



HAL
open science

Le Kung Fu dans les films américains contemporains : enjeux d'une appropriation culturelle

Yue Pan

► **To cite this version:**

Yue Pan. Le Kung Fu dans les films américains contemporains : enjeux d'une appropriation culturelle. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01877263

HAL Id: dumas-01877263

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01877263v1>

Submitted on 19 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

MAI 2018



**Le Kung Fu dans les films américains
contemporains:**

Enjeux d'une appropriation culturelle

Présenté par: PAN Yue

Directeur de recherche: José MOURE

Année universitaire 2017 - 2018

**Le Kung Fu dans les films américains contemporains:
Enjeux d'une appropriation culturelle**

**UFR 04 - École des Arts de la Sorbonne
Master 2 Recherche Esthétique, analyse, création
(Mention Cinéma & audiovisuel)**

Présenté par

PAN Yue

Sous la direction de

José MOURE

Mai 2018

Résumé

De nos jours, le Kung Fu fait partie du paysage dans les films d'action américains. Étant donné que le Kung Fu est une culture d'origine chinoise, on est donc en droit de s'interroger comment cette appropriation culturelle s'est-il passée. Dans cette recherche, l'auteure prend quatre films américains qui contiennent l'élément du Kung Fu, ils ont été tourné en 2000 et ont été pris comme exemple pour analyser les nouvelles représentations du Kung Fu dans notre ère de la mondialisation. L'auteure fait valoir que l'appropriation du Kung Fu est plus compliquée qu'une acculturation; en effet c'est plutôt une négociation transnationale aux niveaux politique et économique et surtout un processus de marchandisation culturelle.

Mots-clés

le cinéma du Kung Fu, CHAN Jackie, LI Jet, la transculture sino-américain, les stéréotypes ethniques, l'américanisation du cinéma

Abstract

Nowadays, Kung Fu has already become a landscape in American action movies. Given that Kung Fu is a Chinese culture, we have to ask ourselves how this cultural appropriation occurred. In this research, the author takes four American Kung Fu movies taken in 2000 as an example to study the performance of Kung Fu in the context of globalization. The author argues that the appropriation of Kung Fu is more complicated than an acculturation, but more like a cross-border negotiation at the political and economic level and it is also a method of cultural commodification.

Key words

Kung Fu cinema, CHAN Jackie, LI Jet, transculture Sino-US, ethnic stereotypes, americanisation of cinema

INTRODUCTION

Au début des années 70, le cinéma du Kung Fu a migré de Hongkong vers les États-Unis. Aujourd'hui, cela fait plus de 40 ans que le Kung Fu joue un rôle dans les films d'action américains. «Le cinéma d'arts martiaux n'a jamais cessé d'exister depuis 40 ans, dit Christophe Genet, apportant à chaque décennie de nouveaux genres, de nouvelles pratiques et techniques, mais surtout de nouvelles vedettes.»¹ Ces dernières années, le Kung Fu prend différentes formes dans les films américains. Il apparaît dans plusieurs genres, tel que les films d'action, les comédies, les films de science-fiction, les westerns, etc. Il est pratiqué aussi bien par les acteurs ou les actrices asiatiques que par les acteurs occidentaux.

Tout comme Hong Kong qui se situait entre deux grands empires au 20^{ème} siècle, la Chine et le Royaume-Uni; le Kung Fu se situe entre deux grands contextes culturels, la culture traditionnelle chinoise et la culture populaire américaine.

Cette complexité, nous permet de voir un regard externe, comme si on regardait à travers une fenêtre; nous pouvons observer non seulement les actions, les cinéastes, mais aussi les produits et les idéologies, d'un point de vue de la mondialisation, toutes ces choses circulent entre l'Orient et l'Occident.

Les notions apparentées et l'état des recherches

Dans un premier temps, il nous faut préciser cette notion dans notre recherche. Le wushu -la prononciation originelle en chinois, plus connu sous les noms de Kung Fu et de l'art martial chinois. Qu'est-ce que c'est? Sous quelle forme se présente-t-il dans les films américains?

*Le grand livre du Kung Fu, wushu*² propose une définition: «le Kung Fu, ou wushu, est l'un des plus anciens arts martiaux, typique de la culture chinoise, qui s'est scindé au fil des siècles en une multitude de styles et de méthodes. Mais le Kung Fu ... est avant tout une formidable philosophie de l'action qui enseigne à donner le meilleur de soi dans toutes les situations. »

¹ Christophe Genet, *Encyclopédie du cinéma d'arts martiaux*, Chiron, 2005, p12

² Roger Itier, *Le grand livre du Kung Fu Wushu*, Nîmes, De Vecchi, 2006

Ce qu'il faut retenir, c'est qu'il y a trois essences à travers le Kung Fu; c'est à la fois un ensemble de méthode de combat, mais aussi une culture et une philosophie.

Globalement, sur les grands écrans américains, le Kung Fu se présente sous trois formes:

1. Dans un film de genre hollywoodien, avec une histoire qui se déroule aux États-Unis, on trouve souvent des acteurs chinois pratiquant le Kung Fu avec un statut d'étranger. Nous pouvons citer les films de Jackie Chan ou de Jet Li.
2. Dans un autre genre de film de genre hollywoodien, on peut aussi trouver des acteurs américains qui pratiquent le Kung Fu, comme *The Matrix*.
3. Le contexte de l'histoire se déroule en Chine, avec des personnages principalement chinois. Tout porte à croire que c'est un film chinois, mais en réalité il est produit par des sociétés américaines, ou une coproduction sino-américaine. *Tigre et Dragon* en est l'exemple. Il est produit avec des capitaux chinois, américains et français.³

Ensuite, dans un second temps, il faut faire la distinction entre les films de Kung Fu, les *wu xia pian*, comme *Tigre et Dragon*, et les films d'arts martiaux dans lesquels on pratique aussi le Kung Fu. Est-ce que ce sont trois sous-genres de film d'action? Quel lien existe-il entre eux? Quelles sont leurs différences?

Le <wu xia pian> et le <film de Kung Fu> sont deux sous-genres différents, tandis que <film arts martiaux > est le terme le plus général pour désigner à la fois les arts martiaux chinois, coréen, japonais et tous les autres styles de films d'arts martiaux asiatiques. Comme Stephen TEO le dit:

It is perhaps more useful to consider the martial arts cinema as a movement... As a movement rather than a genre, we can then see more clearly how it engenders the genre of wuxia and kung fu and influences other genres (such as the comedy and gangster film⁴).

³ United China Vision, Good Machine, Columbia Pictures, Edko Films et Zoom Hunt International

⁴ Stephen TEO: *Chinese martial arts cinema: The wu xia tradition*, Edinburgh University Press, 2009, p.2
[Traduction]«Il est plus pratique de considérer les films arts martiaux comme un mouvement au lieu d'un genre, ainsi,

Bien que cela ne soit pas le sujet, il est malgré tout nécessaire de clarifier certain détail: historiquement, ce sont les wu xia pian qui ont engendré les films de Kung Fu. Il n'existe que le wu xia pian en Chine continentale, contrairement à Hong Kong, où les deux se développent parallèlement. Et c'est ce dernier qui a été exporté aux États-Unis. C'est le lien qui existe entre le <wu xia pian>, le <film de Kung Fu> et le <film arts martiaux >.

Quant à la différence, il existe un critère pratique pour distinguer les films de Kung Fu et les wu xia pian très rapidement: les actions dans les films de Kung Fu sont réelles ou tout du moins vraisemblables. Au contraire de celles que l'on retrouve dans les wu xia pian qui sont une sorte de Kung Fu exagéré ou qui présente une forme de poésie: on vole, on marche sur un lac, etc.

À l'occasion de notre recherche, nous allons travailler sur le Kung Fu. C'est-à-dire que nous allons traverser plusieurs genres et sous-genres, y compris les films de Kung Fu, les wu xia pian, voire même les westerns et les films de gangsters sur les traces du Kung Fu. On peut dire que cela dépasse largement le cadre du genre cinématographique, puisque c'est avant tout une culture avant d'être un genre.

Le Kung Fu fait aujourd'hui partie du paysage des films américains. Un peu comme un immigré qui a trouvé sa place dans ce pays, tout du moins dans une certaine mesure. De ce fait, certaines questions se posent sur les relations interculturelles et triangulaires qui peuvent subsister entre Hong Kong, la Chine continentale et les États-Unis. On peut aussi se demander ce qu'il advient de la fusion du genre cinématographique, ainsi que la question de star ou bien d'autres sujets.

On peut constater que ce sujet est bien plus complexe que l'on ne pense: il soulève pas mal de question. En effet, ces dernières années, le monde universitaire prête de plus en plus d'attention sur ce thème. En Angleterre, Leon Hunt a traité la question de la fusion des genres. Sabrina Qiong Yu a fait spécifiquement des recherches actorales sur Jet Li. Aux États-Unis, Darrell Y.

on peut comprendre clairement comment il engendre le genre de wu xia, de Kung Fu et l'influence des autres genres. »
Trad. PAN Yue

HAMAMOTO a traité des questions interculturelles. David Bordwell a beaucoup travaillé sur la situation à Hong Kong. En Chine, CHEN Mo et JIA Leilei ont publié plusieurs livres chronologiques. HAO Shenglan a traité la question des personnages interculturels avec les méthodes de littérature comparée. En France, Christophe Champclaux a publié une série de livres qui nous donne un panorama de films de Kung Fu, en présentant tous les acteurs du Kung Fu dans le monde entier.

A partir de ses informations, on peut faire une recherche temporelle sur le Kung Fu dans les films américains, plus particulièrement sur la période de l'année 2000. Parce que c'est une année marquante sous plusieurs aspects et qui fût un tournant important.

La particularité de l'année 2000 et le corpus

Pour justifier que l'année 2000 soit un tournant, il faut présenter une histoire brève et chronologique, afin de mettre en relief cette période où le Kung Fu est devenu un élément important dans les films d'action américains.

Cela représente plus de 40 ans d'histoire qui se divise en 2 parties. La première partie est l'entrée en conflit; la seconde est l'intégration et la fusion.

Le débarquement du Kung Fu aux États-Unis date du début des années 70, où les films de Bruce LEE ont impressionné le monde occidental. En 1993, Jackie Chan a dit dans une interview de Canal+: «Il (Bruce LEE) nous a ouvert les portes du marché international.» Il est très difficile de comprendre l'impact et l'influence de Bruce LEE sans savoir le contexte économique à la fin des années 60. En effet, il y a eu une crise financière qui a gravement touché Hollywood à cause du surfinancement des films. De plus, l'industrie cinématographique a été fortement touchée par l'arrivée de la télévision. Ce qui a obligé les producteurs américains à chercher un nouveau genre, une nouvelle matière pour regagner les spectateurs avec de petit budget.

Parallèlement, les distributeurs hongkongais étaient à la recherche d'un nouveau marché en outre-mer. Dans ce contexte, c'était l'opportunité pour les films de

Bruce LEE produits à Hong Kong d'entrer sur le marché américain. C'est ainsi que Bruce a été invité par les producteurs d'Hollywood à jouer le rôle principal dans *Opération Dragon*. Le Kung Fu a été introduit officiellement à ce moment là dans le système hollywoodien. Depuis, il joue un rôle important; ces films sont distribués dans le monde entier. De ce fait Hollywood est devenu l'ambassadeur occidental du Kung Fu.

Bien que Bruce LEE décéda en 1973, les cinéphiles souhaitaient encore vivement voir les films de Kung Fu, malheureusement le genre était en déclin dans les 20 années qui suivirent. Selon Leon HUNT, c'était une période «après Bruce LEE», c'est-à-dire que rien n'avait avancé, si ce n'est de pâle copie de Bruce LEE. Durant cette période, les producteurs n'ont pas cessé de chercher un «second Bruce LEE», mais ce fût sans résultat. Les films de Kung Fu étaient considérés comme une sorte de «film culte» et «série B». L'admiration pour le Kung Fu était considérée comme «camp sensibility» par la culture populaire américaine de cette période, ce qui était l'équivalent d'apprécier les films de mauvais goûts.

Malgré que Jackie CHAN a joué dans quelques films hollywoodiens dans les années 80, les films étaient très peu satisfaisants. Les réalisateurs cherchaient avant tout un nouveau Bruce LEE, au lieu de mettre en avant Jackie CHAN. Ce qui fût un échec. Jackie a dit dans son autobiographie:

*Dans les années 80, j'ai tenté ma chance à Hollywood deux fois, j'ai fini par échouer... On m'a toujours demandé: <Vous êtes le disciple de Bruce LEE?>... Mais une fois rentré en Asie, mes collègues me poussaient à revenir à Hollywood. Finalement, en 1995, j'y suis revenu. Mais, cette fois-ci, j'étais mieux armé.*⁵

Avec *Jackie CHAN dans le Bronx*, produit par une société hongkongaise, Jackie est revenu à Hollywood avec son propre style. Ce film a eu un tel succès qu'il a été propulsé au niveau du box-office. C'est probablement pourquoi Jackie a pu conserver une partie de son style à Hollywood. Par la suite, Michelle Yeoh a joué

⁵ Jackie CHAN, ZHU Mo. *Jackie CHAN: Getting old before growing up*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literature and Art Press.2015, p 608 Trad. PAN Yue

dans *Demain ne meurt jamais* en 1997 - la première «Bond girl» qui pratique le Kung Fu. En 1998, Jet LI a fait son premier film à Hollywood, avec *L'arme fatale 4*. Par la même occasion, Corey Yuen, un excellent chorégraphe et un proche de Jet LI, commença sa carrière à Hollywood sur ce film. Puis, en 1999, *The Matrix I* a fait l'effet d'une bombe. Tout le monde s'est posé la question de savoir comment Keanu Reeves, un acteur américain qui ne sait rien du Kung Fu, a pu le mettre en pratique à l'écran? Les réponses sont simples: les effets spéciaux et l'intervention de Yuen Woo-ping, un des meilleurs chorégraphes hongkongais. Ce film a démontré aux producteurs américains que le Kung Fu est une source d'inspiration; à la fois très riche visuellement et spirituellement pour les blockbusters.

En 2000, les stars asiatiques, les chorégraphes, les fans, les pratiques techniques, tous sont prêts pour la nouvelle ère du Kung Fu. Le Kung Fu a trouvé sa véritable place dans le système hollywoodien, puisqu'il fusionne avec les genres hollywoodiens. «...les productions d'arts martiaux doivent obligatoirement se métisser avec l'un des genres historiques dûment référencés dans le catalogue hollywoodien.»⁶, dit Christophe Champclaux.

À l'image des immigrés de la deuxième génération, le Kung Fu a dû lui aussi faire face aux mêmes difficultés. Ils ont tous les deux obtenu leur place dans ce pays. Mais, l'intégration a toujours un prix. En effet, il est toujours très difficile de se passer de la culture de l'une ou de l'autre, car cela influence aussi bien nos habitudes que nos langues. La conséquence de ce fait engendre un problème d'identité culturelle. C'est pourquoi l'année 2000 est un vrai tournant. Le Kung Fu a été pratiqué dans 4 films américains, c'était un essor au niveau de quantité et une véritable transition dans l'histoire du cinéma de Kung Fu; toutes les contradictions se sont croisées, des problèmes ont été soulevés et des solutions ont émergé sur ces films qui pourtant sont si différents l'un de l'autre. Ce sont ces 4 films qui composent notre corpus principal.

⁶ Christophe Champclaux: Avant Propos: *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à Hollywood*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2004, p.11

Shanghai Kid et *Roméo doit mourir* nous montrent deux modèles du «Kung Fu dans les films de genre hollywoodiens». Nous pouvons observer comment deux grandes stars, Jackie CHAN et Jet LI, ont pu adapter leur Kung Fu dans les espaces typiquement américains. Et comment peuvent-ils utiliser des objets de l'environnement américains comme s'ils manipulaient une arme chinoise. Ces deux films ont soulevé aussi la question du «Kung Fu réel» qui serait par la suite une des questions principales dans cette nouvelle ère du Kung Fu.

Tigre et Dragon marque la tendance de «rentrée en Chine continentale», qui deviendra une des tendances dominantes dans la décennie suivante. De plus, les trois héroïnes bien caractérisées reflètent emblématiquement l'obstacle, le désir et l'issue possible sur la femme et leur place dans les arts martiaux.

Tout comme dans *Tigre et Dragon*, *Charlie et ses drôles de dames* aborde aussi le problème lié au féminisme, mais de façon plus légère. On voit très clairement qu'il y a un vrai dilemme de la liberté d'expression auquel font face les acteurs et particulièrement quand on est chinoise.

Tous les ans, depuis l'année 2000 à nos jours, Hollywood produit plusieurs films incluant du Kung Fu. Il y a plusieurs raisons à cela. D'une part, cela permet d'attirer des spectateurs chinois; depuis 2001 la Chine a commencé à importer 20 films américains par an. (Avant, c'était 10 par an.) D'autre part, le Kung Fu s'est enraciné à Hollywood; on l'utilise comme une méthode pour créer des rythmes, construire des héros à l'image de superman, etc.

Aujourd'hui, on constate 3 tendances sur le Kung Fu utilisé à Hollywood:

1. L'action hybride est un mélange d'arts martiaux. Cela découle du fait que de plus en plus d'acteurs non asiatiques pratiquent aussi les arts martiaux. C'est pourquoi on trouve aujourd'hui des actions variées qui semblent devenu internationaux, compliquées et non-identifiables.
2. Le retour en Chine, thème que l'on trouve par exemple avec *Le Royaume interdit*, *Karaté Kid*, *Kung Fu Panda*... Ces films récents démontrent clairement cette tendance. Dans ce contexte, les cinéastes américains suivent les traces du Kung Fu au coeur de la Chine à travers les paysages, les monuments, les armes et

les costumes orientaux.

3. Le transnationalisme qui remplace peu à peu le nationalisme dans les films; de nos jours la Chine est dépeint comme quelque chose de bien abstraite à l'image de la mondialisation.

On va essayer de trouver l'origine de ces trois tendances dans les 4 films que nous avons choisis.

La problématique et le plan

Sur ce point de tournant, comment le Hollywood intègre le Kung Fu dans son système, esthétiquement et industriellement? Autrement dit, pour le Kung Fu, au cours de cette appropriation, qu'est-ce qu'il garde et qu'est-ce qu'il perd?

1. Au niveau d'action, les combats dans les 4 films, est-ce qu'ils sont les Kung Fu réels? Les représentations du Kung Fu semblent un mélange de méthode chinoise, hongkongaise et américaine, comment s'est-elle formée?

2. Comment les armes, les accessoires traditionnels chinois sont-ils transformés pour qu'elles puissent être inclus à l'environnement américain? Et pourquoi?

3. Au niveau des personnages, quelles sont les différences entre les héros dans les films et les héros dans les autres films d'action hollywoodiens? Pourquoi?

Et les héroïnes qui pratiquent le Kung Fu, quels sont leurs caractères? Pourquoi?

4. L'esprit du Kung Fu, comment a-il été codifiés, transformé et lié avec l'héroïsme hollywoodien?

5. Pourquoi les spectateurs américains aiment-ils le Kung Fu? Les films de Kung Fu, quelle position occupent-ils dans la culture populaire américaine?

Pour répondre à ces questions, nous allons analyser les quatre films sur quatre axes principaux:

1. Le conflit entre le «Kung Fu réel» et les effets spéciaux hollywoodiens.

2. Le décalage entre l'environnement à Hong Kong et celui des États-Unis.

3. La contradiction entre l'héroïsme américain et les stéréotypes sur les Chinois dans la culture de masse américaine.

4. Le conflit entre le système rigide hollywoodien et l'esprit du Kung Fu.

Cette recherche composée par 3 parties:

La première partie se divise en 3 sous-parties. Nous allons analyser sur ce que nous voyons directement dans les films, y compris les actions, les objets et les espaces.

Dans la première sous-partie, en travaillant sur les scènes d'action, les combats, les trucages et les effets numériques qui interviennent, nous allons essayer de comprendre l'intervention des effets spéciaux dans les films, les causes, le conflit entre elle et le «Kung Fu réel», qui est inventé par Bruce LEE, basé sur les corps humains et les conséquences.

Dans la deuxième sous-partie, nous réfléchirons sur les objets, y compris les costumes et les armes. Les problèmes qui se posent seront:

a. Les armes blanches sont en réalité incompatibles avec les armes à feu. Aux États-Unis qui est un pays moderne, dans cet environnement où les armes à feu sont fréquentes, les anciennes armes blanches chinoises, telles que les épées et les sabres, elles sont inutiles. Donc, pour que l'existence des armes blanches soit crédible, il faut utiliser les armes à feu avec modération, il faut toujours trouver une explication pour l'absence d'armes à feu. Nous allons suivre ce paradoxe, essayer de comprendre comment le régler, comment en profiter éventuellement?

b. Les choix de costume. Il est remarquable que les costumes traditionnels chinois se présentent toujours de façon métaphorique. D'une part, commercialement, l'exotisme est une attraction pour les spectateurs. D'autre part, certains costumes orientaux sont symboliques dans la culture populaire américaine. Nous allons essayer de comprendre leurs significations, et d'où viennent les significations?

Dans la troisième sous-partie, nous allons traiter la question d'espace:

Les styles de Kung Fu traditionnels, ils sont étroitement liés avec les espaces où ils sont nés. Comme François et Max Armanet l'ont brièvement expliqué:

Le fleuve Yang-Tsé permet de tracer une première distinction.

Au nord, le Changquan (boxe du Nord): un style aux mouvements amples, une frappe de jambe fréquente... qui pouvaient s'exprimer dans les vastes avenues des capitales

septentrionales. Au sud, le Nanquan (boite du Sud): un style plus ramassé, plus nerveux...particulièrement adapté aux Chinois méridionaux, de plus petite taille, et aux ruelles étroites de leurs villes remuantes. ⁷

Donc, le problème qui se pose sera: comment adapter les actions aux espaces urbains modernes des États-Unis?

Dans la deuxième partie, nous allons travailler sur les scénarios, la construction des personnages dans ces films. Cette partie se divise en 2 sous-parties.

Dans la première sous-partie, essayons de comprendre les héros en suivant une contradiction: le paradoxe entre l'héroïsme hollywoodien et les stéréotypes sur les Chinois dans la culture de masse américaine. «Le système hollywoodien de production... dit Jean Ungaro, énonce que seul le héros américain est en mesure de protéger l'humanité, de lui montrer la voie à suivre...»⁸ Donc créer un héros de couleur serait à la fois un problème et une tâche pour que cela soit aussi «politiquement correct» pour Hollywood.

Pour les héroïnes, c'est plus complexe; sur l'écran des États-Unis, elles souffrent à la fois des stéréotypes ethniques et du «regard masculin». Nous allons traiter ce sujet à partir de la contradiction entre l'objectivation sexuelle des femmes et le féminisme.

Dans la troisième partie, essayons de répondre à une question: les spectateurs américains, ou disons plus largement, les spectateurs occidentaux, pourquoi aiment-ils voir le Kung Fu sur l'écran? Nous allons parler du Kung Fu dans la culture populaire américaine, qu'il s'agit de stars et de fans. Pour aller plus profond, nous allons traiter la question sur l'idée de transnationalisme dans un contexte de mondialisation.

Les méthodes et la perspective de recherche

Les méthodes de recherche que l'on utilise seront: 1. Interculture. La théorie de

⁷ François et Max Armanet, *Ciné Kung Fu*, Paris, Ramsay, 1995, p 19

⁸ Jean UNGARO, *Américains héros de cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.17

«dimensions culturelles» de Geert Hofstede qui propose six dimensions culturelles. Cela nous aidera à comprendre systématiquement les conflits culturels. La théorie «Acculturation»⁹ de John W. Berry consiste à étudier l'appropriation culturelle au cours de l'échange culturel, elle peut nous aider à comprendre les étapes d'une appropriation culturelle. 2. Études actorales. Les corps des acteurs, le rapport entre les corps, la culture populaire et l'industrie cinématographique, ce sera une de nos dimensions. 3. Imagologie. C'est une méthode dans le domaine de littérature comparée. Elle consiste à étudier la «relation entre l'écrivain et un ou plusieurs étrangers et répercussion de ces derniers sur l'oeuvre de l'écrivain. »¹⁰ Adaptons cette méthode à notre recherche, pour mieux comprendre la relation entre les cinéastes et les cultures étrangères, qui les ont influencés.

D'ailleurs, cette recherche est normalement très limitée. Il serait intéressant d'étudier les films d'un point de vue politique, car ils sont en interaction avec la relation triangulaire entre les États-Unis, la Chine et Hongkong. L'influence des films américains sur les films hongkongais serait aussi une dimension valable. Par exemple, Les burlesques américains qui ont profondément influencé les actions de Jackie CHAN. Et il serait possible d'unir et d'élargir tous ces sujets, pour donner un panorama des échanges hongkongais-américains.

Passons à la première partie, l'adaptation du Kung Fu aux scènes d'action hollywoodiennes.

⁹ «Acculturation» a deux sens, celui de la psychologie et de l'anthropologie culturelle. Ici, on prend le dernier, qui désigne les phénomènes d'interpénétration qui se produisent lorsque deux cultures se trouvent en contact.

¹⁰ Wikipédia, s.v. *Imagologie*, [consulté le 12 Février 2018] URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Imagologie>

PREMIÈRE PARTIE

L'adaptation du Kung Fu aux scènes d'action hollywoodiennes

1. le conflit entre le «kung Fu réel» et les effets spéciaux

Même si on peut donner une définition du « Kung Fu réel» pour instant, il faut avant tout savoir qu'il n'existe pas une notion stable, car le «Kung Fu réel» est étroitement lié avec la technique qui se change toujours. Dès la naissance du film de Kung Fu, on s'est rendu compte qu'il était impossible d'enregistrer les actions de Bruce LEE, car il était trop rapide, il pouvait donner 8 coups de poing en 1 seconde. C'est-à-dire, chaque action dure $24/8 = 3$ frames. Ainsi, les spectateurs ne pourraient voir que des images floues. Donc on a demandé à Bruce de ralentir et d'exagérer ses actions. C'était le moment où le Kung Fu réel a mis en exergue la limite du cinéma et celle de la technique cinématographique. Depuis lors, le Kung Fu et la technique cinématographique ne cesse jamais de dialoguer. Le «Kung Fu réel» est un point d'équilibre provisoire entre les deux.

Il est impossible de définir le «Kung Fu réel» en un mot, car c'est un terme employé à la fois par les cinéastes et par les spectateurs. Pour les cinéastes, d'une part, ils considèrent le cinéma de Kung Fu comme les archives du Kung Fu, nous pouvons reconnaître les styles de Kung Fu qui existent réellement en Chine dans les films. D'autre part, c'est une méthode de travail. Le but est d'enregistrer le plus possible les actions réellement faites par les corps humains. Chez Bruce LEE, la plupart de combats sur l'écran ont réellement lieu pendant le tournage, sans trucages ni effets numériques. Souvent, les acteurs et les cascadeurs se blessent réellement. En plus, les plans longs fixes moyens sont favorisés. Cette manière est héritée et développée par Jackie CHAN, Jackie insiste toujours à faire toutes les actions dangereuses sans doublure, ni trucage tout au long de sa carrière. C'est encore le cas d'aujourd'hui, même s'il a maintenant plus de 60 ans. Bref, pour eux, ce terme décrit un ensemble de méthodes de travail.

Néanmoins, pour la plupart des spectateurs, il serait un grand plaisir de regarder de splendides actions en croyant que tout le monde peut les maîtriser après un certain entraînement. Donc pour eux, le terme de «Kung Fu réel» décrit plutôt ceux qu'ils croient.

Pour nous, il serait plus pratique d'emprunter la catalogue de Leon Hunt, il a

hiérarchisé les films en fonction de leur degré d'authenticité du Kung Fu. Il propose 3 types d'authenticité: «archival, cinematic and corporeal»¹¹, son critère est basé sur l'idée de «corporeal authenticity»¹², «measured by stuntwork and physical risk as much as fighting ability.»¹³Bref, le «Kung Fu réel» est physique, basé sur les corps humains et leur capacité de combat. Quand les acteurs font réellement des chorégraphies en prenant des risques par eux-mêmes, nous pouvons dire que c'est du «Kung Fu réel».

