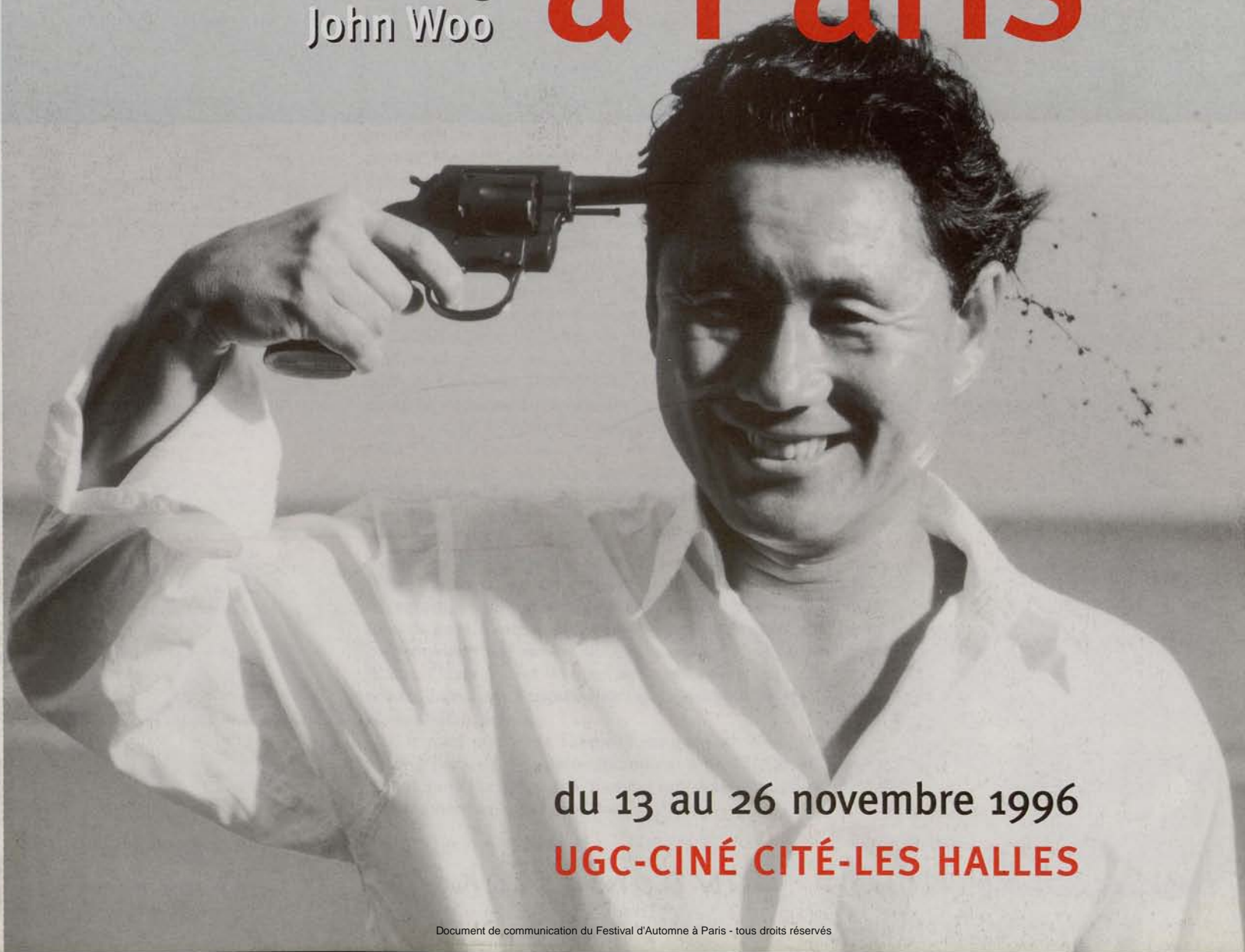


**CAHIERS
DU
CINEMA**

**FESTIVAL
D'AUTOMNE 96**

Les samouraïs à Paris

Takeshi Kitano
Kirk Wong
John Woo



du 13 au 26 novembre 1996

UGC-CINÉ CITÉ-LES HALLES



agnès b.
HOMME

PARIS HONG KONG LONDON TOKYO NEW YORK

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

Éditorial

Après une exploration du cinéma chinois d'aujourd'hui opérée avec succès l'an dernier, les *Cahiers du cinéma* et le Festival d'automne ont choisi de garder le cap asiatique, mais cette fois en allant rendre visite au cinéma de genre. Trois cinéastes sont cette année au programme : le japonais Takeshi Kitano, déjà célèbre pour son magnifique *Sonatine*, dont nous présenterons une intégrale, les Chinois de Hong Kong, Kirk Wong, pratiquement inconnu en France, et John Woo, nimbé de son aura d'inventeur de formes. Un peu partout donc, au Japon ou à Hong Kong, des metteurs en scène résolus et inventifs se sont emparés des formes les plus canoniques du film noir pour les mettre au diapason du monde contemporain. À la recherche d'une stylisation qui frise souvent l'abstraction, sans pour autant perdre pied dans le réel, Kitano, Wong ou Woo créent des personnages, une gestuelle, un mouvement, inventent une forme iconoclaste, traquent la quintessence du genre.

Trois samourais à Paris

Par un circuit tout à fait curieux, le père spirituel supposé de ces trois cinéastes est français. Il se nomme Jean-Pierre Melville et fut lui aussi, en son temps, l'architecte d'un univers fantomatique et tragique régi par des règles nouvelles. Hanté par l'Amérique, Melville donna forme à son cinéma en composant un monde de flics et de truands, de chapeaux et d'imperméables, de revolvers et de voitures, réinventant ainsi un genre menacé d'essoufflement et d'académisme. Aujourd'hui, l'auteur du *Deuxième Souffle* revient dans l'imaginaire du cinéma, via l'Amérique et surtout l'Asie. La preuve : Kirk Wong et John Woo ont l'un et l'autre en projet un *remake* du *Cercle Rouge* qu'on pourra justement revoir à la Cinémathèque française lors d'une rétrospective Melville, du 6 au 24 novembre à la Salle République. Elle sera le contrepoint, le point de mire idéal de notre programmation, précisément intitulée « *Les Samourais à Paris* » en hommage à Melville, le plus oriental des cinéastes français, et à son influence croissante aujourd'hui.

Et c'est à l'UGC-Ciné Cité-Les Halles (comme l'an dernier), que l'on pourra découvrir une série de films, pour la plupart inédits en France, qui donnent une nouvelle fois la sensation que l'Extrême Orient est la région du monde la plus novatrice en matière de cinéma, même si Kirk Wong et John Woo se sont installés en Californie. Les six films de Takeshi Kitano révèlent un cinéaste surprenant, capable de réconcilier le monde de Jerry Lewis et celui de Clint Eastwood. Son dernier opus, *Kids Return*, présenté à Cannes cette année à la Quinzaine des réalisateurs, prouve aussi que, loin de se cantonner au seul film noir, Kitano sait être attentif au monde de l'adolescence et à ses rêves brisés. Kirk Wong sera aussi une découverte puisque, seul parmi ses neuf films, *Gunmen* avait jusqu'ici trouvé le chemin des salles françaises. Moins abstrait que son camarade John Woo, Kirk Wong a le sens des paroxysmes mais aussi des failles. Ses personnages sont souvent traversés par une fébrilité et une inquiétude à fleur de peau. Cette qualité particulière dans le cinéma de genre contemporain fait de lui un des cinéastes les plus originaux d'Asie. Quant à John Woo, on ne le présente plus... On pourra revoir, dans cette rétrospective, quelques-uns de ses films les plus emblématiques.

Dernière nouvelle : Takeshi Kitano et Kirk Wong seront présents à Paris, et plus particulièrement à l'UGC-Ciné Cité-Les Halles, pour l'occasion... L'humeur sera donc à la découverte, et l'atmosphère celle des grands soirs...

Thierry Jousse



Essentiellement connu en France pour *Sonatine*, Takeshi Kitano est de plus l'auteur de six films très surprenants, dont le dernier, le très beau et très sous-estimé *Kids Return*, fut montré à Cannes cette année dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs. Il est à coup sûr le plus grand cinéaste japonais contemporain, le seul à être parvenu à imposer un univers d'une splendeur inédite et, sans limitation géographique, un des plus grands metteurs en scène d'aujourd'hui, à l'égal de Hou Hsiao-Hsien ou d'Abel Ferrara.

