



Tigre et Dragon
Ang Lee

LYCÉENS AU CINÉMA

SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Ang Lee, entre le vert et l'exil	4
FILMOGRAPHIE	4
GENÈSE - Chop suey	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
Guide	7
ANALYSE DU RÉCIT - Au fil de l'épée	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION - Opacité et transparence	8
Piste pédagogique 1	9
ACTEUR/PERSONNAGE - Chow Yun-Fat, l'artillerie sous le manteau	10
Piste pédagogique 2	11
MISE EN SCÈNE - L'intervalle élastique	12
Définition(s)	12
Piste pédagogique 3	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Reflets verts dans l'œil de Jade	14
Atelier 1	15
ANALYSE DE PLANS - Champ contre champ	16
Atelier 2	16
FILMER... La forêt	17
Atelier 3	17
POINT TECHNIQUE - Yuen Woo-Ping, ingénieur de combats	18
Atelier 4	18
L'AFFICHE Atelier 5	19
Ouvertures pédagogiques	19
AU PRÉSENT - Hulk, éloge	20
EN MARGE - Survol du <i>wu xia pian</i>	20
CRITIQUE - Kung-fu et sentiments...	22
RÉFÉRENCES	23
VIDÉOGRAPHIE	23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau est critique de cinéma. Il collabore régulièrement aux revues *Cahiers du cinéma*, *Trafic* et *Vacarme*.

Rédacteur du dossier : Antoine Thirion est critique de cinéma. Il collabore aux revues *L'Œil*, *Trouble*, participe à des ouvrages collectifs, ainsi qu'à des éditions DVD.

Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : David Kessler - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau - Auteur du dossier : Antoine Thirion - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Documentalistes : Fanny Marc, Romain Derenne, Marie Perrin, David Simon - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2003 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org - L'APCVL remercie Warner Bros (Véronique Minihy), Alive (Pascal Vincent), Metropolitan Filmexport, UFD, Le Monde (Marie-Odile Masson), Louise Grislain, Cinémagie, la Bibliothèque du Film (BIFI).

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un critique de cinéma ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent est particulièrement porté sur la définition des rubriques, avec la volonté de dégager des perspectives et des cadres différents d'analyse : récit, acteur/personnage, séquence mais aussi plans, archétypes de mise en scène (filmer...), point technique, etc. Autant de vitesses et d'angles d'approche du film étudié. Pour autant, cette variété n'a pas prétention à en offrir une lecture exhaustive mais tout au contraire à proposer une série d'entrées à la fois précises et ouvertes, afin que ce livret soit pour le professeur un outil à usage immédiat et multiple.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite et souligne encore cette dimension *pratique*. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué de "Pistes pédagogiques" directement déduites du texte principal. Le second est constitué d'"Ateliers", dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation active des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ☞ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, dans le même souci de clarté et d'efficacité.

SYNOPSIS

Tigre et Dragon

Chine, XVIIIème siècle. Illustre guerrier, Li Mu Bai quitte sa retraite pour retrouver la femme qu'il aime, Yu Shu Lien, et se sépare de sa mythique épée Destinée. Celle-ci est volée par un mystérieux criminel. Sous son masque se cache la jeune aristocrate Jen. Disciple clandestine de sa gouvernante, la dangereuse meurtrière Jade La Hyène, elle a acquis une grande maîtrise technique. Son mariage arrangé est interrompu par son amant Lo, l'obligeant à fuir. Rattrappée par La Hyène, elle est utilisée comme appât pour attirer Shu Lien et Li Mu Bai. Empoisonné par La Hyène, celui-ci déclare sa flamme à Shu Lien avant de mourir. Désespérée, Jen entame l'ascension du mont Wu Tang, d'où elle se jette.



