



Les Super-héros sinophones entre nostalgie, plagiat et nostalgie d'ailleurs

Corrado Neri

► **To cite this version:**

Corrado Neri. Les Super-héros sinophones entre nostalgie, plagiat et nostalgie d'ailleurs. Nathalie Bittinger. Les cinémas d'Asie : Nouveaux regards, Presses universitaires de Strasbourg, 2016. hal-02278872

HAL Id: hal-02278872

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-02278872>

Submitted on 5 Sep 2019

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.

ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

Collection dirigée par Benjamin THOMAS

SOUS LA DIRECTION DE NATHALIE BITTINGER

- *Jeu d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, sous la direction de Christophe Damour, 206 p., 2016

LES CINÉMAS D'ASIE
NOUVEAUX REGARDS



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

*Ouvrage publié avec le soutien de l'Université de Strasbourg
et de l'EA 3402, Approches contemporaines de la création
et de la réflexion artistiques (ACCRA)*

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes collègues, Katalin Por, Christophe Damour et Patrick Werly, qui ont relu ce manuscrit avec soin, et dont les conseils avisés ont été précieux pour mener à bien ce projet.

Je remercie tous les auteurs qui ont participé à cet ouvrage et qui contribuent au dynamisme de la recherche sur les cinémas d'Asie.

À Ghislain, je tiens à dire toute ma reconnaissance pour nos discussions passionnées sur le cinéma, encore et toujours.

Enfin, merci à ma plus ancienne et patiente relectrice, Catherine.

Illustration de couverture:

ISBN: 978-2-86820-958-0
© 2016 Presses universitaires de Strasbourg
5 allée du Général Rouvillois
F – 67083 STRASBOURG CEDEX

XIX.

LES SUPER-HÉROS SINOPHONES ENTRE PLAGIAT, HOMMAGE ET NOSTALGIE D'AILLEURS

Corrado NERI

De matrice américaine, issue du melting-pot d'une jeune nation qui forge ses propres mythes et icônes, la figure du super-héros a été déclinée un peu partout dans le monde, souvent en version parodique, mais sans exclure des approches plus sérieuses et critiques. Au Japon, notamment, des versions officieuses des classiques Marvel (une série dédiée à Spiderman dans les années 1970, par exemple, produite avec l'accord de Marvel mais avec une clause de non-distribution sur le sol américain) ont côtoyé les mutations, les plagiats, les *rip off* autochtones, qui se sont multipliés et ont été diffusés un peu partout en Asie. En Chine populaire, pour des questions de censure et de fermeture politique, les super-héros n'arrivent que très récemment, pourtant déjà lourdement chargés d'un passé iconographique et idéologique. À travers la figure du super-héros et ses déclinaisons, on peut déchiffrer des problématiques importantes de notre époque, à savoir l'entrée de la Chine dans le contexte global en termes de production d'imaginaire, de *soft power*, de développement de marché interne et de concurrence étrangère. Le super-héros fonctionne, vend, et représente une puissance concrète dans le flux global du capitalisme ; les super-héros sont aussi inévitablement porteurs d'idéologies, chargés de symboles et de souvenirs. Ils ont, en somme, un passé. On ne peut pas faire un film de super-héros sans se confronter aux attentes des fans, sans passer par les tribunes qui passent au crible sa fidélité à l'œuvre originale ; chaque nouveau chapitre, remake ou *reboot*, chaque nouvelle adaptation ou version est testée sur les mémoires (adolescentes, mais pas uniquement) des lecteurs ; l'effort des réalisateurs est souvent de défraîchir un imaginaire paradoxal : ringard mais toujours porteur, *vintage* et source de succès, rétro et tourné vers l'avenir, tantôt en termes de production (d'innombrables projets relatifs aux héros Marvel et DC s'accumulent), tantôt en termes de vision du futur (le genre mélange science-fiction et mythologie, dépeint un univers qui est le nôtre, mais où le merveilleux s'est peu à peu installé). Comment, alors, la Chine et Taiwan s'emparent-ils du genre ? Comment réactiver une forme de tribut à un passé collectif, à un imaginaire d'ailleurs qui paraît séduire le public

local ? Si les réponses ne seront que provisoires, elles nous suggéreront pourtant les pistes d'une réflexion sur l'évolution des genres, sur les questions liées à l'imitation et à l'originalité, aux adaptations et finalement au positionnement du public et des producteurs dans le contexte global de la circulation d'images au XXI^e siècle.