À l'origine, Kitano est un jongleur, un acteur, un fantaisiste, un homme de cabaret, de music-hall, puis de télévision, très célèbre au Japon pour ses prestations quotidiennes sur le petit écran, et un peu en France pour son rôle dans *Furyo*, où il interprétait le sergent Hara, dans

Kitano ou le plaisir du zen

l'ombre du très médiatique Ruychi Sakamoto. Sa métamorphose est d'autant plus spectaculaire que dès son premier film, *Violent Cop*, il témoigne d'un sens de l'espace, du temps, du cadre, de la stylisation tout à fait stupéfiant. Imaginez une version à la fois zen et convulsive des aventures de Dirty Harry et vous aurez une idée de ce *Violent Cop* qui n'a pourtant rien d'une pâle imitation des films américains, fussent-ils signés Don Siegel ou Clint Eastwood. Kitano interprète lui-même le rôle principal d'un flic traversé par des pulsions franchement morbides, ce qui n'en fait pas pour autant la figure d'un justicier dans Tokyo. On est tout de suite frappé par la netteté et la sécheresse du trait, par ce très curieux et très détonant mélange d'ironie, d'abstraction et de violence, par le dépouillement de la mise en scène et le jeu sur le masque. Kitano propose une version décaillée et déjantée du genre, qui vise à son dépassement et à son implosion, bien davantage encore que Quentin Tarantino (un de ses admirateurs les plus acharnés) ou même que John Woo.

Avec son deuxième film, *Boiling Point*, peut-être son chef-d'œuvre à ce jour, le metteur en scène Kitano prend définitivement ses distances avec son personnage médiatique et donne une ampleur surprenante à son projet de cinéma. Cette fois, Kitano l'acteur joue le rôle d'un yakuza assez étrange, et n'est présent que dans la seconde partie du film. Il accentue le mélange des genres qui devient ici franchement carnavalesque, et se joue d'un scénario qui bifurque sans cesse. *Boiling Point* part sur la piste initiatique de l'adolescence - qu'il retrouvera dans *Kids Return* - et plonge au beau milieu d'un film de yakuzas, qui lui-même prend des chemins de traverse tout à fait inattendus. Kitano filme admirablement le base-ball, sport très populaire au Japon (Kitano lui-même possède sa propre équipe), propulse le thriller sur les rivages du burlesque et de la mélancolie tandis que son approche de la sexualité et de la cruauté prend un tour franchement transgressif. *Boiling*

Point est sans doute son film le plus surprenant et celui qui offre les visions les plus audacieuses, notamment dans sa seconde partie qui annonce d'une manière très directe les magnifiques scènes de plage de *Sonatine*, nous donnant l'étrange sensation que les personnages d'un film de Fuller se seraient égarés dans un film d'Antonioni.

Dans ses films suivants, Kitano va poursuivre sa quête existentielle et multiplier les propositions énigmatiques. Dans *A Scene at the Sea*, il s'agit d'un jeune éboueur sourd-muet, un réprouvé de la société, emporté par la vague d'une passion folle pour le surf. Dans *Sonatine*, c'est un yakuza dépressif et enfantin qui est le héros d'une aventure sans but dominée

par une nature superbement indifférente, occupée par des jeux absurdes ou des règlements de comptes incompréhensibles et hantée par le pressentiment d'une mort proche. Dans *Kids Return*, deux adolescents turbulents sont les vecteurs d'une dérive peu spectaculaire : l'un est attiré par le monde de la boxe, l'autre par l'univers des yakuzas, mais chacun est entraîné dans une forme de répétition et de surplage qui les renvoie impitoyablement à l'anonymat. À chaque fois, Kitano, qui ne joue ni dans *A Scene at the Sea*, ni dans *Kids Return*, invente un monde splendidement immobile, régi par des mouvements infinitésimaux et une scénographie d'une grande élégance. Il aime la puissance d'irruption d'un coup de poing, le hors-champ, l'absurde. Il refuse l'hystérie, la communication, l'explication.

Il reste à évoquer un film quelque peu maudit dans la trajectoire de Kitano. Il s'agit de *Getting Any?*, son cinquième film, inconnu hors du Japon, échec commercial patent et proposition de cinéma totalement incongrue. D'un parfait mauvais goût et d'un iconoclasme rageur, cet objet vraiment bizarroïde oscille entre le *Smorgasbord* de Jerry Lewis et les aspects les plus tordants de *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?*. Traitant les gags comme les scènes d'action (et vice-versa), c'est-à-dire dans un mouvement immobile et littéral, Kitano déconstruit tout à la fois le cinéma et la société japonais. Proche sans aucun doute de ses activités d'humoriste télévisuel, ce film pratiquement expérimental et totalement absurde dans sa conception, est porté par un mouvement de dérision généralisé qui n'épargne ni Kurosawa, ni les codes de la société traditionnelle, encore moins l'obsession de la consommation. Aux portes du *non-sense* et de l'autodestruction, Kitano surprend encore son monde et s'impose définitivement comme un des cinéastes les plus déroutants et les plus stimulants d'aujourd'hui.

T. J.

Entretien avec Takeshi Kitano

En France, nous vous avons découvert avec Sonatine à Cannes, en 1993. Pourquoi avez-vous choisi pour ce film l'univers des yakuzas et le cinéma de genre ?

Dans le quartier où je suis né, dans le milieu où j'ai grandi, presque tous les enfants arrêtent leurs études à la fin du collège, puis deviennent soit ouvriers, soit yakuzas. Tous les films que nous avons pu voir sur les yakuzas m'ont toujours paru très éloignés de la réalité. Dans mon quartier, qu'on appelait « buraku » (la zone), j'ai vu un yakuza poignarder un homme. J'ai aussi assisté à une scène de bagarre où celui qui avait donné le coup s'est cassé la main. Le coup, là aussi, a été très soudain et très court, et pourtant j'ai ressenti longtemps la douleur. J'ai peut-être un peu changé le cinéma japonais de genre, en introduisant dans mes films cette douleur, cette cruauté qui, à mon sens, lui faisaient défaut.

Il y a aussi, dans Sonatine, un humour permanent.

Comme vous le savez, mon métier est de faire rire les gens : je suis comique à la télévision. Et le monde des comiques ressemble énormément à celui des yakuzas : les comiques doivent savoir manier à la fois l'humour et l'agressivité.

Habituellement, l'univers des yakuzas est montré comme celui des films noirs (thrillers), marqué par une esthétique de la ville. Pourquoi dans vos films, une bonne partie de l'action se passe-t-elle au contraire à la plage, en plein air ?

Si je filmais les yakuzas dans la ville, ils n'existeraient que par rapport à la ville, et donc par rapport à la société et non pas en tant qu'individus. Alors qu'en pleine nature, ils se tournent vers eux-mêmes, et leur objet de réflexion devient leur propre existence. La mer que j'ai filmée, la mer d'Okinawa (les îles au sud du Japon) est transparente et le ciel y est extrêmement bleu. Pourtant, j'y ai ressenti une sorte de refus, une barrière entre les hommes et la nature ; et malgré sa beauté, personne n'y pratique de sports nautiques. Mes personnages non plus ; ils sont là, tout simplement.

Ce qui est très frappant dans Sonatine et dans certains autres de vos films, c'est qu'il y a peu d'action au sens traditionnel du terme, vous montrez davantage les moments où les personnages sont inoccupés, « en recherche ».

J'attends des efforts de la part des spectateurs. Dans le théâtre nô, à travers l'action très subtile d'un acteur, ou juste un léger mouvement du masque que porte l'acteur, les spectateurs peuvent saisir quelque chose, une modification dans un sentiment ou dans le cours de l'histoire. Je fais la même chose, je mets mes personnages sur la plage sans rien faire, et c'est le spectateur qui réfléchit à ce qui se passe. Les critiques japonais, qui, pour la plupart, sont médiocres, considèrent que le manque d'action dans une scène est un gaspillage de pellicule. Je montre des personnages qui ne font rien, et c'est au spectateur, chacun à sa manière, d'imaginer ce qui se passe ; ce qui, évidemment, lui demande de fournir des efforts. Je suis bien conscient que cela entraîne une certaine sélection des spectateurs. Mais je ne vois pas d'autres possibilités dans la situation actuelle du cinéma au Japon.

Quel est le rapport entre le personnage que vous avez interprété, par exemple dans Sonatine, et celui de comique à la télé ? Pour les spectateurs japonais, ces personnages sont-ils proches ou très différents ?

Comme je suis comique à la télé, les spectateurs se sont mis à rire la première fois qu'ils m'ont vu apparaître à l'écran, dans *Violent Cop*, mon premier film. Au début,

il était donc difficile de renverser cette image-là. Puis, j'ai découvert le personnage du clown blanc dans le cirque, un personnage qui fait rire les gens, mais dont les expressions sont empreintes de mélancolie et de douleur. Mon apparition à l'écran fait un peu le même effet que celle du clown blanc.

Pouvez-vous nous parler de la période où vous étiez jongleur ou homme de music-hall, avant de faire du cinéma ?