En l'année 2000, quand les producteurs américains ont cherché à industrialiser les films de Kung Fu, ils ont rencontré un problème: le Kung Fu réel, qui est basé sur les corps des acteurs et leur savoir-faire, cela ne peut pas être adapté pour la chaîne hollywoodienne. Parce qu'aucun entraînement ne peut produire un acteur de Kung Fu en 1 an ou même en 5 ans. Il faut plus de 10 ans ou 15 ans d'entraînement sévère pour maîtriser véritablement le Kung Fu. Bruce LEE est grand maître de Wing chun, Jet LI est vrai champion de Kung Fu, Jackie CHAN s'est entraîné dans une troupe d'Opéra de Beijing quand il était petit.

C'est pourquoi en 1999, quand Keanu Reeves a dit «I know Kung Fu» dans *The Matrix I*, le sens de sa phrase a frappé le monde. Par la suite, les effets spéciaux, y compris les trucages, les effets de montage et les effets numériques, se sont imposés aux représentations du Kung Fu. Le chef-chorégraphe de *The Matrix I*, Yuen Woo-ping a dit pendant une interview, le but est de faire les spectateurs:

*...feel the blow. Not only must the action be legible and expressively amplified; it must be communicated, as energy is communicated from one body to another; it must be stamped on the spectator's senses...*¹⁴

¹¹ Leon Hunt, *Kung Fu Cult Master: From Bruce LEE to Crouching Tiger, Hidden Dragon*, London and New York, Wartime Spoken, 2003, p29 [Traduction] «archivistique, cinémathographique et corporel» Trad. PAN Yue

¹² Ibid. p 29 [Traduction] «authenticité corporelle» Trad.PAN Yue

¹³ Ibid. p 29 [Traduction] «mesure avec la chorégraphie, les risques physiques et la capacité de combats» Trad. PAN Yue

¹⁴ Kristin Thompson et David Bordwell, *Bond vs. Chan: Jackie shows how it's done*, 2010, [consulté le 14 mars 2018] URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/09/15/bond-vs-chan-jackie-shows-how-its-done/> [Traduction] «... (faire les spectateurs) sentir le coup. Les actions doivent non seulement être claires et expressivement exagérées, mais elles doivent aussi être transmises, comme la transmission d'énergie entre deux corps. Elles doivent sentimentalement impressionner les spectateurs..." » Trad. PAN Yue

Évidemment, l'idée est différente du système de Bruce LEE. En ce qui concerne le cadrage et le montage, l'idée de Yuen semble plus proche de la tradition de Sergueï Eisenstein: il a seulement besoin des acteurs qui sont simplement entraînés, il croit que les techniques, la mise en cadre et le montage, peuvent mettre les actions en valeur. D'ailleurs, Yuen n'est plus dans l'époque d'Eisenstein, l'intervention des effets numériques a apporté une nouvelle dimension.

Dans ce cas, une crise du «Kung Fu réel» a été déclenchée. Cette fois-ci, ce sont les effets spéciaux qui examinent la limite du Kung Fu réel, puisqu'ils permettent aux gens de faire des actions qu'un corps humain ne peut jamais faire. Dans ce contexte, Jackie CHAN, Jet LI, Corey Yuen... chacun est à la recherche de son point d'équilibre.

Notons la question d'auteur, le système du «Kung Fu réel» chez Bruce LEE qui nie la position de réalisateur comme auteur; l'auteur est incontestablement Bruce LEE. L'idée de Yuen Woo-ping redonne le pouvoir aux réalisateurs. C'est pourquoi dans les films américains de Jackie CHAN et de Jet LI, on peut souvent constater une sorte de «combat politique» hors écran entre les réalisateurs et ces grands acteurs.

Cette partie n'a pas pour but de distinguer les scènes bonnes ou mauvaises, mais cette variation de style nous permet d'analyser les rythmes, le rôle du corps qui est en interaction avec les effets spéciaux.

Les degrés du «Kung Fu réel»

Dans *Roméo doit mourir*, Jet LI accepte le câble. Dans cette séquence où Jet est contre 4 gangsters, il saute, il donne ensuite une série de coups de pied aux méchants, puis il rebondit sur la colonne pour mieux donner le dernier coup de pied au visage du méchant. Il reste en l'air environ 2 secondes et demi. Quand il se jette contre la colonne, il n'a en fait aucun point d'appui. De plus, le son artificiel exceptionnel nous alerte que ce n'est pas une action vraie. Cela a été effectué avec les câbles et les poulies.

La question serait, pourquoi est-ce que le réalisateur nous fait remarquer cette

action irréaliste au lieu de la cacher?



Même si on sait rien du Kung Fu, imaginons que s'il n'avait pas le son d'alarme, comme sur les photos, on peut quand même distinguer que cette action est irréaliste. Pourquoi? Pour mieux expliquer ce processus, il faudra que nous introduisions l'idée de kinesthésie. Généralement, la kinesthésie est une capacité fonctionnelle qui nous aide à garder l'équilibre, à coordonner chaque partie de notre corps, etc. Elle joue aussi un rôle dans l'appréciation des danses ou des scènes violentes. Quand on regarde les actions sur l'écran, la kinesthésie fonctionne pour comprendre les actions faites par le corps humains. Dans une recherche de Davide Bordwell, il cite la théorie d'Eisenstein:

...if the effort was successful, the force of the movement and its on screen presentation would stir in the viewer's body a palpable echo of the actor's gesture. It is precisely expressive movement, built on an organically correct foundation, that is solely capable of evoking this emotion in the spectator, who in turn reflexively repeats in weakened form the entire system of the actor's movements; as a result of the produced movements, the spectator's incipient muscular tensions are released in the desired emotion.¹⁵

¹⁵ Sergueï Eisenstein et Tretyakov, *Expressive Movement*, cité par Davide Bordwell dans "Poetics of Cinema", New York, Routledge, 2008 [Traduction]«Si l'effet marche bien, la force d'action et la représentation sur l'écran sont comme un écho palpable. Les mouvements des acteurs qui agitent aussi les corps des spectateurs; c'est un mouvement

C'est-à-dire que non seulement nos yeux et notre cerveau, mais aussi notre corps, nos muscles participent à l'appréciation des scènes d'action. Dans le monde réel, on ne peut sans doute jamais faire une action qu'un corps ne peut pas faire, mais aujourd'hui on peut le réaliser dans les films. Pour les spectateurs, quand on voit une action qui est au delà de la capacité humaine, on est plus dans le processus kinesthésique. L'intelligence intervient pour que l'on puisse comprendre les actions d'un «surcorps». Au cas où on regarde un mélange d'action du corps et d'action irréaliste, les deux fonctionnent en même temps.

Revenons à *Roméo doit mourir*, cette action est une technique de combat bien fréquente dans les scènes de baston, parce qu'elle est pratique dans le cas où une personne est contre plusieurs, on l'appelle «Heng Sao Qian Jun» en chinois, c'est-à-dire l'annihilation totale. Jet LI l'a fait une fois en 1993 dans *Tai-Chi Master*; en 2001, *The Matrix II* a fait référence à *Tai-Chi Master*.



Grâce aux trois représentations de la même action, on peut mieux comprendre l'idée des degrés de réalité. Dans *Tai-Chi Master* (figure de gauche), c'est une action réelle, qui dure moins d'une demi-seconde; dans *The Matrix II* (figure de droite), ça dure 5 secondes environ. Quand on regarde le premier, on comprend ce qui se passe, les mouvements des jambes sont clairement représentés, même si l'intensité de la force est exagérée, avec le plan général, on voit la direction de la force et l'angle du corps, qui sont naturels. Dans *The Matrix II*, l'angle du corps de Reeves dénonce l'existence des câbles, avec le plan accéléré et l'arrière-plan flou, on ne voit pas les réactions, ainsi cette action est coupée du monde réel.

expressif fondé sur un fondement organique correct. Il est seul capable d'évoquer ce genre d'émotion chez les spectateurs, qui répète à son tour réflexivement tout le système des mouvements des acteurs. Par la suite, les tensions musculaires des spectateurs sont libérées dans l'émotion de désir.» Trad. PAN Yue

Dans *Roméo doit mourir*, on fait un mélange. Sans aucun doute, Jet LI a la capacité de faire réellement des coups de pied latéraux sautés, mais le directeur voudrait développer cette action et intensifier le dernier coup. Donc il faut utiliser le câble pour qu'il puisse rester en air. On voit l'angle du corps de Jet, qui est plutôt comme celui de Reeves. Mais Jet met aussi à profit son talent, la rapidité des pieds et le contrôle du corps en plein air.

Si *Tai-Chi Master* nous donne l'impression que ce serait une action que tout le monde peut faire après un certain entraînement, on est dans le système kinesthésique, on se sent excité et stressé; *The Matrix II* nous donne une émotion complètement différente, les effets spéciaux créent un effet de distanciation, on sait bien que c'est la technique cinématographique. Cela nous donne une joie au niveau de l'intelligence, une joie d'appréciation d'une oeuvre spectaculaire, une émotion dramatique comme si l'on appréciait une pièce de théâtre.

Quant à *Roméo doit mourir*, on voit et on ressent les deux en même temps. C'est pourquoi le réalisateur utilise le son de façon exagéré, c'est également un effet de distanciation, afin de mettre l'accent sur l'action irréaliste, ainsi, l'émotion dramatique chez les spectateurs pourrait être renforcée.

Les actions et les réactions

Généralement, dans une bonne représentation de combat, chaque action entraîne une réaction et chaque réaction doit être une réponse d'une action. Cette organisation logique répond à ce que les spectateurs attendent.

Mais comment organise-t-on les deux parties? C'est une question de montage et de cadrage.

Dans la séquence de baston dans le saloon, un figurant donne un coup de poing à Owen Wilson. Owen se cache derrière Jackie CHAN. Jackie est frappé, il rejette sa tête en arrière et par la suite, il heurte sa tête à celle d'Owen.



Dans ce cas, avec un coup de montage, l'action et la réaction sont montées en deux plans. Il est assez douteux que Jackie soit vraiment frappé par le coup de poing décoché dans le premier plan. Si on fait une comparaison avec un plan dans *Soif de Justice* (1984) et un autre dans *Police Story* (1985), on peut voir clairement les effets de montage et de cadrage.



Ce plan dans *Soif de Justice* représente exactement la même action que celle dans *Shanghai Kid*, mais sans montage, l'action et la réaction sont dans le même plan. Évidemment, ce plan-ci semble plus fluide, plus crédible. J'aimerais indiquer deux autres différences moins évidentes:

Premièrement, au niveau du rythme, dans un seul long plan-séquence, on voit les rythmes du combat. Même s'il n'y avait pas de son, même si on enlevait une partie de la piste audio, on peut quand même trouver des rythmes qui sont naturels, notre cerveau peut compléter automatiquement une piste audio. Dans ce cas, le rôle du son est seulement un intensificateur du rythme. Mais si le montage intervient, les rythmes naturels sont brisés, on ne peut plus trouver des rythmes par nous-même. Dans ce cas, on accepte des rythmes artificiels construits par le montage et le son. (On n'a pas d'autre choix.) Certes, ce système peut renforcer l'action et la réaction au cas où les acteurs ont du mal à représenter une belle attaque. Mais je dirais que l'on voit et entend les combats sans les sentir.

Deuxièmement, le montage déconstruit le comique. Cette action peut être

représentée drôlement. Évidemment, dans *Soif de Justice*, ce qui est drôle, c'est la réaction. Prenons comme second exemple cette séquence:



C'est une séquence dans *Police Story* (1985), bien qu'il y ait deux plans, grâce au cadrage, l'action et la réaction ne sont pas séparées. On voit les deux en même temps, on voit les expressions du visage. En sachant que c'est un faux méchant dans l'intrigue, la crainte nous fait rire. C'est également la réaction qui est drôle quand elle est liée avec l'action.

Au contraire, dans *Shanghai Kid*, le cadrage est trop serré, le montage est trop rapide, l'action et la réaction sont séparées. Certes, le rythme est ainsi accéléré, le combat est plus fort, plus saisissant, mais il n'y a aucun espace resté pour l'émotion et la comique.

Les risques et les blessures réduits

Les risques réels, même les blessures réelles sont une des tensions principales du système du «Kung Fu réel». Par exemple, si on connaît tous les films de Jackie CHAN par coeur, on peut reconnaître la plupart des actions, car il répète certaines actions qu'il aime dans tous ses films. Mais, on ne s'ennuierait jamais, parce que chaque fois, il prend de nouveau risque, il se blesse à nouveau. Ainsi, les actions répétées sont toujours en tension.

Jackie a dit dans un entretien que les deux haches dans *Shanghai Kid*, celle jetées avec habileté par ses assistants, étaient bien réelles. Il fallait s'assurer que les deux haches font un tour et demi en plein air et aillent s'enfoncer dans les arbres. Parce que Jackie faisait ses actions juste à côté.

Tout en sachant qu'à Hollywood, on pouvait ajouter des haches virtuelles avec les techniques numériques au cours de la postproduction, Jackie a insisté pour que l'on emploie de véritables haches pour qu'il puisse ressentir réellement de la

crainte, ainsi, il pourrait avoir automatiquement une expression émotionnelle et correcte sur son visage et une réaction corporelle naturelle. On voit que son geste et sa figure sont très expressifs.



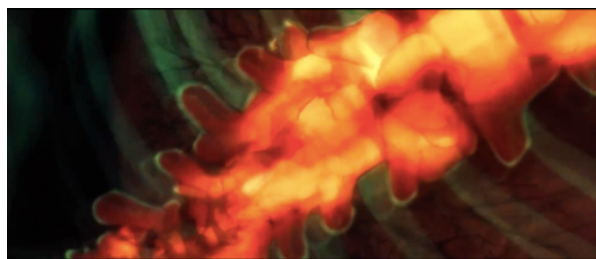
Jackie ose se mettre en danger parce qu'il sait qu'il peut compter sur son équipe, "Jackie Chan Stunt Team", dont la plupart de membres pratiquent le Kung Fu, certains pratiquent le karaté ou le taekwondo. Je dirais que c'est une sorte de «Kung Fu réels hors écran», par rapport aux images virtuelles. On fait des répétitions d'une action plusieurs fois avant le tournage, pour assurer que la direction, l'intensité, l'angle de force, tout est extrêmement précis. Dans les films de Jackie, même les scènes d'explosion sont réelles, on produit une véritable explosion, puis les caméras enregistrent Jackie qui court pour sa vie.

Quand Jackie était à Hong Kong, il prenait des risques afin de réduire les coûts de production, petit à petit, il s'est rendu compte des charmes des risques réels, des vraies blessures. Jackie a une fameuse blague, dans un débat avec Steven Spielberg, le dernier lui a demandé comment avait-il sauté d'un immeuble à un autre? Jackie lui a répondu: «C'est super simple. Action, saute, l'hôpital. » Mais c'est vrai. On sait que Jackie mets toujours les prises échouées à la fin de ses films comme un cadeau pour les spectateurs. Dans les prises échouées, on voit souvent qu'il se blesse grièvement. Cela rend Jackie plus réel, il est même plus réel que Bruce LEE, qui est toujours invincible dans ses films. Même s'il a des moyens pour faire des effets numériques, Jackie sait bien ce que les spectateurs aiment, c'est pourquoi il garde ses méthodes.

Mais cela ne marche pas à Hollywood. On ne peut pas laisser Jackie risquer sa vie au travail aux États-Unis. Jackie a raconté dans un entretien:«Chaque fois

avant le tournage, je devais expliquer 2 heures ce que je comptais faire à la société d'assurance. S'ils n'acceptent pas, ça ne marchera pas. » Donc dans *Shanghai Kid*, il n'y a que très peu de risques réels comme les deux haches. En quelque sorte, c'est le «combat politique» entre le réalisateur et le grand acteur.

Au contraire, Jet LI embrasse les effets numériques. Dans *Roméo doit mourir*, le plan le plus litigieux, c'est celui de l'avant-dernier plan du combat final. On a fait cette image virtuelle afin de représenter la blessure du méchant, comme une interprétation de la force de Jet LI.



Ce plan a fâché les fans de Kung Fu. Ils pensent que Jet LI est suffisamment fort, il n'a pas besoin qu'une image virtuelle pour représenter sa force. Mais on se demande, comment représenter la force d'un coup de pied? Dans le monde du Kung Fu réel, la réponse est toujours la blessure réelle. Jet était handicapé en 1981 après le tournage du *Temple de Shaolin*, à cause d'une blessure mortelle. Jackie CHAN a failli mourir pendant le tournage de *Who Am I* (1998). L'image virtuelle, elle peut effectivement renforcer l'action de Jet de façon exagérée. Elle est aussi une méthode de travail, qui consiste à tourner des scènes violentes en remplaçant le «Kung Fu réel» comme une méthode de travail super dangereuse.

Conclusion

Pour conclure, l'appropriation du «Kung Fu réel» a rencontré un tas de difficultés. Premièrement, la capacité de corps humain est bien sûr limitée. Un corps limité ne peut pas faire les actions d'un «surcorp» qui n'existe que dans l'imagination et sur les super héros hollywoodiens. Deuxièmement, en réalité, il est difficile de trouver des acteurs américains qui peuvent faire des actions aussi qualitatives que celles de Jackie CHAN ou de Jet LI. Troisièmement, les méthodes de travail trop

dangereuses ne conviennent pas au règlement hollywoodien.

Pour régler ces inadaptations, on utilise des techniques cinématographiques. Ces pratiques ont résolu des problèmes et entraîné certains effets secondaires. En gros, on peut dire que «Kung Fu réel» est en déclin. Mais les actions du Kung Fu dans les films américains sont à la fois moins réelles et plus «réelles»:

Évidemment, ce qui a été réduit, c'est la présence des corps. Elle est moins complète, moins naturelle. Mais, parfois, les actions peuvent être plus clairement présentées pour les spectateurs. Une fois que l'on accepte que ce n'est pas physiquement le corps de Jet LI, par exemple, son corps humain est signifiant de son «corps» sur l'écran, (C'est ce que le réalisateur Andrzej Bartkowiak voulait, c'est pourquoi il nous fait remarquer l'existence de film comme média.) on ressent une autre émotion, et elle peut être parfois plus forte, plus excitante.

2. Les nouveaux usages des armes et des costumes

a.L'incompatibilité entre les armes blanches et les armes à feu

Le paradoxe

Dès le Kung Fu est entré dans cet environnement moderne américain, le conflit entre les armes blanches et les armes à feu n'a jamais cessé. Dans *Opération Dragon* (1973), une conversation entre Bruce LEE et un policier américain révèle clairement ce problème: Quand le policier américain demande à LEE d'assister un tournoi de Kung Fu pour tuer le méchant, le dernier lui demande:

Pourquoi on ne peut pas tirer un coup de colt.45, bang! Tout est terminé?

Non, ce n'est pas possible... La possession d'arme est sérieusement interdite là-bas.

C'est l'explication la plus simple pour l'absence d'arme à feu, elle révèle justement la situation dans une scène de Kung Fu: La présence de pistolets cause toujours des inconvénients.

Le combat dans un entrepôt de *Roméo doit mourir* est un exemple typique. Jet LI, tout seul, à mains nues, contre 6 gangsters armés. Tout d'abord, Jet LI ne peut rien

faire, sauf éviter les balles. Puis, il trouve un tuyau de caoutchouc pour l'eau dans un coin, il utilise simplement ce tuyau comme un pistolet à eau, il désarme ses adversaires en jouant, il ajoute même un petit peu de maniement d'épée. Grâce au montage hollywoodien et au son, le rythme est palpitant, la musique, des bruits de tirs, des cris ne cessent jamais de stimuler les spectateurs par monter leur dose d'adrénaline.

Mais c'est quand même une scène ennuyante. Nous voyons un Jet LI limité, qui peut être remplacé par n'importe quel cascadeur américain. Il ne peut pas entièrement déployer son talent de Kung Fu, car désarmer ses adversaires est logiquement la tâche la plus urgente.

Inversement, dans *Shanghai Kid*, le Kung Fu ne nous manque jamais, mais il risque d'être surreprésenté. Dans la scène où Chon Wen (Jackie CHAN) et Roy (le cowboy, le partenaire de Wang) contre 4 policiers armés devant un saloon abandonné, Jackie fait une arme avec une corde et un fer à cheval. Il emploie cette arme avec le maniement de Nunchaku, il désarme ses adversaires en une demi-seconde, puis il nous offre une très belle représentation dans le style de Kung Fu. Mais en fait cela n'a aucun rapport avec le combat. C'est plutôt un solo de Jackie CHAN.

Ce problème est un paradoxe insoluble: il est impossible qu'il n'y ait aucune arme à feu aux États-Unis, surtout dans un western ou dans un film de gangsters; tant qu'il y a des armes à feu, il faut les éliminer pour que le Kung Fu existe; mais sans pistolet, les Américains qui savent rien du Kung Fu ne peuvent que tenir 2 secondes dans un combat, donc il n'y aura pas de combat durable.

Les usages comiques

Bien que les combats ne soient pas aussi durables et saisissants que ceux dans les films de Kung Fu hongkongais. Nous ne pouvons pas négliger les usages géniaux des objets. Les usages extraordinaires des objets du quotidien sont assez remarquables; ce sont les adaptations des maniements des armes blanches. Et ils sont souvent adaptés de façon comique.

Dans *Roméo doit mourir*, la scène où Jet LI rencontre un group de gangsters par hasard en sortant de chez l'héroïne, grâce au pistolet qui apparaît au dernier moment, nous avons la chance d'apprécier que Jet LI emploie 3 ceintures avec maniement de fouet. Il vainc les gangsters par leur propre ceinture, il les garrotte comme s'il attachait des poulets. Les ceintures les plus banales semblent magiques dans cette scène de baston.



Soulignons que ce qui rend cette scène intéressante, c'est l'usage créatif des ceintures. Même s'il ne résout pas du tout le problème entre le Kung Fu et les armes à feu, il ajoute des comiques dans cette scène violente. Un mastard pachydermique qui est attaché par sa propre ceinture est évidemment plus drôle qu'un homme qui est vaincu par un sabre. Dans ce cas, le comique est comme une sorte de pommade servant à apaiser le frottement entre le Kung Fu et les pistolets. Parce qu'une fois les spectateurs entrent dans l'univers comique, un monde où tout est possible, tout est exagéré, ils seront plus tolérants pour les actions exagérées, même certaines actions illogiques.

«Le maniement des armes traditionnelles chinoises dans *Shanghai Kid*, dit Christophe Champclaux, mélange réussi de Kung Fu comedy et de western.»¹⁶ Bien sûr c'est Jackie Chan qui s'est illustré par le Kung Fu comedy comme l'inventeur de ce genre, cette critique convient également à ce que Jet LI a fait dans *Roméo doit mourir*. De plus, il ne faut pas négliger la liaison entre les chorégraphies de ces deux films. Yuen Biao et Corey Yuen. Les deux et Jackie Chan sont tous comme des frères depuis leur enfance. (Ils étaient entraînés dans la même troupe d'Opéra de Pékin.)

¹⁶ Christophe Champclaux, *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à Hollywood*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2004, p206

Christophe Champclaux a mis l'accent sur l'importance du comique. Par contre, en ce qui concerne les genres, certes, dans certaines scènes d'action où le comique est bien mis en valeur, les deux genres sont bien fondus; mais globalement, *Shanghai Kid* ne serait pas une fusion réussie au niveau du genre.

Les armes symboliques, les deux genres incompatibles

Le combat final de *Shanghai Kid* est un mélange de tous les problèmes et il révèle l'essence. Cette scène se passe dans une cathédrale, notons que les personnages se battent en deux groupes: Chon Wen est contre le garde impérial de l'empereur Qing (son ancien collègue) avec un sabre, une épée, même une hallebarde et les Nunchakus (figure de gauche). C'est un combat spectaculaire 100% dans le style de Kung Fu. «On retrouve avec plaisir des combats façon Kung Fu classiques de la fin des années 70»¹⁷ dit Christophe Champclaux. Par contre, en même temps, à l'étage supérieur, Roy est contre le commissaire, ils se battent avec leurs pistolets, en brisant les statues, c'est un pur «Mexican Standoff»¹⁸. C'est donc une séquence exactement westernienne (figure de droite). C'est le moment où ce film se divise finalement en deux, un western et un film de Kung Fu hongkongais.



Vu que ce film est d'origine l'idée de fusion des genres, (C'était un rêve enfantin de Jackie CHAN, qui adorait les westerns et rêvait de se mettre dans la peau d'un cowboy. 10 ans avant *Shanghai Kid*, Jackie était à Hongkong, ayant l'intention de faire une combinaison de western et de film de Kung Fu, il a fait un scénario de western. Après *Rush Hour I* (1999), il a présenté son projet de western «aux gens de Spyllass et ils l'ont aimé. »¹⁹C'est justement *Shanghai Kid*.) le moment où le

¹⁷ Ibid. p258

¹⁸ Un terme qui décrit une situation où le bien contre le mal avec leur pistolet.

¹⁹ Christophe Champclaux: Avant Propos: *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à*

combat final se divise en deux, cette combinaison a échoué.

Pourquoi les deux genres ne peuvent pas être combinés? Qu'est-ce qui ne va pas au fond?

La raison la plus probable et visible semble l'incompatibilité des armes. Imaginez-vous que si le commissaire était confronté à Chon Wen (Jackie CHAN), ce qui aurait été probablement possible car à la base le commissaire souhaité arrêter Chon Wen. Cela n'aurait pas été aussi saisissant; le combat aurait d'une trop courte durée.

Mais il existe encore des raisons plus profondes qu'il s'agit du sujet du film.

Premièrement, les armes ne peuvent pas être séparées de leur maître. Parce qu'elles font partie de la masculinité des personnages masculins dans les films.

L'arme à feu est symbole phallique (dans les westerns), dit Christian Gonzalez, pour le jeune garçon, pour le jeune homme, elle est affirmation de sa virilité. Elle appartient également à la thématique du western: car posséder une arme donne envie de s'en servir et, de celui qui la porte, l'arme fera souvent un tueur.²⁰

Cette idée sur l'arme à feu et le cowboy s'applique aussi bien à la relation entre l'arme blanche et le Kung Fu héros. Dans ce cas, Chon Wen doit absolument mener le combat final avec ses armes blanches, sinon, sa masculinité serait endommagée et incomplète.

Deuxièmement, les armes dans ces deux genres ne sont pas simplement les instruments, mais elles sont présentées de façon symbolique, elles peuvent évoquer certains événements historiques.

Étant donné que l'histoire commence en Chine ancienne, c'est sans doute l'intention de Tom Dey, le réalisateur de *Shanghai Kid*. Situées dans une circonstance historique chinoise très précise, la dynastie des Qing, dans ce film, les armes blanches sont le symbole de la royauté chinoise. Les sabres, les épées,

Hollywood, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2004, p269

²⁰ Christian Gonzalez, *Le Western*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p 35

les hallebardes, toutes sont destinées à la défense du pouvoir royal. Ce n'est pas un hasard que Chon Wen est ancien garde impérial. Au début de ce film, Chon Wen était comme une arme, employé par le gouvernement féodalisme, qui est le symbole du conservatisme, il n'a jamais pensé à sa propre vie comme un homme. Au fur et à mesure, il est influencé par cowboy Roy, le dernier lui a appris l'usage du pistolet, qui symbolise par contre l'esprit de liberté, d'antiféodal, etc. Notons la phrase qui est répétée plusieurs fois dans le film: «This is the west, not the est. » C'est au début la phrase favorite de Roy, à la fin, Jackie la répète.

C'est vrai que le conflit entre les armes à feu et les armes blanches nous fait penser à la Première guerre de l'opium ou l'expédition de Perry, ces événements historiques qui marquent les premières rencontres entre l'Occident et l'Orient. Les fusils vainquirent les sabres, en même temps, l'esprit de liberté et des droits de l'homme firent trembler la royauté féodale.

C'est justement le sujet que *Shanghai Kid* essaie d'interpréter: le conflit entre l'esprit de liberté et le féodalisme, une transformation peu à peu d'un féodaliste en un libéral.

Au regard des développements qui précèdent, un problème se pose: Qui doit être le vainqueur à la fin? Chon Wen et ses armes blanches?

Vu que les armes à feu symbolisent l'idée de l'antiféodal, de libération de l'humanité. Il faut que les armes à feu vainquent les armes blanches. Pour que le film glorifie l'esprit de liberté. Mais le problème, c'est que le héros Chon Wen avec ses armes blanches, doit obligatoirement triompher tous ses adversaires. (C'est le conflit entre le bien et le mal.) D'autant plus que Jackie Chan doit obligatoirement remporter la victoire à la fin, dans un film de Jackie Chan. (C'est la logique commerciale, sinon, les fans de Jackie seraient mécontents.)

