

PROGRAMME ASIE

ANG LEE, UN PASSEUR DES IMAGES ENTRE LES DEUX RIVES DU PACIFIQUE

ENTRETIEN AVEC NATHALIE BITTINGER,
AUTEUR DE « *TAÏWAN-HOLLYWOOD, UNE ODYSSÉE CINÉMATOGRAPHIQUE* »
(HÉMISPÈRES/MAISONNEUVE ET LAROSE, 2021).

Réalisé par Emmanuel LINCOT
CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'IRIS,
PROFESSEUR À L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS ET SINOLOGUE

JUILLET 2021

ASIA FOCUS #164

EMMANUEL LINCOT : Votre ouvrage est le premier en français sur le cinéaste Ang Lee. Vous comblez là une lacune qui est d'autant plus importante que son œuvre est, selon vous, un trait d'union entre maintes traditions culturelles de l'Asie sinisée et Hollywood. Pouvez-vous l'expliquer dans ses choix à la fois esthétiques et techniques ?

NATHALIE BITTINGER : Ang Lee est un cinéaste caméléon à la trajectoire atypique, relativement inclassable, entre Orient et Occident. Au fil des quatorze œuvres sorties jusqu'à présent, il a entremêlé et reconfiguré des pensées du monde et des esthétiques qui puisent autant dans les traditions chinoises que hollywoodiennes. Premier réalisateur taïwanais à avoir percé à Hollywood jusqu'à acquérir une renommée internationale dans le cinéma populaire et d'auteur, il se situe au carrefour de multiples influences. Comme il ne cesse d'opérer des virages formels au sein de sa filmographie, il transcende les catégories, les assignations, les genres ou les styles.

Ce n'est pas un hasard si sa première trilogie – « Quand l'Orient rencontre l'Occident » – se nourrit en partie de sa propre expérience d'immigration aux États-Unis. Elle narre la rencontre conflictuelle entre les modes de vie chinois et américain dans un monde qui se globalise. Il confronte notamment la tradition patriarcale chinoise à la modernité occidentale désirée par la jeune génération, qui doit négocier avec les valeurs confucéennes ancestrales portées par la figure du père (la trilogie est aussi ironiquement intitulée « *Father-knows-best* », sous-genre télévisé chinois des années 50). C'est par l'appel au taoïsme et à la philosophie des arts martiaux que *Pushing Hands* (1991) tente le trait d'union et trouve une voie médiane entre des visions du monde apparemment contradictoires.

Dans sa deuxième trilogie, Ang Lee porte à l'écran des romans occidentaux, auxquels il insuffle des traits de l'art chinois : cadres faisant la part belle au vide, peintures de paysages infusés par la pensée du *yin* et du *yang*. Il démontre sa capacité à s'imprégner de différents univers, genres et esthétiques. Après s'être inscrit dans la lignée de la Nouvelle Vague taïwanaise avec *Salé sucré*, il explore le *heritage film* typiquement britannique dans

Raison et Sentiments (1995), adaptation du roman éponyme de Jane Austen (1811). *Ice Storm* (1997) est une œuvre polyphonique qui reprend le flambeau du Nouvel Hollywood dans sa vision désenchantée de la contre-culture. Dans *La Chevauchée avec le diable* (1999), la guerre de Sécession est passée au tamis de l'iconographie du western.

Surtout, il popularise en Occident l'un des genres phares de la tradition chinoise, le film de sabre et d'arts martiaux. *Tigre et Dragon* (2000), coproduction internationale avec un casting de stars asiatiques, propose une esthétique palimpseste, relecture de la tradition du *wu xia pian* mêlé à des codes inhabituels pour le genre, issus du cinéma occidental (film de détective, romance avec un long flashback romantique qui entrecoupe l'épopée martiale, etc.). Ang Lee alterne ensuite grosses productions (dont le *blockbuster Hulk*, 2003, d'après la bande dessinée Marvel ; *Gemini Man*, 2019, avec Will Smith) et films intimistes qui scrutent les tensions de la société chinoise (*Lust, Caution*, 2007) ou américaine (*Brokeback Mountain*, 2005 ; *Un jour dans la vie de Billy Lynn*, 2016).