À Hollywood, le genre jouit d'une fortune importante depuis une décennie. Il y a certes des précédents, mais il demeure indéniable que le genre a subi un regain d'intérêt au XXI^e siècle. Ce phénomène ne peut rester indifférent à la Chine, qui s'ouvre au monde et qui ouvre également ses écrans à la concurrence étrangère. Les séries de *Dark Knight*, *Spiderman*, *Iron Man* et *Avengers* ont toutes été des succès très importants, à tel point que la Chine pourrait devenir la cible préférentielle des producteurs américains, qui déjà s'efforcent manifestement de ne pas l'offenser – pour ne citer qu'un exemple, le *villain* de *Iron Man*, le Mandarin, a stratégiquement perdu toute référence à la Chine dans le troisième chapitre de la saga cinématographique, en 2013. On peut trouver différentes explications au phénomène ; en résumé, les éléments le plus souvent évoqués sont l'influence géopolitique, les repositionnements de la culture populaire dans l'appréciation collective et les capacités techniques du cinéma. Premièrement on prend en considération le monde comme il se présente après le 11 septembre 2001. Les super-héros américains – surtout les héros Marvel – évoluent dans notre monde, à New York pour la plupart d'entre eux. Sachant bien qu'il ne s'agit que d'une métaphore, les lecteurs se demandent : où étaient les héros ? Pourquoi n'ont-ils pas sauvé la ville ? À la suite du drame, les scénaristes se doivent de redéfinir les rôles, les figures, les missions des super-héros pour qu'ils restent d'actualité dans un monde qui menace, encore une fois, de sombrer dans la folie d'une guerre totale ; et pour certains (Captain America en est l'exemple le plus évident) pour qu'ils réassument leur devoir de propagande nationaliste. Deuxièmement, on assiste de plus en plus à la légitimation de la culture populaire : les musées ouvrent leur portes à la bande dessinée, les publications dédiées au cinéma d'auteur discutent de séries télévisées, les jeux vidéo sont exposés au Louvre... Après la relecture postmoderne d'un Roy Lichtenstein, les « originaux » sont aujourd'hui au centre de la discussion théorique et esthétique. Pour finir, grâce aux programmes informatiques, le cinéma est aujourd'hui capable de gommer les différences entre ce qui est filmé et ce qui est recréé digitalement – généralement *Jurassic Park* (1993, Steven Spielberg) est considéré comme le début de cette révolution : passée l'époque du bricolage (référée avec nostalgie dans des films *vin-tage* tels que *Be Kind Rewind*, 2008, Michel Gondry), le spectateur est passé à un état où l'émerveillement n'est plus, paradoxalement, extraordinaire, mais où un acteur « joue » avec un tigre, où la ville de New York est rasée au sol par des *aliens* de façon « croyable » ; il est donc possible de faire des films de super-héros « crédibles ». Pour utiliser la phrase que l'un des personnages de *Jurassic Park* prononce à la première vue de dinosaures, « on va devenir riche avec ça » ; les producteurs hollywoodiens l'ont bien intégré.

La question que l'on peut se poser est la suivante : et la Chine ? S'engage-t-elle dans cette déclinaison particulière de définition d'identité nationale ? Produit-elle une version « socialiste » du *vigilante* masqué ?

L'industrie chinoise ne manque évidemment pas de figures héroïques issues du passé communiste et de par la tradition pré-républicaine maintenue vivante à Hong Kong pendant le maoïsme. Les chevaliers des *wuxiapian* agissent en suivant un code particulier. Stephen Teo en parle comme suit :

Like the Western or the Epic, the martial arts genre is embedded in myth, but more so than its counterparts, it conjures up a realm so other-worldly that it brims over with Magical Lantern effects, its protagonists empowered with preternatural abilities to harness their internal energy so as to levitate and fly from rooftop to rooftop in fairy-like fashion. Indeed, the world of the martial arts is a fairyland, regulated by a chivalric code of arcane brevity, compelling its dramatis personae to do battle on a moral plane dictated by a simple, dualistic principle of Dao and Mo (which may be translated as « good » and « evil », though the original concepts in Chinese are not without metaphysical underpinnings). [...] We may define « the essence of heroism » as the drama of mortal men who fight and die for a worthwhile cause, attaining epiphany in death. Death is a necessary concomitant to violence, which becomes worthwhile when marked by gestures of heroism. The heroic gesture is imperative to any genre as packed with physical action and myth as the martial arts genre is. Because violence entails death, heroes of action movies redeem their destinies through the heroic gesture, becoming tragic icons in the process¹.

Comme on a pu l'apprécier dans cette citation, il est productif de tester les composants des personnages des films populaires à la lumière de leurs prédécesseurs, jusqu'à plonger dans le mythe. C'est une approche parallèle à celle de Grant Morrison, célèbre scénariste de *comics*. Dans son essai *Supergods*, Morrison retrace les origines des super-héros dans la mythologie :

Superman was the rebirth of our oldest idea : he was a god. His throne topped the peaks of an emergent dime-store Olympus, and, like Zeus, he would disguise himself as a mortal to walk among the common people and stay in touch with their dramas and passions. The parallel continued : his s is a stylized lighting stroke – the weapon of Zeus, motivating both stern authority and just retribution. And, as the opening caption of the Superman « origin » story from 1939 suggested- « as a distant planet was destroyed by old age, a scientist placed his infant son within a heartily devised space-ship, launching it toward earth » – he was like the baby Moses or the Hindu Karma, set adrift in a « basket » on the river of destiny. And then there was the Western deity he best resembled : Superman was Christ, an unbillable champion sent down by his heavenly father (Jor-El) to redeem us by example and teach us how to solve our problems without killing one another. In

1. Stephen TEO, « Love and Swords: The Dialectics of Martial Arts Romance. A Review of *Crouching Tiger Hidden Dragon* », *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/2000/11/crouching/>

his shamelessly Technicolor dream suit, he was a pop star, too, a machine-age messiah, a sci-fi redeemer. He seemed designed to press as many buttons as you had².

L'épique, la mythologie et la religion se retrouvent pour mieux définir l'archétype du héros dans le nouveau millénaire, tant sur les pages imprimées que sur grand écran. On comprend donc que résonner au diapason des aventures des super-héros nécessite d'être par ailleurs au diapason de leurs références culturelles, ou d'accomplir un effort de syntonisation, comme on chercherait une mélodie dans une radio. Cela implique aussi que la traduction, réception et éventuelle production des super-héros autochtones ne sont pas sans mobiliser des problématiques liées à toute adaptation ou greffe ou expatriation.

