



Revue Sciences/Lettres

1 | 2013
Transferts culturels

D'Hollywood à Hong Kong, de Hong Kong à Hollywood : des transferts culturels éminemment paradoxaux (de 1979 à nos jours)

Jean-Étienne Pieri



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/164>

DOI : [10.4000/rsl.164](https://doi.org/10.4000/rsl.164)

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Jean-Étienne Pieri, « D'Hollywood à Hong Kong, de Hong Kong à Hollywood : des transferts culturels éminemment paradoxaux (de 1979 à nos jours) », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/164> ; DOI : [10.4000/rsl.164](https://doi.org/10.4000/rsl.164)

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Revue Sciences/Lettres

D'Hollywood à Hong Kong, de Hong Kong à Hollywood : des transferts culturels éminemment paradoxaux (de 1979 à nos jours)

Jean-Étienne Pieri

- 1 Au cours de la dernière décennie, la problématique des transferts culturels a suscité dans le champ des études cinématographiques d'importants travaux consacrés à la migration des artistes et des formes de l'Europe vers Hollywood : contentons-nous de mentionner l'ouvrage de Jean-Loup Bourget paru en 2006, *Hollywood, un rêve européen*¹, le volume collectif, paru la même année, dirigé par Marc Cerisuelo, *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*², et les publications résultant du programme de recherche de la Maison des Sciences de l'Homme, « Les Européens dans le cinéma américain : émigration et exil », initié par Irène Bessière³. Cette concentration des recherches sur les relations entre Hollywood et les cinématographies européennes n'est guère étonnante, compte tenu de l'indéniable fécondité des échanges que ces relations ont suscités.
- 2 D'autres transferts méritent cependant d'être à leur tour analysés, comme ceux qui se sont développés de façon récente entre Hollywood et Hong Kong. Ces transferts sont apparus au grand jour depuis le début des années 1990, puisqu'une quinzaine d'artistes de l'ancienne colonie britannique (des réalisateurs, des acteurs, mais aussi des chorégraphes réglant des scènes de combat) sont venus travailler aux États-Unis. L'émigration de ces artistes ne représente toutefois que la dernière étape (voire l'aboutissement logique) d'une série d'échanges et d'emprunts (stylistiques, narratifs et génériques) entre les deux cinématographies. Depuis une trentaine d'années, la production hongkongaise s'est en effet progressivement éloignée de ses racines chinoises et s'est américanisée, alors que, dans le même temps, des réalisateurs hollywoodiens commençaient à s'inspirer du travail de leurs confrères hongkongais, d'abord de manière relativement modeste au cours des années 1980, puis de façon plus notable à partir du début des années 1990. Les apports des artistes hongkongais au cinéma américain ne sauraient en réalité être compris sans être

replacés dans le contexte de cette circulation des formes entre les deux industries. J'ai consacré à l'étude de ces transferts une thèse, intitulée « Hollywood et Hong Kong : transferts culturels, de 1979 à nos jours », menée dans le cadre de l'UMR 7172 ARIAS sous la direction de Jean-Loup Bourget⁴ et soutenue à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle en 2008. Je souhaite proposer avec cet article une synthèse des points essentiels de cette recherche, qui me paraissent révélateurs de certains paradoxes inhérents au phénomène des transferts culturels dans le domaine du cinéma.

La progressive américanisation du cinéma hongkongais : de l'adaptation des codes hollywoodiens à leur simple adoption

