour le cinéma américain contemporain, sont mis en chantier des films de gangsters, inspirés de la mafia locale, les triades. Ce nouveau cinéma de genre a su capter et retenir ce public (lui donner ce dont il a envie), tout en créant un style, une griffe, transfert de la tradition formelle du cinéma d'arts martiaux, singulière, propre à HongKong. D'où le paradoxe de la naissance du polar hongkongais, couronné de succès dès les premiers films de John Woo, comme *Le Syndicat du crime, I et II (A Better Tomorrow)*, 1986 et 1987), suivis de *The Killer* (1989), qui a pour origine le film de gangster américain de cette époque, notamment *Scarface* de Brian de Palma, avec Al Pacino, qui date de 1983. Le polar hongkongais, objet central de l'actuel métissage entre Hollywood et l'Asie (voir Scorsese aujourd'hui), est en soi le premier modèle impur du cinéma de HongKong, puisqu'il repose sur l'alliage, réussi, d'une culture du genre fortement modélisée par le cinéma américain, et d'une « HongKong's touch », conséquence d'un automatisme culturel et stylistique, forgé par la mise en image des arts martiaux. Cette manière de filmer le polar autrement - mais cet autrement n'est pas spontané, il a une histoire, une origine, inscrites dans le cinéma hongkongais et la culture chinoise - a bluffé le cinéma américain, sûr de son autarcie et incapable d'imaginer un style autre que le sien en dehors de ses frontières, habitué à ce que le cinéma mondial soit un décalque plus ou moins réussi de son propre savoir-faire. C'est la raison de l'importance, aux yeux des cinéastes asiatiques, d'une figure comme Jean-Pierre Melville (*Le Samourai*, 1967), qui a été le premier à filmer le polar autrement, vu de la cinéphilie française, et à avoir renvoyé aux Américains une image de leur genre qu'ils ne sont jamais parvenus à formaliser.

Comparé à cela, le cinéma des arts martiaux apparaît comme un art irréductible, qui a plus de mal à s'exporter¹⁶. Parce qu'un acteur et un artiste martial ne naît pas en quelques semaines avant le début du tournage et que le socle des arts martiaux (moral, philosophique : méditation, souffle, énergie, le *qi*) accepte plus difficilement les transgressions, même si Bruce Lee, pour avoir accompli le grand écart (le style de combat, sans l'éthique) et avoir été le génie martial le plus transgressif, est le seul à avoir eu un succès mondial de cette ampleur.

De la rétrocession de HongKong à Hollywood

Quel bilan tirer, dix ans après la rétrocession de HongKong, du transfert à Hollywood des forces vives du cinéma de l'ex-colonie ? Avant même que le spectre de la rétrocession ne commence à dicter les conduites, la Golden Harvest (contrairement au studio Shaw, plus

¹⁵ Cette déflagration a surtout profité au cinéma coréen, qui occupe désormais au sein du cinéma asiatique la place centrale occupée naguère par HongKong. Le polar hongkongais, par sa violence stylisée, a servi de modèle à tout un pan du nouveau cinéma coréen.

¹⁶ Jackie Chan, pour devenir une vedette aux Etats-Unis, a renoncé à son kung-fu traditionnel, tel qu'il le pratique dans ses films de HongKong.

traditionnel qui n'a jamais compté sur le marché occidental pour amortir ses films¹⁷) a toujours eu en ligne de mire, outre le public chinois et asiatique, la conquête du marché américain. Si Jackie Chan est devenu une vedette à condition de partager l'affiche dans la saga *Rush Hour* avec un acteur noir, Chris Tucker, il lui a fallu faire tout d'abord de la figuration dans *Cannonball I et II* (1981, 1984) en compagnie de Burt Reynolds, Dean Martin, Sammy Davis Jr, Roger Moore, Peter Fonda, en tant que mécanicien d'une marque de voiture japonaise (!) S'il y a eu une réelle ouverture pour les comédiens et comédiennes, comparativement à la tradition des acteurs blanc grimés¹⁸, qu'ils soient venus de HongKong, où leur carrière a débuté (Chow Yun-fat, Michelle Yeoh) ou nés en Amérique (Lucy Liu, révélée par la série *Ally Mc Beal*), la situation s'est avérée plus compliquée pour Jet Li, notamment dans *L'Arme fatale IV* de Richard Donner (1998) où, en se faisant humilier par un combattant blanc interprété par Mel Gibson, il a échoué là où Bruce Lee, dans *Opération Dragon* (1973), production de la Warner réalisée par Robert Clouse, était parvenu à imposer sa suprématie. Il montrait à la face du monde, en tant que chinois pratiquant son art martial dans une production américaine, qu'il était le meilleur et tout simplement invincible, supérieur à tous ses adversaires non chinois¹⁹.