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Tigre et Dragon / Crouching Tiger, Hidden Dragon, titre original (Tigre à l'affût, Dragon caché) / *Wo Hu Zang Long*
Chine - 2000

Réalisation : Ang Lee - **Scénario** : Hui Ling Wang, James Schamus, Kuo-Jung Tsai, d'après le roman de Du Lu Wang - **Image** : Peter Pau - **Son** : George Huey Long - **Montage** : Tim Squyres - **Décorateur** : Timmy Yip - **Maquillage** : Man Yun Ling - **Chorégraphe** : Yuen Woo-Ping - **Musique** : Dun Tan - **Interprétation** : Chow Yun-Fat (Li Mu Bai), Michelle Yeoh (Shu Lien), Ziyi Zhang (Jen), Chen Chang (Lo), Sihung Lung (le seigneur Té), Pei-Pei Cheng (Jade La Hyène), Xian Gao (Bo), Li Li (May), Deming Wang (l'inspecteur Tsai), Fazeng Li (le gouverneur Yu), Yan Hai (Madame Yu) - **Production** : Good Machine, Columbia Pictures, Edko Films - **Producteurs** : William Kong, Li-Kong Hsu, Ang Lee - **Producteur exécutif** : James Schamus, David Linde - **Durée** : 119 minutes, couleurs - **Format** : 35mm, cinémascope - **Visa** : n° 100 675 - **Sortie française** : 4 octobre 2000 - **Distribution** : Warner Bros.

Ang Lee, entre le vert et l'exil



FILMOGRAPHIE

- 1992 *Tui Shou / Pushing Hands*
- 1993 *Garçon d'honneur / Hsi Yen*
- 1994 *Salé sucré / Eat Drink Man Woman*
- 1996 *Raison et Sentiments / Sense and Sensibility*
- 1997 *The Ice Storm*
- 1999 *Chevauchée avec le diable / Ride with the Devil*
- 2000 *Tigre et Dragon / Crouching Tiger, Hidden Dragon*
- 2001 *The Chosen*
- 2003 *Hulk / The Hulk*

Ang Lee a appris le cinéma aux États-Unis. Né en 1954 à Pingtung, Taïwan, il débarque dans l'Illinois à 24 ans pour suivre des études d'art dramatique puis rentre en section Cinéma à l'Université de New York. Sa promotion est celle de Jim Jarmush et de Spike Lee, qu'il assiste sur son court métrage de fin d'études *Joe's Bed-stuy Barbershop : we cut heads*, en 1982. Des premiers longs métrages, *Tui Shou*, *Garçon d'honneur* et *Salé sucré* (1992, 1993, 1994), trilogie intitulée *Father Knows Best*, à *Tigre et Dragon* puis *Hulk* (2003), Ang Lee se tourne progressivement vers des grandes productions. Frappe d'emblée, dans sa filmographie, la variété des genres abordés : chronique new-yorkaise, adaptation littéraire (*Raison et Sentiments*, 1995, d'après Jane Austen), film en costumes (*Chevauchée avec le diable*, 1999), film d'arts martiaux ou de super-héros. Reste une signature : une couleur verte, cicatrice qui lézarde chacun de ses huit long métrages.

Green card. Chaque film d'Ang Lee formule d'emblée un divorce ou l'impossibilité d'un mariage : union toujours retardée de Li Mu Bai et Shu Lien ; monsieur Hood qui trompe sa femme avec la voisine dans *The Ice Storm* ; vils nordistes contre *gentlemen* sudistes de *Chevauchée avec le diable* ; ou encore Bruce Banner et son père biologique dans *Hulk*. Toujours, le cinéaste met en scène des communautés irréconciliables dans une société cloisonnée. Les noces imposées au garçon d'honneur, ou plus tard à Jen dans *Tigre et Dragon*, manifestent l'angoisse d'être enfermé dans un ghetto.

C'est *Garçon d'honneur* qui pose le problème le plus clairement. Wei-Tong aime un homme américain mais n'ose le révéler à sa famille, qui lui arrange un mariage avec une amie chinoise désargentée. Celui-ci est joyeusement célébré au cours d'un opulent banquet mais l'homosexualité du marié reste secrète, comme est son désir d'acquiescer symboliquement le droit à une nouvelle nationalité. Profondément

chinois, il est aussi profondément étranger à sa famille. Ainsi, l'obtention de la célèbre *green card*, passeport autorisant l'étranger à vivre sur le sol américain, lui est interdite au même titre qu'un *coming-out*. En interdisant la conciliation avec un pays et une famille, l'intégration suppose une perte d'identité. Dès les premières heures du cinéma d'Ang Lee, le vert est une obsession. À défaut de *green card*, Wei-tong n'obtient qu'un mariage blanc.