À partir de *L'Odyssée de Pi* (2012), sa dernière période créative s'apparente à une révolution formelle, puisqu'il s'est lancé à corps perdu dans les expérimentations technologiques (3D, cadence des images, résolution), à l'instar de James Cameron ou Peter Jackson. On le voit, Ang Lee couvre un large spectre de tendances prises par le cinéma contemporain globalisé.

EMMANUEL LINCOT : Comme vous le rappelez, Ang Lee est né à Taïwan d'une famille traumatisée sur le continent par l'arrivée au pouvoir des communistes et dans un environnement porteur qui fut celui de la découverte du cinéma de Billy Wilder, du néo-réalisme italien et de son apprentissage à la fin des années soixante-dix à la NYU Film School où ses camarades n'étaient autres que Spike Lee et Jim Jarmusch. Définiriez-vous Ang Lee et son cinéma comme le fruit de cette hybridité ? Si oui, est-elle l'inspiratrice d'une culture chinoise nouvelle née à la fois de l'expérience diasporique et de la globalisation ?

NATHALIE BITTINGER : L'hybridation culturelle et esthétique, ainsi que le mélange des genres, sont la marque de fabrique d'Ang Lee. L'originalité de son cinéma s'est nourrie des tensions éprouvées face à des environnements socioculturels et des esthétiques parfois aux antipodes, en sus des traumatismes historiques légués par ses parents. Fervent défenseur des arts traditionnels chinois, le père d'Ang Lee n'a pas particulièrement goûté que son fils se dédie au théâtre puis au septième art. Lors de ses études à l'Académie des arts de Taipei, puis à l'Université d'Illinois et à la NYU Film School, le jeune étudiant a pu fréquenter des œuvres de tout horizon et affirmer ses goûts éclectiques, son appétence pour la fiction, ainsi que sa capacité à naviguer entre différents imaginaires. C'est ainsi qu'un film-ovni comme *Hulk*, expérimental dans son traitement des effets spéciaux, puise autant dans la *pop culture* américaine qu'il s'inspire de la calligraphie au sein de son montage (comme *Tigre et Dragon* d'ailleurs). Son cinéma entretient un rapport puissant avec d'autres arts, tels que la littérature et la peinture – tant orientale qu'occidentale. Dans *Brokeback Mountain*, le souffle poétique des grands espaces emprunte à la peinture de paysage (*shanshui*), quand les cadrages étriés des petites villes américaines convoquent Edward Hopper. Adapté de l'une des plus grandes écrivaines chinoises du XXe siècle, Eileen Chang, *Lust, Caution* traite de la Seconde Guerre sino-japonaise à travers des genres variés, des « querelles de gynécées » au thriller hitchcockien, en passant par le mélodrame ou le film noir. L'espionne, déguisée en femme fatale, porte symboliquement une robe *qipao* sous un *trenchcoat*, alors qu'elle attend le redoutable collaborateur dans un café occidental de l'une des concessions internationales de Shanghai occupé par les Japonais. Deux couches de vêtements qui concentrent les mélanges à l'œuvre.

Cette hybridité et cette densité intertextuelle, Ang Lee la doit beaucoup au duo créatif qu'il forme avec James Schamus, producteur indépendant à la tête de Good Machine qui accueille les premiers films du cinéaste, puis directeur de la Focus Features, filiale d'Universal Pictures. Auteur d'une thèse sur Dreyer, James Schamus a participé en tant que scénariste à l'écriture de tous les films d'Ang Lee jusqu'à *Hôtel Woodstock* (2009),

dans un véritable processus de création transculturelle, avec l’aller-retour des scénarios de l’un à l’autre jusqu’à trouver le parfait alliage entre leurs deux univers.