Donc dans cette scène du combat final, il faut que le héros Chon Wen avec ses armes blanches remporte la victoire sans vaincre les armes à feu. La seule solution est ce que nous voyons sur l'écran: le combat final se divise en deux, le sabre contre l'épée, le pistolet contre le pistolet. Le film se divise en deux par conséquent.

Il existe aussi un contre-exemple, dans *Charlie et ses drôles de dames*, un film «Un-like so many big-budget action film, it never pretends that it's anything more than trashy, cheesy fun. »²¹ Dans la scène où les trois anges poursuivent le méchant d'une soirée, quand le méchant utilise le pistolet, les anges ne peuvent rien faire sauf se cacher, les balles sont très rapidement épuisées, puis, bizarrement, le méchant tire une épée, un combat dans le style de Kung Fu acrobatique donc commence. Cette scène paraît être hybride et contradictoire, le méchant s'équipe à la fois d'une arme blanche et d'une arme à feu, il imite même le cri emblématique de Bruce LEE, les anges pratiquent les acrobaties et le Kung Fu en même temps. Tous ces éléments brouillent les identités. Mais comme ce film est dans un univers comique et surtout caricaturé, tout est extrêmement simplifié, sans époque précisée, ni espace identifiable. Dans ce cas, l'arme blanche et l'arme à feu, elles perdent toutes leurs significations allégoriques, elles n'évoquent rien du tout. Donc il ne reste que les instruments sur l'écran.

Pour conclure, les armes blanches et les armes à feu sont incompatibles dans une scène, pour résoudre ce problème, les cinéastes essaient d'ajouter les éléments comiques pour alléger ce problème irrémédiable. Caricaturer les personnages et surtout la circonstance serait une autre solution, mais cela ne peut que rester dans les films totalement caricaturés. Tant qu'il s'agit d'une circonstance qui existe ou existait réellement dans le monde, cette incompatibilité se présente et cause des inconvénients.

b. Les costumes métaphoriques

L'habit parle. Sociologiquement, «le vêtement est un discours, une seconde peau, dit Frédérique Giraud, il signale des propriétés sociales, révèle des craintes, le

²¹ A.O. Scott: *Charlie's angles*, dans *The New York Times Film Reviews 1999-2000*, 2000 Nov3, E16:1, New York, 2000, p436 [Traduction] «Ce film n'est pas comme la plupart des films d'action à gros budget; il n'a jamais prétendu que c'était plus qu'un film de mauvais goût.», Trad. PAN Yue

désir de laisser paraître quelque chose de sa filiation ou de soi-même. »²² Dans le monde du cinéma, ce langage social peut participer à la construction du sujet, à la caractérisation des personnages.

Dans un contexte interculturel, la mise en valeur des vêtements exotiques serait plus complexe car ce ne sont pas les vêtements quotidiens pour les spectateurs. Pour eux, ces vêtements sont plutôt les spectacles que les objets qui peuvent évoquer leurs mémoires personnels et communs. Les cinéastes voudraient enrichir leurs interprétations par l'assimilation des significations des vêtements dans les cultures originaires et dans les textes précédents, les codifier et mettre dans les films, décodifier par les spectateurs. C'est un processus d'encodage et décodage qui peut parfois causer des malentendus.

La natte, la tunique longue, et la chemise, le stetson

Dans *Shanghai Kid*, Normalement, Chon Wen porte au début sa tunique longue, avec sa natte derrière lui. Il est au milieu de ses collègues, les fonctionnaires de la dynastie des Qing. Au cours de s'évader de la prison, il perd sa robe. La scène où Roy donne Chon Wen un ensemble de costumes de cowboy est intéressante. Chon Wen porte la chemise, le stetson et le foulard rouge autour de son cou, il doute s'il a l'air bizarre. Mais Roy l'apprécie beaucoup: «Je trouve que tu a l'air un vrai cowboy», comme la plus haute reconnaissance. Puis, Roy donne la main à Chon, une alliance est contractée.



Les costumes sont premièrement les signes d'identité. En tunique, Chon est mandchou. (C'est le signe de la noblesse dans la dynastie des Qing.) Quand il met

²² Frédérique Giraud, *S'habiller*, Nîmes, Le Sociographe, 2005, n° 17, p128

la chemise, cela signifie qu'il commence à devenir un cow-boy, comme il garde encore sa natte, c'est-à-dire qu'il est en ce moment mi-cow-boy mi-mandchou. Le coupage de sa natte est la dernière étape, il devient finalement un véritable cowboy après avoir perdu sa natte.

La natte de Chon Wen a été trois fois soulignée dans le film: La première fois, dans la scène de baston dans le saloon, la natte servit d'arme en se battant. La deuxième fois, dans la séquence où Chon et Roy se serrent la main, quand Roy se moque de sa natte pour rigoler, il est tellement furieux qu'il casse presque le bras de Roy. Roy, comme la plupart des spectateurs américains, ne comprend pas pourquoi Chon tient assez à sa natte. Mais ce n'est pas une question pour Roy, c'est simplement un symbole qui peut être décodé, qui signifie conservatif, et la partie impénétrable de Chon Wen. Depuis ce moment-là, Chon Wen disparaît, il est couvert par sa natte. Il est moins important que les significations derrière ce symbole. Roy joue le rôle prépondérant dans ce petit groupe. Chon le suit en répétant «On va sauver la princesse», sans prendre des décisions. La dernière fois, la natte est coupée par le méchant. Depuis ce moment, Chon Wen revient comme un personnage caractérisé. Il se fâche avec Roy, parce que le dernier a dit à une prostituée «Je ne sera jamais vrai ami d'un Chinois. » Chon ne veut plus être «un Chinois», il veut être lui-même.

Historiquement, dans la culture ancienne chinoise, les cheveux font partie du corps, et le corps est offert par les parents, il est lié aux parents pour toujours. Nous ne pouvons pas le transformer physiquement.²³ C'est pourquoi les gens tiennent beaucoup à leur natte. Les nattes sont représentées dans les films, les théâtres et les bandes dessinées américains au début du XX^e siècle. S'appuyer sur une première impression vient des immigrants chinois de la première génération: les paysans et les ouvriers chinois allèrent aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle, travaillaient pour des capitalistes américains pour s'échapper à la guerre. Les représentations étaient globalement sous deux formes, l'un avec *Le lys brisé*

²³ Zeng Zi, «The body, hair and skin, all have been received from the parents, and so one doesn't dare damage them, that is the beginning of Xiao (filial piety). » dit Confucius dans *XIAO JING*. Trad. FENG Xinming, 2008

(1919) et *The good earth*(1931), la natte symbolise le retard, le conservatisme, on l'appelle «pigtail»²⁴; l'autre avec la série de films *Dr. Fu Manchu*, la natte est un signe de méchant. Au fur et à mesure, le stéréotype sur la natte est construit dans la culture populaire américaine.

Dans ce film, le réalisateur a repris la natte de façon à la fois exagérée et simplifiée comme un accessoire symbolique, qui signifie conservatif et l'impénétrabilité du personnage.

Quant au costume de cow-boy, qui est ici symbole de l'esprit américain, ce qui porte ce genre de costume est la personnification de cet esprit. C'est pourquoi même si Roy n'est pas un héros satisfaisant, il est un menteur, il parle trop, il est presque une source de trouble, il est évidemment moins fort que Chon. Mais il porte la chemise et le stetson, il est donc le guide de Chon Wen tout au long de leur trajet.

La casquette de base-ball, la liaison entre le Kung Fu et le hip-pop

Dans *Roméo doit mourir*, Han Sing (Jet LI) et Trish comptent entrer dans un bar dans le quartier noir pour leur enquête, en descendant de voiture, Trish voit deux personnes qui sont en train d'entrer le bar, elle se rend compte que Han aura l'air étrange dans ce bar, elle ôte sa casquette de base-ball, la met à Han. Ce qui est remarquable, c'est qu'elle a exprès de tourner la casquette à l'envers.



Aaliyah Dana Haughton, l'actrice principale est une défunte excellente chanteuse de hip-pop. Dans cette scène, elle porte naturellement une casquette snapback comme son signe d'identité. La casquette de baseball, l'accessoire le plus distinct des rappeurs depuis les années 80, est ici symbole de la culture du hip-pop.

²⁴ la queue de cochon

Simplement dit, cet acte est dans le but de s'approprier Jet LI au monde du hip-pop, au sous-genre du film de gangsters qui est né dans les années 80: «le film de Gangsta'rap...dit Christophe Champclaux, L'expression des cultures de deux minorités ethniques des États-Unis, l'asiatique et l'afro-américaine a ainsi fusionné...»²⁵

Pour aller plus profond, il nous faut remonter au début des années 70, où le hip-pop est né à South Bronx, à New York, comme une partie indispensable de la culture de rue américaine. C'est justement l'époque de «Global Kung Fu Craze»²⁶, où tous les clubs de vidéo auprès de Time Square projetaient les films de Bruce LEE jour et nuit. Superficiellement, beaucoup de rappeurs de première génération ont assimilé l'esprit du Kung Fu.

*Rappers and break dancers who founded the movement, dit Tom Vick, turning stars like Bruce LEE into icons and inspiring groups like the Wu-Tang Clan to adopt an entire philosophy bases on the codes of honor and brotherhood at the root of martial arts movie.*²⁷

Ces deux vagues dominaient la culture de rue américaine à l'époque. Profondément, ces deux sont idéologiquement liés. Comme les expressions des minorités, des marginalisés, on peut donc trouver, tant dans le hip-pop que dans les films de Kung Fu, les esprits de l'égalité raciale, de multiculturalisme et du respect de la diversité.

Revenons à *Roméo doit mourir*. Ce n'est pas un hasard que l'on relie le Kung Fu et le film de Gangsta'rap. D'autant plus qu'en 1999, *Rush Hour* avait déjà déclenché cette réaction chimique entre le Kung Fu et le hip-pop. Au sein des Afro-Américains, Jackie Chan est toujours une superstar. Il serait donc possible

²⁵ Christophe Champclaux, Avant Propos: *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à Hollywood*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2004, p.11

²⁶ Un terme qui décrit spécifiquement l'engouement mondial pour le Kung Fu au début des années 70.

²⁷ Tom Vick, "*Kung Fu Kenny*" and *The Hip-Pop/Kung Fu Connection*, Public Programs Coordinator, URL: <https://crackmagazine.net/article/long-reads/kung-fu-kenny-hip-hop-kung-fu-connection/> Date de consultation: le 10/03/2018, [Traduction] « Les fondateurs de hip pop et de break dance considèrent Bruce LEE comme une icône et une source d'inspiration pour certains groupes comme Wu-Tang Clan, qui a adapté un ensemble de philosophie basée sur la fraternité et l'honneur racial dans les films d'arts martiaux.» Trad. PAN Yue

d'assimiler Jet LI à la culture afro-américaine, pour faire plaisir au groupe de spectateurs. Nous allons revenir à cette relation entre les Afro-Américains et le Kung Fu à la dernière partie pour prouver la fatalité de cette liaison. Pour l'instant, nous pouvons dire que cette casquette-là qui symbolise le hip-pop, elle accentue en même temps l'identité de minorité ethnique de Han Sing (Jet LI).

Le qipao et le Yukata transformés

Le qipao, un vêtement féminin chinois, qui était populaire au début du XX^e siècle à Shanghai. Le Yukata, est à la fois une sorte de costume festif d'été et un vêtement de nuit ou des bains au Japon. Le qipao et le Yukata dans *Charlie et ses drôles de dames* sont transformés, représentés de façon postmoderne comme des éléments érotiques.

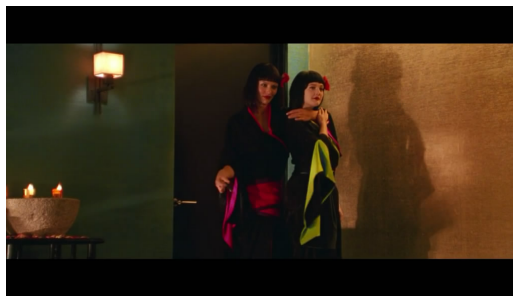
Dans la séquence de massage (figure de gauche), où les trois anges déguisés en masseuses pour leur enquête, Lucy Liu porte un qipao rouge extrêmement raccourci. Son visage jaune, le maquillage rouge, les fleurs dans ses cheveux et surtout la frange, toutes ces choses nous rappellent Anna May Wong (voir iconographie). Cette parodie manifeste le «Yellow Fever»²⁸ n'a rien changé de Wong à Lucy Liu.



Par rapport au col typique de qipao dans *Tigre et Dragon* (figure de droite), notons que le col montant de qipao est enlevé dans *Charlie et ses drôles de dames*. C'est ici pour montrer son cou et ses épaules nus. Mais comparé avec celui dans *Tigre et Dragon*, la différence peut être considérée comme une déconstruction. Le col emblématique de qipao symbolise généralement l'esprit de «défense» et de

²⁸ Un terme qui s'applique aux hommes blancs qui ont clairement une préférence sexuelle pour les femmes asiatiques.

«discrétion». Dans *Tigre et Dragon*, cet esprit traditionnel féminin est très présent. Porter le qipao, c'est-à-dire porter cet esprit, pour Jen est à la fois une forme de prison, mais aussi un camouflage. « Le col est le coeur de qipao, même s'il est tellement petit. »²⁹ Timmy Yip, le chef-décorateur de *Tigre et Dragon* explique parfaitement cette pensée. On voit à travers cet exemple la complexité et les valeurs significatives de cette tenue. Donc, dans la mesure où le col disparaît, l'esprit du qipao est par conséquent déconstruit.



On retrouve une situation similaire pour le Yukata. En réalité, il y a une grave erreur dans ce film: le Yukata se porte toujours côté gauche sur côté droit; ce sont les morts qui sont habillés de la droite sur la gauche. Ici, le sens profond du Yukata est ainsi déconstruit.

Notons aussi que toutes ces icônes chinoises et japonaises se mélangent dans cette scène. Le rôle de Lucy Liu s'appelle Yōko, un nom japonais. Cela répond en quelque sorte au point de vue d'Edward Saïd: L'Orient est un endroit où il existe «internal consistency»³⁰, mais c'est un endroit n'existe pas sur la planète.

Personne ne dirait que *Charlie et ses drôles de dames* est un grand film, mais on dirait que tous les éléments marchent bien dans son système comme un pur divertissement, y compris ce processus de désidentité, qui déconstruit les liens entre ces objets et le monde réel, pour que l'on puisse entrer dans ce monde caricaturé.

Le gilet blanc et la voilette noire, entre la fiction et la réalité

²⁹ Timmy Yip, *神思陌路: 叶锦添的创意美学*, China Travel&Tourism Press, Beijing, 2010, p 23, Trad. PAN Yue

³⁰ Edward Saïd, *L'Orientalisme*, Pantheon Books, New York, 1978

Dans *Tigre et Dragon*, les costumes dans la meilleure séquence, le combat dans la forêt de bambou, sont extraordinairement conçus. Cette conception produit l'ambiguïté de Li mu bai, révèle le conflit esthétique dominant du film: le conflit entre l'imagination et la réalité.

Tout au long de *Tigre et Dragon*, Li mu bai porte les robes, soit en coton, soit en chanvre, mais toujours les robes dans le même style: longue, ample, blanc ou gris, globalement dans le style de la dynastie des Tang. (Mais le contexte historique du film est celui de la dynastie des Qing. C'est l'ambiguïté du temps.) Sauf dans cette scène où Li mu bai porte, en plus, un gilet à l'extérieur de la robe (figure de gauche). C'est un gilet en soie, blanc, avec deux fentes sur les côtés: un style très moderne.

Selon l'explication sur cette question de Timmy Yip, le chef-décorateur de *Tigre et Dragon*: « S'il ne portait qu'une robe, ce ne serait rien de spécial, le flottement de la robe serait banal. Mais avec ce gilet qui est super mince... Comme les fentes sont assez hautes, quand Chow Yun-Fat est debout au sommet des bambous, son gilet flotte légèrement. Ce changement peut révéler l'état intérieur du personnage.»³¹



Pour mieux comprendre l'habit de Li mu bai, il faudrait que l'on comprenne le style de Gu Kaizhi (figure de droite), l'un des peintres chinois les plus célèbres. Timmy Yip a puisé son inspiration dans l'idée de Gu: « le dynamisme intérieur, l'énergie vitale du sujet».³² Les personnages chez Gu portent toujours les robes amples. Ils se cachent dans leur robe. On ne peut pas les voir clairement, mais on se sent leur dynamisme intérieur.

³¹ Timmy Yip, *神思陌路: 叶锦添的创意美学*, China Travel&Tourism Press, Beijing, 2010, p 24, Trad. PAN Yue

³² Wikipédia, s.v. *Gu Kaizhi*, [consulté 13 mars 2018] URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Gu_Kaizhi

Revenons à *Tigre et Dragon*, à partir du gilet, nous pouvons sentir l'état intérieur flottant, instable de Li mu bai. Il est le héros, mais sa figuration vague, moderne, simple, sans détail, révèle l'intention des cinéastes: cacher Li mu bai. D'autant plus que son corps est caché sous la robe ample, dans les séquences de combat, on voit plutôt sa tunique qui vole au lieu de son corps qui danse. Ainsi, Li mu bai est caché, il est toujours là, mais on ne le voit pas clairement. Cela permet de construire un rêve errant sans faire face à sa nature humaine. Au contraire, les costumes de Jen sont exacts et concrets. Globalement, elle porte quatre costumes tout au long du film, un qipao qui signifie la noblesse, un vêtement de nuit révèle qu'elle est une jeune fille, un vêtement rouge de LO Xiao-hu qui signifie son désir sexuel, et la combinaison noire avec la voilette noire qu'elle porte pour cacher le tout. Mais quand elle cache tout, elle peut faire tout. Quand elle se cache derrière la voilette, inversement, elle devient plus distincte.



Blanc et noir, ambigu et distinct, ainsi, les costumes de Li mu bai et ceux de Jen révèlent une contradiction esthétique de *Tigre et Dragon*: celle entre la fiction et la réalité.

C'est justement la contradiction entre le wu xia pian et le film de Kung Fu, le monde de wu xia pian est un monde totalement imaginaire et abstrait. On ne veut pas faire face à l'humanité des personnages. Tout ce qui est important, c'est le rêve de jiang-hu.

Le jiang-hu est une sous-culture, un monde parallèle dans lequel le guerrier évolue. C'est une société abstraite, pas tout à fait une mafia mais un environnement flou avec beaucoup de personnages, qui peuvent être des malfrats, des flics en contact avec eux, des guerriers et des redresseurs de tort, des

*bons et des méchants. Ils sont en marge mais en même temps,
ils font partie de la société.*

Dit Ang Lee sur le commentaire audio du DVD de *Tigre et Dragon*. Dans ce cas, nous pouvons dire que Jen est un regard réservé pour les spectateurs occidentaux. On peut entrer plus facilement dans ce monde imaginaire qui s'appelle «jiang-hu» avec le regard du personnage concret.

Conclusion

*Il y a une sélection par la culture native des traits offerts par la culture conquérante, certains traits sont acceptés et deviennent partie intégrante de la nouvelle culture en formation, alors que d'autres sont refusés.*³³

Pour conclure, dans les films américains, les vêtements, les accessoires exotiques sont souvent simplifiés ou exagérés, ou les deux. Les cinéastes américains, on n'en prend qu'un aspect pragmatique, on les utilise de façon symbolique sans vraiment utiliser leur signification originale. Parfois les personnages sont passivement cachés derrière ces symboles simplifiés, car c'est plus facile de comprendre pour les spectateurs.

Nous pouvons maintenant comprendre la fameuse combinaison jaune chez Bruce LEE (voir iconographie). Dans *Opération Dragon*, «Clouse's characterisation of Lee as a "mosaic", dit Leon Hunt, even if he reduces this to his culturally polarised wardrobe. »³⁴ Pour lutter contre ce genre de réduction, il a introduit sa combinaison jaune, qui est non-identifiable, dont le sens est assez clair: jaune symbolise sa race, la rayure noire est la ceinture noire transformée. C'est trop simple pour causer des malentendus culturels. Ainsi, il pouvait construire un personnage à partir de son corps, de son Kung Fu au lieu d'être caché par les costumes exotiques et symboliques.

³³ Roger Bastide, *Acculturation*, dans *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 1,

[consulté le 3 avril 2018] URL: <http://sebastien.nogues.free.fr/biblio-virtuelle/DEUG/Ethno/Acculturation>

³⁴ Leon Hunt, *Kung Fu Cult Master: From Bruce LEE to Crouching Tiger, Hidden Dragon*, London and New York, Wartime Spoken, 2003, p 162, [Traduction]«Clous caractérise Lee de façon «mosaïque», il est extrêmement réduit à une longue tunique.» Trad. PAN Yue

Quant aux autres cinéastes asiatiques, Jet LI, Jackie Chan et Yuen Woo-Ping, en 2000 où ils viennent recommencer leur carrière à Hollywood, sur les choix des décorations, des costumes, des montages, etc, ils n'avaient pas le dernier mot. Mais je dirais qu'ils ont trouvé en quelque sorte un compromis entre les costumes symboliques et leurs corps. Ils essaient de négocier au lieu de lutter contre les usages de simplification.

3. l'Adaptation du Kung Fu aux espaces urbains

Sachant que cela ne fait pas très longtemps que le Kung Fu est entré dans l'espace urbain moderne dans le cinéma.

C'était dans les années 80, à Hong Kong, avec les Kung Fu comiques de Sammo HUNG et Jackie CHAN, surtout la série de films, *Police Story*, le Kung Fu est passé de l'espace d'époque à l'espace moderne. Deux problèmes se posent:

Premièrement, la conception d'action. Comment adapter les styles de Kung Fu qui sont liés aux espaces naturels aux espaces urbains?

Deuxièmement, la représentation des différents espaces: les zones urbaines, les zones périurbaines et les zones non-urbaines. Nous allons analyser comment a-t-on représenté ces espaces dans les films en interaction avec la société réelle.

Les espaces urbains et le combat de rue

Les hauts immeubles et les petites ruelles

Les grandes villes dans nos films étudiés sont décrites comme les endroits de contradictions: D'une part, les grands immeubles sont partout, ils sont très hauts, très modernes, ils nous font penser au développement économique, à la technologie; d'autre part, sous les gratte-ciel, il y a toujours des lieux dans l'ombre qui nous font penser à la violence, à l'acte criminel.

Jackie CHAN aime le premier. Précisément, il aime se battre sur le toit d'un immeuble. Évidemment, dans ce cas, l'espace peut rendre les combats plus dangereux.



La tension principale de l'espace est le risque de tomber d'un immeuble de trente étages. Les spectateurs aiment Jackie qui se suspend dans le vide, tente de remonter sur le toit. Jackie et le méchant, tous cherchent à pousser l'adversaire au lieu de le vaincre. C'est un changement important, qui devient le centre de combat. Ainsi, on peut améliorer le combat par complexifier l'espace:

Dans *Who am I* (1998), on ajoute une soufflerie sur le toit, le vent est tellement fort que personne ne peut se tenir debout, le combat est ainsi plus drôle. Jackie est d'abord inférieur, puis il saisit la cravate d'adversaire flottante au vent, la situation est ainsi renversée. Dans *Rush Hours III* (2007), on se bat en haut de la Tour Eiffel, on ajoute une grande poulie, tous veulent en profiter. Ainsi, un combat entre les hommes devient un combat entre les hommes et le mécanisme. On peut constater que le Kung Fu cède sa place aux architectures modernes.

D'ailleurs, cet espace nous offre une belle vue sur la ville, qui a toujours l'air tellement lumineuse, riche, que l'on oublie l'existence des coins sombres.



Si on met ces photos ensemble, on aurait du mal à vraiment distinguer les lieux qu'elles montrent: Los Angeles dans *Charlie et ses drôles de dame* (figure de gauche), Hong Kong dans *Push* (2009, figure de droite), Oakland dans *Roméo*

doit mourir (figure en bas). Toutes sont les ruelles ou les coins de la rue, qui ont l'air étroites, sombres, humides, où se trouvent les petits restaurants, où on sèche le linge.

Ces espaces ne sont pas forcément les lieux pour déployer le Kung Fu, ils sont plutôt les lieux pour le combat de rue; les bâtiments sont très proches les uns des autres, le close-combat est la seule possibilité, de plus, il y a énormément d'objets que l'on peut employer comme arme. La différence fondamentale entre le combat de rue et le combat de Kung Fu, c'est que l'on fait n'importe quoi pendant un combat de rue, il n'y a pas de style, ni règle. Pour les maîtres de Kung Fu, un combat sans style est plus délicat, parce que l'on ne peut jamais prévoir l'action suivante de l'adversaire.

Dans *Charlie et ses drôles de dame*, on n'hésite pas à sauter sur le dos du méchant, on peut mordre l'adversaire, on peut marcher sur ses pieds, on saute à l'aide du linge suspendu... Ce type d'actions rend le combat plus drôle, se lie avec l'espace où on est, nous donne l'impression qu'il se passe dans une rue voisine. Mais les styles de Kung Fu sont effectivement déconstruits.

Le terrain de sport est un bon endroit pour se battre. Ce qui est intéressant dans l'espace, c'est le conflit entre les règles du sport est le Kung Fu.

Dans la scène de football américain dans *Roméo doit mourir*, on utilise Jet LI comme un athlète exceptionnel au lieu d'un maître de Tai Chi. (qui il est! Jet s'est entraîné à Pékin quand il était petit, il pratique notamment les styles traditionnels du nord.)

Sur un terrain de football, on invite Han Sing pour le brimer. Normalement, Han sait rien du football américain d'emblée. Après avoir été renversé deux fois, Han connaît les règles, il commence à riposter. Han prend la balle, renverse un homme, passe la balle au deuxième homme, court après la balle vers le deuxième. En ce moment, le troisième et le quatrième se ruent vers Han. Han saute, repousse les deux des pieds, puis il renverse le deuxième homme avec un coup de «jambes de ciseaux» (avec câble). Il fait une galipette, se lève, reprend la balle, la passe au cinquième homme. Ensuite, il fait un coup de pied frontal sauté (qui a l'air un

mouvement du taekwondo). Le cinquième tombe, le sixième qui vient s'emparer de la balle est renversé par un coup de pied latéral sauté. Han reprend la balle pour la troisième fois, il glisse la balle au troisième homme qui vient, lui donne quelques coups de poing, reprend la balle, la passe au cinquième qui vient de se relever, il frappe fortement le cinquième à l'aide de la balle. Finalement, il reprend la balle pour la quatrième fois, la met légèrement au bord du terrain.



C'est une des plus intéressantes scènes du film. Sur le terrain de football, il faut bien sûr respecter la règle: on ne peut attaquer que celui qui a la balle. C'est pourquoi ce combat se divise en quatre parties par une balle. Han doit contrôler la balle pour occuper la position avantageuse, mais chaque fois dès qu'il prend la balle, il doit la passer immédiatement aux autres pour les attaquer raisonnablement. Cela est l'opération principale de Han dans cette scène.

Ainsi, le Kung Fu est brisé par les règles du football américain. Il ne peut pas mener un véritable combat de Kung Fu. C'est aussi plutôt un combat de rue, ses actions sont un mélange de plusieurs styles, autrement dit, sans style.

Les ghettos abstraits

Où habite un héros de Kung Fu aux États-Unis?

C'est une question s'agit du statut social de héros de Kung Fu. Dans l'espace moderne où on est, on connaît très bien le système urbain qui est inséparable avec le système social. Selon un quartier, un logement, on peut lire inconsciemment les informations à propos des classes, des groupes sociaux, etc.

Depuis *Le Chinois* (1980), jusqu'à *Roméo doit mourir*, en passant par *Jackie Chan dans le Bronx* (1995), tous les héros de Kung Fu habitent dans Chinatown, qui est représenté comme un quartier marginal dans les films américains.



Prenons comme exemple *Le Chinois*, le rôle de Jackie Chan habite dans un quartier chinois parce que son père tient un petit restaurant chinois, qui est tout petit, sombre, qui nous fait penser à la pauvreté et le crime. Dans la rue, il y a des chantiers abandonnés qui montrent un état imparfait et insécuritaire. Ainsi que dans *Jackie Chan dans le Bronx*, le supermarché chinois de l'oncle de Jackie se trouve aussi dans un quartier malfamé. Même dans *Charlie et ses drôles de dames*, quand on décrit un homme sinistre, on dit «L'homme qui vient de Chinatown».