Rayons verts. Peu à peu, cette angoisse dérègle les valeurs, trouble la juste perception des choses, provoque la catastrophe. Dans *The Ice Storm*, c'est toute la dernière séquence du film, *party* sous acide, sur fond de Watergate et de crise énergétique dans les années soixante-dix, qui s'embrume progressivement d'une étrange fumée verte. Pour Ang Lee, c'est « *peut-être le dernier film-catastrophe, la catastrophe ayant cette fois frappé le foyer, la maison* ». Dans *Tigre et Dragon*, l'épée Destinée cristallise les désirs sexuels de Li Mu Bai pour Jen au détriment d'un mariage de raison avec Shu Lien. Le grand obstacle n'est plus ici communautaire : c'est le mariage, l'âge mûr, la famille que redoutent Li Mu Bai et Ang Lee.

Un temps, le problème de l'intégration s'efface, certainement à cause du retour d'Ang Lee en Chine. Il rejaillit néanmoins dans la production la plus riche à ce jour du cinéaste, *Hulk*, célèbre *comic book* qu'il souhaitait depuis longtemps porter à l'écran. Lee fait du célèbre super-héros un individu foncièrement inassimilable. Ignorant sa naissance génétiquement modifiée, un Américain moyen devient un monstre de synthèse qui ne parvient à libérer le souvenir refoulé du meurtre de sa mère qu'au prix d'une excessive colère. Rage terroriste, forcément lointaine : ce n'est qu'en découvrant ses origines, en faisant le deuil et en quittant le pays que le héros d'Ang Lee trouve un emploi à ses pouvoirs et devient américain. Partout en terre étrangère.

Chop suey

Tigre et Dragon est le résultat d'une collaboration internationale. Produit à hauteur de quinze millions de dollars par des capitaux chinois, américains et français (United China Vision, Good Machine, Columbia Pictures, Edko Films, Zoom Hunt International), le film a été guidé à chacune de ses étapes par un principe que les Américains appellent *cross-cultural* et les Chinois *chop suey* : *melting-pot* de langues et de nationalités.

Pré-production. *Tigre et Dragon* est l'adaptation d'un roman populaire wu xia — récit de combats chevaleresques —, cinq tomes écrits dans les années vingt par Du Lu Wang. Fidèle à Ang Lee, l'Américain James Schamus signe le scénario. Non-credité au générique pour ce travail, Lee lui-même adapte en grande partie le roman, attentif à ne pas dénaturer les us et coutumes de la Chine du XVIIIème siècle. Il conserve un tiers du récit, étoffe les personnages et les relations de maître à disciple. Il travaille enfin à une meilleure intégration des séquences de combat au drame. Le premier affrontement ne démarre que quinze minutes après le début du film, retard inhabituel pour un film de ce genre.

La préparation du tournage nécessite l'investissement généreux des acteurs. Cinq mois ont été nécessaires à Michelle Yeoh, pourtant vedette de nombreux *wu xia pian* antérieurs (*Tai-Chi Master*, 1993 ; *Wing-Chun*, 1994, de Yuen Woo-Ping), pour s'entraîner au maniement des armes. De même, Lee a imposé que le film soit tourné en mandarin, langue officielle de la Chine populaire et de Taïwan, différente du cantonais de la diaspora chinoise de Hong-Kong. Or, Chow Yun-Fat (dont le rôle était au départ destiné à Jet Li) est originaire de Hong-Kong et Michelle Yeoh malaise. Il leur a donc fallu maîtriser la langue et l'accent mandarins.