Je fréquente le music-hall depuis mon enfance. Quand j'étais étudiant à l'université, ce qui était exceptionnel dans mon quartier, on se moquait de moi. Mais nous étions en 68, à l'époque des manifestations, et un des slogans de ma fac, qui était située à Ochanomizu (un des centres universitaires de Tokyo), était : « Ochanomizu sera le Quartier Latin du Japon ». Après avoir été renvoyé de l'université, j'ai erré dans la ville, jusqu'à me retrouver devant le music-hall, et là j'ai décidé d'être jongleur. Les spectacles que j'y avais vus me faisaient rire, mais il y avait quelque chose qui ne me plaisait pas. J'ai alors proposé mes services au directeur du music-hall, qui m'a dit de me former. Dès que je suis monté sur scène, j'ai fait des choses à mon goût. À ce moment-là, un nouveau style de comique est apparu simultanément à Tokyo et à Osaka ; c'est ce qu'on appelle la simultanéité des événements, comme en mai 68.

Votre type de comique était-il plutôt verbal ou gestuel ?

Au départ, c'était plutôt un comique de langage. Mais dans le premier music-hall où je me suis formé, j'ai appris la danse, les claquettes et les mouvements corporels à la limite du ridicule. C'est là que j'ai rencontré mon premier maître, qui m'influence encore beaucoup aujourd'hui. Il me disait souvent que les acteurs comiques devaient être beaux, mais que cette beauté n'avait rien à voir avec l'apparence, qu'il s'agissait d'une beauté intérieure. J'ai été ému d'avoir rencontré un homme qui puisse dire des choses comme ça, dans le monde du music-hall.

Y a-t-il des choses improvisées, par exemple dans les scènes des fleurs de Boiling Point ?

Lors des repérages, nous sommes passés devant le champ de fleurs, tout à fait par hasard. J'ai soudain décidé de tourner une scène qui, évidemment, n'était pas dans le scénario. Avec mon accessoiriste, nous avons commencé à fabriquer le bouquet que j'ai posé sur ma tête. Toute l'équipe m'a trouvé monstrueux. Personne n'a accepté cette scène, même au montage final. Et finalement, c'est la scène symbolique de tout le film. Mais on ne peut pas imaginer ce genre de scène au moment de l'écriture. Ce qui signifie qu'un tournage demande de la souplesse.

Vos personnages dans Boiling Point et Sonatine ont un rapport assez violent, voire sadique, avec les femmes. Pourquoi ce type de relations entre hommes et femmes ?

Sonatine montre l'apparition soudaine d'une femme devant les yeux d'un homme. Comment cet homme réagit-il ? Il ne sait plus ce qu'il va devenir ; à ce moment-là, cette femme devient idéale pour lui, mais il ne veut pas faire les premiers pas, il veut qu'elle le séduise. Lorsque la femme surgit, c'est une apparition brève, donc idéale. Pourtant il manque quelque chose dans l'apparition idéale. Les yakuzas sont parfois violents avec leurs maîtresses, mais ils sont capables de risquer leur vie pour elles. Et selon eux, le fait de frapper une fille signifie qu'ils ont un sentiment très fort pour elle.

Votre troisième film, *A Scene at the Sea*, est perçu comme très différent des deux premiers et des suivants. D'où vient votre intérêt pour le personnage du surfer sourd-muet ?

J'ai raté ce film ; c'est la première fois que je l'avoue. Au début, j'ai imaginé que la vision et la perception des sons des sourds-muets étaient complètement différentes de celles des autres. J'avais envie de changer totalement la lumière, les couleurs et la musique pour les plans en regard subjectif des sourds-muets, mais nous n'arrivions pas à trouver les moyens.

Où avez-vous tourné ?

À Yokosuka, dans la baie de Tokyo. C'est un endroit où la mer est très polluée. J'ai imaginé que cette mer vraiment sale serait perçue comme belle dans la vision des gens handicapés.

Dans quelles conditions financières le film a-t-il été produit ?

Au Japon, la situation est catastrophique. Même en additionnant les droits d'entrée en salles, les droits d'auteur des passages à la télévision et les droits vidéo, le budget est insuffisant. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit des romans et des livres comiques, pour mettre ces droits d'auteur dans mes films. Et si je fais souvent de la télévision, c'est comme un job alimentaire, car je ne peux pas vivre de mes films ; je n'ai d'ailleurs jamais imaginé que je le pourrais.

Considérez-vous que le contexte du cinéma japonais soit défavorable à ceux qui veulent faire quelque chose de personnel ?

Je ne perçois actuellement rien de neuf dans le cinéma japonais. Et je crois que c'est dû au lien très étroit entre les critiques et les maisons de production. Les critiques japonais ont peur de perdre leur travail, ils écrivent donc toujours leurs articles en faveur des maisons de production, des studios. Presque tous les critiques ont écrit que *Boiling Point* et *Sonatine* étaient les plus mauvais films du Japon ; et ils n'ont plus su que penser lorsqu'ils ont appris que ces films étaient estimés en France ou en Angleterre.

Pouvez-vous nous parler de votre cinquième film, *Getting Any?*

J'ai fait ce film pour foutre la merde dans le cinéma japonais. C'est vraiment un mauvais film que personne ne veut voir car il pue ; j'ai eu envie de montrer la réalité du cinéma japonais.

Mais c'est une comédie ?

Comme le comique est mon métier, j'ai essayé mais je n'y suis pas parvenu, le budget était limité et le tournage ne s'est pas bien passé. Mais le Japon, qui est un des pays économiquement les plus puissants, évacue les éléments tels que ce film.

Nous avons eu l'impression que *Kid's Return* est un film autobiographique. Pouvez-vous nous parler de ce qui a inspiré *Kid's Return* ?

Oui, c'est un film autobiographique, surtout en ce qui concerne le personnage de Shinji. C'est mon autoportrait en adolescent. J'avais commencé, en secret pour que ma mère n'en sache rien, l'entraînement de la boxe. Les entraîneurs m'encourageaient beaucoup, me disaient que j'étais très fort et que j'irai loin, peut-être jusqu'au titre de champion du Japon. J'étais devenu un espoir de la boxe. Un jour, ma mère a tout appris et m'a interdit de poursuivre, en me suppliant. Elle disait que cela rendait idiot et elle avait très peur que je me fasse tuer. J'aimais bien la boxe, cela me permettait de me défendre, et puis mes copains se tenaient à distance. Mais j'ai arrêté, pour ma mère.

Pourquoi avoir, tout à coup, pensé que c'était le moment de changer de registre et de faire un film autobiographique ?

Je pense à différents genres de films. J'ai plusieurs projets en tête. Il y a plusieurs façons d'être dans un film. Si je réalise un film qui parle de ma jeunesse je ne peux

pas jouer dedans, je suis trop vieux. Mais comme c'est autobiographique, j'y suis quand même, sans y être acteur. Lorsqu'il s'agit, par contre, de personnages de ma génération, j'ai toujours très envie d'interpréter un rôle. Évoquer ma jeunesse était une chose qui me restait à faire, que je n'avais jamais faite. Dans un autre registre, je n'ai pas encore réalisé de films sur les yakuzas vieillissants !

Kid's Return donne l'impression qu'il y a une difficulté terrible pour un adolescent de Tokyo à rejoindre l'autre, les autres. La solitude semble être un handicap pesant, comme si seul, on ne pouvait être que désœuvré, on ne pouvait que s'ennuyer. Dès qu'ils sont deux, leur association leur donne l'élan nécessaire pour réaliser quelque chose, sinon ça paraît impossible. Cela correspond-t-il à un souci esthétique ou autobiographique ?

Bien sûr, l'amitié est très importante mais ce qui prévaut au Japon, plus encore que l'amitié, c'est la relation père/fils, la relation familiale en général. Nous établissons des liens familiaux et nous les reproduisons sans cesse, où que l'on soit, à l'intérieur de la société. On protège, on nourrit, on fait boire des gens. Cela existe partout mais c'est particulièrement clair et accentué à l'intérieur du monde des yakuzas, puisqu'ils s'appellent entre eux des frères, les petits frères et les grands frères. Ce qui est vrai c'est qu'on peut pas vivre seul dans la société japonaise. On le lit dans les journaux, les suicides d'enfants sont fréquents. Des jeunes, victimes de racket ou passés à tabac, toujours seuls, n'ayant personne à qui se confier, se tuent justement parce que leur possibilité d'expression n'est pas reconnue, celle d'avoir des amis, par exemple, est niée.

Est-ce que la quasi absence de personnage féminin dans vos films est une fatalité ? Envisagez-vous de réaliser un jour, un film centré sur des héroïnes féminines ?

Dans mon prochain film, il y a pas mal de personnages féminins mais comme effectivement, je ne suis pas un expert en la matière, je ne sais pas ce que cela va donner ! (rires collectifs) Il faut que j'y réfléchisse ! Donnez-moi du tabac plus fort et je vais y réfléchir ! (rires) C'est vraiment une question qui m'atteint au cœur !

Dans *Kid's Return*, on a l'impression qu'il existe un tabou de la parole. Les gens n'arrivent pas vraiment à se parler. Est-t-il exclu que vos prochains films soient plus bavards ?