Mais dans *Roméo doit mourir*, on ne voit plus ce genre de Chinatown. Dans ce film, l'endroit où la mafia chinoise se réunit est extrêmement simplifié en quelques théières. Ce n'est pas un espace américain non plus, rien n'est identifiable sauf ces théières, il n'y a pas de restaurant chinois, ni salle de mah-jong, que l'on peut souvent trouver dans les films américains des années 80 et 90 (voir iconographie).



Mais cela ne veut pas dire que le quartier chinois a disparu, il est abstrait. La communauté chinoise est encore là, elle est encore un groupe ethnique, exclusif, qui garde sa règle, qui est lié avec l'acte criminel, reste hostile aux noirs et aux blancs.

...cette absorption des migrants ... elle est plus difficile pour les populations venant du Sud, les Noirs des plantations poussés par la mécanisation vers les États industriels du Nord puis les

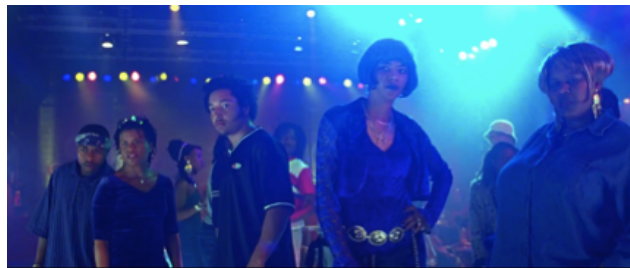
*Latinos et les Asiatiques. Des ghettos sont apparus, donnant l'image d'une société qui n'intégrait et n'assimilait plus les immigrant pauvres mais se contentait de les faire travailler.*³⁵

L'information que l'image nous donne, c'est que la communauté chinoise n'a pas réussi à s'intégrer à la société américaine, mais ce qui a été enlevé, c'est la pauvreté.

Juste un an plus tard, dans *The One* (2001), le Chinatown et la communauté chinoise ont complètement disparu. Dans *The One*, Jet LI habite dans une maison individuelle avec sa femme qui est Américaine, juste comme Jackie CHAN dans *Kung Fu Nanny* (2010). Les maisons sont bien meublées, équipées de tous les électroménagers qu'il faut, se trouvent dans les quartiers bourgeois, nous donnent une impression de classe moyenne.

De ce fait, *Roméo doit mourir* est le point de transition. Ainsi que le quartier noir, il est également simplifié dans ce film.

La première scène du film se déroule dans un bar noir où tous les clichés sont présents: lumière hallucinante, stroboscopes, videurs, etc. Ce bar est présenté deux fois comme une poudrière dans ce film. Chaque fois on est là, le conflit ethnique est déclenché. Cet espace nous fait penser aux blaxploitations dans les années 70. Mais il ne reste que ce bar, sauf ce bar, il n'y a aucun endroit noir identifiable. L'héroïne travaille au centre de la ville, le parrain noir aime négocier des affaires sur le terrain de golf au lieu de salle de billard typique.



On se sent clairement l'absence et la simplification des ghettos. Les producteurs hollywoodiens sont effectivement très sensibles à l'actualité de la société

³⁵ Jacques Donzelot, *Les politiques de la ville en matière d'intégration des nouveaux arrivants*, [consulté le 24 mars 2018] URL: <http://eduscol.education.fr>

américaine. Comme nous avons pu le mentionner dans la précédente partie, le film vise à attirer les Afro-Américains et les Sino-Américains avant tout, il vaut mieux enlever les représentations négatives des ghettos. Cela révèle un changement profond de la société américaine: au fur et à mesure de la mondialisation, culturellement, la société américaine passe de «melting pot» à une société multiculturelle. Nous allons y revenir à la dernière partie.

Le désert et la forêt, les représentations de désirs

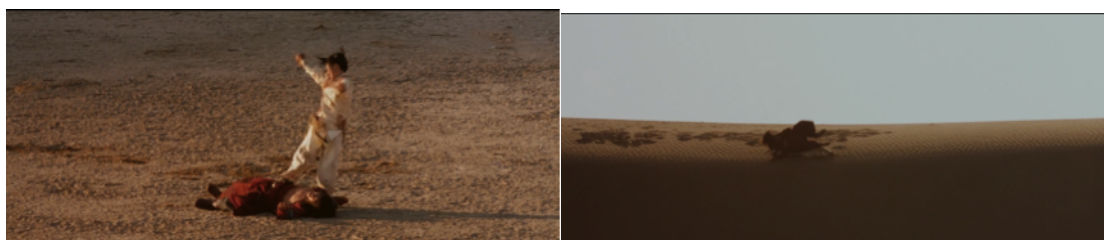
Le désert et la forêt, ce sont les lieux non-urbains, les lieux hors des lois. Quand on entre dans ces endroits, toutes les identités, les règles sociales sont déconstruites. Ainsi, les désirs, les passions émergent.

Si on fait une comparaison entre le scénario originaire de *Tigre et Dragon* et le film, il est évident que le combat entre Jen et Lo Xiao Hu sur l'écran est différent que celui dans le scénario:

*... Jen ne peut pas s'empêcher de reculer en arrière, très étonnée, elle charge à nouveau sur Lo. Les deux se battent maintenant à mains nues avec tout leur savoir-faire: Jen pratique les mouvements traditionnels du Kung Fu. Quant à Lo, il pratique les techniques dans le style de lutte mongole. La défense parfaite de Lo réussit à éloigner Jen...*³⁶

Une conception logique correspond à l'identité de Jen et à celui de Lo, mais sur l'écran, les deux maîtres de Kung Fu se battent gauchement, les actions semblent «mal chorégraphiées» ou «mal faites»: après avoir fait quelques actions chorégraphiées, ils se poussent comme deux ivrognes dans la rue. Pourquoi ce décalage?

³⁶ Wang Hui Ling et James Schamus, *卧虎藏龙*, Beijing, China Translation & Publishing, 2000, p27, Trad: PAN Yue



Ang Lee a raconté le tournage chaotique dans son autobiographie. Cette partie a été tournée dans le désert de Gobi, qui est l'endroit le plus chaud et le plus sec du monde. Le premier jour du tournage, le groupe s'est perdu dans le désert à cause d'une tempête. Puis, il a plu sans arrêt dans le désert. Tous les plans ont été ruinés. Chaque jour durant le tournage, on luttait contre le désert avant tout. Mais finalement Ang Lee était satisfait du résultat.

Il est assez intéressant que l'on se rend compte que le désert dans *Tigre et Dragon*, il n'est pas seulement un endroit où l'histoire se passe, mais il fait partie du combat. Non seulement Jen et Lo se battent, mais aussi deux personnes se battent avec le désert, ils perdent, épuisés, ils s'ensablent finalement. Le désert est plus fort que les deux, dans ce cas, ils oublient toutes les techniques de combat, laissent leur corps agir spontanément, ainsi, leur animalité émerge.

C'est merveilleux parce que Jen et Lo ne sont pas vrais ennemis, mais amoureux. Le combat entre les amoureux doit être différent que celui entre les ennemis. C'est un combat plein de désir, une forme extraordinaire de représentation de l'acte sexuel, au cours duquel on libère les corps, les laisse agir. Tandis que le désert, c'est une métaphore de désir, qui est tellement fort que personne ne peut s'échapper.

Notons le cadrage, ici, on utilise les plans généraux pour représenter le désert. Ainsi que la couleur, le jaune domine, qui symbolise l'énergie et la chaleur. La saturation des couleurs diminuée nous donne l'impression que c'est un désert immense qui peut tout engloutir. «On préférerait les images réalistes, confortables. C'est pourquoi Ang Lee et moi, on a diminué l'intensité lumineuse. » dit Peter Pau, le chef opérateur de *Tigre et dragon* dans un entretien³⁷.

³⁷ Peter PAU, *Peter PAU parle de la photographie de Tigre et Dragon*, 鲍德熹谈《卧虎藏龙》中的摄影, [consulté le 19 mai 2018] URL: <http://www.videocase.cn/> Trad. PAN Yue

Si on dit le combat dans le désert est un combat entre les amoureux, la scène dans la bamboueraie montre une autre forme.

Ce combat n'est pas du tout un combat palpitant. Durant le combat, il y a un moment où les deux personnages ne se battent, ni ne se parlent. En ce moment, le tissu de la forêt est mis en relief. Les deux protagonistes ne se voient pas clairement et on ne les voit pas clairement non plus.



Notons également la couleur de la séquence, le vert. «Dans cette partie, on utilise le vert de façon instable, dit Peter Pau; ça a été réalisé grâce à l'étalonnage.³⁸» C'est pour représenter un autre état entre les amoureux par rapport au précédent: une relation ambiguë, instable. Tandis que le combat entre Li mu bai et Jen, c'est plutôt un jeu de séduction qu'un vrai combat.

Conclusion

Pour conclure, si on emprunte la théorie d'acculturation, ce sera mieux clair:

les processus de changement, en se développant, peuvent conduire finalement aux phénomènes d'assimilation (disparition d'une culture, qui accepte intégralement les valeurs de l'autre)...³⁹

Globalement, en interaction avec les différents espaces, les styles traditionnels du Kung Fu semblent de moins en moins importants dans les films américains contemporains. Car ils sont fusionnés soit avec le combat de rue, soit ils cèdent la place à l'architecture et à l'intrigue. Au final, ils se dissolvent au fur et à mesure. Rappelons ce que nous avons dit dans la première sous-partie, la fonction d'archives sur les styles de Kung Fu dans les films. Ici, puisque les styles se diluent, cette fonction n'existe plus.

D'ailleurs, la représentation du Chinatown reflète le statut social des

³⁸ ibid, [consulté le 19 mai 2018] URL: <http://www.videocase.cn/>

³⁹ Roger Bastide, *Acculturation*, dans *Encyclopaedia Universalis, Corpus 1*, [consulté le 3 avril 2018] URL: <http://sebastien.nogues.free.fr/biblio-virtuelle/DEUG/Ethno/Acculturation>

Sino-Américains et des Afro-Américains aux États-Unis. Il semble que le statut comme classe moyenne devient plus important que le statut ethnique dans le cinéma américain d'aujourd'hui.

Conclusion de la première partie: Un monde de jeu vidéo

Il y avait une anecdote sur *The Matrix*: Tout d'abord, on avait proposé un rôle à Jet Li. C'est Jet qui l'a refusé, parce que l'on avait ambition de capter et de numériser ses actions, pour les utiliser et réutiliser.

Au final, The Wachowskis décident de changer de stratégie et font référence aux films hongkongais. Elles choisissent les actions qu'elles aiment des films chorégraphiés par Yuen Woo-ping. Puis, Yuen et son équipe hongkongaise font les rushes selon lesquels les acteurs apprennent et répètent les actions. Puis ils les font eux-mêmes devant les caméras. Avec les techniques numériques, on les réalise enfin sur ordinateur.

C'est une histoire métaphorique, non seulement les actions, mais aussi les objets, les styles, les espaces, on les prend partiellement des textes au lieu du monde réel. Les choses sont ainsi coupées du monde réel, leurs identités culturelles sont falsifiées. Ainsi, les films nous amènent dans un monde de jeu vidéo où tout est simplifié, exagéré et où tout est possible. De toute façon, on aime le monde qui est plus compréhensible que le monde réel, qui nous offre des expériences plus excitantes.

DEUXIÈME PARTIE

**La transformation problématique des maîtres du Kung Fu en héros
hollywoodiens**

1. La masculinité et les stéréotypes

La contradiction entre super héros et les stéréotypes

Après 2000, le Kung Fu apparaît de plus en plus dans les films de science-fiction. Dans *The One* (2001), le méchant Jet LI⁴⁰ est non seulement un maître de Kung Fu, mais il a capacité de voyager librement entre les univers parallèles. Dans *le Smoking* (2002), quand Jackie CHAN porte le smoking magique, il a une capacité sportive surnaturelle, il peut pratiquer toutes sortes d'arts martiaux, il danse comme un danseur professionnel, il peut par exemple monter sur une tour à mains nues... Bref, on a l'impression que le Kung Fu dans ces films a été représenté comme une sorte de super-pouvoir.

L'intention des cinéastes américains est claire: on voulait transformer le Kung Fu en un super-pouvoir imaginaire, pour que les héros de Kung Fu puissent être des super héros exceptionnels hollywoodiens.

Donc, le problème qui se pose, c'est comment est-on arrivé à cette transformation? Comment construire un super héros chinois dans un contexte culturel où il règne trop de stéréotype sur les hommes chinois?

Commençons par le stéréotype, parce que c'est une clé de recherche quand il s'agit de l'«imagerie interculturelle». Daniel-Henri Pageaux a dit dans *Littératures et cultures en dialogue*:

L'intérêt du stéréotype... est évident: il délivre une forme minimale d'informations pour une communication maximale, la plus massive possible; il est allé «à l'essentiel». Il est bien une sorte d'abrégé, de résumé, une expression emblématique d'une culture, d'un système idéologique et culturel... Porteur d'une définition de l'Autre, le stéréotype est l'énoncé d'un savoir dit collectif qui se veut valable...le stéréotype représente, à sa façon, une fusion, une confusion particulièrement réussie et efficace.⁴¹

On va traiter la question sur les personnages à partir des stéréotypes en

⁴⁰ Jet LI a joué deux rôles dans *The One*, il joue à la fois le héros et le méchant.

⁴¹ Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, Editions L'Harmattan, 2007, p 34

réfèrent une méthodologie de littérature comparée, l'imagologie. Mais en même temps, il nous faut éviter un piège, c'est que beaucoup de recherches sur les stéréotypes ne font que la comparaison entre les stéréotypes et la «cultures regardée», la liaison entre les stéréotypes et la «culture regardante» est souvent négligée, alors que la représentation des stéréotypes est un langage appartient à la dernière. Donc notre objectif, ce n'est pas simplement de distinguer les stéréotypes, mais plutôt comprendre son interaction avec la culture populaire américaine.

Dans le cinéma américain, la représentation des stéréotypes sur les hommes chinois a commencé par les images de Docteur Fu Manchu (figure de gauche) et de détective Charlie Chan (figure du milieu). Le premier est le personnage principal d'une série de romans britanniques dont l'auteur est Sax Romer. Ces romans ont été adaptés en une série de films (et en bandes dessinées), soit 15 films au total qui font référence au «péril jaune». Docteur Fu Manchu est super intelligent, mais il est un grand méchant, très sinistre, qui a pour but de détruire l'Occident.



Détective Charlie Chan est le héros de 6 romans américains, de 12 films et d'une série de bandes dessinées. Il est intelligent, gentil, gros, qui parle et marche de façon efféminée. Ainsi que Cheng Huan dans *Le lys brisé* (1919) qui a été représenté comme un «lonely yellow man»⁴², il est très doux, très timide, avec un regard fuyant (figure de droite).

Les trois personnages ont eu une grande influence durable sur la culture populaire américaine. Ils reflètent les premiers stéréotypes sur les hommes chinois: ils ne sont pas très grands. Ils ont l'air malades. Ils sont seuls, discrets et un peu

⁴² Sabrina Qiong YU, *Jet LI: Chinese Masculinity and Transnational film stardom*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p107 [Traduction] «les hommes jaunes seuls» Trad. PAN Yue

efféminés: On pourrait qualifier ces personnes de «Chinois impénétrable».

Bruce LEE a brisé certains stéréotypes tout en reconstruisant des nouveaux:

a. Bruce se présente souvent avec son torse nu pour montrer ses muscles. C'est une façon tout à fait comme la représentation du corps musculeux de Sylvester Stallone ou du celui d'Arnold Schwarzenegger.

b. Chez Bruce, le héros de Kung Fu est toujours invincible.

c. Le corps de Bruce, il ne sent jamais la douleur. Il continue à se battre avec les blessures terribles sans sourciller.

d. La solitude ou l'ascétisme est un des caractères indispensable des personnages chez Bruce; cela fait partie de l'esprit du Kung Fu. Si le héros avait une relation avec la fille qu'il aide, qu'il protège, alors il semblerait que ses actes chevaleresques seraient à son avantage et par conséquent son esprit de justice serait douteux.

Ainsi, Bruce a créé des nouveaux stéréotypes sur les héros de Kung Fu et sur les hommes chinois, qui ont des corps musculeux extraordinaires, qui sont invincibles comme les supermans. Ils s'occupent des femmes sans penser à tomber amoureux avec eux: On pourrait dire que c'est un «Kung Fu superman».

Au contraire de Bruce, Jackie CHAN et Jet LI ne montrent pas autant leur muscle. Est-ce qu'ils se sont échappés des stéréotypes? Ou plutôt, on dirait qu'ils sont à la recherche du point d'équilibre entre les stéréotypes et leurs propres caractères. Jackie a bien montré son talent de comédien. Jet LI est plus complexe, son apparence convient à deux ou trois types de personnages: la machine à tuer, le méchant ou l'outil d'un méchant. Il est aussi l'idole des jeunes. En l'occurrence, on va voir comment les cinéastes américains mettent en profit les stéréotypes et les caractères personnels des acteurs, pour construire des super héros extraordinaires hollywoodiens.

Les noms, les descriptions des héros

Après avoir vu *Shanghai Kid*, tout le monde se demande pourquoi ce titre, alors que le film n'a aucun rapport avec Shanghai. «Shanghai Kid» est le titre traduit

québécois, le titre d'origine, «Shanghai noon», met l'accent plutôt sur le genre (comme cela se réfère au titre de western de Gary Copper, *High Noon*). Tandis que «Shanghai Kid» est le surnom de Chon Wen dans le film, donné par un figurant.

L'intention du scénariste est très claire, «Shanghai» offre une image d'espace exotique, «Kid» décrit un homme pas très grand qui répond au stéréotype.

Ce qui est intéressant dans ce titre, c'est qu'il unit deux mots de langues différentes qui sont deux types de mots qui servent à décrire un étranger: l'un est un mot en langue chinoise, non traduit, on le prend directement pour montrer l'existence d'un pays étranger; l'autre est un mot descriptif d'origine anglaise, sert à qualifier l'homme chinois «vu» par la culture américaine.

À part «Shanghai kid», le héros a encore deux noms dans le film: il s'appelle «Chon Wen». Roy l'appelle «John Wayne», le nom du grand acteur américain qui joue dans les westerns, très connu et très populaire aux États-Unis.

Dans le titre «Roméo doit mourir», c'est exactement pareil. On a «Roméo», un nom pris de «Roméo and Juliet», texte en anglais que tout le monde connaît, sert à qualifier le personnage. Il a pourtant un nom en chinois, «Han Sing», on ne comprend pas la signification mais on sait qu'il est Chinois. De plus, les gangsters lui donnent un surnom: «dimsum», c'est un mot cantonais qui a déjà été assimilé par l'anglais. Donc c'est à la fois un surnom exotique et une description sur sa taille.

Ainsi, un processus de nomination des personnages peut être dégagé: chaque personnage a trois types de noms: premièrement, un nom en langue chinoise, comme une aliénation, qui veut dire: «Il est sûrement un étranger, vient d'une culture incompréhensible». Ensuite, on décrit le personnage avec des adjectifs de l'anglais, c'est à la fois une aliénation et une assimilation, nous allons bien expliquer cela ci-après. La troisième étape, c'est une appropriation définitive, on définit le personnage de façon intertextuelle, avec un autre personnage d'origine texte en anglais (les romans, les films, les pièces, etc), le personnage est ainsi bien inséré dans un film américain.

Parmi les trois, la deuxième étape est un peu plus compliquée. Mais si on recueille les descriptions sur les deux personnages dans les narrations des deux films étudiés, le rapport entre le «Autre» et le «Je» serait claire:

Shanghai Kid (Chon Wen)		Roméo doit mourir (Han Sing)	
les mots pris	les descriptions	les mots pris	les descriptions
Shanghai Chinaman Forbidden City	<p>Kid</p> <p>«You're wound so tight. » (Tu es trop stressé.)</p> <p>«You're a very silent man.» (Tu es un homme très silencieux.)</p> <p>«The guy is hysterical. » (Il est hystérique.)</p> <p>«I think you look like a real cowboy. » (Je trouve que tu as l'air un vrai cowboy.)</p>	<p>Dimsum (C'est-à-dire qu'il est très petit.)</p> <p>Rice noodle (Cela veut dire qu'il est souple.)</p>	<p>«You drive like shit. » (Tu te conduis très mal.)</p> <p>«You see it? He is awesome!» (Tu l'as vu? Il est génial!)</p> <p>«(sur le plateau de danse) It's not your scene... Cute, Let's go.» (Ce n'est pas ta scène... tu es mignon, on y va.)</p> <p>«He is a lot shorter than I thought. » (Il est beaucoup plus petit que ce que je pensais.)</p>

Ces descriptions permettent une différenciation dans *Shanghai Kid*. Tout à l'inverse de Chon, «un homme silencieux», Roy parle tout le temps; quand Roy dit «Tu es trop stressé» à Chon, il ajoute: «Moi, je n'insiste pas trop». Quand Roy exprime son admiration, il dit: «tu as l'air d'un vrai cowboy». Ici le «Autre» peut avoir l'air d'un «Je».

Quant à Han, si on prend James Bond comme contre-exemple, Han est en quelque sorte un anti-James Bond: la conduite est toujours un atout de James Bond; Bond sait jouer, il sait danser, jouer les cartes, boire et fumer, tandis que Han semble trop embarrassé sur le plateau de danse, il est censé danser de façon «cute»⁴³; et surtout, James Bond est toujours un grand chasseur de femmes, inversement, on a

⁴³ [Traduction] mignon

du mal à susciter la réaction chimique entre Han et Trish. Nous y reviendrons ci-après.

«Le texte, projet de définition plus ou moins exhaustive de l'Autre, dit Daniel-Henri Pageaux, révèle l'univers fantasmatique du Je qui l'a élaboré, énoncé.⁴⁴» Dans nos films étudiés, nous pouvons dire que l'on a l'intention de construire un «Autre» qui est le contraire du «Je». Le «Autre» est construit et n'existe qu'en le comparant avec «Je»; ce premier est décrit par les mots du «Je». En réalité, le «Autre» n'existe que dans l'imagination du «Je». Donc cette étape à la fois une différenciation et une assimilation qui conduit à la troisième étape, l'insertion définitive.

La construction des «armes fatales»

Quand on construit un héros qui a une compétence extraordinaire, la première question à expliquer, c'est que d'où vient sa compétence?

Premièrement, dans les films de Kung Fu hongkongais et les wu xia pian, ainsi que chez Bruce LEE, les héros ont tous un maître (sifu), même si on ne présente pas l'apprentissage du Kung Fu tout le temps. Avoir un maître ou apprendre par un livre, la maîtrise du Kung Fu peut être expliquée logiquement. Mais pour un super héros américain, c'est plutôt surnaturel, «ses capacités viennent d'expériences scientifiques ou d'accident»⁴⁵.

Le cas des héros de Kung Fu dans les films américains est particulier. Dans *Roméo doit mourir*, pendant la première rencontre entre Han Sing et Trish, l'héroïne demande à Han: « Dites-moi, on dirait qu'à Hong Kong, tout le monde pratique le Kung Fu, c'est vrai ou pas? » Han lui répond d'un ton amusé: «Oui, bien sûr, c'est le devoir des citoyens. » C'est une plaisanterie mais on peut la considérer comme une métaphore: dans les films américains, on s'est habitué à ne pas expliquer d'où vient le Kung Fu comme aptitude, on accepte tacitement que

⁴⁴ Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, Editions L'Harmattan, 2007, p 40

⁴⁵ Frédéric Monvosin, *Quel héros pour le cinéma hongkongais?* Dans *Théorème: Du héros aux super héros, Mutation cinématographique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p 41

les Chinois le pratiquent naturellement.

C'est une différenciation comme première étape, on prend le Kung Fu directement sans explication, ainsi, le héros de Kung Fu n'est plus comme vous et moi.

Deuxièmement, dans *Shanghai Kid*, après que Roy a vu la compétence de Chon pour la première fois, il change immédiatement son attitude de mépris envers Chon; il a dit «Mec, tu sais vraiment te battre! Je n'ai jamais vu un combat comme ça!» La même chose dans *Roméo doit mourir*, après que Han ait fait une démonstration de Kung Fu sur le terrain de football, les enfants crient tous: «Il est génial!» «Il est super!», comme s'ils ont vu quelques choses de magique.

Parallèlement, on a démontré dans la première partie que le Kung Fu dans les films étudiés est souvent représenté par les actions qu'un corps humain n'arrivera jamais à faire. Ainsi, le Kung Fu semble plutôt un super-pouvoir qu'une technique de combat.

Troisièmement, en se battant, les héros de Kung Fu semblent moins émotionnels par rapport à ceux des films hongkongais, pourtant joué par les mêmes acteurs. Aux États-Unis, Jet LI est considéré comme un acteur qui ne sait pas jouer. «The most notable comment is that Li exists only as a fighting machine without any acting skill, and one reviewer sums this up:< Li 's martial arts skills are as brilliant as his acting skills aren't>. »⁴⁶ Ce qui n'est pas vrai; Jet a joué beaucoup de rôles émotionnels dans les films hongkongais. La série de films *Il était une fois en Chine* est un bon exemple. Même dans *Roméo doit mourir*, dans les scènes entre père et fils, quand Jet parle le mandarin, il montre parfaitement son émotion forte derrière son calme en apparence. Mais on doit avouer qu'il manifeste moins d'humanité dans les scènes de combat. Devant les adversaires et leurs pistolets, il n'a jamais peur; devant les cadavres, il montre très peu de pitié. Dans la scène où Han tue la méchante par imprudence, face au cadavre, l'héroïne manifeste qu'elle

⁴⁶ Sabrina Qiong YU, *Jet LI: Chinese Masculinity and Transnational film stardom*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p112 [Traduction] «Le commentaire le plus remarquable est que LI n'existe que comme une machine à combat sans aucun savoir-faire d'acteur. Un critique: < Les compétences d'arts martiaux de LI sont aussi brillantes que ses jeux ne le sont pas.> » Trad: PAN Yue

est mal à l'aise, alors que Han a l'air trop calme. Cela peut être une partie de sa masculinité, mais en tout cas, son humanité est réduite.



Quatrièmement, la représentation des blessures est un élément indispensable pour la construction d'un héros. Dans le combat final de *Roméo doit mourir*, le méchant attaque Han à coup de barre de fer et il finit par se brûler la main. Un plan montre la brûlure grave qui nous fait mal. Mais Han, il continue à se battre avec cette main: cela veut dire qu'il peut dépasser la douleur corporelle, qui fait partie de sa «surhumanité».



Au regard des développements qui précèdent, on a l'impression que les héros de Kung Fu sont plutôt les surhommes qui ont un super-pouvoir comme Kung Fu, qui sont toujours imperturbables.

Au cours de la promotion de *l'Arme Fatale 4*, Mel Gibson a dit dans un entretien: «C'est Jet LI qui est la vraie arme fatale. Je me suis entraîné avant le tournage pour que je n'aie pas l'air un imbécile devant lui.» C'est vrai que dans cette période, les héros de Kung Fu sont les «armes fatales» pour Hollywood. Par rapport au «Kung Fu superman» chez Bruce LEE, l'idée de «surcorps», de l'imperturbabilité sont gardées, alors que la notion des entraînements et du sifu sont enlevés, de plus, de plus, il apparaît des actions surnaturelles. Dans ce cas, on peut dire que les héros de Kung Fu sont en transition vers les super héros hollywoodiens.

Les «ours en peluche» pour les spectatrices

Dans *Shanghai Kid*, la scène de salle de bain est très identifiable comme «l'humour <salles de bains et petites culottes> qui occupait auparavant une large part des films de Jackie. »⁴⁷ Drôlement, cette scène est un emprunt de «l'humour cantonaise graveleux»⁴⁸ mais elle paraît beaucoup moins érotique que le dernier. Deux héros entrent dans une maison de prostitution, puis les deux hommes commencent à boire et jouer des jeux, finissent par trop boire et se baignent dans une baignoire, oublient totalement où ils sont: finalement, cela devient une mauvaise blague homosexuelle.

Le vrai problème, c'est que l'on ne sait pas comment faire agir un héros de Kung Fu envers une prostituée.