Ang Lee a ainsi été le fer de lance d’une nouvelle culture chinoise, qui a connu des mutations rapides dans les dernières décennies et a ingéré le brassage de références éclectiques porté par la mondialisation. L’expérience de la diaspora y est pour beaucoup, même si, assez vite, il ne peut « plus dire quelle part de [lui] est américaine ou orientale » : « J’ai vécu ici si longtemps, et mon éducation taïwanaise comportait beaucoup d’influences américaines¹ », point qu’il aborde dans *Salé sucré* (1994) sur le choc des générations ancré au cœur de Taipei occidentalisé. Dans *L’Asie à Hollywood*, Bérénice Reynaud pointait déjà le « réseau d’échanges constant entre un Orient qui s’occidentalise et un Occident qui s’ouvre à l’Asie² », marqué par l’hybridité culturelle et esthétique, et qui a fini par se traduire dans maintes productions transnationales. Soit la voie ouverte par *Tigre et Dragon*.

EMMANUEL LINCOT : Vous faites référence à Mikhaïl Bakhtine pour caractériser cette œuvre qui, il est vrai, s’inscrit constamment dans le renversement dialectique des codes, des symboles et des postures (Chine / Occident ; orthodoxie des mœurs / homosexualité ; normalité / monstruosité ; primat de l’ordre / anarchie...). Cette saturnale permanente, pour parler le langage bakhtinien, vise-t-elle à déjouer les travers orientalistes dans lesquels semblent être tombés certains de ses contemporains tels que Hou Hsiao-hsien (avec *L’Assassin* - 2015) ou Wong Kar-wai (avec *In the Mood for love* - 2000) ?

¹ Ang Lee, entretien avec Oren Moverman, « The Angle of Ang Lee », *Interviews Magazine*, septembre 1997, repris dans Karla Rae Fuller (dir.), *Ang Lee Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2016, p. 23.

² Bérénice Reynaud, « Exil, métissages et rêve américain », in Charles Tesson, Claudine Paquot, Roger Garcia (dir.), *L’Asie à Hollywood*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 208.

NATHALIE BITTINGER : Le renversement carnavalesque de toutes les valeurs explose au moment du banquet du *Garçon d'honneur* (1993), où Ang Lee fait une courte apparition pour stigmatiser la répression des sentiments qui aboutit, au travers du couple tension-détente, à des outrances grotesques. Cette comédie de faux mariage, dans laquelle Waitung, Taïwanais émigré aux États-Unis, cache son homosexualité à ses parents en épousant une clandestine chinoise sous le regard de son amant, dénonce un certain nombre de tabous encore dominants dans la société chinoise. Elle les tourne en dérision par le biais de la théâtralisation et du simulacre jusqu'à l'éclatement de la vérité, qui demeure néanmoins tacite. Mais l'on peut aussi penser à la démesure de Hulk, dont la colère réprimée finit par tout détruire sur son passage, alors même qu'il renverse la partition entre humanité et monstruosité, ou entre le centre et la marge. La créature est en effet bien plus sensible que ses antagonistes, dévorés par la folie et la soif de puissance.

Plus fondamentalement, chez Ang Lee, les oppositions binaires semblent d'abord insurmontables. Ce dont témoigne la conflagration entre les modes de vie américain et chinois de son premier film, *Pushing Hands*, traduite dans un montage ségrégationniste et des cadrages conflictuels. Toutefois, le mouvement de la fiction tend vers la reconfiguration et la complexification des positions initiales, introduisant progressivement une circulation, de la polyphonie et du dialogisme au profit de positions décentrées. C'est ainsi qu'il déjoue les particularismes, les catégorisations figées et le piège de l'exotisme : il exhibe parfois des clichés culturels avant de les briser et de redéfinir la singularité de ses personnages comme de son œuvre. Ainsi, s'il convoque certains archétypes, c'est pour mieux les brouiller. Certains lui ont pourtant reproché un « auto-orientalisme », comme s'il avait sciemment choisi d'américaniser des traits chinois. Mais la critique ne tient pas dès lors qu'on prend en compte sa poétique de l'hybridation, le tissage intertextuel et le maelstrom identitaire qu'il fait vivre à ses personnages.

Contrairement au formalisme de Hou Hsiao-hsien ou Wong Kar-wai, imprégné d'une esthétique chinoise très marquée, qui vire au maniérisme selon certains critiques, voire à la mise en images de « travers orientalistes », Ang Lee s'attache à fondre discrètement les

divers héritages artistiques qu'il convoque. Il n'aime pas les effets formels trop visibles (à l'exception de sa dernière période centrée sur les expérimentations technologiques) et renoue parfois avec la transparence et l'épure classiques.