- 3 L'année 1979 peut être considérée comme le point de départ du développement des transferts entre les deux cinématographies : c'est effectivement cette année-là qu'émerge ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague hongkongaise. Les membres de ce mouvement non seulement étaient désireux de renouveler les codes de la production locale, mais ils avaient pour la plupart étudié dans des universités anglo-saxonnes ; il n'est donc guère étonnant de constater que des réalisateurs comme Tsui Hark ou Kirk Wong eurent tendance, beaucoup plus que leurs aînés, à s'inspirer du cinéma occidental. Pour décrire une part essentielle de la production des années 1950 aux années 1970 (qu'il s'agisse des films d'arts martiaux, des films d'opéra ou des drames historiques), on serait d'ailleurs tenté de reprendre une formule employée en 1984 par Olivier Assayas à propos de la Shaw Brothers : après avoir visité les décors et le magasin d'accessoires du plus grand studio des deux décennies précédentes (alors en très net déclin), le critique des *Cahiers du cinéma* estima qu'ils représentaient « le musée [...] de la Chine perdue⁵ ». De fait, un grand nombre de films de cette période semblaient avoir pour but de permettre aux spectateurs hongkongais (majoritairement des immigrants de fraîche date) de renouer sur le plan de l'imaginaire avec cette Chine qu'ils venaient de fuir (suite à l'invasion japonaise, aux affrontements entre nationalistes et communistes, ou à la proclamation en 1949 de la République populaire de Chine). De ces longs métrages, profondément chinois, on pourrait dire qu'ils n'étaient hongkongais que par défaut. Si des films furent tournés dans la colonie britannique dès 1909, l'industrie cinématographique hongkongaise ne vit d'ailleurs réellement le jour qu'au moment de l'arrivée massive d'artistes et de techniciens venus des studios de Shanghai, entre la fin des années 1930 et la fin des années 1940. Avec la Nouvelle Vague, on vit en revanche apparaître, chez les réalisateurs comme chez les spectateurs, la conscience d'une identité proprement hongkongaise, dont les racines sont naturellement chinoises, mais qui, du fait du statut colonial du territoire, est nécessairement nourrie de culture anglo-saxonne. Bien que Hong Kong ne puisse être tenu pour une nation, cette conscience d'une spécificité hongkongaise n'est pas sans rapport avec l'autoperception des espaces culturels « comme des ensembles sinon organiques, du moins dotés d'un fort sentiment d'identité⁶ », perception nécessaire selon Michel Espagne pour qu'un transfert puisse intervenir entre eux.
- 4 Durant les années 1980 et 1990, l'évolution de la production ne cessa ensuite de témoigner de l'occidentalisation croissante des goûts du public hongkongais, perceptible notamment à travers le succès grandissant d'un genre relativement exotique comme le film criminel, jusque-là peu prisé par l'industrie. Bien que John Woo n'appartienne pas à la Nouvelle

Vague (sa carrière commence en 1973 et il n'a pas étudié à l'étranger), son parcours illustre clairement ces évolutions. En effet, durant la première partie de sa carrière (de 1973 à 1985), le réalisateur est avant tout l'exécutant des désirs de ses producteurs, et les films qu'il tourne relèvent soit de genres spécifiquement chinois (le film de *kung-fu*, le *wu xia pian* ou film de sabre, l'adaptation d'opéra cantonais), soit d'un genre comme la comédie, à la fois universel et suscitant en même temps les œuvres les plus vernaculaires. En revanche, au cours de la seconde partie de sa carrière (de 1986 à 1992), les longs métrages qu'il réalise relèvent tous du genre du film criminel. Dans des œuvres telles que *A Better Tomorrow / Yingxiong Bense'* (*Le Syndicat du crime*, 1986) et *The Killer / Diexue Shuangxiong* (1989), le réalisateur s'inspire abondamment du cinéma américain, aussi bien directement (en reprenant par exemple la manière dont Sam Peckinpah représentait les fusillades) qu'indirectement (en empruntant des éléments iconographiques à l'univers de Jean-Pierre Melville, dont les films étaient eux-mêmes nourris par son admiration pour la production hollywoodienne). Cette reprise d'éléments américains par le truchement d'un cinéaste français comme Melville peut du reste être considérée comme un exemple de ce que Michel Espagne nomme un transfert triangulaire, dans lequel certains représentants d'une nation jouent en quelque sorte des rôles d'intermédiaire entre les cultures de deux autres pays. Même si on trouve alors dans les films criminels de John Woo des thèmes proches de ceux du *wu xia pian* (notamment le culte des valeurs chevaleresques), ses longs métrages se révèlent de plus en plus conformes aux codes du cinéma d'action hollywoodien.