Pour les costumes, les décors et la reconstitution de l'activité urbaine dans la Chine ancienne, Lee s'inspire de documents divers : estampes ou cartes postales, croquis de voyages de dessinateurs anglais tel William Hogarth. Les armes ont été choisies par le cinéaste à partir de catalogues, créées en fonction de l'effet recherché ou en référence à des films divers.

Tournage. Le temps imparti au tournage, à la post production et à l'enregistrement de la musique est très court. Août-décembre 1999 : *Tigre et Dragon* est filmé en studios et en extérieurs. La séquence centrale est enregistrée dans le désert de Gobi. Des tempêtes de sable posent de nombreux problèmes, de même que l'accès au mont Wu Tang pour la dernière scène. Célèbre chorégraphe et réalisateur, Yuen Woo-Ping coordonne plusieurs groupes de machinistes. Attachés à des harnais, les acteurs sont tirés et mis en mouvement par des câbles (jusqu'à trois cent pour la bambouiserie), effacés en post production. Malgré ces sécurités, Michelle Yeoh se blesse le genou au cours du premier combat du film et subit une intervention chirurgicale qui l'immobilise quatre semaines. Représentant un danger pour les acteurs, les périlleux combats exigent des contrats d'assurance élevés.

Post production et réception. Le travail de Manex Visual Effects, studio américain qui a participé à *Matrix*, est constitué de plusieurs interventions locales : création de panoramas historiques par collage numérique, retouche des plans et effacement des câbles, intégration d'images de synthèse. Le studio intervient également sur les mouvements des acteurs pour, notamment fluidifier leur envol.

Le film est monté et post-synchronisé en quatre mois : doublage des voix, intégration des bruits, des sons et de la musique. Chaque bruit (chocs des épées, coups de poings et de pieds) est créé à partir de sept ou huit sons différents. Tan Dun, célèbre compositeur de musique contemporaine, et Yo-Yo Ma, violoncelliste de renommée internationale, livrent leur composition en deux semaines avant d'enregistrer la musique à Pékin.

Lee a tenu à ce que *Tigre et Dragon* sorte aux États-Unis en langue originale. Il y remporte un succès rare pour un film sous-titré. Il gagne quatre Oscars dont celui du Meilleur film étranger. En France, le film est applaudi au festival de Cannes et récolte, en trente-huit semaines d'exploitation, plus d'un million sept cent mille entrées.



Sur le DVD de *Tigre et Dragon*, Ang Lee et James Schamus se livrent à l'exercice désormais rituel du commentaire audio. Sur un ton informel, ils divulguent une grande quantité d'informations et de pistes possibles pour l'analyse. L'inscription du film dans un genre chinois dont le public occidental ne possède qu'une connaissance superficielle est par exemple abondamment développée.

Ainsi, Lee interprète le terme *jiang-hu* :

A.L. : *Le jiang-hu est une sous-culture, un monde parallèle dans lequel le guerrier évolue. C'est une société abstraite, pas tout à fait une mafia mais un environnement flou avec beaucoup de personnages, qui peuvent être des malfrats, des flics en contact avec eux, des guerriers et des redresseurs de tort, des bons et des méchants. Ils sont en marge mais en même temps, ils font partie de la société.*

À plusieurs reprises, Lee révèle quelques éléments-clés ou indices importants au détour d'une précision technique :

A.L. : *Pour le bruit de l'épée, quand elle tourne, nous avons utilisé un waterphone hawaïen. On frotte les tiges avec un archet et ça donne ce genre de son.*

J.M. : *Qu'y a-t-il de dessiné sur l'épée ?*

A.L. : *C'est la fameuse épée Destinée. On la maltraite, on la tord et pour la fabriquer, on la maltraite encore, on la retord. Elle est très souple mais aussi solide. Très légère, effilée, souple et mince. Elle est brillante avec des reflets verts. Avec une épée, on ne tranche pas comme avec un couteau. L'épée tourne gracieusement dans les airs comme un phénix. Elle ne s'entrechoque pas avec d'autres armes. C'est une des armes les plus difficiles à filmer. En trente ou quarante ans de carrière, Yuen Woo-Ping n'a jamais vraiment travaillé avec une épée. C'est très difficile.*

Devant la séquence dans la bambouiserie, il donne à ses propos une perspective plus esthétique :

A.L. : *Épées et bambous se complètent. L'esprit des épées, c'est l'élasticité. Sans parler du vert. Pour moi, cette couleur évoque les sentiments interdits.*

Les Coulisses du film, bonus du DVD Tigre et Dragon, Good Machine Inter./Warner Bros.