EMMANUEL LINCOT : Voyez-vous à travers son cinéma la concrétisation de cette « géopolitique du désir » dont parlait l'universitaire Shu Mei-shih au sujet des échanges et des tensions culturels que l'on continue d'observer entre les deux rives du Pacifique ?

NATHALIE BITTINGER : Ang Lee est le cinéaste de la transgression des frontières, qu'elles soient géographiques, linguistiques, sociales, culturelles, sexuelles ou esthétiques. Son identité est d'emblée labile, faite de strates entremêlées, lui qui n'est « pas un Taïwanais de souche [...]. Mais quand on retourne en Chine, on est Taïwanais. Maintenant, je vis aux États-Unis ; je suis une sorte d'étranger partout. C'est difficile de trouver une véritable identité³ ». Il participe d'un nomadisme cinématographique, mais qui n'abrase pas la mémoire culturelle et témoigne d'une nouvelle « géopolitique du désir ». Cela est particulièrement visible dans les allégories politiques sous-jacentes du *Garçon d'honneur*, où une immigrée clandestine de la Chine continentale, en quête d'une carte verte perçue comme le sésame américain, feint un mariage avec un émigré d'origine taïwanaise, qui veut cacher son homosexualité à ses parents. Sous les airs potaches d'une *screwball comedy gay* et chinoise, Ang Lee trace un parallèle entre l'ambiguïté sexuelle du personnage, empêtré dans un trio amoureux duquel naîtra un enfant, le statut incertain de Taïwan et les rapports complexes avec le continent. Soit la manière dont le brouillage des identités culturelles et sexuelles finit par renvoyer indirectement à la géopolitique chinoise.

³ Ang Lee cité par Chris Berry, « Taiwanese Melodrama Returns with a Twist in *The Wedding Banquet* », *Cinemaya*, n° 21, automne 1993, p. 54.

En même temps, ses origines ne se sont pas dissoutes dans le grand bain transnational du capitalisme mondialisé, qui produit quantité de films stéréotypés. Ang Lee forge d'originales jonctions entre des univers apparemment antagonistes, comme le patriarcat britannique du XIXe siècle qui réduit les femmes, exclues de l'héritage, à des mariages arrangés, et la tradition patriarcale confucéenne, dont Ang Lee a cherché à se dépêtrer via la fiction. C'est ainsi qu'il parvient à incarner l'univers de Jane Austen, qu'il n'avait jamais lue, et à appréhender avec un regard singulier les combats intérieurs des personnages, renforcés par la dimension féministe du scénario de l'actrice Emma Thompson. Le conflit entre la raison et les sentiments, les diktats sociaux et la subjectivité – à conquérir de haute lutte –, est d'ailleurs le fil conducteur de toutes ses œuvres : dans sa trilogie sur l'homosexualité, comme dans ses films sur les êtres jetés dans les ravages de la guerre. Pour exemple, « Que sais-tu de mon cœur ? » est prononcée par Jia-chien dans *Salé sucré*, Elinor dans *Raison et Sentiments*, et même par le clone de Will Smith dans *Gemini Man*.

EMMANUEL LINCOT : « *Pushing hands* » (1991) raconte la difficulté pour un homme de culture chinoise de s'intégrer dans la société américaine. L'acculturation en somme n'a pas lieu. Un silence assourdissant s'installe entre cet homme et son entourage. Le silence, écrivez-vous, est un trait constant de la filmographie du cinéaste. Ang Lee évite par ailleurs l'écueil de la dualité. Y voyez-vous une double influence du bouddhisme et du taoïsme dont le cinéaste se serait nourri ?