Je ne mets pas l'importance de la parole en doute, c'est grâce à elle que je gagne ma vie. Mon travail d'animateur à la télévision repose entièrement sur le langage. La tradition comique au Japon consiste à faire rire en utilisant un minimum de mots. J'aime cette efficacité des mots, cette concision de la parole et c'est ce que je recherche pour mes films. Je déteste les films où les gens parlent trop, racontent leur vie sur fond de paysages, par exemple.

Quelle signification donnez-vous au titre de votre film ?

Le premier sens c'est celui du retour à la jeunesse mais la fin de *Kid's Return* reste assez ambiguë sur ce point. Je pense néanmoins que leur jeunesse est terminée. C'est la question que pose Shinji à la fin du film, à laquelle Masaru répond non. Le titre indique un retour au point de départ de la jeunesse. Dans la société, lorsqu'un enfant commet des erreurs, les parents ont tendance à dire que ce n'est pas trop grave, qu'il va pouvoir prendre un nouveau départ, que la jeunesse est faite pour cela. Je ne suis absolument pas d'accord avec cette attitude, je suis beaucoup plus pessimiste. J'ai laissé une fin ouverte, alors que personnellement je pensais que tout était fichu.

Entretien réalisé par Marie-Anne Guerin et Thierry Jousse à Tokyo le 12 décembre 1995, traduit du japonais par Yoichi Umémoto.

Violent Cop (*Sono Otoko Kyobo Ni Tsuli*, 1989, 1h43)

À l'origine, Kitano devait seulement être l'interprète de *Violent Cop*, produit par la major Shochiku. Par chance, Kinji Fukusaku, scénariste, renonça finalement à la réalisation du film pour laisser sa place à Beat Takeshi, acteur réputé et personnage déjà très célèbre pour ses prestations télévisuelles. Sur une trame franchement classique - un flic violent est aux prises à la fois avec la hiérarchie policière et un gang sauvage dirigé par le sans foi ni loi Kiyohiro - Kitano fait ses gammes, invente une figure marquante et trouve instantanément son style dépoillé. Il en résulte un film d'une grande sécheresse où la folie et la violence sont à la fois parfaitement concrètes et résolument abstraites.

Boiling Point (3-4 x *Jugatsu*, 1990, 1h36)

Pour son deuxième film, Kitano complexifie le récit. On part sur la piste initiatique de l'adolescence et du base-ball, sport ultra-populaire au Japon et on tombe dans une histoire de yakuzas pleine de bruit et de fureur, et en même temps parfaitement mélancolique. Le film le plus riche et le plus dense de Kitano, totalement irracontable, construit au gré des improvisations de l'acteur-cinéaste et qui contient quelques unes des plus fulgurantes idées de cinéma de l'époque.

A Scene et the Sea (*Ano Natsu Ichiban Shizukana*, 1991, 1h41)

Changement de cap : Kitano passe de la Shochiku à la Toho, autre major japonaise et il ne joue plus dans son film. Changement de registre aussi : plus question de yakuza, le héros est un jeune éboueur sourd-muet emporté par une soudaine et dévorante passion pour le surf. Un film attachant et obsédant sur l'obsession, marqué par l'horizontalité de la mer et du paysage, un sens aigu de la répétition et un esprit très zen.



Sonatine (1993, 1h34)

Retour à la case départ : Kitano-acteur revient au premier plan et les yakuzas avec lui. La structure narrative est assez proche de *Boiling Point* mais une grande partie de l'action (ou plutôt de la non-action) se déroule maintenant à la plage, du côté d'Okinawa, où sont réfugiés Murakawa (Takeshi en personne, magnétique et inquiétant, dans son plus beau rôle) et

sa bande, contraints de fuir Tokyo. Là, au bord de cette mer énigmatique, ils inventent les jeux les plus surprenants et les plus enfantins. Peut-être le plus beau film de Kitano marqué par un mélange de ton parfaitement dominé et une ineffable poésie.

Getting Any? (*Minna Yatteruka*, 1995, 1h50)

Sans doute le film le plus déroutant de Kitano. En une série de gags et de scènes absurdes reliés entre eux par la seule obsession du sexe et des voitures, Takeshi met à nu les codes et les conventions du cinéma japonais et se mesure à l'univers de Jerry Lewis. D'un parfait mauvais goût et d'une réelle invention visuelle, le film se clôt sur une parodie complètement délirante de *La Mouche* de David Cronenberg. Kitano n'a peur de rien, il fait le bilan de ses expériences télévisuelles et son film est une vraie curiosité.



Kids Return (1996, 1h48)

Le film de la consécration pour Kitano, qui obtient enfin son premier succès au Japon où le film est toujours à l'affiche après quatre mois d'exploitation. Deux adolescents turbulents quittent l'école et tentent leur chance, l'un dans les milieux de la boxe, l'autre chez les yakuzas. Ils échouent tous les deux et l'horizon semble totalement fermé. Un film à consonance autobiographique, dominé par un ancrage très contemporain, et qui débouche sur un pessimisme actif.



T. J.



Kirk Wong

Si *Le Club* (1981) inaugure la carrière de Kirk Wong, si *Gunmen* (1989) lui a assuré une réputation internationale, si *Brigade criminelle* (1993) l'a finalement rendu célèbre à Hong Kong, *Organised Crime and Triad Bureau* (1994), le premier film que Kirk Wong ait réalisé et produit, est aussi celui où son style de mise en scène s'exprime à l'état le plus pur. Tourné en extérieur (Hong Kong, l'île de Cheung Chau), le film est à mille lieux de la violence stylisée qui, de Tsui Hark à John Woo, est devenue la marque du cinéma de Hong Kong. Il y a quelque chose de bazinien dans l'approche que Wong a du réel.

Antoine de Baecque insistait sur l'aspect virtuose du montage dans *Gunmen*⁽¹⁾, mais Wong sait doser l'alternance entre découpage rapide et plans séquences faisant appel à la profondeur de champ. Dans *Organised Crime*, on voit le héros, Détective Lee, entouré de son équipe, interroger un suspect dans une pièce immense. Procédure efficace mais crapuleuse que Wong montre sans complaisance. Le plan se prolonge, puis un raccord dans l'axe nous rapproche du suspect, affalé sur une chaise. Un second raccord dans l'axe nous donne un gros plan de son visage affolé, puis la caméra s'élève, pour se fixer sur le visage d'un policier debout derrière lui. Un changement de plan nous amène à gauche du suspect, révélant Lee cadré en plan américain. On retrouve une telle alternance dans *Brigade criminelle*. Alors que le film démarre sur une séquence extrêmement rapide où Jackie Chan, pour interrompre un cambriolage à main armée, finit par abattre un gangster, on le retrouve plus tard dans une autre version de ses « devoirs » : chargé de protéger un industriel véreux menacé de kidnapping, il doit arbitrer une querelle syndicale entre ce dernier et ses ouvriers. Wong filme d'une seule traite le discours de Chan, au milieu de la centaine d'ouvriers. C'est ce que le cinéaste appelle son « effet documentaire ». On se souviendra aussi qu'il relègue souvent certains moments de violence au fond de la scène, en profondeur de champ, la repoussant de surcroît à la bordure du cadre : telle le sanglant interrogatoire d'un suspect (déjà) au poste de police où Tony Leung vient de prendre ses fonctions dans *Gunmen*,

1. « Le raccord est une somme de fragments devenant unité, une pluralité de points de vue se faisant unique. C'est le montage de l'action. Chez Kirk Wong, celle-ci devient la seule vérité. » *Cahiers du cinéma*, n° 434, p. 57.

2. *Brigade criminelle* nouait une complexe histoire d'amour entre Jackie Chan et la jolie psychiatre de la police, mais la production exigea le renvoi de l'actrice.

ou le viol et le meurtre des call-girls par les gangsters dans *Rock'n Roll Cop* (1994).

Dans *Organised Crime and Triad Bureau*, le réel se fait ténu, tenace et résistant. Le romantisme qui couve dans les meilleurs films de Wong (l'amour fou entre le gangster en cavale et sa maîtresse, ou, dans *Gunmen*, la liaison sans espoir entre Tony Leung et Carrie Ng, ou encore, dans *Rock'n Roll Cop*, la passion secrète du flic pour la call-girl qui l'a jadis quitté⁽²⁾), ne résulte pas, comme chez Woo, d'une grandiose abstraction lyrique, mais de la confrontation entre un réel implacable et la vulnérabilité des

hommes et des femmes qui l'habitent. Une scène est particulièrement révélatrice : traqués dans les montagnes de Cheung Cho, le gangster et sa maîtresse s'enduisent le corps de crotte pour échapper à la détection olfactive des chiens policiers. Tourné comme un simple constat, ce moment n'est ni grotesque ni comique : il nous donne au contraire la mesure tragique de la cruauté d'une chasse à l'homme, même si ce sont les « bons » qui la mènent. Si, pour le gangster, le réel est ce qui conspire à le priver de sa liberté et de son amour, pour les flics il est un entrelacs de tracasseries administratives et de signes à déchiffrer. Une opération de police n'est autre chose qu'une réorganisation, puis une lecture de ces signes : témoin l'impact visuel de ce moment où, payés par Lee et ses hommes, les vendeurs du marché replient, un par un, leurs parasols, pour dégager la perspective du marché au regard de la Loi. Et, quelques images plus tard, les flics repèrent deux gangsters déguisés en marchands au peu de cas qu'il fait du poisson qu'ils sont censés vendre.