Découpage séquentiel

Générique. [C 01]

1) 25s. Province de Pékin, dynastie Ts'ing. De retour du mont Wu Tang, le célèbre guerrier Li Mu Bai charge Yu Shu Lien, amie de longue date et vaillante guerrière, de porter à Pékin sa légendaire épée Destinée, dont il fait don au Seigneur Té.

2) 4mn30s. [C 02] À Pékin, Té accepte Destinée. À l'endroit précis où elle dépose l'épée, [C 03] Shu Lien rencontre Jen, fille du gouverneur Yu, hôte de Té. Fascinée par l'épée, elle prétend pourtant n'avoir des armes qu'une maîtrise sommaire.

3) 10mn50s. [C 04] À la nuit tombante, Té présente Destinée au gouverneur. Avant de se coucher, Jen reçoit la visite de sa gouvernante.

4) 14mn12s. [C 05] Durant la nuit, un guerrier masqué vole l'épée et s'enfuit par les toits. Un garde, Bo, donne l'alerte. Seule Shu Lien parvient à engager le combat mais une fléchette lancée par un tiers la force à lâcher prise.

5) 19mn54s. [C 06] Shu Lien soupçonne la présence du voleur chez le gouverneur. Craignant un complot, celui-ci requiert la présence de Li Mu Bai. Des avis de recherche concernant Jade La Hyène sont placardés devant le palais. La gouvernante et l'épouse du gouverneur puis Shu Lien en prennent connaissance. Bo procède à des interrogatoires, file une jeune fille et un homme aperçus le soir du vol.

6) 22mn29s. Shu Lien admire la technique de calligraphie de Jen. Jen évoque son mariage. Shu Lien avoue ses sentiments pour Li Mu Bai, rendus impossibles par le souvenir du défunt Meng, frère d'armes de l'un et époux de l'autre.

7) 26mn12s. Devant sa coiffeuse, Jen se remémore la traversée d'un désert. Sa gouvernante l'espionne. [C 07] Dehors, un homme, une jeune fille ainsi qu'un jeune homme aux cheveux longs guettent l'extinction de la bougie dans la chambre de Jen.

8) 27mn33s. Bo interroge l'homme, Tsai, policier déguisé, et sa fille, May, qui traquent La Hyène. Par un message sur une flèche, La Hyène leur donne rendez-vous à minuit sur la Butte Jaune.

9) 28mn58s. Chez Té, Shu Lien retrouve Li Mu Bai. Elle lui fait part du vol de l'épée et de la mise à prix de La Hyène.

10) 31mn18s. [C 08] À minuit, le combat s'engage entre Bo, Tsai, May et La Hyène. Li Mu Bai prend l'ennemi par surprise. Il n'est pas moins intrigué que La Hyène, ignorante des talents de son disciple, quand le voleur masqué survient, Destinée en main. Jade tue Tsai et fuit avec son disciple.

11) 36mn58s. [C 09] Le corps de Tsai est présenté à Té. May certifie que l'assassin est chez les Yu. Shu Lien souhaite confondre l'assassin sans scandale.

Quand madame Yu évoque l'incident de la veille, Shu Lien signifie par allusion à Jen, troisième convive à l'heure du thé, qu'elle connaît le voleur. Té présente Li Mu Bai à la famille Yu.

12) 40mn15s. Li Mu Bai surprend le disciple de Jade lorsqu'il vient restituer Destinée. Il récupère l'épée et lui propose de l'instruire : refus, fuite. [C 10] Jen ôte son masque devant La Hyène, sa gouvernante, qui apprend les progrès tenus secrets de son/sa disciple. Elle quitte sa fonction.