NATHALIE BITTINGER : Plusieurs raisons expliquent la place fondamentale dévolue au silence dans les œuvres d'Ang Lee, qui a dû batailler avec la langue anglaise lors de son arrivée aux États-Unis. Trait de caractère de personnages renfermés sur eux-mêmes, parfois témoin d'une profonde mélancolie, le silence va progressivement devenir un marqueur poétique et philosophique de ses œuvres. Il trouve sa première trilogie trop théâtrale, comme s'il s'était contenté de filmer des acteurs qui discutent dans des pièces.

Confronté à l'éloquence des comédiens aguerris de *Raison et Sentiments*, dans un genre qui porte haut l'art oratoire, Ang Lee a alors puisé dans les ressources muettes de l'expressivité cinématographique : visuelle, sonore, poétique. Il a affermi son sens du cadre et déployé la puissance émotive du vide et du silence, qui se traduisent de manière privilégiée dans les paysages, reflets des sentiments tacites des êtres qu'il filme. Ang Lee relie cet aspect de sa sensibilité à la culture chinoise, où l'on s'exprime volontiers par détours et métaphores. Timide, préférant le silence au bavardage, il dit se connecter à autrui en inventant des images. La tempête d'*Ice Storm* devient ainsi le révélateur – sublime et tragique – des émotions refoulées par les protagonistes, ces somnambules qui ne parviennent pas à nouer des liens avec autrui. La mise en scène exploite la lumière et les teintes froides, les craquements de glace qui émergent du silence, jusqu'à devenir la surface de réflexion des psychés ébréchées et de la société en déliquescence. Philosophiquement, Ang Lee évoque l'influence du taoïsme sur sa conscience de l'éphémère et la nécessité de s'ajuster aux perpétuelles métamorphoses du réel : « Mon point de vue est un peu taoïste. Quand les choses changent, on doit s'y adapter⁴ ». Cinématographiquement, un artiste fait-il autre chose que tenter de percevoir « la lumière en pleine obscurité » et d'entendre « une harmonie en plein silence⁵ », comme l'écrivait Tchouang-tseu ? En tout cas, Ang Lee s'y efforce, lui qui amorce chaque début de tournage par une cérémonie bouddhiste en guise de porte-bonheur.

EMMANUEL LINCOT : « La répression est ma plus grande source d'inspiration », confiait-il (P53): voyez-vous Ang Lee comme un cinéaste politique ?

NATHALIE BITTINGER : Indéniablement, bien qu'il évite l'écueil des films à messages au profit d'une polyphonie qui laisse la part belle à l'interprétation du spectateur. Colorée par la mémoire traumatique de ses propres parents, la première trilogie évoque par

⁴ Voir Liu Bo, Liang Hai, « Taoism in Lee Ang's Films », *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 9, n° 9, septembre 2019, p. 959-965.

⁵ Tchouang-tseu, *Le Rêve du papillon*, trad. J.-J. Lafitte, Paris, Albin Michel, 2002, p. 101.

bribes les persécutions subies pendant la guerre civile ou la période maoïste : M. Chu de *Pushing Hands* raconte en quelques phrases la torture et le meurtre de sa femme par les gardes rouges ; M. Gao du *Garçon d'honneur* est un général nationaliste qui a combattu les Japonais et les communistes. Ang Lee a évoqué la répression en régime totalitaire, mais aussi en situation de guerre. *Lust, Caution* recourt à une esthétique crépusculaire pour dépeindre la terreur qui régnait à Shanghai pendant l'occupation japonaise, avec son lot de sordides collaborations, exactions et assassinats. Mais il a également mis en scène la guerre de Sécession (*La Chevauchée avec le diable*), en adoptant le point de vue des perdants de l'Histoire, les Sudistes opposés à l'abolition de l'esclavage, ce qui lui permettait d'évoquer les droits civiques, le racisme et le mépris envers les étrangers. Virulente charge antimilitariste, *Un jour dans la vie de Billy Lynn* narre le retour d'Irak d'un jeune soldat affecté de stress post-traumatique et qui se bat pour survivre.