- 5 Le film criminel est assurément le genre qui s'est révélé le plus propice aux transferts entre les deux cinématographies. Ainsi, des films criminels hongkongais ont emprunté tant d'éléments à des longs métrages hollywoodiens qu'ils peuvent être considérés comme d'authentiques « palimpsestes⁸ ». À travers l'examen de ces derniers, on peut aussi discerner l'évolution des relations entre les deux industries : en effet, au cours des années 1990, l'importance croissante des films criminels dans la production hongkongaise et l'existence même de ces « films-palimpsestes » traduisent certes l'occidentalisation des goûts du public et des créateurs de la colonie britannique, mais les longs métrages locaux dominent encore largement le box-office ; en revanche, à partir du milieu des années 1990, la part de marché des productions hongkongaises commence à décliner, au profit des films hollywoodiens. Par le biais de leur usage des éléments narratifs et stylistiques empruntés à des longs métrages américains, les « films-palimpsestes » témoignent de cette modification du rapport de force entre les deux cinématographies : en une décennie, de *Gunmen / Tianluo Diwang* (Kirk Wong, 1988) à *Lifeline / Shiwan Huoji* (Johnnie To, 1997), on passe de la nécessité d'adapter le récit de *The Untouchables* (*Les Incorruptibles*, Brian De Palma, 1987) aux préoccupations et aux goûts des spectateurs hongkongais (en particulier en matière d'amplification de l'action), à la simple adoption des codes hollywoodiens tels qu'ils apparaissaient dans *Backdraft* (Ron Howard, 1991).
- 6 Un autre phénomène particulièrement intéressant à observer est l'apparition dans la production hongkongaise, à partir des années 1970, de diverses tentatives d'hybridation des codes du cinéma d'arts martiaux avec ceux des genres emblématiques de la production hollywoodienne (comme le film criminel, le western, le film de guerre, le film d'aventures ou le cinéma fantastique). Dès son premier long métrage, *The Butterfly Murders / Die Bian* (1979), Tsui Hark mêlait ainsi les codes du film fantastique et du *whodunit* à ceux du *wu xia pian*. Au-delà même de leur variété, les catégories génériques auxquelles les réalisateurs hongkongais ont eu recours pour ces différentes expériences

de croisement traduisent une forte disparité des attitudes à l'égard du cinéma américain : ainsi, là où Sammo Hung semble ne convoquer, dans *Shanghai Express / Fugui Lieche* (1986) et *Eastern Condors / Dongfang Tuying* (1987), des genres essentiels du cinéma hollywoodien (respectivement le western et le film de guerre) que pour démontrer la supériorité des arts martiaux, *Black Mask / Hei Xia* (Daniel Lee, 1996) reproduit si fidèlement les codes du film de super-héros qu'il paraît rétrospectivement annoncer certaines productions américaines, qui se serviront à leur tour des arts martiaux pour renouveler ce type de film fantastique. Qu'il soit perçu comme une source d'inspiration, un rival jaloué ou une menace économique pour la production locale, le cinéma hollywoodien représente de toute façon au cours des années 1980 et 1990 une référence incontournable pour les réalisateurs hongkongais.

L'intégration problématique des formes et des artistes hongkongais à la production hollywoodienne

- 7 Parallèlement à cette américanisation grandissante du cinéma hongkongais, on constate l'apparition de tentatives de réalisateurs hollywoodiens pour intégrer dans leurs films des formes hongkongaises : citons parmi les expériences les plus notables *Big Trouble in Little China* (*Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin*, 1986) de John Carpenter, *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino et *Desperado* (1995) de Robert Rodriguez. Ces réalisateurs ont joué les rôles de « passeurs de formes » entre les deux cinématographies en contribuant à familiariser le public américain avec l'esthétique du cinéma de l'ancienne colonie britannique. L'usage que John Carpenter a fait de ces formes exotiques dans *Big Trouble in Little China* (où il s'inspirait de l'univers du *wu xia pian* fantastique pour mieux ridiculiser un héros américain emblématique) est cependant fort différent de la manière dont elles ont été traitées par Quentin Tarantino et Robert Rodriguez : dans *Reservoir Dogs*, le premier transformait le canevas d'un film criminel hongkongais réaliste (*City on Fire / Longhu Fengyun* [1987] de Ringo Lam) en point de départ d'une œuvre ironique et postmoderne (dont le dialogue multipliait les allusions à la culture populaire), alors que, dans *Desperado*, le second pastichait le style de John Woo, sans chercher à reproduire les thèmes chevaleresques et l'emphase mélodramatique propres au réalisateur chinois.
- 8 Un tel écart entre le sens initial des formes hongkongaises et l'usage qu'en font des réalisateurs américains peut contribuer à expliquer les difficultés rencontrées par la plupart des cinéastes hongkongais venus travailler aux États-Unis. Précisons d'abord qu'à l'exception de John Woo, qui signa son premier long métrage américain dès 1993, les réalisateurs en question (Tsui Hark, Ringo Lam, Kirk Wong, Ronny Yu et Peter Chan) ont tous tourné leur premier film hollywoodien durant la seconde moitié des années 1990, c'est-à-dire peu de temps avant ou après la rétrocession de Hong Kong à la Chine (le 1^{er} juillet 1997). Il n'y a pas cependant de véritable lien de cause à effet entre cet événement et l'émigration de ces artistes. Grâce au statut de « Région Administrative Spéciale » qui lui a été accordé pour une durée de cinquante ans, l'ancienne colonie britannique a pu conserver son mode de vie et une relative autonomie vis-à-vis de Pékin. L'émigration de ces réalisateurs n'a donc pas des motivations politiques, mais bel et bien économiques, puisque le cinéma hongkongais connaît, depuis le milieu des années 1990, une crise sans précédent (baisse de la part de marché des films locaux au box-office, baisse du nombre de longs métrages produits). Malgré leur capacité à tourner des œuvres répondant aux

