



HAL
open science

Effectivité spectaculaire et artistique du corps dans les scènes d'affrontement de trois films de King Hu

Hans Boiste

► **To cite this version:**

Hans Boiste. Effectivité spectaculaire et artistique du corps dans les scènes d'affrontement de trois films de King Hu. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02181887

HAL Id: dumas-02181887

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02181887v1>

Submitted on 12 Jul 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Rennes 2
UFR Arts, Lettres, Communication

Effectivité spectaculaire et artistique du corps dans les scènes d'affrontement de trois films de King Hu

Hans BOISTE

Sous la direction de M. Simon DANIELLOU

Master Cinéma et Audiovisuel : Histoire et esthétique du cinéma

2018-2019

Remerciements

Pour la qualité de son suivi, pour ses conseils toujours pertinents et son exigence indéfectible, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de recherche, Simon Daniellou, grâce à qui j'ai pu conduire ce projet jusqu'à son terme, et ce dans la plus grande sérénité. Je remercie également Gilles Mouëllic de m'avoir dirigé et aiguillé durant la première année de cette recherche.

En tant qu'étudiant en master recherche en cinéma à Rennes 2, je tiens à exprimer ma gratitude envers l'ensemble de nos enseignants-chercheurs dont le dévouement durant leurs interventions a toujours su stimuler ma propre recherche.

Enfin, je remercie chaleureusement la personne qui m'a accompagné tout au long de ce projet pour ses relectures avisées, ses suggestions, mais avant tout pour sa présence à mes côtés et sa bienveillance : Elisa.

Sommaire

Introduction	6
Première partie : La détermination conflictuelle des corps	15
Chapitre I. Un corps bipolaire : entre attraction et répulsion de ses semblables	16
I. 1. Attraction : des corps qui imprègnent l'espace, emprisonnent et confinent le corps héroïque	16
I. 1. 1. Un cadre historique, un cadre fictif	16
I. 1. 2. Le confinement du corps héroïque	19
I. 2. Démonstration : la prouesse physique comme réponse à la provocation	24
I. 2. 1. Le spectaculaire au sein du spectacle	24
I. 2. 2. Le caractère ostentatoire de la prouesse physique	25
I. 3. Répulsion : La fulgurance de la parade défensive	27
I. 3. 1. Un espace finalement submergé	27
I. 3. 2. La friction des corps	28
Chapitre II. L'implication stratégique du corps : de l'effacement au dévoilement de son intention	31
II. 1. L'art du paraître	32
II. 1. 1. Le non-agir comme indice de primauté	32
II. 1. 2. La recherche d'opacité	34
II. 1. 3. Le détournement de l'attention	35
II. 2. Mise en action tactique des corps	38
II. 2. 1. L'engagement tour à tour	38
II. 2. 2. L'attaque à distance	41

	4
Deuxième partie : Émergence d'un corps opératique	44
Chapitre III. Enjeux scénographiques de la mise en scène du corps	45
III. 1. Héritage du théâtre chinois	46
III. 1. 1. Origines de l'Opéra de Pékin	46
III. 1. 2. Caractéristiques esthétiques générales de l'Opéra de Pékin	48
III. 2. Expressivité du mouvement	52
III. 2. 1. Un mouvement percussif	52
III. 2. 2. Le va-et-vient des corps dans l'espace	55
III. 2. 3. L'ornementation du mouvement	59
III. 2. 4. Les monstrations d'idées de mouvements	60
III. 3. Transfiguration d'une spatialisation scénique de l'action	63
III. 3. 1. La détermination de l'espace par le corps	63
III. 3. 2. Un espace à découvrir : le cas de <i>Anger</i>	65
III. 3. 3. Un espace à exploiter : les capacités du procédé scope	68
Chapitre IV. L'accentuation musicale du mouvement corporel	71
IV. 1. Marquage sonore des tensions	73
IV. 1. 1. Une constante concomitance de la musique et de l'image	73
IV. 1. 2. La musique comme témoin de stimulations sensorielles	74
IV. 1. 3. Une prise en charge musicale de bruitages	77
IV. 2. Enjeux rythmiques de l'accompagnement musical	79
IV. 2. 1. La temporisation du mouvement, de son maintien à sa retenue	79
IV. 2. 2. L'accélérando des percussions : le présage de l'instant décisif	81
IV. 2. 3. Au cœur des tensions : le jeu rapide et soutenu des percussions	83

	5
Troisième partie : De la trace au tracé par le corps	86
Chapitre V. Les fragments du corps	89
V. 1. La raréfaction du corps à l'image	89
V. 1. 1. La brièveté du mouvement corporel	90
V. 1. 2. Le corps disséminé	93
V. 1. 3. Vers une paradoxale ubiquité du corps	96
V. 2. Le morcellement visuel du corps	98
V. 2. 1. Du corps décadré au corps défocalisé	98
V. 2. 2. Le corps obstrué	102
Chapitre VI. Un traitement pictural et calligraphique du corps	106
VI. 1. Les prémices d'une attention picturale chinoise	106
VI. 1. 1. King Hu et les arts graphiques	106
VI. 1. 2. La tradition picturale chinoise	107
VI. 1. 3. La dialectique du vide et du plein	109
VI. 2. La place du vide chez King Hu	112
VI. 2. 1. Le corps nébuleux	112
VI. 2. 2. Le double tracé du corps et de la caméra	115
Conclusion	118
Bibliographie	121
Corpus de films	131
Fiches techniques	132
Filmographie	135

Introduction

Fer de lance du cinéma hongkongais, le film d'arts martiaux connaît un important renouvellement au sein de l'industrie locale au début des années 1970. En faisant de l'athlète martial son motif profilmique de prédilection, ce genre ne représente plus seulement des prouesses de personnages, mais donne lieu à de véritables performances d'acteurs. Est alors mise en lumière l'expertise d'artistes martiaux surentraînés tels que Bruce Lee, Jackie Chan ou Sammo Hung dont la technique, l'agilité et la force semblent suffire à l'effectivité spectaculaire de leurs affrontements. Avidé de leurs déploiements continus dans l'espace et comme pour tenter d'en percer à jour la virtuosité, la caméra s'applique par-dessus tout à enregistrer dans leur intégralité et le plus distinctement possible leurs chorégraphies d'action. Privilégiant leur pleine captation par la récurrence du plan moyen et de la courte focale, leur mise en scène peut ainsi se dispenser de tout surdécoupage de leurs mouvements, d'ellipses durant l'action et bien sûr de trucages : l'attraction de ces corps réside en ce qu'ils sont *déjà* martiaux et spectaculaires. S'il peut sembler évident de faire appel à de tels acteurs pour incarner les héros de ce type de film, il peut être intéressant de considérer un genre cinématographique qui a su, quelques années plus tôt, et par l'approche d'un cinéaste en particulier, se passer de ces corps émérites tout en sachant rendre effectif le déploiement corporel de leurs affrontements.

Canalisant de nombreux versants de la culture chinoise par ses racines littéraires anciennes, le genre du *wuxia pian*¹ atteint en effet son éclat le plus vif dans la seconde moitié des années 1960, en particulier grâce à l'apport d'un réalisateur lui-même profondément attaché à ces traditions, King Hu. « Une voix solitaire² » selon *Positif*, « trop ambitieux et trop lettré pour ses contemporains³ » d'après les *Cahiers du cinéma*, le cinéaste s'illustre indéniablement par des attentes qui n'auront de cesse de le placer en désaccord face à ses producteurs : celles consistant à envisager la confrontation physique autrement que par le biais des arts martiaux, trop peu esthétiques à ses yeux⁴. Imposés de toute évidence par le caractère chevaleresque des récits de *wuxia*, sur lequel nous reviendrons en détail un peu plus tard, les affrontements guerriers sont pourtant loin d'être délaissés par King Hu, qui envisage

1 Littéralement « film de héros martial ».

2 Tony RAYNS, « Invitation à la danse », *Positif*, n° 257-258, 1982, p. 65.

3 Vincent MALAUSA, « A Touch of Zen, ou les enfants du soleil », *Cahiers du Cinéma*, n° 713, 2015, p. 90.

4 Cf. King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 23.

au contraire de les représenter à la lumière de certaines influences artistiques et conceptuelles. Ainsi, devant l'absence d'acteurs formés aux techniques martiales, il convient de se demander comment les techniques cinématographiques et les recours esthétiques déployés par le cinéaste dans ses œuvres en viennent à outrepasser les potentialités physiques du corps, à le pourvoir d'une effectivité supplémentaire durant les affrontements. En d'autres termes, comment peut-on assurer la valeur artistique et spectaculaire d'un film martial sans recourir à l'expérience de véritables artistes martiaux ?

Alors que ses contemporains tels que Chang Cheh ou Teng Hung Hsu représentent le corps dans des déploiements chorégraphiques souvent peu découpés et confus, King Hu s'applique au contraire à le déployer de manière détournée, dans une certaine retenue, et en parachevant autant que possible son mouvement par un usage consciencieux de l'outillage cinématographique. Il envisage en effet, dans la rencontre entre ce motif et les procédés élémentaires du cinéma, un ensemble de combinaisons, de traitements « spectacularisant » qui visent à dépasser les nécessités de base d'un combat réel et qui permettent en outre l'entrée dans le registre fantastique propre à la tradition *wuxia*. Ce corps, le cinéaste comprend la nécessité d'en reconfigurer la figure, d'en masquer certains aspects et d'en transfigurer certains autres afin d'en dépasser les limites physiques. D'un autre côté, alors que la préoccupation majeure de l'industrie hongkongaise est de pouvoir se confronter à l'Occident⁵, King Hu perçoit à l'inverse dans ce genre le privilège d'une ouverture sur la Chine, une continuation de tout un héritage culturel aussi bien pratique que théorique qu'il ne cesse d'étudier, mais qui peine réellement à trouver sa place au sein du cinéma fortement standardisé duquel émerge le cinéaste. Nous postulerons pourtant que King Hu, par son approche cinématographique et son recours à d'autres formes expressives, assure malgré tout la valeur spectaculaire et artistique des corps des comédiens qu'il met en scène, compensant ainsi le manque d'expertise martiale de ces derniers. À cet effet, il s'agira donc d'étudier les différentes modalités représentationnelles du déploiement corporel durant les affrontements armés de trois de ses *wuxia pian*.

Afin de garantir une meilleure appréhension du cinéaste et de clarifier les particularités de son émergence et de son évolution au sein du cinéma cantonais, retraçons brièvement son parcours et profitons de cette contextualisation pour présenter puis justifier

5 Cf. Jean-Etienne PIERI, « D'Hollywood à Hong Kong, de Hong Kong à Hollywood : des transferts culturels éminemment paradoxaux (de 1979 à nos jours) », *Revue Sciences/Lettres*, 15 janvier 2012 [consulté le 15 mai 2019], <https://journals.openedition.org/rs/164>

successivement les différentes œuvres composant notre corpus. « Conscient d'un talent qu'il ne met pas au service du genre, mais à celui d'une inspiration personnelle⁶ », nous aurons ainsi l'occasion de comprendre pourquoi et comment « sa démarche dans l'industrie qui l'a formée a été virtuellement celle du détachement⁷ ».

King Hu, de son vrai nom Hu Jinquan, naît à Pékin le 29 avril 1931 au sein d'une famille très sensible aux valeurs traditionnelles chinoises. Sa mère l'initie dès son plus jeune âge à la peinture classique et à la calligraphie. Dans sa jeunesse, Hu fait ainsi une partie de ses études à l'Académie Centrale des Beaux-Arts de Chine et va parallèlement s'intéresser profondément à la littérature classique, l'Histoire ancienne chinoise ainsi qu'à l'Opéra de Pékin qui vont tous trois avoir une résonance importante au sein de ses futures œuvres. À la fin des années 1940, après l'avènement de la République populaire de Chine, il décide de partir s'installer à Hong Kong. Encore sous la tutelle du Royaume-Uni à cette époque, ce territoire bénéficie d'un statut particulier à l'égard de la Chine et constitue alors une terre de refuge pour de nombreux expatriés politiques dont certains réalisateurs, techniciens et vedettes des studios shanghaiens. D'abord à l'origine de plusieurs affiches publicitaires dont des affiches de films, son entrée dans l'industrie cinématographique se fait véritablement en tant que décorateur au sein de la Great Wall Movie Enterprises. Il entame ensuite une carrière d'acteur qui va durer près de dix ans et va parallèlement être à l'origine de plusieurs pièces radiophoniques pour la radio américaine. Ces expériences particulières auront alors pour effet d'élever encore davantage les attentes du cinéaste durant ses tournages, à l'égard notamment de ses décors et du jeu de ses acteurs. Son passage à la réalisation se fait au début des années 1960 grâce à son amitié avec le cinéaste Li Han-hsiang qu'il va assister pendant le tournage de *The Love Eterne*. Fort de cette expérience, il tourne ensuite ses deux premiers films dont *Sons of the Good Earth*, en 1965, une production à gros budget abordant la résistance chinoise pendant la guerre sino-japonaise. L'année d'après, il fait ses premiers pas dans le genre du *wuxia pian* en réalisant *L'Hirondelle d'or*, dont le succès va amorcer un véritable âge d'or de ce genre à Hong Kong jusqu'à la fin de la décennie⁸.

S'il convient de retenir ce film, c'est parce que King Hu s'y illustre déjà par une vraie exigence durant le tournage. Gage de sa future réussite, cette attention va néanmoins retarder considérablement la réalisation du film et ainsi mettre à mal ses relations avec la Shaw

6 Olivier ASSAYAS, « King Hu, géant exilé », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 15.

7 Tony RAYNS, « Invitation à la danse », art. cité, p. 65.

8 Pour davantage d'éléments biographiques, cf. STEPHEN TEO, *King Hu's A Touch of Zen*, Hong Kong, Presses Universitaires de Hong Kong, 2007, p. 163.

Brothers, le studio qui le produit, au point qu'il finira par le quitter dès son travail achevé. Il peut être important de rappeler que la production cinématographique hongkongaise est à cette période extrêmement développée avec une moyenne de deux cents films réalisés par an. La Shaw Brothers et la Golden Harvest, les deux sociétés les plus éminentes, représentent alors à elles seules les deux tiers de la production hongkongaise globale. Cette année 1966 marque en outre un record dans la fréquentation avec un total de 98,5 millions d'entrées pour seulement 3,6 millions d'habitants⁹. Aussi, entretenant un foisonnement productif, leur stratégie se passe de toute recherche de renouvellement artistique d'un film à l'autre et compte sur la brièveté des tournages. Comme l'indique le critique Hubert Niogret, après un séjour d'observation au sein de cette industrie,

« au simple niveau de la fabrication, il n'y a pas de souci de perfection, d'accomplissement chez la majorité des techniciens, scénaristes, réalisateurs, producteurs. L'image est souvent floue, l'anamorphose du scope mal équilibrée, le cadrage hésitant, le trajet des mouvements d'appareil approximatif, les zooms incessants, la lumière plate (le décor est "arrosé" sans souci d'effets, de modelé, etc.), le son toujours doublé¹⁰ [...] ».

Bien qu'il ne puisse évidemment pas échapper totalement à certaines contraintes techniques imposées par ce mode de production, *L'Hirondelle d'or* parvient malgré tout à atteindre un niveau de qualité inédit jusque là en particulier grâce au soin, à la variété et l'élaboration consciencieuse de sa mise en scène, qui constitueront donc l'un des cœurs de notre réflexion. Autrement dit, nous aurons l'occasion d'observer en quoi King Hu, très peu attiré par les arts martiaux et par la violence de leurs combats, se concentre avant tout sur la valeur artistique des confrontations en en pensant véritablement la représentation qu'il complète par ses principales références esthétiques telles que l'Opéra de Pékin. Ainsi, sorti la même année, *The One-Armed Swordsman* de Chang Cheh relève d'une approche bien différente de celle de King Hu « en favorisant la plus grande cruauté dans la description des affrontements¹¹ ». Manifestement moins complexes, moins aboutis en matière de chorégraphie, ces derniers sont de surcroît assez peu renforcés dramatiquement par l'outil cinématographique et n'en exploitent pas autant les possibilités. La caméra se contente généralement de suivre la

9 Olivier ASSAYAS et Charles TESSON, « Destination Hong-Kong », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 6.

10 Hubert NIOGRET, « J'étais à hong-kong [sic], je n'ai pas vu de films de karaté, mais j'ai dîné... », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 19.

11 Olivier ASSAYAS, « Chang Cheh, l'ogre de Hong-Kong », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 52.

progression du héros sans réellement chercher à adopter des points de vue « subjectivisants » ou significatifs de certains enjeux. De plus, on retrouve dans ce film certains défauts symptomatiques du trop peu de temps alloué à sa conception : les affrontements sont encore une fois peu découpés, souffrent d'une trop faible variété de cadrages, et la prise de vue y est parfois tremblante.

S'exposant lui-même à de tels risques, Hu décide donc de quitter le studio dès la fin du tournage de *L'Hirondelle d'or* et part pour Taïwan. Il rejoint une société de production indépendante, l'Union Film Company, espérant que ses velléités artistiques y soient davantage soutenues. En 1967, il réalise *Dragon Gate Inn*, son deuxième *wuxia pian* qui sera lui aussi très acclamé à sa sortie, au point de devenir le premier film chinois à faire plus de bénéfices que les films occidentaux diffusés la même année en Chine. Reprenant certaines thématiques et une construction narrative comparable à celle de son œuvre précédente, le cinéaste élabore son film dans des conditions un peu moins contraignantes et inscrit ses affrontements tantôt au sein d'intérieurs plus détaillés et authentiques, tantôt au milieu de vastes environnements naturels, ne faisant que raviver l'intérêt visuel de telles situations. À nouveau, leur traitement relève d'une vraie recherche formelle et de propositions de mise en scène singulières qui se doivent d'être abordées et approfondies au regard des enjeux que nous avons soulevés. Constatables jusque dans l'accompagnement musical, les influences de l'Opéra de Pékin y sont à nouveau patentes et permettent à Hu de mettre en valeur autrement le bellicisme des personnages qu'il dépeint. Ayant consolidé sa renommée et gagné la confiance de sa production actuelle, King Hu va alors pouvoir mettre en chantier un projet d'une ampleur considérable.

Toujours à Taïwan, il réalise *A Touch of Zen*, une œuvre plus personnelle et d'autant plus ambitieuse en matière de diversité des thèmes développés qu'il va mettre plus de trois ans à la concevoir. D'une durée de plus de trois heures, excessive autant pour son producteur que pour les exploitants de salles de l'époque, le film est très mal distribué et sort prématurément en une copie tronquée dans les salles chinoises en 1970. Comme pour ses deux premiers films de *wuxia*, les attentes spécifiques de King Hu, motivées en partie par une connaissance accrue des périodes qu'il aborde, vont le faire s'investir à de très nombreux niveaux de la réalisation et l'amener notamment à prendre en charge non seulement le scénario, comme il le faisait jusqu'alors, mais aussi le montage. Bien que moins nombreux, les représentations d'affrontements atteignent un degré nouveau de sophistication, alors que

son approche confirme encore une fois cette volonté de suggérer autrement que par les arts martiaux la virtuosité martiale, et ce, par le biais d'autres formes artistiques comme la danse, l'opéra, ou même la peinture, et sous le signe de certains concepts. Ainsi, nouvellement développé dans son œuvre, le thème du bouddhisme irrigue le récit d'une dimension plus spirituelle et contemplative jusque dans les instants de confrontation. Pour ses nombreuses qualités et grâce à la curiosité d'un certain Pierre Rissient¹², *A Touch of Zen* est primé à Cannes en 1975, devenant le premier film chinois à y être récompensé, et ouvre alors la voie à de nombreuses analyses et critiques de la part de la presse spécialisée occidentale.

En effet, après son passage au Festival de Cannes, King Hu est rapidement devenu aux yeux des critiques occidentaux l'une des figures de proue du cinéma chinois. Bien souvent trop synthétique, l'appréhension de son approche en Occident réclame sa place dans les investigations scientifiques, les seules capables, par leur rigueur et leur ampleur, d'en approfondir et d'en référencer la nature et les potentiels desseins. Il s'agira donc d'interroger et de prolonger certains constats ou affirmations formulés succinctement par la critique à l'égard de ses œuvres. L'examen que nous entamons ici se propose ainsi d'éclairer le spectateur occidental à l'œuvre d'un auteur encore aujourd'hui assez peu considéré dans le cadre scientifique. Toutefois, nous ne saurions écarter les travaux ponctuels menés par David Bordwell dont l'approche néo-formaliste, que nous nous permettrons d'emprunter au cours de notre réflexion pour la précision de ses analyses, s'est appliquée à caractériser les enjeux spectaculaires de la mise en scène du cinéaste tout en resituant précisément certains de ses films dans leurs contextes de réalisation. En effet, alors que nous envisageons d'étudier l'effectivité représentationnelle du corps d'un point de vue spectatoriel, cette approche nous semble appropriée en ce qu'elle s'attache avant tout aux « phénomènes formels » d'éléments proprement cinématographiques ainsi qu'à leurs « fonctions » à l'égard de l'« activité cognitive du spectateur¹³ ». En plus de Bordwell, d'autres auteurs anglo-saxons tels que Stephen Teo ou Tony Rayns ont pu s'emparer à diverses occasions de sa filmographie et venir en renseigner quelques aspects par leurs connaissances directes de la production asiatique de l'époque. De manière générale, très rares sont les monographies le prenant pour objet et proposant une vue d'ensemble sur son approche du genre, d'où l'intérêt d'une telle étude selon nous.

12 Conseiller artistique du Festival de Cannes pendant près de quarante ans et découvreur de nombreuses filmographies asiatiques.

13 Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Néo-formalisme », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007, p. 187.

Outre les travaux directement focalisés sur l'approche du cinéaste ou sur le cinéma hongkongais, nous aurons l'occasion d'enrichir cette réflexion de diverses références complémentaires venant confirmer et approfondir les nombreuses influences esthétiques et conceptuelles de King Hu. Parce que la place du corps dans les arts chinois ne saurait être pleinement saisie sans la connaissance de certains courants philosophiques qui en irriguent la tradition, notre travail aura donc ponctuellement la tâche de mettre en relation son travail de cinéaste avec certains principes conceptuels au travers de formes expressives particulières telles que l'opéra ou la peinture. Celles-ci sont de fait trop peu développées et interrogées dans les recherches existantes sur sa filmographie. Par ailleurs, en prenant le corps cinématographique comme principal objet de notre analyse, nous nous ouvrons à un champ de réflexion autour de ce motif très largement envisagé dans la recherche cinématographique et dont les théories nous seront bénéfiques si nous souhaitons nourrir sa caractérisation au travers de ce corpus. De manière générale, nous prendrons comme principal appui les spécificités avérées du travail de King Hu, souvent rapportées par ses collaborateurs, ainsi que les dires du cinéaste lui-même tels qu'ils sont sollicités lors d'entretiens menés par la presse spécialisée.

Tout récemment découvert en Occident¹⁴, *Dragon Gate Inn* est sans aucun doute parmi les trois films celui que cette presse cinématographique a le moins abordé. Souvent survolé, évoqué brièvement en guise d'arrière-plan filmographique et trop souvent réduit à son succès considérable en Asie, *Dragon Gate Inn* arrive peut-être trop tard aux yeux d'une critique qui estime avoir suffisamment abordé l'œuvre de King Hu. Son intérêt n'en demeure pourtant pas moins important. Effectivement, nous aurons la possibilité de le resituer stylistiquement dans son œuvre, d'en étudier les similarités et les divergences à l'égard des autres films du corpus, et de le mettre à l'épreuve de certaines thèses et assertions issues de précédentes analyses de l'intention esthétique globale de Hu. Par ailleurs, *Dragon Gate Inn* semble constituer une passerelle intéressante entre deux modes de production différents, l'un obéissant à une logique industrielle de studio (*L'Hirondelle d'or*), l'autre s'octroyant davantage de temps, de libertés et de moyens (*A Touch of Zen*). Ainsi, malgré leurs différences en matière de production, aucune de ces trois œuvres ne saurait prévaloir sur les autres aux seuls prétextes de conditions de réalisation *a priori* plus favorables. Chaque film est à l'origine de propositions et de configurations singulières dans le traitement des affrontements et envisage différemment les divers enjeux qui structureront notre réflexion. Bien qu'il

14 Découvert pour la première fois en France lors de son passage au festival « Play it Again » en avril 2015, soit près de cinquante ans après sa sortie initiale.

s'agisse avant tout de les faire entrer en résonance, d'en faire valoir les multiples connexions, nous ne saurions cependant nier les spécificités de chacun d'entre eux. Un film sera ponctuellement plus à même que les autres de répondre à une problématique particulière. Pour ce qui est de notre méthode, il s'agira donc de démontrer et de questionner successivement différents aspects et enjeux relatifs à l'approche du cinéaste en s'appliquant à les illustrer par l'analyse rigoureuse de certaines scènes. Les instants qui seront exploités bénéficieront pour la plupart d'une description détaillée et dès lors orientée en fonction des enjeux dont nous estimons qu'ils relèvent, de manière à servir au mieux notre argumentation. À cet effet, afin de faciliter la visualisation de certaines scènes, seront parfois proposés quelques photogrammes.

Scindée en trois axes thématiques principaux, cette investigation se propose donc d'aborder et de questionner les choix esthétiques opérés par King Hu au sein de ses films. La spécificité de notre approche tient en ce qu'elle se focalise sur le corps essentiellement au travers de situations particulières : les affrontements armés. Nous nous permettrons néanmoins d'en aborder la figure dans les instants qui précèdent ces combats, car il semble nécessaire de pouvoir envisager dans son ensemble la représentation des rapports conflictuels entre les personnages. Ainsi, s'il importe d'étudier en quoi et à quel point l'outil cinématographique peut apporter aux corps une effectivité spectaculaire supplémentaire durant les affrontements, permettant de figurer les capacités surnaturelles de certains d'entre eux, il faut aussi pouvoir se demander, eu égard aux ambitions particulières du cinéaste, ce qui dans leur traitement relève ou témoigne ponctuellement d'une véritable tradition artistique et conceptuelle chinoise.

Dans un premier temps, nous aborderons donc cette mise en évidence des motivations conflictuelles des corps ainsi que les configurations tactiques mises en place durant leurs luttes. En donnant au préalable un certain nombre d'informations sur la nature de ces combattants, l'intérêt sera alors de présenter et de catégoriser formellement les principales manœuvres guerrières en vue notamment de nous préparer à des réflexions plus théoriques. Il s'agira d'en observer les spécificités cinématographiques les plus évidentes, c'est-à-dire de questionner le rôle de certains procédés élémentaires tels que le cadrage et le montage dans l'effectivité spectaculaire de leur représentation. En l'occurrence, nous analyserons d'abord le cloisonnement progressif du héros par ses opposants ainsi que ses réactions face à cette logique du « un contre tous ». Le déploiement stratégique verra quant à lui son évocation

enrichie de quelques notions conceptuelles propres à la théorie militaire chinoise. Dans un deuxième temps, il s'agira d'envisager le traitement du corps à l'aune d'une influence déterminante pour le cinéaste, l'Opéra de Pékin. Cette forme scénique, réputée pour la grande stylisation de ses actions, offre de fait un certain nombre de données pour appréhender le type de déploiement corporel recherché par King Hu. Effectivement, en nous appuyant sur les caractéristiques esthétiques principales de cet art scénique, nous verrons en quoi son modèle permet au cinéaste d'aborder de manière détournée et allusive l'affrontement martial. Après en avoir renseigné les traits dominants et prouvé la pertinence de leur convocation dans l'élaboration des films retenus, nous nous focaliserons donc sur la nature des enchaînements chorégraphiques à l'œuvre chez King Hu en observant notamment le rythme, les ornements ou encore la progression dans l'espace. Ce sera également l'occasion de s'intéresser en détail aux rôles de l'accompagnement musical des films du cinéaste, très semblable, comme nous l'avons dit, à celui de cet opéra, et d'en déterminer les différents intérêts durant les confrontations. Enfin, nous envisagerons le traitement du corps à la lumière de ses modalités de fragmentation et d'effacement durant certains combats. Pour leurs capacités à écourter la présence du corps à l'image et à en déplacer immédiatement la figure, le découpage et le montage seront largement interrogés. La question du cadrage sera ensuite abordée pour le morcellement visuel qu'il est capable d'opérer durant le filmage du déploiement corporel. Il s'agira de voir en quoi King Hu valorise, voire transfigure le corps avant tout dans son « disparaître », plutôt que par l'évidence de son paraître. Par ailleurs, l'importance des recours du cinéaste à la tradition esthétique chinoise se constatera également par la mise en relation de ce corpus avec deux formes artistiques majeures, la peinture chinoise classique et la calligraphie. Sans prétendre trouver dans ses œuvres de parfaites conformités formelles avec ces deux pratiques, nous tenterons plus raisonnablement de révéler une attention plastique dans sa mise en scène en voyant en quoi elle peut être motivée par certaines conceptions propres à l'art pictural chinois, telles que la dichotomie du vide et du plein.

• Première partie •

Les déterminations conflictuelles du corps

Chapitre I

Un corps bipolaire : entre attraction et répulsion de ses semblables

I. 1. Attraction : des corps qui imprègnent l'espace, emprisonnent et confinent le corps héroïque

I. 1. 1. Un cadre historique, un cadre fictif

Avant tout autre facteur, c'est au travers de la nature même des histoires de ces différentes œuvres que l'on trouve les premières explications formelles de la configuration et l'agencement des personnages, de leurs corps, dans leurs échanges et leurs interactions. *L'Hirondelle d'or*, *Dragon Gate Inn* et *A Touch of Zen* narrent tous trois des récits singuliers, aux péripéties et aux personnages différents, mais partagent un arrière-plan historique similaire, déterminant pour saisir pleinement les enjeux et motivations des protagonistes.

King Hu étant très soucieux de la cohérence historique de leurs représentations, ces récits prennent place dans un contexte de tensions économiques et politiques fortes au sein d'une Chine médiévale fortement militarisée : La Dynastie des Ming, une lignée d'empereurs qui régnèrent en Chine du ^{xiv}^e au ^{xvii}^e siècle et qui fut introduite par Zhu Yuanzhang, un chef de guerre à demi analphabète, qui chassa les Mongols de Chine. Durant cette ère, la population de la Chine doubla, faisant passer son nombre d'habitants de quatre-vingts à cent soixante millions environ. L'effectif alloué à la création d'armées est proportionnel à cet accroissement démographique et permet un élargissement considérable des forces militaires de métier, soit une puissance totale d'un million d'hommes. À la cour, les eunuques, des hommes castrés chargés de fonctions administratives et militaires importantes, ont alors beaucoup de pouvoir et, au début du ^{xv}^e siècle, leur influence dépasse celle des fonctionnaires lettrés, pourtant plus nombreux, et des ministres de l'époque, qui ne pouvaient sévir contre eux sans l'autorisation de l'Empereur. Ces eunuques, en plus d'avoir la main mise sur la garde impériale et donc sur l'armée de campagne, avaient également sous leur autorité une police secrète aux méthodes souvent brutales, chargée de diverses opérations judiciaires à travers le pays, en vue notamment de faire respecter la légitimité et l'autorité de l'empereur. « Sans exagération, on pourrait dire que [leur] pouvoir excédait celui de la Gestapo allemande¹⁵. » En

15 King Hu dans Tony RAYNS, « Director: King Hu », *Sight and Sound*, n° 45, vol. 1, hiver 1975, p. 10 (traduction personnelle de l'anglais : « Without exaggeration, you could say that the power of the *tung*

véritable service de renseignement, cette police comportait en ses rangs de nombreux espions tous très bien entraînés à l'art de la guerre et dont la mission principale était de surveiller les hauts dignitaires dans tout l'empire, en veillant à leur constante fidélité à l'Empereur. Ils n'hésitaient pas éliminer toute personne pouvant nuire à la stabilité du pouvoir en place, et c'est ce dont il est question dans *Dragon Gate Inn* avec l'exécution d'un ministre au début du récit. Cette période est selon King Hu « la plus corrompue¹⁶ » et constitue alors un cadre des plus intéressants pour tout récit d'inspiration historique qui cherche à créer de la tension dans les événements qu'il expose. Dans les œuvres retenues ici, tout est d'abord affaire d'espionnage, de tromperies et de manigances, et ces attitudes constituent de fait les prémices nécessaires à l'engagement de tout affrontement. En effet, les personnages opposants appartiennent la plupart du temps à cette police secrète que l'on vient de décrire. Ils ont donc pour mission de s'immiscer dans les affaires d'autrui, et ce dans le plus grand sentiment de légitimité, par le pouvoir que leur confère l'eunuque. Ainsi, le thème de la résistance face aux espions les plus dangereux de cette dynastie est à chaque fois exploité dans ces films. *A Touch of Zen*, prenant comme personnage principal Gu Shengzai, un lettré, peintre et calligraphe provincial, s'intéresse en plus au statut menacé de l'intellectuel au sein de cette dynastie. Avec ces quelques faits, on peut alors commencer à comprendre la prolifération et l'opiniâtreté des personnages antagoniques, la circulation saturée et constante de leurs corps au sein du cadre, et leur imprégnation indéfectible de l'espace filmique. Le caractère très conflictuel des récits fictifs qui découlent de ce cadre historique s'intensifie alors par la nature tout aussi immuable de la résistance qui se dresse devant eux : l'insubordination du corps héroïque.

Le *wuxia pian*, le cadre fictionnel qui sous-tend chacun des récits, est issu d'une tradition littéraire romantique chinoise qui prend racine au troisième siècle après J.-C. : le *wuxia*. Par son ancienneté et sa place de choix à la cour impériale, cette forme romanesque va au fil du temps canaliser en elle beaucoup de versants de la culture chinoise. Le *wuxia* tire son inspiration d'une ère bien précise de la Chine, le *Jianghu*, qui débute quelques siècles avant notre ère. Cette période aurait donné naissance à une collectivité parallèle de la société impériale traditionnelle et était composée d'artistes, de marchands itinérants, mais surtout de chevaliers. Ne rentrant pas dans les carcans de cette société impériale, ces individus parcouraient alors les différents royaumes de la Chine, non unifiée à cette époque, venant en aide à ceux qui en croisaient le chemin et s'appliquant à l'excellence martiale pour finalement devenir de véritables héros populaires. C'est donc à partir des récits leur étant consacrés que

ch'ang [la police impériale] exceeded that of the German Gestapo »).

16 Michel CIMENT, « Entretien avec King Hu », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 32.

la littérature *wuxia* va se créer. Composé des mots *wu* (qui dans ce contexte signifie « martial », ou plus simplement « armé ») et *xia* (« chevalier » ou « héros »), ce genre met ainsi en scène des personnages héroïques et experts en arts martiaux souvent issus de classes sociales basses, et qui sont étrangers aux agissements des puissants et du milieu aristocratique. Ils sont porteurs d'un code d'honneur, de principes tels que la justice ou la liberté personnelle et sont attachés au respect des traditions. Par de nombreux aspects moraux, ils s'accordent à la vision confucéenne de l'homme vertueux¹⁷. Pourtant, dans le *wuxia*, la caractérisation des héros ne passe pas tant par la description de leur psychologie que par le portrait de leurs spécificités physiques. Il est intéressant de constater qu'à l'inverse de la tradition de chevalerie occidentale, qui s'intéresse à l'établissement au rang de héros de ses personnages, cette tradition est en Chine « beaucoup plus axée sur des personnages qui, quand ils arrivent dans le récit, sont déjà des légendes. Des gens qui à travers leurs voyages, à travers les différents services qu'ils ont pu rendre à la société, sont déjà arrivés au sommet de leur art¹⁸ ». Souvent errants et sans réel foyer, ils sont ainsi animés par un désir de redressement éthique et interviennent eux aussi, mais de manière fortuite, dans les affaires d'autrui. Un des personnages principaux de *Dragon Gate Inn*, Xiao Shaozi, un voyageur solitaire tout de blanc vêtu, illustre bien cet attrait. Naturel et impassible, il va petit à petit s'engouffrer malgré lui dans les manœuvres de la police secrète, installée dans la même auberge frontalière. Bien souvent, les personnages les plus importants de ces histoires (héros mais aussi opposants) sont dotés de capacités physiques uniques qui les entraînent alors dans une logique du « un contre tous ». Après le tournage de *L'Hirondelle d'or*, King Hu délaisse les représentations pyrotechniques, ou selon lui trop factices, des facultés singulières de ses personnages. Il se refuse notamment à l'attribution de pouvoirs magiques n'impliquant pas suffisamment le corps et l'outillage cinématographique. En conséquence, on ne trouve plus de souffles explosifs menés d'une seule main levée en direction de l'ennemi, mais seulement une accentuation, notamment cinématographique, des facultés naturelles du corps (coups plus rapides et puissants, plus d'amplitude dans les sauts, etc.). Il n'en reste pas moins une part non négligeable de surnaturel dans les récits de *Dragon Gate Inn* et *A Touch of Zen*. Celle-ci se veut néanmoins plus recherchée visuellement et plus crédible, car justifiée sur le pan

17 Cf. Alfred DOEBLIN, *Confucius, textes choisis et commentés*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1975.