La situation est compliquée également pour les cinéastes dont la carrière reste discrète (Ronnie Yu, Kirk Wong, Ringo Lam), sauf pour John Woo, grâce au succès de *Volte-Face* (*Face/Off*, 1997) avec John Travolta et Nicolas Cage. Son intégration est due à plusieurs facteurs (John Woo est un Chinois appartenant à la minorité chrétienne) et préfigurée par ses polars hongkongais dont le schéma fictionnel (figures du double, interchangeabilité, fascination réciproque entre truands et policiers, inversion des valeurs) était en soi un topo classique du cinéma américain dans lequel le sien n'a eu aucun mal à se couler²⁰. En revanche, la greffe n'a pas pris pour Tsui Hark, en l'espace de deux films, *Double Team* (1997) et *Knock Off* (1998), tous les deux avec Jean-Claude Van Damme. Le cinéaste, relégué dans des productions de second plan, contrairement à John Woo, a préféré revenir à HongKong poursuivre sa carrière. Finalement, les cinéastes restés à HongKong sont ceux qui ont le mieux tiré leur épingle du jeu, sur deux registres différents. D'un côté, l'affaiblissement du cinéma commercial hongkongais a permis à Wong Kar-wai, sur les cendres d'un cinéma de genre exsangue qui a inspiré ses premiers films (polars, films de sabre), d'éclore comme artiste, même si son cercle d'influence ne touche guère Hollywood et atteint plutôt la sphère du cinéma d'auteur international marqué par ses avancées formelles. De l'autre, le départ de John Woo a permis à Johnnie To, habitué à des films de genre - il est le réalisateur de *Heroic Trio* (1993) avec Maggie Cheung, Michelle Yeoh et Anita Mui - de se révéler sous un autre jour (son minimalisme hiératique, aux accents parfois burlesques) et de prendre la place laissée vacante par John Woo.

Le cinéma asiatique, vu de France

¹⁷ La conquête du marché japonais reste pour un cinéaste chinois ou coréen le but suprême, histoire de prendre sa revanche autrement

¹⁸ Dans *Frontière chinoise* (*Seven Women*, 1965) de John Ford, l'acteur noir Woody Strode joue le rôle d'un guerrier mongol.

¹⁹ « Quelqu'un comme Mel Gibson ne pouvait pas virtuellement le battre (Jet Li dans *L'Arme fatale IV*) Ce qui montre bien que le combat *Pour* la domination raciale continue. J'ai toujours vécu l'intrusion d'acteurs aussi dénués de talents que Jean-Claude Van Damme ou Steven Seagal comme la revanche assez pathétique du petit blanc sur l'extraordinaire icône qu'était Bruce Lee [...]. J'ai très mal vécu *L'Arme fatale IV* qui s'adresse plutôt à une deuxième génération, qui a envie de se dire que les Blancs sont aussi bien que les Asiatiques. » Christophe Gans, *table ronde avec Olivier Assayas*, « Hong Kong, de la presque île à la planète » dans *L'Asie à Hollywood*, sous la direction de Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, Cahiers du cinéma/Festival de Locarno. 2001. P. 110.

²⁰ « John Woo arrive à Hollywood avec une histoire et une oeuvre déjà stimulée par la logique du cinéma américain [...]. C'est curieux que l'on ait découvert le cinéma de HongKong par l'intermédiaire de John Woo, qui est déjà une sorte de miroir déformant et baroque de ce cinéma. » Olivier Assayas, *table ronde avec Christophe Gans*, op. cit., p. 104-105.

La place actuelle occupée par Wong Kar-wai, emblème à lui seul du nouveau cinéma asiatique depuis le succès mondial de *in The Mood for Love* (2000) puis de *2046* (2004), a contribué à déplacer les zones d'influences, d'autant qu'il fait du sentiment amoureux, de la mélancolie, de la fuite du temps, du croisement des temporalités ce qui nourrit stylistiquement et plastiquement son cinéma. En mettant en retrait l'héroïsme masculin (le corps de l'homme, façonné par les arts martiaux), il permet au visage féminin, magnifié par ses derniers films, aux accents proches du cinéma de Sternberg (*2046*, surtout), de revenir au premier plan après avoir été longuement refoulé, tout en dialoguant avec un glamour masculin dont Chow Yun-fat a été la figure pionnière, à partir des films de John Woo.

En France, l'influence du nouveau cinéma asiatique s'est également fait sentir, mais en générant une hybridation singulière (chaque film est en soi un prototype), sans qu'on puisse parler d'emprunt se métamorphosant en modèle, en archétype formel. Quelqu'un comme Christophe Gans, nourri de films de sabre japonais (son premier film, *Crying Freeman*, 1995, adapte un manga de Kazuo Koike, auteur de *Baby Cart*) et de films d'arts martiaux, a opéré dans *Le Pacte des loups* (2001) le plus curieux des assemblages. Dans le cadre d'un conte fantastique populaire dans la France provinciale du XVIII^e siècle (l'histoire de la bête du Gévaudan), il greffe des éléments d'arts martiaux (l'acteur Mark Dacascos, la chorégraphie des combats, réalisée par Philip Kwok), un style de filmage qui croise les figures du cinéma hongkongais avec un mode de visualisation inspiré des jeux vidéo.