Dans une industrie qui se gorge de films-formules, de *sequels* et de *remakes*, Kirk Wong n'a cessé de s'affirmer comme un original – ce dont il a parfois payé le prix. Il a maintenant rejoint le petit groupe de réalisateurs de Hong Kong partis chercher de meilleures conditions de travail aux États-Unis. Cette rétrospective coïncide donc avec un tournant de sa carrière, inaugurant peut-être, pour paraphraser un réalisateur qu'il admire, un *deuxième souffle*.

Bérénice Reynaud

Propos en forme d'autoportrait

Je suis devenu cinéaste afin d'avoir un contrôle total sur le décor, l'éclairage, les costumes, le style d'un film. À Londres, j'ai travaillé à la télévision. C'est une bonne école, mais comme je détestais le tournage en studio avec trois caméras fixes, je saisisais le moindre prétexte pour partir en extérieurs, ce qui les rendait fous. On m'a offert la chance de réaliser *Le Club* : le producteur venait de virer le réalisateur, il fallait tourner une semaine après, et le scénario ne me plaisait pas. On l'a réécrit au fur et à mesure du tournage... Et le film fut un succès ! Ensuite, j'ai tourné *Health Warning*, de manière encore plus expérimentale, en improvisant et en structurant le film comme un jeu vidéo. Aimant tourner vite, je déteste les films d'époque qui obligent les acteurs à enfiler leurs costumes ; mais Tsui-Hark, qui a produit *Gunmen*, m'a suggéré de faire un film inspiré de la série américaine *Les Incorruptibles* (que je n'ai jamais vue). On a tourné à Hong Kong, j'ai même refusé d'aller à Shanghai de peur de chercher à en copier les décors : on avait peu d'argent et ça aurait fait ringard. C'est plus intéressant d'imaginer une ville que d'y aller : c'est ce que Sternberg a fait avec *Shanghai Express* !

La scène de bagarre de *Gunmen*, découpée et analysée par Antoine de Baecque dans les *Cahiers* (n° 434), je l'ai composée comme un morceau de musique : je sais à l'avance quel plan je veux, et (plus ou moins) combien de temps il doit durer. Je dessine un *story-board* et je tourne de façon très économique. Il faut avoir le sens du rythme, savoir à l'avance si on a besoin d'un gros plan, s'il faut montrer ceci ou cela, quelle sorte de mouvement de caméra on veut pour soutenir ce rythme. En plus de ces séquences rapides, j'ai aussi des plans d'ensemble soutenus dans la durée, sans raccord, comme ce plan de *Brigade criminelle* où Jackie Chan parle aux ouvriers. Cela produit

Jackie Chan dans *Brigade criminelle*.



un effet documentaire, c'est une manière plus forte de représenter le réel. On avait embauché une centaine de figurants, et je me suis dit : « On n'a qu'à les mettre tous dans le même plan ! »

Je collabore étroitement avec le monteur. Comme je ne tourne que ce dont j'ai besoin, je ne lui offre pas beaucoup de choix, mais s'il arrive à me surprendre, je suis ravi ! Certaines de mes séquences sont très longues, et je les lui amène sans explication pour voir comment il va se débrouiller. Pour *Brigade criminelle*, le studio a voulu remonter le film, mais leur version n'est pas très différente de la mienne : comme je monte en tournant, tout ce qu'ils pouvaient faire c'était supprimer deux ou trois trucs. Ça m'a fait rire : ça a beau être un « film de Jackie Chan », ça n'en reste pas moins mon film !

Il y a du pour et du contre pour l'usage du son synchrone : c'est plus réaliste, mais on perd la liberté de création que vous donne le doublage. Pour *Gunmen*, il n'y a pas un seul mot qui vient du scénario original : j'ai tout réécrit au doublage. Les acteurs étaient stupéfaits. Par contre, *Taking Manhattan* a été tourné en anglais, en son synchrone. J'avais visité New York en venant présenter *Gunmen*, et ça m'avait donné envie d'y tourner, parce que c'est une ville qui ressemble à Hong Kong : on a du crime, un port, une agitation, un rythme de vie tout à fait comparable. Mais le film n'a pas du tout marché. Après une série d'échecs commerciaux, j'ai pu survivre en travaillant comme acteur – j'étais spécialisé dans le rôle du « méchant ». C'est sur le tournage de *Twin Dragons* que j'ai rencontré Jackie Chan. On est devenu copains, je lui ai parlé de mon projet de film, et il m'a dit qu'il aimerait jouer dedans. J'étais stupéfait, mais il était vraiment sincère. J'ai dû restructurer le film autour de sa présence, mais la gageure c'était de présenter une autre facette de

Jackie. D'habitude, il donne dans le registre héroï-comique ; mon propos est plus sérieux, le flic n'est pas un superman, mais un type vulnérable. Il s'est beaucoup investi dans le film et visionnait les rushes tous les jours. Mais à la fin du tournage, je me suis disputé avec lui et avec son studio, Golden Harvest. Ils ont même voulu retirer mon nom du générique, mais je ne les ai pas laissés faire. J'aime travailler avec les acteurs ; je les choisis en raison d'un potentiel que je devine en eux, et dont ils ne sont parfois pas conscients. Je passe pas mal de temps avec eux avant le tournage, pour mieux les connaître. Mon rôle, c'est de les convaincre qu'ils sont capables de faire certaines choses auxquelles ils n'avaient jamais pensé jusque-là. Je n'ai pas besoin de plus de deux

prises pour obtenir ce que je veux des acteurs ; si on en tourne plus, ils perdent confiance. Même Jackie Chan était surpris de se découvrir capable d'un type de jeu plus réaliste. C'est un acteur très doué, mais je n'ai pas eu l'occasion de le pousser à fond. Pendant le tournage, on s'est très bien entendus et on avait prévu de faire ensemble un autre film qui révélerait d'autres facettes de son talent. Il y a trop peu de réalisateurs à Hong Kong capables de ce type de travail. Un acteur veut toujours vous donner le meilleur de lui-même, mais il faut l'encourager, lui dire ce qu'il fait de bien et ce qu'il fait de mal. Souvent les acteurs n'osent pas dire au metteur en scène comment ils conçoivent leur rôle. Il faut donc deviner ce qu'ils pensent, mettre leur créativité à contribution ; si on y arrive, c'est génial : c'est comme si on dansait ensemble. Après mes ennuis avec la Golden Harvest, j'ai monté ma propre société de production. Je voulais faire plus de films inspirés d'histoires réelles. Tous les matins, j'allais prendre mon petit déjeuner dans un bar de flics. C'est là que j'ai rencontré « Winky Wong » - cet inspecteur de police qui a écrit les scénarios de mes derniers films. Je lui ai dit : « Tu rédiges les déclarations des suspects, il y a tout un scénario là-dedans, tu peux écrire ». On travaille ensemble l'intrigue, la succession des scènes, le dialogue. Il travaille vite, un vrai pro, mais il dit que je ne suis jamais content, que je n'arrête pas de le faire réécrire, que je l'appelle chez lui à trois heures du matin ! J'ai réalisé des histoires de flic toute ma vie, mais à partir de *Brigade criminelle*, j'ai pu leur donner une tournure plus réaliste. Les flics sont un moyen d'explorer des genres différents - comédie, action, film de fantôme - on finit par y prendre goût, par explorer le sujet plus profondément, et se rendre compte que les flics sont des êtres humains complexes, avec un style bien à eux. Je n'ai pas de vision romantique de la police - ils sont censés nous protéger, la société en a besoin, mais ils ne sont pas parfaits, ils ont des émotions, des ennuis de femmes, de fric, des problèmes psychologiques... Je n'hésite pas à montrer la police tabasser un suspect, ce qui est rare dans un film de Hong Kong, et c'est déjà une prise de position de ma part.