attentes d'un public de plus en plus occidentalisé, les réalisateurs hongkongais n'ont en effet pu éviter que les spectateurs de l'ancienne colonie ne privilégient finalement le cinéma hollywoodien ; mais ce sont précisément ces films formellement américanisés qui leur ont permis, lorsque la crise est survenue, d'être invités à venir travailler aux États-Unis.

- 9 Ainsi, John Woo, devenu au fil des années l'un des auteurs hongkongais les plus occidentalisés, est également celui qui s'est le mieux intégré à l'industrie hollywoodienne, sans renoncer aux principaux effets caractéristiques de son style. On peut cependant noter, dans les films américains du réalisateur, un effacement des thèmes chevaleresques qui caractérisaient ses longs métrages hongkongais (et représentaient la part la plus chinoise des œuvres de sa seconde période). Par ailleurs, et compte tenu précisément de la progressive occidentalisation de l'œuvre du réalisateur, les producteurs américains n'ont jamais fait, en le sollicitant pour venir aux États-Unis, que réintégrer dans le cinéma hollywoodien des formes qui en étaient issues.

- 10 Autant le départ de John Woo pour les États-Unis peut donc être considéré comme la conséquence logique de la progressive américanisation de son œuvre, autant la venue à Hollywood de Tsui Hark, qui a toujours éprouvé le besoin de mêler dans ses films la culture chinoise et la culture occidentale, n'est pas loin de faire figure de malentendu. Ses deux longs métrages américains (tournés en 1997 et 1998) n'ont d'ailleurs représenté qu'une parenthèse dans son parcours, avant son retour à Hong Kong. L'échec de cette expérience hollywoodienne de Tsui Hark témoigne de la difficulté du cinéma américain à intégrer des éléments trop exotiques, trop ostensiblement chinois. En dépit d'approches fort différentes, les autres réalisateurs hongkongais ne sont globalement pas parvenus non plus à trouver leur place au sein de l'industrie hollywoodienne. Le désir de Ringo Lam de dépeindre des personnages moralement ambigus l'a rapidement enfermé dans le ghetto des productions aux budgets réduits. Kirk Wong a porté dans *The Big Hit* (1998) un regard sarcastique sur la société américaine et sur les attentes de l'industrie hollywoodienne à l'égard des réalisateurs hongkongais, mais il semble que cette ironie n'ait pas été du goût des producteurs, puisqu'il n'a pu à ce jour tourner aux États-Unis un autre long métrage. Après avoir cherché à prolonger dans sa première œuvre américaine (le film de *fantasy Warriors of Virtue* [*Magic Warriors*, 1997]) l'esthétique de ses derniers longs métrages hongkongais (comme *The Bride with White Hair / Baifa Monu Zhuan* [1993]), Ronny Yu a dû accepter de redevenir à Hollywood l'artisan anonyme qu'il était à ses débuts. Quant à Peter Chan, il est possible que ce soit paradoxalement l'adéquation de son style à l'esthétique du cinéma américain (et donc son incapacité à renouveler cette esthétique) qui explique qu'il n'ait tourné aux États-Unis qu'un seul film (la comédie romantique *The Love Letter* [*Destinataire inconnu*, 1999]), avant de retourner dans l'ancienne colonie britannique. Sollicités par Hollywood, car ils apparaissaient à la fois comme exotiques et comme occidentalisés, les réalisateurs hongkongais semblent donc avoir été finalement jugés par l'industrie américaine trop exotiques (à l'image de Tsui Hark) ou trop occidentalisés (comme Peter Chan).