18 David FORTIN, « Le genre cinématographique du Wu xia Pian : King Hu - Liu Chia Liang - Chang Cheh », revue panorama-cinéma, 1 h 18 min 52 s, 1^{er} novembre 2017, https://soundcloud.com/user-619911909/pano-wuxia-retourcomplet_1-2

historique et culturel, en l’associant par exemple au bouddhisme et à la dimension spirituelle du *qi*¹⁹.

Ainsi, en s’enracinant dans un terreau historique précis, cette sphère fictive se consolide narrativement : les actions qu’elle dépeint gagnent ainsi en vraisemblance. Par leur unicité, ces caractéristiques du héros participent à l’atroupement des soldats ennemis autour du personnage principal. Autrement dit, cette logique du « un contre tous » que l’on évoquait à l’instant entraîne alors un agencement des corps dans l’espace de l’ordre de la gravitation autour du corps central. King Hu le reconnaît, ces cadres historique et fictif servent néanmoins principalement de prétexte au traitement esthétisé qu’il en fait : « si les histoires sont simples, le résultat stylistique en sera encore plus riche²⁰. »

I. 1. 2. Le confinement du corps héroïque

Au regard de la grande rigueur de composition du cinéaste, les personnages opposants s’apparentent à de véritables pions, disposés sur « l’échiquier géométrique de la scène²¹ », cernant stratégiquement le protagoniste en anticipant ses éventuelles actions. Dans le cas de *L’Hirondelle d’or* et de *Dragon Gate Inn*, cette organisation des corps se ressent en premier lieu dans les espaces clos comme les auberges, lieux où les tensions seront au plus fort de leur intensité. Agissant comme des microcosmes et nous en laissant voir en détail tous les recoins ainsi que les emplacements et déplacements calculés de ses occupants, ces endroits s’apparentent à de véritables espaces théâtraux. Ce traitement scénique de l’espace accueille, favorise, aiguise l’étendue des caractères des personnages et « permet à un groupe d’individus de se réunir dans un endroit unique où leurs désirs, objectifs et actions spécifiques interagissent, se complètent ou entrent graduellement en conflit les uns avec les autres²² [...] ». Normalement propices au repos, ces lieux correspondent ici au modèle archétypal chinois du *Jianghu*, précédemment évoqué : un endroit en marge « situé hors de portée des lois où le bien et le mal, la haute et la basse société, s’affrontent²³ » librement. Dans

19 Principe cosmologique inhérent à la culture chinoise désignant une énergie fondamentale animant à la fois l’univers et la vie.

20 King Hu dans Stephen TEO, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, Londres, British Film Institute, 1997, p. 88 (traduction personnelle de l’anglais : « If the plots are simple, the stylistic delivery will be even richer. »).

21 Antoine THIRION, « Ivresse et Contrebande », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 86.

22 Hector RODRIGUEZ, « Questions of Chinese aesthetics: film form and narrative space in the cinema of King Hu », *Cinema Journal*, n° 38, 1998, p. 91 (traduction personnelle depuis l’anglais : « It enables a group of individuals to come together in a single location where their particular desires, goals, and actions gradually interact, complement, or enter into conflict with one another [...] »).

23 Andrew CHAN, « Harmonic motion: all hail King Hu, the material-arts godfather who orchestrated cinematic masterpieces that transcended genre », *Film Comment*, n° 52, mars-avril 2016, p. 44.

L'Hirondelle d'or, le personnage héroïque arrive à l'auberge avant ses ennemis et s'installe à la table au centre de la pièce, favorisant à son insu toute gravitation autour de lui. Le groupe d'antagonistes arrive peu après sur les lieux et va littéralement s'appropriier l'endroit en inspirant la peur aux villageois présents, alors poussés à fuir. L'emplacement de l'Hirondelle motive alors l'insertion de points de vue subjectifs tournés vers sa silhouette. En ces instants, entouré par autant de combattants, « un personnage puissant peut attirer la caméra vers lui, comme soumise à une force gravitationnelle²⁴ ». Dans *Dragon Gate Inn*, ce schéma narratif est inversé, et ce sont les opposants qui vont d'abord parvenir jusqu'à l'auberge, avant de monopoliser l'espace en ordonnant à leurs hôtes de n'accepter personne d'autre. Face à la menace, la quiétude de l'Hirondelle (dans *L'Hirondelle d'or*) et l'irruption de Xiao Shaozi au cœur d'un lieu déjà investi (dans *Dragon Gate Inn*), vont amorcer une attention puis une progression centripète des corps environnants.

On va alors assister à tout un jeu de regards croisés, complices, entre les hommes de la police secrète, et suspicieux, entre ces derniers et le protagoniste. Ces échanges sont efficacement renforcés par le cadrage qui, en plus de s'être globalement resserré, nous laissant mieux percevoir les visages tendus des personnages, va suggérer l'enfermement du corps du héros en le montrant sous différents angles et points de vue. Est ainsi soulignée la proximité du protagoniste avec les autres corps, obstruant souvent les différents coins du cadre et barrant ainsi les possibles issues (fig. 1).



Fig. 1 - *L'Hirondelle d'or*

24 David CAIRNS, « Hostel Forces », supplément DVD de *Dragon Gate Inn*, Carlotta, 2016 (traduction depuis l'anglais : « A powerful character can pull the camera in, as if by gravitational force. »).

Dans ces scènes, le hors-champ est alors source d'incertitude et de menace pour le héros, donnant à ressentir cette idée d'espace en crise. Recherchée et traquée activement, Yang Huizhen, l'héroïne de *A Touch of Zen* est contrainte de se dissimuler des nombreux espions qui opèrent dans les environs de la forteresse abandonnée, l'espace qui lui sert de refuge. Elle n'a pas d'autres choix que d'y rester enfermée, dans l'attente de l'inévitable irruption de ses ennemis en son sein, de plus en plus nombreux et suspicieux. Comme l'observe justement Vincent Malausa :

« L'arrivée d'étrangers dans le village sème le trouble et met en place une sorte de huis clos à ciel ouvert désorientant lentement le spectateur. L'auteur filme les tractations qui se jouent au fond des ruelles, les déplacements inquiétants des personnages et les rencontres qui se succèdent comme un vaste réseau de signes dont la complexité et la sophistication repoussent en permanence la possibilité de voir clair dans le sanglant manège qui se prépare²⁵. »

Le confinement se fait ici à plus grande échelle et met plus de temps à se mettre en place que dans *L'Hirondelle d'or*. L'héroïne n'est finalement démasquée qu'au bout de la cinquante-troisième minute de film. Mais le hors-champ, cet espace imaginaire de tous les possibles et de tous les dangers, est ici de toute importance quant à cette idée d'imprégnation de l'espace en ce qu'il sert efficacement ce contexte d'espionnage et d'incertitude.

Dans *Dragon Gate Inn*, cette quête d'hermétisme spatial par l'imprégnation de corps peut se retrouver à l'échelle d'un seul plan. Son auberge étant intégralement construite, à l'inverse de celle de *L'Hirondelle d'or*, celle-ci ne fait pas seulement l'objet d'un espace intérieur mais également d'un espace extérieur. Cette particularité permet au cinéaste de mettre en place une dialectique du dehors et du dedans en s'appliquant à représenter de nombreuses interactions et circulations entre ces deux espaces. Certains plans généraux donnent alors à voir une multitude de corps s'attrouper, s'agglutiner tels des aimants, au plus près de l'auberge et de ses entrées, parés à lancer l'assaut pour tenter d'en reprendre le contrôle. En nous laissant percevoir en détail les différentes progressions de ces multiples corps, appliqués à escalader un pan de mur, contourner une façade ou courir sur un toit, ce type de plan met l'accent sur la profondeur de l'image, mais aussi sur la ténacité de leurs

25 Vincent MALAUSA, « *A Touch of Zen*, ou les enfants du soleil », art. cité, p. 90.

évolutions à l'intérieur du champ : cette soumission à l'attraction du corps primordial, dans ce décor devenu parcours (fig. 2).



Fig. 2 - Dragon Gate Inn (de gauche à droite puis de haut en bas)

Cette manière d'inscrire le corps dans l'espace n'est pas sans rappeler les courses-poursuites burlesques des films des premiers temps. Le corps tout entier est ici réduit à une simple idée, l'essence même du cinéma : le mouvement. La fixité du plan accentue cette sensation en ce qu'elle marque nettement le passage du premier à l'arrière-plan, l'enfoncement dans l'image et donc l'éloignement progressif de ces corps, nous permettant d'avoir un certain recul sur leurs agissements. Scindée en plusieurs plans, sous plusieurs points de vue et filmée dans une longue focale, cette action n'aurait plus le même impact et ne proposerait plus le même type de silhouettes. Se trouvant « entraînée trop loin, flirtant avec le danger ou la folie, irrésistiblement aimantée par d'autres corps ou par d'autres mouvements, sa fulgurance propre ne peut être rendue par aucun découpage articulé [...] », son « sentiment [...] épouse cette sorte d'emballement que la continuité du plan est la seule à donner à voir²⁶ ».

²⁶ Vincent AMIEL, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 111.

Comme nous l'avons constaté, cet enfermement ne se manifeste pas seulement dans les espaces réduits mais cherche aussi à cloisonner les actions des protagonistes en milieux ouverts. Dans les trois œuvres, l'embuscade, le surgissement soudain de la menace, est un ressort narratif très souvent exploité par King Hu. Tout au long de ses récits, « on dirait qu'une sorte de réseau très serré vient ainsi enfermer peu à peu les acteurs²⁷ ». Tout comme le cloisonnement qu'il opère dans les scènes d'auberge, ce « réseau » a pour but de figer la progression, de définir à l'avantage de ceux qui en sont à l'origine les limites spatiales de leurs cibles afin de mieux en venir à bout. Dans la scène introductive de *L'Hirondelle d'or*, le guet-apens mené contre le seigneur Chang et ses troupes est clairement représenté pour sa capacité à circonscrire l'espace, au moyen de murailles artificielles formées de corps. À la découverte de cette action hostile, les personnages endigués vont assister impuissamment à l'établissement de ces cloisons. Ainsi, par des raccords regards, vont se succéder trois plans d'ensemble fixes montrant l'élévation de rangées de corps dans le décor, bloquant l'ouverture sur l'espace environnant de l'arrière-plan. Dans l'environnement montagnard de *Dragon Gate Inn*, la fuite de la famille de Yu Quian, escortée par ses partisans, est vaine par l'avance constante que parviennent à avoir sur eux l'eunuque et ses hommes. Les héros sont ici traqués et régulièrement cernés par leurs opposants (trois fois au total en l'espace de cinq minutes) par de courtes entraves à leur déplacement. Dans *A Touch of Zen*, c'est l'ingéniosité de Gu Shengzai qui, en manipulant des corps artificiels, de simples mannequins de bois actionnés par des leviers, va créer la panique dans les rangs de ses ennemis et rendre ainsi incertaine l'occupation de l'espace qu'ils occupent.

Au travers de sa mise en scène des corps, Hu met ainsi l'accent sur un aspect stratégique des plus fondamentaux : la capture et l'appropriation de l'espace. Bien que venant en amont des instants de démonstrations physiques et des moments d'affrontements, cette appropriation de l'espace constitue une entreprise déterminante pour les événements qui lui succèdent, en ce qu'elles favorisent toute victoire par le combat. Pour le cinéaste, le rapport des personnages à l'espace est une donnée primordiale qui se doit d'être clairement représentée. Shih Chun, un de ses acteurs privilégiés, confirme d'ailleurs que Hu « s'intéressait essentiellement au rendu visuel de ses films. Lorsqu'il filmait un acteur, il se focalisait au moins autant sur son environnement²⁸ ». Effectivement, comme nous le verrons plus en détail en seconde partie, la conception du décor et l'agencement de ses différents

27 Frédéric VITOUX, « L'araignée sans stratégie », *Positif*, n° 257-258, 1982, p. 71.

28 Shih Chun dans Vincent MALAUSA, « Le maître et ses disciples. Entretiens avec Shih Chun et Ying Bai », *Cahiers du Cinéma*, n° 713, 2015, p. 94.

éléments devaient nécessairement être pensés en relation avec les différents types de mouvements qui allaient y prendre place. En conséquence de ce confinement, les corps des opposants exercent une pression sur le protagoniste présent et vont inévitablement en provoquer la réaction : une exposition ses capacités physiques, de véritables sommations défensives.

I. 2. Démonstration : la prouesse physique comme réponse à la provocation

I. 2. 1. Le spectaculaire au sein du spectacle

« Dans les films d'action, la scène décisive est souvent moins le duel final que le moment inaugural de démonstration. [...] dans un mélange de détente et d'épate [...] L'hirondelle assise *incognita* à l'auberge doit donc subir plusieurs tests²⁹. » À présent encerclée par une multitude de corps menaçants, elle va en effet accomplir des actions de l'ordre de la prestation spectaculaire en vue d'affirmer son unicité, déjà pressentie par ses opposants. Par leur nature exceptionnelle, ces actions agissent comme des avertisseurs de cette proximité grandissante en tentant de désamorcer l'attraction qui en est à l'origine et de démotiver l'attitude belliqueuse des ennemis.

Sans en venir encore aux armes, ces derniers vont provoquer le héros de diverses façons. Dans *L'Hirondelle d'or*, comme dans le film suivant, les antagonistes testent ses facultés en lui envoyant plusieurs objets, interceptés puis redirigés habilement. Souvent, c'est le travail de découpage qui en permet surtout la représentation : l'action étant alors souvent divisée en trois plans et il y a donc en réalité trois lancers d'un même objet (un par plan). Alors que, en guise de provocation, l'un des hommes de main de l'eunuque exige qu'on lui serve le bol de nouilles de Xiao Shaozi, ce dernier s'en charge alors lui-même en le lui lançant jusqu'à sa table, et ce sans que le contenu se perde en vol. Cette prouesse est ainsi filmée en trois phases bien distinctes. Le premier plan, rapproché, nous montre le héros lançant vivement l'objet vers le hors-champ. Le deuxième, plus large, nous laisse voir l'intégralité de la pièce ainsi que le bol, parcourant l'espace d'une table à l'autre. Le dernier plan, d'insert et en plongée zénithale, nous donne à voir le bol glisser sur la table de l'antagoniste. Ne pouvant raisonnablement envisager d'exécuter cette en une seule prise, le cinéaste parvient malgré tout, par un travail de découpage, à dynamiser le lancer du personnage et à en figurer

29 Stéphane DELORME, « L'hirondelle, trait pour trait », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 87.

efficacement la précision. À la suite des exploits exécutés par ses héros, Hu va beaucoup insister sur les réactions des opposants à la vue des actions qui se déroulent devant eux, en montrant les visages diversement marqués. S'illustrant par un art mimique complexe propre à l'opéra chinois, le jeu théâtral des comédiens de King Hu accentue de surcroît l'impression spectaculaire de ces prouesses. Dans les trois œuvres, l'emphase relative à ce jeu vient fréquemment appuyer les actions déterminantes comme les retournements de situation, en amplifiant la qualité dramatique. On a donc affaire à une « série de mimiques amplificatrices qui expriment la surprise, l'effroi³⁰ », qui aiguille ainsi la perception du spectateur et qui participe donc à l'élévation de l'unicité du corps héroïque, à son effectivité spectaculaire.

Par ailleurs, dans *A Touch of Zen* notamment, l'action est souvent montrée à travers les yeux d'un ou plusieurs personnages, qui font alors office de récepteurs émotionnels. Cette focalisation traduit souvent l'impuissance, le dépassement des protagonistes face à ce qu'ils observent. Parfois, la mise en scène propose ainsi une immersion du spectateur dans ces personnages témoins, donnant lieu à des points de vue subjectifs et éloignés de l'action principale. À cet effet, Gu Shengzai, un intellectuel ne sachant se battre, est fréquemment envisagé comme spectateur et sert de prétexte à des regards englobants et surplombants, desserrant l'échelle de plan et resituant ainsi spatialement l'affrontement qui est à l'œuvre. Dans le premier tiers du film, Gu Shengzai et Yang Huizhen sont interrompus par Ouyang Nian, l'un des membres de la police secrète à la recherche de cette dernière. Les deux combattants vont alors se livrer à un duel au sabre au sein de la forteresse désertée jusqu'à finalement en quitter l'enceinte. Le lettré, suivant de loin le cours de l'action, nous donne à voir la lutte de ces corps sous différents plans d'ensemble en travelling avant, représentatifs de son avancée précautionneuse dans cet espace menacé. Ce point de vue éloigné et soucieux annonce notamment son implication en tant que stratège dans les combats à venir. Il est alors envisagé comme un personnage médiateur entre le spectateur et ses compagnons guerriers aux capacités surnaturelles.

I. 2. 2. Le caractère ostentatoire de la prouesse physique

Dans ses films, King Hu porte énormément d'attention à la caractérisation physique de ses protagonistes. Ceux-ci ne sont donc pas tant déterminés par leurs paroles que par leur virtuosité. À cet égard, ses personnages principaux, ceux qui sont voués au combat, sont souvent introduits de façon énigmatique, ne s'exprimant que rarement oralement et faisant

30 Frédéric VITTOUX, « L'araignée sans stratégie », art. cité, p. 70.

preuve de beaucoup de patience à l'égard de la situation. Le cinéaste exploite les archétypes héroïques traditionnels du genre du *wuxia*, des modèles littéraires connus de la majorité des spectateurs de l'époque tant le succès de ce type de littérature était important durant cette seconde moitié du xx^e siècle. Comme évoqué précédemment, ces héros peuvent dissimuler d'entrée de jeu leur grande maîtrise martiale sous certains principes moraux comme la compassion ou l'humilité. Leur nature guerrière n'apparaît ainsi qu'à la mise à l'œuvre de leur talent particulier, généralement introduit avec emphase. Œuvre

Comme avancé précédemment, le cloisonnement dans l'auberge de *L'Hirondelle d'or* donne lieu à une série de performances physiques (cinq au total et en l'espace de très peu de temps). Leur représentation fait preuve d'une certaine ostentation en ce que ces actions nous sont montrées dans un important souci du détail. En outre, elles font office de pause dans le récit et mettent de côté certains enjeux narratifs pourtant forts comme la montée en crescendo des tensions, pour ne donner à apprécier que le spectacle qu'elles produisent. En plus de l'apport du découpage, la justesse de certaines phases de ces hauts faits est tantôt servie par la précision propre au montage. Tout d'abord, grâce à la technique du *jump cut*, un procédé parfois sollicité et qui consiste en une courte ellipse au sein d'un même plan de tournage, le cinéaste va pouvoir contrôler le niveau de précision de son héroïne en réglant, entre chaque coupe prévue, l'emplacement des divers objets qu'elle manipule. Le jet de pièces de monnaie effectué par l'Hirondelle contre un des murs du réfectoire repose ainsi intégralement sur ce moyen technique : par un montage rapide, ces projectiles viennent se planter successivement dans la paroi et dessinent une silhouette humaine, laissant hagards les adversaires alentour. La précision du geste peut être également parachevée par l'inversion de certains plans lors du montage, une opération complétée par le jeu consciencieux de l'acteur à cet égard, créant l'illusion d'une continuité temporelle logique. Ainsi, le lancé d'un objet encombrant et volumineux peut, par ce biais, en devenir l'habile réception.

Comme nous l'avons vu, ces instants alloués à l'accomplissement de performances corporelles peuvent, d'une part, être perçus comme prétextes au déploiement stylistique recherché par le cinéaste, en exploitant leurs possibilités de mise en scène, de découpage ou encore de montage. D'un point de vue narratif, et dans ce contexte de contraction de l'espace, ces actions ont pour effet de retarder l'attraction du corps héroïque sur les corps opposants, en cherchant à faire impression sur ces derniers.

I. 3. Répulsion : La fulgurance de la parade défensive

I. 3. 1. Un espace finalement submergé

Durant ces scènes d'auberge, malgré l'exposition de son adresse aux yeux de ses ennemis, reflet de ses grandes capacités martiales, le protagoniste va bientôt être totalement privé de son propre espace par la nature de plus en plus farouche des corps environnants. La configuration du un contre tous atteint son apogée lors de ces instants. Les attaques des ennemis, portées simultanément et en un seul endroit ne semblent en former qu'une seule aux yeux du héros qui parvient à toutes les contrer en une unique parade défensive : une brève série de ripostes fulgurantes et fluides dans leur enchaînement.

Comme soumis à un magnétisme, le mouvement centripète de ces corps s'accélère à mesure qu'ils se rapprochent du corps primordial, donnant lieu parfois, comme dans *L'Hirondelle d'or* et *Dragon Gate Inn*, à une réelle gravitation des adversaires, tournant stratégiquement autour de l'héroïne. Ce dynamisme cinétique est alors accru par la composition du cadre dont l'espace va progressivement se surcharger et s'étouffer à mesure que les corps vont pénétrer dans le champ, ne nous laissant parfois entrevoir qu'une infime partie du héros. À un instant précis, cette saturation du plan est accompagnée d'un travelling arrière partant du héros qui, en s'en éloignant, s'enfonce à reculons dans un mouvement sinueux à travers la formation serrée de ses adversaires. Comme le remarque d'ailleurs David Cairns : « pour intensifier le mouvement, [King Hu] préfère généralement le filmer à contre-courant³¹. » Leurs corps, franchissant insidieusement les limites du cadre et passant très près de l'objectif, nous apparaissent alors grandis à côté de celui du protagoniste. Tout aussi nombreux et conférant à la présence de ces corps un caractère d'autant plus menaçant, les sabres qu'ils brandissent en sa direction sont alors délibérément filmés de manière à expliciter au mieux son enfermement et son devenir incertain. En effet, ils en longent d'abord la silhouette puis passent à travers elle, en coupant précocement le corps (fig. 3).

31 David CAIRNS, « Hostel Forces », supplément DVD de *Dragon Gate Inn*, Carlotta, 2016 (traduction personnelle depuis l'anglais : « He rarely tracks alongside preferring to emphasise character movement by tracking counter to it. »).



Fig. 3 - *Dragon Gate Inn*

Dans cet exemple, Xiao Shaozi se retrouve seul, encerclé par cette ceinture d'opposants, dans un espace de plus en plus claustrophobe à mesure que la caméra s'éloigne. Moins présente dans *A Touch of Zen*, cette configuration préliminaire à une collision brutale et simultanée des corps se retrouve surtout dans *Dragon Gate Inn* et *L'Hirondelle d'or* et peut également mettre en valeur la singularité d'un personnage opposant tel que l'eunuque, dont les capacités surpassent celles des protagonistes. Cette lente progression finale des opposants au sein du cadre évolue vers un point culminant, un véritable débordement des tensions accumulées : les attaques synchrones portées sur le protagoniste.

I. 3. 2. La friction des corps

L'attraction ayant été opérée, le héros est à présent totalement englouti dans cette masse de corps dont il n'a pu dissuader l'envenimement. Dans un assourdissant ensemble de clinquements, on va alors assister à une véritable friction, un enchaînement de brefs frottements métalliques d'où le héros ressortira indemne, affranchi des barrières imposées par ses adversaires et redonnant à l'espace une aération nouvelle. Ces instants interviennent donc dans ces scènes préliminaires d'auberge mais peuvent également survenir au beau milieu d'affrontements comme c'est le cas dans le précédent exemple (fig. 3).

À nouveau, King Hu accorde dans ces moments une place déterminante au découpage qui, par la fragmentation qu'il implique, nous laisse clairement ressentir ces dynamismes cinétiques d'attraction puis de répulsion qui régissent les corps. Trois phases, correspondant à trois plans, se succèdent alors. La première, évoquée précédemment, nous montre d'une part ce cercle d'adversaires se refermer progressivement sur le héros puis leurs attaques

simultanées, coupées juste avant leur conclusion. Le second plan, rapproché sur le protagoniste, nous donne à voir dans un mouvement très vif la riposte du héros contre ces offensives. Toujours dans un plan fixe mais sous une échelle plus large, la dernière phase représente enfin la fulgurance et la puissance de la technique du héros en donnant à voir l'explosion de cette ceinture de corps, pris cette fois-ci dans un mouvement centrifuge vers tous les côtés du cadre. À ce moment, la posture du héros reste figée, verrouillée sur l'instant final de sa parade, ce qui ne manque pas de contraster avec le tourbillonnement général des corps qui l'entourent, alors pris dans une sorte d'élan incontrôlable. À cet instant, si l'on prête attention au mouvement d'un seul acteur on constate alors rapidement l'exagération qu'implique une telle mise en scène. Ce qui semble importer au contraire, ce sont les corps dans leur ensemble, le mouvement général qui est ici exercé, et le type d'énergie cinétique qui en émane. Les ruptures spatio-temporelles impliquées par ce découpage amplifient grandement cet effet de soudaineté dans le cours de l'action. En effet, les coupes qui interviennent agissent comme d'infimes ellipses dans la mesure où les raccords entre ses différentes phases ne se préoccupent pas de la continuité temporelle mais cherchent plutôt à en accélérer le rythme en omettant volontairement certaines parties de l'action. Celle-ci est alors à reconstruire par le spectateur, car n'en possède pas tout le déroulement. En conséquence, c'est en partie grâce au montage des différentes phases de cette action que l'on en doit sa fulgurance.

King Hu représente certaines de ses actions, comme celle-ci, par le biais d'une approche particulière du montage, véritablement créatrice de sens et d'effets, au-delà du simple apport narratif. Il tire son influence des cinéastes soviétiques des années vingt tels qu'Eisenstein et Poudovkine qui, à travers leurs films, ont expérimenté un type de montage basant son principe sur la discursivité. Ils s'opposaient alors à un modèle plus classique dont les opérations se soumettaient avant tout aux nécessités induites par le récit. En comptant sur l'analyse du spectateur, ce montage constructif rendait en outre la réalisation du film plus simple, car pouvait se dispenser d'exposer distinctement les emplacements des personnages dans l'espace, les suggérant simplement par un agencement de plans. N'ayant pas pour objet de s'effacer à l'unique profit du récit, ce montage cherche au contraire à s'affirmer et à être pleinement éprouvé par le spectateur. Ainsi, chez King Hu, les coupes brutalisent et revigorent ostensiblement les actions qui nous sont présentées. Elles nous permettent en effet d'envisager le mouvement corporel dans une rapidité d'exécution qui tire directement profit de leur

caractère impondérable et elliptique. Selon David Bordwell, théoricien spécialiste de nombreuses filmographies asiatiques, ce montage

« se montre particulièrement efficace pour suggérer les prouesses physiques exécutées par un puissant combattant. [...] Cette norme stylistique transgresse cependant le postulat que la prouesse du héros devrait être effectuée en une seule prise ; le montage permet au cinéaste de suggérer ce qui n'aurait pu être montré qu'aux moyens d'effets spéciaux coûteux et sans doute peu convaincants³² ».

Ainsi, dans ce type de situation, il est le procédé qui permet de galvaniser le déploiement défensif du héros à l'encontre de cette ceinture de corps. Le montage, en nous suggérant des instants de combat trop fulgurants pour figurer en un plan unique, serait alors ce qui rend possible l'insertion de certains personnages dans le registre surnaturel. Nous y reviendrons néanmoins plus amplement en troisième partie.

Cette répulsion agit donc comme une véritable explosion au milieu des corps en ce qu'elle agit à puissance égale vers toutes les directions. Cet emportement remue d'ailleurs tout autant le décor environnant, alors sujet aux bousculades incertaines des adversaires, ce qui ne manque pas d'amplifier le mouvement général dans cette phase finale de l'action. L'immobilité du protagoniste constitue de plus une sorte d'ancrage dans l'espace et témoigne d'un grand écart qualitatif entre lui et ses adversaires. Effectivement, cette attitude du corps propre aux personnages de héros est bien souvent un présage de supériorité et permet d'envisager en amont tout dénouement dans un affrontement. Après avoir constaté les différentes manières par lesquelles King Hu rend effectifs les déploiements des opposants, nous verrons en quoi sa mise en scène insiste d'un autre côté sur les enjeux stratégiques propres à l'implication du héros.

32 David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », in P. Fu & D. Desser (dir.), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, 2000, p. 117 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] proved particularly useful in suggesting the vaulting leaps executed by a powerful swordsman. [...] this stylistic norm violates the premise that the hero's feat should be executed in a single take; cutting allows the filmmaker to suggest what could have been shown only with costly and perhaps unconvincing special effects. »).

Chapitre II

L'implication stratégique du corps : de l'effacement au dévoilement de son intention

Dans ces trois œuvres, King Hu se préoccupe grandement de la cohérence tactique de l'implication des corps qu'il va mettre en opposition. Ses stratégies de mise en scène viennent corroborer les stratégies mises en place par ses personnages. Renverser efficacement son adversaire requiert, de la part de celui ou ceux qui en ont l'ambition, une préparation et une organisation rigoureuse que le cinéaste ne manque pas de représenter. Qui plus est, par l'aspect surnaturel des facultés des corps héroïques, cette entreprise est d'autant plus ardue pour ceux qui s'y opposent. Hu filme l'amplitude de déplacements groupés sous des motifs d'encerclement, de regroupement ou encore de dépassement. Mais, il nous donne également à voir les signaux assurant l'avancée de ces opérations, les ordres discrets des meneurs des différents groupes armés, ponctuant chacune des batailles. Pareillement, les gestes et mouvements furtifs, les moments d'amabilité de façade dans les scènes d'auberge, les subterfuges ou encore les armes dissimulées visent à masquer une intention première tout en assurant une certaine avance sur l'adversaire. « Chaque assaut doit être savamment dosé et étudié, le but étant de vaincre en donnant le change plutôt que par la force. [...] Pour le cinéaste, la virtuosité martiale ne repose pas sur ce que l'on montre de ses capacités, mais sur ce que l'on en dissimule pour mieux surprendre l'ennemi³³. » Ces actes camouflés mettent alors en place une dialectique du visible et de l'invisible, déterminante dans les affrontements. En effet, la représentation du corps lors des combats porte une attention particulière sur sa capacité à se maîtriser, c'est-à-dire sur sa retenue, sa faculté à ne rien laisser transparaître de son dessein : Hu va se focaliser tantôt sur l'assurance d'un regard, tantôt sur le caractère précaire et vacillant d'une démarche ou d'une gestuelle. Par ailleurs, son attention pour les enjeux propres à l'implication stratégique du corps se manifeste également dans sa manière de représenter deux manœuvres tactiques récurrentes : l'engagement tour à tour et l'attaque à distance.

33 JUSTIN KWEDI, « *Dragon Inn [sic]* de King Hu (1967) Analyse et critique du film », *Dvdclassik*, 12 août 2015 [consulté le 2 avril 2018], <http://www.dvdclassik.com/critique/dragon-inn-hu>

II. 1. L'art du paraître

II. 1. 1. Le non-agir comme indice de primauté

Prise dans cette contraction de l'espace, l'héroïne de *L'Hirondelle d'or* va elle-même faire preuve d'hermétisme en élevant ses propres cloisons afin de rendre indéchiffrable sa préparation aux provocations et attaques de ses ennemis. Se refusant à tout mouvement superflu qui pourrait trahir ses intentions, elle va alors adopter une posture immobile et stable. À l'instar de leurs principes moraux et de leur caractère vertueux, certains protagonistes agissent effectivement avec parcimonie, droiture et dans un certain détachement malgré la situation. De cette probité résulte une posture qui entre alors en contradiction avec celles des antagonistes, plus sujets à un mouvement constant et tumultueux. La fixité dont font preuve certains personnages leur procure l'élément de surprise. De fait, elle assure la conservation et l'accumulation de l'énergie de leur corps, galvanisant ainsi son déploiement en des instants bien précis. Comme vu précédemment, cela se constate donc dans les scènes d'auberge, où le personnage central est sujet à des offensives de diverses natures, ainsi qu'en préparation d'une parade envers une multitude d'attaques synchrones. Cette nécessité d'immobilité, assurant l'acuité de l'attaque à venir, se retrouve néanmoins dans chaque combat sous forme de brèves ponctuations et est soulignée par certains choix de mise en scène. Lors du premier combat de *A Touch of Zen* opposant Yang Huizhen à Ouyang Nian, on assiste à une action dont les instants de pauses, les intervalles vierges, sont tout aussi nombreux que les moments alloués au mouvement du corps. Par exemple, dans un plan rapproché poitrine nous décrivant une série de coups délivrés par l'héroïne et contrés par son opposant, cette dernière va retarder son enchaînement en figeant sa posture après chaque impact sur le sabre de son adversaire. Ces interruptions consolident la valeur dramatique de l'action en offrant au regard le temps suffisant pour percevoir le visage marqué d'effroi de l'antagoniste, déconcerté par le niveau technique de sa rivale, et rendent nettes les différentes attaques portées. Dans ce même duel, ces ponctuations se retrouvent parfois dans la longueur de certains plans fixes prenant pour objet l'héroïne, marquant alors efficacement l'aplomb et la ténacité du personnage. David Bordwell parle de « disjonctions majestueuses des combats ; parfois le montage étire le temps, parfois il le resserre³⁴ ». D'une part, Hu va nous montrer son personnage dans un gros plan fixe d'environ deux secondes, une durée assez longue au vu de la situation mais qui insiste sur

34 David BORDWELL, « *A Touch of Zen: Prowling, Scheming, Flying* », *The Criterion Collection*, 20 juillet 2016 [consulté le 31 mars 2018], <http://www.criterion.com/current/posts/4141-a-touch-of-zen-prowling-scheming-flying> (traduction personnelle depuis l'anglais : « the majestic disjunctions of the fights; sometimes the editing stretches time, sometimes it pinches it »).

la stabilité de sa posture (fig. 4). Ensuite, dans un raccord regard avec son adversaire, elle apparaît statique sous un autre gros plan de moins d'une demi-seconde cette fois-ci : « Yang se tient immobile, son épée prête à frapper. Le plan ne dure que 9 photogrammes, ce qui dynamise son immobilité [...]. [Ce] plan statique de mademoiselle Yang fait office de ponctuation forte³⁵ [...] ». Ici, pris dans le rythme de la succession de brefs plans tantôt centrés sur Yang, tantôt sur Ouyang, l'effet immédiat de la prestance de l'héroïne sur Ouyang se fait davantage ressentir.



Fig. 4 - A Touch of Zen

Chez King Hu, cette intermittence cinétique dans les combats est symptomatique d'une tendance dans sa représentation du corps : en tant que générateur de mouvements, celui-ci se vaut néanmoins tout autant pour son non-agir que pour son agir. Le corps primordial, celui du héros, se distingue de ceux des autres personnages autant par le perfectionnisme de son mouvement que par la ponctualité de celui-ci. Ainsi, sa mise en œuvre ne réside pas tant dans son déchaînement instinctif que dans sa retenue. Avant d'envisager une offensive, il est impératif d'avoir conscience des moments non propices à son exécution. Par les choix de mise en scène, c'est de cette recherche perpétuelle qu'il est question pour représenter les combattants les plus aguerris, d'où les innombrables interruptions dans leurs affrontements.

En conséquence, c'est par le mouvement qui le caractérise que l'on peut déterminer, parfois à l'avance, la prééminence de tel ou tel corps et de ses aptitudes. Toujours dans A

35 David BORDWELL, « My name is David and I'm a frame-counter », *Davidbordwell*, 28 janvier 2007 [consulté le 29 mars 2018], <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/28/my-name-is-david-and-im-a-frame-counter/print/> (traduction personnelle depuis l'anglais : « Yang stands still, holding her sword at the ready. The shot lasts a mere 9 frames, which dynamizes her stillness. [...]. The static shot of Miss Yang now becomes an abrupt punctuation [...] »).

Touch of Zen, le personnage secondaire du moine Hui Yuan, vivant en marge de la civilisation dans un temple avec quelques initiés, constitue le combattant le plus expérimenté de l'histoire. En amont des combats, sa démarche témoigne déjà d'une grande maîtrise corporelle mais, en revanche, pas nécessairement d'une propension à l'affrontement : il se déplace en marchant lentement et, dans un certain détachement, fait souvent preuve d'impassibilité face à la menace. Lors d'affrontements, ses actions se situent alors uniquement dans un registre défensif : elles ne provoquent pas, mais obvient simplement aux différentes charges. De fait, sa posture demeure nécessairement stable et ferme. De plus, par son caractère inébranlable et son refus du conflit, « cette figure indestructible contre laquelle se brisent tous les assauts³⁶ » semble instiller à tous ceux qui en croisent le chemin une certaine vanité du combat. On a ici affaire à un corps dont la pondération et l'économie de mouvement qui en découle semblent justement être ce qui le rend indomptable.