Dans le cinéma sinophone, les exemples de cinéma de super-héros sont rares, et pas forcément des plus intéressants d'un point de vue esthétique ; ils racontent néanmoins une esquisse de relation à la surpuissance hollywoodienne dans une époque de reconfiguration du *soft power* global. *The Four* (2012, Gordon Chan) et *Inséparable* (2011, Eng Dayyan) engagent le modèle américain en établissant également un lien avec la tradition autochtone ; quelques éléments de l'imaginaire rétro aident à recadrer ces deux films dans la quête de la formule (toujours à réécrire) du *blockbuster* parfait.

The Four – dont la suite a été réalisée en 2014 – a été défini comme film de *wuxia* (d'arts martiaux) qui rencontre les super-héros³. Fondé sur le cycle des romans de cape et d'épée de Wen Ruian, le film propose une vision des guerriers du *jianghu*⁴ qui, tout en évoluant dans un contexte classique (la Chine impériale) cite ouvertement les icônes (personnages, pouvoirs, décors) des *comics books* américains. La base *dojo* des héros porte une forte ressemblance avec la « cerebro room » des X-men ; le personnage féminin se déplace à l'aide d'un fauteuil roulant et possède des pouvoirs psychiques, tout à fait semblables à ceux du professeur X, leader des X-men ; un des personnages doit réprimer sa nature bestiale : s'il est provoqué, il peut alors se métamorphoser en sauvage, tout comme Wolverine (toujours des X-men) ; d'autres personnages sont dérivés des icônes Marvel – des Quatre Fantastiques à Magneto. Il ne s'agit pas que de pouvoirs : le traitement graphique des scènes d'action est très familier à un public occidental ou à un public nourri de films occidentaux (mouvements de caméra, effets graphiques, montage, musique – l'habituelle symphonie post-wagnérienne des *blockbusters* globaux). On ne peut pourtant pas dire que *The Four* soit un simple copié-collé des formules hollywoodiennes ; sa nature dérivative prend naissance de la diffusion globale du *blockbuster* de super-héros USA, mais en même temps le film mélange apports du répertoire local, représentations

2. Grant MORRISON, *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, London, Spiegel and Grau, 2011, p. 15-16.

3. *The Four*, voir Love Hong Kong Films, http://www.lovehkfilm.com/reviews_2/four.html

4. Le *jianghu* est une spécificité chinoise propre aux romans *wuxia*, désignant le monde des fleuves et des lacs, en marge de celui régi par le pouvoir et peuplé de petites gens ou de justiciers hors-la-loi au grand cœur, note de la directrice de l'ouvrage.

traditionnelles d'héroïsme et d'identité secrète, avec notamment l'explicitation des tensions entre individualisme et communauté. Parallèlement, une des raisons du succès de la saga pluri-décennale des *X-men* est sa négociation entre tradition et futur ; la première est développée par les descriptions des rapports entre maître et disciple, continuellement défiés ; de plus, les X-men sont bel et bien des super-héros masqués aux habituelles identités secrètes. Ils négocient cependant le futur, dans la mesure où ils sont des jeunes héros, qui arrivent à la fin d'une longue généalogie dont ils questionnent la légitimité ; en termes méta-narratifs, les X-men sont des héros nouveaux, qui se présentent aux lecteurs comme autant d'alternatives post-1968 aux classiques tels que Superman ou les Vengeurs ; pour finir, la description d'un futur souvent catastrophique est au centre des sagas – tant littéraires que cinématographiques⁵.

Un film comme *The Four* tisse un dialogue entre deux traditions qui ont aujourd'hui tendance à se confondre, à se superposer, à ne plus être des traditions localisées mais plutôt à rentrer dans un répertoire que le flux des images du monde globalisé a absorbé⁶. Elles doivent périodiquement être réactivées par les auteurs (scénaristes, réalisateurs...), quitte à greffer des éléments exogènes dans une recréation de l'histoire nationale. L'imaginaire super-héroïque est redéfini, utilisé et finalement modifié par la nécessité de vendre des archétypes à un public contemporain, en s'appropriant des typologies qui pourront ne plus être perçues comme exogènes d'ici quelques années. Le *rétro-steam punk-wuxia-superhero*, *Taichi hero* (2011, Stephen Fung) est l'illustration parfaite de ce mouvement de réappropriation qui mélange les genres et les références en inscrivant les super-héros dans une représentation matricielle, ici la transition entre l'époque impériale et l'éphémère République. Les super-héros étaient déjà là, avec leurs super-pouvoirs, leurs identités secrètes, avec leurs noms de bataille inscrits à l'écran en hommage aux classiques de Hong Kong parodiés à leur tour par Tarantino ; ils étaient là à l'origine du monde moderne, à la fin de la Chine impériale, quand les habits traditionnels côtoyaient encore les costumes occidentaux, quand l'architecture impériale pensait encore pouvoir survivre à la standardisation occidentale de la révolution industrielle, quand la construction des routes et voies ferrées était attribuée à l'invasion des étrangers impérialistes... Là, on trouve le héros du *Taichi* qui se bat contre les machines d'un proto-Iron Man méchant (raffiné, séduisant, d'une intelligence redoutable). Différence et répétition : dans un texte sur l'art japonais, Michael Lucken traite les questions de l'emprunt et du plagiat, de l'imitation et de l'originalité. Il s'agit d'une réflexion issue d'un contexte différent, c'est pourquoi je nuancerai mon propos en citant ces quelques lignes sur Nakai :

5. Voir, en 2013, le *crossover* *Battle of the Atom* ou, en 2014, *Days of Future Past* (Bryan Singer), film appuyé sur l'une des sagas les plus populaires de la franchise.