- 11 L'intégration des comédiens hongkongais au cinéma américain apparaît au moins aussi délicate que celle de leurs compatriotes réalisateurs. Le fait que les studios hollywoodiens confient des rôles importants à ces acteurs pourrait pourtant être perçu comme une tentative des *majors* pour séduire le public asiatique. Mais les films américains des vedettes hongkongaises paraissent, au vu de leur manière de mettre en scène ces comédiens, avoir été essentiellement conçus pour des spectateurs occidentaux. Aux États-

Unis, Chow Yun-fat peine en effet à échapper aux emplois de « curiosités exotiques », que celles-ci soient séduisantes (comme le monarque qu'il joue dans *Anna and the King* [*Anna et le roi*, Andy Tennant, 1999]) ou négatives (à l'instar du pirate aux allures de Fu Manchu qu'il interprète dans *Pirates of the Caribbean : At World's End* [*Pirates des Caraïbes, jusqu'au bout du monde*, Gore Verbinski, 2007]). À Hollywood, Jet Li (l'une des plus importantes vedettes de films d'arts martiaux) n'est pas parvenu à accéder à un autre statut que celui d'acteur « minoritaire », c'est-à-dire appartenant à une minorité ethnique et jugé seulement capable de séduire des spectateurs eux-mêmes issus de ces minorités (asiatique et noire). Si la prestation de Michelle Yeoh dans *Tomorrow Never Dies* (*Demain ne meurt jamais*, Roger Spottiswoode, 1997) a contribué à transposer dans un cadre hollywoodien la figure hongkongaise de la « femme d'action » (régulièrement mise en scène depuis par des productions américaines), la comédienne n'a pu pleinement bénéficier de la réussite de ce transfert, compte tenu de son âge et de la difficulté des actrices ayant dépassé la quarantaine à accéder à des rôles de premier plan.

- 12 Le cas de Jackie Chan est fort intéressant, car son parcours semble résumer trente ans d'évolution des relations entre les deux cinématographies. Après avoir accédé à la notoriété à la fin des années 1970 grâce à des films relevant du sous-genre de la *kung-fu comedy* (tournant en dérision les codes du cinéma d'arts martiaux), l'acteur a effectivement tenté de faire carrière aux États-Unis dès le début des années 1980. Son échec à s'intégrer durant cette période dans le cinéma hollywoodien peut être expliqué par le fait qu'il était alors associé à un genre trop intrinsèquement chinois. De retour à Hong Kong et constatant l'occidentalisation croissante du public de la colonie, il n'a cessé de tourner des films de plus en plus américanisés, comportant certes encore des combats à mains nues, mais accordant une place toujours plus importante aux cascades, aux poursuites et aux destructions de grande ampleur. En passant de la sorte du cadre de la *kung-fu comedy* à celui, plus large et plus universel, de l'*action comedy*, Jackie Chan a finalement pu revenir à Hollywood à partir de la fin des années 1990 – tout en continuant à jouer dans des productions hongkongaises. Mais, tandis que ces productions lui offrent alors la possibilité de jouer des rôles dramatiques, aux États-Unis il demeure cantonné dans un registre purement comique. En dépit de sa progressive adoption des codes du cinéma d'action américain, le comédien ne semble donc pouvoir être considéré aux États-Unis autrement que comme un « nouveau Charlie Chan⁹ » (le détective hawaïen, héros d'une série de films des années 1930 et 1940), un personnage apprécié pour sa capacité à faire rire, mais que son appartenance à une minorité ethnique contraint à n'occuper qu'une place secondaire dans l'ensemble de la production.
- 13 Les formes les plus exotiques, c'est-à-dire celles du cinéma d'arts martiaux, peuvent certes être intégrées à la production américaine (par le biais de films dont les combats sont confiés à des chorégraphes hongkongais comme Yuen Woo-ping), mais à condition d'être soigneusement adaptées aux goûts et aux attentes du public occidental. À la mise en valeur des exploits physiques des comédiens qui est d'ordinaire au centre des films de *kung-fu*, la trilogie *The Matrix* (1999-2003) des frères Wachowski substitue ainsi la valorisation des prouesses de l'informatique et des effets spéciaux. Dans *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (*Tigre et dragon*, 2000), qui est davantage un pastiche hollywoodien de film de sabre qu'un authentique *wu xia pian*, Ang Lee ne procède pas autrement et adapte la figure traditionnelle de la « dame d'épée » (dont il fait l'incarnation d'une révolte contre l'ordre patriarcal) à la perception qu'ont les spectateurs occidentaux de la société chinoise. D'autres productions, comme le film de super-héros *Blade II* (Guillermo Del Toro,

2002), s'inscrivent dans la lignée des hybridations déjà réalisées quelques années auparavant par des cinéastes hongkongais. Enfin, deux diptyques, *Charlie's Angels (Charlie et ses drôles de dames*, McG, 2000 et 2003) et *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 et 2004), démontrent que l'irréalisme des combats dans le cinéma d'arts martiaux peut parfaitement être récupéré, sur un mode ironique, par toute une tendance postmoderne du cinéma américain contemporain, multipliant les références et les clin d'œil.