II. 1. 2. La recherche d'opacité

« La guerre repose sur le mensonge³⁷ ». Tel est l'un des principes fondateurs développés en introduction de l'un des premiers traités de stratégie militaire de l'histoire (VI^e siècle – V^e siècle av. J.-C.). Écrit en Chine par Sun Tzu, ce texte envisage ce postulat comme un soubassement stratégique nécessaire dont il faut savoir tirer profit à tout instant d'un conflit ou d'une bataille. Comme avancé précédemment, dans les combats qui sont à l'œuvre ici, tout réside dans cette capacité à rendre imperceptible son intention tout en cherchant à percer à jour celle de son adversaire. Mais, d'un point de vue plus théorique encore, « il faut dire que c'est parce que je suis opaque que l'ennemi m'est transparent, et que, réciproquement, la transparence de l'ennemi est garante de mon opacité. C'est pourquoi le renseignement et l'espionnage jouent un rôle si essentiel³⁸ ». Ce constat est intéressant à bien des égards car permet déjà d'expliquer de manière sous-jacente les rapports de forces qui peuvent se jouer dans ce type de récit où l'espionnage, justement, occupe une place déterminante. Un adversaire dont l'intention a été devinée, sa « transparence », permet à son rival d'en anticiper les manœuvres, d'en préparer aisément les contre-mesures, et de pouvoir en envisager librement, et en toute « opacité », la riposte. Si l'élimination de l'adversaire demeure l'objectif final, l'enjeu préliminaire de ces affrontements réside dans cette recherche visant à mettre en lumière la véritable nature de l'adversaire afin d'en trouver ainsi la faille. Il

36 Vincent MALAUSA, « *A Touch of Zen*, ou les enfants du soleil », art. cité, p. 91.

37 Sun Tzu, Jean LEVI, et Alain THOTE, *L'Art de la guerre*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013, p. 40.

38 *Ibid.*, p. 15.

va de soi que le niveau d'intermédiation de cette quête varie en fonction du type de combat, c'est-à-dire du niveau respectif des forces en présence. Celle-ci se fait ainsi beaucoup moins ressentir lorsque le héros est appliqué à défaire un à un des soldats inexpérimentés. Au contraire, parce qu'ils en retardent le dénouement, elle est prééminente dans un duel opposant des combattants aguerris. Dans ces trois œuvres, au vu de cette dialectique du visible et de l'invisible, la représentation des corps dans leurs interactions au combat porte beaucoup d'attention sur l'oscillation entre ces deux pôles. Pour le dire plus concrètement, l'attention est souvent portée sur l'état vacillant de ces corps, entre leur avantage et leur désavantage stratégique dans les affrontements. Dans un rapport de cause à effet, c'est bien ces passages de l'un à l'autre qui intéressent le cinéaste : lors d'une offensive, Hu va accorder tout autant d'importance à son exécution qu'aux effets et réactions qu'elle peut provoquer. Il donne par ailleurs à certains de ses personnages une attitude insidieuse dont les diverses tentatives de renversement de la situation s'inscrivent dans un registre de l'illusion.

II. 1. 3. Le détournement de l'attention

A Touch of Zen occupe une place particulière à l'égard de cette dialectique du visible et de l'invisible. L'œuvre inscrit une partie de son histoire dans une intrigue fantomatique forte dont l'atmosphère imbibe tout le récit. À ce propos, King Hu reconnaît avoir été inspiré par les *Contes extraordinaires du Pavillon du Loisir*, aussi connus sous le nom de *Liaozhai zhiyi*, un recueil d'histoires fantastiques dépeignant des figures fantomatiques et écrit par Pu Songling³⁹. Ainsi, la forteresse abandonnée qui sert de refuge à Yang Huizhen et qui constitue l'un des principaux lieux du récit, est réputée comme étant hantée et offre ainsi une protection psychologique contre les intrus par la paranoïa qu'elle suscite. Gu Shengzai, qui vient en aide aux rebelles en leur offrant ses nouveaux talents de stratège, va mettre en place tout un système permettant d'en intensifier la hantise et l'illusion spectrale, en somme, d'en rendre visible l'invisible. Il va ainsi éparpiller dans cet espace plusieurs éléments : des mannequins de bois activés à distance, des sources de lumière aux abords de l'entrée de la forteresse ainsi qu'une multitude de carillons. Comme évoqué précédemment, ces opérations auront pour effet de perturber moralement les opposants en vue des affrontements à venir. Se déroulant de nuit, l'assaut de cette forteresse en devient d'autant plus déroutant pour les assaillants, à leur tour pris au piège par le stratagème mis en place par Gu Shengzai :

39 King HU, « Notes on *A Touch of Zen* », *The Criterion Collection*, 22 juillet 2016, [consulté le 28 mars 2019], <https://www.criterion.com/current/posts/4157-notes-on-a-touch-of-zen>

« Alors qu'ils se préparent à attaquer, les tactiques élaborées par les protagonistes dans leur guerre psychologique s'activent - le bruit des carillons suspendus au-dessus de la porte et le souffle du vent, devenu inquiétant, enrayent immédiatement l'avancée des soldats. La succession de brefs plans montrant leurs réactions effrayées, en alternance avec des [contre-plongées] sur le tintement des cloches, montre encore une fois l'habileté du montage de Hu dans l'application de ses techniques pour obtenir un effet uniforme sans avoir recours à la supercherie de certains effets spéciaux⁴⁰. »

Le cinéaste nous donne à voir, dans un enchaînement de gros plans, les visages crispés des soldats ennemis et, par des raccords regards parfois accompagnés d'un zoom avant, ceux des mannequins de bois actionnés par Gu. Pris d'effroi, les corps s'alertent et s'éparpillent dans un mouvement général désordonné et confus, permettant ainsi à l'héroïne de prendre à partie l'eunuque présent. Cette manipulation de l'espace environnant joue un rôle déterminant dans cette préparation des hostilités, car permet d'endiguer la surface occupée par les assaillants et d'en rendre ainsi fragile l'occupation. En contaminant les corps de ses adversaires d'un mouvement anarchique, cette tactique se solde par la victoire des protagonistes, car « qui excelle à la guerre dirige les mouvements de l'autre et ne se laisse pas dicter les siens⁴¹. » Cette idée de falsification de la perception se retrouve également dans les joutes aériennes effectuées par certains combattants. Leur représentation, fragmentée et incomplète par le montage dont elle fait l'objet, reflète d'une certaine façon la confusion des soldats alentour, déconcertés par ce type de prouesses. Les différents points de vue de ces envolées, souvent en contre-plongée et d'une très brève durée, s'apparentent de fait aux regards subjectifs de soldats assistant impuissamment à l'action. Toujours dans *A Touch of Zen*, lors de la scène de combat dans la forêt de bambous, Yang Huizhen et le général Shih, les deux personnages qui seront à l'origine de telles acrobaties, livrent bataille contre deux membres émérites de la police de l'eunuque Wei. L'affrontement est d'abord acharné entre les deux camps par l'équivalence des forces qui les composent. De fait, rien ne semble indiquer la supériorité technique de l'un ou l'autre jusqu'à ce que les deux protagonistes coopèrent

40 Stephen TEO, *King Hu's A Touch of Zen*, Hong Kong, Presses Universitaires de Hong Kong, 2007, p. 84 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] as they prepare to attack, the loyalists' psychological warfare tactics are activated - the pealing of wind chimes hung from the eaves of the gate porch, and the eerie blowing of the wind, immediately halts the advance of the soldiers. A succession of rapid cuts showing their frightened reactions, alternating with shots of the clinking wind chimes, once again illustrates Hu's deft editing skills and application of montage techniques [...] to achieve a unifying effect without resort to special effects trickery. »).

41 Sun TZU, Jean LEVI, et Alain THOTE, *op. cit.*, p. 106.

véritablement. Par une rapide courte échelle, Shih propulse sa partenaire dans les airs qui va alors engager comme une sorte de parade désorientante à travers les cannes de bambou, progressant rapidement et de façon imprévisible, avant de plonger sur l'un des opposants en lui délivrant le coup de grâce, cette fois-ci imparable. Ce montage, qui sera plus amplement abordé en troisième partie, inscrit ici le personnage dans un rythme surnaturel impondérable qui prend de court l'adversaire. Le corps est ici envisagé dans sa capacité à ébranler la perception de ses semblables par le type de mouvement qu'il est susceptible de produire.

Pareillement, dans l'affrontement final de *Dragon Gate Inn* opposant Tsao Shao-Chin au groupe de rebelles menés par Xiao Shaozi, ces derniers vont compenser l'infériorité de leurs aptitudes en affaiblissant mentalement l'eunuque. D'un mouvement de tête, Xiao Shaozi ordonne à ses coéquipiers de courir sans interruption autour de l'eunuque avant que l'un d'eux, à son insu, ne lui assène un coup de sabre. Par un effet de surimpression, la rémanence de ces corps tournoyants vient saturer l'image de mouvements confondus, explicitant clairement le trouble perceptif éprouvé par Tsao Shao Chin. D'ailleurs, la bande-son participe également de cette expression du vertige par l'ajout de sons discordants créés au moyen d'un synthétiseur. La désorientation de ce corps, qui a désormais perdu le contrôle de son mouvement, en dévoile ainsi la faille et en vient à être terrassé par les protagonistes.

La tromperie comme calcul stratégique se retrouve également chez certains personnages qui vont, eux, tirer leur force de la dissimulation de leur véritable identité. Tout d'abord, il se doit d'être indiqué que les héroïnes des deux premiers films cachent leur féminité aux yeux des autres personnages pour une raison historique bien simple : sous cette dynastie des Ming, la plupart des femmes avaient obligation de rester au foyer. De plus, dans *L'Hirondelle d'or*, le personnage du mendiant nommé Chat Ivre, camoufle sa grande maîtrise martiale aux yeux de ses ennemis pendant presque toute la durée du récit. Venant fréquemment en aide à l'héroïne, ses interventions restent néanmoins masquées : à distance, comme lorsqu'il lui envoie l'un de ses couteaux perdus durant la mêlée, ou de manière détournée, en faisant passer pour de la maladresse certaines de ses actions. Dans la scène de l'auberge, son ivresse le préserve de toute attitude suspicieuse à son égard, lui permettant d'assister au rapport de force qui est à l'œuvre et d'en déterminer la cause juste, la raison de son implication dans l'histoire. Par sa présence, innocente mais intempestive, il perturbe l'attention générale, « enraie la tactique soigneusement calculée des bandits, ouvre une brèche

dans l'espace clos dont ils ont pris possession⁴² » et favorise ainsi la défense de l'héroïne. L'opacité inhérente à ce personnage est encore une fois ce qui en détermine l'efficacité d'action.

Le caractère illusoire et fallacieux de ces actions détournées traduit l'intensité des tensions qui règne entre les personnages ainsi que la dureté de leurs rapports de force. Ces manœuvres visent à l'économie d'efforts, à la préservation de certains corps dont l'existence, dans ce contexte historique impitoyable, est sans cesse menacée. Malgré leurs facultés hors du commun, les héros cherchent à éviter toute prise de risques en ayant donc recours à ce type d'agissements. Pour Olivier Assayas, « il ne s'agit que de miroirs, de simulacres et de faux semblants organisés dans un système vertigineux fait de fils tendus en tous sens et où chaque personnage est énigmatique. Chacun est idée, chacun est stratégie⁴³. » Dans un même ordre d'idée, la fuite et l'évitement constituent un aspect essentiel de la caractérisation des corps au combat. Par ailleurs, les héros ne sont nullement motivés par la gloire et le prestige que pourraient leur procurer leurs talents, mais simplement par un rétablissement éthique du pouvoir en place. En conséquence, leur évolution dans le récit est à chaque fois déterminée par une escalade dans la hiérarchie antagonique, une montée en crescendo de la difficulté des affrontements jusqu'au corps adverse dominant, dont ils vont chercher à défaire l'influence néfaste.

II. 2. Mise en action tactique des corps

II. 2. 1. L'engagement tour à tour

Si par ses facultés le corps du héros surpasse bien souvent ceux de ses opposants, ces derniers prévalent néanmoins stratégiquement par leur nombre. Grâce à leur capacité à s'unir, à créer dans l'espace des formes désavantageuses pour les protagonistes, ce sont bien eux les moteurs de tout affrontement. Même s'ils parviennent à s'en défaire, les héros, moins nombreux, se plient inexorablement aux configurations mises en place par leurs adversaires et sont alors en proie à leurs diverses manœuvres offensives. Pour en venir à bout, le protagoniste doit alors les affronter successivement tout en assurant la fragilité de sa défense et enchaîner ses esquives et ses contres à un rythme nécessairement dicté par ses assaillants. Cette alternance dans l'engagement offre déjà au moins deux avantages : la mise en valeur du corps héroïque et de l'aspect purement chorégraphique de l'action.

42 Antoine THIRION, « Ivresse et Contrebande », art. cité, p. 86.

43 Olivier ASSAYAS, « King Hu, géant exilé », art. cité, p. 19.

Tout d'abord, elle nous donne à voir nettement l'étendue des techniques défensives du protagoniste, sujet à des attaques à différents niveaux : coups hauts ou bas ; verticaux ou horizontaux ; de face, de côté ou de dos. Bien entendu, cette apparente vulnérabilité du personnage accentue d'ores et déjà la portée spectaculaire de ces affrontements. Afin de créer de la tension, le harcèlement des ennemis peut nous être montré au moyen de plans longs américains en travelling latéral et centrés exclusivement sur l'évolution du personnage qui en est la cible. Chacun leur tour, ses agresseurs vont alors pénétrer dans le cadre déjà occupé par le personnage en tentant de lui asséner un coup. Dans *Dragon Gate Inn*, où ce type de mise en scène est récurrent, un combat en particulier est représentatif de cette configuration. La scène se situe à la moitié du film et oppose l'héroïne, Chu Huei, à une dizaine de membres de la chambre orientale postés à l'auberge. Après avoir esquivé une série de tirs de flèches, Chu entame le combat au corps à corps sous un plan long suivant sa progression dans l'espace. Pendant près de trente secondes, les ennemis vont surgir un à un du hors-champ et venir se heurter au personnage. En conséquence, rien ne laisse présager la provenance de ces assauts, pas même le regard du personnage, dont les réactions tardives semblent être alertées par une intuition qui transcende le sensoriel. Cette manière de filmer l'action avive la chorégraphie du combat en rendant plus perceptible chacune de ses phases. De fait, c'est parce qu'ils en connaissent parfaitement le déroulement que les acteurs peuvent transmettre à leur personnage ces capacités de réactions hors-norme. D'ailleurs, selon David Bordwell :

« Ce type de plan en travelling centré sur un personnage éliminant un à un ses adversaires [*one-by-one tracking shot*] présente les avantages qu'il y a à ne pas tourner une scène d'action en un plan large et détaillé. Filmer en plan américain nous permet de nous concentrer sur l'essentiel de l'action – les affrontements du héros avec chaque adversaire – et d'en voir les coups et parades distinctement. En outre, parce que la scène dépend d'une série d'attaquants, le plan rapproché permet à chacun de se mettre en évidence à un moment qui lui est propre ; notre attention ne se trouve pas distraite par les adversaires inactifs attendant leur tour⁴⁴. »

44 David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », *op. cit.*, p. 115 (traduction personnelle depuis l'anglais : « The one-by-one tracking shot shows the advantages of not staging a fight scene in a full long-shot. A medium-shot framing allows us to concentrate on the essential action – the encounter of the hero with each adversary – and to see the thrusts and parries clearly. Moreover, because the scene depends on a series of attackers, the closer framing allows each one to shift into prominence at the proper moment; our attention is not distracted by idle opponents awaiting their turn at the hero. »).

Les interventions successives des adversaires constituent ici d’abruptes et imprévisibles irrptions au sein de l’image. Par ce choix de ne se focaliser que sur le héros, et ce à une échelle de plan rapprochée et peu variable, on nous rend sensible au danger imminent du hors-champ : le cadre, au-delà du personnage, devient alors la portion d’espace à protéger, où ne peut demeurer qu’un seul corps. Les attaques des adversaires trop peu avertis sont la plupart du temps téléphonées, exécutées de manière trop prévisible, et en dévoilent ainsi la faiblesse. Dans ces moments, l’échange est alors souvent bref, se résumant en la déviation d’une offensive, rapidement suivie de sa contre-attaque. La particularité de cette représentation réside en ce que les opposants, s’ils n’attaquent pas, restent dissimulés dans le hors-champ. Aussi, le hors-champ étant accolé au hors-cadre, cela permet entre autres un meilleur contrôle des différentes étapes de la chorégraphie lors du tournage, d’en « masquer quelques artifices⁴⁵ ».

Toujours dans cette logique d’alternance dans l’engagement, l’héroïne de *L’Hirondelle d’or* va être confrontée à un groupe d’adversaire dont l’élimination progressive va être par moments représentée dans une mise en scène comparable, c’est-à-dire sous des plans longs mettant en valeur l’enchaînement chorégraphique. Cependant, à la différence du précédent exemple, le champ ne constitue plus cet espace exclusivement réservé au personnage central mais intègre sciemment, et quelle que soit l’évolution de l’héroïne, les corps circonspects des opposants en arrière-plan, comme pour nous rappeler constamment le confinement produit par leur formation. Globalement moins rapproché, le cadrage de ce type de plan participe ici de cette visibilité des corps environnants. À nouveau, leurs tentatives distinctes et successives de renversement du personnage favorisent la lisibilité de l’action et la renforce dramatiquement par l’attente produite entre chaque assaut. Par ailleurs, à plusieurs moments dans cette scène, soit suite à une coupe, soit dans la continuité du plan, King Hu va ramener l’action à une échelle de plan de demi-ensemble afin d’en resituer l’emplacement dans l’espace et de nous donner à voir l’agencement distinct des combattants. Ces points de vue éloignés, regards privilégiés de tout stratège d’une bataille, témoignent du souci de représenter l’implication tactique des corps. De fait, ces regards peuvent faire écho à l’observation du meneur des antagonistes assistant à l’affrontement, Tigre au Visage de Jade.

45 SIMON DANIELLOU, « La beauté du geste – cinégénie des corps en mouvement dans le film de sabre chinois », *Traffic d’art*, Saintes, Gallia Cinéma, août 2015, mise en ligne le 17 mars 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3Env1atjhYE>

Pour ses scènes d'affrontement, King Hu a souvent recours à cette organisation en rencontres successives des corps. Avec ce type de plans, la caméra jouit ici d'un point de vue privilégié qui offre un maximum de détails sur les diverses phases du mouvement du protagoniste. Par la continuité du plan long, ce personnage, sur lequel l'attention est portée, en est alors grandi héroïquement. En effet, dépourvu de toute coupe, de tout artifice de montage, ces plans insistent sur la dimension purement physique de l'action et rend compte davantage de la difficulté de la lutte. D'autre part, sa mise en valeur réside aussi dans la nature du mouvement qui nous est présenté. La chorégraphie conduite par l'acteur, en tant que suite maîtrisée de mouvements invariables, confère à son personnage diégétique des capacités précognitives. En somme, l'expérience de l'acteur, pleinement préparé à l'action menée, corrobore le le dévouement martial du héros qu'il incarne. Cette attention du cinéaste pour les manœuvres tactiques des corps se constate également par la représentation d'un type d'attaques en particulier, absolument déterminant dans chacune des trois œuvres.

II. 2. 2. L'attaque à distance

En plus de s'opposer lors de luttes au corps à corps, les combattants usent très fréquemment d'attaques portées à distance pour tenter de neutraliser leurs adversaires. Ces offensives servent principalement à amorcer ou conclure les affrontements et permettent de stopper les fuites de personnages. En outre, elles permettent à son auteur de ne pas s'exposer tout en nuisant efficacement à son adversaire dans un effort minimal. Ici, c'est véritablement grâce à un effet de montage que sont représentées ces actions. Jamais elles ne nous apparaissent en un plan unique. Le découpage en deux ou trois phases qui en est fait accentue très sensiblement la force et la précision de ce type d'attaque.

Il est vrai, pour représenter un jet de couteau, par exemple, King Hu va d'abord en filmer le lancer par le personnage puis couper brutalement le plan sur un nouveau nous montrant l'arme déjà plantée dans sa cible. Ainsi, son trajet, qui n'apparaît pas, passe en quelque sorte dans la césure qui sépare ces deux plans, ce qui en suggère par ailleurs la fulgurance, l'impossibilité d'en suivre le déplacement. Bien souvent, « la coupe elliptique imite l'aveuglante rapidité des mouvements des protagonistes⁴⁶. » Cet aspect a été abordé précédemment, seulement ici, l'instantanéité de l'action atteint son paroxysme. Parfois, si l'attaque comporte plusieurs projectiles, vont succéder à cette deuxième phase de l'action

46 David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », *op. cit.*, p. 131 (traduction personnelle depuis l'anglais : « Most often, elliptical cutting mimics the blinding speed of the protagonists's movements. »).

d'autres plans par un effet de *jump cut* : successivement, les couteaux surgissent alors miraculeusement à côté du premier. Dans *Dragon Gate Inn*, Mao Zong-Xian, l'un des meneurs de la police secrète, va tenter d'éliminer Xiao Shaozi lors de sa nuit à l'auberge en lui jetant un couteau à travers la cloison de sa chambre. Toujours en deux temps, le montage de cette action nous montre d'abord l'antagoniste, de dos et dans l'obscurité, darder sa lame à travers la paroi, puis, dans le plan suivant, on assiste à la surprise du héros alors qu'il découvre l'arme plantée juste à côté de sa tête. De cette offensive, ne nous en sont finalement montrés que l'enclenchement et le résultat. Aucune image en tant que telle ne donne à voir le mouvement parcouru par le projectile. On remarque alors que, si l'on en coupe le son, ce type de scène « fonctionne » nettement moins bien : la logique proposée par ce raccord se fait beaucoup moins ressentir. En effet, la bande-son, à l'opposé de l'image, conserve ici la continuité temporelle de l'instant, une propriété qui facilite l'admission d'une telle binarité dans son morcellement. En somme, l'incomplétude visuelle de l'action est ici suppléée par la présence sonore du couteau. On l'entend effectivement fendre l'air puis se planter dans le bois. L'arme persiste alors dans la conscience du spectateur malgré son absence passagère à l'image.

Cette immédiateté de l'action dans les attaques à distance s'atténue légèrement avec *A Touch of Zen*. Le montage de l'offensive va cette fois-ci incorporer entre ces deux phases, que sont l'enclenchement et le résultat, un plan suggérant la rapidité de déplacement du projectile concerné. Par un mouvement brusque en panoramique, la caméra va ainsi créer à l'image une traînée de flou, témoignant de la présence d'un regard dépassé par ce qui se joue devant lui. Assistant en arrière-plan aux prouesses de l'héroïne, Gu Shengzai justifie bien souvent ce point de vue. Contrairement à l'exemple précédent, King Hu subjectivise ici les attaques à distance et en donne ainsi à voir la progression dans l'espace, ou en tout cas un mouvement qui la suggère (fig. 5).



Fig. 5 - A Touch of Zen

Par l'accélération qu'elles peuvent procurer à la résolution d'un combat et par les retournements de situation dont elles sont capables, ce type d'offensive ajoute aux potentialités de l'action. On constate ainsi que leur représentation ne se soucie pas tant de leur déploiement logique et précis dans l'espace que de l'effet d'immédiateté qu'elle est susceptible de produire par ces raccourcis. À nouveau, en allant directement à l'essentiel de l'action, le cinéaste en décuple le choc, vécu comme tel tout autant par les personnages que par les spectateurs, pris de court par l'ellipse. Ainsi, en amplifiant certains enjeux stratégiques et en cherchant à décupler les effets propres aux différentes manœuvres offensives, la mise en scène de King Hu parachève véritablement le déploiement des corps et assure ainsi la portée spectaculaire des actions qu'ils entreprennent.

• Deuxième partie •

Émergence d'un corps opératique

Chapitre III

Enjeux scénographiques de la mise en scène du corps

Comme avancé en ouverture de notre réflexion, envisager l'approche esthétique de l'œuvre de King Hu, en s'interrogeant en particulier sur l'effectivité spectaculaire et artistique du mouvement corporel dans son rapport au temps et à l'espace, nécessite de se confronter à un certain nombre de données culturelles sous-jacentes relatives à la considération de ce corps. Des données qui, évidemment, ne sauraient être décelées au simple visionnage de ses films, et ce encore moins pour un spectateur étranger aux formes artistiques chinoises. Tout comme l'appréhension du corps en général, les enjeux conceptuels de sa représentation dans les arts varient énormément entre la culture occidentale et la culture orientale. L'idée d'en faire abstraction, de ne prendre en considération que des critères supposément spécifiquement cinématographiques dans une perspective globalisante engendrerait deux conséquences voisines. D'une part, elle ôterait à ce projet l'occasion d'une proposition d'éclaircissement du travail du cinéaste, pertinente au vu du peu d'écrits lui ayant été intégralement consacrés. D'autre part et dans le cas présent, aborder cette question du corps sans envisager la nature chorégraphique de son déploiement risquerait d'aboutir à une analyse incomplète et stérile en ne rendant pas suffisamment compte de la spécificité de l'intention de Hu à cet égard. En effet, comme il a été indiqué en introduction, ce dernier se caractérise par la polyvalence de son intention créative, déployant et faisant se rencontrer dans chacune de ses œuvres divers champs artistiques, soigneusement arrangés sous cette forme cinématographique. Ses récits étant ponctués de nombreux affrontements physiques, il en découle une forte stylisation des mouvements corporels, car ces scènes ne répondent pas seulement aux exigences de la narration et à son dénouement, mais bien à des conditions de mise en place propres à l'approche spectaculaire de Hu. Comme l'indique à ce propos Christophe Champclaux, « de même que l'escrime de spectacle n'a rien à voir avec l'escrime de compétition, les arts martiaux cinématographiques reposent sur un arsenal technique spectaculaire à l'opposé des nécessités de base du combat réel⁴⁷ ». En somme, ce qui prédomine n'est pas tant la finalité d'un combat que le déroulement de ce dernier, ses conditions de mise en place, ce qu'il donne à voir et à ressentir : tout ce qui l'établit au rang de spectacle.

47 Christophe CHAMPCLAUX, *Le combat selon Bruce Lee*, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 2013, p. 43.

Il est une forme d'art scénique qui a été déterminante dans la carrière de King Hu et dont les moments consacrés aux affrontements de personnages offrent un déploiement acrobatique soutenu tout en étant régi par un certain nombre de conventions et codes de représentation stricts, notamment liés à la question du rythme. Il s'agit de l'Opéra de Pékin, que nous appellerons également *Jingju*, sa transcription pinyin⁴⁸. De fait, pour la mise en scène de ses affrontements, le cinéaste va solliciter l'expertise acrobatique de Han Ying-Chieh, un athlète directement issu de cet opéra. Cette collaboration débute dès *L'Hirondelle d'or* et va se poursuivre durant les tournages de *Dragon Gate Inn* et *A Touch of Zen*. Hu ne connaissant rien des techniques physiques et Han étant, lui, étranger aux méthodes de prises de vues, on peut dire que leurs apports sont mutuellement complémentaires :

« Je lui expliquais ce que je voulais, le type de situation, de combat, de mouvement souhaité, et lui me disait ce qui était réalisable et tout ce qui ne l'était pas [...]. En fonction de ce qu'il me disait je pouvais modifier, corriger mes scènes⁴⁹. »

Par ailleurs, Han Ying-Chieh interprète dans chacune des trois œuvres un éminent personnage opposant, à la hauteur de ses facultés physiques. C'est sur cette influence opératique qu'il va dorénavant falloir porter l'attention en tentant, ensuite, d'en percevoir les différentes manifestations au sein du corpus, et d'en étudier les moyens de conciliation avec la forme cinématographique.

III. 1. Héritage du théâtre chinois

III. 1. 1. Origines de l'Opéra de Pékin

Finale­ment assez méconnu en occi­dent, le *Jingju*, né au milieu du xix^e siècle, découle d'une longue et complexe tradition théâtrale sur laquelle il va être important de s'attarder en premier lieu au moins succinctement. Cette étude⁵⁰ aura notamment pour but d'établir un certain nombre de données fondamentales d'ordre formel en vue d'introduire plusieurs idées qui seront développées par la suite, et d'écarter d'entrée quelques possibles postulats relatifs à

48 Système de transcription de l'écriture chinoise en alphabet latin, adopté en République populaire de Chine depuis 1958.

49 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 22.

50 Étude basée principalement sur l'ouvrage de Roger DARROBERS (*Le théâtre chinois*) et celui de Jacques PIMPANEAU, (*Chine, l'opéra classique : promenade au jardin des Poiriers*), que nous aurons l'occasion de citer.

une conception occidentale du théâtre. Il n'est, de fait, pas évident de définir exhaustivement ce qu'est le théâtre chinois tant celui-ci varie selon la région ou l'époque étudiée. Aussi, et parce que l'objet de notre étude ne réside pas ici, nous nous contenterons d'évoquer seulement quelques formes dominantes et faits marquants de cette histoire.

La tradition scénique chinoise prend racine de la dynastie des Qin (221 - 206 avant notre ère) à celle des Han (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C.), donnant naissance à des formes primitives spectaculaires dans lesquels se déploient farces, acrobaties, mais aussi danses et accompagnements musicaux. L'origine de ces représentations est d'abord religieuse et celles-ci ont longtemps consisté en des rituels en l'honneur de divinités, en les sollicitant ou en les incarnant, dans un but propitiatoire. Ces spectacles se tenaient aux abords des temples, au printemps et en automne la plupart du temps pour remercier les dieux de leur générosité. Beaucoup étant analphabètes à cette époque, la transmission orale du savoir est alors prise en charge par de tels spectacles. Il n'y a cependant pas eu, dans la Chine antique, de formes scéniques très élaborées comparables aux tragédies et comédies satiriques qui se jouaient en Grèce antique. « Le théâtre commence quand une histoire ou un événement est raconté sur scène. Or dans cette acceptation limitée du terme, le théâtre est apparu assez tard en Chine⁵¹. » Il faut, en effet, attendre le début du XIII^e siècle, sous la dynastie Yuan (1279-1367), pour qu'apparaissent les premiers dramaturges chinois et pièces originales, dont certains textes restent encore accessibles aujourd'hui. Ces derniers permettent une véritable floraison du théâtre chinois par leur capacité à synthétiser en une seule forme dramatique plusieurs éléments ayant déjà connu un long développement historique, lui donnant ce caractère composite déterminant : « Si l'on veut comprendre l'originalité de la technique théâtrale chinoise, il faut porter son attention sur ce principe de synthèse plus que sur les éléments qui la composent⁵². » La forme de ces pièces, appelées alors *zaju*, gagne ainsi en structure et une organisation en quatre actes, correspondant chacun à une série particulière d'airs chantés, s'impose petit à petit. À ce propos, il est important de relever une constante dans ce théâtre : cette alternance entre ces airs chantés et des parties parlées, en prose et en un langage vernaculaire, servant à indiquer aux spectateurs les états d'âme des personnages ou certains détails matériels de l'histoire. Sous la dynastie des Ming (1368-1644) puis des Qing (1644-1911), le théâtre va en particulier s'enrichir d'une véritable littérature dramatique, commune à la plupart des répertoires des troupes de l'époque, donnant naissance à des œuvres classiques,

51 Jacques PIMPANEAU, *Chine, l'opéra classique : promenade au jardin des Poiriers*, Paris, Belles Lettres, 2014, p. 29.

52 *Ibid.*, p. 39.

nommées *chuanqi*, très souvent jouées et donc largement diffusées. Au ^{xvi}^e siècle, un musicien élabore un nouveau style musical, tant au niveau de la métrique du vers que de l'ensemble instrumental utilisé, qui va devenir un genre théâtral à part entière, le *kunqu*, dont la popularité le fera prospérer jusqu'au ^{xix}^e siècle. Il introduit ainsi des instruments à cordes et à vent dans un orchestre qui, jusque là, ne comportait que des percussions et un chœur, enrichissant ainsi mélodiquement l'accompagnement des acteurs. De fait, il est à noter qu'à partir du théâtre des Yuan la dramaturgie a souvent été déterminée par la prosodie⁵³ ; ce qui ne manque pas de souligner l'importance de la question du rythme dans ce théâtre. Au fil des siècles, le théâtre chinois s'est donc beaucoup sophistiqué en travaillant la cohésion de ses divers moyens d'expression, sur lesquels nous allons à présent revenir plus en détail au travers d'une de ses formes les plus contemporaines et les plus populaires, celle-là même qui a influé l'approche esthétique de King Hu : l'Opéra de Pékin.

III. 1. 2. Caractéristiques esthétiques générales de l'Opéra de Pékin

Comme on pourra déjà l'avoir pressenti, il n'y a jamais eu en Chine de distinction entre théâtre et opéra, ces derniers appartenant à une seule et même forme, d'où l'acceptation de ces deux dénominations pour désigner le *Jingju*. En cherchant à concilier de multiples champs artistiques, le théâtre chinois tend à devenir un art total, cherchant à multiplier ses moyens d'expression. L'intérêt sera ici pour nous de mettre en lumière un certain nombre de données de mise en scène de cet Opéra de Pékin afin de préparer sa mise en relation concrète avec le corpus, au regard de ce qui va nous intéresser en premier lieu : le mouvement et son rythme. De cet opéra, « qu'on ne saurait comprendre d'emblée sur la seule base du contact affectif, [...] le spectateur ne peut, sans rien savoir, sans l'aptitude à comparer [et] la connaissance des règles, [en tirer] sa pleine jouissance⁵⁴ ».

L'Opéra de Pékin se formalise à la moitié du ^{xix}^e siècle à la suite de la venue de quatre grandes troupes théâtrales provinciales, invitées à la cité impériale en l'honneur du quatre-vingtième anniversaire de l'empereur. En combinant leurs influences respectives, elles vont donner naissance à une forme hétéroclite dont les éléments vont au fil du temps s'harmoniser. Comme avancé précédemment, cet art se caractérise essentiellement par la variété de ses moyens d'expression : il se réclame du chant, de la danse, du mime, de la littérature, de la

53 Roger DARROBERS, *Le théâtre chinois*, 1^{re} édition, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », n° 2980, 1995, p. 30.

54 Bertolt BRECHT et Jean-Marie VALENTIN, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 470, 2000, p. 803.

peinture, des arts martiaux et de l'acrobatie. D'une part, ses personnages répondent à des archétypes stricts, immuables, et, par leur costume et leur maquillage, sont immédiatement identifiables par le spectateur : « Chaque acteur arrive sur scène avec un costume et une figure peinte qui disent bien tout de suite qui il est. Pas de tricherie possible. Il peut dire tout ce qu'il veut. Nous savons à quoi nous en tenir⁵⁵. » On distingue ainsi quatre grands types de personnages : le *sheng*, le *dan*, le *jing*, et le *chou*. Le *sheng* englobe différents rôles d'hommes (jeune amoureux, guerriers, vieillards, etc.) ; le *dan*, pour les personnages féminins (femmes vertueuses, intrépides, libertines, etc.) ; les personnages de *jing*, dont le maquillage est un peu plus élaboré, se caractérisent par l'importance de leur position sociale (généraux, juges, etc.) ; enfin, les personnages de *chou*, eux, occupent le statut de clown. Cette classification, connue au préalable par le spectateur, demande aux acteurs une préparation longue et extrêmement rigoureuse. Ainsi, en matière de jeu d'acteur, l'une des quêtes fondamentales est d'imprégner de beauté chacun des mouvements du personnage, l'attention étant alors portée sur la circonvolution de leur déploiement dans l'espace :

« Quand les bras de l'acteur sont étirés de ses deux côtés, ils doivent former une courbe plutôt qu'une ligne directe, et ses coudes ne doivent pas dépasser et former le moindre angle. [...] Afin d'atteindre cet idéal de rondeur, chaque mouvement doit démarrer dans la direction opposée à sa destination finale. Si l'objectif est de pointer son index droit vers la droite, la main droite est d'abord levée vers la gauche avant de se déplacer (en un mouvement croissant) vers la droite⁵⁶. »

De même, lorsqu'un personnage regarde dans une nouvelle direction, son acteur doit veiller à former une courbe dans la trajectoire de ses yeux, tout en l'accompagnant d'un mouvement arrondi de la tête. À juste titre, on peut dire qu'il existe dans le jeu scénique, une chorégraphie pour chaque partie du corps dans la mesure où leurs enchaînements fonctionnent indépendamment de ceux des autres, dans un système de codes qui leur sont propres. Par exemple, la complexité du jeu des mains et des doigts, dont l'une des figures de base ne comporte pas moins d'une trentaine de variantes, témoigne bien de cela. Certains

55 Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1982, p. 184.

56 Li RURU, *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*, Presses Universitaires de Hong Kong, 2010, p. 63 (traduction personnelle depuis l'anglais : « When the actor's arms are stretched out to both sides they should form a curve rather than a straight line, and the elbows should not protrude to make "corners". [...] In order to reach this "round" ideal, every movement must begin in the opposite direction to its final destination. If the objective is to point to the right with the right index finger, the right hand is first raised towards the left before moving outwards (in a crescent style) to the right. »)

enchaînements chorégraphiques dévoilent alors des indications bien précises sur les personnages et leurs agissements, opérant parfois certaines ellipses dans l'action : « Le fait de rouler par terre signifie l'esquive quand on est attaqué, ou bien l'angoisse où l'on se trouve. [...] Un tour sur scène de l'acteur indique un déplacement, plusieurs tours de suite signifient un long voyage [...]»⁵⁷ ». Ainsi, il est important de constater que l'opéra ne cantonne jamais son récit à une courte unité spatio-temporelle, mais qu'il figure et suggère par moments certaines durées et certains lieux, palliant efficacement le manque d'accessoires et de décor dont « la simplicité [...] permet à l'acteur de faire valoir souverainement l'art raffiné de son geste suggestif⁵⁸ ».