Quand Robert Mark Kamen écrivait le scénario de *Le Baiser mortel du dragon*(2001), il a demandé à Luc Besson: «Quelle situation est la plus embarrassante pour lui (Jet LI)? » Le réalisateur lui a répondu: «Quand elle (l'héroïne) est une prostituée.» Enfin, on voit bien dans le film, Liu Jiang (Jet LI) n'ose même pas regarder l'héroïne dans les yeux.

Ces deux faits conduisent à deux révélations: premièrement, les héros de Kung Fu ne conviennent pas à l'histoire d'amour, cela s'agit des stéréotypes; deuxièmement, les personnages sont très liés avec les caractères personnels des acteurs. Ce qui est plus intéressant, ce sont les «réactions chimiques» entre les stéréotypes et les personnalités des acteurs.

Dans ses films, Jackie est toujours très gentil pour les femmes, même trop: il se

⁴⁷ Christophe Champclaux: *Avant Propos: Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à Hollywood*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2004, p.250

⁴⁸ Ibid. p.250

mêle souvent des affaires des femmes inconnues (un des moteurs plus fréquents dans ses films). Puis, par sens des responsabilités, il protège les femmes, mais sans tomber amoureux avec eux, à cause de sa gaucherie. Dans *Le Smoking* (2002), Jackie joue un homme trop timide pour déclarer son amour à la fille qu'il aime. Dans *Kung Fu Nanny* (2010), Jackie s'occupe de trois enfants comme baby-sitter. Des fois, comme dans *Rush Hour II* par exemple, Jackie obtient l'amour à la fin de film, mais de façon passive: l'héroïne l'embrasse, alors que Jackie a l'air effrayé au lieu d'être heureux, c'est donc une scène plutôt comique que romantique.

Ainsi, l'amour est plutôt un élément comique dans les films de Jackie. On rit de sa maladresse. De plus, un héros qui est très fort devant ses ennemis masculins craint les femmes, ce décalage peut rendre le personnage charmant. Surtout pour les spectatrices, elles aiment la timidité sur un homme fort, elles l'appellent «Mr. Nice guy». (Un surnom d'origine du film sous le même titre.⁴⁹) Cette image peut être considérée comme un mélange de Cheng Huan qui est super gentil et de Jackie qui est un comédien.

La faiblesse de la réaction chimique entre Han et Trishe est un sujet dominant dans les critiques de *Roméo doit mourir*. «It is notable that a large number of IMDB fans share the critical view of 'lack of chemistry between Li and his screen partner' or 'unconvincing romance'. »⁵⁰ Prenons un critique typique sur IMDB:

Therefore I was extremely disappotinted when they ended up holding hands. How can this happen in a movie which is supposed to be based (however loosely) on the gretest love story of all times? (Bahrom1, 27 March 2001⁵¹)

Le vrai problème, c'est que dans ce film l'on avait l'intention de mettre son apparence d'adolescent en relief, qui est l'une des deux images de Jet LI à

⁴⁹ *Mr. Nice guy* (1997), un film hongkongais ciblant le marché américain.

⁵⁰ Sabrina Qiong YU, *Jet LI: Chinese Masculinity and Transnational film stardom*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p134 [Traduction]«C'est remarquable qu'un grand nombre de fans sur le site de IMDB partage la même critique de < faute de réaction chimique entre Li et les héroïnes> ou <histoire d'amour incroyable>. » Trad. PAN Yue

⁵¹ [Traduction]« Cependant, j'étais extrêmement déçu quand le film finissait par se tenir les mains. C'est incroyable pour un film supposait se baser sur la meilleure histoire d'amour de tous les temps.» Trad. PAN Yue

Hollywood. Les deux sont:

1. La machine à tuer. Dans *l'Arme fatale 4*, le rôle de Jet est presque une nouvelle version de Docteur Fu Manchu, «with his Buddha-beatific closed-mouth smile»⁵² comme Richard Corliss le décrit. Dans *The One*, le méchant Jet LI continuait à développer cette image, son ricanement fait peur; il n'y a aucune émotion dans ses yeux. *The One* est un film très intéressant car Jet joue à la fois le héros et le méchant, ces deux rôles reflètent exactement ses deux images.

2. L'adolescent. Le héros Jet LI dans *The One* a une femme qui est Américaine. La relation entre lui et sa femme est plutôt une relation entre mère et fils. Sa femme s'occupe de lui qui est malade, elle prend toujours des décisions. La même chose dans *Danny the Dog* (2005), Jet, un enfant sauvage, qui est sauvé et éduqué par l'héroïne. Dans *Danny the Dog*, ce qui est intéressant, c'est que le rôle de Jet est un mélange de «machine à tuer» et d'«adolescent». En tout cas, les femmes semblent toujours plus mûres que Jet adolescent. Ils peuvent donc tenir une relation amicale ou mère et fils sans susciter les réactions chimiques.

Revenons à *Roméo doit mourir* qui est le deuxième film américain de Jet, on voit plutôt une image d'adolescent initial: il a l'air gauche quand il essaie de flirter avec l'héroïne, au contraire, dans la scène émotionnelle où l'héroïne lui dit que son frère est mort, Jet montre bien son empathie. Enfin, dans le film, la relation entre Jet et l'héroïne est plutôt l'amitié que l'amour.

Ces dernières années, des critiques ont indiqué cette tendance que l'on a l'intention de «mignoniser» Jet LI, pour qu'il soit un «ourson en peluche» pour les héroïnes et pour les spectatrices féminines. Et cela s'applique aussi bien à Jackie Chan et sa timidité.

Conclusion

Selon Daniel-Henri Pageaux, concernant la représentation des cultures étrangères, il y a en gros trois attitudes fondamentales: a) «manie»; b) «phobie»; c) «philie».

⁵² Richard Corliss, *Fighter Jet*, dans *Time*, 12 octobre 1998, p 72 [Traduction] «Avec son sourire à la bouche fermée qui prend un air de Bouddha.» Trad. PAN Yue

La troisième est le seul cas d'échange réel. Alors que la première est plutôt l'assimilation et l'emprunt unilatéral. «Il est toujours plus facile d'importer, d'adopter des idées et des données étrangères que de les repenser et de les assimiler.»⁵³, dit Pageaux.

À travers les stéréotypes sur les héros de Kung Fu dans différentes époques, le changement des attitudes fondamental envers le Kung Fu peut être dégagé: à l'époque de Bruce LEE, c'était plutôt une «manie» que de la «phobie» lié à l'époque du «péril jaune»; un grand nombre de cinéastes américains ont grandi dans les clubs de vidéos en regardant les films de Bruce LEE et ils sont devenu les grands fans de Kung Fu. Quentin Tarantino, The Wachowskis, Miles Millar - le scénariste de *Shanghai Kid*, ... sont des exemples de cette génération. Donc, il y a dans ce cas, une «manie» de la part des cinéastes américains qui relève plutôt d'un «mirage» du Kung Fu.

Dans nos films étudiés, la phobie d'origine de «chinois impénétrable» et la manie de «Kung Fu superman», les deux se mélangent. Ils ont été adaptés aux caractères personnels de Jackie Chan et de Jet LI.

C'est pourquoi on voit des héros de Kung Fu de contradiction; l'image de super héros coexiste avec une timidité exagérée et de la férocité. Enfin, tout cela conduit à l'assimilation définitive, ce que nous avons mentionné au début de cette partie: les héros de Kung Fu sont devenu une sorte de super héros exceptionnel hollywoodien.

2. Le dilemme des héroïnes

Le corps d'héroïne sous le regard d'hommes

*Watch out for the pigtail that whips you up and wipes you out...lady
Kung Fu, the unbreakable China Doll who gives you the licking of
your life.*⁵⁴

Cette phrase qui vient de l'aparté de la bande-annonce américaine du film

⁵³ Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, Editions L'Harmattan, 2007, p 47-48

⁵⁴ [Traduction] «Faite attention à sa natte qui vous fouette et vous tue... Lady Kung Fu, la poupée chinoise incassable qui touche votre vie.» Trad.PAN Yue

Dynamique Dragon contre boxeurs chinois (1972) consiste à décrire l'actrice Angela MAO, ce qui est une note parfaite pour l'idée de «Deadly China Doll», dans laquelle, il existe clairement un regard masculin occidental envers le corps d'une femme chinoise. On l'inspecte et juge à haute voix, c'est un cas omniprésent dans la vie et dans les films. Et particulièrement, cette inspection «tendent d'ailleurs à être dénigrants quand ils sont adressés à des femmes racialisées.»⁵⁵



À travers les images d'Angela MAO, l'actrice de Kung Fu la plus connue dans les années 70 à Hong Kong et aux États-Unis, on peut rapidement comprendre la position des femmes dans le cinéma de Kung Fu.

Avant MAO, les femmes restaient toujours marginales dans cet univers masculin, soit elles étaient méchantes, soit elles étaient la source de trouble pour les héros. Les films de MAO ont lancé une vague féministe dans le cinéma du Kung Fu. Ses personnages sont souvent blessés et elles ont une certaine haine envers les hommes. Puis, furieuse, elles deviennent souvent une déesse de la vengeance. C'est ce que l'on appelait à l'époque «l'éveil au féminisme».

D'autant plus que MAO est toujours la plus forte dans ses films. Pour mettre en valeur la dimension de la femme et du féminisme, il fallait forcer sur les traits de certains personnages masculins, comme avoir des hommes stupides, vicieux et faibles. En tout cas, il est difficile de trouver un héros aussi fort que MAO.

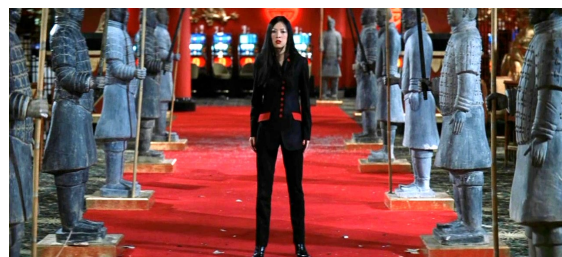
Dans ce cas, la situation des femmes est vraiment contradictoire: d'une part, dans ses films, il semble très difficile de tomber amoureux avec une héroïne de Kung Fu. D'autre part, on n'hésite pas à présenter le corps d'actrice comme un joli objet

⁵⁵ Allen IL. *Male sex roles and epithets for ethnic women in American slang*, dans *Sex Roles*, Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers, 1984, Trad. Renard Noémie, [consulté le 29 avril 2018]
<https://antisexisme.net/url-de-l-article>

pour les spectateurs masculins. De plus, au cours de la promotion des films de MAO aux États-Unis, on ne lésine pas sur les expressions argotiques, On utilise toujours des mots comme «China Doll», «Lady Kung Fu», pour ressusciter l'idée de «Yellow Fever» chez certains spectateurs occidentaux.

Dans ce contexte, le problème qui se pose serait: comment peut-on traiter le sujet du féminisme, alors que les héroïnes de Kung Fu sont les objets sexuels pour les spectateurs masculins?

Renouveau de «Deadly China Doll»



Pourquoi Lucy Liu dans *Charlie et ses drôles de dames* aime-t-elle autant les combinaisons en cuir (figure en haut)? On dirait que c'est la tenue emblématique d'une «deadly china doll».

L'idée de «deadly china doll» vient de la fille de Docteur Fu Man Chu (figure en bas à gauche), qui s'appelle Fah Lo Suee. Aussi méchante que son père, elle sait utiliser son corps et séduire les hommes, etc. Dans *Rush Hour II* (2001), la méchante incarnée par Zhang Ziyi est totalement une imitation de Fah Lo Suee (figure en bas à droite).

Bien que Lucy Liu ne soit pas une méchante dans *Charlie et ses drôles de dames*, elle porte malgré tout cette tenue identique de «Deadly China Doll». On est donc en droit de se demander: «Comment peut-on construire une héroïne tout en

imitant l'image d'une méchante?»

La réponse se cache dans le film d'Angela MAO, *Deadly China Doll* (1973). «Deadly china doll» est le titre américain de «Hei Lu» (le titre original en chinois). Ce dernier n'a pourtant aucun rapport avec le premier. On se demande, pourquoi on a renommé le film, au lieu de le traduire directement? Évidemment, c'est pour évoquer l'imagination sur ce genre de personnage chez les spectateurs masculins. Mais dans ce film, l'héroïne d'Angela MAO n'est plus une copie de Fah Lo Suee; elle est forte, elle a l'esprit de la justice, ce qui a renouvelé l'idée de «deadly china doll». Après ce film, il coexiste deux images de «deadly china doll» aux États-Unis: la méchante et la gentille. Et les deux partagent l'idée de charme sensuel, exotique.

Revenons à *Charlie et ses drôles de dames*, le rôle de Lucy Liu est un mélange de ces deux «deadly china dolls». En effet, on voit qu'elle porte une tenue à connotation sexuelle servant à bien montrer sa superbe forme. Elle sait utiliser son corps et sa capacité à séduire, son rôle n'est pas méchant, elle est l'héroïne. Cependant, son héroïsme est quand même douteux; elle est conduite par les décisions de Charlie, son patron, elle pense plus à sa mission qu'à son sens de la justice. Nous y reviendrons ci-après.

Nous pouvons dire que l'image de «deadly china doll» est plus flexible de nos jours. Seul le caractère du charme sensuel exotique reste un élément fixe, le reste pouvant être adapté en fonction de la situation. Les héroïnes de Kung Fu contemporaines ne renouvellent pas profondément les deux archétypes de «deadly china doll», mais elles s'abritent derrière les stéréotypes qui les rendent désirables pour les spectateurs masculins.

Est-il possible de tomber amoureux avec une héroïne de Kung Fu?

Il n'est pas difficile de trouver une des références de *Charlie et ses drôles de dames*: *The Heroic Trio* (1993), un film hongkongais aussi connu à Hong Kong qu'aux États-Unis (figure de gauche). Si on met les deux films ensemble, on pourra mieux comprendre le dilemme d'amour des héroïnes de Kung Fu.



Dans les deux films, les héroïnes ont toutes un problème d'identité secrète. Par exemple, pour Lucy Liu, son copain croit qu'elle est esthéticienne. Elle est anxieuse quant à sa cuisine catastrophique; elle tente de faire la cuisine pour construire sa fausse identité tout comme le ferait une femme «normale». Tout au long du film, elle tente de dire la vérité à son copain, mais elle ne le fait pas, car elle a peur de perdre son amour. Tandis que dans *The Heroic Trio*, l'héroïne Anita Mui joue une femme au foyer dans sa vie. Toutes les deux se cachent derrière un masque de «femme traditionnelle» pour pouvoir entretenir un «amour normal».

Donc, pour les femmes, le Kung Fu est plutôt une identité qu'une capacité qui relève de l'incompatibilité vis-à-vis de leur vie privée. En plus de la mission à accomplir, cette contradiction est le second moteur du scénario de *Charlie et ses drôles de dame*. En effet, leur vie privée est une véritable source de trouble dans leur mission. Pour illustrer ces propos, on peut voir que Drew Barrymore tombe amoureux du méchant, elle a failli être tuée par ce dernier. Cameron Diaz répond au téléphone de son amant au pire moment, où elle est en train de se battre avec deux méchants. Elle ne peut pas se résigner à raccrocher car elle aime vraiment ce garçon. Comme la remarque de Catherine Driscoll:

...la force physique de la femme qui se bat dépend de son investissement émotionnel et de degré d'investissement des spectateurs. Dans ses intentions et ses sentiments, plutôt que dans son habileté spectaculaire.⁵⁶

C'est-à-dire qu'une fois les héroïnes tombent amoureuses, ni elles, ni les spectateurs ne s'intéressent aux combats et à leur carrière. Il faut donc priver les

⁵⁶ Catherine Driscoll, *Le mélodrame de l'actrice martial*, dans *Le choc des super-héros: Anatomie de la Nouvelle Amérique*, Tausen daugen 2007/1, Trad.Civan Gürel, p 58

héroïnes de l'amour pour éviter que les films deviennent des films d'amour.

Enfin, cette incompatibilité conduit à un choix. Elles sont obligées de renoncer à l'une de ces deux identités. À l'inverse des super héros qui embrassent souvent leur amante à la fin. Ici, les histoires d'amour des héroïnes sont toujours tragiques ou sans résultat. Dans la dernière scène de *Charlie et ses drôles de dames*, les trois anges et leur collègue Big Bosley (c'est un homme efféminé, on l'expliquera tout à l'heure), boivent sur la plage pour fêter la victoire, alors que les histoires d'amour semblent négligées par le scénariste.

Au total, on a quatre histoires d'amour dans le film, l'histoire d'amour entre Lucy Liu et l'acteur musculeux mais pas très intelligent, celle entre Cameron Diaz et Luck Wilson, Drew Barrymore aime deux hommes, le méchant et un homme comique, qui conduit un petit bateau. Sauf le méchant qui est mort, les autres trois histoires ne prennent pas leur fin. Cependant, on ne pourrait pas en vouloir au scénariste, parce que si les héroïnes embrassent leurs amants à la fin, on aurait l'impression que ces héroïnes guerrières sont pareilles que les héroïnes dans les films d'amour; elles font tout pour trouver l'amour au lieu de défendre la justice.

Notons également les autres rôles masculins dans ces films. Dans *The Heroic Trio*, le patron de Maggie Cheung est eunuque - un homme sans sexe. Dans *Charlie et ses drôles de dames*, le vrai patron, Charlie, n'est jamais présent à l'écran. Son porte-parole, le patron visible, Big Bosley, on essaie de construire l'image d'une femme âgée à cet homme; il est trop bavard, il se charge d'encourager les anges, une fois, il a été kidnappé par les méchants, il n'avait rien à faire sauf attendre les anges viennent lui sauver. Cela nous donne l'impression que l'héroïsme chez les héroïnes est défectueux; d'une part, elles n'ont pas vrai héroïsme, car elles sont dirigées par les hommes, d'autre part, leurs dirigeants masculins sont féminisés, pour éviter de tomber dans le système démodé dans lequel «The female heroine again only serves to underline the character development of the male figures and their respective crises»⁵⁷.

⁵⁷ Martin Hernning, «I Am Cat woman, Hear Me Roar»: *Gender between Film and Video Game*, dans *Superhero Synergies: Comic Book Characters Go Digital*, Rowman&Littlefield, 2014 p178 [Traduction]«Les héroïnes

Ainsi, nous voyons l'ambivalence des héroïnes qui se battent. Le féminisme et le masculinisme, tous les deux s'en tiennent à leur position sur ces héroïnes. Elles sont un point d'équilibre entre l'idée de «femme indépendante» et l'idée de «femme objet».

«Post-superhéroïté»: Une issue possible

L'héroïne principale de *Tigre et Dragon*, Jen, est très complexe à analyser. Quand on travaille sur ce film, on s'interroge toujours: pourquoi les spectateurs chinois n'aiment-ils pas Jen, inversement, les spectateurs américains l'aiment trop?

Nous allons traiter cette question à partir des ambiguïtés sur Jen sous plusieurs aspects; ces ambiguïtés causent ou permettent les différentes lectures chez les différents spectateurs, dans les différentes cultures.

Le nom, l'ambiguïté identitaire

En chinois, l'idéogramme de Jen incorpore la figure d'un dragon. Jen (Zhang ziyi) est le dragon et Lo (Chang Chen), son amant, est le tigre. Ils sont les désirs cachés, la jeunesse, la passion, l'amour interdit. ⁵⁸

Ang LEE a caché la signification du titre «Crouching Tiger, Hidden Dragon» dans les noms chinois des personnages. Étant donné que *Tigres et Dragon* et l'adaptation d'un roman homonyme de WANG Du Lu, c'est un jeu de mots de WANG: le nom chinois de Jen est «Yu Jiao Long», qui veut dire «la jolie dragonne en jade», un nom révèle parfaitement la contradiction du personnage: elle est à la fois une jolie jeune fille et une héroïne masculinisée. Cela met en évidence son ambiguïté sexuelle, nous y reviendrons plus tard.

Dans les sous-titres anglais, l'héroïne a été renommée comme «Jen». Le «Jen» n'est pas ici la prononciation du nom chinois et n'est pas une traduction de la signification non plus. Le sens du nom chinois n'existe plus dans le «Jen».

servent encore à souligner les caractères des rôles masculins et leurs crises respectives.» Trad. PAN Yue

⁵⁸ Ang LEE, «Prendre le meilleur des deux mondes» *Taiwanais*, Ang Lee vit depuis vingt-deux ans aux États-Unis, dans *Libération* 04/10/2000 p3

Ce n'est pas non plus un problème lié aux sous-titres. Un autre fait, le scénario de *Tigre et Dragon* est écrit par deux scénaristes, WANG Hui Ling, une scénariste taïwanaise, et James Schamus - le partenaire américain à long terme d'Ang LEE. La première écrit en chinois, le dernier écrit en anglais. Au cours de l'écriture du scénario, on n'a pas cessé de traduire et retraduire du chinois à l'anglais et vice-versa. Ang LEE a dit dans un entretien que le scénario a été traduit six fois au total. C'est donc un personnage qui a deux noms différents dans leurs versions de scénario.

Pourquoi a-t-on renoncé au nom originel du roman? Qu'est-ce qu'il se cache dans le «Jen»?

Pour les spectateurs américains qui ne parlent pas le chinois, la signification profonde de «Yu Jiao Long» ne sert à rien. D'autant plus que c'est difficile à prononcer et à répéter pour les spectateurs américains. C'est pourquoi le «Jen» est beaucoup plus simple et mieux adapté que le «Yu Jiao Long».

Stephen TEO appelle ce nom «a non-diegetic name»⁵⁹, c'est-à-dire que c'est un nom qui n'existe pas dans le contexte et l'histoire du film. C'est un processus qui consiste à dissoudre l'identité nationale de l'héroïne dans le film. Comme Stephen TEO le dit:

*What audiences do not realise is that the name 'Jen' actually alters the personality and identity of Yu Jiao long.*⁶⁰

Rappelons-nous la démarche de nomination des personnages étrangers que l'on a mentionnée plus haut, un nom chinois non traduit, cela permet de différencier le personnage, de marquer son identité. Dans ce sens, l'identité de l'héroïne est ambiguë, autrement dit, elle n'aurait plus d'identité sous un nom inapproprié dans le film.

L'identité transgenre, l'ambiguïté sexuelle

⁵⁹ Stephen TEO: *Chinese martial arts cinema: The wu xia tradition*, Edinburgh University Press, 2009, p177 [Traduction] «un nom extradiégétique» Trad. PAN Yue

⁶⁰ Ibid. p177 [Traduction] «Ce à quoi les spectateurs n'ont pas pensé, c'est que le nom de 'Jen' modifie effectivement la personnalité et l'identité de Yu Jiao long.» Trad. PAN Yue

... the author constantly creates dramatic scenes in which Jiaolong in her fighting gear is observed through the eyes of the strangers she encounters, thus constantly playing up the ambiguity of her gender through depictions of the strangers bewilderment, curiosity, and irresistible urges to uncover the truth of her identity.⁶¹

Tze Lan D Sang a remarqué la tendance transgenre de l'héroïne dans le roman de Wang Dulu. Globalement, Ang LEE a gardé cette notion tout en la réajustant à la version américaine.

La toute première preuve concerne l'épée. Au début du film, Jen vole l'épée de Li Mu Bai, «Green Destiny»⁶², qui représente le symbole phallique dans le monde de wuxia. Cet acte «is a usurpation of male power and a grave challenge to both male authority and male propriety»⁶³. Pour Jen, l'épée semble une arme magique à laquelle elle emprunte une partie de son pouvoir. Celui du combat et de la masculinité. Dans les scènes d'action où l'épée se présente, l'épée est toujours le coeur du combat. Par exemple, quand on voit Jen et Shu-Lien combattre, on constate bien que cette épée est invincible. D'un point de vue technique de combat, Shu-Lien est en réalité beaucoup plus forte que Jen. Malgré cela, toutes les armes utilisées par Shu-Lien sont cassées par cette épée. Jen est aussi très surprise par la force de l'épée.



Ainsi, dans cette scène, Ang LEE donne le pouvoir masculin à une jeune fille.

⁶¹ Tze Lan D Sang, *The transgender body in Wang Dulu's crouching tiger, hidden dragon*, University of Hawai'i Press, 2006, p98 [Traduction] «l'auteur crée constamment des scènes dramatiques, dans lesquelles Jen avec ses armes est vue par les inconnus. Ainsi, les descriptions des inconnus soulèvent le problème d'ambiguïté sexuelle de Jen. La curiosité et le désir irrésistible dévoilent la vérité de son identité.» Trad. PAN Yue

⁶² Le nom de l'épée de Li Mu Bai dans *Tigre et Dragon*

⁶³ Rong CAI, *Gender Imagination in Crouching Tiger, Hidden Dragon and the Wuxia world*, positions, 02/13, Fall, p451 [Traduction] «...c'est une usurpation du pouvoir masculin et un grave défi posé à l'autorité masculine et à la propriété masculine.» Trad. PAN Yue

Elle est impressionnée par cette force, malgré son étonnement, elle apprend vite à l'exploiter envers et contre l'esprit traditionnel féminin, dont Shu-Lien est le symbole. Le sexe et la position du pouvoir dans cette scène sont donc très ambigus.



Nous pouvons prendre la scène de travestissement comme un autre exemple. Les femmes qui se déguisent en hommes sont assez fréquentes dans les wu xia pian. Dans l'environnement du jiang-hu (voir p41 pour la définition de jiang-hu), c'est une question de sécurité. D'un autre point de vue, soit dit en passant, les histoires d'amour dans ces films entre les héros et les héroïnes travesties sont assez ambiguës. Dans cette scène, quand on (les hommes) demande à Jen «Qui êtes-vous?» Elle lui répond par une poésie, dans laquelle elle éclaire son identité transgenre:

Who am I? I am... I am the invincible Sword Goddess.

Armed with the incredible "Green Destiny".

Be you Li or Southern Crane, lower your head and ask for mercy.

I am the desert dragon. I leave no trace.

Today I fly over Eu-Mei. Tomorrow, I'll kick over Wudan Mountain!⁶⁴

Dans cette poésie, Jen se compare elle-même à «la déesse de l'épée» et au «dragon du désert». Les deux images représentent pour l'une la féminité et pour l'autre la masculinité. Elle mentionne à la fois «Eu-Mei», une montagne où habitent les maîtres de Kung Fu de sexe féminin, et «Wudan», où les maîtres de Kung Fu masculins s'entraînent. C'est-à-dire qu'elle déclare qu'elle est

⁶⁴[Traduction] « Qui suis-je? Je suis... je suis la Déesse de l'épée invincible, armée de l'incroyable <Green Destiny>. Peu importe qui tu es, Li ou Southern Crane, baisse ta tête et demande ma pitié. Je suis le dragon du désert, je ne laisse aucune trace. Aujourd'hui je survole la montagne d'Eu-Mei, demain je vais écraser la montagne du Wudan! » Trad. PAN Yue

«mi-homme, mi-femme» ou «ni homme, ni femme»; elle dépasse l'identité du sexe pour qu'elle soit la plus forte du monde.

Revenons aux deux noms, on a expliqué la signification de «Yu Jiao Long» dans la sous-partie précédente. L'ambivalence au niveau du sexe est aussi cachée dans ce nom. Le «long» est le dragon. Traditionnellement, le dragon chinois est un symbole de la masculinité dans la culture chinoise. Alors que «jiao», qui veut dire «jolie», est un adjectif très féminin. Ce nom nous montre directement l'identité transgenre de Jen. Ainsi, on peut comprendre une autre nuance entre le nom «Yu Jiao Long» et le «Jen». Dans le «Jen», il n'y a pas l'image du dragon, c'est donc un nom moins masculin que le «Yu Jiao Long». On a l'impression qu'Ang LEE voulait sans doute lui donner un aspect féministe dans celui des super-héroïnes à travers la version américaine.

Les deux miroirs de Jen, l'ambiguïté morale

Maintenant, on peut constater que ce personnage est bien plus complexe que l'on ne le pense. La relation extraordinaire entre les trois personnages féminins de *Tigre et Dragon* peut nous aider à comprendre la contradiction morale de Jen. Les deux autres, Shu-Lien et Jade la renarde (Jade Fox) sont deux miroirs qui reflètent les deux aspects paradoxaux de Jen. Réciproquement, Jen reflète clairement les désirs et les dilemmes des deux femmes qui sont très différentes l'une et l'autre.