De Hollywood à Hollywood (en passant par Hong Kong), de Hong Kong à la Chine (en passant par Hollywood)

- 14 Les transferts entre Hong Kong et Hollywood apparaissent placés sous le signe du paradoxe. La progressive américanisation de la production hongkongaise, à partir des années 1980, a ainsi permis à l'industrie de la colonie britannique d'obtenir, dans un premier temps, d'importants succès commerciaux dans des genres relativement nouveaux pour elle (comme le film criminel). Mais, en tournant de la sorte des œuvres de plus en plus conformes aux normes hollywoodiennes, les réalisateurs hongkongais ont aussi d'une certaine façon préparé le terrain pour les productions américaines qui, à partir du milieu des années 1990, ont conquis les spectateurs de la colonie. Un autre paradoxe essentiel des échanges entre les deux cinématographies réside dans le fait que le cinéma hollywoodien n'emprunte globalement à la production hongkongaise que des formes précisément américanisées. En effet, soit les éléments en question avaient déjà été puisés par des réalisateurs hongkongais dans des films américains, comme la représentation des fusillades que John Woo a reprise à Sam Peckinpah, soit les formes initialement exotiques, comme la pratique des arts martiaux, avaient été mises en scène dans des œuvres hybrides, qui avaient démontré leur capacité à s'intégrer dans un cadre hollywoodien, en perdant au passage une part de leur identité chinoise. Ainsi que le remarque John Woo :

Il est ironique qu'Hollywood ait commencé à imiter les films hongkongais à la fin des années 1980, parce que les films hongkongais sont (jusqu'à un certain point) des imitations de films hollywoodiens, donc Hollywood imite Hollywood !¹⁰

- 15 Que les éléments hollywoodiens l'emportent de la sorte sur les éléments exotiques est d'ailleurs l'un des traits récurrents de l'histoire des transferts entre Hollywood et les autres cinématographies. Marc Cerisuelo notait effectivement que, dans le cinéma américain,

la prégnance du modèle de production national est telle qu'il se révèle parfois fort délicat – pour ne pas dire : complètement faux – de repérer des "traces" européennes au cœur même des productions étatsuniennes. Pour le dire très clairement : Hollywood "a la main" et joue toujours gagnant¹¹.

- 16 Les problèmes qu'ils rencontraient à trouver leur place dans la production américaine ont du reste conduit la plupart des artistes émigrés à revenir¹², depuis le début des années 2000, travailler à Hong Kong ou en Chine – la distinction entre ces deux cinématographies tendant à perdre de sa validité, du fait du nombre croissant de coproductions comme *The Warlords / Tau Ming Chong (Les Seigneurs de la guerre*, Peter Chan, 2007) ou le diptyque *Red Cliff / Chi Bi (Les Trois Royaumes*, John Woo, 2008 et 2009). De telles coproductions ne représentent certes pas un phénomène entièrement nouveau, mais elles prennent, quelques années après la rétrocession, un sens assez différent, tant elles paraissent

symboliser une possible réunification des cinémas chinois. À la fin des années 2000, la boucle paraît s'être bouclée, des deux côtés du Pacifique : les formes hongkongaises les plus américanisées ont été (ré)intégrées dans la production hollywoodienne, dont elles provenaient souvent à l'origine ; après avoir tourné des œuvres de plus en plus occidentalisées qui les ont conduits à travailler aux États-Unis, les artistes hongkongais sont revenus en Chine et vers des sujets plus spécifiquement chinois (des films historiques et d'arts martiaux). Les difficultés qu'éprouve encore Hollywood à intégrer à sa production des artistes et des formes asiatiques semblent avoir accéléré cette réunification des cinémas chinois, et donc l'émergence d'une industrie ayant l'ambition de créer elle aussi (notamment en employant des compétences acquises aux États-Unis) des œuvres destinées à une diffusion internationale.