J'ai un point de vue moral sur mes personnages, mais il s'exprime plus dans les petits détails que dans l'histoire elle-même. Devons-nous haïr les gangsters ? Ils ont les plus belles filles, ils mènent une vie passionnante, ont des amis loyaux, et c'est pourquoi les flics les respectent. De ce point de vue, mes films sont ambigus : je montre aussi bien l'honneur qui existe chez les gangsters que la crapulerie dont les flics sont capables. Ce n'est pas la perspective de 1997 qui m'a fait quitter Hong Kong, mais ma situation familiale et aussi le fait que, pour le moment, c'est ici, aux Etats-Unis, que j'ai les meilleures chances de travailler. J'ai plusieurs projets, entre autres un *remake* du *Cercle rouge* de Melville, dont on m'a envoyé une cassette. Je pense que j'ai dû voir le film au moment de sa sortie, parce qu'il contient des choses qui m'ont inconsciemment influencé, comme la chasse à l'homme en hélicoptère que j'ai reproduite dans *Organised Crime*. J'ai récemment vu plusieurs de ses films, dont *L'Armée des Ombres*, que j'adore, et je suis terriblement impressionné. C'est un vrai maître de cinéma, un précurseur qui savait percevoir le style de vie, le code de conduite des gangsters, en extraire l'aura de façon tellement magique, et la transposer sur l'écran.

Propos recueillis par Bérénice Reynaud en août 1994 et en octobre 1996.



The Club (Mo Teng, 1981, 1h25)

« Je ne me suis jamais autant amusé que pendant le tournage de *The Club* : toute l'équipe, les techniciens comme les acteurs, vivaient ensemble, dans ce club, la vie même des personnages du film. C'est l'histoire de deux gangsters, du code de l'honneur chez les truands, de cette amitié entre hommes pour laquelle on est prêt à tout risquer, y compris sa vie. C'est une histoire complexe, et la violence n'y est qu'un élément. Bien sûr il y a des gens qui meurent, mais est-ce tragique ? Les bons survivent, donc je suppose que c'est Okay. »

Kirk Wong

« Quand le propriétaire du Club Copacabana tombe victime d'une embuscade, ses amis Chan et Ma cherchent à le venger... Un film d'action excitant, avec des gangsters, des filles et de l'héroïsme. »

D'après le catalogue du Festival de Hong Kong

Health Warning (Da Lui Toi, 1983, 1h25)

Au début du XXI^e siècle, dans un monde de chaos, de jeunes survivants hantent les rues sombres pour rejoindre des clubs d'arts martiaux. Ah Wai et Ah Gai, disciples du Straight Martial Arts Club, respectueux des vertus traditionnelles, s'opposent au EX Gang, un club néo-martial qui favorise un hedonisme décadent, l'usage de stimulants et le recours à des pratiques médicales bizarres (telles que la lobotomie). Mais Monique et Viva, qui servent d'entraîneuses/ tueuses au EX Gang séduisent nos deux héros et les initient aux plaisirs de la drogue et à d'autres dangers. *Health Warning* nous présente un monde où la réalité passe par la médiation d'un esprit soumis à la drogue... Avec une sensibilité inspirée de Sade qui aurait vu les films de Cocteau, il demeure le film le plus expérimental (car le plus intelligent) que l'industrie de Hong Kong aura jamais produit.

D'après un article de Roger Garcia - Bérénice Reynaud

Lifeline Express (Hung Wang Dong Tau, 1984)

« Le film est né d'un rêve de producteur qui voulait un film à épisodes réalisé par trois metteurs en scène de la Nouvelle Vague de Hong Kong. Finalement, il n'a retenu que mon projet, mais m'a demandé d'en faire un long métrage. C'était l'histoire d'un type qui a une phobie des hôpitaux, et un jour il doit subir une intervention chirurgicale. Et on ne sait pas si les choses horribles qui lui arrivent se produisent dans le réel ou sont le fruit de son imagination. Je trouve que l'idée originale était vraiment bonne, mais

l'obligation d'en faire un long métrage a déséquilibré le film. Le début est une comédie, la deuxième partie un *thriller*, et la fin c'est encore autre chose. C'est plutôt trois petits films collés ensemble. »

Propos de Kirk Wong recueillis par Bérénice Reynaud

True Colors (Ying Hung Jing Juen, 1986)

« C'est le seul de mes films qui me soit tombé dessus complètement par hasard. Un producteur m'a dit qu'il lui fallait un film pour Noël. Mais il n'avait ni sujet ni histoire, et on était déjà fin octobre ! On s'est enfermé dans une chambre d'hôtel pour concocter un « scénario », mais ça ne marchait pas très fort, et le producteur nous a parlé d'un film américain noir et blanc dont il aurait attrapé des extraits à la télé dans sa chambre d'hôtel, en prenant une douche : l'histoire de deux amis d'enfance, dont l'un devient flic et l'autre truand. J'étais vraiment naïf à l'époque, et je l'ai cru. C'est comme ça que je me suis retrouvé à tourner, sans m'en rendre compte, un *remake* des *Anges aux figures sales* de Michael Curtiz ! »

Propos de K.W. recueillis par B.R.



Gunmen (Tin Loh Dei Mong, 1989, 1h30)

Au sud de la Chine en 1926, quatre soldats loyaux à la République sont capturés et torturés par un seigneur de la guerre. Plus tard, l'un d'eux, devenu flic à Shanghai (un jeune Tony Leung d'avant la gloire de *L'Amant*), ébauche une liaison difficile avec une prostituée qui lui sert d'indie (superbe Carrie Ng), puis retrouve son ancien ennemi parmi les dirigeants de la pègre locale. Pour le combattre, en dépit de la corruption qui règne dans la police, il crée une sorte de « section spéciale » (comme jadis Eliot Ness) dans laquelle il recrute ses anciens compagnons d'armes qui végétaient comme tireurs de pousse pousse. Les deux camps se livrent une guerre sans merci, et le triomphe final de la Loi est teinté d'amertume.

Taking Manhattan (Maai Chiu Maan Haak Tun, 1991)

Un flic de Hong Kong détaché à New York, se voit, après l'assassinat en masse de ses collègues, recruté de force par une jolie policière aussi sexy que dominatrice, ce qui lui cause bien des problèmes

conjugaux. Infiltré dans la mafia, il se retrouve au cœur de rivalités entre gangsters cantonnais, siciliens et brésiliens qui convoitent une importante cargaison de drogue. Film mineur dans l'œuvre de Wong, *Taking Manhattan* n'en contient pas moins de belles scènes de violence, notamment le meurtre sanglant d'un gangster par un autre qui lui enfonce un tire-bouchon dans le cou. Wong a visiblement tourné le film pour le plaisir d'explorer Manhattan, non en touriste, mais en amoureux de ses bars interlopes, ses lieux mal famés, ses lofts déserts et ses allées sombres.

Organised Crime and Triad Bureau (Zhong-gan Ling Ji, 1993, 1h30)

Structuré autour de deux chasses à l'homme - l'une dans l'île de Cheung Chau, l'autre en plein centre de Hong Kong -, le film, basé sur des faits réels, oppose un inspecteur de police aux méthodes peu orthodoxes (Danny Lee) à un truand dangereux (Anthony Wong). Malgré son identification évidente avec le personnage du flic, Kirk Wong laisse percer une véritable sympathie pour le style de vie et le code d'honneur de la pègre. Le film se transforme en une histoire d'amour fou entre le gangster en cavale et sa maîtresse (Cecilia Yip), qui accomplissent des sacrifices héroïques l'un pour l'autre - tout en déversant sur les passants des rafales de mitraillettes ! Et le cri final de Cecilia Yip découvrant la mort de son amant est un grand moment de cinéma.

Brigade criminelle (Crime Story) (Zhong An Zu, 1994, 1h47)

En s'inspirant d'une histoire vraie - le kidnapping d'un industriel véreux -, Kirk Wong a offert à Jackie Chan, la plus grande star du cinéma asiatique, le rôle de sa vie, celui d'un inspecteur de police en pleine crise. Bouleversé d'avoir abattu un malfaiteur, honteux d'avoir parfois à jouer le rôle de chien de garde des classes dominantes, rongé de doutes quant à l'intégrité de certains de ses collègues, il doit risquer sa vie pour sauver celle d'un homme qu'il méprise. Le film ne décevra pas les fans de Jackie Chan, car sa lutte de plus en plus solitaire contre le syndicat du crime s'assortit d'exploits spectaculaires ; mais bien au-delà d'un héros de bande dessinée, Kirk Wong fait de lui un personnage complexe, vulnérable, qui connaît aussi bien l'odeur de la peur que le goût amer de la victoire.

Rock'n Roll Cop (Yihao Tongjifan, 1994, 1h30)

Malgré son titre, *Rock'n Roll Cop* n'est pas une comédie musicale mais un film à l'intrigue dense, touffue, fort bien documentée, sur la collaboration entre les polices de Chine pop' et de Hong Kong pour contenir les expéditions meurtrières de la pègre des deux côtés de la frontière. Le style informel, décontracté, très *cool*, du flic détaché de Hong Kong se heurte au maintien plus strict, plus compassé de son collègue chinois, mais les deux hommes finissent par se respecter, tout en vivant des histoires troubles avec deux femmes liées à la mafia - une petite chanteuse et une *callgirl* (Carrie Ng). *Rock'n Roll Cop* met à plat la violence aveugle de la pègre tout en explorant les conflits secrets des hommes qui gagnent leur vie à défendre la loi dans un monde mouvant.