Ang Lee s'est encore emparé de sujets brûlants d'actualité, comme l'homosexualité ou l'assujettissement des femmes dans les sociétés patriarcales. Il traite ainsi de la répression des sentiments et de la subjectivité, muselés par les diktats de la société. Les cowboys de *Brokeback Mountain* en sont l'incandescence, puisque leur amour se voit entravé, et même puni de mort dans l'Amérique homophobe des années 60. Ce « film-événement », pour reprendre l'expression de Diana Gonzales-Duclert, a eu des répercussions dans la sphère sociopolitique, prouvant la capacité du cinéma à agir sur le monde par les recompositions mentales qu'il suscite. Sorti en 2005, deux ans après que la Cour suprême du Massachusetts a légalisé le mariage homosexuel, ce succès populaire et critique a valu à Ang Lee autant de louanges que de polémiques. Les conservateurs ont hurlé, arguant que John Wayne se retournerait dans sa tombe à la vision de ce "western homosexuel" portant atteinte au mythe de l'Ouest américain et à la virilité de ses héros. Ang Lee n'a cessé de mettre en scène des personnages en marge de la société, dans leur lent chemin vers l'émancipation.

EMMANUEL LINCOT : « *Salé sucré* » (1994) d'Ang Lee entre en résonance, comme vous le rappelez avec « *Tampopo* » du Japonais Itami Juzo ou de « *La grande bouffe* » de Marco Ferreri. Ang Lee se fait-il, selon vous, anthropologue des corps, dans une acception à la fois filiale et sociale ?

NATHALIE BITTINGER : Ang Lee est un grand cinéaste des corps, et partant, de la direction d'acteur. Dès *Pushing Hands*, le stress de Martha, qui ne supporte pas l'intrusion de son beau-père chinois, s'imprime non seulement sur son corps qui somatise, mais encore dans les cadrages resserrés qui ne lui laissent aucun espace. Ces gestes nerveux s'opposent à la fluidité des mouvements du maître de taïchi, capable de pratiquer la méditation ou la calligraphie même dans un lieu restreint. La mise en scène s'amuse à dramatiser leurs oppositions. Dans *Garçon d'honneur*, c'est la répression des sentiments profonds et la mascarade autour de l'identité qui corsètent le corps de Wai-tung, contraint de mettre en scène un faux mariage. *Salé sucré* est l'histoire de la perte de goût et du blocage des énergies d'un patriarche-chef cuisinier, qui ne comprend pas ses trois filles, pas plus qu'il ne reconnaît Taipei qui s'occidentalise à toute allure. Ang Lee travaille les corps sur le mode du contraste et de la réversibilité des qualités, exprimant tantôt l'asservissement vécu dans les lieux socialisés, tantôt l'émancipation intime au contact de la nature. Certains corps sont freinés dans leur expression et leur amplitude, quand d'autres s'épanchent en toute liberté, insoucieux des codes et de la bienséance. Confinée en intérieur, dressée par l'étiquette, Elinor contient ses expressions corporelles et verbales, quand Marianne sort toujours des cadres et chérit l'épanchement romantique en pleine nature (*Raison et Sentiments*). C'est au cœur des grands espaces sauvages que Jack et Ennis peuvent vivre leur amour à l'abri des regards, alors qu'ils se trouvent cloîtrés à la ville dans des simulacres hétérosexuels (*Brokeback Mountain*). À l'image de l'épure de sa technique martiale, Shu Lien réprime son amour envers Li Mu Bai par devoir, quand Jen fuit son destin tout tracé de riche héritière en apprenant secrètement les arts martiaux et en se laissant aller à sa passion pour le bandit du désert (*Tigre et Dragon*). Précisément, l'art martial vise à l'harmonie du corps et de l'esprit, du micro et du macrocosme, au

service de prouesses surhumaines, symbolisées par la danse aérienne dans la forêt de bambous. *A contrario*, la métamorphose monstrueuse de Bruce Banner en Hulk est liée à son incapacité d'exprimer ses sentiments refoulés, elle est la manifestation physique, superlative, de processus psychologiques enfouis.

EMMANUEL LINCOT : Vous dites que la plupart des films du cinéaste sont considérés comme des blockbusters dans le monde chinois et comme relevant le plus souvent du cinéma d'art et d'essai côté occidental. Comment expliquer cette asymétrie d'un point de vue de l'histoire des goûts et des représentations ?