Plus directement en lien avec notre étude, l'Opéra de Pékin accorde une place non négligeable aux moments d'affrontements qui, eux aussi, répondent aux exigences de plusieurs conventions scéniques. D'une part, vont parfois nous être données à voir des représentations schématiques de grandes batailles historiques, à effectif alors très réduit, où les deux armées, réduites à une dizaine d'acteurs par parti, vont se mouvoir sur scène en décrivant des cercles, témoins stylisés des diverses manœuvres stratégiques, avant de se retirer pour laisser les deux généraux s'affronter. Très fortement stylisés, ces deux types d'affrontements interviennent dans les pièces dites historiques, dans lesquelles l'ampleur des costumes, suggérant des armures, ne laisse que peu de place à un spectacle complètement acrobatique. À l'opposé, dans les pièces guerrières en habits courts, les scènes de combats se caractérisent par des chorégraphies bien plus rapides et périlleuses. L'apport des arts martiaux se fait ici davantage ressentir : les acteurs font montre d'un bon nombre de techniques martiales (coups de pied sautés, maniement d'armes blanches, etc.) qu'ils mêlent à une variété de figures acrobatiques, exécutées notamment à des fins d'esquive. Vont ainsi se succéder des segments chorégraphiques aussi prompts que fluides, semblables à des danses, et des instants soudains où les combattants vont suspendre ponctuellement cette frénésie de l'action, se figer en une pause ostensible, le plus souvent en se tournant vers le public. Préalablement observés en première partie, nous aurons à nouveau l'occasion d'aborder quelques-uns de ces instants particuliers au sein du corpus.

De fait, l'évolution des combats dans l'espace scénique répond avant tout aux exigences de leur visibilité. Si une scène se déroule de nuit, les acteurs vont signifier par le

57 Chen ZONGBAO, « Stylisation et symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois », *Jeu*, n° 57, 1990, p. 78.

58 *Ibid.*

mime l'absence de lumière. De surcroît, l'éclairage de la scène, malgré l'ajout occasionnel de certaines lumières tamisées, illumine constamment l'acteur. Une pièce célèbre de cet opéra, intitulée *San cha kou*⁵⁹, exploite bien cette nécessité. En intégrant dans son récit une scène opposant deux guerriers voués à s'affronter dans l'obscurité totale, la mise en scène relève ainsi tout autant de la pantomime que de la chorégraphie de combat. Les personnages sont alors pris dans une boucle dont ils peinent à sortir : ils se cherchent, se trouvent et s'affrontent aussitôt, puis se perdent à nouveau. L'acteur, afin d'exprimer constamment sa proximité avec le public, se doit de jouer selon une gestuelle très codifiée et préétablie dans le but de répondre au mieux aux attentes des spectateurs. Cette pièce a été adaptée par King Hu pour son court-métrage *Anger*, en 1970, sur lequel il sera d'autant plus intéressant de revenir. Ainsi, il n'y a pas de geste, de mouvement qui ne soit pas embelli : « Tout est réglé comme dans un ballet justement parce que tout mouvement nécessaire à la transmission et à la compréhension de l'histoire est transformé en un mouvement de danse⁶⁰. » À cet égard, il est important également de relever l'omniprésence de la musique dans les pièces jouées, dans la mesure où elle contribue fortement à la mise en rythme des mouvements des personnages. Nous y reviendrons en détail dans le chapitre suivant, en interrogeant sa réappropriation par King Hu dans les œuvres du corpus.

Dans l'Opéra de Pékin, toute la mise en scène résulte de cette volonté à parfaire l'expression de la grâce et de la souplesse, que cela concerne les scènes civiles, où l'élocution et la gestuelle occupent une place primordiale, ou bien les scènes d'affrontements martiaux. Aussi, et à l'inverse de la plupart de ses contemporains tels que Chang Cheh, King Hu ne se contente pas d'un emprunt au *Jingju* qui ne serait que technique, en se satisfaisant de l'ostentation d'une maîtrise martiale et athlétique, mais, comme nous allons le constater, va délibérément en faire valoir les divers modes d'expressions. Dès lors, il s'agira d'observer la manière dont il ajuste certaines conventions en conjuguant la forme scénique à la forme cinématographique.

59 Titre anglais : *Fight at Crossroads Inn*.

60 Jacques PIMPANEAU, *Chine, l'opéra classique : promenade au jardin des Poiriers*, op. cit., p. 89.

III. 2. Expressivité du mouvement

III. 2. 1. Un mouvement percussif

« J’ai toujours considéré les scènes d’action de mes films comme de la danse plutôt que comme du combat. Il s’avère que je suis très intéressé par l’Opéra de Pékin, et particulièrement pour ses mouvements et les effets produits par son action. [...] Beaucoup de personnes à Hong Kong m’ont mal compris, et ont remarqué que mes scènes d’action sont parfois “authentiques”, parfois non. Dans les faits, elles sont toujours arrimées à cette notion de danse⁶¹. »

Le mouvement qui est à l’œuvre dans les enchaînements chorégraphiques des films du corpus ne se limite pas qu’à sa simple fonctionnalité narrative. Comme il l’affirme lui-même clairement ici, King Hu ne se soucie pas tant de l’approche authentiquement martiale de ses affrontements que de leur capacité à former dans l’espace des enchaînements harmonieux. Dès lors, il faut d’emblée se demander ce qui, dans la représentation de telles situations, à première vue très peu propices à cette recherche esthétique, en motive et en permet justement l’émergence. Nous aurons ainsi la possibilité d’observer ce qu’il y a de rythmique et de percussif dans certaines phases de la mise en mouvement du corps. À cet égard, en vue d’établir certains liens formels entre le corpus et la forme opératique, nous nous appuierons notamment sur plusieurs constats de pratiques chorégraphiques issues de cet opéra ainsi que sur ce que nous avons déjà pu en souligner précédemment.

C’est grâce au maintien dans le temps des affrontements, à la volonté d’en différer l’achèvement, que le metteur en scène peut prétexter un traitement stylisé de leur déroulement et de leur durée. Tout d’abord, l’implication d’un nombre élevé d’adversaires présents dans ces combats octroie logiquement au cinéaste cette nécessaire temporisation de la représentation. Mais ce sont bien les contres, les blocages ou encore les esquives qui jouent, à ce titre, un rôle déterminant, car ils constituent les moyens les plus efficaces, les plus crédibles, de dilater les scènes d’affrontements. Ils sont en quelque sorte les garants d’un équilibre inavoué entre la fonctionnalité du mouvement martial et l’effectivité esthétique du

61 King Hu dans Tony RAYNS, « Director: King Hu », art. cité, p. 11 (traduction personnelle depuis l’anglais : « I’ve always taken the action part of my films as dancing rather than fighting. Because I’m very interested in Peking Opera, and particularly its movement and action effects [...] A lot of people in Hong Kong have misunderstood me, and have remarked that my action scenes are sometimes “authentic”, sometimes not. In point of fact, they’re always keyed to the notion of dance »).

mouvement stylisé. C'est par leur biais que la question du rythme peut intervenir dans la mise en scène de ce type d'interaction corporelle. Dans les œuvres du corpus, certaines étapes des combats, comme celles que nous venons d'évoquer mais pas seulement, sont ainsi clairement mises en avant par rapport à d'autres, et se font alors pleinement ressentir dans leur successivité. Le caractère abrupt de ces phases, dont il sera intéressant d'en étudier la variété et l'inscription temporelle, marque ainsi la durée et peut parfois entraîner le corps dans une rythmique singulière qui n'est pas sans rappeler, comme nous le verrons, celle de l'Opéra de Pékin.

Dans *Dragon Gate Inn*, lors du premier moment alloué au combat, l'un des protagonistes va porter secours à la famille pourchassée par l'eunuque et va ainsi la préserver de l'embuscade qui lui avait été tendue par ce dernier. D'abord confronté à quatre adversaires, le personnage va en particulier être à l'origine d'un enchaînement fortement rythmé, voué à l'élimination de trois d'entre eux. En effet, après s'être aisément débarrassé d'un premier soldat, trop imprudent, le protagoniste va engager les suivants en les prenant de court, anticipant chacune de leurs tentatives, et opérer, en une succession rapide de mouvements, les contres de deux de leurs attaques ainsi que leurs ripostes, fatales, à chaque fois. Filmée en un seul plan moyen, sans aucune coupe, cette manœuvre dévoile nettement les différentes étapes de son déroulement, chacune correspondant, ici, à un photogramme (fig. 6). Le personnage protagoniste commence ainsi par se délester promptement de son bissac, puis pare l'attaque de l'adversaire lui faisant face, en contre une seconde, tranche le bas ventre du soldat se trouvant derrière lui, fait de même pour le suivant et transperce enfin le dernier qui, comme ses acolytes, reste figé un instant avant de s'écrouler. Outre l'influence du *chanbara*, le film de sabre japonais, notamment dans l'effectivité de la mise à mort avec ces corps qui restent paralysés directement après avoir été terrassés, il est intéressant de constater ici que ces différentes phases, bien distinctes, s'exécutent à un rythme assez marqué. Alternent ainsi, à un tempo régulier, six interactions violentes et abruptes entre les corps qui sont autant de battements qui ne rendent pas tant compte d'une maîtrise spatiale que d'une maîtrise temporelle de l'instant de la part du protagoniste. Ce dernier, par sa trop grande célérité à l'égard de ses opposants, parvient de fait à en venir à bout grâce au rythme cinétique qu'il leur impose et qu'ils sont incapables de suivre. Face à plusieurs corps malhabiles, le corps héroïque se distingue effectivement par sa dimension percussive, c'est-à-dire par sa capacité à astreindre son offensive à une suite rythmique déterminée dans le temps et dont lui seul connaît la cadence.



Fig. 6 - *Dragon Gate Inn*

Ainsi, comme nous avons pu le voir et comme ces propos l'illustrent bien, « la portée et l'enjeu du combat se retrouvent déjà intégralement dans les différentes phases du duel : un saut, un bond, une parade, une feinte. Dans ce cas, l'individu semble se fondre uniquement dans l'effort ou l'aisance de sa lutte⁶² ». « Sa portée » (c'est-à-dire ses qualités représentationnelles) découle finalement de son « enjeu », de sa détermination narrative. Autrement dit, plus élevées sont les forces qui s'opposent dans ces combats, plus stylisé en sera le traitement, ces phases précises étant les témoins les plus directs. L'acuité de leur marquage dans le temps est variable, d'un film à l'autre, d'une scène à l'autre, et rend plus ou moins compte de cette soucieuse régularité du mouvement, telle que nous avons pu l'observer ici. De telles occurrences se retrouvent cependant à plusieurs occasions dans chacun des films et laissent pressentir une grande rigueur dans leur mise en place, dans leur préparation. À ce titre, ce grand soin apporté à la dimension percussive du corps est assurément à rattacher aux exigences attendues des athlètes de l'Opéra de Pékin dans leur exercice du rythme. Leurs duels, exempts de toute approximation, se distinguent par leur assimilation à de véritables danses dont la grande sophistication fait que toute interaction physique se vaut tout à la fois comme un coup et un contre.

62 Frédéric VITTOUX, « L'araignée sans stratégie », art. cité, p. 71.

Alors, et paradoxalement, le combat opératique est comme dédramatisé : son issue, connue de tous depuis plusieurs générations étant donnée la grande popularité des pièces jouées, délègue alors toute son importance à sa simple figuration. Pareille à cette « aisance » du personnage, cette fidélité de tous les corps à un rythme prédéterminé fait transparaître dans la coïncidence de leurs heurts une sorte d'évidence et met bel et bien l'emphase sur leur stricte ponctualité. De la même manière, dans les duels orchestrés par Hu, comme le relève le critique Alain Masson, « l'articulation entre l'essor et le geste reste invisible. Mais aussi entre l'événement et l'effet. [...] La rapidité des mouvements, la subtilité des techniques, l'imprévisibilité des combats interdisent de distinguer les coups des feintes et les réussites des échecs⁶³ ».

Aussi bien dans l'Opéra de Pékin que dans les œuvres de Hu, les affrontements sont fréquemment ponctués de véritables silences : les combattants vont parfois mettre en suspens leur lutte et se figer pendant quelques secondes, offrant au spectateur un moment de répit dans la dynamique du combat. À l'opéra, ces instants font la part belle aux acclamations et applaudissements du public, saluant les prouesses physiques des acteurs. Au cinéma, comme nous avons pu le constater en première partie, ces moments accentuent les tensions qui sont à l'œuvre en mettant en exergue les enjeux purement tactiques de la situation. Cette fixité importe de plus ici en ce qu'elle apporte grandement à cette dimension percussive du déploiement corporel. La danse, dans les scènes d'action des différents films, est également présente à d'autres niveaux de la chorégraphie. Ainsi, durant ces moments, le déplacement des combattants dans l'espace, leur va-et-vient, relève également d'un traitement harmonieux de la mise en mouvement de leur corps.

III. 2. 2. Le va-et-vient des corps dans l'espace

Dans cette volonté de traiter les combats comme des danses, King Hu va notamment mettre en place une véritable circulation des corps basée sur un principe d'alternance de postions. Dans la plupart de ces scènes, afin d'offrir au regard des perspectives d'attaques variées et ainsi exploiter au mieux l'espace environnant, les enchaînements procèdent par des tournoiements et pivotements répétés des corps. Pourtant, contrairement à ce qu'on aurait pourtant pu le penser, cette recherche stylistique n'est pas uniquement prise en charge par les variations de points de vue opérées par la caméra.

63 Alain MASSON, « *L'Auberge du printemps : une leçon d'intelligence* », *Positif*, n° 305-306, 1986, p. 103.

Certains enchaînements de combats mettent assez clairement en évidence ce type de circulation. Le mouvement qui est à l'œuvre s'apparente parfois à celui d'une danse, et plus particulièrement à celui d'une valse dans la mesure où l'on assiste, durant certaines manœuvres offensives des personnages, à des successions d'allers-retours et à des échanges répétés de positions entre personnages au sein d'un même plan. L'acteur Ying Bai, qui interprète le rôle du général Shih dans *A Touch of Zen*, explique, de fait, ce qui suit :

« Avant le tournage de *A Touch of Zen*, il m'a demandé d'apprendre et de pratiquer intensément la valse, de manière la plus rapide possible. Il fallait forcer et saccader les mouvements car c'est du combat : la danse est douce et fluide, elle s'accorde au ballet. Pour King Hu, je devais exagérer les gestes de la valse pour la rendre plus dure, plus sèche [...]»⁶⁴. »

C'est assurément dans *A Touch of Zen* que ces circonvolutions chorégraphiques s'observent le plus. Durant l'affrontement dans la forêt de bambous, le général Shih se retrouve un instant seul contre deux de ses rivaux. Un plan en particulier, d'une dizaine de secondes, met alors assez bien en évidence cet attribut cinétique de leur progression dans l'espace. Acculé par la simultanéité des attaques qu'il endure, le protagoniste va ainsi devoir, en de rapides déplacements, faire varier sa position, entre le premier et l'arrière-plan (fig. 7). Tout d'abord de dos, à droite du cadre, celui-ci va esquiver la première offensive ennemie et disparaître subitement dans le hors-champ, espace constituant alors un refuge provisoire, avant d'en sortir tout aussi vivement, de la gauche, en vue d'une contre-attaque. Après avoir accidentellement télescopé leurs attaques respectives, les opposants parviennent malgré tout à éluder la riposte du général qui, dans son élan, vient finalement prendre la place initiale de ces derniers. Les corps se figent un instant. Les marqueurs spatiaux ont trouvé de nouveaux occupants et cette brève pause tient à le faire remarquer. Le héros, qui, par l'envergure que lui offrait le premier plan, semblait pouvoir assujettir aisément ses adversaires, se retrouve à présent réduit, cerné de part en part. Une nouvelle double charge vient brusquement interrompre cette stabilité, contrée non sans effort par le protagoniste. Les forces qui sont alors exercées dans la manœuvre le poussent finalement à retrouver son emplacement premier, d'où il semble à nouveau retrouver le dessus.

64 Ying Bai dans Vincent MALAUSA, « Le maître et ses disciples. Entretiens avec Shih Chun et Ying Bai », art. cité, p. 94.



Fig. 7 - A Touch of Zen

En soumettant ainsi l'enchaînement aux enjeux de son exposition au regard, King Hu se situe dans une logique similaire à celle des chorégraphes de l'Opéra de Pékin. Comme le faisait justement remarquer Bertolt Brecht, en abordant la question de la distanciation dans cet art dramatique :

« L'artiste chinois ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait encore un quatrième. Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur

lui. [...] Les comédiens chinois, comme les acrobates, choisissent ostensiblement les positions qui les exposent le mieux aux regards⁶⁵. »

Ainsi, à l'opéra, le déroulement de chaque combat est avant tout pensé et élaboré par rapport au point de vue du spectateur. Ici, avec ces échanges de positions, les variations de sa proximité avec la caméra, ces « regards dirigés sur lui », déterminent la valeur du corps héroïque. Outre cette intermittence de l'action, dont nous avons déjà pu établir la valeur à l'égard de cet opéra, c'est cette évolution spécifique des corps entre chacun de ces marquages temporels qu'il convient également d'interroger.

Ici, la circulation qui régit les corps est placée sous le motif de l'enroulement. La rencontre des deux partis se fait autour d'un point de bascule entre l'avant-plan et l'arrière plan qui, par la ténacité du combat qui se joue, maintient les mouvements corporels dans un emballement centripète faisant varier les enjeux spatiaux après chaque accrochage. Animés par des mouvements fougueux, ces corps vont alors tournoyer autour de ce centre, parfois s'y entrechoquer, et ainsi faire montre de toute leur impétuosité et opiniâtreté guerrière. Ces déplacements ne nous donnent alors à voir que des masses confuses, des actions fluctueuses.

Parallèlement, quand on observe les différents mouvements qui sont à l'œuvre dans la forme opératique, on constate que ce tournoiement des combattants sur eux-mêmes est une composante de base, une figure de style des enchaînements chorégraphiques pendant les duels. En effet, pareils à des toupies, leurs corps se meuvent en d'incessants tourbillonnements, les faisant s'entrechoquer à diverses occasions. Chez King Hu, ces rapides mouvements agissent alors en tant que moteurs de tensions en ce qu'ils exposent davantage le corps, en mettent à l'épreuve la vulnérabilité face au perpétuel danger de la situation. Dans le *Jingju*, par la distance représentative qui est la sienne, ces tensions sont seulement dénotées par ces mouvements et ne sont pas vouées à être éprouvées par le spectateur. Le déploiement giratoire inscrit alors les athlètes dans une frénésie cinétique commune, confondant et entremêlant leur corps en une synergie au service d'une idéalité du combat. Alors, « l'action cesse de se limiter à des oppositions personnelles pour s'élever à la hauteur d'une construction collective⁶⁶ ». Par ailleurs, ils corroborent efficacement le motif cinétique de la rondeur recherché par cette forme scénique de manière générale, tel que nous avons pu le

65 Bertolt BRECHT et Jean-Marie VALENTIN, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 819.

66 Emmanuel BURDEAU, « À l'action (envoi) », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 91.

détailler précédemment. Cette recherche stylistique peut également se retrouver à travers les ornements qui accompagnent certains mouvements de combats.

III. 2. 3. L'ornementation du mouvement

Adapté d'une pièce peu connue de l'Opéra de Pékin intitulée *Le Mendiant ivre*, *L'Hirondelle d'or* comporte des scènes d'action riches en mouvements retardés, distendus et exagérément amples. Cela s'explique en bonne partie par la présence de l'actrice Cheng Pei Pei qui, malgré son manque de compétences liées au maniement des armes au début du tournage, avait été longuement formée à la danse classique chinoise. Au vu des attentes esthétiques de King Hu à l'égard des combats, on comprend aisément pourquoi cette dernière a été retenue pour interpréter l'héroïne du film. Sa gestuelle parvient effectivement à se démarquer de celle des autres personnages du récit, tant par sa justesse physique que par le type de déploiement dont elle fait preuve. À l'inverse des personnages de *Dragon Gate Inn* et *A Touch of Zen*, l'Hirondelle est la seule à manier deux lames à la fois, ce qui lui octroie la possibilité de dédoubler ses attaques, d'effectuer un « *double bind* : deux coups simultanés, un devant, un derrière [...]»⁶⁷. Sa technique la rend effectivement moins sujette aux assauts dissimulés dans la mesure où l'une de ses dagues assure constamment ses arrières. Mais surtout, cette particularité tactique semble pourvoir ses déploiements d'une certaine palette de gestuelles et d'ornementations vouées à circulariser chacune de ses manœuvres, qu'elles soient offensives ou défensives.

En effet, l'emploi conjoint de ses deux dagues incite l'héroïne à procéder à des mouvements amples et circulaires, de façon à en compenser la courte taille. Dans un plan en particulier, où elle va être entourée par une dizaine d'adversaires aux abords d'un temple, son enchaînement va alors tracer de véritables arabesques dans l'espace. Les mouvements fluides de son corps, de ses bras, sont ainsi parsemés de détours précautionneux et préventifs dans l'espace, anticipant sans cesse de potentiels assauts, témoignant de sa volonté d'omniprésence sur le terrain. D'un point de vue chorégraphique, sa gestuelle ne semble jamais être exclusivement déterminée par les provocations de ses derniers et privilégie la figure de la courbe durant sa conduite. Ses gestes embellissent son implication dans l'affrontement en ce qu'ils ajoutent à la continuité de ses manœuvres combatives ainsi qu'à la variété de son évolution spatiale. Des moments de pause sont à nouveau constatables mais, cette fois-ci, son mouvement ne se fige jamais totalement, mais décélère simplement, dans l'attente de

67 Stéphane DELORME, « L'hirondelle, trait pour trait », art. cité, p. 87.

nouvelles sollicitations. Dans une logique défensive, l'Hirondelle passe ainsi d'une posture de garde à une autre en développant amplement le mouvement transitoire qui les sépare. Son geste tend à débiter dans la position opposée à celle de son achèvement : de brèves courbes sont alors tracées. La caméra, elle, « concentre l'attention du spectateur sur l'élément le plus stable du cadre⁶⁸ » en privilégiant sa figure à celles de ses opposants, dont la présence ne se manifeste le plus souvent qu'à leur vive irruption dans le champ. Sans aucune coupe, King Hu nous donne ainsi à voir le corps dans sa continuité et souligne de cette façon les agréments de sa gestuelle qui, sous un plan américain, nous apparaissent en entier. À l'opéra, les enchaînements chorégraphiques servent tout autant à figurer l'affrontement qui a lieu qu'à rendre compte des variations d'état d'âme des personnages. Ici, c'est bien un sentiment de maîtrise de soi qui est véhiculé à travers ces détours cinétiques. Les ornements qu'ils constituent sont alors nécessaires afin de faire transparaître cette intériorité, permettant alors d'affirmer la prépondérance de ce corps sur les autres, d'établir l'Hirondelle au rang d'héroïne.

King Hu tient à dresser la valeur d'un corps non pas seulement par ce qu'il est en mesure d'accomplir, mais aussi à travers la façon d'y parvenir. Dans cette volonté de transformer chaque geste tactique en pas de danse, en enroulements harmonieux, il s'empare des mêmes objectifs stylistiques que l'Opéra de Pékin, dans lequel le mouvement est avant tout pensé comme vecteur d'expression : un langage complexe pouvant à la fois rendre compte de la psychologie des personnages que d'idées de mouvements, capables de transcender le cadre spatio-temporel de la représentation.

III. 2. 4. Les monstrations d'idées de mouvement

Les mouvements des duellistes de l'opéra peuvent effectivement nous suggérer bien plus que ce qu'ils nous donnent à voir : ils sont, à certains égards, les signifiants stylisés de plus amples déploiements. Bien que d'apparence complète au vu de la grande finition de certains éléments scéniques comme les costumes, la représentation opératique ne peut cependant être parachevée sans le savant décodage du spectateur à l'égard de ce qui lui est présenté. Dans une économie de moyens, ces conventions, bien connues des assidus de cette forme scénique, offrent au traitement de l'histoire une certaine souplesse formelle et enrichissent l'omniscience du récit, tant recherchée par cet opéra. Par la pantomime, comme

68 Stéphane GRASSO, « Wuxia Masks: On *Come Drink With Me* and the Beijing Opera », *Off Screen*, mars 2006 [consulté le 18 décembre 2018], http://offscreen.com/view/wuxia_masks (traduction personnelle depuis l'anglais : « centralizes the viewer's attention on the most stable element in the frame »).

nous l'avons évoqué précédemment, l'acteur synthétise et condense certaines actions qui ne sauraient être représentées intégralement sur scène. Pareillement, chez King Hu, le déploiement corporel se vaut parfois davantage en tant qu'idée que simple particularité de l'action.

Outre son caractère harmonieux, sur lequel nous nous sommes penchés jusqu'à maintenant, la mise en scène peut également faire montre de mouvements archétypaux détachant l'action de son contexte de manifestation et permettant d'en faire ressortir le plus clairement possible l'enjeu et l'effet. Par exemple, comme le relève le critique Frédéric Vitoux : « Si quelqu'un se met à courir, ce qui importe c'est en premier lieu cette course – d'où un montage alterné de travellings sur le visage et sur les jambes – et non celui qui l'accomplit⁶⁹. » Justement, dans le dernier quart de *Dragon Gate Inn*, les protagonistes sont pourchassés dans les montagnes par les troupes de l'eunuque et oscillent ainsi régulièrement, mais de manière différée, entre des situations combatives et des déplacements d'échappatoire. Aux prises avec un adversaire plus tenace que les autres, l'héroïne va alors être retardée tandis que ses compagnons ont déjà pu s'échapper de la récente embuscade. Après avoir finalement évincé son opposant, elle va alors se mettre à courir et finalement parvenir à les rattraper. La particularité de la représentation de cette action tient en ce qu'elle s'abstrait de toute continuité temporelle logique et nous donne à voir, notamment au travers d'un bref plan, un déplacement elliptique dans l'espace, assurément plus long que ce qui nous en est concrètement montré. En effet, cette brève course ne pourrait suffire à réduire totalement l'avance prise par ses compagnons. Au moyen d'un plan rapproché en travelling latéral de droite à gauche, le cinéaste filme alors sa fuite en se focalisant exclusivement sur le mouvement régulier de ses pieds (fig. 8). Ainsi, l'environnement qu'il nous était possible de voir alentour est momentanément indiscernable. Ce faisant, Hu profite de ce hors-champ pour déplacer l'héroïne qui, dans le plan suivant, se retrouve soudainement dans l'environnement occupé par ses partenaires, qu'elle s'apprête alors à retrouver. Ainsi, l'ellipse qui intervient ici ne se situe pas tant dans un quelconque fondu au noir ou dans la césure d'un changement de plan que dans l'intemporalité même de l'image.

69 Frédéric VITOUX, « L'araignée sans stratégie », art. cité, p. 71.



Fig. 8 - *Dragon Gate Inn*

Dans ce plan, focalisé sur le battement des pieds, le bref parcours qui est strictement accompli est intemporel et non localisé. On peut dire que ce segment est tout à la fois le début, le milieu et la fin du trajet qui sépare le groupe de ce personnage. Ici, il n'est plus qu'une « silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée, [...] un emblème, un vecteur réclamant interprétation : littéralement, il est un faire-valoir⁷⁰ ». En définitive, cette focalisation permet d'épurer, de distiller le mouvement : il y a là la volonté de n'en présenter que l'essence et de le rendre ainsi malléable à l'expérience du spectateur, libre d'en déterminer l'encrage spatio-temporel, d'en compléter mentalement les conditions d'émergence.

D'autres types de mouvements elliptiques, tels que les bonds aériens, sur lesquels nous reviendrons plus en détail plus tard, sont traités de la même manière et se donnent ainsi à être envisagés dans une temporalité autre que celle de leur prise de vue. Succincts et souvent abondants durant les duels opposants des guerriers émérites, leur assimilation au continuum de l'action est nécessairement prise en charge par l'esprit de synthèse du spectateur. La précision de ces déplacements dans l'espace, difficile à déterminer, n'est plus ce qui importe ici. Il faut envisager leur « mise en scène non comme le reflet d'un texte écrit [...] mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste⁷¹ ». Seule suffit leur effectivité spectaculaire, c'est-à-dire leur surplus de vitesse, de force. Très présent en ces instants, le flou de mouvement, occupant l'intégralité du champ et

⁷⁰ Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 182.

⁷¹ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1997, p. 113.

procuré par le balayage rapide de la caméra, ne saurait justement dénoter autre chose qu'une abstraction du mouvement, c'est-à-dire son idée même, indépendamment de la particularité de celui qui nous est présenté.

À nouveau, et comme c'est le cas à l'Opéra de Pékin, le mouvement corporel est éminemment expressif : en nous donnant à voir des mouvements allusifs, l'image s'émancipe de son cadre informatif habituel et devient un support aux potentialités représentationnelles du spectateur. Le déploiement lapidaire des personnages est ici voué à en figurer un autre, plus ample, parfois moins rationnel, et donc confié aux représentations mentales du spectateur. À l'opéra, l'espace diégétique est majoritairement suggéré par le jeu des acteurs, leurs gestes, leurs paroles et leurs chants. La portion tangible de l'espace, relative à la scène, est neutre et se veut ainsi très minimaliste. Le mouvement est donc en bonne partie ce qui signifie cet espace. Le traitement spatial des films de Hu est, à bien des égards, fidèle à cette idée. Plus largement, il s'avère que le cinéaste assimile parfois l'espace filmique à un espace spécifiquement scénique.

III. 3. Transfiguration d'une spatialisation scénique de l'action

III. 3. 1. La détermination de l'espace par le corps

« Je dessine moi-même le décor, je le prépare en fonction des principaux mouvements de caméra. [...] Comme pour chaque film, j'ai dessiné une carte des déplacements des acteurs : il marche, il va par là, il monte l'escalier. [...] Le plateau a été organisé en fonction de l'endroit où elle [l'actrice] est assise et de celui où elle doit aller⁷². »

King Hu, en évoquant les scènes en auberges, confirme ici l'importance du mouvement dans l'élaboration de leur décor. Effectivement, le rapport particulier qu'entretiennent les corps présents avec l'espace rend directement sensible, plus que dans d'autres séquences de ses films, la proximité du cinéaste avec le *Jingju*. Hu transforme alors ces lieux en véritables scènes de théâtre et plusieurs éléments tendent à le démontrer.

Tout d'abord, durant ces scènes en auberge, lieux clos où vont se cristalliser les tensions accumulées, les sorties, mais surtout les entrées de personnages, y sont nettement accusées et respectent certaines conventions scéniques de base. Cette focalisation sur les

72 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », art. cité, p. 21.

arrivées d'intrus corrobore la crainte des protagonistes de voir leur masque tomber, leurs manigances percées à jour. Dans *L'Hirondelle d'or*, l'héroïne pénètre dans la pièce centrale par la gauche du cadre et la quittera, pour regagner sa chambre, par sa droite. Le mendiant ivre, lui, intègre l'auberge également par la porte principale mais, cette fois-ci, son irruption se fait par la droite du champ, nous renseignant à l'avance d'une posture qu'il occupera à plusieurs occasions dans le récit : celle du guetteur. À l'opéra, en effet, comme l'indique Jacques Pimpaneau, « les entrées se faisaient par le côté gauche de la scène (par rapport au public) et les sorties par le côté droit. Si un acteur entrait sur la droite, cela signifiait qu'il était supposé être déjà dans le lieu où se passait l'action⁷³ ».

D'autre part, la mise en scène insiste beaucoup sur les positions de personnages, leurs variations, et sur leurs rapports de proximité. Par plusieurs plans de demi-ensemble, Hu donne à constater clairement la distance séparant l'héroïne de ses ennemis, ne faisant qu'augmenter le sentiment d'angoisse inhérent à la situation. Par ce type de cadrage, le spectateur est alors en mesure de quantifier le danger, d'en détecter les zones critiques et d'observer les différents points de tiraillements dont est victime le protagoniste (fig. 9).



Fig. 9 - *L'Hirondelle d'or*

Dans le théâtre occidental classique comme dans l'Opéra de Pékin, cette puissance d'observation est globalement permanente tout au long de la pièce : à n'importe quel moment, le public a accès aux emplacements des différents personnages dont la présence est avérée durant la scène. Son regard n'est jamais cantonné à un cadre restreint, comme c'est le cas au

⁷³ Jacques PIMPANEAU, *Chine, l'opéra classique : promenade au jardin des Poiriers*, op. cit., p. 88.

cinéma, autre que celui prédéterminé par les limites physiques de la scène. Ici, le découpage de l'action tend cependant vers une certaine transparence en s'appliquant à actualiser fréquemment la conscience du spectateur à l'égard des personnages environnants. Par la même occasion, cette récurrence des points de vue permet de se familiariser avec les caractéristiques de la pièce, ses contours, son étendue et son agencement.

Dans le *Jingju*, les seuls éléments de décors permis sont une table, toujours centrée et placée juste devant l'arrière-scène, et jamais plus de deux chaises. Pendant les affrontements, « [...] ces accessoires de base sur la scène de l'opéra deviennent des objets propices à l'exécution des actions acrobatiques et spectaculaires des athlètes⁷⁴ ». À l'avenant, dans ces scènes d'auberge, la table qu'occupe le héros canalise toute l'attention et sert maintes fois de support à ses prouesses physiques. Plus largement, l'organisation de la salle commune, expressément dévoilée, indique la nature proprement scénographique du travail accompli par le metteur en scène. On comprend, à la mise en branle des corps, les intérêts d'un tel aménagement, les logiques de ses aérations et de ses zones pleines. C'est parce que cette représentation prétend offrir une appréhension consciencieuse et pleine du lieu que l'on peut assimiler celui-ci à un espace scénique. Autrement dit, cette identification découle tout à la fois de la limpidité de l'espace représenté que de son cloisonnement, faisant du champ une sorte de quatrième mur. Sur ce dernier point, il va être important de se pencher une œuvre particulière de King Hu qui, en tant que complément utile au corpus de base, permet de constater manifestement son affinité pour ce type de spatialisation.

III. 3. 2. Un espace à découvrir : le cas de *Anger*

Déjà évoqué précédemment, le court-métrage *Anger*, segment réalisé pour le film collaboratif *Foor Moods*, est effectivement imbibé de cette influence opératique, en partie pour son traitement de l'espace. Ainsi, « l'ensemble du film est mis en scène afin d'évoquer le théâtre aux moyens de ses décors confinés⁷⁵ » et obstrués par le manque de visibilité. Il est directement adapté de la très populaire pièce *San cha kou*, qui, pour sa grande propension à l'action physique, « non seulement surmonte la barrière de la langue, attirant le public étranger, mais aussi démontre la nature non mimétique du *Jingju* et la richesse de ses

74 Meaghan MORRIS (dir.), *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Hong Kong, Presses Universitaires de Hong Kong, 2005, p. 30 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] these basic props on the opera stage become the most convenient objects for the opera actors to show off their acrobatic and stunning actions. »).

75 Stephen TEO, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, op. cit., p. 90 (traduction personnelle depuis l'anglais : « the whole film is staged to evoke theatre by means of its confined settings »).

conventions de jeu d'acteur⁷⁶ ». Son récit est ainsi centré autour d'un long combat qui se déroule intégralement de nuit, au sein d'une auberge. L'obscurité y est alors presque omniprésente et constitue, de fait, une condition indispensable au type de mouvement corporel recherché. L'histoire adaptée par Hu aborde la tentative d'extraction par des rebelles d'un prisonnier politique retenu à l'auberge par quatre soldats impériaux le temps d'une nuit. L'un des principaux intérêts de son récit est que, comme sous sa forme originelle, l'évolution de son intrigue dépend intégralement de la teneur des actions physiques, des affrontements aveugles et incertains, des passages fugaces entre deux pièces, des sauts furtifs à travers le réfectoire. Ce dynamisme continu de l'action est assuré par la nature respective de chacun des personnages, tous complices de méfaits et formés au maniement de l'épée, y compris le tenancier de l'auberge. L'environnement qu'ils parcourent, dont le cloisonnement est accentué par l'obscurité ambiante, devient un espace à découvrir.

En se limitant à un seul lieu et à un temps diégétique très limité, le film instille immédiatement cette impression d'espace théâtral. Les nombreux allers-retours entre les différentes chambres et recoins dissimulés de l'auberge ont, à nouveau, pour effet d'accommoder le spectateur au lieu qui lui est présenté, lui permettant d'en établir une carte mentale. Ces endroits isolés offrent de courts moments de répit aux personnages, occasions privilégiées de la prise de parole. D'un point de vue narratif, ces instants fonctionnent comme de véritables scènes en ce qu'il s'y développe conjointement entre les personnages présents et à l'insu de leurs adversaires, tactiques et manigances. S'il s'était agi d'une pièce de théâtre, un sentiment de connivence avec les personnages serait ici très effectif chez le spectateur. De surcroît, nous sommes témoins du moindre complot se préparant dans l'auberge, qu'il soit planifié par les protagonistes ou par leurs opposants. Ainsi, cette omniscience du regard, largement accordée dans l'Opéra de Pékin, est aussi ce qui procure à l'expérience de *Anger* cette sensation de représentation dramatique.