B. R.

Gare à Woo !

Les familiers du cinéma de Hong Kong connaissent bien le nom de John Woo. Il est celui qui se révèle aujourd'hui dans la droite succession d'un autre grand maître du cinéma d'action de Hong Kong, Chang-Cheh (1). Chang-Cheh fut le premier à intégrer dans des récits contemporains et policiers, des combats de kung-fu et d'arts martiaux qu'on avait l'habitude de voir dans les films à costumes. Woo prolonge cette tradition en y ajoutant des éléments empruntés au thriller américain : armes à feu, poursuites, règlements de comptes. Le style de Woo rappelle donc celui des films de kung-fu traditionnels, avec en plus un maniérisme, voire un fétichisme, très occidental.

Ce curieux mariage explique sans doute l'intérêt suscité par John Woo qui, avant d'aboutir à ce style si particulier, a d'abord suivi l'itinéraire classique des cinéastes d'action de Hong Kong. Il se fait remarquer en supervisant les scènes d'action des comédies de Michael Hui, le Jerry Lewis de Hong Kong. Son passage chez les Majors, (les frères Shaw) pendant lequel il réalise des films qu'il reconnaît lui-même comme assez médiocres, aboutit à une rencontre décisive avec Tsui-Hark, prodige et chef de file de la nouvelle génération de Hong Kong, remarqué avec son délirant *Butterfly Murders*. Tsui-Hark et John Woo partagent le même respect pour la culture chinoise, mais connaissent et admirent les films d'action des années 70. Après avoir réalisé en 1983 *Zu, Warriors from the Magic Mountain*, Tsui-Hark crée en 1984 Film Workshop. John Woo décide de le rejoindre dans cette aventure. C'est le début d'une longue collaboration qui sera la source de la renaissance du cinéma policier à Hong Kong. Le film de gangsters n'est plus à la mode depuis la fin des années 70, mais John Woo va renouveler le genre avec *A Better Tomorrow* qui réconcilie la cascade des films de cape et d'épée avec les fusillades dans le style Peckinpah. *A Better Tomorrow* sera une véritable révolution dans le film d'action à Hong Kong. On y voit déjà poindre la peur de 1997, la puissance des syndicats du crime, la violence urbaine. Certainement pas le meilleur film de Woo, *A Better Tomorrow* introduit les constantes de son style avec des personnages qui doivent tout à Melville, que Woo considère comme son maître. Reste le plaisir de la pyrotechnie qui atteint un point culminant dans une séquence opposant Chow-Yun-Fat, blessé à la jambe, et une horde de tueurs dans l'exigu décor d'un couloir d'immeuble.

C'est en 1988 que John Woo rencontre un succès critique international avec *The Killer*, remake non avoué



John Woo sur le tournage de *À toute épreuve*.

du *Samourai*. Ici, le déséquilibre constant entre la naïveté et la violence concourt à la folie et l'étrangeté du film. Woo décide ensuite de quitter Film Workshop pour produire et réaliser en indépendant, avec la complicité d'un autre ancien de chez Tsui-Hark : Terence Chang. Leur association produira, entre autres, *Hard Boiled*, *Once a Thief*...

John Woo jouit d'une grande réputation à Hollywood où il est respecté par de nombreux professionnels comme, par exemple, Joel Silver. L'imagerie du cinéma de Hong Kong est en train, grâce à John Woo, d'influencer énormément le film d'action américain. Des plans récurrents chez John Woo, comme ceux du justicier réglant ses comptes à l'aide d'un revolver dans chaque main, sont copiés dans *Die Hard* ou *The Last Boy Scout*. Il n'est donc guère étonnant d'apprendre que Woo travaille maintenant aux États-Unis où il s'est installé. Il y termine un premier film américain, une vraie commande, *Hard Target*, avec Jean-Claude Van Damme, tourné cet automne pour la Universal. Woo enchaînera sur un autre film et peut-être même un sujet écrit par Quentin Tarentino.

John Woo, on peut en être persuadé, est loin d'avoir tout dit. Certes les commandes de stars risquent de pleuvoir mais ce n'est peut-être pas l'enjeu majeur de ce séjour à Hollywood. On a trop tendance à le réduire à un spécialiste de la fusillade acrobatique. Son cinéma est aussi fait de regards, de scènes muettes. Et John Woo vaut sans doute plus que sa réputation de spécialiste du polar sanglant. Reste à savoir si ce cinéaste doué parviendra à aller jusqu'au bout de ses ambitions d'auteur et à canaliser son style qui perdrait en folie et en poésie ce qu'il gagnerait en sécheresse.

Nicolas Saada

(article paru dans les *Cahiers du cinéma* n° 470, 1993)

1. Voir à ce propos la très belle étude d'Olivier Assayas dans l'indispensable numéro spécial des *Cahiers* sur Hong Kong, septembre 1984.

A Better Tomorrow (*Le Syndicat du crime*, 1986, 1h44)

Tourné en 1986, *A Better Tomorrow* est une date historique dans le cinéma commercial de Hong Kong. Grâce au jeune réalisateur-producteur prodige Tsui-Hark, John Woo tourne ce qu'il considère lui-même comme son premier vrai film, après des années passées chez la Major Golden Harvest. *A Better Tomorrow* rompt ainsi avec la tradition du film à costumes, à l'époque très en vogue. *A Better Tomorrow* n'est peut-être pas le film le plus abouti de son auteur, mais on y voit déjà à l'œuvre sa façon singulière de traiter l'espace et l'action. *A Better Tomorrow* marque aussi la naissance d'une star, Chow-Yun-Fat qui domine le film.

A Better Tomorrow 2 (*Le Syndicat du crime 2*, 1987, 1h36)

A Better Tomorrow 2, est, à tort, un peu oublié dans la carrière de John Woo. Il est, de loin, supérieur au premier film de la série (qui en comptera trois). L'action est ici éclatée entre deux villes, Hong Kong et New York, permettant à John Woo de jouer sur les références, notamment à Martin Scorsese, auquel il rend hommage à plusieurs reprises (la scène du restaurant chinois, le règlement de comptes dans un immeuble abandonné). Pour le film, John Woo a créé un personnage inoubliable, Lung (Dean Shek), armateur déchu qui sombre dans la folie : il annonce déjà la noirceur de *Bullet in the Head* ou de *The Killer*.



The Killer (1989, 1h50)

Considéré comme un des films majeurs de Woo, *The Killer* frappe par son mélange de brutalité et de naïveté, qui en font un objet à part, tant dans l'œuvre de John Woo que dans le cinéma de Hong Kong. Remake du *Samourai*, le film s'en veut la variation : le personnage créé par Melville devient ici une sorte de héros crépusculaire, un fantôme perdu dans la sauvagerie d'une époque. La bataille finale, située dans une église abandonnée, est à cet égard un sommet dans l'utilisation de l'imagerie convoquée par l'auteur. Baroque et symbolique, *The Killer* appartient à la famille des grands films abstraits.

Bullet in the Head (*Une balle dans la tête*, 1990, 2h11)

Le film préféré de son auteur est aussi, à ce jour, son meilleur. *Bullet in the Head* confronte trois person-

nages de convention à la marche inéluctable de l'Histoire, qui les propulse dans l'enfer du Vietnam. Film épique, où l'auteur sort du cadre du film policier pour traiter un matériau romanesque plus ample où se confondent fresque historique et thriller. Les personnages principaux parcourent ainsi presque vingt ans de l'histoire de l'Asie du Sud-Est. John Woo se révèle avec ce film maudit, seul échec commercial de sa carrière, plus qu'un simple maître du genre. *Bullet in the Head* est à son œuvre ce qu'était *Une fois en Amérique* est à celle de Sergio Leone : un film mélancolique et désenchanté...

Hard Boiled (*À toute épreuve*, 1992, 2h08)

Hard Boiled, tourné par Woo pour se remettre du désastre de *Bullet in the Head*, ne se limite heureusement pas au simple film d'action, même si les séquences de fusillades sont sans doute les plus réussies de sa carrière. Situé en 1997, dans une atmosphère de décadence morale et de chaos, *Hard Boiled* est une vision noire et destructrice de Hong Kong, esclave du gangstérisme et de la corruption. Réalisé dans des conditions très difficiles, l'équipe ayant été soumise à de nombreuses reprises aux pressions des triades, *Hard Boiled*, dernier film de John Woo à Hong Kong, n'en devient que plus symbolique. La séquence de l'hôpital, qui dure près de trois quarts d'heure, est un sommet d'humour et d'autodérision de la part de son auteur.