Durant la première rencontre entre Jen et Shu-Lien, elles parlent du mariage de Jen, le dialogue est très intéressant:

J: You know what I mean. I'm getting married soon, but I haven't lived the life I want.

S: So I heard. Congratulations. It's the most important step in a woman's life, isn't it?

J: You're not married, are you?

S: What do you think?

J: No! You couldn't roam around freely if you were.

S: You're probably right. ⁶⁵

Dans ce dialogue, on voit clairement que les deux femmes s'envient l'une et l'autre. Quand Jen demande à Shu-Lien si elle est mariée ou pas, Jen est assez directe: «Vous n'êtes pas mariée?» Au lieu de «Êtes-vous mariée?». La façon dont Jen pose la question démontre que Jen a déjà imaginé la vie d'une chevalière errante féminine. Elle est donc en réalité plus compliquée qu'une princesse naïve. Au contraire de Shu-Lien qui ne répond pas directement à la question. Cette dernière, n'est pas contente sur le fait qu'elle ne soit pas mariée. C'est la raison pour laquelle, elle ne veut pas en parler. D'ailleurs, dans ce petit dialogue, les deux héroïnes sont bien caractérisées: Jen est plus pure, plus simple, elle parle de façon directe et elle parle d'elle-même. À l'inverse de Shu-Lien qui est expérimentée. Elle a un savoir-vivre et elle évite de parler des choses intimes. Ainsi, Shu-Lien est la réflexion du joli rêve de cette jeune fille, celle d'être une chevalière errante qui veut voyager comme elle le souhaite. Réciproquement, Jen reflète le désir de Shu-Lien, celle d'une femme traditionnelle qui voudrait mener une vie tranquille.

D'ailleurs, le destin tragique de Jade fox reflète l'autre aspect de Jen.

*...the life I was hoping to take... was Jen's. Ten years I devoted to you.
But you deceived me! You hid the manual's true meaning. I never
improved... but your progress was limitless! You know what poison is?
An eight-year-old girl, full of deceit. That's poison! Jen! My only
family... my only enemy...*

Ce dernier mot de Jade fox, plein d'humanité, démontre de sa maternité pour Jen. Mais en réalité, ce qu'elle souhaite c'est plus de cruauté, autant que celle de Jen. Ainsi, ces deux personnages se reflètent l'une et l'autre. Sans la présence de Jade Fox, on ne pourrait pas savoir la méchanceté de Jen, réciproquement, sans la présence de Jen, on ne pourrait pas savoir la maternité de Jade Fox.

⁶⁵ [Traduction]«J: Vous comprenez ce que j'ai dit. Je vais bientôt me marier, mais je n'ai jamais vécu la vie dont je rêve.

S: J'en ai entendu parler. Félicitations. C'est l'étape la plus importante dans la vie d'une femme, n'est-ce pas?

J: Vous n'êtes pas mariée? S: Qu'en pensez-vous? J: Non! Sinon vous ne pourriez pas voyager ainsi librement. S: Vous avez peut-être raison.» Trad. PAN Yue

Dans ce cas, on comprend que ce qui est paradoxal sur Jen, c'est qu'elle est à la fois l'héroïne qui a un joli rêve et la vraie méchante cruelle. C'est la troisième ambiguïté de Jen, l'ambiguïté morale.

Ce qui est intéressant, c'est que cette ambiguïté permet les différentes lectures chez les différents spectateurs. Pour les spectateurs chinois, c'est «a crisis of culturel transmission»⁶⁶. Le grand maître Li Mu Bai n'arrive pas à trouver un héritier masculin suffisamment doué. Ici le processus de transmission du Kung Fu risque d'être perdu. Bien que Jen soit talentueuse, si une méchante hérite du Kung Fu, ce sera probablement pire; cela pose un problème moral sur l'esprit du Kung Fu.

C'est une déconstruction de la structure sociale de jiang-hu et de l'esprit du Kung Fu. Alors que pour les spectateurs américains, c'est une confusion du bien et du mal, qui est généralement distinct dans les films hollywoodiens. Donc, Jen est un personnage plutôt atypique. Citons par exemple une réaction révélatrice des critiques américains: «It was not common to see women cast so prominently in action parts»⁶⁷.

Voici un autre exemple de critique:

*Le dilemme de Jen, infléchi en quête de l'accomplissement de soi plutôt qu'en quelque chose de plus spirituel ou communautaire, la situe plus près de Catwoman*⁶⁸...

Dans cette remarque de Catherine Driscoll, on voit qu'elle compare Jen à Catwomen. Pour elle, Jen est probablement une super-héroïne qui est exceptionnelle, faisant partie du système de super-héros.

Maintenant, nous pouvons répondre à pourquoi *Tigre et Dragon* a eu un tel succès au niveau du box-office aux États-Unis, cela a été plutôt un échec en Chine? Parce qu'au regard du wu xia pian, Jen est une destructrice qui

⁶⁶ Stephen Teo, *we kicked Jackie Chan 's Ass! An Interview with James Schamus*, avril. 2001, [consulté le 03 mai 2018] <http://sensesofcinema.com> [Traduction] «la crise d'une transmission culturelle» Trad. PAN Yue

⁶⁷ Dominique Mainon et James Ursini, *The Modern Amazons: Warrior Women on Screen* (Pompton Plains), Limelight Editions, 2006, p 247 [Traduction] «C'est rare de voir une femme qui tient un rôle important dans l'action.» Trad. PAN Yue

⁶⁸ Catherine Driscoll, *Le mélodrame de l'actrice martial*, dans *Le choc des super-héros: Anatomie de la Nouvelle Amérique*, Tausen daugen 2007/1, Trad.Civan Gürel, p 62

déconstruit tout (les règles sociales, l'esprit du Kung Fu, etc). Tandis que pour les spectateurs américains, elle est une super-héroïne inédite qui pratique le Kung Fu. C'est pourquoi on dirait que Jen est une héroïne post-moderne conçue pour les spectateurs américains. Elle n'est pas simplement un personnage hybride, car elle n'appartient à aucun genre cinématographique et à aucune culture. C'est la stratégie adoptée par Ang LEE: créer une héroïne qui a l'air d'avoir beaucoup de personnages en elle sans pourtant l'être totalement. «Chaque fois qu'on veut la cerner, Jen s'échappe.⁶⁹», explique Ang LEE.

Conclusion

Par rapport aux héros, les héroïnes semblent plus marginales dans le monde des arts martiaux. La vague féministe met les héroïnes au milieu de la scène. Cependant, elles souffrent du «regard masculin», surtout dans le cas transracial. D'une certaine manière, Ang LEE a trouvé une solution; il a créé l'héroïne postmoderne qui s'échappe de ce système en dissolvant l'identité nationale, sexuelle et morale. On dirait que c'est une nouvelle identité, c'est «...une structuration de l'identification cinématographique qui dépasse les situations sociales, politiques et culturelles.»⁷⁰

Il semble que le Kung Fu soit toujours une pratique sexuée dans le cinéma américain. De nos jours, par rapport aux hommes, c'est une capacité ou bien une super capacité, qui fait partie de leur masculinité. Pour les femmes, le Kung Fu peut causer des problèmes sur leur féminité. C'est pourquoi il faut toujours renforcer ou flouter leur identité sexuelle quand elles pratiquent la technique de combat. C'est justement la raison pour laquelle les héroïnes de Kung Fu sont à la fois sexualisées et déssexualisées dans nos films étudiés.

Conclusion de la deuxième partie:

⁶⁹ Ang LEE, *Prendre le meilleur des deux mondes* Taiwanais, *Ang Lee vit depuis vingt-deux ans aux États-Unis*, dans *Libération* 04/10/2000 p4

⁷⁰ Robert Stam et Ella Shohat, *Film Theory and Spectatorship in the Age of the Posts*, *Reinventing Film Studies* (sous la direction de Christine Gledhill et Linda Williams), Arnold, 2000 Trad. Civan Gürel

Les stéréotypes du conflit ethnique à la différence culturelle

Au regard des développements qui précèdent, nous pouvons dire que les stéréotypes existent toujours dans les films de Kung Fu américains. Ils se transforment, mais jamais ils ne disparaissent. Cependant, dans le cinéma d'aujourd'hui, on utilise les stéréotypes plutôt comme les différences culturelles qui peuvent être comiques, au lieu de produire les conflits ethniques.

Quelle est la différence entre les deux? Quand les deux groupes ethniques partagent l'existence des différences, ceux qui pourraient être des conflits deviennent finalement des blagues.

Quand Jet LI répond à Trish que le Kung Fu est «le devoir des citoyens» à Hong Kong dans *Roméo doit mourir*, c'est une confirmation du stéréotype. Quand Jet se présente comme le «livreur de dimsum», il se moque de sa propre taille. C'est pourquoi les gangsters l'appellent «dimsum». Ici, la scène est plutôt rigolote que provocante, puisque l'on s'est mis en accord sur la différence au niveau de la taille entre les races. Quand Lucy Liu porte la combinaison noire classique bien que sexy, il s'agit bien, ici, d'une tenue de combat, elle s'inscrit dans la même stratégie.

Donc, on a trouvé une façon pour concilier les stéréotypes et la construction des personnages. Les conflits ethniques sont par conséquent atténués, ce qui permet de produire des films internationaux.

TROISIÈME PARTIE

La signification du Kung Fu dans la culture populaire américaine

1. la flexibilité du vedettariat

Pour comprendre le cinéma de Kung Fu américain, les stars internationales sont un sujet incontournable. Mais compte tenu du nombre de pages limité, nous ne pouvons pas faire une recherche complète d'une ou de plusieurs stars; c'est un sujet très complexe qui est en interaction avec l'industrie, les fans, la politique raciale, etc.

Heureusement, pour nos films étudiés, il existe beaucoup de matériaux publicitaires dans lesquels l'interaction entre les stars et l'industrie émerge. Nous pouvons retrouver les stratégies promotionnelles des films pour essayer de répondre à la question: comment Hollywood construit les images de certaines stars asiatiques et comment elle les vend au monde entier?

D'ailleurs, il existe aussi des matériaux autour des films produits par les fans. Cela nous permet d'observer les stars aux yeux des fans et l'interaction entre les deux.

Finalement, nous allons essayer de répondre: dans ce contexte interculturel, ce que représentent les stars asiatiques aux regards des spectateurs américains?

Jackie CHAN, un superman et un homme vulnérable

Dans la recherche de PANG Laikwan, *Jackie Chan, Tourism, and the performing Agency*⁷¹, elle indique que Jackie CHAN change toujours son identité nationale en fonction de son public. Dans ses films hongkongais dans les années 80-90, son identité hongkongaise était très marquée; il jouait souvent le rôle d'un policier qui travaille pour le gouvernement de Hong Kong sous la colonisation britannique. Alors que dans notre film étudié, *Shanghai Kid*, seule son identité chinoise est notée; il vient de Pékin. La notion de Hong Kong disparaît dans ce film. Après, dans certains films américains, *Le Smoking* par exemple, son identité chinoise disparaît, il devient sino-américain. Ce qui aussi le même cas pour Jet LI dans *Roméo doit mourir*, qui est en réalité un Pékinois et qui prend l'identité

⁷¹ PANG Laikwan, *Jackie Chan, Tourism, and the performing Agency*, dans *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film is an island*, Gina Marchetti, Tan See Kam (ed.), London: Routledge, 2007

d'hongkongais dans le film. On dirait que c'est la flexibilité d'identité nationale chez les stars asiatiques dans les films américains. Cela est nécessaire de le souligner pour compléter notre constatation sur Jackie CHAN. Toutefois, comme c'est un sujet qui est déjà trop souvent analysé, nous allons plutôt travailler sur l'image de Jackie CHAN aux États-Unis et sa flexibilité de statut.

Jackie CHAN, un «underdog» qui a réalisé son rêve



Quand on met l'affiche *Rush Hour* (figure de gauche) et celle de *Shanghai Kid* (la version américaine, figure au milieu) ensemble, il y a un fait évident; sur la deuxième, les producteurs américains n'hésitent pas à mettre en avant Jackie, grâce à son «star-power».

En ajoutant des lignes discontinues sur ces affiches, cela est plus frappant. Sur la première affiche, Jackie et Chris TUCKER occupent chacun la moitié de l'espace. Alors que sur la deuxième, Jackie occupe une position dominante; il est sur la ligne médiane de cette photo. On peut constater que Jackie est un peu moins grand que TUCKER, contrairement à l'affiche de *Shanghai Kid*, où il semble plus grand qu'Owen WILSON. Sur la troisième affiche (figure de droite), la version asiatique de l'affiche de *Shanghai Kid*, Jackie CHAN est au plein centre et il porte une tunique. Tandis que WILSON et Lucy Liu apparaissent en filigrane.

A contrario de l'affiche de *l'Équipée du Cannonball* (1981, voir iconographie), où Jackie se retrouve dans le coin en bas à droite. En 2000, il a incontestablement conquis l'estime d'Hollywood.

Au cours de la promotion de *Shanghai Kid* on n'a pas cessé de répéter que Jackie

n'est plus un inconnu à Hollywood comme il était, mais bien une grande star. S'il y a un mot-clé de la promotion du film à retenir, ce serait «le rêve». En effet, après l'avant-première de *Shanghai Kid*, les journalistes lui ont demandé si ce film était un rêve pour lui. Jackie a répondu qu'il a réalisé deux rêves à travers ce film. Le premier était celui du cowboy, un rêve d'enfance. Le deuxième, c'était d'être accepté par les spectateurs américains. Suite à cela, il a déclaré: «Mes rêves se sont réalisés!» Le lendemain, Jackie a passé un entretien à la télévision avec Jay LENO, au cours duquel, il a répété les mêmes phrases sur ses rêves. De plus, l'animateur lui avait demandé de raconter son histoire sur son ancienne carrière de cascadeur à Hong Kong. Les journalistes adorent aussi l'anecdote de Jackie et les chevaux. On n'arrêtait pas de lui demander de raconter sa peur des chevaux durant le tournage. Mais ce qui compte, c'est qu'au final, il a réussi à chevaucher les chevaux.

On a l'impression qu'avec ces faits, Hollywood et les médias américains essaient de construire une image de Jackie CHAN avec une trame assez classique. Celui d'un garçon, d'origine modeste, qui a fait des boulots difficiles, n'oubliant en rien son rêve. On le dépeint comme un type qui peut surmonter sa faiblesse pour réaliser ses rêves et enfin atteindre le brillant succès qu'il a aujourd'hui.

«Les Américains adorent les histoires d'underdogs qui résistent dans l'adversité.⁷²» dit Christophe Champclaux.

«Underdog», c'est un mot anglais qui consiste à décrire les étrangers, les opprimés, les gens dans une situation inférieure qui ont des rêves et un grand potentiel. Ces dernières années, ce mot est à la mode dans les livres et les revues de cinéma. Mais surtout dans les manuels de l'écriture de scénarios américains, qui veut définir un type de personnages. Ce genre de personnage est apprécié par les spectateurs; au début, ils sont dans une situation inférieure vis-à-vis des spectateurs. Touché par la pitié, on souhaite que ce personnage ait l'opportunité de réussir. Ce genre d'histoire nous renvoie une fantaisie que tout semble possible

⁷² Christophe Champclaux, *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à Hollywood*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2004, p 245

pour celui qui veut réaliser son rêve, malgré que l'on ait rien. Tout du moins, si on persiste et que l'on fasse les efforts.

Notons aussi que les images construites de Jackie CHAN hors écran correspondent à ceux sur l'écran. Dans *Shanghai Kid*, Chon Wen est un étranger qui perd son chemin au début du film tout comme un «underdog».

«...Kung Fu stars have always been related to the image of the underdog in Western critical discourse⁷³», dit Sabrina Qiong Yu. Dans son livre, Qiong Yu indique que Bruce LEE est un «underdog» furieux, Jet LI est un «underdog» adolescent, tandis que Jackie CHAN est un «underdog» comique.

Ainsi, les stars de Kung Fu ont trouvé une image qui les convient, mais surtout compatible avec le marché des États-Unis, voire même celui du monde entier.

Jackie CHAN immortel

Les jeux vidéo de Jackie CHAN sont beaucoup moins connus que ses films, mais il en existe bel et bien un grand nombre. On est entraîné dans un monde où «Jackie CHAN» est probablement plus fort que le vrai Jackie CHAN! Par exemple, *Shanghai Knight* est un jeu vidéo du même titre que celui du film, c'est-à-dire *Shanghai Knight (Shanghai Kid 2)*. Dans ce jeu vidéo, «Jackie CHAN» est infatigable contre les robots (figure de gauche). Dans *Jackie CHAN in fist of fire* (figure de droite), un autre jeu vidéo, si vous le souhaitez, vous pouvez voir «Jackie CHAN» combattre «Jackie CHAN». Mais le plus surprenant, c'est qu'en plus du Kung Fu, il peut aussi lancer des boules de feu!



⁷³ Sabrina Qiong YU, *Jet LI: Chinese Masculinity and Transnational film stardom*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p 124 [Traduction] «Les stars du Kung Fu sont toujours liées aux images de 'underdog' dans les critiques occidentaux.» Trad. PAN Yue

Ces jeux vidéo sont soit des adaptations des films homonymes, soit des emprunts d'images de Jackie provenant de plusieurs de ses films. Ils peuvent aussi venir de source officielle et non officielle. Cela fait partie intégrante de la culture des fans des Jackie CHAN.

Pour les fans de Jackie CHAN, il est difficile d'admettre la vérité, mais il faut faire face à la triste réalité, Jackie vieillit comme tout le monde. Maintenant, il n'est plus aussi rapide et flexible comme il l'était auparavant. Dans cette situation, les jeux vidéo sont une solution pour lequel on peut garder une image invincible de «Jackie» à jamais.

Ces jeux vidéo nous questionnent sur l'idée de la notion de star. Quand le corps humain de Jackie CHAN ne sera plus présent, est-ce que Jackie CHAN restera-t-il encore présent? Bien sûr, «l'être humain Jackie CHAN» va un jour mourir. Mais dans cette ère numérique, est-ce que «la star Jackie CHAN» pourrait être immortel?

Jackie CHAN Stuntmaster est un jeu vidéo de bonne qualité, produit par Radical Entertainment en 2000. C'est un jeu particulier, car Jackie CHAN a participé à la production. Il a fait des captures de mouvement et il a doublé sa propre voix. On peut entendre la voix de Jackie nous demandant «Tu es prêt?». Dans ce jeu, quand «Jackie CHAN» marche lentement, on peut aussi l'entendre chanter. On reconnaît allégrement les actions de Jackie dans ce jeu; il saute, il donne des coups de pieds, les rythmes et les angles corporels sont bien à Jackie. Ce jeu a même gardé les usages des objets des films de Jackie. Par exemple, on peut utiliser une brosse ou une boîte de lait comme une arme, ce qui nous évoque clairement certains de ses films. Ainsi, dans ce jeu, la présence de Jackie CHAN est partiellement gardée.

Cela nous fait penser à *Le jeu de la mort* (1973). Après le décès de Bruce LEE, on avait tout mis en oeuvre pour finir le film. On a cherché et trouvé quelques doublures. On a même été jusqu'à utiliser un découpage de l'image de Bruce en carton. Pourtant, tout le monde savait que Bruce LEE était mort, mais Bruce LEE était encore présent dans son film! Comment pouvons-nous l'appeler? L'esprit de

Bruce LEE? Non, c'était plutôt «la star Bruce LEE». On se rend compte que «la star» et «l'être humain», les deux êtres peuvent être séparés dans certains cas de figure.

Sans doute, le problème du vieillissement et de la mort cause un véritable souci pour les acteurs d'action. Mais pour une star d'action, c'est assez différent. Ces dernières années, Jackie CHAN discute de temps en temps sur Facebook et les forums en ligne avec ses fans. Une fois, un fan a posé une question sur Internet: «Je pense que Jackie CHAN est immortel, qu'en pensez-vous?» Jackie CHAN lui a répondu: «Non, je ne suis pas immortel, je suis un être humain ordinaire. Tout simplement, j'essaie de tout faire moi-même et je me blesse souvent.»



Cette anecdote est assez fascinante. De nos jours, on peut observer un nouveau vedettariat avec la présence des réseaux sociaux. Avec les réseaux sociaux, l'industrie qui était entre les stars et les fans disparaît. Une star n'est plus un dieu, mais bien un être humain devant son ordinateur tout comme vous et moi. Le moment où Jackie CHAN répond à cette question, «l'être humain Jackie CHAN» et «la star Jackie CHAN» sont à la fois confondus et séparés. Quand il nous parle, les deux nous parlent en même temps. Mais à travers cette réponse, il n'y a que la parole de «l'être humain Jackie CHAN».

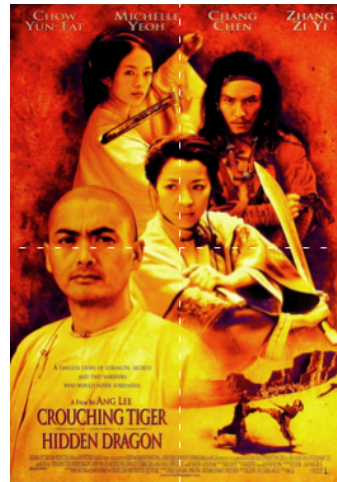
Dans ce cas bien particulier, on peut constater que Jackie CHAN joue entre ces deux statuts. Celui de son immortalité qui est construite sur «la star Jackie CHAN» à l'aide de «Jackie CHAN virtuel», car une partie de sa présence est gardée et qu'elle peut être réanimée à tout moment. Parallèlement, «l'être humain Jackie CHAN» garde sa vulnérabilité dans ses films, ce qui le rend plus réel. Comme Yuan Shu a dit:

CHAN wants to prove himself as courageous but vulnerable, funny

*but admirable, and superman-like but still human.*⁷⁴

Pour les fans, les spectateurs, il est très difficile de distinguer les deux statuts puisqu'ils partagent le même nom, le même visage, la même voix, etc. C'est pourquoi Jackie CHAN peut être à la fois un superman et un homme adorable.

Michelle Yeoh et Zhang Ziyi, le jeu et le dilemme d'identité



Ce sont les deux versions d'affiche officielles de *Tigre et Dragon* aux États-Unis. (Pour voir plus de version, se référer à l'iconographie pour la version d'Allemagne, d'Argentine, du Japon et de Corée du Sud). En voyant ces affiches, on se demande, qui est l'actrice principale? Sans aucun doute, Jen (Zhang Ziyi) est le noyau dans ce film. Mais sur la première version de l'affiche, Zhang Ziyi, qui joue pourtant le rôle principal, a disparu. Dans la deuxième version, Zhang est dans un coin et c'est Michelle Yeoh qui est mise en valeur, au milieu de l'affiche. Au cours de la promotion de *Tigre et Dragon* aux États-Unis, on a essayé de donner l'impression aux spectateurs que Michelle Yeoh est l'actrice principale. D'autant plus que Yeoh s'est chargée de faire les entretiens avec les journalistes américains. Par contre, en Chine continentale, c'est Zhang qui a fait les interviews dans lesquels elle est l'actrice principale. Pourquoi cette différence? D'une part, parce que Yeoh était plus connue que Zhang à ce moment-là aux

⁷⁴ Yuan Shu, *Reading the Kung Fu Film in an American Contexte: From Bruce Lee to Jackie CHAN*, dans *Journal of Popular Film & Television*, summer 2003, 31,2, Screen Studies Collection, p 57 [Traduction] «CHAN a l'intention de démontrer qui l'est lui-même un homme courageux, mais aussi vulnérable, drôle, mais admirable, avec un air de superman tout en étant un être humain.» Trad. PAN Yue

États-Unis. Puis, son anglais était meilleur que celui de cette dernière, à l'inverse de son mandarin qui n'est pas très bien. D'autre part, il y a la question d'identité; Zhang est Pékinoise. Cette identité lui a permis d'avoir une image comme celle de «une fille pékinoise qui est devenu la première actrice chinoise qui fait un grand film américain et ouvre le marché américain pour les films chinois suivants», ce qui fonctionne plutôt bien en Chine continentale. Quant à Yeoh, son identité est beaucoup plus flexible que celle de Zhang. En réalité, elle a plusieurs «identités». En Asie, elle est «la Jackie Chan au féminin». Elle prend l'identité d'«ex-Miss Moomba» en Australie. Aux États-Unis, elle est une «ex-James Bond Girl». Cette question d'identité nous permet de comprendre non seulement les carrières de ces deux excellentes actrices, mais cela nous permet aussi d'observer le problème d'identité chez les vedettes féminines dans le contexte de la mondialisation.

Zhang Ziyi: entre «la fille pékinoise» et «la grande vedette internationale»

Quelques années après *Tigre et Dragon*, en 2005, les deux actrices Yeoh et Zhang coopèrent pour la deuxième fois. Elles jouent des rôles de geishas japonaises dans un pur film américain, *Mémoire d'une geisha*. Ce film a provoqué de bonne controverse sur les identités des actrices. Pourquoi n'utilise-t-on pas des actrices japonaises pour les rôles japonais? L'explication du Steven Spielberg⁷⁵ est assez simple; selon lui, il n'y avait aucune star féminine japonaise qui partageait la même notoriété que celle de Zhang, Yeoh et Gong.

«Asian audiences for decades have accommodated generalized 'oriental' casting in Hollywood pics.»⁷⁶ le critique Todd McCarthy a bien indiqué cette idée de «casting oriental» hollywoodien. Mais ce qu'il a dit n'est pas vrai. Ce système de «casting oriental» semblait inacceptable aux yeux de certains spectateurs chinois. Les nationalistes ont accusé Zhang de trahison, parce qu'il y a quelques scènes du

⁷⁵ Steven Spielberg est le producteur de *Mémoire d'une geisha*.

⁷⁶ Todd McCarthy, *The art of seduction*, dans *Screen Studies Collection*, Nov 21-Nov 27, 2005, p 53 [Traduction] «Durant ces dernières décennies, les spectateurs asiatiques ont accepté le casting 'oriental' généralisé dans les films hollywoodiens.» Trad. PAN Yue

film dans lesquelles le rôle de Zhang est insulté par ses clients japonais. Cela a ressuscité la haine historique des Chinois envers les Japonais. D'ailleurs, les spectateurs japonais ne sont pas non plus contents.

À l'époque, les critiques négatives sur Zhang avaient inondé l'Internet chinois. Le film a été censuré en Chine continentale. Ce qui est une des raisons principales pour lesquelles Zhang Ziyi a également été censurée par la Télévision centrale de Chine à cette période-là.

Cet événement révèle trois vérités aiguës. Premièrement, revenons à l'idée de «casting oriental» hollywoodien que Todd McCarthy a notée. En réalité, c'est beaucoup plus large qu'un «système de casting». En effet, il s'agit plutôt d'un «vedettariat oriental». Prenons par exemple les yeux de Zhang Ziyi sur l'affiche de *Mémoire d'une geisha* qui sont entre le bleu et le vert.



On constate qu'il y a un côté hybride sur son visage. On voit le visage d'une actrice chinoise, le rôle d'une geisha japonaise et ses yeux artificiels marquent la présence d'une autre race. On peut voir ainsi que l'identité et la race de Zhang ont été dissipées. Derrière ce «vedettariat oriental», il y a une vision et un regard masculin très occidental. Les stars féminines asiatiques sont souvent réduites aux corps objectivisés et donc par conséquent elles n'ont pas de réelles identités. On peut même les comparer à des organes, comme une pièce de puzzle que l'on pourrait transformer ou utiliser selon «l'imagination orientale».

Dans ce système, on peut aussi constater l'égoïsme américain. Nous y reviendrons dans la dernière sous-partie.

Deuxièmement, les spectateurs chinois sont instables, ils peuvent changer leurs avis sur les stars à tout moment. Aux regards des spectateurs chinois, les stars

chinoises sont plutôt des outils idéologiques; l'image politique que véhicule une star passe avant tout le reste. À la sortie de *Tigre et Dragon*, Zhang était «la fille pékinoise qui a ouvert le marché international», on l'adorait; elle était «politiquement correcte». Une fois qu'elle a perdu ce statut, l'attitude des spectateurs a très vite changé. On peut donc constater que le nationalisme est en conflit direct avec la mondialisation des stars féminines.

Troisièmement, on voit la position passive d'une star dans cet événement. L'industrie, l'idéologie, la politique, toutes essayent de contrôler la star, alors que la vraie Zhang Ziyi est absente. Elle n'a aucune place dans cette histoire, puisque ni son corps, ni son identité n'appartiennent à elle-même.