NATHALIE BITTINGER : Ang Lee a proposé deux blockbusters d'auteur, *Hulk* et *Gemini Man*, qui n'ont pas été vraiment plébiscités par la critique et le public. *Hulk* est aux antipodes des films de superhéros interchangeables aujourd'hui produits par Marvel. Ang Lee tire le héros du *comics* du côté de ses thèmes de prédilection (répression des sentiments, marginalité, rapport père-fils, etc.), en même temps qu'il expérimente avec frénésie les effets spéciaux. Il fait éclater l'intrigue, le montage et le plan, et pousse à son paroxysme la manipulation numérique de l'image. Ces aspects expérimentaux ont déstabilisé plus d'un spectateur, mais sont la marque d'un auteur, avec ses obsessions, ses jeux formels, même dans un film à gros budget. Cette hybridité dans la réception de ses films est une constante. Globalement, plusieurs de ses œuvres sont perçues comme *mainstream* en Asie (ainsi de *Tigre et Dragon*), connaissent un succès populaire et critique aux États-Unis, comme en témoigne le nombre d'Oscars décernés, et sont parfois couronnées dans les festivals d'auteurs européens ou new-yorkais. Ang Lee débute d'ailleurs dans le giron du cinéma indépendant américain des années 90, avant de suivre James Schamus sur la voie de l'*Indiewood* (mot-valise pour désigner des films indépendants produits dans le giron d'Hollywood). Par exemple, *Garçon d'honneur*, relecture taïwanaise de la *screwball comedy* américaine, connaît une réussite internationale, au moment où ses compatriotes de la Nouvelle Vague (Hou Hsiao-hsien,

Edward Yang) jouissent d'une reconnaissance critique, mais d'une faible visibilité. Ang Lee est ainsi le premier cinéaste taïwanais à concourir pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, et il reçoit l'Ours d'or à Berlin. Cette malléabilité de la réception tient pour beaucoup à sa manière de déjouer les catégories instituées, son mélange des genres et des esthétiques. En Europe ou aux États-Unis, les festivals semblent goûter sa représentation des marginaux, des problèmes sociaux ou de la guerre qu'il met en scène par le truchement d'une vision singulière, transculturelle, quand ces marques d'auteur sont moins prisées en Asie. Enfin, certains opus sont interdits de diffusion en Chine, comme *Brokeback Mountain* ou *Lust, Caution*.

EMMANUEL LINCOT : « La chevauchée avec le diable » (1999) réinvente le western en tant que genre cinématographique en s'inspirant des Wu Xia Pian, eux-mêmes inspirés de la tradition des romans chevaleresques chinois. Y voyez-vous une forme de sinisation - sur le plan formel - du cinéma hollywoodien à laquelle le « Django Unchained » (2012) d'un Quentin Tarantino semble avoir également adhéré ?

NATHALIE BITTINGER : Ang Lee a eu une influence déterminante sur l'imprégnation du cinéma hollywoodien par une certaine esthétique chinoise. Il est loin d'être le seul, comme en témoignent les chorégraphies virtuoses de *Matrix* (1999-2003, Wachowski) signées par Yuen Woo-ping, ou les références asiatiques disséminées par le cinéphile vorace qu'est Quentin Tarantino. Mais là où ce dernier est post-moderne et recycle avec bonheur quantité de citations, ainsi que des formes de montage venues du cinéma chinois, hongkongais ou japonais, Ang Lee fait jouer plus discrètement des imaginaires, des structures dramaturgiques et des traits esthétiques issus de la tradition chinoise. Si *Tigre et Dragon* est son seul film d'arts martiaux, certains codes du *wu xia pian*, genre doté d'une longue histoire littéraire et filmique, infusent d'autres de ses films. Et notamment, le montage chorégraphique – voire calligraphique – que l'on décèle dans les séquences de bataille de *La Chevauchée avec le diable*, dans les *split-screens* de *Hulk* ou les scènes

d'action de *Gemini Man*. Autre exemple : le *jianghu*, typique du film d'arts martiaux chinois, désigne un espace utopique à la fois dans et hors la société, un mystérieux « monde des fleuves et des lacs » où acquérir la gloire, vivre en liberté, etc. Or, il est parfois délocalisé au sein d'autres genres, comme dans le western mélancolique de *Brokeback Mountain* ou dans la parenthèse enchantée d'*Hôtel Woodstock*. Sauf qu'il en élargit la portée, à la fois éthique, poétique et philosophique.