6. Ici on parle de monde sinophone, et je m'y tiens ; mais on pourrait de façon spéculaire enquêter sur l'appropriation hollywoodienne des thèmes/personnages/images des traditions d'ailleurs ; au moment où j'écris ces lignes, sur l'écran géant du carrefour proche de la bibliothèque passent les bandes annonces pour *Les 47 Ronin* avec Keanu Reeves (Carl Eric Rinsch, 2013)...

L'imitation n'est plus nécessairement première comme dans le classicisme ou néfaste comme dans le romantisme. Elle peut être seconde, troisième, cinquième... L'ordre est indifférent, car l'imitation revient toujours. Elle est une modalité essentielle et permanente de la dynamique du monde. On peut d'ailleurs se demander si le refus d'attribuer à l'imitation une place fixe n'est pas le moteur secret de l'art japonais du xx^e siècle⁷.

Le contexte est certes différent, et on considère ici un art industriel, où l'imitation agit avec des modalités qui lui sont propres. Mais ces propos sont utiles pour contextualiser cette forme d'imitation qui n'est plus hommage parodique ou pastiche littéraire, mais forme d'évolution et d'échange, peut-être même – il est encore trop tôt pour le dire – levier de changements profonds dans une cinématographie qui cherche explicitement et désespérément à se renouveler. Citons encore Lucken à propos de la modernité japonaise :

On peut considérer la modernité japonaise sous un double regard. Si l'on adopte un point de vue philosophique, on insistera sur le fait qu'il s'agit d'une modalité de la conscience, d'un rapport donné à la création et aux objets qui est certes déterminé par l'histoire, mais qui la transcende. Si l'on adopte en revanche un point de vue historique ou anthropologique, il sera difficile de faire abstraction des conditions dans lesquelles s'est cristallisée cette nouvelle disposition de la conscience et l'on insistera sur les relations de cause à effet qui ont permis son émergence. L'expérience laisse penser que ces deux approches travaillent toujours en synchronie. Autrement dit, si les Japonais ont développé une forme moderne de l'être au monde qui les habite au quotidien, il ne leur est pas possible d'oublier que cette modernité est liée à une culture étrangère. Ce sentiment est d'autant plus fort que la rencontre des phénomènes occidentaux et japonais suscite souvent un fort sentiment de dissemblance et d'altérité, rendant toute entreprise de reproduction ou de transposition particulièrement patente. L'imitation ne peut pas être discrète alors même que sa valorisation négative demanderait qu'elle le soit. C'est donc une caractéristique de la modernité japonaise d'être à la fois pleinement naturelle tout en laissant ressentir une part artificielle. Bien que cette situation complexe ne soit pas propre au Japon, la tension entre deux pôles du naturel (une modernité structurelle assumée) et de l'artificiel (une modernité historicisée et dégradante) y est particulièrement sensible⁸.

Il poursuit son analyse en détaillant comment les artistes et les intellectuels les plus féconds de l'archipel ont su explorer et tirer profit de ce nœud critique, même si je doute, pour ma part, que les créateurs de *The Four* puissent être signalés comme les plus remarquables de leur génération, qui nous guideront vers des solutions à la fois dérivatives et profondément originales des nœuds critiques liés à l'imitation et plus généralement au rapport avec le passé (local et d'ailleurs).

Pour revenir à la greffe des figures de super-héros dans le cinéma chinois, si une certaine forme de caractère dérivatif me paraît effectivement difficilement contestable, on

peut aussi faire ressortir de cette analyse l'ambiguïté et la relativité des notions de nouveauté et d'originalité. Comme on l'a déjà vu, les X-men (principale source de *The Four*) ne naissent pas, eux non plus, d'un terrain vierge, mais bien au contraire se situent dans une lignée qui vit de différences et de répétitions, qui profite des écarts à la norme érigés en poétique. Il suffit de lire n'importe quel *blog* (ou la très respectable série « *Fan Phenomena* » d'Intellect books, dédiée à des icônes de la culture pop tels que *Buffy* ou *Star Trek*, en passant par *Twin Peaks*) pour se rendre compte que la fidélité à un original (qui peut changer en fonction des définitions) aussi bien que les écarts à la norme, font vivre l'industrie de la culture populaire. En parlant du remake, Sorin nous rappelle que :

Il est notable que la réactualisation rend particulièrement sensibles les conventions, tics stylistiques, contraintes morales du contexte de l'œuvre première. Ce travail rétrospectif aide le spectateur à reconstruire le passé contemporain au film premier. Le remake procède ainsi à l'inverse de la parodie et des autres transformations étudiées : au lieu de sortir l'œuvre première de son contexte afin de la faire dialoguer avec le présent et éventuellement, fabriquer un nouveau contexte sur mesure dans lequel situer l'œuvre seconde, le remake, lui, ancre fortement l'œuvre première dans un passé concrétisé par la différence qui sépare les deux films. Le passé n'en est que plus présent⁹.