Le film a eu un grand succès sur le marché américain et il a été plusieurs fois récompensé aux Oscars. Malgré cela et après *Mémoire d'une geisha*, Zhang fait le choix de rentrer en Chine. Elle a raconté le dilemme des actrices asiatiques à Hollywood en ce qui concerne les médias, ce qui lui permettait de regagner le coeur de ses spectateurs.

Plus récemment, Zhang réapparaît dans quelques films américains sous une nouvelle forme; les grandes stars chinoises jouent les figurants dans les blockbusters américains. Nous y reviendrons.

Michelle Yeoh: la diaspora et la flexibilité d'identité

Pour Michelle Yeoh, le tournage de *Tigre et Dragon* était une dure expérience. Premièrement, à cause des blessures, elle a souhaité arrêter les films d'action. Deuxièmement, elle parle très mal le mandarin et elle ne sait pas du tout lire le chinois. Elle lisait d'abord le scénario en anglais, avant de répéter les dialogues en chinois phrase par phrase pendant le tournage.

Parmi les trois acteurs principaux de *Tigre et Dragon*, Zhang Ziyi est la seule dont le mandarin est la langue maternelle. Cela a vraiment étonné beaucoup de spectateurs dans le monde entier. C'est un groupe assez complexe, Michelle Yeoh

est Malaisienne dont les parents sont Chinois⁷⁷ et qui parle l'anglais et le cantonais. Chow Yun-Fat et Cheng Peipei sont Hongkongais. Et n'oublions pas que le réalisateur Ang LEE est un Taïwano-Américain. Comment un groupe assez complexe peut-il se réunir et faire un film sinophone sans doublage? Voici la réponse d'Ang LEE:

*Les Chinois du monde entier, de Taïwan, de Hong Kong et du continent, partageaient un même imaginaire de la Chine classique. Nous étions unis par cette idée abstraite qui aujourd'hui s'est fragmentée.*⁷⁸

Cela offre un point de vue indispensable pour comprendre le film et les cinéastes diasporiques chinois. C'est Ang LEE qui a insisté pour ne pas utiliser de doublage, même si Yeoh manquait de confiance en elle-même. Car, chaque fois qu'elle devait parler le mandarin, elle haussait ses épaules ou elle riait, c'était un signe de manque de confiance -Ang LEE l'a dit dans son autobiographie. Bien que l'accent fasse l'objet de nombreuses critiques en Chine continentale, ce qu'Ang LEE a fait est effectivement un vrai enregistrement d'état de la diaspora de Yeoh et de lui-même.

À travers la carrière de Yeoh, on se rend compte que son identité est même plus flexible que celle de Jackie CHAN. Dans les films hongkongais, elle incarne autant de rôles de Chinoise du continent que d'Hongkongaise. Dans les films américains, elle peut être Chinoise, Hongkongaise et Japonaise. Alors que sa vraie identité, Malaisienne, semble totalement disparaître dans ses images. Malgré tout cela, elle est aussi une pure bouddhiste qui aime se considérer comme une Chinoise.

Donc, on voit bien qu'elle navigue entre «une Occidentale d'origine asiatique» et «une diaspora chinoise», sa carrière est fondée sur ses liens transnationaux. Yeoh est un exemplaire typique de «flexible citizen»⁷⁹, ce qui consiste à désigner une

⁷⁷ Ses parents sont les immigrés chinois en Malaisie. Michelle Yeoh est née en Malaisie.

⁷⁸ Ang LEE, «Prendre le meilleur des deux mondes» *Taiwanais, Ang Lee vit depuis vingt-deux ans aux États-Unis*, dans *Libération* 04/10/2000 p3

⁷⁹ Ong Aihwa. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham: Duke University Press,

sorte d'identité flexible dans les temps modernes. Pour ceux qui ont une identité flexible, «passports have become 'less and less attestations of citizenship, let alone of loyalty to a nation-state, than of claims to participate in labor markets'⁸⁰», comme Benedict Anderson le dit. C'est-à-dire qu'ils circulent dans le monde entier pour travailler. Pour eux, cela est beaucoup plus important qu'une identité nationale sur papier.

Ce genre d'identité flexible peut être à la fois avantageux et problématique. D'un côté, cela permet à Michelle Yeoh d'avoir des images tellement variées en tant qu'actrice. Elle tente de changer son accent, elle apprend les différents gestes des différentes culturelles, etc. De l'autre côté, sur ces citoyens souples, on peut souvent constater un grand désir d'avoir une identité culturelle fixe. Ce qui explique pourquoi, dans toutes les grandes villes du monde entier, il existe toujours une communauté chinoise composée de Chinois, Malaisiens, Singapouriens, etc. En un mot, ce sont des gens qui viennent de la région de la Grande Chine. Dans la communauté, les gens gardent leurs habitudes, leurs fêtes, leur croyance qui sont parfois même plus anciennes, plus traditionnelles que celles de la Chine moderne. Comme Gina Marchetti le dit:

*Diaspora cultivate a distinct identity and may have closer ties with other, similar communities around the world than with any "homeland."*⁸¹

C'est visible sur Michelle Yeoh; elle aime toujours parler de son signe chinois, le tigre. On le voit aussi dans «cette imagination de la Chine classique» d'Ang LEE qui est justement reflétée par ce film. Dans ce sens, l'accent de Michelle Yeoh et de Chow Yun-Fat est indispensable pour *Tigre et Dragon* puisque c'est un rêve sur «une Chine abstraite» de diaspora chinoise, qui doit être raconté avec les différents accents.

1999 [Traduction] «citoyen souple» Trad. PAN Yue

⁸⁰ ibid p 2 [Traduction] « Par rapport à leurs désirs de trouver du travail, leurs passeports deviennent de moins en moins importants comme identité, sans parler de la loyauté envers la nation qui l'est encore moins.» Trad. PAN Yue

⁸¹ ibid p 4 [Traduction] «L'idée de diaspora est le fondement d'une identité distincte. Cela peut aussi créer un lien qui est plus étroit avec les autres personnes des communautés similaires dans le monde entier qu'avec un 'pays natal'.» Trad. PAN Yue

Ces dernières années, les producteurs américains continuent à utiliser Yeoh comme un signe de Kung Fu et de l'Asie. *La Momie: La Tombe de l'empereur Dragon* (2008) et *Kung Fu Panda 2* (2016) sont en exemple. Cependant, jusqu'à maintenant, Yeoh n'apparaît jamais dans un film produit par des sociétés de la Chine continentale et son identité malaisienne est totalement remplacée par ses rôles multiraciaux liés à son image de star. Cela reflète aussi son état diasporique, parce que pour la diaspora, si on reprend les mots de Gina Marchetti, au fur et à mesure, leurs «parcours» («routes») deviennent leurs «racines» («roots») ⁸².

Conclusion: les passants à Hollywood

Sur nos stars étudiées, nous pouvons constater leurs flexibilités et dilemmes au niveau de l'identité, du statut, du conflit entre le nationalisme et la mondialisation des stars, etc. Pour Hollywood, au début du XXIe siècle, c'était le début de l'assimilation des stars asiatiques qui répond à la mondialisation.

De nos jours, Hollywood a inventé un nouveau vedettariat oriental. Les grandes stars asiatiques jouent des seconds rôles ou des petits rôles dans les blockbusters. Puis, au cours de la promotion en Chine, on met l'accent sur la participation de ces stars pour s'ouvrir sur le marché chinois. Ce qui est intéressant aujourd'hui, c'est que l'on ne note plus leur identité dans les films. Les stars asiatiques jouent souvent des collaborateurs des héros ou des méchants, ou bien des membres d'un groupe. Ils parlent anglais, il n'y a aucune distinction au niveau du maquillage et de la tenue. Prenons exemple comme FAN Bingbing dans *X-Men: Days of Future Past* (2014, figure de gauche) et Michelle Yeoh dans *Les Gardiens de la Galaxie Vol.2* (2017, figure de droite).

⁸² Gina Marchetti, *Race, Sex and the Chinese Diaspora in American Film*, Philadelphie, Temple University Press, 2012 p 5 «the dialectic between "roots" and "routes" remains salient as filmmakers work between Asia and the United States.»



Dans ce cas, les stars asiatiques à Hollywood ne sont plus des «étrangères», parce qu'il n'y a plus de différenciations. Mais, ils ne sont pas non plus des Américains, parce que Hollywood emprunte leurs images construites en Asie au lieu de reconstruire une autre image américaine.

Les stars asiatiques à Hollywood sont comme les paysages du monde entier dans les films américains, qui sont beaux, qui font partie de la stratégie mondiale d'Hollywood. Mais sans s'identifier, ni créer des liens avec les spectateurs américains, elles sont plutôt des passants à Hollywood.

2. Du nationalisme au transnationalisme

*'Kung fu', as a cultural imaginary consecrated in Hong Kong cinema since the 1970s, was constituted in a flux of nationalism.*⁸³

Un grand nombre de recherches partagent le point de vue de Li Siu Leung. C'est vrai que le nationalisme est à la fois une marque et un atout chez Bruce LEE. Dans ses films, il se bat pour les immigrés chinois en Thaïlande (*The Big Boss*), en Italie (*La Fureur du dragon*), il vainc les Japonais pour prouver que les Chinois ne sont pas faibles (*La Fureur de vaincre*). Sur ce dernier, après sa victoire, Bruce parle aux Japonais vaincus: «Écoutez bien! Je ne (le) dirai qu'une fois: Nous ne sommes pas des hommes faibles!». Notons qu'ici le «nous» fait référence à tous les hommes chinois. Ainsi, Bruce est devenu non seulement une star du cinéma, mais aussi un héros national. Produits à Hong Kong, à la fin des années 60, ces films ont suscité un sentiment anticolonial chez les spectateurs hongkongais. La diaspora chinoise dans le monde entier, surtout les

⁸³ Siu Leung Li, *Kung Fu: Negotiating nationalism and modernity*, dans *Culture Studies*, 15(3-4), Juin 2001, p515 [Traduction] «Kung Fu, une imagination culturelle qui figure dans le cinéma hongkongais depuis les années 70, a été construite dans un flux de nationalisme.» Trad. PAN Yue

Asio-Américains qui partagent la même identité que celle de Bruce LEE, est associée par ses films. À ce moment-là, le Kung Fu était une expression du nationalisme chinois et cette expression s'appuyait sur le corps de Bruce LEE.

Mais le contexte change, aujourd'hui, comme on l'a prouvé plus haut, les conflits ethniques sont transformés en différences culturelles comiques sur l'écran américain. Hors écran, on fait de plus en plus de coproductions transnationales, les acteurs et les stars circulent entre l'Orient et l'Occident. Dans cette circonstance politique et économique, on peut s'interroger:

- Qu'est-ce qu'il ne va plus exactement dans le nationalisme? Comment régler cet esprit démodé?

- Comment l'idée de transnationalisme se met en valeur par l'intermédiaire du Kung Fu?

Pour répondre à ces questions, il nous faut d'abord remonter jusqu'à l'époque de Bruce LEE pour retrouver l'essence du nationalisme chinois dans le cinéma du Kung Fu et son point de connexion avec la culture et la société américaine.

Pourquoi le nationalisme chinois pouvait-il fonctionner aux États-Unis?

Pour comprendre le nationalisme de Bruce LEE, il faut répondre à deux questions.

- Le nationalisme, fait-il partie de l'esprit du Kung Fu?

La réponse est non. En réalité, c'est une ambivalence de l'esprit du Kung Fu; d'un côté, c'est un ensemble de techniques de combat fatales. De l'autre côté, les maîtres du Kung Fu maîtrisent ces techniques pour ne pas combattre. La sagesse du bouddhisme et celle du taoïsme sont les deux sources spirituelles du Kung Fu. Le bouddhisme est une religion tolérante, «Dans le bouddhisme, il n'y a aucune justification à la violence dans quelque but que ce soit⁸⁴», comme le dit le Dalaï-lama. Le taoïsme est aussi une religion non-violente et pacifiste. Donc les moines de Shaolin, les taoïstes, ils s'entraînent au Kung Fu pour se perfectionner

⁸⁴ Matthieu Ricard, *Le bouddhisme est claire dans sa condamnation de la violence*, publié le 30 novembre 2017, [consulté le 15 décembre 2018] <http://www.lefigaro.fr/vox/societe>

et pour trouver la paix intérieure.

De toute façon, c'est vrai que cette ambivalence du Kung Fu permet de différents usages en fonction des différents contextes politiques. Dans les films qui sont toujours en interaction avec la politique, les différentes représentations du Kung Fu reflètent toujours leurs contextes. Elles répondent aussi aux besoins du temps. C'est pourquoi Bruce a profité du caractère fatal du Kung Fu et de l'ambiance anticolonial qui régnait à Hong Kong, pour les lier et exprimer le nationalisme, ce qui a très bien fonctionné à l'époque.

- Le nationalisme chinois, comment pouvait-il marcher aux États-Unis?

Pour comprendre le succès du nationalisme chez Bruce aux États-Unis, il faut le mettre dans le contexte politique américain au début des années 70. Le mouvement afro-américain des droits civiques dans les années 60 commença à ébranler l'institution raciste et renforça la demande de l'égalité raciale. Après l'assassinat de Martin Luther King, la situation se compliqua. Durant 1968-1969, les étudiants lancèrent «Third World Student Strikes⁸⁵», auquel les étudiants asio-américains participèrent. Une alliance entre les Afro-Américains et les Asio-Américains a ainsi établi. Par la suite, en 1974, les chercheurs et les écrivains asiatiques ont publié l'anthologie intitulée «*Aiiiiieee!*», sur laquelle ils ont annoncé leur revendication politique et dont il s'agissait de la reconstruction de l'image positive des Asiatiques.

C'est justement le moment où Bruce LEE et ses films sont entrés aux États-Unis tout en introduisant le Kung Fu à Hollywood. Ses films ont exactement répondu à la demande de redescription des minorités ethniques. Pour les Asio-Américains, ces films les ont aidé à construire leur identité, pour les Afro-Américains, les poings de Bruce brisent également leur ennemi - le racisme.

C'est peut-être un hasard historique que Bruce LEE et le Kung Fu sont entrés aux États-Unis à cette époque particulière. Cela explique pourquoi Bruce LEE est incopiable. Ce n'est pas parce que Bruce LEE est le meilleur acteur ou le maître

⁸⁵ La grève des étudiants du tiers monde

du Kung Fu le plus fort du monde. La vraie raison est le contexte historique américain qui est unique. Cela va être examiné ci-après sur Jackie CHAN et Jet LI.

Le transnationalisme et l'américano-centrisme

Le Kung Fu abstrait

Dans *Rush Hour II*, à Los Angeles, Lee (Jackie CHAN) se bat avec l'ami de Carter, un Afro-Américain, Kenny, qui tient une épicerie chinoise. Cette scène porte à confusion. Qui est le Chinois? Lee qui porte son costume ou Kenny qui porte sa tunique, le chapeau melon et avec sa natte à l'arrière? Lee pose une question en anglais, alors que Kenny lui répond en cantonais. Pendant le combat, les deux protagonistes se rendent compte de la même origine de leur Kung Fu. Kenny l'a appris à Crenshaw, aux États-Unis, auprès de son maître Ching, qui est le frère d'un autre maître Ching à Pékin que Lee connaît.



À l'arrière de cette scène, le film voulait nous donner l'information sur le fait que le Kung Fu n'est plus une technique nationale chinoise, mais bien une chose transnationale. On peut l'apprendre aussi bien à Crenshaw qu'à Pékin. En effet, j'aimerais noter ici que la «technique nationale» (le «Guo Shu») était justement un autre nom du Kung Fu dans la langue chinoise dans les années 30⁸⁶. Ainsi donc, l'identité nationale du Kung Fu est floue.

Ce n'est pas le seul exemple; dans *Roméo doit mourir*, chaque fois que Jet LI pratique le Kung Fu, un gangster de couleur noire lui dit «Tu n'es pas le seul qui sait cela.», puis il prend une position de Kung Fu. Mais en réalité, il se bat avec

⁸⁶ Pendant La Seconde Guerre mondiale, l'expression «guo shu» désigna une technique de combat nationale consiste à résister à l'invasion et l'occupation étrangère.

des actions hybrides.

Ce n'est pas simplement une hybridation. En réalité, cela révèle qu'au cours de cette appropriation, avec ce processus de désidentité, le Kung Fu dans le cinéma américain n'est même plus une technique de combat, mais plutôt une idée abstraite. Dans certains cas, «le Kung Fu» du cinéma américain peut avoir le même sens que «les arts martiaux chinois», mais il n'est plus le signifiant de ce dernier - ce qui est le cas dans les films sinophones. Ainsi, les cinéastes américains peuvent faire des modifications sur le Kung Fu en fonction de la situation.

Dans ce cas, il nous faut réexaminer le rôle de Jackie CHAN et de Jet LI dans le cinéma américain. Ce serait tomber dans le piège en pensant que les deux acteurs héritent de la position de Bruce LEE. On peut constater qu'à l'époque, c'était Bruce qui utilisait le Kung Fu, la technique, pour s'exprimer. Mais aujourd'hui, c'est le Kung Fu, l'idée de Kung Fu qui utilise les corps de Jackie CHAN et de Jet LI, pour composer ce mirage qui s'appelle «Kung Fu». Et ce n'est pas parce que les deux sont moins forts que Bruce LEE, c'est parce que le contexte a changé.

Les représentations de la mondialisation

Si on compte les langues présentes dans nos films étudiés, on se surprendrait par leur nombre. Dans *Charlie et ses drôles de dames*, par exemple, à part l'anglais, on parle le japonais, le finlandais, le français, l'allemand et l'espagnol. Sur les panneaux publicitaires présents dans ces films, on peut également trouver les différentes langues, le chinois (figure de gauche), le français (figure de droite), etc.



Avec ces langues troublantes, on ne sait plus où on est. Parce que l'on peut trouver ce paysage dans n'importe quelle grande ville du monde entier, New York,

Paris, Hong Kong ou Shanghai.

Dans *Rush Hours II*, Lee et Carter passent de Hong Kong à Los Angeles, ils ne changent même pas leurs costumes, alors que les climats sont en réalité très différents dans les deux villes. C'est important parce que le climat tropical est généralement une partie de paysage de Hong Kong, rappelons les films de Wong Kar-Wai par exemple, qui représentent la construction de Hong Kong par les Hongkongais eux-mêmes. Le climat chaud reflète la position de Hong Kong par rapport à la Chine continentale - Hong Kong est au sud-est du continent. Ici, dans *Rush Hours II*, le climat est flou, la position de Hong Kong est ambiguë. Il semble très proche des États-Unis. On a l'impression même que c'est une région des États-Unis.

Dans *Rush Hours III*, les deux passent de Los Angeles à Paris, après une scène d'avion qui dure moins d'une minute. Ensuite au premier plan de Paris, on ne voit que la plaque signalétique de l'aéroport de Paris. La plaque d'un aéroport, c'est à la fois l'objet le plus identifiable et le moins identifiable du monde. Elle nous donne une information très rapide, mais il n'y a rien d'autre que l'information indiquée dessus. Quand un film présente une ville avec une plaque signalétique, c'est assez clair que le réalisateur veut réduire la ville à son nom, comme pour dire que toutes les villes du monde sont identiques, mise à part leurs noms.

«The film has an emphasis on sameness throughout the globe, but its underlining of the importance of a U.S. particularity turns Hong Kong into an exotic outpost of the United States⁸⁷.» dit Wendy Gan dans sa recherche sur *Rush Hours II*. En effet, ces films hollywoodiens voulaient construire un monde en représentant des similitudes des grandes villes et en réduisant leurs différences. En même temps, dans cette homogénéisation mondiale, les États-Unis sont à la fois une miniature du monde et le centre du monde dans ces films.

Les crimes, le rôle des gouvernements

⁸⁷ Wendy Gan, *The Hong Kong local on film: re-imagining the global*, JUMP CUT: A Review of contemporary media, No.49, spring 2007[consulté le 19 mai 2018] URL: <http://216.131.117.136/home.html> [Traduction] «Le film met l'accent sur des similitudes de toute la planète, mais on souligne l'importance de la particularité des États-Unis transformant Hong Kong en une périphérie exotique des États-Unis.» Trad. PAN Yue

Il est évident que les actes criminels dans nos films étudiés sont souvent transnationaux. Dans *Shanghai Kid*, Lo Fang, un trafiquant et un ancien collègue Chinois (ou Sino-Américain) de Chon Wen, fait la traite de travailleurs chinois. Son complice, un Américain, kidnappe la princesse Peipei. Le gouvernement chinois sous la dynastie Qing paye la rançon, cette affaire est justement le début de l'histoire. Dans *Rush Hours II*, après un attentat à la bombe à Hong Kong, Lee et Carter suivent les méchants de Hong Kong aux États-Unis. Le meilleur exemple est *L'arme fatale 4*. Dans ce film, le méchant (Jet Li) est Hongkongais, mais aussi le frère d'un des quatre parrains de Hong Kong. Après la rétrocession de Hong Kong à la Chine, les parrains ont été arrêtés par le gouvernement du PRC. Dans le but de libérer son frère de la prison, Jet LI vient aux États-Unis et emploie les Sino-Américains pour fabriquer de la fausse monnaie chinoise, le RMB. Il surborne un général chinois pourri aux États-Unis avec cette fausse monnaie. Tout cela se déroule aux États-Unis. Donc, Mel Gibson qui joue le commissaire de la police américaine intervient et exécute la loi.



Notons la présence du RMB dans ce film. Le gouvernement chinois est absent dans cette affaire chinoise, la seule chose qui nous rappelle l'existence du gouvernement chinois est le RMB. Les billets sont faux et le gouvernement chinois est ainsi éclipsé. D'un autre point de vue, le RMB est l'instrument de l'infraction dans ce film et dont l'histoire se passe aux États-Unis. Tout cela nous donne deux informations:

Premièrement, On peut sans doute constater la relation économique moderne internationale dans ces représentations des affaires transnationales. Nous sommes tous sur la planète où chaque pays est une partie d'un tel ou tel acte transnational. Les capitaux circulent dans le monde entier, les gouvernements se retirent des

affaires - ce que l'on appelle «le néo-libéralisme⁸⁸» économique.

Deuxièmement, on peut aussi clairement voir l'américano-centrisme. Dans ces affaires transnationales, les autres gouvernements sont privés du pouvoir. Seul le gouvernement américain a la capacité de maintenir l'ordre.

Le rêve du Kung Fu est à qui?

Karaté Kid (2010) est un remake du film homonyme de 1984, c'est pourquoi le titre avec le karaté est gardé dans la version américaine, c'est une décision commerciale. Mais ce que Jackie CHAN et Jaden Smith pratiquent dans le film est le Kung Fu. Ce film a été renommé en Chine comme «Le Rêve du Kung Fu». Quand on voit ce film, on sent clairement la disparition de Hong Kong. Le film a été tourné à Pékin, le rôle de Jackie porte l'identité pékinoise. Il nous faut d'abord comprendre pourquoi Hong Kong disparaît ici. C'est un film coproduit sino-américain, ciblant le marché de la Chine continentale. Rappelons ce que l'on a mentionné dans l'introduction; en 1999, la Chine et les États-Unis ont signé un accord. Donc depuis 2001, La Chine doit importer 20 films américains au lieu de 10 par an. (Ce chiffre s'est élevé à 34 maintenant.) Pour la Chine, c'était une des conditions pour entrer à l'OMC. Ainsi, par des moyens diplomatiques, les films américains sont vraiment entrés sur le plus grand marché du monde. Sur ce point, les cinéastes américains se sont rendus compte que la clé, le Kung Fu, avec laquelle Bruce LEE a ouvert le marché américain 30 ans plus tôt est aujourd'hui devenue leur atout. Mais comment les cinéastes américains représentent-ils le Kung Fu aux spectateurs Chinois? Quand on dit «le rêve du Kung Fu» ici, ce rêve est à qui? Est-ce que c'est un rêve des Chinois? Ou bien un rêve des Américains? Sur le petit héros Dre (Jaden Smith), on peut voir comment le rêve du Kung Fu des Américains s'est construit dans la culture populaire américaine. Avant qu'il apprenne le Kung Fu auprès de Mr.Han (Jackie CHAN), il a toujours eu un rêve du Kung Fu. Mais, c'est une véritable confusion; il est un grand fan de Bruce LEE.

⁸⁸ Le néo-libéralisme, cette expression a plusieurs sens. Ici, on prend le sens économique, qui consiste à désigner la nouvelle relation économique, dans laquelle les produits, les marques et surtout les capitaux circulant librement dans le monde entier et pour laquelle il y a moins d'intervention politique.

Il apprend le karaté par le biais d'une émission télévisée pédagogique, voire même par le dessin animé Bob l'éponge!



Dans la scène où Dre essaie de prouver son potentiel de Kung Fu à Han, il mentionne la copine de son oncle, une Brésilienne, qui lui a appris quelques positions de Jiu-Jitsu brésilien. En effet, il parle du lien culturel afro-brésilien, la capoeira, un art martial afro-brésilien déguisé en danse.

Ainsi, on peut constater que Dre ou bien les Américains de la jeune génération connaissent les arts martiaux par l'intermédiaire des films, de la télévision, du dessin animé, etc. Pour eux, la distinction n'a pas d'importance, tout est dans le cadre du Kung Fu.

Parallèlement, la mère de Dre représente bien l'attitude des Américains de la génération précédente. Même si elle ne sait rien du Kung Fu, le Kung Fu ou le karaté est la même chose pour elle. Mais cela ne l'empêche pas de soutenir son fils avec une grande passion qui vient aussi de la culture populaire.

Dans cette situation du film, Mr.Han est le symbole du Kung Fu traditionnel chinois. Il entraîne Dre à l'aide d'un poteau de Wing-chun, il lui parle de l'esprit et de la philosophie du Kung Fu: «On pratique le Kung Fu, ce n'est pas pour vaincre les autres, mais plutôt pour se concilier avec les autres.» Il faut aussi mentionner le style de performance de Jackie CHAN dans ce film. Il joue de façon très chinoise; il parle très peu, son visage est peu expressif, il s'exprime par son regard et il parle d'un ton très ferme - ce qui n'est pas le style général comique de Jackie CHAN.

Soulignons une chose moins évidente mais néanmoins très importante: le retour du «Kung Fu réel». Dans ce film, tous les figurants sont de vrais apprentis du Kung Fu. Étant donné que «le Kung Fu réel» est le style filmique né à Hong

Kong, s'il n'y avait pas cette invention des cinéastes hongkongais, il n'aurait pas ce film.

Ainsi, on voit trois rêves du Kung Fu dans le film, le rêve hybride américain, le rêve traditionnel chinois et le rêve filmique hongkongais. Le plus important est la possibilité de combiner les trois. Gina Marchetti a bien expliqué la nouvelle relation triangulaire et cette coopération transnationale:

As Hong Kong film talent makes concessions to PRC taste and political constraints, Mainland Chinese film culture courts and absorbs Hong Kong cinema's production practices and modes of operation. With Hollywood in the mix, films such as The Karate Kid search for a common kung fu lexicon that can cross the PRC-Hong Kong border as well as make sense for global audiences.⁸⁹

Il nous faut noter un autre fait, c'est que le Kung Fu dans ce film n'est plus une technique de combat fatale, mais plutôt un sport ou une performance artistique. Le combat final est dans le cadre de la compétition sportive. Un tableau de bord nous donne un critère de gagner ou perdre, ainsi, le but est de se prouver à soi-même au lieu de blesser des adversaires - ce qui est plutôt l'esprit sportif au lieu de l'esprit de combat.



Cela répond à une politique de la Chine après La Seconde Guerre mondiale, c'est

⁸⁹ Gina Marchetti, *Does the Karate Kid Have a Kong Fu Dream? Hong Kong Martial Arts between Hollywood and Beijing*, [consulté: 15 mai 2018] URL: www.cf.ac.uk/jomecjournal [Traduction] «Les cinéastes hongkongais font des concessions sur la préférence et les règles du PRC. Le système du continent absorbe beaucoup d'opérations cinématographiques hongkongaises. Avec Hollywood qui fait le mélange, les films, comme *Karaté Kid*, par exemple, sont à la recherche des lexiques communs du Kung Fu pouvant traverser la frontière entre la Chine et Hong Kong, ceux qui intéresseraient aussi les spectateurs dans le monde entier.» Trad. PAN Yue

la transformation des arts martiaux chinois d'une technique de combat à un sport. En même temps, on a annulé l'expression «Guo Shu» (technique nationale) dans les dictionnaires (voir p97 pour la définition de «Guo Shu»).