EMMANUEL LINCOT : Le mandarin, en tant que langue, semble s'imposer sur nombre de plateaux de tournage de l'Asie sinisée. Des acteurs taïwanais tels que Chang Chen ou hongkongais comme Chow Yun-fat voire malais telle Michelle Yeoh doivent désormais jouer dans cette langue qui n'est pas la leur. En cela, le cinéma dans le monde chinois tend-il vers une perte de sa diversité, et ce, par contraste avec les traditions cinématographiques du monde indien où les singularités de langue et de jeu en revanche non seulement se maintiennent, mais se renforcent ?

NATHALIE BITTINGER : Depuis les années 2000, les coproductions internationales entre la Chine et les pays voisins engendrent une uniformisation linguistique certaine, en plus d'un contrôle idéologique renforcé (notamment pour les productions sino-hongkongaises). Avec ses stars de différents pays asiatiques, *Tigre et Dragon* a donc ouvert la voie à un phénomène qui s'est accru. Sur le tournage, le mandarin a donné du fil à retordre à plusieurs acteurs, tels les accents trop prononcés de Chang Chen et Chow Yun-fat, respectivement taïwanais et hongkongais. Michelle Yeoh, d'origine malaise, ne maîtrisait pas du tout la langue et a dû prendre des cours en accéléré. Il en va de même pour d'autres coproductions, comme *Hero* (2002), *Le Secret des poignards volants* (2003) de Zhang Yimou, ou *Les Trois Royaumes* (2008) de John Woo. L'adaptation de ce grand classique de la littérature chinoise a donné lieu à une version « asiatique » de 4h40 et une version « occidentale » plus courte. Or, la question de la langue condense certains enjeux de l'histoire complexe entre Hong Kong, Taïwan et la Chine continentale, comme elle

parcourt l'histoire du cinéma de ces pays. Il n'est pas anodin que la Nouvelle Vague taïwanaise des années 1980 ait cherché à réhabiliter, lors du relâchement de la censure, la diversité linguistique (dialectes hakka, hoklo, aborigène). Avec ses quatre histoires qui se déroulent dans diverses provinces chinoises, *A Touch of Sin* (2013) de Jia Zhangke fait entendre les dialectes de chaque région. Ces initiatives restent toutefois limitées au cinéma d'auteur, à l'inverse des grosses productions qui nivellent la variété des langues, porteuses d'une culture et d'une histoire. ■

ASIA FOCUS #164

ANG LEE, UN PASSEUR DES IMAGES ENTRE LES DEUX RIVES DU PACIFIQUE

Entretien avec NATHALIE BITTINGER / Agrégée de lettres modernes et maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Strasbourg. Elle a publié *2046 de Wong Kar-wai* (Armand Colin, 2007) et a dirigé *Cinéma d'Asie. Nouveaux regards* (Presses universitaires de Strasbourg, 2016) ainsi que *Dictionnaire des cinémas chinois. Chine, Hong Kong, Taïwan* (Hémisphères/Maisonneuve et Larose, 2019).

Réalisé par Emmanuel LINCOT / Chercheur associé à l'IRIS, professeur à l'Institut Catholique de Paris et sinologue.

JUILLET 2021

ASIA FOCUS

Collection sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et Emmanuel LINCOT, chercheur associé à l'IRIS et professeur à l'Institut Catholique de Paris – UR « Religion, culture et société » (EA 7403) et sinologue.

courmont@iris-france.org — emmanuel.lincot@gmail.com

PROGRAMME ASIE

Sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille

courmont@iris-france.org

© IRIS

Tous droits réservés

INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

2 bis rue Mercoeur

75011 PARIS / France

T. + 33 (0) 1 53 27 60 60

contact@iris-france.org

@InstitutIRIS

www.iris-france.org