La Chine s'amuse aujourd'hui à ce croisement des références, à ce vertige des temporalités qui semblent, l'espace d'un moment, s'effacer pour ne revenir que plus puissantes. Elle prend très au sérieux, pour revenir à Lucken, la définition d'une identité nationale moderne qui ne serait pas endettée à l'Occident, mais qui au contraire récupère du passé les richesses et stratégies, les justifications identitaires. *The Four*, œuvre dérivative, est aussi pour le spectateur contemporain une clé pour lire l'histoire de la Chine et de ses représentations ; elle crée une interface entre ce qui était l'Occident et ce qu'était la Chine, racontant le mélange transnational et métisse de la fantasmagorie escapistes du *blockbuster* global. Dans ces représentations se mêlent des préoccupations liées à l'originalité et au nationalisme, à l'impérialisme américain et à l'orgueil pour la renaissance suprématie économique chinoise, à la définition du *soft power* (on parle agressivement du pouvoir, justement), mais aussi du plaisir de l'échange et de la communication de figures transnationales qui – on y reviendra – pourraient incarner l'aspiration humaine à se surpasser.

Le caractère dérivatif de *The Four* (et *Taichi Hero* et ses confrères) peut être entendu avec le filtre des catégories de nostalgie et de rétro. Selon Elizabeth Guffey :

*Retro offers an interpretation of history that taps nostalgia and an undercurrent of ironic understanding. Steeped in satire and humor, retro's revivalist imaginary has made its way into the mainstream, shaping how recent past is presented in advertising, film, fashion and a host of forms of popular culture*¹⁰.

7. Michael LUCKEN, *Les Fleurs artificielles. Pour une dynamique de l'imitation*, Paris, Éditions du Centre d'études japonaises de l'Inalco, 2012, p. 54.

8. *Ibid.*, p. 44.

9. Cécile SORIN, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2010, p. 186.

10. Elizabeth GUFFEY, *Retro. The Culture of Revival*, London, Reaktion Books, 2006, p. 27.

Je note le terme « passé récent » : je ne parle pas, ici, du récit, mais bien de la consommation des super-héros en Chine. Les personnages Marvel et DC sont largement diffusés, et cela indépendamment d'une réelle pratique de lecture de *comics*. Comme des icônes, ils voyagent et leurs images se multiplient, sont utilisés indépendamment de la connaissance de leurs origines. Les exemples sont infinis, je ne mentionnerai ici que la collection 2012 de tee-shirts Uniqlo dédiée aux super-héros Marvel ; tout à coup, on pouvait voir partout les icônes des X-men et compagnie, sans nécessairement que les acheteurs connaissent précisément l'origine philologique des planches ou des couvertures utilisées pour les vêtements, et encore moins les noms des auteurs des dessins. Pourtant, en Chine et à Taiwan, ces figures sont perçues comme *camp* et colorées, pop et amusantes, référence à un âge d'or des lectures et des fantaisies largement imaginées – ou transposées dans un autre contexte. Qui plus est, le *design* de ces tee-shirts est souvent *vintage* lui-même : les *patterns* portent des traces d'usure, du signe du temps, ils imitent un papier chiffonné ou des couleurs délavées, comme si ces reproductions avaient utilisé des *comics* poussiéreux retrouvés dans un marché aux puces. Les tee-shirts Marvel sont là pour assouvir un désir *vintage* du public qui achète des images en quadrichromie, vaguement psychédélics. Mais ce qui est nostalgie en Occident, ne peut en Asie – et spécifiquement en Chine – que résonner creux, et surtout résonner d'un désir non expérimenté d'ailleurs : dans les années 1970 et 1980, on aurait eu du mal à trouver des *comics* américains en Chine ! Et encore aujourd'hui, si la culture *geek/otaku* est très spécifique sur les *manga* et *anime* japonais, la diffusion des *comics* USA reste très limitée, et cantonnée à l'évocation d'un sentiment de puissance sur le retour, d'intérêt rétro pour ces images colorées et un peu vulgaires, qui véhiculent une atmosphère, mais qui sont loin de susciter une discussion sur les histoires, les auteurs, les récits. Certes, les films hollywoodiens ont aidé à familiariser un énorme public avec un univers né sur des pages papier jamais traduites en chinois ; pourtant, les succès phénoménaux des *Avengers* ou *Iron Man* ont créé ce que l'on pourrait définir comme une fausse mémoire, sur laquelle on aurait greffé ces héros – chargés d'un passé pluri-décennal d'histoires, d'approches, de styles, d'arts – dans l'imaginaire collectif du monde sinophone. *The Four*, parmi d'autres, reçoit cette culture qui paradoxalement arrive en Chine comme déjà *vintage* en soi – liée à l'enfance, liée au passé récent, second degré, manipulée par des dizaines de versions télé, *comics*, produits dérivés... Cet imaginaire exotique déjà rétro va être dilué dans la réécriture du national (qui à son tour doit passer par le savoir-faire de l'industrie de Hong Kong), et ainsi assimilé. Vraisemblablement, pour préparer à de nouvelles productions où cette nostalgie/imaginaire rétro va être perçue comme interne et endogène. Je reviens brièvement à Lucken : les futurs *blockbusters* chinois vont être à la fois naturels (modernité structurelle assumée) et artificiels (une modernité historicisée), et devront en négocier les tensions relatives. Une image incarne cette idée : la dernière séquence du premier épisode de la série *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* développée pour la télévision par Joss Whedon (réalisateur de *Avengers*). L'agent Coulson conduit une Corvette ; tout le monde se moque de lui : le chef de la top high Tech secret agency se déplace avec une voiture *vintage*, révélant sa « Rétromania »