Même forme d'hybridation singulière, plus littérale encore, lorsque Olivier Assayas réalise *Irma Vep* (1996), rencontre explicite entre deux mondes. L'un incarné par la présence de la comédienne de HongKong Maggie Cheung, qui joue un rôle d'actrice dans le film, confrontée au metteur en scène interprété par Jean-Pierre Léaud, figure de la Nouvelle Vague. Dans cette histoire de cinéaste en panne d'inspiration (il entreprend un *remake* des *Vampires* de Louis Feuillade), la présence de Maggie Cheung, à la fois incongrue et hétérogène, apporte un nouveau souffle. Elle devient la métaphore de ce qui est en jeu et, pour Olivier Assayas, la claire nécessité, pour un cinéma français ronronnant ses déclinaisons post Nouvelle Vague, de trouver un nouveau ton, un autre souffle, au contact d'autres cinématographies. Ses films suivants ont creusé la voie de cette hybridation vitale, en quête de connexions nouvelles, en radicalisant son style (*Demonlover*, 2002, *Clean*, 2004, de nouveau avec Maggie Cheung, jusqu'à *Boarding Gate*, 2007). Dans ce film à deux visages (la première partie tournée en Europe, la seconde à HongKong), Assayas formule de nouvelles propositions de cinéma et fait du cinéma de genre le théâtre d'expérimentations formelles les plus audacieuses. La déconstruction de la figure humaine, décomposée et discontinue (flou, détails, plans au rythme haché) débouche sur l'abstraction, passage obligé de l'expression de la sensation.

Un décentrement majeur

Que le cinéma asiatique ne soit plus réduit à son attrait exotique mais que ses propositions esthétiques, sa manière singulière de raconter des histoires avec détachement, en égalisant temps forts et temps morts, traités sur le même ton et avec la même intensité (les films de Hou Hsiao-hsien), retiennent désormais l'attention, est en soi un événement. Une fois passé le stade de la curiosité, on a vu qu'il élargit le possible du cinéma que l'Occident, à l'écart de cette culture, n'a jamais été en mesure de formuler. Cela dit combien le centre de gravité du cinéma mondial s'est déplacé et se recompose désormais en faisant de l'Asie, chose impensable il y a trente ans, le cœur de ses nouvelles hypothèses. Certes, il faudrait aussi raconter la longue histoire inverse, à savoir Hollywood vu d'Asie, la façon dont il a modelé le cinéma japonais

des années 1920 et 1930 (manifeste dans les premiers films d'Ozu et certains Mizoguchi des années 1930) ou marqué le cinéma de Shanghai des années 1930, objet d'un croisement tout aussi bénéfique. Il faudrait aussi évoquer les conflits qui ont déchiré l'Asie au XX^e siècle et ses conséquences dans la géopolitique régionale et internationale (la présence américaine au Japon, à Taïwan, en Corée du Sud). Le cinéma, au coeur de ces tensions, a été un acteur majeur. Si on assiste aujourd'hui à une forme de renversement face à la durable suprématie du cinéma japonais (en qualité artistique et en poids économique), désormais supplantée par le cinéma chinois et coréen, les champs d'influence ont parfois pris un tour curieux. Ainsi, les films d'arts martiaux de HongKong exaltent un fort sentiment anti-japonais, le plus radical en ce domaine étant *La Fureur de vaincre* avec Bruce Lee²¹, et en même temps, jolie contradiction, le succès des films de sabre japonais au début des années 1960 à HongKong a incité les studios Shaw à en faire, selon le modèle chinois, à partir des récits de « Chevaliers errants » popularisés par les romans de Gu Long²². Il y aussi un métissage intra-asiatique, dans le champ du cinéma, au croisement du politique, du culturel et de l'esthétique, qui reste à écrire²³.

Pour l'heure, il importe de voir que l'Occident a changé. Il ne fait plus le voyage cinématographique vers l'Asie en visiteur curieux et conquérant, sûr de sa supériorité et de son talent, mais en spectateur plus modeste, sidéré par ce dont ce cinéma est désormais capable. Ce décentrement majeur et ce regard sur le cinéma des autres, moins condescendant qu'il n'a pu être, sont suffisamment rares pour être soulignés. La qualité de la greffe, des croisements opérés, doit beaucoup à ce nouvel état d'esprit.

²¹ Son *remake* avec Jet Li (*Fist of Legend de Gordon Chan*, 1994) sera plus politiquement correct et nettement plus conciliant avec les Japonais. Voir aussi *Shaolin contre Ninja* (1978) de Liu Chia-linag, longue scène conjugale réglée à coup de combats, en raison d'un mariage mixte entre un Chinois et une Japonaise, chacun voulant démontrer à l'autre la supériorité de son art martial.

²² Le film de Chang Cheh produit par la Shaw, *Le Trio magnifique* (1966), est le *remake* du film de sabre japonais de Hideo Gosha, *Les Trois Samourais hors la loi* (1964).

²³ En se demandant pourquoi, par exemple, le nouveau cinéma taïwanais dialogue aussi aisément avec le cinéma japonais classique, tout en étant celui qui restitue le mieux une esthétique traditionnelle chinoise (la peinture de paysage, le détachement, le non-agir, la relation au temps, l'amour du lointain, etc.), plus que l'actuel cinéma chinois.