N. S.

Dans le cadre de l'exposition de ses photographies le Centre culturel suisse propose :

du 23 au 27 novembre 1996

Courts et longs métrages de
Robert Frank

Pull my daisy / Conversation in Vermont
Life dances on / Me and my brother
Energy and how to get it / Home improvements
Candy Mountain / C'est vrai ! / Last Supper / The Present

Programme détaillé au 01 42 71 38 38



Robert Frank tournant « Last Supper » 1992

Centre culturel suisse

38, rue des Francs-Bourgeois (au fond du passage)
75003 Paris - Métro Saint-Paul ou Rambuteau

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS - CAHIERS DU CINÉMA

Les samourais

Du 13 au 26 novembre 1996 – UGC-Ciné Cité-Les Halles

Mercredi 13 novembre

10 h 00 *Le Syndicat du crime* de John Woo
12 h 15 *Health Warning* de Kirk Wong
14 h 10 *Le Syndicat du crime n° 2* de John Woo
16 h 15 *Violent Cop* de Takeshi Kitano
18 h 30 *Rock'n Roll Cop* de Kirk Wong
20 h 30 *Kids Return* de Takeshi Kitano
En présence du réalisateur

Jeudi 14 novembre

09 h 45 *The Club* de Kirk Wong
11 h 40 *The Killer* de John Woo
14 h 00 *Getting Any?* de Takeshi Kitano
16 h 20 *Lifeline Express* de Kirk Wong
18 h 20 *À toute épreuve* de John Woo
21 h 00 *Sonatine* de Takeshi Kitano
En présence du réalisateur

Vendredi 15 novembre

09 h 45 *Une balle dans la tête* de John Woo
12 h 30 *Boiling Point* de Takeshi Kitano
14 h 40 *Taking Manhattan* de Kirk Wong
16 h 40 *Le Syndicat du crime* de John Woo
19 h 00 *Lifeline Express* de Kirk Wong
21 h 00 *A Scene at the Sea* de Takeshi Kitano
En présence du réalisateur

Samedi 16 novembre

10 h 00 *Gunmen* de Kirk Wong
12 h 20 *Le Syndicat du crime n° 2* de John Woo
14 h 30 *Organised Crime* de Kirk Wong
16 h 30 *Kids Return* de Takeshi Kitano
18 h 45 *Crime Story* de Kirk Wong
21 h 00 *Boiling Point* de Takeshi Kitano
En présence du réalisateur
40 places gratuites pour les premiers abonnés aux *Cahiers du cinéma* qui appelleront le 01 43 43 92 20

Dimanche 17 novembre

10 h 00 *Health Warning* de Kirk Wong
12 h 00 *Violent Cop* de Takeshi Kitano
14 h 15 *The Killer* de John Woo

16 h 30 *Taking Manhattan* de Kirk Wong
18 h 45 *A Scene at the Sea* de Takeshi Kitano
21 h 00 *Rock'n Roll Cop* de Kirk Wong
En présence du réalisateur

Lundi 18 novembre

09 h 45 *À toute épreuve* de John Woo
12 h 30 *True Colors* de Kirk Wong
14 h 30 *Gunmen* de Kirk Wong
16 h 30 *Sonatine* de Takeshi Kitano
18 h 40 *Le Syndicat du crime* de John Woo
21 h 00 *Organised Crime* de Kirk Wong
En présence du réalisateur
40 places gratuites pour les premiers abonnés aux *Cahiers du cinéma* qui appelleront le 01 43 43 92 20

Mardi 19 novembre

09 h 45 *The Killer* de John Woo
12 h 10 *The Club* de Kirk Wong
14 h 10 *True Colors* de Kirk Wong
16 h 10 *Le Syndicat du crime n° 2* de John Woo
18 h 15 *Getting Any?* de Takeshi Kitano
20 h 30 *Crime Story* de Kirk Wong
En présence du réalisateur

Mercredi 20 novembre

09 h 45 *Boiling Point* de Takeshi Kitano
12 h 00 *Une balle dans la tête* de John Woo
14 h 45 *Lifeline Express* de Kirk Wong
16 h 45 *Taking Manhattan* de Kirk Wong
18 h 45 *A Scene at the Sea* de Takeshi Kitano
21 h 00 *Gunmen* de Kirk Wong
En présence du réalisateur

Jeudi 21 novembre

10 h 00 *Health Warning* de Kirk Wong
12 h 00 *Le Syndicat du crime* de John Woo
14 h 15 *Gunmen* de Kirk Wong
16 h 15 *Une balle dans la tête* de John Woo
19 h 00 *Kids Return* de Takeshi Kitano
21 h 15 *Violent Cop* de Takeshi Kitano

Vendredi 22 novembre

10 h 00 *The Killer* de John Woo
12 h 30 *The Club* de Kirk Wong
14 h 30 *Organised Crime* de Kirk Wong
16 h 30 *Getting Any?* de Takeshi Kitano
19 h 00 *Sonatine* de Takeshi Kitano
21 h 00 *Une balle dans la tête* de John Woo

Samedi 23 novembre

10 h 00 *Violent Cop* de Takeshi Kitano
12 h 15 *Health Warning* de Kirk Wong
14 h 15 *Taking Manhattan* de Kirk Wong
16 h 15 *À toute épreuve* de John Woo
19 h 00 *Getting Any?* de Takeshi Kitano
21 h 30 *Rock'n Roll Cop* de Kirk Wong

Dimanche 24 novembre

10 h 00 *Le Syndicat du crime n°2* de John Woo
12 h 10 *Gunmen* de Kirk Wong
14 h 10 *Kids Return* de Takeshi Kitano
16 h 30 *Organised Crime* de Kirk Wong
18 h 30 *Boiling Point* de Takeshi Kitano
20 h 45 *Crime Story* de Kirk Wong

Lundi 25 novembre

10 h 00 *The Club* de Kirk Wong
12 h 00 *À toute épreuve* de John Woo
14 h 45 *Lifeline Express* de Kirk Wong
16 h 45 *True Colors* de Kirk Wong
18 h 45 *Getting Any?* de Takeshi Kitano
21 h 15 *Kids Return* de Takeshi Kitano

Mardi 26 novembre

10 h 00 *True Colors* de Kirk Wong
12 h 00 *Rock'n Roll Cop* de Kirk Wong
14 h 00 *Sonatine* de Takeshi Kitano
16 h 15 *Crime Story* de Kirk Wong
19 h 00 *Organised Crime* de Kirk Wong
21 h 00 *A Scene at the Sea* de Takeshi Kitano

Ce programme est susceptible de modifications de dernière minute.
Pour vérifier les horaires, appeler le 08 36 68 68 58.

Festival d'Automne à Paris – 156, rue de Rivoli 75001 PARIS – Tél. : 01 42 96 12 27

Président du Conseil d'Administration : André Bénard – Directeur Général : Alain Crombecque – Directrices artistiques : Marie Collin et Joséphine Markovits.

Cahiers du cinéma – 9, passage de la Boule Blanche 75012 PARIS – Tél. : 01 43 43 92 20

Rédacteur en chef et directeur de la publication : Serge Toubiana.

Programmation : Thierry Jousse.

Réalisation : Françoise Bévérini, Claudine Paquot, Delphine Pineau, Bérénice Reynaud et Ouardia Teraha avec la collaboration de Thierry Roure.

Ont collaboré à ce supplément : Bérénice Reynaud, Nicolas Saada.

UGC-Ciné Cité-Les Halles – 7, place de la Rotonde Forum des Halles 75001 PARIS – Tél. : 01 40 26 40 45 – Répondeur : 08 36 68 68 58.

Programme réalisé avec le concours du Centre National de la Cinématographie
C N C avec l'aide de la Fondation du Japon
et d'Agnès B.

Remerciements à Élisabeth Cazer, Dominique Erenfrid, Roger Garcia, Terence Chang, Isabelle Glachant, Virginia Leung, Marco Müller, Sidonis Productions.

Maquette : Graphic Garage.

En couverture, Takeshi Kitano dans son film *Sonatine*.

Tiré à part des *Cahiers du cinéma* n° 507 – novembre 1996



AVANT-PREMIÈRES FESTIVALS RÉTROSPECTIVES

TOUTE L'ANNÉE,
LES BONNES TOILES S'AFFICHENT SUR FIP.

• FIP PARIS - 105.1

• FIP BORDEAUX - 96.7

• FIP CÔTE D'AZUR - Nice 103.8 - Cannes 101.1

Menton 94.8 - Contes 94.2 - St Jean-Cap Ferrat 94.4

• FIP LILLE - 91.0

• FIP LYON - 87.8

• FIP MARSEILLE - 96.8/96.4

• FIP METZ - Metz 98.5 - Forbach 98.8

• FIP NANTES - Nantes 95.7 - Saint-Nazaire 97.2

• FIP STRASBOURG - 92.3



Fnac CNIT La Défense

La Fnac CNIT- La Défense, résolument tournée vers la modernité et l'anticipation, met en scène toutes les nouvelles technologies de l'information et de la communication.



1996 Cinéma



Fnac CNIT - 2, place de la Défense - Parking : sortie 6 - Tél. 01 46 92 29 00
Ouvert du lundi au samedi de 10h à 20h