nostalgique. Dans la séquence finale susmentionnée, il doit courir de l'autre côté du globe pour une urgence, et surprend sa passagère (et le public par la même occasion) en transformant sa voiture ancienne en un véhicule volant supersonic. Il vient tout juste de dire : « It's hard to keep up », mais voilà que Whedon relève le défi : Marvel va montrer, pour utiliser encore une réplique du même personnage, « something new ». Il s'agit d'une évidente déclaration d'intentions de la part des créateurs de la série : ils vont faire du nouveau avec du vieux, utiliser des matériaux *vintage* et les remettre à la mode : « The tide is rising ». *The Four* utilise les super-héros comme la Corvette de l'agent Coulson. On se réfère à une production culturelle datée, *vintage*, assimilée, classique, familière, mais qui est réactivée, actuelle, cool, toujours « *rising* ». Un double signe, qui rend hommage et qui va de l'avant, en ce cas avec la fusion d'éléments du *wuxiapian* avec les très rentables icônes des super-héros. Ceux-ci emmènent avec eux des stéréotypes, des styles, des costumes moulants et sexy, des identités secrètes, un imaginaire urbain, des récits infinis comme des *soap opéras*, une *suspension of disbelief* qui peut renouveler le genre *wuxiapian*. Et peut-être en général le *blockbuster* chinois, qui est passé à côté des origines de la culture pop contemporaine parce qu'autrement occupé (on situe les origines du *blockbuster* avec la naissance du Nouvel Hollywood, fin 1970, début 1980), et qui cherche à (ré)intégrer un modèle perçu comme rétro mais toujours très vendeur (pensons à *Lost*, à *Super8*, à la franchise 007, à *Mad Men*...) pour trouver sa place dans la culture populaire globale. Il s'agit d'un *soft power* qui lui fait encore défaut. En regardant l'année 2013, année de succès tant attendus, on perçoit que les titres les plus acclamés sont tous liés, d'une façon ou d'une autre, au passé, qu'il soit historique ou représentationnel : *So Young* (Zhao Wei, 2013) et *American Dreams in China* (reconstruction nostalgique des années 1980, Peter Chan, 2013), *Détective Dee, le mystère de la flamme fantôme* (ce Tsui Hark de 2010 est un pur *vintage* hongkongais début années 1990), voir même *Tiny Times* (Guo Jingming, 2013), qui non seulement commence et se termine avec l'évocation nostalgique des années 1990, mais est profondément rétro dans sa facture et son approche, au point que *Variety* l'a défini comme « un *Sex and the City* sans sexe ».

Inséparable propose une deuxième stratégie pour greffer le héros américain sur le sol chinois, avec ses costumes, masques et tics *vintage* ; il s'agit d'un film très particulier qui nous emmène explorer les problématiques issues de la diaspora, des co-productions internationales, de la pluralité des identités urbaines, du métissage du cinéma sinophone. Kevin Spacey et Daniel Wu sont les vedettes, le réalisateur Eng Dayyan est né à Taiwan et réside aux États-Unis, le film est tourné en Chine. *Inséparable* raconte l'histoire d'un improbable couple de super-héros dans le Pékin actuel ; il s'agit d'un mélange de comédie, satire sociale, film d'action et drame dans la veine de *Kick-Ass* (Matthew Vaughn, 2010) ou *Super* (James Gunn, 2010). Le personnage interprété par Wu est un riche chinois insatisfait de sa vie évoluant entre tensions de couple et pressions au travail. Son voisin américain, Spacey, le prend sous sa tutelle et devient sa référence spirituelle, le poussant d'abord à acquérir plus de confiance en soi, mais aussi à canaliser sa rage et ses frustrations contre les injustices de la société. Dans l'une des scènes-clés, le duo décide de sortir en

patrouille ; Wu se façonne ses propres costume et identité secrète : *son alias* serait « Super Lei Feng ». Notons en premier lieu que le personnage américain est le coach du chinois : le réalisateur (on le disait, taiwanais expatrié aux États-Unis) fait le portrait d'une filiation, un passage explicite où le monde sinophone apprend de l'Occident. J'utilise à bon escient le terme « sinophone » ici, parce que, bien que tourné en Chine, ce film est un exemple marquant de la culture chinoise plus que de la nation chinoise, de son rayonnement et expansion symbolique au-delà des frontières nationales : on parle chinois bien évidemment, mais aussi anglais, les références sont transculturelles, l'adaptation des codes américains est explicite (les costumes du duo sino-américain parodient Batman et Robin). Pour greffer son statut de super-héros au répertoire visuel national, Wu adopte l'*alias* de Lei Feng, icône communiste ; il évoque ici la tradition maoïste du sacrifice de soi et du dévouement pour les masses et pour le parti. La question immédiate est : peut-on parler d'un héros communiste au présent ? Il serait pour le moins problématique : l'imaginaire lié à Lei Feng est irrémédiablement vieilli, rétro, *vintage*. L'icône du jeune communiste a été tellement usée et abusée qu'elle est aujourd'hui soit déclinée dans les produits dérivés pour touristes (sacs, tee-shirts, etc.), soit parodiée par l'art *political-pop* ; sinon, lorsque l'on essaie de la raviver de façon sérieuse par la propagande, elle subit de retentissants échecs¹¹. Ici, la définition de « rétro » donnée par Guffey est particulièrement utile ; selon elle, « rétro » est une parole avec plusieurs significats :

Retro carries a pervasive, if somewhat imprecise, meaning ; gradually creeping into daily usage over the past thirty years, there have been few attempts to define it. Used to describe cultural predisposition and personal taste, technological obsolescence and mid-century style [...] « retro » can serve as little more than a trendy synonym for « old-fashioned » or simply « old ». [...] Retro can also describe an outlook on life. It may suggest a predisposition or inherent social conservatism that cleaves to the values and mores of the past [...] More than a quest for a simpler life, this « retro » attitude also carries a darker suspicion that recent social, cultural and political developments are profoundly corrosive¹².