BIBLIOGRAPHIE

Bordwell, David, *Planet Hong Kong : Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2000.

Hunt, Leon et Leung, Wing-fai (ed.), *East Asian Cinemas : Exploring Transnational Connections on Film*, Londres/New York, I.B. Tauris, 2008.

Lo, Kwai-cheung, *Chinese Face/Off : The Transnational Popular Culture of Hong Kong*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2005.

Morris, Meaghan, Li, Siu-leung, et Chan, Stephen Ching-kiu (ed.), *Hong Kong Connections : Transnational Imagination in Action Cinema*, Hong Kong/Durham, Hong Kong University Press/Duke University Press, 2005.

Tesson, Charles, Paquot, Claudine, et Garcia, Roger (dir.), *L'Asie à Hollywood*, Paris, Cahiers du cinéma/Festival International du Film de Locarno, 2001.

ANNEXES

Illustrations

John Woo emprunte notamment à Jean-Pierre Melville un certain fétichisme vestimentaire, par exemple perceptible dans la façon dont sont mis en scène les gants blancs de Jeff Costello (Alain Delon) dans *Le Samouraï* (1967)...



... et ceux d'un tueur à gages dans *A Better Tomorrow II / Yingxiong Bense Xuji (Le Syndicat du crime II, 1987)*



Dans *Gunmen / Tianluo Diwang (1988)*, Kirk Wong transpose à Shanghai l'action de *The Untouchables (Les Incorruptibles, 1987)*, en mettant en scène quatre policiers...



... qui évoquent ceux du film de Brian De Palma



Johnnie To glorifie les pompiers de *Lifeline / Shiwan Huoji* (1997) en les montrant accomplir des sauvetages héroïques...



... comme le faisait Ron Howard dans *Backdraft* (1991)



Sammo Hung mêle dans *Eastern Condors / Dongfang Tuying* (1987) les codes du cinéma d'arts martiaux et ceux du film de guerre, en s'inspirant de certains classiques hollywoodiens : dans le film hongkongais, des prisonniers des Viêt-congs sont ainsi contraints de jouer à la roulette russe...



... tout comme les protagonistes (ici Nick [Christopher Walken]) de *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978).



L'adoption par la production hongkongaise des codes du film de super-héros américain : dans *Black Mask / Hei Xia* (Daniel Lee, 1996), le costume du protagoniste (Jet Li) s'inspire manifestement de...



... celui de Kato (Bruce Lee) dans la série télévisée américaine *The Green Hornet* (*Le Frelon vert*, 1966-1967)



John Carpenter s'inspire dans *Big Trouble in Little China* (*Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin*, 1986) de l'univers du *wu xia pian* fantastique, en montrant notamment Egg Shen (Victor Wong) se servir du « pouvoir de la paume » (la capacité à faire jaillir de ses mains des rayons d'énergie)...



... dont usaient les personnages de Zu : *Warriors from the Magic Mountain / Xin Shu Shan Jianxia* (Zu, les guerriers de la montagne magique, Tsui Hark, 1983)



Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992) reprend en la dilatant la dernière séquence de *City on Fire / Longhu Fengyun* (Ringo Lam, 1987) : à la fin du film américain, les gangsters se mettent en joue les uns les autres...



... comme les criminels du film hongkongais



L'aveu de Mr. Orange (Tim Roth) à Mr. White (Harvey Keitel) dans *Reservoir Dogs*...



... reproduit celui de Chow (Chow Yun-fat) à Fu (Danny Lee) dans *City on Fire*



Dans *Desperado* (1995), Robert Rodriguez pastiche le style de John Woo et reproduit certaines situations emblématiques de ses scènes d'action, comme le *mexican stand-off* (deux personnages se mettant en joue l'un l'autre à bout portant)...



... que l'on trouvait par exemple dans *The Killer / Diexue Shuangxiong* (1989)



Tomorrow Never Dies (*Demain ne meurt jamais*, Roger Spottiswoode, 1997) transpose dans un cadre hollywoodien la figure de la « femme d'action » que Michelle Yeoh avait interprétée dans des films hongkongais : la poursuite dans les rues de Saigon évoque...