13) 46mn45s. La nuit, Li Mu Bai s'entraîne avec Destinée. Il déclare ses intentions à Shu Lien : tuer La Hyène, faire de Jen une disciple du Wu Tang.

14) 49mn34s. [C 11] Lo, jeune guerrier et voleur, avec qui elle s'est liée quatre ans plus tôt, entre par effraction dans la chambre de Jen, et lui demande de partager sa vie dans le désert.

15) 50mn29s. Flash-back : rencontre de Jen et de Lo dans le désert. Avec sa bande de voleurs, il pille le convoi qui accompagne Jen et sa mère, remarque Jen et lui vole un peigne. Elle le poursuit à cheval, en vain.

16) 53mn58s. Jen rejoint les voleurs. La poursuite reprend, ils combattent au corps à corps jusqu'à épuisement.

17) 56mn46s. [C 12] Jen se réveille dans la grotte de Lo. Il lui offre un repas. Elle l'assomme et s'enfuit, mais s'évanouit dans le désert.

18) 59mn56s. Lo réveille Jen, pieds et poings liés. Ils se battent, s'embrassent, font l'amour.

19) 1h04mn41s. [C 13] Ils mènent une vie commune puis décident de se séparer momentanément. Lo promet de gagner le respect des nobles Yu. Elle lui offre son peigne. Fin du flash-back : Jen refuse l'amour de Lo. Il menace d'empêcher le mariage imminent et lui rend son peigne.

20) 1h09mn55s. [C 14] Les festivités du mariage sont interrompues par Lo. Shu Lien et Li Mu Bai lui conseillent d'attendre Jen sur le mont Wu Tang.

21) 1h12mn18s. La nuit, Té constate le vol de Destinée. Bo annonce que Jen s'est enfuie. Li Mu Bai et Shu Lien proposent de la retrouver.

22) 1h12mn56s. [C 15] Dans une gargote de campagne, Jen se présente sous le nom de Long. Elle porte des vêtements d'homme et dit avoir vaincu Li Mu Bai.

23) 1h14mn34s. Sur les routes de province, Li Mu Bai et Shu Lien font une halte. Il dévoile ses sentiments.

24) 1h16mn28s. [C 16] Infligeant une correction à quelques guerriers, Jen saccage une caverne.

25) 1h21mn21s. Au même endroit, Li Mu Bai et Shu Lien informent les blessés que Long est une femme puis se séparent.

26) 1h22mn11s. [C 17] Chez elle, Shu Lien reçoit la visite de Jen. Lorsqu'elle apprend que Lo est sur le mont Wu Tang, Jen défie Shu Lien.

27) 1h25mn51s. [C 17, C 18] Avec Destinée, Jen neutralise toutes les armes de son adversaire et

blesse Shu Lien. Li Mu Bai intercède.

28) 1h31mn05s. [C 19] Jen et Li s'affrontent au sommet d'une forêt de bambous. Li Mu Bai saisit Destinée et la jette. Jen la récupère mais La Hyène kidnappe son ancienne disciple.

29) 1h34mn55s. [C 20] Dans son refuge, la Hyène arme un petit canon d'aiguilles empoisonnées puis quitte les lieux. De l'encens enivre Jen.

30) 1h36mn19s. Chez elle, Shu Lien fait soigner sa blessure quand, au loin, elle aperçoit La Hyène. Alors que Li Mu Bai soutient Jen à moitié inconsciente, Shu Lien surgit dans le refuge. Li retourne contre La Hyène un assaut inopiné mais une aiguille empoisonnée l'a atteint. Jen connaît l'antidote et part le préparer.

31) 1h42mn08s. [C 21] Jen arrive chez Shu Lien. Avant de mourir, Li Mu Bai avoue son amour pour Shu Lien.

32) 1h45mn50s. [C 22] [C23] [C 24] Jen revient trop tard. Shu Lien charge Bo de remettre l'épée au seigneur Té. Elle invite Jen à rejoindre Lo sur le mont Wu Tang.