La figure d'influence et d'imitation d'*Inséparable* raconte la quête d'une déclination locale du super-héros, qui ne peut qu'admettre les dettes formelles, mais qui va en même temps creuser dans le passé local pour trouver des bases idéologiques et esthétiques sur lesquelles bâtir les figures des héros du futur. On est ici dans un mode de narration post-moderne, réflexive, ironique (le film n'a pas marché en Chine) ; Eng souligne la circulation et la superposition des marchés et des goûts, tout en montrant très clairement la transformation occidentalisée des élites chinoises. Lei Feng apparaît par conséquent non seulement comme rétro, mais aussi, pour reprendre la citation de Guffey, comme

démodé : il n'a rien à faire dans le Pékin contemporain, il n'a plus de place. L'inadéquation du héros à la Lei Feng ne peut que poser des questions sur la légitimité du héros communiste dans une société ultra-capitaliste ; et l'inutilité des « actions » du duo hybride amène à des questionnements quant à la légitimité du héros américain sur le sol chinois. Outre le caractère parodique des images et des déguisements, le film raconte explicitement ce décalage : le duo en patrouille ne trouve aucun crime à combattre. Ce n'est pas dans les rues qu'ils vont pouvoir braver les maux de la société ; il faudrait remonter plus haut, aller chercher des problèmes plus complexes, plus ambigus, passer par les dénonciations via Internet et intervenir auprès de l'industrie qui fabrique des aliments contaminés, qui pollue illégalement le sol et qui, en collusion avec un gouvernement corrompu, rend la société chinoise riche et injuste, déséquilibrée et compétitive, non éthique et dynamique. Mais voici que le héros qui se promène en cape et masque est maintenant ridicule, parce que les problèmes ne sont pas dans les rues mais ailleurs, parce qu'ils sont consubstantiels à une société totalitaire. Où placer, alors, le héros ? Comment décrire la possibilité d'un héros dans la société chinoise contemporaine ? Le film suggère que le super-héros tel un chevalier solitaire (à la Batman) n'est qu'une mythologie, métaphore d'un idéal abstrait de justice et de machisme, peut être une justification pour une pratique proto-fasciste juge-jury-bourreau, ainsi qu'un phantasme de la population masculine post-adolescente. Il suggère en même temps que la dévotion aveugle d'un Lei Feng n'est aujourd'hui qu'une construction de propagande, qu'un mythe désuet, qu'un leurre un peu ridicule.

Inséparable ne se résume pas à une simple moquerie, mais se termine autour d'un questionnement sur la nature même des adaptations et de l'idéologie. Spacey a quitté Pékin ; Wu se rend sur le toit de l'immeuble où son tuteur américain entretenait un jardin fleurissant ; rien n'est plus, que du béton. Mais quelque chose attire le regard de Wu : dans cette désolation grise, il entraperçoit une pousse végétale qui grandit timidement. Un semis a pris racine, et il pourrait bien grandir. La première lecture de cette métaphore est assez évidente : la culture populaire américaine voudrait s'enraciner partout, quitte à affronter la résistance de la culture locale qui essaie de lui opposer ses propres modèles et références. On pourrait également essayer de sortir du cadre de la critique culturelle et du colonialisme de l'imaginaire américain, pour chercher une évocation plus poétique et globale : les idées de justice, d'évolution, de travail sur soi que le personnage américain véhicule sont transculturelles, globales, appartenant à l'humain, qu'il soit chinois, taiwanais, occidental... En parlant de la mythologie des super-héros, Grant Morrison n'évoque rien de moins que Giovanni Pico della Mirandola et son célèbre discours sur la dignité de l'homme, prononcé à l'aube de la renaissance en 1486 :

Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : « Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te

11. Dan LEVIN, "In China, Cinematic Flops Suggest Fading of an Icon", http://www.nytimes.com/2013/03/12/world/asia/in-china-unpopular-films-suggest-fading-of-icon.html?_r=1&

12. Elizabeth GUFFEY, *Retro. The Culture of Revival*, op. cit., p. 9-10 (je souligne).

bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines¹³.