... celle qui concluait *Police Story III : Supercop / Chaoji Jingcha* (Stanley Tong, 1992)



Le passage de Jackie Chan de la *kung-fu comedy* à l'*action comedy* s'effectue notamment par le biais d'emprunts au cinéma burlesque américain : dans *Project A / A Jihua (Le Marin des mers de Chine)*, Jackie Chan, 1983), le protagoniste s'accroche ainsi aux aiguilles d'une horloge, en haut d'un immeuble...



... comme le héros (joué par Harold Lloyd) de *Safety Last ! (Monte là-dessus)*, Fred Newmeyer et Sam Taylor, 1923)



NOTES

1. Jean-Loup Bourget, *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin, 2006.
2. Marc Cerisuelo (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*, Paris, PUF, 2006.
3. Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir.), *France/Hollywood : échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Irène Bessière et Roger Odin (dir.), *Les Européens dans le cinéma américain : émigration et exil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Irène Bessière (dir.), *Hollywood, les fictions de l'exil*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007 ; Christian Viviani (dir.), *Hollywood, les connexions françaises*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.
4. Et en codirection officielle avec Charles Tesson.
5. Olivier Assayas, « Le musée », *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, spécial « Made in Hong-Kong », sous la direction d'Olivier Assayas et Charles Tesson, p. 64.
6. Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 17.
7. En raison du statut de colonie britannique qu'a longtemps eu Hong Kong, tous les films qui y sont produits ont deux titres, l'un en anglais, l'autre en chinois.
8. Cette métaphore était bien sûr employée par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
9. Sur cette comparaison entre le personnage de Charlie Chan et l'image véhiculée par les films hollywoodiens de Jackie Chan, on se reportera à Lo Kwai-Cheung, *Chinese Face/Off: The Transnational Popular Culture of Hong Kong*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 137-146.
10. « It is ironic that Hollywood began to imitate Hong Kong movies in the late 1980s and 1990s because Hong Kong films (to a certain degree) are imitations of Hollywood films, so Hollywood is imitating Hollywood! » (propos rapportés par Lisa Odham Stokes et Michael Hoover dans leur ouvrage *City on Fire : Hong Kong Cinema*, Londres et New York, Verso, 1999, p. 309).

11. Marc Cerisuelo, « La présence germanique à Hollywood : un transfert culturel essentiel », in Cerisuelo (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*, éd. citée, p. 16.

12. Même si des acteurs comme Chow Yun-fat, Jackie Chan ou Jet Li continuent d'apparaître dans des films hollywoodiens, parallèlement à leurs prestations dans des longs métrages sino-hongkongais.

RÉSUMÉS

Depuis le début des années 1990, un certain nombre de réalisateurs, d'acteurs et de chorégraphes de scènes de combat originaires de Hong Kong sont venus travailler aux États-Unis. Les films tournés à Hollywood par ces artistes hongkongais ne représentent cependant que la part la plus manifeste des transferts entre les deux industries cinématographiques. Ces transferts n'ont en fait cessé de prendre de l'ampleur depuis l'émergence, en 1979, de ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague hongkongaise (un mouvement de jeunes réalisateurs ayant pour la plupart étudié dans des pays anglo-saxons). Dans cet article sont analysés les tentatives d'hybridation (notamment sur un plan générique), les *remakes* et les différentes formes d'emprunts narratifs et stylistiques qui ont contribué à cette circulation des formes entre les deux cinématographies.

Since the beginning of the 1990s, several Hong Kong directors, actors and fight scenes choreographers have emigrated to the United States. But the movies made in Hollywood by these filmmakers and stars from Hong Kong only represent the most obvious part of the transfers between the two film industries. These transfers have actually constantly increased since the emergence, in 1979, of what has been called the New Wave of Hong Kong (a movement of young directors, mostly educated in North America and England). This article explores their attempts to create hybrid works (especially on a generic level), as well as remakes and different kinds of narrative and stylistic borrowings, which contributed to this circulation of forms between the two film industries.

INDEX

Mots-clés : hybridation, remake, pastiche, imitation, émigration, intégration, cinéma d'action, cinéma d'arts martiaux

Keywords : hybridization, remake, pastiche, imitation, emigration, integration, action cinema, martial arts cinema

AUTEUR

JEAN-ÉTIENNE PIERI

ATER à l'université de Caen Basse-Normandie, UMR 7172 ARIAS.

Parmi les publications :

« Les descendants du *Cercle rouge* : les héritiers de Melville », in Marguerite Chabrol et Alain Kleinberger (dir.), *Le Cercle rouge : lectures croisées*, Paris, L'Harmattan, 2011.