33) 1h47mn18s. Jen retrouve Lo pour une nuit. [C 25] D'un pont, comme dans la légende, elle s'élance et semble flotter.

34) 1h49mn58s. Générale

1h54mn56s. Fin.

Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo ou d'un DVD de Tigre et Dragon ; la vitesse de défilement d'une cassette étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 59 minutes). Le découpage séquentiel est différent du chapitrage du DVD, indiqué ici en gris [C 01].

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences — définies comme unités narratives — permet un regard synthétique sur une structure perçue d'abord intuitivement. L'omniprésence de Jen, véritable héroïne, peut être ainsi soulignée par le relevé des apparitions et des absences des principaux personnages tandis que le rôle moteur des femmes dans le déroulement du récit apparaît comme une évidence. Par ailleurs, l'abondance des scènes de duels — classables et hiérarchisables selon la durée et le motif des combats — émerge grâce à un repérage même rapide des reprises et des éléments récurrents. L'effet de boucle constitué par les deux descentes liminaires du mont Wu Tang marque quant à lui la rigueur de la construction. L'articulation du récit autour d'un long flash-back, dont la position centrale doit être remarquée, permet enfin d'en saisir toute l'originalité.

ANALYSE DU RÉCIT

Au fil de l'épée, au fil du temps



Le récit de *Tigre et Dragon* s'organise triplement : selon des circulations et oppositions multiples ; selon une intermittence de temps pleins et de temps vides ; selon l'alternance de deux types de narration, l'action et le mélodrame — respiration double qui achève de lui conférer son atmosphère si singulière.

Circulations. Les trajets de l'épée Destinée et du peigne de Jen offrent d'abord au récit sa pleine visibilité symbolique. L'une est l'attribut transparent du masculin, l'autre du féminin. Leurs passages de main — vol de l'épée par une femme, Jen ; du peigne par un homme, le bandit Lo — déstabilisent cependant cette armature symbolique au profit d'une mobilité plus séduisante mais aussi plus énigmatique. Insaisissables, épée et peigne sont ici autant des signifiants que de simples et efficaces opérateurs de récits. Ils donnent à *Tigre et Dragon* un de ses attributs principaux : le jeu, un ton ludique sinon espionne qui entre pour une part non négligeable dans le plaisir pris à sa vision.

D'autres circulations ou oppositions organisent le récit, à commencer par la valse des identités et des visages, qui retarde le moment d'unir sous le nom unique de Jen l'audacieux voleur masqué et la jeune femme bientôt mariée. À cette double identité correspond l'alternance du jour et de la nuit, qui structure toute la première partie du film. Là encore, ces oppositions ne sont pas à saisir exclusivement dans leurs résonances symboliques. À nouveau, il faut y voir tout autant un principe de mobilité, qui permet d'enchaîner deux types de représentation, deux théâtres : le jour comme règne plein du code social (mais chaque scène diurne montre que ce code est lui-même à double fond) et la nuit comme triomphe de ce qui excède le code ou obéit aux lois plus complexes, plus sauvages du combat.

Flash-back. Il va de même à certains égards du long flash-back qui interrompt la course du film en son exact milieu. À la veille du mariage de Jen, retour sur la rencontre conflictuelle puis l'idylle de Jen et de Lo. Ce long retour en arrière accomplit plusieurs déplacements. Spatial, tout d'abord : de la ville, on passe au désert, terrain vierge de toute autorité. Sans effacer les différences sociales, celui-ci offre la meilleure planque à une relation interdi-

te. Dans la trame du récit, le flash-back marque ensuite une rupture temporelle : s'y enchaînent des moments de grande immobilité et des accélérations romanesques. La linéarité des première et troisième parties se relâche au profit d'un temps extensible, où nul indicatif de durée ne s'inscrit.