Dans le film, le personnage de Spacey exprime ce même élan de surpassement, d'une auto-bonification qui n'aurait de cesse, et ces idées deviennent une histoire / idée, un récit porteur d'idéologie, un *meme* – pour utiliser le fameux néologisme du biologiste Richard Dawkins qui définit « *meme* » comme étant une idée, un comportement ou un style qui passe d'individu à individu, d'une culture à l'autre. Les super-héros sont des *meme* : des idées (ultra)puissantes qui croisent frontières et nations, transformant les cultures et les individus. Grant Morrison, avec sa prose évocatrice développe ainsi :

Superheroes stories are sweated out at the imagined lowest levels of our culture, but like that shard off a hologram, they contain at their hearts all the dreams and fears of generations in vivid miniature. Created by a workforce that has in its time been marginalized, mocked, scapegoated, and exploited, they never failed to offer a direct line to the cultural subconscious and its convulsions. They tell us where we've been, what we feared, and what we desired, and today they are more popular, more all-pervasive than ever because they still speak to us about what we really want to be. Once again, the comics were right all along. When no one else cared, they took the idea of a superhuman future seriously, embraced it, exalted it, tested it to destruction and back, and found it intact, stronger, and more defined, like steel in a refiner's fire. Indestructible. Unstoppable; the superheroes, who were champions of the oppressed when we needed them to be, patriots when we needed them to be, pioneers, rebels, conformists, or rock stars when we needed them to be, are now obligingly battering down the walls between reality and fiction before our very eyes¹⁴.

On pourrait donc ajouter, comme conclusion provisoire, que les icônes des super-héros semblent prêtes à abattre les murs entre cultures et nationalismes, entre le monde chinois et l'Occident, comme elles ont déjà abattu les frontières entre culture haute et culture populaire, *blockbuster* et film indépendant, divertissement et réflexion philosophique, passé et présent, *hype* et rétro.

13. Grant Morrison évoque Giovanni Pico della Mirandola dans *Supergods*, *op. cit.*, p. 413. Cette version en français est traduite du latin et préfacée par Yves Hersant, Éditions de l'éclat, 1993. <http://www.lyber-eclat.net/lyber/mirandola/pico.html>

14. Grant MORRISON, *Supergods*, *op. cit.*, p. 417.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Nathalie BITTINGER.....	7

DES CARTOGRAPHIES EN MOUVEMENT

I. LES CINÉMAS D'ASIE VUS PAR L'OCCIDENT : FÉCONDITÉ DES INTERFÉRENCES	
Jean-Michel FRODON.....	19
II. LE CINÉMA TAIWANAI : REPENSER LA MARGINALITÉ COMME CENTRALITÉ	
Wafa GHERMANI.....	29
III. POUR UNE HISTOIRE HOMONYMIQUE ET TOPONYMIQUE DE L'ANIMÉ	
Marie PRUVOST-DELASPRE.....	43
IV. POUR UNE APPROCHE GÉOPOLITIQUE DU CINÉMA	
Frédéric MONVOISIN.....	53
V. DES MANIÈRES DE PENSER AVEC LE CINÉMA JAPONAIS	
Benjamin THOMAS.....	65

INTERFÉRENCES ESTHÉTIQUES

VI. CRÉATION SYNCRÉTIQUE DU CINÉMA CHINOIS DEPUIS LES ANNÉES 1930	
Luisa PRUDENTINO.....	77
VII. LA MODERNITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE JAPONAISE À L'AUNE DE L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE CLASSIQUE	
Simon DANIELLOU.....	89

VIII. PAUL GRIMAUT ET ISAO TAKAHATA, ARTISANS DU RÉALISME Stéphane LE ROUX.....	101
IX. SURFACE ET PROFONDEUR DANS LE CINÉMA DE YASUJIRŌ OZU: LA DOUBLURE DES IMAGES Clélia ZERNIK.....	109
X. L'EMPAN DES IMAGES. MISES ET DÉMISES EN PERSPECTIVE CHEZ KIJŪ YOSHIDA Jean-Michel DURAFOUR.....	121
DES MÉMOIRES RECOMPOSÉES	
XI. LES CINÉMAS CORÉENS ET LEURS DIVISIONS. HYPOTHÈSES SOCIOCRIQUES Patrick MAURUS.....	137
XII. LE CINÉMA NORD-CORÉEN ET SON CHEF-D'ŒUVRE: <i>THE FLOWER GIRL</i> Antoine COPPOLA.....	149
XIII. <i>LE DERNIER COMMUNISTE</i> , UN ROAD MOVIE MÉMORIEL CONTRE L'HISTOIRE OFFICIELLE Éric GALMARD.....	167
XIV. RAYA MARTIN, UNE TRILOGIE PHILIPPINE DE L'AUTRE Estelle DALLEU.....	179
XV. ESPACES CLOS/FORCLOS/OUVERTS DANS LE CINÉMA JAPONAIS DE LA HAUTE CROISSANCE Mathieu CAPEL.....	191
XVI. SURVIVRE: UN PARADIGME ESTHÉTIQUE DU CINÉMA CHINOIS CONTEMPORAIN Raphaël SZÖLLÖSY.....	207
XVII. LES TRACES DE L'INCITATION: À L'OUEST DES RAILS Thomas VOLTZENLOGEL.....	219

XVIII. « <i>DESTROY POWER, NOT PEOPLE</i> »: À PROPOS DE <i>A TOUCH OF SIN</i> Antony FIANT.....	231
XIX. LES SUPER-HÉROS SINOPHONES ENTRE PLAGIAT, HOMMAGE ET NOSTALGIE D'AILLEURS Corrado NERI.....	241
XX. LES MONDES À L'ENVERS : L'ANIMATION JAPONAISE DES ANNÉES 1980 À NOS JOURS Antonin BECHLER.....	253
CONCLUSION Nathalie BITTINGER.....	271
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	273
FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	291
ŒUVRES CITÉES DANS L'OUVRAGE.....	291
LES AUTEURS.....	299