Initialement, la pièce *San cha kou* fait de cette obscurité propre à l'espace son principal ressort attractionnel : dans son duel central, elle opère ainsi la mise en scène de l'état de cécité. Comme avancé précédemment, plongés dans une noirceur totale, les deux rivaux tentent désespérément de se trouver. Dans leur exploration incertaine, les gestes décontenancés des personnages esquissent çà et là les contours de la pièce ainsi que son

76 Li Ruru, *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*, *op. cit.*, p. 206 (traduction personnelle depuis l'anglais : « not only overcome the language barrier to attract foreign audiences but also demonstrate jingju's non-mimetic nature and its rich acting conventions. »).

ameublement. Indubitablement, c'est bien le mouvement qui détermine l'espace. À une plus grande échelle, *Anger* fonctionne d'une manière similaire dans la mesure où les batailles livrées sont toujours séparées de moments d'hésitation dédiés à la recherche d'adversaires. La découverte de cet espace peu lisible est à nouveau nécessaire et se traduit par de nombreux parcours précautionneux dans l'environnement. S'ajoutent à cela des raccords-regards entre l'espace, lentement balayé de part en part, et l'observateur, croyant discerner, à travers la pièce, le bref passage d'une ombre. De fait, le film ne rend pas tant sensible au corps en tant que tel qu'à ses potentielles traces, sa rémanence. Cependant, la pièce *San cha kou* privilégie davantage le regard du public et représente l'espace bien moins sombrement qu'il ne l'est dans sa diégèse. Les deux athlètes apparaissent en fait très distinctement sous le vif éclairage de la scène. Le *Jingju* se prévaut effectivement d'une distinction très marquée entre la représentation de l'espace et l'espace représenté, et, dans le cas de cette pièce, en tire grandement son potentiel comique.

Anger fait de l'environnement nocturne de l'auberge un espace énigmatique et hostile où seul le maintien du mouvement, des fuites et des dissimulations, peut en préserver les occupants. Les personnages opposés cohabitent malgré eux dans un lieu restreint et ne peuvent alors s'y accommoder plus longtemps qu'une courte nuit. Pendant leurs investigations respectives, le déploiement corporel est placé sous le registre du simulacre et ne livre bien souvent au regard que d'hypothétiques apparences. Ce n'est pas pour rien que *Anger* s'intègre, avec *Foor Moods*, à trois (autres) histoires de fantômes. Percés à jour, leurs affrontements les poussent à exploiter au mieux autant l'étroitesse de l'espace que son obscurité. Rapidement, leurs supposées esquives se transforment alors, aux yeux de leurs adversaires, en de sournois effacements, relançant aussitôt le sondage des alentours. Somme toute, cette insistance sur le lieu en tant que tel, véritable huis clos, est évidemment ce qui en fait pressentir le traitement scénique réalisé. N'étant pas à l'œuvre ici, King Hu exploite pour ses autres films les capacités inclusives du format large et procure à certains plans une véritable théâtralité.

III. 3. 3. Un espace à exploiter : les capacités du procédé scope

Pour ses décors, King Hu affirme avoir beaucoup d'intérêt à l'égard des étages, des escaliers apparents, des marches⁷⁷, tout ce qui, finalement, fait s'élever le corps et donne à ses nombreux sauts une plus grande envergure. Cet attrait est notamment constatable durant ces scènes en auberge où les appuis sur de tels supports sont fréquents. Pour nous les montrer, Hu bénéficie de la largeur d'image procurée par le procédé scope, introduit en 1961 à Hong Kong⁷⁸, et valorise alors d'autant plus l'inscription de ses personnages dans ces types de configurations spatiales. Se faisant, le cinéaste voit augmenter ses possibilités d'affirmer l'authenticité de leurs déplacements, mais surtout de leurs prouesses acrobatiques, filmés d'une seule traite. Ainsi, ce continuum, incité par ce format, souligne l'interaction des corps avec l'environnement et la nature opératique de leurs mouvements chorégraphiques se trouve à nouveau mise en valeur. Cette technique, en décuplant les capacités monstratives des plans à large échelle, motive une certaine horizontalité de la mise en scène : on observe beaucoup de mouvements latéraux en travelling ou en panoramique durant les combats.

Justement, dans *Dragon Gate Inn* par exemple, certains plans exploitent délibérément la totalité du champ. Comme l'indique David Bordwell, « les compositions font souvent un franc usage de l'architecture, découpant le champ visuel en modules et propageant l'action jusqu'aux bords du cadre⁷⁹ ». Lors d'un duel opposant l'héroïne à l'un des commandants ennemis, ce dernier va esquiver un coup adverse au moyen d'un bond acrobatique le faisant passer rapidement d'un coin à l'autre du cadre (fig. 10). Il débute sa manœuvre dans le coin supérieur gauche et l'achève en son coin inférieur droit. La caméra, en un infime mouvement, accompagne verticalement son saut par un balayage panoramique de haut en bas. Cette quasi-fixité du cadre fait des personnages présents les uniques garants de l'exploitation de l'espace. Dessinant une diagonale, ce corps traverse alors toute l'étendue du champ. Il se laisse d'abord tomber du haut du toit puis bondit au-dessus du protagoniste avant de retomber quelques mètres plus loin. Ici, son mouvement est affranchi de toute artificialité de montage et devient irrécusable, rendant sensible à la performance physique qu'il représente. Comme nous avons pu le souligner précédemment, l'autoproclamation de la dimension spectaculaire de ses

77 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », art. cité, p. 21.

78 Olivier ASSAYAS et Charles TESSON, « Destination Hong-Kong », art. cité, p. 6.

79 David BORDWELL, « Another Shaw Production: Anamorphic Adventures in Hong Kong », *Davidbordwell*, octobre 2009 [consulté le 6 janvier 2019], <http://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php> (traduction personnelle depuis l'anglais : « The compositions often make bold use of architecture, slicing the visual field into modules and spreading the action out to the very edges of the frame. »).

acrobaties est fondamentale pour l'Opéra de Pékin. Il est même d'usage, dans certaines troupes, d'interrompre le cours de l'action et de solliciter, par les gestes d'un acrobate tourné vers la salle, l'enthousiasme du public. Moins explicitement, mais dans une volonté similaire, King Hu offre ici au spectateur le plaisir visuel d'une acrobatie qui, de fait, ne saurait trouver de justifications logiques à sa mise en place.



Fig. 10 - *Dragon Gate Inn*

L'antagoniste, désarmé par l'héroïne, fuit raisonnablement la confrontation et semble trouver refuge sur le toit de l'auberge, d'où il semble pouvoir en regagner l'intérieur. Sans raison apparente, il s'arrête soudainement, comme appelé par l'opportunité d'une contre-manœuvre et fait demi-tour, paré à bondir sur son ennemie. Il reprend sa course après avoir exécuté son saut. De fait, le choix des mouvements chorégraphiques n'est jamais assujéti à des règles de vraisemblance, tenu d'être expliqué par un élément tactique concret, mais trouve bien souvent sa justification dans sa simple effectivité visuelle. Pour King Hu, faire monter un personnage sur un toit, un balcon, ou simplement une table, n'est jamais qu'un prétexte pour l'en faire ensuite descendre de la manière la plus démonstrative possible. C'est ce que Brecht avait ainsi pu constater chez les athlètes de l'opéra, pas tant soucieux du parachèvement de leurs chorégraphies que de leur véritable mise en exergue. Dans notre cas, cette exploitation

du format large dénote justement la portée attractionnelle d'un tel déploiement acrobatique, se réservant toute l'envergure du cadre et se dispensant de toute fragmentation. En somme, cet apport technique est ce qui motive d'autant plus l'accomplissement d'une telle prouesse : en exposant le corps dans son intégralité, ce format permet ici de répondre à des exigences purement spectaculaires. De plus, en resituant l'action dans son environnement et en nous la montrant distinctement et frontalement, la caméra est ici le signe d'un observateur immédiat, distant et stable, qui n'est pas sans rappeler la posture d'un spectateur de théâtre. La légère contre-plongée du plan accentue cette impression. Par ailleurs, au commencement d'un affrontement, le format large permet à Hu de rendre son champ le plus inclusif possible en y parsemant un maximum de combattants impliqués dans la bataille. Il indique ainsi à l'avance la tension qui sera inhérente au hors-champ dans les plans suivants, davantage resserrés sur le protagoniste.

À plusieurs reprises, Hu fait appel à la technique du *jump cut* pour affermir les capacités physiques de ses personnages. Par moments, le format large vient lui-même corroborer ces courtes ellipses. À la suite d'un coup porté à un adversaire, filmé sous un plan rapproché, l'action peut être subitement desserrée par le cadre et, en un raccord dans l'axe, nous être alors montrée sous un plus large plan. Propulsé par cette attaque, le parcours de son corps dans l'espace se fait ainsi dans la césure séparant ces deux plans. Ici, le scope « amplifie sa force en étendant la distance sur laquelle la figure peut être projetée⁸⁰ ». Comme nous l'avons observé, le format large est consciemment exploité par le cinéaste et peut, à plusieurs reprises, servir efficacement son influence opératique.

80 *Ibid.*, (traduction personnelle depuis l'anglais : « amplifies its force by extending the distance across which the figure can be flung. »).

Chapitre IV

L'accentuation musicale du mouvement corporel

Pour King Hu, l'effectivité du corps cinématographique ne passe pas simplement par son unique représentation visuelle. Assurément, la dimension sonore, et surtout musicale de ses films, s'avère être une préoccupation de premier ordre à cet égard. Elle relève pour lui d'un effet fondamental, garante d'une certaine « valeur ajoutée⁸¹ », pour reprendre la formule adoptée par Michel Chion.

Ses scènes de combat bénéficient, pour la plupart, d'un accompagnement musical particulier, ponctuant et délimitant précisément leur déroulement. Entre 1966 et 1971, le cinéaste va collaborer avec les deux compositeurs que sont Chow Lan-Ping (*L'Hirondelle d'or*, *Dragon Gate Inn*) et Wu Ta-Chiang (*Anger*, *A Touch of Zen*), tous deux familiers des modes musicaux propres à l'opéra. Là encore, cette influence se fait pleinement ressentir : sont associés aux moments d'escalades de tensions et aux chorégraphies guerrières des segments musicaux essentiellement composés de percussions. Effectivement, dans l'Opéra de Pékin, « les percussions occupent une place prépondérante dans les scènes militaires où les acteurs miment joutes, combats et pugilats⁸² ». Les instruments y sont séparés en deux catégories distinctes : on trouve d'un côté un orchestre mélodique, principalement sollicité durant les scènes chantées, et de l'autre les instruments de percussion, qui constitueront ici l'objet de notre analyse. Alors que les instruments à cordes et à vent servent surtout à accompagner mélodiquement les chants et les déclamations des acteurs, les percussions, elles, prennent en charge le marquage rythmique du mouvement, en accentuent les arrêts et les reprises. L'ensemble instrumental qu'ils constituent, parfois très fidèlement repris par Hu comme dans *Dragon Gate Inn* et *Anger*, que nous aurons à nouveau l'occasion d'évoquer, se nomme le *luogu* (littéralement « gongs et tambours »). Parmi les instruments qui composent cet orchestre,

« Le tambour à une face (*danpigu*) et les cliquettes (*ban*) étaient entre les mains d'un seul musicien, qui [...] marquait le rythme aussi bien du chant que de la déclamation et des gestes. [...] Le grand tambour (*tanggu*) était utilisé dans les pièces guerrières et dans les pièces dites littéraires. [...] Le

81 Michel CHION, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les Chemins de la musique », 1995, p. 205.

82 Roger DARROBERS, *Le Théâtre chinois*, op. cit., p. 87.

grand gong [*daluo*], tenu par une ficelle et frappé avec une mailloche, servait pour les entrées et sorties, la marche, les attaques et retraites ; le petit gong [*xiaoluo*], tenu par la tranche et frappé avec une latte de bois mince, introduisait des enjolivements et ponctuait les mouvements des personnages féminins. Les cymbales [*naobo*], tenues par une corde qui passe par le centre, différaient par leur grandeur et leur épaisseur : on en distinguait trois sortes et elles accompagnaient les gongs⁸³. »

Chaque instrument de cet orchestre remplit une fonction précise dans l'accompagnement et n'est joué qu'en des moments particuliers de l'action. Dans un souci de synchronicité, les percussionnistes de l'opéra, placés à droite de la scène, se doivent de jouer tout en suivant du regard les différents acteurs, anticipant leur évolution. Du côté des productions du cinéaste, et comme le confirme l'actrice Cheng Pei-Pei, « le *luogu* n'était pas présent pendant le tournage. [...] Contrairement aux productions de danse ou aux films musicaux dans lesquels la musique précède les mouvements corporels, King Hu n'ajoutait pas de musique avant la postproduction⁸⁴ ». Ainsi, à l'opéra comme chez Hu, c'est bien le jeu de l'acteur et son propre rythme cinétique qui déterminent la partie musicale de l'œuvre. Pour autant, cette musique permet au corps d'atteindre des potentiels de représentativité auxquels lui seul ne pourrait prétendre, comme la capacité à surexposer ponctuellement certaines nuances affectives du personnage auquel il appartient. La musique a également pour rôle de battre la mesure des affrontements, d'en faire ressortir les variations temporelles, de rendre sensible à leur durée et de les assimiler alors d'autant plus à des danses. Lors des affrontements, il est à noter que la musique qui est produite fonctionne par intermittence et ne manque pas d'accorder une place importante aux seuls bruitages de sabres et de corps s'entrechoquant. Enfin, la musique peut être quelques fois déterminée par de courts schémas rythmiques, des motifs récurrents sur lesquels il sera important de revenir, intervenant donc de manière sporadique, en fonction du mouvement qui est à l'œuvre.

Ainsi, à partir d'instantanés précis tirés des films du corpus, il s'agira tout d'abord de voir en quoi la musique coopère au marquage de certaines tensions inhérentes aux situations d'affrontement. Puis, en considérant cette fois les percussions dans leur successivité, il sera également question d'analyser les enjeux rythmiques d'un tel accompagnement. À travers

83 Jacques PIMPANEAU, *Chine, l'Opéra classique : promenade au Jardin des Poiriers*, op. cit., p. 82.

84 Cheng Pei-Pei dans Ho-Chak LAW, « King Hu's *Cinema Opera* in his Early *Wuxia* Films », *Music and the Moving Image*, vol. 7, n° 3, 2014, p. 33 (traduction personnelle depuis l'anglais : « *Luogu* did not exist throughout the filming process. [...] Unlike either dance productions or musical films in which music comes before bodily movements, King Hu did not add music [...] until post-production. »).

cette étude, en observant la façon dont King Hu se réapproprie et intègre le registre musical opératique au sein de ses réalisations, nous pourrions constater diverses fonctions qu'occupe cet ensemble percussif à l'égard du corps.

IV. 1. Marquage sonore des tensions

IV. 1. 1. Une constante concomitance de la musique et de l'image

Avant d'entrer en détail dans la particularité de certaines constatations issues de quelques occurrences tirées des films, il est peut-être utile de renseigner le rapport global qu'entretiennent mutuellement musique et image. Tout d'abord, comme nous l'avons indiqué précédemment au sujet du *Jingju*, l'accompagnement est toujours cantonné à l'évolution des acteurs en train de jouer, et cela est également le cas dans notre corpus. Autrement dit, lorsqu'il est question de confrontations physiques, la musique ne se situe jamais dans un excès d'anticipation de leur déroulement qui outrepasserait, spatialement comme temporellement, le cadre de la représentation. Certes, par certains effets de cadence, comme le crescendo, que nous aborderons plus tard, le jeu des percussions imbibe parfois l'action d'un sentiment d'instabilité, concentrant inévitablement l'attention sur ses potentiels dénouements. Cela reste cependant indissociable du phénomène d'attente du spectateur dans son expérience du film. En effet, nous verrons, dans un premier temps, que ces accélérations rythmiques progressives peuvent justifier leur manifestation autrement que par le simple présage d'un renversement de situation.

La musique est donc entièrement dévouée au maintien d'un rapport de simultanéité du son et de l'image. De manière générale, les sons diégétiques des trois films ne suggèrent que très rarement le hors-champ, évitent de procurer ce sentiment d'élargissement spatial⁸⁵ et ainsi ne parasitent pas ce qui importe avant tout pour le cinéaste : l'ici et maintenant du corps et de ses actions. En toute conformité, l'ensemble instrumental ne fait que dénoter ce qui est déjà véhiculé par le jeu des acteurs et constitue, par les multiples points de synchronisme, une extension expressive de leur corps et de leurs déploiements. Comme le remarque Lan Ying, « il permet de valoriser les positions et identités des personnages, [...] en indique l'attitude et l'humeur intérieure, [...] allège la performance des acteurs en en éclaircissant les points importants et marque le développement de cette performance⁸⁶ ». En évoquant à nouveau le

85 Michel CHION, *La Musique au cinéma*, op. cit., p. 92.

86 Lan YING, *Introduction to Drum Rhythm on Peking Opera Stage*, thèse de doctorat en études de philosophie, dirigée par Stefan Kramer, Université de Cologne, 2014, p. 176 (traduction personnelle)

Jingju, Elizabeth Wichmann estime en effet que « ces ponctuations des mouvements dansés et de combat ajoutent une expression sonore à l'expression physique de l'émotion et de l'action⁸⁷. » Il y aurait donc cette volonté commune, chez Hu comme à l'opéra, de signifier et représenter de manière sonore les effets des mouvements qui nous sont donnés à voir.

IV. 1. 2. La musique comme témoin de stimulations sensorielles

Nous allons pouvoir, dorénavant, parcourir quelques spécificités propres à ce marquage. Dans chacun des films du corpus, la musique vient tout d'abord corroborer certains événements visibles de l'action relatifs à la perception du personnage. En des instants clés, l'ensemble instrumental, essentiellement composé de percussions, accompagne ainsi l'évolution du corps au moyen de brèves ponctuations. La musique constitue alors un véritable balisage de marqueurs sonores, témoins de plusieurs pics de tensions éprouvés par le personnage, qui sont autant d'indices de stimulations sensorielles suscitées par la situation qu'il endure. Alors, ces marquages sonores divisent le mouvement, « les ponctuations musicales soulignant la netteté et la sécheresse d'actions qui semblent comme décomposées⁸⁸ ». Comme nous le verrons, cette particularité musicale va très souvent de pair avec cet art de la pose propre à l'opéra, rapidement évoqué en première partie, par lequel les acteurs vont exprimer de manière très vive les émotions qui habitent leurs personnages.

De cette fonction particulière des percussions, de nombreuses occurrences peuvent être mobilisées. Dans *Dragon Gate Inn*, à la cinquante-huitième minute de film, un court passage d'une scène illustre clairement cette intention. Seule et à découvert, l'héroïne du récit progresse prudemment vers l'auberge remplie d'ennemis, alors dissimulés derrière un mur d'enceinte, car conscients de son arrivée imminente. Après avoir esquivé diverses volées de flèches, elle s'arrête un instant. Aux moyens de plusieurs champs-contrechamps, l'héroïne va ensuite surprendre plusieurs de ces adversaires en train de sortir un à un de leurs recoins et qui, basculants dans le hors-champ, vont alors se diriger vers sa position. Sous de brefs plans rapprochés poitrine, alternés à ceux focalisés sur ses ennemis, le regard de l'héroïne va alors basculer de gauche à droite, d'un opposant à un autre. À ces instants, en un synchronisme

depuis l'anglais : It helps to promote performing characters positions and identities, [...] indicates performing characters attitude and inner mood, [...] relieves the actors burden by highlighting important points and indicating performing development. »).

87 Elizabeth WICHMANN, *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*, Honolulu, Presses Universitaires de Hawaï, 1991, p. 260 (traduction personnelle depuis l'anglais : « The percussive punctuation of dance-acting and combat movement gives aural expression to the physical expression of emotion and action. »).

88 Olivier ASSAYAS, « King Hu, géant exilé », art. cité, p. 18.

parfait, on peut entendre deux battements secs consécutifs de cliquettes (*ban*) accompagner le mouvement de tête. Comme l'observe David Bordwell, « Hu souligne les entrées de ses personnages non seulement par le craquement cinglant du *ban* mais aussi par un vif roulement des yeux [...]»⁸⁹. En amplifiant ainsi ces variations d'attention, l'intérêt est alors de mettre en exergue le caractère sensationnel d'une telle situation. Ces ponctuations sonores marquent bien les stimulations dont est sujet le protagoniste. Dans le *Jingju*, « les mouvements les plus significatifs des yeux et de tête d'un personnage principal [...] sont, qui plus est, accentués par des battements percussifs, tout comme le sont les gestes de colère, de frustration et de détermination⁹⁰ ». Les percussions sont, là aussi, garantes de l'expression des émotions des personnages qu'elles accompagnent.

Au début de *L'Hirondelle d'or*, après que le mendiant ivre est allé réveiller l'héroïne durant la nuit afin de la préserver d'une attaque furtive à venir menée par les espions impériaux, cette dernière va s'apercevoir de l'absence de ses deux épées. Une poursuite s'engage alors sur les toits avoisinant l'auberge avec le vagabond, les lui ayant vraisemblablement dérobées. Après en être descendue, un bref plan rapproché poitrine montre l'héroïne surprendre du regard son fugitif qui, dans un raccord regard, nous apparaît adossé contre un mur dans le plan suivant. À nouveau, le son clair des cliquettes se fait entendre au moment de la découverte du mendiant. L'héroïne s'empresse d'accourir jusqu'à lui mais, une fois son dernier emplacement rejoint, celui-ci a miraculeusement disparu. Un plan moyen la montre ensuite en train de scruter les alentours puis, soudainement, le cadre se resserre sur un brusque mouvement de tête dont le regard est à nouveau tourné vers le hors-champ. Deux battements simultanés retentissent à cet instant même : celui d'un tambour (*tanggu*), doublé par une frappe de cymbales (*naobo*). Le plan qui suit nous dévoile ses deux lames volées, laissées en évidence aux abords d'un pont. Après les avoir récupérées, l'héroïne s'en va finalement regagner sa chambre. En montant les escaliers de la grande salle, elle perçoit alors le grincement d'une fenêtre de chambre qu'elle devine être la sienne. Ce stimulus, auditif cette fois-ci, est signalé par le son net et concomitant du tambour produisant, ici, un bref motif rythmique à partir de quatre coups, réitéré à plusieurs reprises tout au long du film pour de pareils marquages. « Un phénomène assez courant » selon Lan Ying, précisant que « le même

89 David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*, 2nd édition, Madison, Irvington Way Institute Press, 2011, p. 162 (traduction personnelle depuis l'anglais : « Hu underscores characters' entrances not only by the ban's stinging crack but also by a sharp rolling of the eyes [...] »).

90 Elizabeth WICHMANN, *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*, *op. cit.*, p. 259 (traduction personnelle depuis l'anglais : « The more interpretively significant head and eye movements of a major character [...] are likewise accented by percussive strikes, as are gestures of anger, frustration, and determination. »).

modèle rythmique peut être utilisé dans de nombreuses scènes différentes pour suggérer la même situation particulière (ou une situation similaire)⁹¹ ».

Enfin, en guise de dernier exemple, nous pourrions également évoquer l'utilisation d'un autre *modèle* percussif dans *A Touch of Zen*. En cherchant à mettre la main sur les protagonistes en fuite, Ouyang Nian et ses hommes se retrouvent confrontés à l'émérite bonze, accompagné par ses disciples. Ignorant sa grande maîtrise martiale, Ouyang provoque le moine et se voit vivement repoussé par ce dernier. Ayant à peine retrouvé son équilibre, toute son orgueil et sa détermination à accomplir sa tâche se manifestent alors dans un plissement distinct des yeux, filmé en gros plan. Précisément en cet instant, son regard réprobateur est distinctement accentué par un court schéma rythmique composé, dans le cas présent, de trois battements clairs de tambour (fig. 11 – photogramme 2). Le plan suivant, un gros plan à hauteur de sa taille, nous le montre enfin dégainer son épée. À travers ces quelques occurrences, on constate ici que les percussions ne sont pas exploitées afin de coïncider avec la surprise présumée du spectateur, mais uniquement celle déjà véhiculée par le personnage : le marquage sonore se fait sur l'état d'étonnement même et non à l'instant où son objet nous est donné à voir.



Fig. 11 - *A Touch of Zen*

Comme nous l'avons observé, cet accompagnement peut se décliner en plusieurs types de battements, en fonction de l'importance de l'événement représenté ou du type d'émotion qui est à l'œuvre : « La marche d'un protagoniste faisant les cent pas dans la frustration est

91 Lan YING, *Introduction to Drum Rhythm on Peking Opera Stage*, *op. cit.*, p. 42 (traduction personnelle depuis l'anglais : « The same rhythm pattern can be used in many different scenes to suggest the same (or a similar) particular situation. It's a fairly common phenomenon. »).

ponctuée d'un passage percussif ; la marche du même personnage les effectuant dans la peur est ponctuée par un autre passage percussif⁹². » Ainsi, la musique aide donc à amplifier le ressenti des personnages principaux, « subjectivise et psychologise l'image⁹³ », renvoyant à ce qui se joue à l'écran au moment précis de son émission.

Pareillement au *Jingju*, où la musique est au service de sa vocation didactique, cherchant à démocratiser les histoires anciennes qu'il raconte, on peut avancer l'idée que les percussions constituent pour Hu un apport de clarté et de limpidité à l'intention de ses propres récits. Il est à noter que, durant leurs différentes joutes, les combattants ne parlent pas : les percussions occupent donc une fonction exclamative en galvanisant ces brèves manifestations des tensions intérieures des personnages. Parallèlement, dans la forme scénique qui intéresse le cinéaste, les percussions occupent une fonction somme toute comparable. En plus de rendre compte de l'effectivité de certaines sollicitations contextuelles, l'ensemble percussif a, par moments, également pour objectif de signifier par le son différents chocs et coups.

IV. 1. 3. Une prise en charge musicale de bruitages

« [Une autre] fonction est consacrée au rendu de l'atmosphère générale, et [...] l'orchestre de percussions fournit les effets sonores des environnements naturels et artificiels. La pluie, la neige, le vent, l'obscurité, le froid, la chaleur et la présence de grands plans d'eau [...] peuvent être évoqués par des battements et des motifs percussifs spécifiques. [...] De plus, certains instruments à percussion procurent des sons tels que le grincement de portes et le bruit sourd d'objets qui tombent⁹⁴. »

Sans prétendre à un tel niveau de stylisation, la musique qui accompagne les films du cinéaste peut potentiellement prendre le relais des bruitages et proposer ses propres sonorités, procurant à l'action représentée une portée nouvelle. Un des exemples les plus caractéristiques de cette contribution est repérable tout au début de *Dragon Gate Inn*.

92 *Ibid.* (traduction personnelle depuis l'anglais : « The walk of a major character pacing in frustration is punctuated throughout by a percussive passage; the same character's walk while pacing in fear is punctuated by a different percussive passage. »).

93 Michel CHION, *La Musique au cinéma*, op. cit., p. 88.

94 Elizabeth WICHMANN, *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*, op. cit., p. 260 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] function deals with general atmosphere, and the conventionally evoked mise-en-scene — the percussive orchestra provides the sound effects of the natural and man-made environments. [...] Supplementary percussion instruments likewise provide sounds such as the creak of hinges and the thud of falling objects. Rain, snow, wind, darkness, cold, heat, and the presence of large bodies of water [...] can be evoked by specialized percussive strikes and passages. »).

L'interposition du héros dans l'embuscade menée par les hommes de main de l'eunuque vient surprendre un soldat de la chambre orientale, coupant court à sa poursuite d'un des membres de la famille Yu ayant vainement pris la fuite. Le protagoniste va alors délivrer un coup dissuasif du poing à son opposant. Dans un même temps, un battement de cymbales vient sonoriser cet impact et, au moment de heurter le sol, une deuxième frappe de même origine se fait entendre. Plutôt que de se conformer à la prise de vue en rendant compte des causalités physiques de l'action (aucun bruitage additionnel n'étant ajouté), la piste sonore ne donne à entendre que ces percussions. Ici, cette intervention musicale exprime la nature de cette offensive, en indique le caractère non létal : la portée fracassante et étourdissante du « crash » produit par les cymbales corrobore l'étourdissement éprouvé par l'opposant. Des occurrences similaires se retrouvent à plusieurs moments du film.

À un autre niveau, les percussions interviennent parfois dans les instants de désordre et d'agitation générale des corps. Toujours dans *Dragon Gate Inn*, après l'arrivée compromettante de Xiao Shaozi au sein de l'auberge, l'un des espions impériaux, ayant empoisonné le vin du héros, est pris à partie et agrippé par ce dernier. Le protagoniste projette alors vivement son adversaire sur ses acolytes et provoque ainsi une bousculade dans leurs rangs. D'abord filmée en plan américain et grâce à un mouvement de travelling horizontal, qui accompagne le mouvement général, cette soudaine cohue donne à entendre les cris décontenancés, les heurts mutuels des corps et le remue-ménage provoqué dans le réfectoire. Parallèlement à ces bruitages, on peut également distinguer plusieurs interventions d'ordre musical : quelques sons de cliquettes, mais surtout des battements de cymbales et de grand gong (*daluo*). Par leur forte résonance, ces percussions ajoutent efficacement à la profusion sonore propre à pareils instants et procurent ainsi à l'ébranlement des corps et aux impacts incontrôlés une impression de puissance et de confusion d'autant plus grande.

En se penchant cette fois sur *L'Hirondelle d'or*, on pourrait enfin évoquer un dernier exemple, se situant dans un cadre similaire. Au premier quart d'heure de film, durant les provocations des espions envers l'héroïne, plusieurs objets vont être envoyés à cette dernière afin d'en tester les facultés martiales et de confirmer ainsi sa prétendue identité. En deux temps, ses détracteurs vont projeter sur elle une jarre puis un banc, tous deux réexpédiés habilleusement vers un même adversaire. À ces moments, des claquements de cymbales viennent ponctuer chaque heurt provoqué par le maniement de ces objets : une frappe se fait ainsi entendre lors de leurs rapides interceptions par l'Hirondelle, puis une autre aux instants de

leurs chocs avec l'antagoniste visé. Ici, cet usage des percussions concourt à souligner les enjeux spectaculaires de cette démonstration des aptitudes du protagoniste, manifestement vécues comme de véritables prodiges aux yeux des ennemis présents.

Ainsi, les gongs et les cymbales se chargent parfois de suppléer ou de compléter le bruitage matérialiste par leurs sonorités propres qui, en un double apport, dénotent en même temps qu'ils subjectivent l'action qui se joue à l'écran. On observe ainsi une certaine analogie dans cet usage des percussions entre l'approche du cinéaste et le *Jingju* : celle de contribuer « au rendu de l'atmosphère générale » par la sonorisation musicalisée de certaines interactions physiques des personnages avec leur environnement, témoin additionnel de cet attrait pour la stylisation des événements relatifs au corps. Effectivement, comme le remarque Hector Rodriguez, « King Hu traite le corps humain comme une unité plastique concrète à combiner avec d'autres éléments stylistiques, dont les sons diégétiques [et] les musiques d'opéra [...] »⁹⁵. Après avoir observé l'apport des percussions sous l'angle de leur ponctualité, il va maintenant falloir les envisager dans leur successivité, au regard des enjeux rythmiques qu'elles présentent.

IV. 2. Enjeux rythmiques de l'accompagnement musical

IV. 2. 1. La temporisation du mouvement, de son maintien à sa retenue

Si l'on envisage l'affrontement physique comme une série de mouvements et de contre-mouvements, on peut ainsi affirmer que l'accompagnement musical a ici pour fonction d'en énumérer les plus décisifs. En épousant les contours de l'action, il contribue alors autant au marquage de sa poursuite que de ses arrêts. Sur ce point, l'orchestre percussif permet effectivement de mettre en évidence l'évolution par intermittence de certains affrontements et fait ressortir le rythme particulier des chorégraphies. Michel Chion avance l'idée suivante :

« En particulier l'élément rythmique, respiratoire, dans le son [...] à partir du moment où il est à la fois périodique et pas trop mécanique est ressenti comme dynamisant, porteur du rythme visuel. La musique joue aussi dans de nombreux cas le rôle d'un *étalon rythmique*, chronométrique, par rapport

95 Hector RODRIGUEZ, « Questions of Chinese aesthetics: film form and narrative space in the cinema of King Hu », art. cité, p. 81 (traduction personnelle depuis l'anglais : « King Hu treats the human body as a concrete plastic unit to be combined with other stylistic devices, including diegetic sounds, operatic scores [...] »).

auquel on peut ressentir le délié des rythmes plus fluides, irrationnels qui se produisent dans l'image au niveau des comportements des corps [...]»⁹⁶. »

Dans le cas de notre corpus, ces caractéristiques globales de la musique associée à l'image cinématographique s'appliquent à un degré élevé. Cette fidélité du son aux événements visuels, telle que nous avons déjà pu l'observer, dynamise continuellement la cadence de certaines luttes. En rendant compte de leur successivité, les coups de percussions semblent alors comptabiliser les phases et les segments les plus importants des affrontements et constituent ainsi, pour le spectateur, des signaux sonores de leurs variations rythmiques, de leurs accélérations et de leurs ralentissements. Parce que « tous les principaux mouvements et postures sont ponctués par l'orchestre percussif⁹⁷ », les battements produits se synchronisent partiellement aux « rythmes plus fluides » et développés des chorégraphies, et en rendent alors audible le développement saccadé.

Ainsi, le rythme des courses et des sauts de personnages, qui entourent la plupart des affrontements, est majoritairement souligné par le jeu des percussions. On peut, par exemple, faire ce constat en amont de l'affrontement dans la forêt de bambous, lors de la poursuite des trois membres de la chambre orientale par les deux protagonistes. Ici, la musique coïncide très distinctement les pas et les bonds des personnages et s'interrompt à deux reprises, précisément aux moments où les héros maintiennent leur mouvement afin d'inspecter les alentours. À nouveau, la musique cherche à représenter par ses propres moyens la nature du mouvement qui est à l'œuvre. Deux types de tambours sont ici exploités : le plus grave marque principalement la cadence des différents bonds, et le plus clair, joué de manière continue, exprime le rythme effréné relatif à la course. Dans cette omniprésence musicale, chaque impulsion est consciemment mise en évidence par les variations dynamiques de l'orchestre. On remarque en outre que la mise en action des personnages est tout autant valorisée musicalement que ne le sont leurs moments d'inaction. Effectivement, par un effet de crescendo, les roulements de tambours qui précèdent chaque arrêt s'intensifient graduellement à leur approche, de sorte que le dernier coup de tambour, accusant exactement la fin de la course, retentit plus fortement que les autres. Ces interruptions de la poursuite, et donc des bruitages qui lui sont associés, rendent d'autant plus perceptible la résonance du dernier battement de tambour. Au *Jingju*, les instants de suspension de l'action lors de duels

96 Michel CHION, *La Musique au cinéma*, op. cit., p. 219.

97 Elizabeth WICHMANN, *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*, op. cit., p. 219 (traduction personnelle depuis l'anglais : « all major movements and postures are punctuated by the percussive orchestra »).

sont invariablement amorcés par une frappe simultanée de plusieurs percussions, dont l'éclat et la réverbération, se propageant alors distinctement dans l'opéra à présent que les corps tumultueux se sont figés, font valoir leur retenue au même niveau que leur emportement. Pareillement, avec un tel accompagnement, King Hu tempore musicalement le cours de son action et en enrichit l'intérêt spectaculaire. Il est vrai, grâce à ces courts crescendos, le jeu des percussions consolide efficacement le rythme inhérent aux enchaînements physiques en annonçant à l'avance certaines de leurs phases, ce qui entretient les tensions qui sont à l'œuvre. Une anticipation à court terme est alors créée. Cette attente du spectateur, que nous allons à présent développer, est également stimulée par les fréquentes accélérations de l'orchestre à l'approche de moments clés des affrontements.

IV. 2. 2. L'accélérando des percussions : le présage de l'instant décisif

À plusieurs occasions, que ce soit à l'approche d'un combat ou dans le cours de celui-ci, les percussions vont procéder à des accélérations rythmiques en vue d'annoncer une action proche et décisive. Le spectateur est ainsi à demi averti d'un événement à venir : il devine qu'une hostilité se prépare mais ignore quand celle-ci va survenir. Autrement dit, cette accélération « donne matière à anticipation sur le moment où elle va se terminer ou faire une pause, et cette anticipation s'incorpore à notre perception de l'image⁹⁸ ». Dans la forme scénique, cette avance prise par l'orchestre est tout autant symptomatique de son rôle de meneur rythmique des enchaînements chorégraphiques que de cette volonté de spectaculariser chaque instant de la représentation. En effet, comme le remarquait Paul Claudel, de ces percussions, « le tapage discordant excite et prépare les nerfs, assourdit la pensée qui, dans une sorte de sommeil, ne vit plus que du spectacle qui lui est présenté⁹⁹ ».