Ainsi, on voit bien qu'avec le changement du contexte politique mondial, au fur et à mesure, le nationalisme s'est séparé du Kung Fu dans les films. Le Kung Fu reprend son sens originel quand il est représenté par les opérations multiples et apprécié par les spectateurs du monde qui ont les différents rêves du Kung Fu.

Conclusion

De nos jours, dans le contexte de la mondialisation, le Kung Fu dans les films américains, ou bien dans les coproductions, est expliqué par l'esprit sportif en réassimilant la philosophie traditionnelle chinoise de façon partielle.

Cependant, il faut souligner que ce n'est qu'une situation temporaire; à travers notre recherche, on se rend compte que le sens du Kung Fu dans les films est instable. Il change constamment en interaction avec l'économie, la culture populaire et surtout la politique, y compris la politique interne et la politique internationale.

Donc, pour travailler sur ce sujet, il faut obligatoirement le mettre dans le contexte, sinon, on risque de prendre une mauvaise orientation.

Conclusion de la troisième partie:

L'hégémonie culturelle et la négociation

In fact, given the hegemonic influence of Hollywood, it is often assumed that filmmakers around the world can only globalize themselves through either of the following two ways: going to Hollywood and making films there, or at least emulating the Hollywood model.⁹⁰

⁹⁰ Man-Fung Yip, *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2017, p 147 [Traduction] « En réalité, compte tenu de l'influence hégémonique d'Hollywood. Il est souvent remarqué que pour les cinéastes du monde entier, les deux seules façons de se mondialiser ce sont: aller à Hollywood et

La question d'hégémonie n'est pas un nouveau sujet en ce qui concerne l'échange culturel entre l'Orient et l'Occident. Dans *Orientalisme*, Edward Saïd cite l'idée de l'hégémonie culturelle d'Antonio Gramsci pour décrire la relation culturelle entre l'Europe et le Moyen-Orient. Cela veut dire que dans une certaine culture, on croit que cette culture est supérieure à une autre, on peut voir, décrire et expliquer la dernière à condition que l'on soit dans la première.

Dans ce sens, on comprend pourquoi Jackie CHAN a dit qu'il n'aimait pas la série de *Rush Hours*, «C'est trop américain» dit-il. L'appropriation à Hollywood, c'est souvent une négociation. D'une part, Hollywood assimile la culture et les élites asiatiques, d'autre part, ils restent «les externes» à Hollywood. Comme Arthur Dong indique dans son documentaire *Hollywood Chinese: The Chinese in American Feature Films*, les stars telles que Jackie CHAN, Lucy LIU, Anna May WANG, ils luttent tous souvent avec les rôles d'identité raciale qui s'imposent à eux. Mais au final, ils sont obligés de les accepter.

La négociation entre les cultures est moins visible et plus compliquée. Citons un rapport fait par le gouvernement américain en 1927, c'était un rapport sur le marché du cinéma chinois. À cette époque là, l'objectif du gouvernement américain était: «Through the motion-picture film there can be impressed upon the Chinese methods, ideas, and materials of an essentially American character.⁹¹» Mais les problèmes étaient le manque d'acteurs chinois et la fermeture du marché chinois. 80 ans après, tout a changé, Hollywood a assimilé pas mal de stars et le marché chinois s'est ouvert. Le but est donc achevé. Cela n'est pas simplement une question d'argent, mais Hollywood arrive à exporter l'idéologie américaine par les matériaux chinois. En revanche, la Chine essaie de construire ses images modernes, internationales, puissantes et amicales dans les

travailler là-bas ou tout du moins imiter le modèle hollywoodien.» Trad. PAN Yue

⁹¹ Ting WANG, *Hollywood's crusade in China prior to China's WTO accession*, JUMP CUT: A Review of contemporary media, No.49, spring 2007 [consulté le 19 mai 2018] URL: <http://216.131.117.136/home.html> [Traduction] «Par les films, il semble possible d'utiliser les méthodes, les idées et les matériaux chinois pour représenter essentiellement le caractère américain.» Trad. PAN Yue

films américains comme un publicitaire de la nouvelle Chine. Le Kung Fu, la culture, est seulement un pion sur l'échiquier politique dans cette histoire.

CONCLUSION

La marchandisation irrésistible

C'est passionnant de travailler sur les films contemporains, car l'on se rend compte souvent que ce que l'on pensait du monde actuel est inexact.

À travers notre recherche, on peut constater que les échanges inégaux dans une affaire d'acculturation sont généralement considérés comme les différences de goûts chez les divers groupes de spectateurs (consommateurs). Alors qu'en réalité, ce sont les raisons politiques, économiques qui causent cette inégalité.

Dans le cas de *Tigre et Dragon*, par exemple, on voit bien que c'est un film basé sur les matériaux chinois mais fabriqué pour les spectateurs américains, qui porte l'idéologie américaine au lieu de la philosophie du wu xia pian. Mais on a expliqué généralement l'échec en Chine et le succès aux États-Unis du film par les différences entre les spectateurs chinois et les spectateurs américains au niveau des préférences. Ou bien dans *Rush Hours* et *Shanghai Kid*, la star Jackie CHAN est employée par Hollywood comme un Américain honoré, sans lui donner l'occasion d'exprimer l'esprit du Kung Fu, sans parler des techniques cinématographiques qui modifient ses actions et son corps. C'est pourquoi Jackie n'aime pas ces films, alors que l'on pense que c'est à cause de ses goûts personnels, qui sont différents de ceux des Américains. On peut comprendre pourquoi certains chercheurs, tels que Darrell Hamamoto et Aijaz Ahmad expliquent cet échange inégal avec l'idée de «post-colonialisme». Ils pensent que Hollywood prend la richesse culturelle asiatique sous le prétexte d'admiration. C'est une continuation du système colonial dans notre ère.

Dans ce sens, ils ont raison. Mais essayons d'aller plus loin. D'un autre point de vue, pourquoi croyait-on inexactement que l'échange inégal est une question de goût? Parce que l'on ne voit pas les affaires politiques et économiques qui se cachent à l'arrière. Généralement, on ne voit que les spectateurs qui consomment les films.

Par conséquent, un autre fait émerge. On est dans un monde où les idées, les négociations politiques, les affaires économiques, les idéologies, les cultures peuvent être toutes marchandisées, elles circulent dans le monde entier sous la forme de marchandises.

Ainsi, le processus d'appropriation du Kung Fu peut être dégagé, ce qui peut être considéré comme une marchandisation d'une culture. Rappelons notre conclusion de

la première partie, l'idée de «Kung Fu réel», le monde du Kung Fu est transformé en monde de jeu vidéo. Rappelons aussi la conclusion de notre deuxième partie concernant les stéréotypes; ils ont été reformulés comme des différences culturelles comiques.

Dans ce cas, on est en droit de dire que toutes les idées que l'on a discutées plus haut dans cette recherche ont été marchandisées sur la chaîne de fabrication hollywoodienne. Au fond, ce sont les forces politiques et économiques qui orientent cette chaîne. Et bien souvent, elles sont également entraînées dans ce torrent irrésistible de la marchandisation.

BIBLIOGRAPHIE

Le Cinéma du Kung Fu

ANDERSON Aaron, Action in motion: Kinesthesia in martial arts films, *Jump Cut*, N°42, Dec 1998, p 1-11

ANDERSON Aaron, Violent dances in martial arts films, dans *JUMP CUT: A Rewview of contemporary media*, No.44, consulté le 19 mai 2018, URL: <http://www.ejumpcut.org/home.html>

ARMANET François et Max, *Cinéma kung-fu*. Paris, Ramsay, 1988

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

CAI Rong, *Gender Imagination in Chroching Tiger, Hiddeb Dragon and the Wuxia world*, *Positions: east asia cultures critique*, Volume 13, N°2, Fall 2005, p. 441-471

CHAMPCLAUX Christophe, *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De Hong Kong à Hollywood*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2004

CHAMPCLAUX Christophe, *Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma: De ring à rue*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2008

CORLISS Richard, *Fighter Jet*, dans *Time*, 12 octobre 1998, p.70, 72-73

DRISCOLL Catherine, *Le mélodrame de l'actrice martial*, dans *Le choc des super-héros: Anatomie de la Nouvelle Amérique*, Tausen daugen 2007/1, Trad.Civan Gürel

GAN Wendy, *The Hong Kong local on film: re-imagining the global*, *JUMP CUT: A Rewview of contemporary medie*, No.49, spring 2007, consulté le 19 mai 2018, URL: <http://216.131.117.136/home.html>

GENET Christophe, *Encyclopédie du cinéma d'arts martiaux*, Paris, Chiron, 2005

HAO Shenglan, *Chinese «kungfu image» in Hollywood Movies*. 好莱坞电影里的中国功夫形象研究, Xiangtan, Xiangtan University.2013

HERNNING Martin, *«I Am Cat woman, Hear Me Roar»: Gender between Film and Video Game*, dans *Superhero Synergies: Comic Book Characters Go Digital*, Rowman&Littlefield, 2014, p.173- 187

- HUNT Leon. *Kungfu Cult Master, From Bruce Lee to Crouching Tiger*. New York, Wallflower Press, 2003
- JIA Leilei, *Chinese Martial Arts Movie and Religious Ethic*. Nanjing, Journal of Southwest University, 2005
- JIA Leilei, *The Myth of «Dance of Martial Arts»: Chinese arts film and it's cultural spirit*. Beijing, China Renmin University Press, 2014
- LI Siu Leung, *Kung Fu: Negotiating nationalism and modernity*, dans *Culture Studies*, 15(3-4), Juin 2001, p 515-542
- LORRIMER Verina Glaessner, *Kung-fu: cinéma of vengeance*. London:Publishing Limited, 1974
- MACARTHY Todd, *The art of seduction*, dans *Screen Studies Collection*, Nov 21-Nov 27, 2005, p 53-54
- MAINON Dominique et URSINI James, *The Modern Amazons: Warrior Women on Screen* (Pompton Plains), Limelight Editions, 2006
- MARCHETTI Gina, *Does the Karate Kid Have a Kong Fu Dream? Hong Kong Martial Arts between Hollywood and Beijing*, consulté: 15 mai 2018, URL: www.cf.ac.uk/jomecjournal
- MOVOSIN Frédéric, *Quel héros pour le cinéma hongkongais?* dans *Théorème: Du héros aux super héros, Mutation cinématographique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p.31-42
- ITIER Roger, *Le Grand Livre du Kung Fu Wushu*, Nîmes, De Vecchi, 2007
- ROBERTE Julie, *Roméo kung-fu: Roméo doit mourir une adaptation hip-pop de Shakespeare*, France-Soir le 02 novembre 2000
- SANG Tze Lan D, *The transgender body in Wang Dulu's crouching tiger, hidden dragon*, University of Hawai'i Press, 2006
- SARKAR Bhaskar *Hong Kong Hysteria: Martial Arts Tales from a Mutating World* dans *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Esther Yau (ed.) Minneapolis, University of Minnesota Press.2001, p.159-176
- SCOTT.A.O., *Charlie's angles*, dans *The New York Times Film Reviews 1999-2000*, 2000 Nov3, E16:1, New York, 2000, p 436

- SOTINEL Thomas, *Kung-fu et sentiments dans la Chine impérial par Ang Lee*, Le Monde, le 04 octobre 2000
- STRINGER Julian. *Problems with the Treatment of Hong Kong Cinema as Camp*. Asian Cinema. 1996/7, p 44-65
- TEO Stephen. *Chinese martial arts cinema: the Wuxia tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009
- THOMPSON Kristin et BORDWELL, *Bond vs. Chan: Jackie shows how it's done*, mis en ligne le 15 septembre 2010, consulté le 19 mai 2018, URL: <https://journals.openedition.org/aldebaran/69>
- XIANG Jian, *Analyse systématique des méthodes chorégraphiques de Yuen Woo-ping*, 系统分析袁和平动作设计方法, mis en ligne le 9 juin 2013, consulté le 5 février 2018, URL: <http://i.mtime.com/xwq/blog/7621915/index-2.html>
- YIP Man-Fung, *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2017
- YIP Timmy, *神思陌路: 叶锦添的创意美学*, Beijing, China Travel&Tourism Press, 2010
- YUAN Shu, *Reading the Kung Fu Film in an American Contexte: From Bruce Lee to Jackie CHAN*, dans *Journal of Popular Film & Television*, summer 2003, 31,2, Screen Studies Collection, p 50-59
- WANG Fu. *The Study on Artistic Rendering of Martial Arts Action in Kung Fu Film*. Shanghai: Shanghai University of Sport. 2014
- WANG Hui Ling et SCHAMUS James, *卧虎藏龙*, Beijing, China Translation& Publishing, 2000
- WANG Ting, *Hollywood's crusade in China prior to China's WTO accession*, dans *JUMP CUT: A Rewview of contemporary media*, No.49, spring 2007, le 19 mai 2018, URL: <http://216.131.117.136/home.html>
- WONG Cindy Hing-Yuk, *Cities, cultures and cassettes: Hong Kong cinema and transnational audiences*, dans *The spectator*, Los Angeles, Vol.22, N°1 (Spring

2002), p 46-64

WU Chao. *Esthétique violente des armes blanches dans les films de Wuxia*. Nanjing, South China Television Journal.2010 no.04 p 98-101

Les études culturelles

BORDWELL David, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008

DANZELOT Jacques, *Les politiques de la ville en matière d'intégration des nouveaux arrivants*, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 19 mai 2018, URL: <http://eduscol.education.fr/cid45873/>

DROMAL Krystle, *From Yellow Peril to Yellow Fever: The Representation of Asians from Anna May Wang to Lucy Liu*, OFF SCREEN, Volume 11, Issue 5, 2007, consulté 15 mars 2018, URL: http://offscreen.com/view/yellow_fever

GREENE Naomi. *From Fu Manchu to Kung Fu Panda: Images of China in American Film*. Hawaii, University of Hawai'i Press.2014

HAO Jian. *Méthode de genre filmique*. Shanghai, Fudan University Press.2011

ITIER Roger, *Le grand livre du Kung Fu Wushu*, Nîmes, De Vecchi, 2006

LEE Bruce, *Chinese Gung Fu: The Philosophical Art of Self-Defence*. California, Oriental Book Sales.1963

LI Siu-leung, *'Kungfu: Negotiating Nationalisme and Modernity'*, *Cultural Studies*. HongKong, Linnan University Press.2006

MARCHETTI Gina, *Race, Sex and the Chinese Diaspora in American Film*, Philadelphie, Temple University Press, 2012

ONG Aihwa, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham, Duke University Press, 1999

RICARD Matthieu, *Le bouddhisme est claire dans sa condamnation de la violence*, publié le 30 novembre 2017, consulté le 15 décembre 2018, <http://www.lefigaro.fr/vox/societe>

T. Dufresne et J. Nguyen, *Dictionnaire des Arts Martiaux Chinois*. Paris, Budostore, 1994

UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005

VICK Tom, *"Kung Fu Kenny" and The Hip-Pop/Kung Fu Connection*, consulté le 19 mai 2018, URL: <https://crackmagazine.net/article/>

Y.HAMAMOTO Darrell et LIU Sandr, *Coninterview Asian American film Criticism*. Philadelphia, Temple University Press, 2000

Les Théories

BASTIDE Roger, *Acculturation*, dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 19 mai 2018

URL:<http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/>

CHEN Xiaoyun, *Étude Actoral des Stars Chinois. 中国电影明星研究三编*, Beijing, China Film Press, 2016

DELAPORTE Chloé. *Le genre filmique, Cinéma, télévision, Internet*. Paris, Press Sorbonne Nouvelle, 2015

FISKE Jone, *The Cultural Economy of Fandom*, dans *The Adoring audience: fan culture and popular media*, London/New York, Routledge, 1992, p 30-49

GIRAUD Frédérique, *S'habiller*, Nîmes, Le Sociographe, 2005, n° 17, p 128

GONZALEZ Christian, *Le Western*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979

IL Allen, *Male sex roles and epithets for ethnic women in American slang*, dans *Sex Roles*, Norwell, Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers, 1984

HOFSTEDE Geert, Xu Li-sheng, *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations*, 文化之重:价值, 行为, 体制和组织的跨国比较, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 2008

Renard Noémie, *L'objectivation sexuelle des femmes: un puissant outil du patriarcat-le regard masculin*, mis en ligne le 13 août 2013, consulté le 19 mai 2018, URL: <https://antisexisme.net/>

PAGEAUX Daniel-Henri. *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan. 2007

SAID Edward, *L'Orientalisme*, New York, Pantheon Books, 1978

STAM Robert et SHOHAT, *Film Theory and Spectatorship in the Age of the Posts*, Reinventing Film Studies (sous la direction de Christine Gledhill et Linda Williams), Arnold, 2000, p 381-401

Les études actorals

BREN Frank, *Fighting Woman: Cheng Pei-pei and King Hu Legacy*. Victoria, Metro Magazine: Media& Education Magazine, 1998, no.113/114, p81-85

DAI Guobin, *The Features and Trend of the Chinese Kung fu Movie Stars: Three Case Studies From Bruce Lee to Jackie Chan and Jet Li*. Shanghai, Shanghai University of Sport. 2004

GRASSIN Sophie, *Michelle Yeoh, reine du kung-fu*, L'Express 28 septembre 2000, p2

PANG Laikwan, *Jackie Chan, Tourism, and the performing Agency*, dans *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film is an island*, Gina Marchetti, Tan See Kam (ed.), London: Routledge, 2007, p. 206-218

TRANCHANT Marie-Noëlle, Jackie Chan, d'Est en Ouest, Le Figaro, le 09 août 2000

YU Sabrina Qiong, *Jet LI: Chinese Masculinity and Transnational film stardom*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012

Les biographies

CHAN Jackie et YANG Jeff, *I Am Jackie Chan: My Life in Action*, New York, Ballantine Books, 1999

CHAN Jackie, ZHU Mo, Jackie CHAN, *Getting old before growing up, 还没长大就老了*, Nanjing, Jiangsu Phoenix Literature and Art Press, 2015

LEE Ang, ZHANG Liangbei, *Mon Rêve de Cinéma: Autobiographie de Ang LEE, 十年一觉电影梦: 李安传*, Beijing, CITIC Perss Group.2013

LIAO Xiao-dong, *Biographie de Jet LI, 李连杰传*, Wuhan, Hubei People's Press, 2006

Les entretiens

LEE Ang, «Prendre le meilleur des deux mondes» *Taiwanais, Ang Lee vit depuis vingt-deux ans aux États-Unis*, dans *Libération* 04/10/2000, p 3-4

PAU Peter, *Peter PAU parle de la photographie de Tigre et Dragon, 鲍德熹谈《卧虎藏龙》中的摄影*, consulté le 19 mai 2018, URL: <http://www.videocase.cn/>

TEO Stephen, *we kicked Jackie Chan 's Ass! An Interview with James Schamus*, mis en ligne avril. 2001, consulté le 19 mai 2018, URL: <http://sensesofcinema.com/>

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

Roméo doit mourir 2000

Réalisateur: Andrzej Batkowiak

Titre original: Romeo must die

Shanghai Kid 2000

Réalisateur: Tom Dey

Autres titres: Shanghai Noon, Le cowboy de Shanghai

Tigre et Dragon 2000

Réalisateur: Ang LEE

Titre original: 卧虎藏龙, Crouching Tiger, Hidden Dragon

Charlie et ses drôles de dames 2000

Réalisateur: McG

Titre original: Charlie's Angels

Corpus secondaire

Les films anglophones:

Le lys brisé 1919

Titre original: Broken Blossoms

The good earth 1931

Le Train sifflera trois fois 1952

Titre original: High Noon

Opération Dragon 1973

Titre original: Enter the Dragon

L'Année du dragon 1985

Titre original: Year of the Dragon

007: Demain ne meurt jamais 1997

Titre original: Tomorrow Never Dies

L'arme fatale 4 1998

Titre original: Lethal Weapon 4

Qui suis-je? 1998

Titre original: Who am I?

Rush Hours 1998
Rush Hours 2 2001
Rush Hours 3 2007

The Matrix 1999
The Matrix 2 2003
The Matrix 3 2003

The One 2001

Le Baiser mortel du dragon 2001
Titre original: Kiss of the Dragon

Le Smoking 2002
Titre original: The Tuxedo

Shanghai Kid 2 2003
Autres Titres: Shanghai Knights, Les Chevaliers de Shanghai

Charlie et ses drôles de dames 2 2003
Titre original: Charlie's Angels 2

Kill bill: Volume 1 2003
Kill bill: Volume 2 2004

Danny the Dog 2005

Mémoire d'une geisha 2005
Titre original: Memoirs of a Geisha

Le Royaume interdit 2008
Titre original: The Forbidden Kingdom

Kung Fu Panda 2008
Kung Fu Panda 2 2011

Push 2009

Kung Fu Nanny 2010
Titre original: The Spy Next Door

Karaté Kid 2010

Titre original: The Karate Kid 功夫梦

X-Men: Days of Future Past 2014

Les Gardiens de la Galaxie Vol.2 2017

Titre original: Guardians of the Galaxy Vol. 2

Les films sinophones:

Big Boss 1971

Autres Titres: 唐山大兄, The Big Boss

La Fureur du dragon 1972

Autres Titres: 猛龙过江, The Way of Dragon

Dynamique Dragon contre boxeurs chinois 1972

Autres Titres: 合气道, Lady Kung Fu

La Fureur de vaincre 1972

Autres Titres: 精武门, Fist of Fury

Deadly China Doll 1973

Titre original: 黑路

Le Jeu de la mort 1978

Autres Titres: 死亡游戏, Game of Death

Soif de justice 1984

Autres Titres: 快餐车, Wheels on Meals

Police Story 1985

Police Story 2 1988

Police Story 3 1992

Titre original: 警察故事, 警察故事 2, 警察故事 3

Tai Chi Master 1993

Titre original: 太极张三丰

The Heroic Trio 1993

Titre original: 东方三侠

Fist of Legend 1994

Titre original: 精武英雄

Jackie CHAN dans le Bronx 1995

Autres Titres: 红番区, Rumble in the Bronx

Hero 2001

Titre original: 英雄

Le Règne des assassins 2010

Autres Titres: 剑雨, Reign of Assassins

The grandmaster 2013

Titre original: 一代宗师

Les Documentaires

Jackie CHAN: My Stunts 1999

Réalisateur: Jackie CHAN

Bruce LEE: Itinéraire d'un Combattant 2002

Réalisateurs: Bruce LEE, John Little

Titre original: Bruce LEE: A Warrior's Journey

Hollywood Chinese: The Chinese in American Feature Films 2007

Réalisateur: Arthur DONG

ICONOGRAPHIE



Anna May WONG avec la frange et le maquillage emblématiques de
«Yellow Fever»



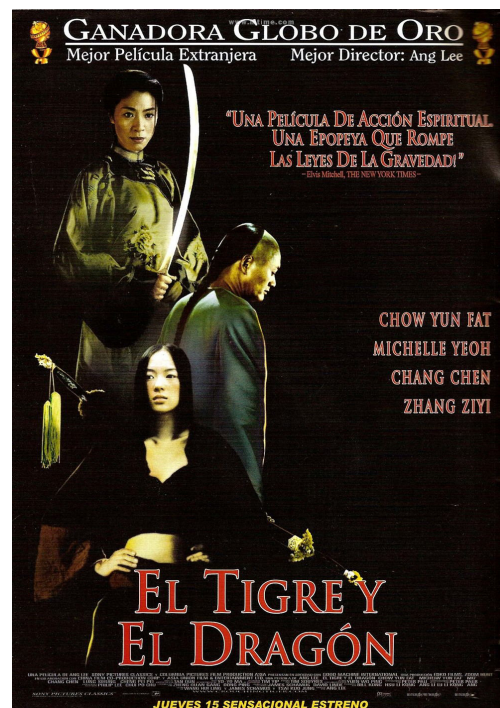
Bruce LEE et sa fameuse combinaison jaune



La représentation du mah-jong dans *L'Année du dragon* (*Year of the Dragon*, 1985)



Sur la couverture du DVD de *L'équipée du Cannonball* (*Cannonball Run*, 1981), Jackie CHAN est dans le coin inférieur, à droite.





Les affiches officielles de *Tigre et Dragon* des divers pays

De gauche à droite et de haut en bas: la version allemande, argentine, japonaise et coréenne

ANNEXE

Les films arts martiaux américains joués par les acteurs chinois des années 1970 aux années 2010

Titre	Acteur chinois	Société	Année de sortie
Enter The Dragon	Bruce Lee	Warner Bros	1973
Game of Death	Bruce Lee	20th Century Fox Film Corporation	1978
The Cannonball Run 1	Jackie Chan	20th Century Fox Film Corporation	1981
The Cannonball Run 2	Jackie Chan	20th Century Fox Film Corporation	1984
007 Tomorrow Never Dies	Michelle Yeoh	MGM/UNITED ARTISTS	1997
Hush Hour 1	Jackie Chan	New Line cinema	1998
Lethal Weapon4 (L'arme fatale 4)	Jet Lee	Warner Bros	1998
Romeo must die	Jet Lee	Warner Bros	2000
Shanghai Noon	Jackie Chan, Lucy Liu	Buena Vista Pictures	2000
Crouching Tiger, Hidden Dragon	Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyi	Columbia Pictures	2000
Charlie's Angle	Lucy Liu	Columbia Pictures	2000
Kiss of Dragon	Jet Lee	20th Century Fox Film Corporation	2001
The One	Jet Lee	Sony Pictures Entertainment	2001
Hush Hour2	Jackie Chan, Zhang Ziyi	New Line cinema	2001
The Tuxedo	Jackie Chan	DreamWorks Studios	2002
Ballistic: Ecks vs. Sever	Lucy Liu	Warner Bros	2002
Cradle 2 the Grave	Jet Lee	Warner Bros	2003
Shanghai Noon2	Jackie Chan, Fann Wong	Buena Vista Pictures	2003
Charlie's Angle2	Lucy Liu	Columbia Pictures	2003
Kill Bill	Lucy Liu	Miramax Films	2003
Bulletproof Monk	Chow Yun-Fat	MGM	2003

Around the World in 80 Days	Jackie Chan, Karen Mok	The Walt Disney Company	2004
Kill Bill2	Gordon Liu	Miramax Films	2004
Danny the Dog	Jet Lee	EuropaCorp	2005
Hush Hour 3	Jackie Chan	New Line cinema	2007
War	Jet Lee	Hoyts Distribution	2007
The Forbidden Kingdom	Jackie Chan, Jet Lee,	Hoyts Distribution	2008
The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor	Jet Lee, Michelle Yeoh, Isabella Liang	Universal Pictures	2008
Kung fu Panda 1	Jackie Chan, Michelle Yeoh	DreamWorks Studios	2008
Dragonball: Evolution	Chow Yun-Fat	20th Century Fox Film Corporation	2009
The Spy Next Door	Jackie Chan	A-FilmDistribution, Hoyts Distribution	2010
The Karate Kid	Jackie Chan	Columbia Pictures	2010
The Expendables	Jet Lee	Hoyts Distribution	2010

Table des matières

Introduction	4
Les notions apparentées et l'état des recherches	5
La particularité de l'année 2000 et le corpus	8
La problématique et le plan	12
Les méthodes et la perspective de recherche	14
I. L'adaptation du Kung Fu aux scènes d'action hollywoodiennes	16
1. Le conflit entre le «kung Fu réel» et les effets spéciaux	17
2. Les nouveaux usages des armes et des costumes	27
a) L'incompatibilité entre les armes blanches et les armes à feu	27
b) Les costumes métaphoriques	33
3. l'Adaptation du Kung Fu aux espaces urbains	43
Conclusion de la première partie	52
II. La transformation problématique des maîtres du Kung Fu en héros hollywoodien	53
1. Les héros de Kung Fu: la masculinité et les stéréotypes	54
2. Le dilemme des héroïnes	65
Conclusion de la deuxième partie	79
III. La signification du Kung Fu dans la culture populaire américaine	80
1. la flexibilité du vedettariat	81

2. Du nationalisme au transnationalisme	94
Conclusion de la troisième partie	104
Conclusion	106
Bibliographie	109
Filmographie	117
Iconographie	122
Annexe	125
Table des matières	128