On peut repérer de nombreuses manifestations de cette tendance rythmique dans *Dragon Gate Inn*, au sein d'une confrontation en particulier. Dans la première bataille qui va opposer les protagonistes à Pi Shao-Tung, le principal bras droit de l'eunuque, l'intégralité de ses assauts est présagée par le jeu de l'orchestre percussif. En effet, par des battements de cliquettes uniquement, l'accompagnement va procéder à des accélérandos s'intensifiant exactement jusqu'à chaque coup porté par l'antagoniste. Aussitôt après que l'attaque a été livrée et que les héros s'en sont remis de l'agression, les cliquettes réapparaissent derechef, d'abord à une faible fréquence, puis de plus en plus rapidement jusqu'à la prochaine

98 Michel CHION, *La Musique au cinéma*, op. cit., p. 208.

99 Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 40.

confrontation. Ici, la fréquence instable et croissante des battements joue continuellement avec l'appréhension inconsciente du spectateur et projette toute son attention sur les potentialités de l'action qui se joue. Ici, l'intérêt est de faire ressentir ce climat de danger pesant sur les héros, car à ce moment plus vulnérables face au commandant expérimenté, et cherchant de plus à mettre à l'abri les membres de la famille traquée par l'eunuque qu'ils ont finalement secouru. Dans un même ordre d'idée et à un autre moment du film, alors que l'héroïne est aux prises avec de nombreux adversaires arrivant de toutes parts aux abords de l'auberge, un accélérando va avertir le spectateur de l'approche d'un danger : une attaque furtive fomentée dans le dos du protagoniste. Faisant face à deux ennemis, elle est contrainte de reculer et se rapproche alors d'un muret, à hauteur de poitrine, derrière lequel un troisième opposant attend patiemment. D'abord situé dans le hors-champ, ce dernier va surgir au dernier moment du coin inférieur droit du cadre et délivrer un coup latéral de son sabre, juste au-dessus du mur. Alors presque adossée contre lui, l'héroïne parvient *in extremis* à esquiver l'attaque en sautant par-dessus l'obstacle. Le présage d'un instant décisif, indétectable à l'image, nous est alors rendu grâce à ce jeu des percussions.

Parallèlement à cela, dans le premier combat nocturne de *A Touch of Zen*, les mêmes battements vont intervenir et s'intensifier à l'approche de la confrontation entre le général Shi et son opposant, Ouyang Nian. Après de nombreux champs-contrechamps entre les deux opposants, de plus en plus resserrés sur leur visage à mesure qu'ils se rapprochent l'un de l'autre, le général et Ouyang vont finalement être représentés sous un seul et même plan. Alors que le général Shi dégaine précautionneusement son épée, l'impossibilité de cette cohabitation au sein d'un même cadre va alors être signalée par l'apparition puis l'accélération des sons de cliquettes, présageant d'autant plus l'inévitable confrontation entre les deux guerriers qui, sitôt que les frappes se sont arrêtées, se livrent à un duel acharné. Avec ces accélérandos, dont les plus notables se retrouvent dans *Dragon Gate Inn*, on peut ainsi observer que les percussions sont par moments utilisées afin d'accuser un événement décisif à venir, ou plus particulièrement, un prochain mouvement frénétique des corps pour le moment encore stabilisés. Comme nous allons le voir à présent, dans les œuvres du corpus, l'orchestre percussif peut également créer une telle anticipation dans le cours même de l'action, par une trépidation continue et rapide des cliquettes, un type de jeu de fait très souvent sollicité lors des scènes militaires de l'Opéra de Pékin et pour de pareils enjeux.

IV. 2. 3. Au cœur de l'action : le jeu rapide et soutenu des percussions

À cadence cette fois-ci régulière mais toujours aux moyens des cliquettes, l'orchestre procède ainsi fréquemment à de véritables roulements de tambours. Bien qu'elles n'irriguent pas la totalité de ses scènes d'affrontements, ces interventions, fortement rythmées, constituent pour le cinéaste des moyens efficaces pour rendre compte de l'intensité dramatique inhérente à certaines phases de l'action. En matière d'effectivité, selon l'actrice principale de *L'Hirondelle d'or*, « alors que les musiciens jouent le *luogu* à un tempo rapide, on éprouverait une sorte de précipitation et de pression dramatique¹⁰⁰ ». En outre, il faut noter qu'elles peuvent tout à fait intervenir dans la continuité d'un *accelerando*. En vérité, on peut avancer l'idée que ces tremblements effrénés des percussions signalent tout autant cette omniprésence du danger qu'ils ne corroborent les innombrables tressautements musculaires éprouvés par les personnages durant leurs déploiements.

À cet égard, il n'est pas une course d'un personnage sur qui l'attention est portée qui ne soit pas temporisée par un tel roulement percussif. Tout au début de *Anger*, alors que les gardes impériaux et leur prisonnier attendent nerveusement que le tenancier de l'auberge leur ouvre enfin ses portes, ce dernier va finalement, et en très peu de temps, bondir hors de son bureau, enjamber la rambarde du balcon, effectuer un saut acrobatique à travers le réfectoire puis accourir jusqu'à la porte après avoir enfilé un pardessus. Cette grande vivacité du personnage et le montage rapide de ces différentes phases sont affermis par la vibration continue des cliquettes, puis par des coups simultanés d'un petit gong, venant conclure la fin de son mouvement. Dans un registre similaire, on trouve un autre exemple de ces roulements au début de *Dragon Gate Inn*, lors de la brève course-poursuite par l'un des espions impériaux d'un des membres de la famille réprouvée. Ici, par un montage alterné, vont notamment nous être donnés à voir un plan sur les jambes à bout de forces du poursuivi, puis un autre, sous une échelle similaire, focalisé sur celles de l'antagoniste à ses trousses. Tout au long de ce déplacement, on peut clairement entendre cette palpitation soutenue des percussions. La soudaine interposition du héros, marquée par le son concomitant de deux crissements successifs produits par des cuivres, va alors mettre un terme à cette course ainsi qu'au roulement percussif. Lors de cette action, ce dernier répond donc d'un double enjeu : d'une part, simuler de manière sonore la nature du mouvement qui nous est présenté et,

100 Cheng Pei-Pei dans Ho-Chak LAW, « King Hu's *Cinema Opera* in his Early *Wuxia* Films », art. cité, p. 33 (traduction personnelle depuis l'anglais : « while musicians are playing *luogu* at a fast tempo, one would feel a kind of hastiness and pressure from the drama. »).

d'autre part, créer une anticipation sur le moment de son interruption et de sa potentielle issue vers l'affrontement. En plus d'être très largement associés aux courses de personnages, ces rapides roulements peuvent également se faire entendre de façon ponctuelle au cours des affrontements.

En reprenant la suite d'un exemple de *A Touch of Zen* précédemment abordé, on peut constater que ce jeu des percussions vient parfois appuyer les bonds aériens des guerriers les plus aguerris. Effectivement, pendant la rencontre entre le bonze et Ouyang Nian, celui-ci va bondir vers le moine en tentant de lui assener un coup d'épée. Lors de sa manœuvre, un battement effréné de l'orchestre vient galvaniser cet abrupt assaut et va s'interrompre alors que son adversaire a habilement intercepté de sa main la lame de Ouyang. Ici, les percussions imbivent l'attaque de l'antagoniste d'une certaine vigueur. Une énergie qui laisserait deviner une très probable efficacité de son offensive, mais qui, au bout du compte, se révèle bien insuffisante face à la maîtrise martiale du moine, nouvellement confirmée ici. Autrement dit, cet assaut ne fait que mettre en valeur la prédominance de ce personnage sur les autres.

Dans les pièces guerrières du *Jingju*, les roulements ininterrompus des cliquettes, souvent doublées par des frappes de cymbales et de gongs, viennent systématiquement se mêler aux mouvements tumultueux des acteurs. Comme on a pu l'avancer, ces stimulations auditives, véritables alertes de la perte des personnages, concourent à véhiculer l'intensité dramatique mais aussi physique de pareilles situations. D'autre part, tout en revigorant les différentes manœuvres chorégraphiques, elles constituent pour l'orchestre les plus vives sollicitations de l'attention du spectateur. Plus largement, cette mise en relation du travail du cinéaste avec l'Opéra de Pékin a ainsi permis de mettre en lumière la détermination de cet art scénique dans la mise en scène des événements relatifs au corps. Au demeurant, et après avoir révélé un certain nombre d'empreintes propre à cette influence, qu'elles soient d'ordre chorégraphique, scénographique ou même musical, ce goût pour la stylisation des scènes d'action physique est à présent indéniable. Cependant, comme a pu l'observer Hector Rodriguez :

« La rencontre de King Hu avec les éléments et les conventions de l'opéra chinois n'est pas toujours littérale, mais est déterminée à travers son sens des contraintes et des possibilités inhérentes au médium film [...]. En résulte une

recherche consciente d'équivalents spécifiquement cinématographiques aux moyens artistiques de l'Opéra de Pékin¹⁰¹ ».

Autrement dit, et comme nous avons essayé de le démontrer, les caractéristiques formelles du *Jingju* privilégiées par le cinéaste sont d'abord affaire de réappropriations plutôt que de réemplois. À l'évidence, c'est justement dans leurs moyens de conciliation avec le dispositif cinématographique et dans leurs ajustements avec certains procédés filmiques que réside tout leur intérêt. Ces caractéristiques permettent ainsi à Hu d'envisager différemment la représentation de la virtuosité martiale en renforçant l'effectivité spectaculaire et artistique du déploiement corporel.

101 Hector RODRIGUEZ, « Questions of Chinese aesthetics: film form and narrative space in the cinema of King Hu », art. cité, p. 84 (traduction personnelle depuis l'anglais : « King Hu's encounter with Chinese operatic materials and conventions is not always literal but filtered through a sense of the constraints and possibilities integral to the medium of film [...]. The result is a self-conscious search for specifically cinematic equivalents for the artistic concerns of Beijing Opera. »).

• Troisième partie •

De la trace au tracé par le corps

Après avoir constaté plusieurs origines stylistiques de la mise en mouvement du corps, il va être à présent nécessaire de s'interroger sur cette recherche intentionnelle d'incomplétude visuelle, constatable dans bon nombre de séquences d'action. De fait, il est important de rappeler que le traitement du corps est (également) déterminé par le registre fantastique exploré par Hu, c'est-à-dire par les représentations d'actions proprement surnaturelles de certains personnages. Cette partie sera, dans une large mesure, consacrée à la manière dont sont représentées ces différentes prouesses, intervenant pour la plupart en fin de récit. On le sait, le cinéaste est assez opposé à l'utilisation de câbles¹⁰² ou autres effets spéciaux. Pour les mettre en scène, il privilégie seulement quelques trampolines dissimulés qu'il complète par quelques matelas afin d'amortir la réception de ses acteurs¹⁰³. Effectivement, l'un des enjeux fondamentaux de Hu « était de rendre digne et d'embellir ces exploits sans les faire basculer dans l'in vraisemblance et la fantaisie¹⁰⁴ ». Pour lui, le cinéma ne devait pas devenir qu'un support à la simple captation d'artifices empruntés à la scène, peu crédibles à ses yeux, mais très directement contribuer à l'effectivité de ces actions aux moyens de ses procédés techniques les plus élémentaires. Aussi, les possibles des images, dans leurs compositions et leurs enchaînements, sont encore pour le cinéaste les moyens les plus efficaces pour la représentation et la suggestion de pareils déploiements. Selon Hu, il ne s'agit pas tant de faire croire, de créer l'illusion du surnaturel par une imitation artificielle, que de donner à éprouver l'action grâce au maintien d'un juste équilibre entre ce qu'il est possible d'en voir et ce qui en est indiscernable. Comme l'avance en effet David Bordwell, « la solution qu'il a trouvée a été de mettre l'accent sur certaines qualités de ces exploits - leur brutalité, leur rapidité, leur mystère. Et il a choisi de le faire en traitant l'action comme partiellement visible¹⁰⁵ ». Nous analyserons ainsi successivement les divers modes de masquage des corps qui interviennent dans certains affrontements et qui se manifestent par le biais d'usages spécifiques de l'outillage cinématographique, et nous veillerons à en souligner les intérêts esthétiques.

Toujours à l'aune de cette dialectique de présence-absence des corps, il s'agira ensuite de chercher et d'approfondir les raisons esthétiques d'un tel traitement en mettant en lumière

102 Technique qui trouve ses premiers emplois dans les *wuxia pian* des années vingt tels que *L'Incendie du monastère du Lotus rouge* de Zhang Shichuan, en 1928.

103 Michel CIMENT, « Entretien avec King Hu », art. cité, p. 34.

104 David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », *op. cit.*, p. 118 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] was to dignify and beautify these feats without tipping them into implausibility and sheer fantasy. »).

105 *Ibid.* (traduction personnelle depuis l'anglais : « The solution he found was to stress certain qualities of these feats - their abruptness, their speed, their mystery. And he chose to do so by treating the action as partly visible. »).

une autre influence certaine dans le travail du réalisateur : l'art pictural chinois. En empruntant la voie d'une réflexion un peu plus théorique, il s'agira de s'interroger sur la dimension plastique de plusieurs ensembles de fragments corporels, et particulièrement à travers leur capacité à figurer dans l'espace tout un jeu de tracés « de formes, de volumes, de lignes et de couleurs¹⁰⁶ ». Comme nous le verrons d'entrée de jeu, les rapports et recours du cinéaste aux arts graphiques pendant et en préparation de ses tournages sont multiples et influent indéniablement sur sa création d'images filmiques. Nous mettrons alors à l'épreuve de ce corpus cette notion double de vide et de plein, absolument déterminante pour conceptualiser la peinture chinoise classique¹⁰⁷. Il ne s'agira pas tant d'observer en quoi le film relève à divers moments arrêtés d'une extrême rigueur dans la composition de son cadre, telle qu'elle est souvent constatée et mesurée dans la peinture classique occidentale, que de chercher à voir en quoi son flux d'images même concourt à dénoter une expérience particulière du geste créateur.

106 Hector RODRIGUEZ, « Questions of Chinese aesthetics: film form and narrative space in the cinema of King Hu », art. cité, p. 83 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] configurations of shapes, volumes, lines and colors. »).

107 Cf. François CHENG, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

Chapitre V

Les fragments du corps

V. 1. La raréfaction du corps à l'image

L'une des particularités de l'approche du cinéaste réside en ce que le montage des scènes d'affrontements occupe chez lui une place tout aussi importante que leur découpage. Il admet d'ailleurs ce qui suit : « je monte toujours mes films moi-même [et] pour les scènes de combat, je tourne toujours beaucoup de matériel, en rapport ou non avec la continuité, pour pouvoir choisir ensuite¹⁰⁸ ». Autrement dit, le contenu et la durée de ses combats demeurent relativement indéterminés jusqu'à cette étape de postproduction, dont il ne prendra en réalité la charge qu'à partir de *Dragon Gate Inn*. Nous l'avons indiqué plus tôt, pour figurer certaines actions, King Hu exploite les capacités du montage constructif, hérité des cinéastes soviétiques des années vingt. Un montage

« continuellement heurté et contrasté qui non seulement, n'a pas pour objet de s'effacer, mais au contraire de se faire voir, de se faire ressentir par une quantité de déhanchements, de contrastes, d'oppositions, de juxtapositions ; un montage continuellement brisé, mais dont le bris constitue quand même une continuité¹⁰⁹ ».

Une fois travaillé, ce montage instaure effectivement une nouvelle « continuité », potentiellement indépendante de celle prévue par le découpage initial de l'action. Le regard analytique étant sollicité, ces heurts et ces contrastes sont perçus comme tels en raison de la difficulté à établir spontanément un lien logique entre plusieurs plans voisins, mais également, comme il est dit ici, par le caractère abrupt et abrégé de ces derniers. Dans notre cas, cette « quantité de déhanchements » est malgré tout synonyme d'une raréfaction temporelle du corps à l'image, et elle se manifeste tout d'abord par la brièveté de certains plans, compensant parfois leur courte durée par leur multiplicité. Nous postulons ainsi l'idée que le corps est par moments traité de manière liminale, privant le regard de toute certitude perceptive.

108 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », art. cité, p. 22.

109 Jean MITRY, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », dans Denis BABLET, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978, p. 83.

V. 1. 1. La brièveté du mouvement corporel

On peut constater de très nombreux exemples de montages rapides dans *A Touch of Zen*, particulièrement lorsque la bataille oppose des combattants très aguerris. Sans aucun doute, l'un des plus représentatifs se situe au milieu du film, au terme de l'affrontement au milieu des cannes de bambou. Poursuivis par leurs deux opposants, Yang et le général Shih fuient temporairement le combat tout en esquivant les nombreuses cannes de bambous que leurs poursuivants, cherchant à les stopper, coupent en travers de leur chemin. En réaction à cette manœuvre hostile, Yang et son acolyte vont répondre à leur tour par le biais de la coupe d'une certaine façon, non plus par celle de leurs lames, mais par celle du montage. Se positionnant pour leur contre-attaque, le général projette dans les airs le corps de l'héroïne. S'en suit alors un ensemble de figures et d'acrobaties aériennes, chacune placée entre deux coupures et filmées sous un point de vue qui lui est propre : Yang ricoche d'une branche à une autre, se retourne habilement, surgit du hors-champ, effectue un saut acrobatique, s'envole soudainement en traversant un bord du cadre, plonge dans le vide l'épée brandie, le tout dans un ordre presque déchargé de tout raccord intelligible, mais surtout, c'est ce qui nous intéresse pour le moment, en une rapidité d'enchaînement prenant totalement de court le spectateur. Somme toute, pas moins de vingt plans se succèdent en l'espace de seulement quinze secondes. Peuvent alors se succéder plusieurs plans de tout juste une demi-seconde chacun (fig. 12).



Fig. 12 - *A Touch of Zen*

Son corps, à ce moment fragmenté et volatil, devient tout à fait imprévisible aux yeux de ses deux opposants. Cette fulgurance du montage et des fragments qui le composent annoncent

dès lors l'efficacité de l'opération qui est en cours. Ainsi, d'une estocade venue du haut du cadre, l'héroïne parvient finalement à mettre à terre l'un des espions. Le général Shih, resté hors champ durant toute la manœuvre, profite de l'occasion et vient à son tour à bout de son adversaire encore désorienté par les manœuvres de Yang. Décélérant, le montage reprend un rythme plus pondéré alors que les deux héros reprennent leur souffle.

Ici, par les constantes irruptions-interruptions de son mouvement, ce montage rapide ne saurait délivrer autre chose à la conscience que de simples sensations du corps héroïque. Il est vrai, cette mise en conscience de la coupe propre à ce montage se fait au détriment de notre conscience des corps présents et de l'itinéraire qu'entreprennent leurs mouvements. Pour Bordwell à nouveau, « nous ne voyons pas l'action autant que nous l'apercevons¹¹⁰ » et ces bribes visuelles agissent en fin de compte comme images subliminales du corps de Yang. Son personnage est plus que jamais réduit à un corps, une silhouette insaisissable, elle-même subordonnée à l'idée de célérité. Pris dans d'incessantes circonvolutions, ce corps n'est plus que le vecteur d'une puissance cinétique que le metteur en scène ne peut que suggérer. Ces fragments ne font plus tant figure d'étapes distinctes du déploiement du personnage que de traces confuses et trop courtes d'un événement suprasensible, les seules preuves recueillies et mises à disposition du spectateur qui doit alors s'en contenter. Autrement dit,

« c'est l'affirmation des couleurs, des textures, des vitesses, qui conjuguée au mouvement constant des corps, efface la possibilité d'un contour net de la trajectoire. Tout est tressautement, et en définitive tout est fantomatique [...]. Visuellement, dramatiquement, les corps s'effacent en effet d'être soumis à tant de forces divergentes, et à ces régimes d'images qui décentrent constamment la source de leur perception¹¹¹ ».

En maintenant le mouvement corporel sous le seuil de notre conscience, le cinéaste admet finalement que cette action est tout simplement trop rapide pour être suivie, aussi bien par sa caméra que par l'œil du spectateur. Qui plus est, comme le constate David Bordwell, la zone d'apparition initiale des corps dans le champ est parfois difficilement prévisible. D'un plan à un autre et « dans plusieurs de ses scènes de combat, il faut en quelque sorte chercher du

110 David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », *op. cit.*, p. 119 (traduction personnelle depuis l'anglais : « We do not see the action so much as glimpse it. »).

111 Vincent AMIEL, « Des corps effacés par le flux : Hou Hsia-hsien, Ozu et Wong Kar-wai » dans Jérôme GAME (dir.), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS, coll. « SIGNES », 2010, p. 32.

regard pour retrouver la personne que vous venez de voir¹¹² » : ici, le point d'intérêt peut basculer brutalement d'un coin à un autre du cadre. Les incessantes coupes de ce rapide enchaînement de plans rendent alors éprouvant le rythme rapide de leur succession, ne faisant que raviver l'attention pour cette prouesse et mettre en même temps un point d'orgue sur ses possibles dénouements. Plus que jamais, le montage révèle ici sa puissance constructive.

Tout au long du film, on retrouve de bien nombreuses phases de combats traitées avec autant de brièveté, mais c'est sur une action particulièrement brève et découpée de *Dragon Gate Inn* que nous allons à présent nous focaliser. Alors que Xiao Shaozi parcourt le flanc de la montagne en compagnie de quelques compagnons d'armes, son groupe est pris pour cible par deux archers impériaux, dissimulés juste aux abords de la route. Soudain, avant même qu'ils n'aient pu tirer la moindre flèche, l'un des équipiers du héros bondit en arrière vient trancher le corps du premier opposant. Pourtant très rapide, la représentation de cette attaque se trouve composée de quatre plans, les deuxième et troisième étant extrêmement brefs. Rapproché et en panoramique horizontal, le premier montre le personnage marcher de droite à gauche puis sauter vers l'arrière. Dans le plan suivant, le cadre se desserre et dévoile fugitivement la figure bondissante du guerrier atteindre ses deux ennemis, filmés en plan américain. Tout aussi bref, le plan d'après, rapproché, se focalise sur le coup de sabre porté au visage de l'antagoniste. Enfin, sous le même point de vue que celui du deuxième plan, on observe ce dernier, la figure ensanglantée, tomber à terre alors que son acolyte tente de prendre la fuite. À l'inverse de l'exemple précédent, cette manœuvre relève bien plus d'un surdécoupage planifié que d'une recherche opérée lors du montage, dans la mesure où l'agencement de chaque plan rend intelligible la trajectoire globale du personnage. Ici, ce découpage donne à voir des bribes de mouvements qui, n'étant pas suffisamment exposées à notre entendement, ne persistent plus en notre esprit qu'en tant qu'images réminiscentes de postures dans l'espace (fig. 13).

112 David BORDWELL, « Art of the Martial Arts Film », conférence donnée lors d'une master class *Higher Learning*, Toronto, TIFF Bell Lightbox, 10 juin 2013, mise en ligne le 7 janvier 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=aWAsaXdfVQQ> (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] you kind have to hunt around in many of its combat scenes for where the person you just saw is again. »).



Fig. 13 - *Dragon Gate Inn*

Bien que l'on soit face à un flux d'images, il est difficile de ne pas songer ici au régime de monstration d'un art proche du cinéma : la bande dessinée, ou l'art de pouvoir rendre compte, au seul moyen d'un découpage très limité, tout autant de la vélocité d'une action que de la précision des gestes qui la composent. Son appréhension étant confrontée au passage du temps, le montage n'a pas d'autre choix ici que d'enchaîner promptement les différentes phases de cette offensive s'il veut rendre compte de ce double enjeu. À cet égard, le lancer du bol de nouilles à travers le réfectoire, exemple évoqué en première partie, voit son surdécoupage œuvrer à de pareils effets. Par cette approche, King Hu prend donc le risque de perturber l'appréhension des actions qu'il nous représente, mais en garantit assurément l'ardeur, l'intensité.

V. 1. 2. Le corps disséminé

En plus de ne pas accorder suffisamment de temps pour la perception du corps qu'il met en scène, Hu va délibérément en éparpiller la figure dans l'espace et accentuer ainsi, par le raccord, ses capacités de mobilité. Parfois, par le biais d'un seul bond, un personnage passe inopinément d'une parcelle d'espace à une autre sans que l'on puisse en apprécier le mouvement transitoire, synthétisé alors par la coupe survenant entre chaque plan. L'approche du cinéaste peut effectivement consister en la suppression de certaines étapes du mouvement corporel. Comme nous allons pouvoir le constater, particulièrement quand il s'agit de filmer un saut, le montage peut ne nous en livrer que « la phase 1 ou 2 ou 3 - le lancement *ou* le saut

ou l'atterrissage, ou seulement deux d'entre eux¹¹³ ». En quelques rares cas, comme nous le verrons ensuite, il peut même débarrasser de tout indice physique le mouvement d'un personnage et le doter d'un véritable don de téléportation, vecteur d'un sentiment d'ubiquité qui ne saurait être mieux transmis que par le montage.

En divers instants, ce procédé opère ainsi de brèves ruptures spatiales dans la représentation de l'action, l'accélérant ponctuellement. Bien souvent, c'est le cours même d'un saut ou sa réception qui peuvent passer dans la césure. Cette incomplétude se retrouve en de nombreux exemples dans chacun des films de notre corpus, à commencer par *L'Hirondelle d'or*. Alors qu'elle découvre la présence du mendiant dans l'auberge, attablé au centre du réfectoire et en possession de ses affaires, l'Hirondelle va parvenir jusqu'à lui en deux sauts consécutifs, chacun filmé en un plan. D'abord, sous un plan américain en contre-plongée, elle enjambe le balcon puis bascule dans le hors-champ et, dans le plan de demi-ensemble qui suit, rebondit sur le sol en une figure acrobatique qui la projette jusqu'à sa cible. À cet instant, le découpage ne prend pas la peine d'en restituer la réception, mais donne directement à voir, en un plan américain, l'échappée aérienne du mendiant alors que l'héroïne tente de le maîtriser. Sans rien montrer de son parcours, un nouveau plan va immédiatement se focaliser sur son atterrissage au niveau du balcon. « Alternent ainsi des [...] plans uniformes liés par des raccords très visibles [...] et des ellipses où les coups sont des *cuts*, c'est-à-dire portés autant par une présence que par une absence¹¹⁴. » Cette fois-ci, c'est la conduite de la manœuvre qui a été écartée et non plus sa conclusion. De cette façon, King Hu abrège la durée de cet ensemble de mouvements et, en rendant d'autant plus perceptible le passage entre chacune de ses phases, ajoute ainsi à la vélocité de ces personnages.

Dans *A Touch of Zen*, on peut observer à quelques moments des bonds dégagés de toute amorce et de tout arrêt physiquement réalisés par les personnages. Dans l'un des derniers affrontements du film notamment, alors que l'héroïne et le général Shih sont chacun aux prises avec un opposant, la figure du commandant Hsu va subitement surgir dans le cours de la lutte. Après avoir projeté à terre son adversaire, Yang darde l'une de ses courtes lames dans la poitrine de ce dernier, alors filmé en plongée. Le plan suivant, rapproché poitrine et en contre-plongée sur la figure de Yang, nous la montre s'apprêter à achever d'un coup de sabre

113 Ces trois phases correspondent au découpage classique des sauts de personnages aguerris tel qu'il peut être constaté dans bon nombre de *wuxia pian* de cette période. Cf. David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », *op. cit.*, p. 120 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] phase 1 or 2 or 3 – launch or leap or landing, or only two of them »).

114 Antoine THIRION, « Ivresse et Contrebande », art. cité, p. 87.

son adversaire. Brusquement, celle-ci interrompt son geste et regarde vivement au-dessus d'elle. Le raccord regard nous dévoile alors la silhouette virevoltante et retournée du commandant, dont le saut périlleux bénéficie à son tour du privilège de la contre-plongée. De son côté, le général Shih nous apparaît ensuite dans une configuration similaire à celle de Yang et, avant qu'il n'ait pu délivrer le coup de grâce à son ennemi renversé, constate à son tour la figure impérieuse du commandant. Se succèdent alors trois champs-contrechamps entre les deux héros en train de reculer, à présent filmés en plongée, et ce dernier, toujours en plein vol et progressant vers l'avant-plan. Ainsi, ces brefs plans larges sur son corps envolé ne renseignent pas sur les circonstances précises de son déploiement, son point de départ et d'arrivée étant omis, ce qui explique l'état décontenancé des deux protagonistes. Filmé qui plus est au ralenti, son mouvement aérien inscrit l'antagoniste dans une temporalité différente, témoin supplémentaire d'une plus grande maîtrise martiale. Peu après dans le combat, à la suite de l'apparition du moine et de ses disciples, une autre occurrence de cette approche lacunaire de l'action peut être observée. Après une charge du commandant Hsu sur le bonze émérite, jusque là resté à l'écart de la confrontation, celui-ci va constater une entaille dans son habit. Se tournant tous vers lui, les regards stupéfaits des deux héros, des deux guerriers impériaux et enfin ceux du commandant sont montrés consécutivement sous trois plans serrés sur leurs visages. Aussitôt après, un bref plan moyen d'une demi-seconde nous esquisse alors la silhouette raide du prêtre se laissant tomber à la verticale. Le détachement de ce mouvement, dépourvu de toute marque d'effort et de toute pression exercée sur l'environnement alentour, transfigure le corps en une légèreté insoupçonnée qui prend de cours le commandant. Un retour en contrechamp sur ce dernier en dévoile ainsi la profonde stupeur à la vue de cette action éthérée.

Au travers de ces exemples, on constate que le traitement d'une action n'est pas nécessairement soumis à la représentation exhaustive de ses différentes phases. Cherchant à « accomplir chocs et bonds en les escamotant dans l'éclat du raccord¹¹⁵ », le déploiement des combattants concède ici de sa portée spectaculaire, insuffisante selon le cinéaste pour l'inscription de tels personnages dans le registre fantastique, et revêtent une portée énigmatique nouvelle. Cette insuffisance permet ainsi à Hu de faire valoir le corps autrement que ne le ferait une ordonnance complète de son déploiement, lui octroyant tantôt une vivacité d'action tantôt cette surprenante prestance aux yeux de ses opposants. Comme annoncé, par

115 Emmanuel BURDEAU, « À l'action (envoi) », art. cité, p. 92.

certains types de raccords, le corps est parfois immédiatement transporté d'un point à un autre de l'espace.

V. 1. 3. Vers une paradoxale ubiquité du corps

En quelques occasions, le mouvement corporel peut être encore plus fortement minimisé. Alors, toute la mobilité du personnage n'est plus suggérée que par le passage d'un plan à un autre ou par les vifs balayages de la caméra. Toujours dans *Dragon Gate Inn*, lors du dernier combat opposant le groupe de protagonistes à l'eunuque, ce dernier tente de fuir la confrontation par le biais d'une série de déplacements apparaissant comme instantanés (fig. 14).



Fig. 14 - *Dragon Gate Inn*

Déstabilisant ses adversaires en provoquant la chute d'un arbre, l'eunuque peut entreprendre son évasion. En un plan rapproché poitrine, il se dresse soudain légèrement, les yeux tournés vers le hors-champ. Son geste est tout de suite accompagné puis achevé par un rapide balayage latéral de la caméra, ne laissant à l'image qu'une traînée de flou. Au cours de celle-ci, le plan se raccorde à un autre en un mouvement de caméra symétrique qui va s'interrompre sur le corps de l'eunuque, perché sur la branche d'un arbre. Après un même haussement du corps, le voilà à nouveau transporté dans un panoramique filé avant

d'apparaître enfin en haut d'un second arbre, sous un plan de demi-ensemble. Un troisième balayage intervient derechef et se clôture sur un plan général venant cadrer la silhouette alors très éloignée de l'eunuque tombant par-delà un escarpement de la montagne. Dans cet exemple, le découpage ne prend plus la peine d'intégrer un quelconque saut entre chaque position de l'antagoniste : la césure autant que le flou cinétique servent ici à le synthétiser (fig. 14). Selon le cinéaste, en passer par lui n'est plus un impératif à ce niveau de maîtrise martiale. L'artificialité et l'immédiateté de la représentation de ces manœuvres font alors entrer le personnage dans une dimension nouvelle. En effet, en transgressant l'effort physique qu'elles présupposent, ce corps bascule dans une temporalité qui ne prend plus en compte les distances au sein de l'espace. Comme le repère Vincent Malausa, par ce type de figuration, le corps tout entier est transformé en projectile¹¹⁶. Effectivement, King Hu lui applique ici un traitement similaire à celui des lancers de couteaux de ses personnages. Le corps ne fait donc plus tant l'objet d'un parcours concret qu'il serait possible de constater, même de façon incomplète comme on l'a observé, que d'une disparition suivie d'une réapparition. À bout de force face aux quatre protagonistes, on peut dire que ce n'est plus son corps qui guide les variations du cadre, mais bien le mouvement de la caméra qui en détermine dorénavant la fuite.

Parallèlement, dans *L'Hirondelle d'or*, les duellistes du dernier affrontement du récit se voient dotés d'une même aptitude de déplacement. Le mendiant ivre, en assenant un coup d'épée à son opposant pourtant éloigné, est le premier à la mobiliser. Après une lutte menée au moyen de souffles de vapeur projetés de leurs mains, le protagoniste va dégainer son épée et la pointer vers Liao Kung, un moine corrompu mais d'une grande maîtrise martiale. Survient à cet instant un bref balayage en panoramique de gauche à droite, au sein d'un espace semble-t-il différent, et dont la trace floue procurée par le mouvement laisse deviner plusieurs sources lumineuses rouges et bleus. Dégagés d'un espace sombre, les faisceaux lumineux qui sont alors créés suggèrent *a fortiori* la fulgurance du déplacement corporel. S'en suit un plan rapproché poitrine focalisé sur l'antagoniste tandis que la lame du mendiant, esquivée au dernier instant par le moine, intègre violemment le champ par le haut du cadre. En sens contraire, ce dernier fait preuve à son tour d'une même vélocité lors de sa fuite et, dès le plan suivant, tout son mouvement est suggéré par celui du cadre. Sous un plan de demi-ensemble, il apparaît subitement de l'autre côté de l'appointement alors que le héros, de dos et au premier plan, accourt jusqu'à lui.

116 Vincent MALAUSA, « *A Touch of Zen*, ou les enfants du soleil », art. cité, p. 91.

Pris dans ces tourbillonnements de la caméra, ces personnages peuvent ainsi potentiellement se retrouver en tout emplacement environnant l'action, pourvu qu'il soit perceptible par l'objectif et que le cadre ait fini par se stabiliser. À cet égard, il est important de souligner que la mise en scène n'a finalement pas d'autres choix que d'en passer par ces balayages évoquant la mobilité. Sans eux, le passage immédiat d'un espace à un autre paraîtrait trop incongru, car trop éloigné des habitudes spectatorielles. Découle malgré tout de ces balayages une capacité à se mouvoir d'un point à un autre sans passer par des phases physiques intermédiaires : une impression d'ubiquité passagère du corps. Par un tel montage disjonctif, « le corps soudain se trouve partout, multiplié par sa propre virtuosité¹¹⁷ ». Qui plus est, au regard de l'intérêt que porte Hu à l'intégration de points de vue extérieurs dans sa mise en scène, ces traînées de flou peuvent tout aussi bien figurer les mouvements alertes d'un regard subjectif assistant tant bien que mal aux prouesses de ces personnages, renforçant là encore l'immédiateté de leurs déploiements.

V. 2. Le morcellement visuel du corps

Après s'être intéressé à cette raréfaction temporelle du corps à l'image, au travers notamment de cette brièveté du plan et de cette incomplétude volontaire des différentes phases d'une action, nous allons à présent pouvoir constater cette fragmentarité du corps par le biais d'un morcellement visuel de sa silhouette. Nous constaterons en effet que ces corps peuvent, d'un côté, être coupés en raison d'un décadage lors du filmage de l'action ou d'un décentrement et, de l'autre, être sciemment obstrués par différents éléments du décor.

V. 2. 1. Du corps décadé au corps défocalisé

On peut s'en douter, l'une des raisons de ce décadage a tout d'abord à voir avec l'usage des moyens techniques servant à l'exécution de certaines figures acrobatiques durant les combats. En effet, afin de ne pas révéler la présence de trampolines utiles à certains déploiements, l'opérateur s'applique à maintenir dans le hors-cadre ces surfaces et coupe alors, par la même occasion, le bas du corps des personnages présents à l'image. Cet intérêt pratique ne saurait cependant justifier totalement la place particulière que King Hu semble accorder au décadage. C'est assurément au regard de cette effectivité de la disparition ponctuelle du corps qu'il faut interroger cette opération. Nous entendons par décadage « la

117 Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 190.

déviance du cadrage¹¹⁸ », cette tendance qu'a la prise de vues à décentrer certains corps durant leurs mouvements, d'en masquer les repères habituels (le haut du corps et le visage) et de n'en montrer que des morceaux indistincts. Notons d'ores et déjà que les plans d'insert ne peuvent être impliqués ici, car ils sont délibérément focalisés sur l'élément particulier, isolé de son ensemble, et participent très directement à la continuité narrative. À l'inverse, il s'agira de voir en quoi la prise de vue relève par moments davantage d'un effleurement de l'action que de sa réelle focalisation, rendant tout à fait incertain le point de mire de certains plans.

Un moment particulier du dernier affrontement de *Dragon Gate Inn* illustre plutôt bien cet aspect. Alors qu'il se retourne vers ses compagnons après une vaine négociation avec le groupe d'ennemis présent, Xiao Shaozi va être brusquement attaqué par l'eunuque. Sous un plan rapproché poitrine et en contre-plongée, ce dernier va s'élancer vers l'avant-plan et traverser le haut du cadre, passant au-dessus de l'objectif. Sa silhouette intègre alors le champ par la gauche en un nouveau plan, moyen et en panoramique horizontal, suivant la progression aérienne de l'antagoniste jusqu'à sa retombée à côté du héros. Cependant, en cet instant, le corps ne fait pas l'objet d'une pleine polarisation et quitte même le cadre au beau milieu de son parcours, ne reparaisant que partiellement par le bas avant d'atterrir (fig. 15).

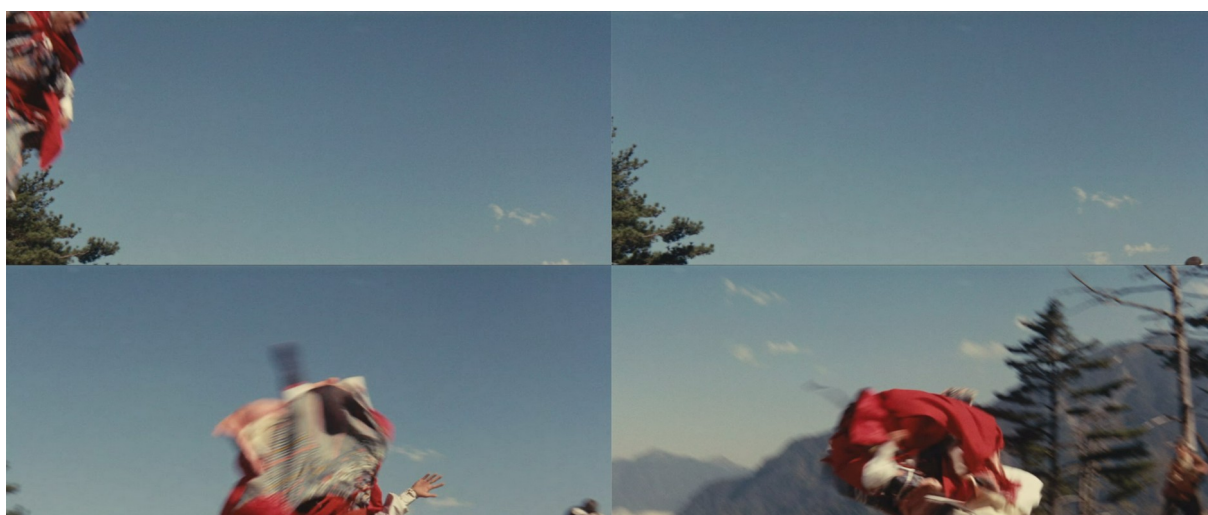


Fig. 15 - *Dragon Gate Inn*

En effet, ce décentrement de l'action exclut temporairement du champ sa présence corporelle, offrant ainsi au regard quelques photogrammes d'un ciel vide de toute action. Alors, « l'œil habitué (éduqué ?) à centrer tout de suite, à aller au centre, ne trouve rien et

118 Pascal BONITZER, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1985, p. 84.

reflue à la périphérie, où quelque chose palpite encore, sur le point de disparaître¹¹⁹ ». Trop élevé, ce balayage de l'espace ne fait qu'entrevoir le mouvement, ne procure que des bribes de corps, et contribue ainsi pleinement à véhiculer la particularité et l'efficacité au vu de la situation. Finalement, c'est parce que l'attaque est exécutée sans crier gare par l'eunuque que la présence de son corps n'est rendue que partiellement visible. En vidant le centre de l'image, « le décadage [...] introduit une tension visuelle, le spectateur ayant tendance à vouloir réoccuper ce centre vide¹²⁰ ». En cet instant, la perception de ce dernier est résignée et ajustée à l'inattention des personnages présents.

Pareillement, de nombreuses autres occurrences de ce décentrement volontaire du corps peuvent se constater dans *A Touch of Zen*. L'entrée du moine dans la dernière partie du récit donne lieu à un véritable montage de formes mouvantes, de gestes et d'effets autonomes mis en mouvement dans un espace devenu totalement incertain et ne semblant être motivés que par leur seule valeur contemplative. Les décentresments qui interviennent inversent la hiérarchie habituelle du plan et valorisent l'arrière-plan naturel et l'environnement non plus comme de simples supports au déploiement corporel, mais comme véhicules et réceptacles originels de la force du moine. Celle-ci étant associée entre autres aux radiations solaires, le cadre est ainsi fréquemment focalisé sur le soleil alors que les corps du bonze et de ses disciples passent de part et d'autre de son éclat, devant, dessous, etc. (fig. 16).



Fig. 16 - *A Touch of Zen*

119 *Ibid.*

120 Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 3^e édition, 2011, p. 115.

Ils ne sont plus que les relais de cette omnipotence naturelle que cherche manifestement à exprimer ce type de plans. Dans ce montage, la caméra œuvre ainsi autant à la poursuite du mouvement qu'à la capture de passages indistincts du corps en des endroits et sous des points de vue particuliers bordant son trajet. La mise en scène ne fait alors plus tant preuve d'un décadrage du corps que d'une défocalisation de l'attention qui, jusque là, lui était habituellement réservée dans les scènes de confrontations de notre corpus. Sa présence ne s'observe que par ses franchissements fugitifs et imparfaits du champ, invariable par la fixité du cadre, alors que la lumière aveuglante du soleil envahit tout l'espace. La longue focale ainsi que la mise au point, faite dorénavant sur l'arrière-plan, contribuent en outre à cette défocalisation.

Si King Hu peut parfois chercher à capter un déploiement dans son intégralité, comme on a pu en voir quelques exemples précédemment quand il s'agit de mettre en valeur la performance d'un parcours ou la complexité des chorégraphies de combat de ses personnages, il trouve également des raisons de faire du cadre un espace partiellement occupé par ces derniers. Ainsi, c'est bien souvent la vitesse et la surprise d'une action qui justifient cette mise à la marge du corps. Par ailleurs, comme nous venons de le constater, elle peut s'expliquer par un besoin de caractérisation d'un ou plusieurs personnages, d'une inscription particulière dans un registre non plus fantastique, mais métaphysique. Ici, pour approcher les facultés de ces moines bouddhistes, le cinéaste fait le choix de n'en présenter que l'essence présumée et de seulement suggérer cette connexion des personnages avec un au-delà divin. Comme il le déclare,

« je ne suis pas bouddhiste moi-même, et je n'ai pas la moindre intention d'être didactique ou prédicateur dans mon approche du sujet. Tout ce qui m'intéresse, c'est de présenter la saveur d'une expérience particulière¹²¹ ».

Ces décadrages et ces décentrement de l'attention sont donc à l'image du caractère volontairement indéterminé et impartial de son approche. Cette grande attention envers l'élément naturel durant l'action n'est pas propre à cette scène, mais irrigue, de fait, l'ensemble de son œuvre.

121 King Hu, « Notes on *A Touch of Zen* », *The Criterion Collection*, 22 juillet 2016, [consulté le 28 mars 2019], <https://www.criterion.com/current/posts/4157-notes-on-a-touch-of-zen> (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] I am not a Buddhist myself, and (that) I don't have the least intention of being didactic or evangelical in my approach to this matter. All I am interested in is presenting the flavor of a particular experience. »).

V. 2. 2. Le corps obstrué

Alors que beaucoup de *wuxia pian* de l'époque se contentent d'ersatz de végétation, allant de pair avec les décors factices des grands studios, le cinéaste ancre ses personnages dans des environnements extérieurs variés : forêts, déserts, paysages montagneux, etc. David Bordwell ajoute que

« beaucoup d'affrontements en clairières chez Hu remplissent le cadre avec bien plus de troncs d'arbres et de branches qu'il n'en faudrait pour camoufler les trampolines. Alors que les forêts [...] intérieures de studios de nombreuses productions de la Shaw Brothers sont conçues pour rendre l'action lisible au maximum (par exemple, le premier combat de *The New One-Armed Swordsman* de Chang Che, 1970), les scènes extérieures de Hu, tournées sur place, favorisent une densité de détails naturalistes¹²² ».

Directement liée à son exigence en matière de décors, cette abondance d'éléments naturels permet donc au cinéaste de rendre plus authentiques les actions de ses personnages, mais aussi d'en dynamiser les mouvements et affrontements et d'en augmenter enfin la valeur purement esthétique. L'absence passagère des corps a ainsi beaucoup à voir avec les différents milieux dans lesquels ils évoluent. Nous l'avons vu en seconde partie, King Hu exploite continuellement les propriétés de ses décors dans la mise en place des combats. Son passé de décorateur est indubitablement significatif de la grande considération qu'il leur porte dans ses propres films. Si c'est particulièrement le cas dans ses scènes d'intérieur, cela se vérifie également, sous des modalités différentes, dans ses environnements extérieurs où la végétation est consciemment intégrée au champ et occupe une place prééminente dans chaque confrontation. En effet, pour le cinéaste, l'usage de la végétation alentour consiste en un double enjeu : d'une part, il permet d'obstruer le corps et, dans un même temps, d'en relayer l'énergie cinétique et d'en redoubler ainsi les impacts. Surtout manifeste dans *Dragon Gate Inn* et *A Touch of Zen*, cette attention particulière se ressent néanmoins dès *L'Hirondelle d'or*

122 David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », *op. cit.*, p. 120 (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] many of Hu's forest-glade fights fill the frame with far more tree trunks and branches than would be necessary to camouflage the trampolines. Whereas the [...] studio-interior forests of many Shaw Brothers vehicles are designed to make the action maximally readable (e.g., the first fight in Chang Che's *The New One-Armed Swordsman*, 1970), Hu's exterior scenes shot on location, motivate a naturalistic density of detail. »).

notamment au travers d'une scène où l'héroïne, blessée après une attaque à distance, est pourchassée dans un bois par ses ennemis.

King Hu exploite ici très directement la densité de ce milieu forestier pour faire s'échapper la protagoniste. Alors qu'elle se trouve à mi-distance entre deux groupes ennemis, avançant dans sa direction tout en ratissant les environs, l'héroïne, dissimulée derrière une branche basse, va leurrer ses adversaires en projetant l'une de ses lames sur un arbre distant. Alertés, les deux groupes s'avancent alors prudemment vers la source du bruit et, par l'abondance de la végétation alentour, en viennent à se confondre l'un l'autre avec la fugitive. Le meneur du premier groupe va d'ailleurs incidemment décocher une flèche en direction de ses acolytes, dissimulés derrière les fourrés : la diversion de l'héroïne a eu l'effet escompté. Le sentiment de confusion générale impliqué par ce type d'espace est ici clairement dégagé par les choix de mise en scène. Délaissant les points de vue surplombants et multipliant les amorces végétales au premier plan, le cadrage des différents plans de cette scène accentue la profusion du sous-bois dans lequel s'enchevêtrent les personnages. L'un des principaux intérêts dramatiques de leurs corps réside ainsi en ce qui en reste obstrué ou incertain. Ainsi, en plus d'y être inlassablement confrontés, « les combattants défient et modifient également la nature¹²³ ». Elle n'est plus constituante d'un simple paysage, mais est avant toute chose un obstacle duquel il faut se soustraire.

Ce peut être parfois dans le cours même d'une lutte que ces masques naturels interviennent. Dans la première confrontation de *A Touch of Zen*, aux abords de la forteresse désertée, les duellistes se meuvent dans un environnement alentour luxuriant, parsemé de hauts roseaux. Dans certains plans, cette nature vient ainsi brouiller la visibilité des corps et de leurs enchaînements en des instants pourtant déterminants. Ça et là, une branche surgit ainsi dans le champ au moment même où une attaque est portée contre l'adversaire. À d'autres moments, c'est toute une rangée de roseaux qui s'interpose entre l'objectif et le combat, alors relégué au second plan. C'est le cas d'un instant en particulier, lors d'un travelling horizontal suivant la progression de gauche à droite des duellistes. Néanmoins, comme nous allons le voir, le cinéaste ne cherche évidemment pas ici à en amoindrir la valeur dramatique. Saisie en un plan rapproché poitrine, Yang surgit par la gauche du cadre, pare deux attaques lui étant destinées puis entame une lente avancée, sa lame brandie vers Ouyang,

123 Jeremy CARR, « *A Touch of Zen*: King Hu's Masterful Concoction of Cinematic Flavors on Notebook », *MUBI*, 21 avril 2016 [consulté le 20 décembre], <https://mubi.com/fr/notebook/posts/a-touch-of-zen-king-hu-s-masterful-concoction-of-cinematic-flavors> (traduction personnelle depuis l'anglais : « [...] the fighters defy and modify nature as well. »).

qui recule et prépare à son tour sa défense. La végétation qui s'imisce devant la caméra, animée par une légère brise, ne nous accorde alors qu'une visibilité par intermittence de leurs corps (fig. 17).



Fig. 17 - *A Touch of Zen*

À mi-parcours, l'héroïne enclenche une offensive que parvient à éviter son adversaire. Celui-ci enchaîne aussitôt par une contre-attaque qui remue vigoureusement les arbrisseaux se trouvant dans sa trajectoire. Les rôles se sont inversés dans la mêlée et c'est à présent la protagoniste qui fait machine arrière face à son opposant. Guidée par les combattants, la caméra reprend son mouvement latéral après s'être stoppée. Au bout de quelques pas, l'antagoniste assène deux coups consécutifs, habilement esquivés par Yang, et balaye violemment quelques roseaux dans son élan. S'étant dérobée derrière les broussailles, l'héroïne jaillit enfin en une attaque propulsant son adversaire dans le hors-champ et mettant ainsi un terme au plan. Durant cette action, le cinéaste semble véritablement intéressé par les agitations, les frémissements et les vibrations répétées de ces alentours naturels au contact des corps. En somme, cette omniprésence d'éléments naturels au sein du cadre est essentielle en ce qu'elle apporte davantage de mouvement à la scène, de micros événements cinétiques voués à enrichir continuellement la perception du spectateur. Réagissant aux moindres variations, la végétation constitue cette part consentie d'accidentel, d'aléatoire et d'imprévu pendant la prise de vue, jouant constamment avec la lisibilité de l'action et donnant pleinement aux corps la possibilité d'être perçus dans un rapport sensible au monde. La végétation est donc utilisée comme une barrière réceptive et dynamisante du mouvement corporel. Ce masquage ne contrarie pas totalement notre perception du corps et peut

témoigner en divers instants de sa présence et de l'intensité de son déploiement : dans une telle configuration, la force d'un coup peut être directement mesurée par le spectateur en ce qu'il ébranle les plantes alentour.

En définitive, nous avons pu voir les principales modalités de cette fragmentation du corps au sein de ce corpus en nous focalisant d'abord sur sa raréfaction, en particulier dans le temps, puis sur les morcellements exclusivement visuels de sa silhouette. Parallèlement à cette tendance au décadrage et au décentrement, ces morcellements visuels du corps s'expliquent donc également par cette volonté d'insérer ses personnages dans des environnements naturels denses et obstruant. Ceux-ci étant très présents dans *A Touch of Zen*, d'autres exemples d'affrontements auraient pu être convoqués ici, tels que celui de l'embuscade nocturne aux abords du temple, ou bien celui de la bataille dans la forêt de bambous où nombre de cannes sont consciemment exploitées en tant que délimitations verticales de l'espace, accentuant efficacement les oppositions entre les personnages. *Dragon Gate Inn*, de son côté, s'empare durablement d'un tel traitement du décor essentiellement dans son dernier tiers, lors de l'échappée des héros par les montagnes.

Au demeurant, l'attention de King Hu pour l'élément naturel est assurément à rattacher à une conception plus globale de sa mise en scène et nous allons à présent tenter de la mettre en lumière. Empreinte d'au moins deux influences plastiques majeures que nous tâcherons de clarifier et de légitimer, nous postulerons que cette conception irrigue et alimente dans chacune de ses œuvres différents traitements cinématographiques du corps et de son mouvement. En outre, la mise en relief des divers modes de présence-absence du corps va ainsi permettre de préparer le terrain pour une analyse plus conceptuelle des enjeux de son effacement, car « tout cela a à voir avec une certaine conception de l'art¹²⁴ ».

124 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », art. cité, p. 21.

Chapitre VI

Un traitement pictural et calligraphique du corps

VI. 1. Les prémices d'une attention picturale chinoise

VI. 1. 1. King Hu et les arts graphiques

Avant de nous atteler à une réflexion théorique visant à constater quelques passerelles entre la peinture et le cinéma par le biais de son œuvre, nous évoquerons ici plusieurs manifestations concrètes et avérées de ces formes artistiques chez le cinéaste, ce qui ne manquera pas de motiver une telle entreprise. Tout d'abord, s'il importe de s'interroger sur ces influences et d'en prétendre la détermination dans la réalisation de ces trois films, c'est parce qu'il semble que, pour King Hu, les arts graphiques, et notamment le dessin, ne semblent pas relever simplement d'un intérêt artistique secondaire mais constituent véritablement un recours expressif spontané. Peut d'ores et déjà en témoigner cet entretien mené par Charles Tesson dans un numéro spécial des *Cahiers* :

« La peinture chinoise tend à exprimer l'art en soi. Une montagne, un petit chemin, un vieillard sur ce chemin (*King Hu dessine*) [...]. On voit la porte de la maison au début du film (*il dessine*). [...] Cela avait aussi un avantage, c'est que la lumière pouvait venir d'un seul et unique côté (*il dessine*). [...] il marche, il va par là, il monte l'escalier... (*il dessine*)¹²⁵. »

Ainsi, à plusieurs reprises dans l'entretien et notamment quand il est question de mise en scène, le cinéaste concrétise graphiquement certaines de ses idées visuelles. On le sait, sa mère était peintre, spécialisée dans la peinture de paysages. C'est avec elle que King Hu a appris très jeune les techniques de la calligraphie et des arts qui lui sont proches : le dessin et la peinture. King Hu complète quelque temps sa formation à l'Académie Centrale des Beaux-Arts de Chine à Pékin et poursuit tout au long de sa vie la pratique de ces formes artistiques. Son entrée dans l'industrie du cinéma est d'ailleurs directement liée à ces compétences et se fait d'abord en tant que dessinateur publicitaire. Rien que par ces éléments, on peut présumer une certaine manière de procéder dans la préparation et l'élaboration de ses films en amont des tournages. Il entretient effectivement une attention toute particulière pour ses story-

125 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », art. cité, p. 22.

boards, au « luxe de détails inouï¹²⁶ », dont il prend l'entière charge et qu'il distribue dès que possible à chacun de ses collaborateurs. Par ailleurs, ses nombreuses recherches sur le contexte historique de ses films le conduisent à la réalisation de nombreuses illustrations détaillées et légendées de costumes ou d'architectures d'époques¹²⁷. L'implication des arts graphiques dans son travail se manifeste également par l'élaboration des différentes calligraphies présentes dans ses films et particulièrement celles de ses génériques. Enfin, durant les dernières années de sa vie, cet attrait est tel qu'il se consacre à la préparation pendant six ans d'un film d'animation, *Zhang Yu fait bouillir la mer*, auquel il dut cependant renoncer au dernier moment faute de moyens financiers. Il nous en reste aujourd'hui seulement quelques dessins et aquarelles¹²⁸. Finalement, King Hu s'illustre véritablement pour sa grande sensibilité plastique, sans nul doute primordiale pour comprendre un peu plus la particularité de son approche de cinéaste. Pour cela, et afin d'en préparer la mise à l'épreuve face à notre corpus, nous allons à présent devoir revenir sur les caractéristiques majeures propres à la peinture classique chinoise. Il va notamment s'agir d'en faire ressortir quelques notions conceptuelles qui nous serviront pour la suite de notre analyse.

VI. 1. 2. La tradition picturale chinoise

En Chine, la peinture occupe une place prédominante comparée aux autres arts. Elle serait la forme artistique la plus à même de rendre compte des enjeux cosmologiques si chers à la pensée chinoise, et particulièrement à la philosophie taoïste. En tant que mise en pratique de cette philosophie, la pratique rigoureuse de la peinture va donc très souvent de pair avec un mode de vie ascétique. Se voulant être le fruit d'une longue méditation, cet art vise pour ainsi dire l'expression d'un état d'âme¹²⁹. Pour mieux l'appréhender, mais au risque d'être trop concis, nous reviendrons brièvement sur quelques faits marquants de son histoire, utiles pour notre analyse à venir. Il s'agira également d'introduire cette notion double de vide et de plein en constatant l'influence à travers la peinture. Durant ce bref panorama, certains éléments pourront d'ores et déjà se révéler significatifs par rapport à ce que nous avons déjà pu dire de cette fragmentation du corps. Nous nous assurerons néanmoins de clarifier et d'affirmer ces points de convergence ultérieurement, au travers de nouveaux exemples.

126 Ying Bai dans Vincent MALAUSA, « Le maître et ses disciples. Entretiens avec Shih Chun et Ying Bai », art. cité, p. 94.

127 Deux de ces dessins figurent dans Michel CIMENT, « Entretien avec King Hu », art. cité, p. 28-35.

128 On en trouve quelques exemples dans Brigitte DUZAN, « “Zhang Yu fait bouillir la mer” : un projet de film d'animation de King Hu malheureusement inabouti », *Chinese Movies*, 6 avril 2014 [consulté le 15 avril 2019], http://www.chinesemovies.com/fr/films_King_Hu_projet_Zhang_Yu.htm

129 François CHENG, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, op. cit., p. 19.

À l’instar de l’Opéra de Pékin, l’art pictural chinois possède des racines historiques très anciennes et est souvent décrit comme un lieu de rencontre entre plusieurs formes artistiques et courants de pensée :

« Ce qui fait de la peinture une fleur si exquise dans le jardin de la civilisation chinoise est la manière dont les arts du pinceau, peinture, calligraphie et poésie, ainsi que l’art de la gravure des sceaux qui leur est apparenté, interagissent dans la production de tant de chefs-d’œuvre¹³⁰ ».

La peinture et la calligraphie sont effectivement étroitement liées. Elles partagent les mêmes instruments et plusieurs principes techniques : l’art du maniement du pinceau, par exemple, comprend une large gamme de traits appliquée dans chacune de ces deux formes. Ainsi, par la nature de l’écriture chinoise, la pratique de la calligraphie répond également d’enjeux graphiques. Nombre d’artistes étaient d’ailleurs à la fois peintres, calligraphes et poètes. La peinture entretient très tôt sa valeur symbolique par cette disposition des peintres à la réitération, à la copie de modèles et thèmes traditionnels anciens ayant chacun leur propre signification et pouvant être combinés au sein d’une même œuvre. Longtemps réservé à l’aristocratie, l’art pictural connaît un premier essor sous la dynastie des Tang (618 – 909 apr. J.-C.). La peinture de paysages, qui deviendra le courant pictural majeur en Chine, se développe alors amplement et est en partie influencée par l’apparition, dans cette même période, de la peinture monochrome à base d’encre de Chine, introduite notamment par le peintre Wu Daozi. À partir de la dynastie des Song (960 - 1279 apr. J.-C.), la peinture connaît une grande effervescence et atteint un degré de raffinement inédit. La création d’une académie de peinture contribue à la pérennisation d’un dynamisme artistique global (ses membres étant recrutés par concours dans toute la Chine). Plusieurs artistes enrichissent l’art pictural par les particularités de leurs approches. Ainsi, deux des plus grands peintres de cette période, que sont Ma Yuan et Hsia Kuei,

« inventent une sorte de perspective décentrée où, mettant l’accent sur un coin donné du paysage, ils incitent d’autant plus efficacement le regard imaginaire du spectateur à se porter vers quelque chose d’informulé et de nostalgique qui, bien qu’apparemment invisible, devient désormais le véritable “sujet” de l’œuvre¹³¹ ».

130 Yang XIN, « Approches de la peinture chinoise », dans Richard BARNHART et al., *Trois mille ans de peinture chinoise*, Arles, Philippe Picquier, 1997, p. 1.

131 François CHENG, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, op. cit., p. 23.

En effet, la représentation ne cherche plus tant à reporter le plus fidèlement possible la vue d'un paysage que d'en révéler le dynamisme intrinsèque. À bien des égards, ce courant rapproche alors grandement la peinture des concepts bouddhistes et taoïstes. Ainsi, bien que souvent réduite, la place du corps dans la peinture vise dorénavant à être « en symbiose avec le paysage¹³² ». Sous les Yuan (1279 – 1368 apr. J.-C.), alors que la codification des techniques picturales continue de s'étoffer, le poème calligraphié, précédé généralement du sceau de l'artiste, vient compléter la peinture dans la marge du tableau. Plus tard, sous l'ère Ming (1368 – 1644 apr. J.-C.), le développement de l'impression en couleur permet la diffusion des techniques picturales par le biais de livres et de manuels illustrés. Parallèlement à cela, apparaît la peinture minimaliste, aux points de vue plus rapprochés de ses sujets et focalisés sur des éléments naturels particuliers. De leur côté, les techniques de traits de pinceau atteignent alors un degré de complexité jamais atteint.

Jusqu'au XIX^e siècle, où l'art pictural connaît un renversement radical de ses valeurs, la peinture de paysages demeure ainsi le genre par excellence en Chine et fait évidemment l'objet d'une multitude d'approches différentes selon les époques et les régions. Celle-ci demeure cependant traversée, à partir de l'ère Tang, d'une préoccupation esthétique majeure, clef de voûte conceptuelle de cette tradition : la notion de vide.

VI. 1. 3. La dialectique du vide et du plein

Contrairement à la peinture occidentale classique, où l'ensemble du tableau est systématiquement recouvert, la peinture traditionnelle chinoise accorde une place déterminante à la surface non peinte de l'œuvre. Ce peut être parfois jusqu'aux deux tiers de la toile qui sont volontairement laissés vierges par l'artiste. Pour le peintre, ce vide, cette absence de couche laissant à vif la surface de papier, ne constitue pas pour autant une zone inoccupée, floue ou encore inexpressive. Comme nous allons le voir et en nous aidant en particulier des écrits de François Cheng à ce sujet, cette « conception ouverte qui laisse toute sa chance à la métamorphose¹³³ » représente au contraire une médiation, un pivot entre les différentes parties pleines du tableau. Après avoir clarifié cette notion au regard de ses principales modalités de manifestation dans l'art pictural chinois, nous nous interrogerons sur la place que lui accorde King Hu dans sa manière d'approcher le cinéma. Il ne s'agira alors

132 Jennifer THIAULT, « Le corps dans l'art pictural chinois », *Corps : méthodes, discours et représentations*, s. d. [consulté le 18 avril 2019], <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article60>

133 François CHENG, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2006, p. 12.

nullement de s'efforcer à trouver et approuver de parfaites conformités entre ces deux pratiques, ce qui nous exposerait peut-être plus directement à leurs différences formelles, mais, plus simplement, de chercher à discerner des indices d'une certaine attention, une intention esthétique motivée par cette approche conceptuelle si particulière de l'art. Car, bien qu'il puisse « parfois faire preuve de naïveté dans cette démarche, [...] certains plans trahissent son ambition : retrouver au cinéma les émotions de la peinture ou de la poésie classique chinoise¹³⁴ ».

Tirant donc ses origines de la philosophie, le concept de vide ne s'éprouve pas que dans la peinture mais irrigue de nombreux domaines, qu'ils soient de nature artistique ou non. Ainsi, comme nous avons pu l'observer en première partie avec cette dialectique de la transparence et de l'opacité, le vide « n'est pas jusqu'à l'art militaire [...] où il ne joue un rôle fondamental¹³⁵ ». Dans la peinture, il est cet espace ouvert nécessaire à la communication entre les éléments d'un paysage mettant en place une relation de devenir réciproque. Ainsi, dans une célèbre toile du peintre Shih-t'ao¹³⁶ nommée *Peintre-pêcheur*, le vide induit par les nuages environnants permet de faire se fondre l'un dans l'autre le lac et la montagne. Il devient un lieu où s'opère une transformation. Sans lui, ces deux pôles se situeraient dans une opposition rigide, car leur pleine représentation, qui laisserait alors visible la limite horizontale du bord de l'eau précédant le pied de la montagne, ne ferait que confirmer leur caractère déterminé et immuable. Parce qu'il est « créateur d'une perception extra-sensorielle¹³⁷ », le vide devient le support des projections de l'observateur et assure ainsi le dynamisme de cet espace, car diversement appréhendé selon le regard. C'est donc souvent par la brume, les nuages ou le ciel que se justifie le non-remplissage d'une zone du tableau. En outre, le vide se manifeste également dans les traits du pinceau et dans la gestion de l'encre.

Tout comme l'est la calligraphie, la peinture chinoise se veut être un art spontané, fidèle au rythme intuitif d'un instant particulier. Pour cette raison, la réalisation d'une œuvre est toujours exécutée de manière ininterrompue. Son élaboration mentale cependant, comme nous l'avons dit, se fait bien longtemps à l'avance et permet au peintre de concevoir intérieurement tous les détails de son œuvre tout en perfectionnant les différents types de traits qu'elle implique. Cette manière de procéder, dégagée de toute retouche, laisse tels quels

134 Adrien GOMBEAUD, « La lame et le pinceau : *Dragon Inn* [sic] et *A Touch of Zen* », *Positif*, n° 653-654, juillet-août 2015, p. 158.

135 François CHENG, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, op. cit., p. 45.

136 Artiste de la dynastie Qing (1644 – 1911 apr. J.-C).

137 Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, p. 50.

le délié et la dilution du tracé, ses imperfections et les variations de sa concentration. Galvanisé, le trait devient la trace première, authentique, d'un mouvement singulier. Étant très codifiés, certains traits exigent ainsi plus ou moins de force, de vitesse de la part du peintre ou de teneur en encre. Opaque ou transparent, souvent troué ou brisé, le tracé est ainsi souvent pourvu du blanc de la toile. Il doit également savoir s'arrêter, s'estomper par le relâchement de la pression.

« Dans le tracé des formes, bien que le but soit d'arriver à un résultat plénier, tout l'art de l'exécution réside dans les intervalles et les suggestions fragmentaires. D'où la nécessité de savoir laisser. Cela implique que les coups de pinceau du peintre s'interrompent [...] pour mieux se charger de sous-entendus. Ainsi une montagne peut-elle comporter des pans non peints, et un arbre être dispensé d'une partie de ses ramures, en sorte que ceux-ci demeurent dans cet état en devenir, entre être et non-être.¹³⁸ »

Si le pinceau a comme rôle de définir, ou plutôt de suggérer la forme des choses, l'encre de Chine permet, elle, d'en fixer la lumière et les couleurs. Par ses innombrables nuances et en jouant sur les contrastes, elle joue constamment de cette dichotomie vide-plein. Tout comme le maniement du pinceau, la gestion de l'encre fait l'objet de nombreux modes. On retiendra, à titre d'exemple, ceux dont le principe de base est le lavis, qui permet de suggérer certaines nuances tonales d'un environnement en variant les types de dilution.

En définitive, « chaque tableau constitue un microcosme qui contient les essences du macrocosme¹³⁹ ». Ainsi, le peintre chinois n'est pas motivé par la simple représentation de l'image extérieure d'un paysage naturel mais cherche avant tout, par la profonde intimité qu'il développe avec son sujet, à en exprimer les mécanismes intérieurs. Par ailleurs, la peinture traditionnelle chinoise doit aussi être perçue comme un art du corps dans la mesure où cette peinture témoigne très sensiblement de l'emprise de sa gestuelle. Lors de l'exécution d'une toile, tout l'enjeu réside en effet dans la capacité du corps à relayer l'esprit dans son intention créatrice la plus pure. En permettant de réunir et de prolonger dynamiquement les éléments pleins qui l'entourent, le vide compense donc l'effacement figuratif du sujet par son dépassement abstraitif. Comme le pressent King Hu, « percevoir l'apparence n'est qu'une étape, voir l'intérieur en est une autre¹⁴⁰ ».

138 Propos de l'artiste LI JIH-HUA dans François CHENG, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, op. cit., p. 86.

139 François CHENG, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, op. cit., p. 12.

140 King Hu dans Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », art. cité, p. 21.

VI. 2. La place du vide chez King Hu

Bien que d'apparence éloignées de notre préoccupation première, il ne faut pas oublier que, à travers sa pratique régulière, ces différentes notions picturales ont été longtemps travaillées et donc profondément intégrées par le cinéaste. Aussi, en raison de l'importance conceptuelle qu'elles consacrent au geste créateur et par l'intérêt qu'accorde Hu à la tradition picturale chinoise, son regard de peintre a assurément eu un impact dans la réalisation de ses films. Dorénavant, et jusqu'au terme de notre propos, nous nous proposerons de démontrer cette affirmation en se focalisant principalement sur ce qu'elle implique dans son traitement des corps. À partir des éléments qui en ont été soulevés, il s'agira de voir en quoi la peinture traditionnelle chinoise influence le cinéaste dans sa manière de représenter le corps dans sa relation à l'espace.

VI. 2. 1. Le corps nébuleux

« L'important c'est le vide, l'espace vide ; en outre, la peinture ne doit pas être d'une habileté technique excessive, elle doit garder un certain "naturel". Tout ceci joue pour mes décors. Vous avez dû remarquer que j'emploie peu de couleurs. Moins il y a de couleur, plus elle est facile à contrôler. Ensuite, j'emploie beaucoup de brouillard, de fumées, c'est le vide. [...] tous ces procédés tendent à [le] créer¹⁴¹ [...]. »

Au dire du cinéaste, est ici très concrètement confirmé ce que plusieurs données nous ont permis de pressentir jusqu'ici : une préoccupation pour cet élément central de la pensée esthétique chinoise. Comme nous avons pu le voir, la fragmentation des corps par leur disparition partielle régit bon nombre de situations d'affrontement et relève d'opérations variées telles que celles du cadrage ou du montage. Dans *A Touch of Zen* en particulier, à l'aune de cette conception picturale, cette fragmentation trouverait son prolongement dans l'effacement, dans la dilution des corps dans des milieux naturels presque systématiquement imprégnés de brumes artificielles. De nombreuses occurrences peuvent également se retrouver dans *Dragon Gate Inn* pour illustrer cette particularité, mais c'est sur une confrontation de *A Touch of Zen* que nous nous focaliserons en premier lieu. Cet élément complémentaire aux décors est ainsi à l'origine d'au moins deux avantages déterminants que cette scène permet de mettre en valeur.

141 *Ibid.*

Alors que Yang et le général Shih viennent au secours du peintre Gu Shengzai, recherché après avoir orchestré la défense de la forteresse désertée, les protagonistes vont être confrontés à un certain nombre d'espions impériaux au bord d'une étendue d'eau. Après quelques échanges de coups, un plan de demi-ensemble nous montre le groupe d'opposants, dos au lac, progresser lentement vers l'avant-plan. De droite à gauche, une fumée traverse le champ et voile certaines silhouettes à différents degrés d'intensité. Un retour en contrechamp nous donne à voir les deux héros s'élançant en basculant dans le hors-champ par le côté gauche du cadre. Dans un raccord mouvement, ils chargent alors la formation ennemie sous un plan moyen ponctué par un bref travelling latéral de gauche à droite, suivant leur progression. À nouveau, l'action évolue au sein d'un espace très diffus dont l'épaisse fumée agit comme une couche uniformisante. Par sa densité, cette brume parvient par moments à gommer la ligne d'eau s'étendant au loin sous la chaîne de montagnes, faisant alors se fondre l'un dans l'autre ces deux espaces (fig. 18).



Fig. 18 - *A Touch of Zen*

Face au général Shih, les silhouettes des deux épéistes s'atténuent à mesure qu'ils pénètrent dans l'épaisse nappe de gaz. Au tout premier plan cette fois-ci, celle-ci permet néanmoins d'accentuer le surgissement de nouveaux ennemis dans le champ au terme de la mêlée. Ainsi, on constate qu'en fonction de son emplacement dans l'espace, de son immersion au sein de cette fumée, la présence corporelle peut être graduellement effacée, estompée, ou tout au contraire affirmée par contraste avec le fond blanchâtre que dresse derrière lui ce brouillard. Accentuant efficacement l'enfoncement dans le champ, ce dernier instaure alors dans l'espace une dynamique nouvelle, une variable dorénavant possible dans l'évolution des corps basée

sur un passage entre leur pleine visibilité et leur invisibilité. Pris dans un tel dispositif, les corps se brouillent et se confondent les uns avec les autres. Effectivement, il « crée un environnement opaque, mystérieux, peuplé par les contours indistincts de figures énigmatiques et obscures¹⁴² ». Selon Gilles Deleuze, ce vide médian propre à la peinture chinoise, véhiculé ici par cette fumée, serait effectivement

« l’ossature, la jointure, l’articulation, ride ou trait brisé, qui va d’un être à un autre en les prenant au sommet de leur présence [...]. Dans un cas, la présence des choses est dans leur “apparaître“, mais, dans l’autre cas, la présence même est dans un “disparaître“¹⁴³ ».

Très fréquemment utilisé dans ses scènes extérieures, ce dispositif permet en outre à King Hu de dynamiser l’illumination globale de l’environnement en ce qu’il révèle notamment les multiples rayons du soleil passant au travers de la végétation ou contournant les corps des combattants. En s’attendant à rendre visible ce qui ne l’est que rarement, cette brume accentue la beauté plastique de certains espaces, en creuse dans un même temps la profondeur, et ravive, dans notre appréciation de l’action, son « sentiment d’ancrage spatio-temporel¹⁴⁴ ».

Dans cette perspective, cette constante nébulosité de l’espace octroie aux environnements un second avantage : celui du mouvement. Apporté également par cette abondance de la végétation à l’intérieur du champ, ce procédé artificiel enrichit l’espace d’un mouvement continu et pourtant naturel. D’abord projetée par un ventilateur puis dispersée par le déplacement atmosphérique, la propagation des nuées qui sont générées peut témoigner en effet de conditions climatiques particulières comme la force variable du vent. Au-delà de cette considération physique, l’arrière-plan durant les combats devient alors un fond mobile duquel se dégagent ou se délayent les corps et leur mobilité propre. Même si ces derniers s’immobilisent ponctuellement, pour quelques raisons déjà explicitées, il y a toujours un mouvement à l’œuvre dans le champ. Moins denses et moins effectives que dans *A Touch of Zen*, les fumées qui se manifestent dans *Dragon Gate Inn* sont surtout utilisées dans le paysage montagneux et viennent en quelque sorte compléter et prolonger les épaisses couches environnantes de nuages, traversant au loin plusieurs chaînes de montagnes. Dans un tel

142 Hector RODRIGUEZ, « Questions of Chinese aesthetics: film form and narrative space in the cinema of King Hu », art. cité, p. 86 (traduction personnelle depuis l’anglais : « [...] creates a clouded and magical space populated by the indistinct contours of enigmatic, shadowy figures. »).

143 Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 255.

144 David CAIRNS, « Golden Blood », supplément DVD de *A Touch of Zen*, Carlotta, 2016 (traduction personnelle depuis l’anglais : « [...] a vivid sense of place and time. »).

décor, à quelques instants, il peut même être difficile de différencier ce qui provient d'une condensation naturelle et ce qui a été généré artificiellement. À cet effet, lorsque la caméra est tournée vers l'horizon, ces brumes ont pour particularité d'amplifier l'environnement nuageux et constituent de nouvelles sources de mouvement à l'image. L'apport est à nouveau d'ordre dynamique.

Comme le constate José Moure, « le cinéma, plus encore que les autres arts, est de par sa nature même un art du plein ». Il l'est « par son aptitude “naturelle” à enregistrer et à reproduire [...] l'apparence des choses sensibles¹⁴⁵ ». Ainsi, parce qu'il ne saurait y avoir d'équivalents cinématographiques, ni même de place, à l'espace vide pictural, à la surface vierge de la toile, King Hu n'a pas d'autres choix que d'en passer par un paradoxal remplissage de son champ en dressant des toiles tridimensionnelles au sein de ses espaces : de pâles écrans de fumée dans lesquels se camouflent ou s'affirment les différents corps présents. En cherchant à rappeler une expérience picturale particulière au travers d'un autre médium, King Hu propose indirectement de nouveaux effets découlant des propriétés de l'image filmique. Il parvient cependant à évoquer effectivement, mais seulement ponctuellement, certaines impressions plastiques comme cette uniformisation des éléments du décor et des silhouettes qui l'occupent.

VI. 2. 2. Le double tracé du corps et de la caméra

À l'image de la peinture et en particulier de la calligraphie, la mise en scène du cinéaste dans *A Touch of Zen* semble délibérément mettre en évidence l'importance de gestes créateurs : « tout le film joue sur des effets de sidération plastique et d'irradiations lumineuses qui [réaffirment] l'essence picturale du cinéma de King Hu [...] : horlogerie d'énergies, de forces et de mouvements captés dans leur plus absolue pureté¹⁴⁶ ». Certains d'entre eux proviennent des corps, d'autres du maniement de la caméra. Autrement dit, la mise en scène donnerait tout d'abord à certains des déploiements corporels, par leur brièveté, leur répétition et leur rémanence, le sentiment de tracés texturés, servis par un geste imaginaire qui serait celui du cinéaste, dans un espace alors favorablement voilé. Aussi parce que « la tension exigée par le maniement du pinceau est très proche de la concentration psychique requise par le jeu théâtral¹⁴⁷ », certains mouvements d'acteurs, déterminés comme nous l'avons vu par

145 José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, p. 13.

146 Vincent MALAUSA, « *A Touch of Zen*, ou les enfants du soleil », art. cité, p. 90.

147 Roger DARROBERS, *Le Théâtre chinois*, op. cit., p. 82.

ceux de l'Opéra de Pékin, dénotent une réelle rigueur d'exécution qui concourt grandement à cette impression. Hu cherche avant tout à exploiter ces déploiements spécifiques pour leurs valeurs cinétique et plastique, c'est-à-dire pour les formes mouvantes qu'ils sont capables de dessiner dans l'espace. Ce corps, King Hu ne l'emploierait « que comme coup de pinceau, comme signe calligraphique traversant le cadre¹⁴⁸ ».

Comme on a pu l'observer, lors de l'entrée du moine et de ses disciples dans la confrontation au terme du film, le montage multiplie les points de vue qui décentrent l'attention en faisant de l'arrière-plan illuminé et de la végétation alentour les principaux centres de focalisation de la prise de vue. Par la brièveté des passages des moines, ces derniers se réduisent à une succession abstraite de trajectoires, de directions, de traînées horizontales, diagonales ou verticales qui tendent à se vider de toute présence corporelle (fig. 19).



Fig. 19 - *A Touch of Zen*

Dans de tels plans, en les filmant en contre-jour, King Hu met en valeur la forme des corps et les fait entrer en fort contraste avec le fond embrumé et blanchi qui s'étend derrière eux. La quasi-absence de couleurs ne manque alors pas de rappeler la peinture à l'encre travaillant le lavis. Dynamisant l'éclat du soleil en suspendant dans tout l'espace des colonnes concentriques d'ombrages formées par la végétation alentour, le brouillard artificiel vient nuancer cette opposition en prolongeant les corps des ombres qu'ils projettent. De surcroît, « à l'image du plein et du délié du pinceau¹⁴⁹ », les longs habits des bonzes bondissants procurent à leur silhouette un contour incertain et variable, constamment animés par un

148 Olivier ASSAYAS, « King Hu, géant exilé », art. cité, p. 18.

149 Adrien GOMBEAUD, « La lame et le pinceau : *Dragon Inn* [sic] et *A Touch of Zen* », art. cité, p. 159.

mouvement aléatoire, ample et non moins rapide, généré par leurs déplacements. C'est ainsi que le mouvement corporel, par ses tracés répétés mais presque aussitôt résorbés, cherche malgré tout à devenir « à la fois forme et teinte, volume et rythme¹⁵⁰ » d'un geste calligraphique transposé cinématographiquement.

Ainsi insaisissable, échappant à sa limpide figuration, le corps glisse hors du champ en de courtes traînées, délaisse le formalisme du cadre et trouve sa place dans un au-delà immatériel et insondable : ce vide, d'où il semble tirer paradoxalement sa vraie plénitude, sa force surnaturelle. Comme le constate Jean-Louis Comolli, « le hors-champ, c'est évidemment ce qui n'est pas *visible* mais qui porte un *devenir-visible*, une promesse ou une menace, proche ou possible¹⁵¹ ». En effet, il apparaît lui-même comme un vide diégétique dans lequel pourtant se prolonge imaginativement la portion visible d'un décor et des éléments qui le composent, devenant ainsi un espace nécessaire à la circulation dans l'environnement filmique et, par extension, à l'enchaînement des points de vue qui y prennent place. Cette vacuité propre au hors-champ introduit donc « dans un système donné discontinuité et réversibilité, [et] permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme¹⁵² », de l'espace par le corps. Ainsi, « par le jeu des libres associations entre [...] rythmes, gestes, élans et retraits, [...] le spectateur [est] invité à partager non seulement *le plein* mais aussi *le vide*, ce qu'il y a entre [...] les cases¹⁵³ ». Investi imaginativement par le spectateur, le hors-champ constitue ainsi l'élément dynamisant indispensable à la communication des différents plans d'une scène dans la mesure où il est garant des logiques proposées par leurs raccords. De son côté, accompagnant et suggérant l'extrême rapidité d'un déplacement ou d'un jet, la prise de vue peut elle-même faire l'objet de traînées confuses dans l'espace, de mouvements mélangeants formes et couleurs, de tracés lumineux qui sont autant de gestes picturaux que parvient à rappeler la caméra. Constatables dans chacun des trois films comme nous l'avons observé, ces balayages du champ confirment de surcroît l'importance de l'approche plastique du cinéaste dans la mise en scène de ses combats.

150 François CHENG, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, op. cit., p. 75.

151 Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*, Paris, Verdier, coll. « SC HUMAINES », 2012, p. 268.

152 François CHENG, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, op. cit., p. 45.

153 Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*, op. cit., p. 266.

Conclusion

La mise en lumière des choix esthétiques opérés par King Hu nous a donc permis de voir par-delà les seules apparences martiales d'un genre tout en apportant différentes données et réflexions autour de critères d'appréciation sous-jacents aux scènes d'affrontement. L'enjeu principal de notre investigation a donc été de comprendre en quoi le cinéaste, peu satisfait de l'attraction produite par les artistes martiaux, procède à sa manière, par ses multiples recours esthétiques et son usage de l'outillage cinématographique, à une inscription spectaculaire et artistique du déploiement corporel. S'appliquant à représenter par d'autres moyens la virtuosité martiale, Hu en propose ainsi sa propre conception et tend à montrer, comme le présume Hubert Niogret, « comment une idée philosophique (ce qu'est le Zen, précision, rigueur, contrôle de soi, ascétisme, efficacité, loyauté) est incarnée à travers une gestuelle, une action¹⁵⁴ ». De fait, comme nous l'avons montré, il cherche par-dessus tout à mettre en valeur les différents événements et enjeux propres à ces situations. Dans cette intention, nous nous sommes appliqués à détailler les principaux traitements cinématographiques des déploiements du corps, de ses configurations dans l'espace et de ses diverses manœuvres offensives. D'un autre côté, en cherchant à mettre au jour des intentions artistiques plus globales, il s'est agi de nourrir et d'expliquer ces différentes approches en convoquant dans notre réflexion certaines notions conceptuelles et formes expressives chinoises chères au cinéaste. Successivement, ont donc été abordés plusieurs aspects formels de l'effectivité spectaculaire et artistique du corps.

Il nous a fallu dans un premier temps présenter et caractériser la nature des différents déploiements tactiques à l'œuvre au sein des trois films en montrant en quoi leur monstration faisant elle-même preuve de stratégies de mise en scène pour nous les représenter. Nous avons effectivement pu observer en quoi ces manières de représenter les corps permettent de dynamiser et de renforcer dramatiquement les déterminations conflictuelles auxquelles ils sont soumis. D'autre part, l'évolution dans l'espace des différentes configurations corporelles a pu être envisagée comme l'illustration de certaines théories stratégiques issues de la pensée chinoise. Afin d'étudier précisément l'élaboration des chorégraphies et leur effectivité musicale, il semblait ensuite nécessaire d'interroger cette principale source d'inspiration dans la représentation des affrontements armés, l'Opéra de Pékin. Il n'est plus à démontrer que cette forme scénique permet de mieux appréhender la forte stylisation des enchaînements,

154 Hubert NIOGRET, « Introduction à King Hu », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 27.

leurs différents rythmes ainsi que leurs détours harmonieux dans l'espace filmique. D'ailleurs, nous avons pu observer en quoi la gestion de cet espace dans son rapport aux corps peut être ponctuellement rattachée aux particularités scénographiques de l'opéra. Finalement assez peu abordés dans les études concernant King Hu, les ensembles percussifs mobilisés pour l'accompagnement musical des combats ont bénéficié ici de toute notre attention notamment pour leur capacité à parachever le rythme saccadé des mouvements, à signifier de manière sonore certaines stimulations, ou encore à prendre en charge certains bruitages dans l'ébranlement des corps. En dernier lieu, nous avons abordé un autre aspect de cette effectivité du corps en nous intéressant à ses modalités de disparition et d'apparition, en particulier durant les instants de montage rapide. La question de la raréfaction du corps par le décadage et le décentrement a donc pu être développée au regard de certaines idées théoriques globales sur le corps cinématographique. Par ailleurs, en envisageant la qualité abstraite de son effacement, il nous a fallu mettre au jour une attention artistique particulière chez King Hu, celle de l'art pictural chinois. Assidûment pratiquée par le cinéaste, cette forme expressive a donc été essentiellement interrogée à l'aune de la dialectique du vide et du plein, nous permettant d'aborder ces idées de tracés et de dilutions des corps dans l'espace.

Tous ces questionnements nous ont donc éclairés sur les différents moyens mis en œuvre par Hu pour parachever les corps qu'il met en scène. En nous étant continuellement appliqués à mettre en relief l'importance de certains faits avérés dans le travail et l'implication du cinéaste durant les tournages de ses films, nous espérons donc avoir clarifié certaines de ses intentions créatives. En tant que relais dynamisant essentiel de leur énergie, de leur force et de leur vitesse, l'outillage cinématographique devient ainsi un complément indispensable à la caractérisation de ses personnages hors du commun. Si l'on peut admettre que l'intrigue de ses récits est parfois confuse, n'hésitant pas à se décharger du maintien d'une narration crédible et cohérente, c'est bien parce qu'elle ne sert souvent que de prétexte à une recherche formelle complexe mise au seul profit de l'effectivité spectaculaire et artistique des confrontations de ces personnages. Sensible à la forme de ses histoires plus qu'à leur contenu, King Hu procure au corps un éclat insoupçonné au sein d'un genre cinématographique qui semblait pourtant peu enclin à satisfaire toute l'étendue de son intention créative. Au prisme de ses nombreuses inspirations esthétiques, le corps devient une figure changeante, inlassablement métamorphosé par sa représentation, basculant entre différents régimes de monstration selon la situation ou l'adversaire auquel il fait face. Ainsi, les enchaînements harmonieux, continus et pourtant saccadés issus du *Jingju* vont soudainement laisser place à

des joutes aériennes escamotées dans un montage rapide et impondérable, ne laissant au spectateur que des tracés abstraits d'un corps qui, quelques instants plus tôt, lui apparaissait encore distinctement. Ce qu'apporte donc King Hu aux héros et opposants de la tradition *wuxia*, c'est un large ensemble de moyens expressifs mis au service de leurs intentions, de leurs habiles déplacements et de leurs aptitudes martiales. Suppléant ainsi le peu que les corps des comédiens pourraient offrir à leurs personnages, tous ces traitements favorisent une entrée dans le registre fantastique dépourvue de trucages trop factices et qui exploite pleinement les capacités suggestives, voire illusionnistes, des techniques élémentaires du cinéma (découpage, montage, cadrage, etc.). C'est ainsi que Hu s'efforce de ne jamais achever les déploiements de ses personnages, mais de toujours en préserver une part indéterminée, de façon à ce qu'ils puissent s'accomplir dans l'imaginaire du spectateur.

Aujourd'hui, si l'on prête attention aux *wuxia pian* modernes et aux approches de cinéastes tels que Zhang Yimou (*Hero*, 2002) et Tsui Hark (*Déetective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme*, 2010), force est de constater que cette recherche est souvent de moindre importance au regard des nouvelles possibilités de l'image filmique. Confirmé par l'immense succès des films de kung-fu des années 1970, ce goût pour la pleine visibilité de l'action physique a perduré depuis lors et ces évolutions techniques témoignent directement d'une propension à toujours s'efforcer de le satisfaire davantage, quelle que soit la nature de l'affrontement qui est à l'œuvre. Avec des procédés coûteux et sous tous les points de vue imaginables, l'enjeu est alors de « rendre possible une visualisation du fantastique¹⁵⁵ », de donner à voir dans ses plus infimes détails ce que King Hu estimait ne pouvoir que suggérer avec les moyens dont il disposait : le net parcours d'une lame dans l'espace effleurant le héros, les envolées surnaturelles de personnages ou encore la célérité d'une estocade. Le corps devient sujet à un ensemble de traitements, d'ornements et de prolongements infographiques visant à représenter des prouesses de personnages toujours plus sophistiquées et spectaculaires. Polarisée autour de tels effets, cette représentation trouve alors son intérêt non plus dans ce qu'elle est prête à dissimuler de l'action d'un corps mais bien dans ce qu'elle prétend en simuler.

155 Tsui Hark dans Olivier ASSAYAS, Charles TESSON et Serge TOUBIANA, « Tradition + Effets spéciaux », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 114.

Bibliographie

Le cinéma hongkongais

Ouvrages

- David BORDWELL, *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*, 2nd édition, Madison, Irvington Way Institute Press, 2011.
- David BORDWELL, « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », in P. Fu & D. Desser (dir.), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, 2000, p. 113-136.
- Christophe CHAMPCLAUX, *Le combat selon Bruce Lee*, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 2013.
- Allan CHO, *The Hong Kong wuxia movie*, Saarbrücken, Lambert Academic Pub., 2010.
- Leon HUNT, *Kung Fu Cult Masters*, Londres, Wallflower, 2003.
- Meaghan MORRIS (dir.), *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Londres, I. B. Tauris, 2008.
- Stephen TEO, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Presses Universitaires d'Edinburgh, 2009.
- Stephen TEO, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, Londres, British Film Institute, 1997, p. 87-96.

Articles de périodiques

- Olivier ASSAYAS et Charles TESSON, « Destination Hong-Kong », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 5-11.
- Olivier ASSAYAS, « Chang Cheh, l'ogre de Hong-Kong », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 50-52.
- Olivier ASSAYAS, Charles TESSON et Serge TOUBIANA, « Tradition + Effets spéciaux », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 112-114.
- Hubert NIOGRET, « J'étais à hong-kong, je n'ai pas vu de films de karaté, mais j'ai dîné... », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 18-23.

- Tony RAYNS, « Threads through the Labyrinth: Hong Kong Movies », *Sight and Sound*, n° 43, vol. 3, été 1974, p. 138-141.
- Charles TESSON, « Han Yingjie, *The Big Boss* », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 56-57.
- Man-Fung YIP, « In the Realm of the Senses: Sensory Realism, Speed, and Hong Kong Martial Arts Cinema », *Cinema Journal*, vol. 53, n° 4, été 2014, p. 76-97.

Articles en ligne

- David BORDWELL, « Another Shaw Production: Anamorphic Adventures in Hong Kong », *Davidbordwell*, octobre 2009 [consulté le 6 janvier 2019], <http://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php>
- Jean-Etienne PIERI, « D'Hollywood à Hong Kong, de Hong Kong à Hollywood : des transferts culturels éminemment paradoxaux (de 1979 à nos jours) », *Revue Sciences/Lettres*, 15 janvier 2012 [consulté le 15 mai 2019], <https://journals.openedition.org/rsl/164>

Théories du cinéma

Ouvrages

- Vincent AMIEL, *Le Corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998.
- Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 3^e édition, 2014.
- Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007.
- Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 3^e édition, 2011.
- Pascal BONITZER, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1985.
- Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Arts et Cinéma », 1998.
- Michel CHION, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les Chemins de la musique », 1995.

- Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*, Paris, Verdier, coll. « SC HUMAINES », 2012.
- Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- Jérôme GAME (dir.), *Image des corps/corps des images au cinéma*, Lyon, ENS, coll. « SIGNES », 2010.
- Sergueï MIKHAILOVITCH EISENSTEIN, « Ermolova » [1937-45], *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, Complexe, coll. « Textes », 1980.
- Jean MITRY, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », dans Denis BABLET, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978.
- José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.

L'opéra chinois

Ouvrages

- Aude AMEILLE, Pascal LÉCROART, Timothée PICARD et Emmanuel REIBEL (dir.), *Opéra et cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017.
- Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1997.
- Bertolt BRECHT et Jean-Marie VALENTIN, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- Alexandra B. BONDS, *Beijing Opera Costumes : The Visual Communication of Character and Culture*, Honolulu, Presses Universitaires de Hawaï, 2008.
- Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973.
- Roger DARROBERS, *Le Théâtre chinois*, 1^{re} édition, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 2980, 1995.
- Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1982.
- Sophie MOSCOSO, *Hebei bangzi : opéra traditionnel chinois*, Paris, Arta, 1998.
- Jacques PIMPANEAU, *Chine, l'opéra classique : promenade au jardin des Poiriers*, Paris, Belles Lettres, 2014.
- Li RURU, *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*, Hong Kong, Presses Universitaires de Hong Kong, 2010.

- Elizabeth WICHMANN, *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*, Honolulu, Presses Universitaires de Hawaï, 1991.

Articles de périodiques

- Ho-Chak LAW, « King Hu's *Cinema Opera* in his Early *Wuxia* Films », *Music and the Moving Image*, vol. 7, n° 3, 2014, p. 24-40.
- Li RURU, « Singing, speaking, dance-acting, and combat; mouth, hands, eyes, body, and steps – from training to performance in Beijing Opera (Jingju) », *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 4-26.
- Ashley THORPE, « Only Joking? The Relationship between the Clown and Percussion in Jingju », *Asian Theatre Journal*, vol. 22, n° 2, 2005, p. 269–292, version en ligne, www.jstor.org/stable/4137134 [consulté le 19 mars 2019].
- Po-wei WENG, « If You Can Recite It You Can Play It: The Transmission and Transcription of Jingju (Peking Opera) Percussion Music », *Chinoperl*, vol. 35, n° 2, 2016, p. 89-113.
- Chen ZONGBAO, « Stylisation et symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois », *Jeu*, n° 57, 1990, p. 71–79.

Thèses et Mémoires

- Lan YING, *Introduction to Drum Rhythm on Peking Opera Stage*, thèse de doctorat en études de philosophie, dirigée par Stefan KRAMER, Université de Cologne, 2014.

Références philosophiques et picturales

Ouvrages

- Guy BOURGEAULT, *Éloge de l'incertitude*, Saint-Laurent, Bellarmin, 1999.
- Stephen WOOTTON BUSHELL, *L'art chinois*, traduit et annoté par Henri d'ARLENNE de TIZAC, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1910, version en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5660313r> [consulté le 30 avril 2019].
- François CHENG, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2006.
- François CHENG, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

- Alfred DOEBLIN, *Confucius, textes choisis et commentés*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1975.
- Kristofer SCHIPPER, *Le Corps taoïste : corps physique, corps social*, 4^e édition, Paris, Fayard, coll. « L'espace intérieur », n° 25, 1997.
- Sun TZU, Jean LEVI et Alain THOTE, *L'Art de la guerre*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013.
- Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.
- Yang XIN, « Approches de la peinture chinoise », dans Richard BARNHART et al., *Trois mille ans de peinture chinoise*, Arles, Philippe Picquier, 1997, p. 1-4.
- Lao Zi, *Dao De Jing: Le livre de la Voie et de la Vertu*, traduit et présenté par Claude LARRE, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Conférence en ligne

- Vincent CESPÉDES, « Le Corps martial, ou l'art de devenir sauvage », lors du colloque « Corps et décors », Paolo QUINTILI, Dandan JIANG et Jérôme LÈBRE (dir.), Paris, Collège International de Philosophie, 3 et 4 février 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=d2DAJkpWwLs>

Articles de périodiques

- Jean-Gérard LAPACHERIE, « Henri Michaux et les idéogrammes », *Textyles*, n° 7, 1990, p. 203-211.
- Tarik MESLI, « Anthropologie de la maîtrise de soi et conscience du corps martial », éditions C.N.R.S., *Corps* 2013/1 (n° 11), p. 141-150.

Articles en ligne

- Jennifer THIAULT, « Le corps dans l'art pictural chinois », *Corps : méthodes, discours et représentations*, s. d. [consulté le 18 avril 2019], <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article60>

Au sujet de King Hu et son œuvre

Ouvrages

- Stephen TEO, *King Hu's A Touch of Zen*, Hong Kong, Presses Universitaires de Hong Kong, 2007.

Articles de périodiques

- Olivier ASSAYAS, « King Hu, géant exilé », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 15-19.
- Paul BADY, « Le lettré du cinématographe », *Positif*, n° 257-258, 1982, p. 73-74.
- Anne BILLSON, « Zen and the art of King Hu », *Sight and Sound*, n° 26, vol. 4, avril 2016, p. 96-97.
- Emmanuel BURDEAU, « À l'action (envoi) », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 91-92.
- Emmanuel BURDEAU, « L'envol de *L'Hirondelle d'or* », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 84-85.
- Andrew CHAN, « Harmonic motion: all hail King Hu, the material-arts godfather who orchestrated cinematic masterpieces that transcended genre », *Film Comment*, n° 52, mars-avril 2016, p. 40-46.
- Michel CIMENT, « Entretien avec King Hu », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 28-35.
- Michel CIMENT, « Entretien avec Hsu Feng: le point de non-retour », *Positif*, n° 393, novembre 1993, p. 99-102.
- Stéphane DELORME, « L'hirondelle, trait pour trait », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 87-88.
- Adrien GOMBEAUD, « La lame et le pinceau : *Dragon Inn* [sic] et *A Touch of Zen* », *Positif*, n° 653-654, juillet-août 2015, p. 157-159.
- Yamada HIROKAZU et Koyo UDAGAWA, « King Hu : Le dernier entretien », *Positif*, n° 612, février 2012, p. 79-80.
- Vincent MALAUSA, « Le maître et ses disciples. Entretiens avec Shih Chun et Ying Bai », *Cahiers du Cinéma*, n° 713, 2015, p. 93-95.
- Vincent MALAUSA, « *A Touch of Zen*, ou les enfants du soleil », *Cahiers du Cinéma*, n° 713, 2015, p. 88-91.
- Alain MASSON, « *L'Auberge du printemps* : une leçon d'intelligence », *Positif*, n° 305-306, 1986, p. 103-104.
- Hubert NIOGRET, « King Hu et Li Han-hsiang : le passé du cinéma de Hong Kong », *Positif*, n° 434, avril 1997, p. 59-60.
- Hubert NIOGRET, « *L'Hirondelle d'or* : une nouvelle voie du *wu xia pian* », *Positif*, n° 516, février 2004, p. 72-74.
- Hubert NIOGRET, « King Hu, une empreinte définitive », *Positif*, n° 612, février 2012, p. 74-78.

- Hubert NIOGRET, « Introduction à King Hu », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 24-27.
- Tony RAYNS, « Invitation à la danse », *Positif*, n° 257-258, 1982, p. 65-69.
- Tony RAYNS, « Director: King Hu », *Sight and Sound*, n° 45, vol. 1, hiver 1975, p. 8-13.
- Hector RODRIGUEZ, « Questions of Chinese aesthetics: film form and narrative space in the cinema of King Hu », *Cinema Journal*, n° 38, 1998, p. 73-98.
- Michel SINEUX, « À propos d'un film parfaitement inconnu », *Positif*, n° 308, 1986, p. 79.
- James A. STEINTRAGER, « The thirdness of King Hu: Wuxia, Deleuze, and the cinema of paradox », *Journal of Chinese Cinemas*, n° 2, 2014, p. 99-110.
- Charles TESSON, « Calligraphie et simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363, septembre 1984, p. 20-24.
- Antoine THIRION, « Ivresse et Contrebande », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 86-87.
- Frédéric VITOUX, « L'araignée sans stratégie », *Positif*, n° 257-258, 1982, p. 69-72.
- Mike WALSH et Peter GRAVESTOCK Metro, « The Good Fight », *Metro: Media & Education Magazine*, n° 138, 2003, p. 118-120.
- G. C. H. WANG, « King Hu and Run Run Shawjj: the clash of two cinema legends », *Journal of Chinese Cinemas*, n° 4, 2010, p. 127-142.

Articles en ligne

- Vincent AVENEL, « Critique : *A Touch of Zen*, un film de King Hu », *Critikat*, 28 juillet 2015 [consulté le 17 décembre 2017], <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/a-touch-of-zen>.
- David BORDWELL, « My name is David and I'm a frame-counter », *Davidbordwell*, 28 janvier 2007 [consulté le 17 décembre 2017], <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/28/my-name-is-david-and-im-a-frame-counter/print/>
- David BORDWELL, « *A Touch of Zen*: Prowling, Scheming, Flying », *The Criterion Collection*, 20 juillet 2016 [consulté le 5 décembre 2017], <http://www.criterion.com/current/posts/4141-a-touch-of-zen-prowling-scheming-flying>

- David BORDWELL, « Sometimes a jump cut... », *Davidbordwell*, 3 juin 2013 [consulté le 5 décembre 2017], <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/06/03/sometimes-a-jump-cut/print/>
- Jeremy CARR, « A Touch of Zen: King Hu's Masterful Concoction of Cinematic Flavors on Notebook », *MUBI*, 21 avril 2016 [consulté le 20 décembre], <https://mubi.com/fr/notebook/posts/a-touch-of-zen-king-hu-s-masterful-concoction-of-cinematic-flavors>
- Yann CHANOIR, « King Hu, metteur en scène d'un autre Moyen Âge », *Histoire & Images Médiévales*, 9 décembre 2016 [consulté le 8 décembre 2017], <http://www.him-mag.com/king-hu-metteur-en-scene-dun-autre-moyen-age>
- Brigitte DUZAN, « Zhang Yu fait bouillir la mer »: un projet de film d'animation de King Hu malheureusement inabouti », *Chinese Movies*, 6 avril 2014 [consulté le 15 avril 2019], http://www.chinesemovies.com/fr/films_King_Hu_projet_Zhang_Yu.htm
- Jean-Michel FRODON, « A Touch of Zen, une touche de génie qui a changé le cinéma », *Slate*, 28 juillet 2015 [consulté le 5 décembre], <http://www.slate.fr/story/104850/touch-of-zen>
- Stéphane GRASSO, « Wuxia Masks: On *Come Drink with Me* and the Beijing Opera », *Off Screen*, mars 2006 [consulté le 18 décembre 2017], http://offscreen.com/view/wuxia_masks
- King HU, « Notes on *A Touch of Zen* », *The Criterion Collection*, 22 juillet 2016, [consulté le 28 mars 2018], <https://www.criterion.com/current/posts/4157-notes-on-a-touch-of-zen>
- Justin KWEDI, « *Dragon Inn* [sic] de King Hu (1967) Analyse et critique du film », *Dvdclassik*, 12 août 2015 [consulté le 18 décembre 2017], <http://www.dvdclassik.com/critique/dragon-inn-hu>
- Josh MARTIN, « Transcending the Limits: King Hu's "New Wuxia Century" and After | Austin Asian American Film Festival | Dec 7 - 10, 2017 », *Austin Asian American Film Festival*, 22 août 2016 [consulté le 8 décembre 2017], <http://www.aaafilmfest.com/transcending-the-limits>
- Nick PINKERTON, « Kink of Pain », *Artforum*, 6 juin 2014 [consulté le 18 décembre 2017], <https://www.artforum.com/film/id=47074>
- Peter RIST, « A Touch of Hu: A Fan's Notes and an Appreciation », *Off Screen*, octobre 2002 [consulté le 9 décembre 2017], http://offscreen.com/view/touch_of_hu

- Matthew SORRENTO, « The Aesthetic Majesty of King Hu: *A Touch of Zen* on Criterion », *Film International*, 6 mars 2017 [consulté le 5 décembre 2017], <http://filmint.nu/?p=20365>
- Stephen TEO, « King Hu », *Senses of Cinema*, 19 juillet 2002 [consulté le 14 décembre 2017], <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/ku>

Conférences / essais vidéo/ podcasts audios

- David BORDWELL, « Art of the Martial Arts Film », conférence donnée lors d'une master class *Higher Learning*, Toronto, TIFF Bell Lightbox, 10 juin 2013, mise en ligne le 7 janvier 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=aWAsaXdfVQQ>
- David CAIRNS, « Hostel Forces », supplément DVD de *Dragon Gate Inn*, Carlotta, 2016.
- David CAIRNS, « Golden Blood », supplément DVD de *A Touch of Zen*, Carlotta, 2016.
- Simon DANIELLOU, « La beauté du geste – cinégénie des corps en mouvement dans le film de sabre chinois », *Traffic d'art*, Saintes, Gallia Cinéma, août 2015, mise en ligne le 17 mars 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=3Env1atjhYE>
- David FORTIN, « Le genre cinématographique du Wu Xia Pian : King Hu - Liu Chia Liang - Chang Cheh » [podcast audio pour la revue en ligne *Panorama-cinéma*], 1 h 18 min 52 s, 1^{er} novembre 2017, https://soundcloud.com/user-619911909/pano-wuxia-retourcomplet_1-2
- King HU, « Understanding the Fundamentals of Cinematic Images », traduit du chinois par George CHUN HAN WANG, extrait d'une conférence donnée au Chung Chi College de l'université chinoise de Hong Kong, le 6 mars 1970.
- Patrick MCINERNEY, « All Hail King Hu » [vidéo en ligne], 28 avril 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=ful9rTh-fxY>

Interviews

- Ang LEE, *A Touch of Art*, supplément DVD de *A Touch of Zen*, Criterion, 2016.
- Cheng PEI-PEI, *Cheng Pei-Pei : Reine du Kung Fu*, supplément DVD de *L'Hirondelle d'or*, Wild Side Films, 2004.
- Pierre RISSIENT, préfaces des films *Dragon Gate Inn* et *A Touch of Zen*, Carlotta, 2016.

Intérêt méthodologique

Ouvrages

- Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1999.
- Éric ROHMER, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000.

Thèses et Mémoires

- Simon DANIELLOU, *La place du spectateur : représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais*, thèse de doctorat en études cinématographiques, dirigée par Gilles MOUËLLIC, Université Rennes 2, 2015.

Corpus de films

Corpus principal

- King HU, *L'Hirondelle d'or – Come Drink with Me* (大醉俠), 1966. DVD, Paris, Wild Side Films, 2004.
- King HU, *Dragon Gate Inn* (龍門客棧), 1967. DVD, Paris, Carlotta, 2015.
- King HU, *A Touch of Zen* (俠女), 1971. DVD, Paris, Carlotta, 2015.

Corpus secondaire

- King HU, *Four moods* [segment *Anger*] (喜怒哀樂), 1970.

Fiches techniques

- *L'Hirondelle d'or*

Titre original

Da zui xia (大醉俠)

Titre anglais

Come Drink with Me

Distribution

Cheng Pei-Pei (Hirondelle d'or)
Yueh Hua (Chat Ivre)
Chen Hung Lieh (Tigre au Visage de Jade)
Han Ying-Chieh (Bandit)

Réalisation

King Hu

Scénario

King Hu et Shan-Hsi Ting

Direction artistique

Johnson Tsao

Décors

Johnson Tsao

Photographie

Ho Lan-Shan

Montage

Chiang Hsing-Lung

Son

Wang Yung-Hua

Musique

Chow Lan-Ping

Chorégraphie

Han Ying-Chieh

Production

Run Run Shaw

Société de production

Shaw Brothers

Pays d'origine

Hong Kong

Langue originale

Mandarin

Format

Couleur – 35 mm – 2.35 : 1 (Shawscope) –
Mono – 95 min

Dates de sortie

7 avril 1966 (Hong Kong)
28 janvier 2004 (France)

- ***Dragon Gate Inn***

Titre original*Longmen kezhan* (龍門客棧)**Titre anglais***Dragon Gate Inn***Distribution**

Lingfeng Shangguan (Chu Huei)
 Hsieh Han (Chu Chi)
 Shih Chun (Xiao Shaozi)
 Bai Ying (Tsao Shao-Chin)
 Miao Tien (Pi Shao-Tung)
 Han Ying-Chieh (Mao Zong-Xian)

Réalisation

King Hu

Scénario

King Hu

Direction artistique

Chou Chih Liang et King Hu

Décors

Chou Chih Liang

Photographie

Hua Huiying

Montage

King Hu et Chen Hung Min

Son

Hua Chang

Musique

Chow Lan-Ping

Chorégraphie

Han Ying-Chieh

Production

Tao Ren Chang

Société de production

Union Film Company (Taïwan)

Pays d'origine

Taïwan

Langue originale

Mandarin

Format

Couleur – 35 mm – 2.35 : 1 (Uniscope) –
 Mono – 111 min

Dates de sortie

21 octobre 1967 (Taïwan)

21 avril 2015 (France)

- *A Touch of Zen*

Titre original*Xia nu* (俠女)**Titre anglais***A Touch of Zen***Distribution**

Hsu Feng (Yang Huizhen)
 Roy Chiao (Moine Hui Yuan)
 Chun Shih (Gu Shengzai)
 Ying Bai (Général Shih)
 Hsue Han (Docteur Lu Meng)
 Han Ying-Chieh (Commandant Hsu)

Réalisation

King Hu

Scénario

King Hu

Direction artistique

Chen Shanglin

Décors

Chou Chih Liang

Photographie

Hua Huiying

Montage

King Hu

Son

Zhang Hua

Musique

Wu Dajiang

Chorégraphie

Han Ying-Chieh

Production

Xia Wu Liangfang

Société de production

Union Film Company (Taïwan)

Pays d'origine

Taïwan

Langue originale

Mandarin

Format

Couleur – 35 mm – 2.35 : 1 (Uniscope) –
 Mono – 200 min

Dates de sortie

18 novembre 1971 (Hong Kong)
 30 juillet 1986 (France)

Filmographie

- 1963** - *The Love Eterne*
1964 - *The Story of Sue San*
1965 - *Sons of the Good Earth*
1966 - *L'Hirondelle d'or*
1967 - *Dragon Gate Inn*
1970 - *Anger*, épisode de *Four Moods*
1971 - *A Touch of Zen*
1973 - *L'Auberge du printemps*
1975 - *Pirates et Guerriers*
1979 - *Legend of the Mountain*
Raining in the Mountain
1981 - *The Juvenizer*
1982 - *All The King's Men*
1983 - *The Wheel of Life*
1990 – *Swordsman* (coréalisateur)
1992 - *The Painted Skin*