D'ordinaire, le procédé narratif du flash-back a fonction de révéler, dans le passé d'un personnage, les mobiles plus ou moins dissimulés de ses actions présentes. Placé au cœur du récit, celui de *Tigre et Dragon* en énonce clairement l'argument. Le mariage imposé à Jen ne pourra être qu'imposture. Quand Lo interrompt la noce, à la suite du refus de Jen de le rejoindre à nouveau dans le désert, il l'oblige à lever le voile, à montrer son visage, à avouer la perte de sa virginité. La vérité qui surgit alors brusquement rompt le protocole du mariage. Déshonorée aux yeux de la tradition, Jen n'a d'autre choix que de fuir sa famille.

Action/mélodrame. Ce flash-back a peut-être encore une autre fonction, à la fois pleinement rythmique et pleinement narrative. Il insiste en effet sur un enjeu que le couple Shu Lien/Li Mu Bai avait déjà permis d'indiquer : le conflit sinon l'incompatibilité entre l'amour et le devoir, entre la sphère privée et la sphère publique, entre les prérogatives de l'intimité et ce que le monde exige. Cette lutte, nous la reconnaissons comme un des traits d'un autre genre du cinéma et de la narration en général : le mélodrame. Pas de mélo sans elle, sans ce mouvement pendulaire qui va sans cesse et toujours douloureusement de l'individu au monde et, sans cesse, avec la même douleur, ramène du monde à l'individu.

Ainsi *Tigre et Dragon* appartient-il à deux genres : action et mélodrame. De cette double appartenance il tire une tension permanente qui est peut-être aussi un de ses plus grands charmes. Quelle tension ? Celle qui oppose l'action — comme épreuve où les drames privés trouvent à s'exprimer et à se résoudre dans un espace à ciel ouvert — au mélodrame, où privé et public demeurent séparés, inconciliables. Quel charme ? Celui d'un film où l'action n'est jamais séparable d'une mélancolie — ce rêve d'un retour à un état antérieur supposément heureux et pur, qui a toujours été, au cinéma et ailleurs, le cœur des plus beaux mélés. ☞



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

Opacité et transparence

Dans *Tigre et Dragon*, une circulation continue d'objets manifeste et attise les rivalités sexuelles d'un réseau de personnages animés de rancœurs plus ou moins anciennes.

ANTAGONISME

Depuis quarante ans, la femme, dans le *wu xia pian*, ne cesse de revendiquer sa maîtrise des armes. *Tigre et Dragon* n'est pas le premier à traiter ce point de vue : castration symbolique par le vol d'une épée, travestissement qui accroît la surprise de la puissance d'un corps frêle, guerre des sexes par attributs interposés. Ultime révérence, Ang Lee engage Cheng Pei-Pei, héroïne des *wu xia pian* des deux maîtres King Hu et Chang Cheh, dans le rôle de Jade La Hyène.

Cette seule filiation ne suffit pas à comprendre ce qui se déplace entre les modèles du *wu xia pian* et leur reprise dans un contexte désormais mondial. Pour en avoir une idée, il suffirait de comparer le rôle de Michelle Yeoh dans *Wing Chun* (Yuen Woo-Ping, 1993), guerrière triomphante que les hommes vaincus reconnaissent comme leur maman à tous, avec son retrait discret dans *Tigre et Dragon*. Le désir, éternel parent pauvre du cinéma de Hong-Kong, n'est plus posé dans les termes d'une domination franche. Il supprime le patriarcat, seul mode d'autorité possible de la femme dans le cinéma d'arts martiaux. Jen, en affirmant son désir d'une manière inattendue, s'oppose à l'abnégation de Shu Lien et au ressentiment ancien de Jade La Hyène envers les hommes. D'une certaine manière, Zhang Ziyi, inconnue à l'époque, héroïne inédite, se fraie une voie nouvelle entre Michelle Yeoh et Cheng Pei-Pei, deux garantes de la tradition du film de sabres.

Quand Li Mu Bai revient du mont Wu Tang, il sacrifie les idéaux religieux de sa discipline pour satisfaire des sentiments longtemps réprimés envers Shu Lien. *Tigre et Dragon* part ainsi d'un argument contraire au genre : la volonté d'abandonner les armes au profit d'une vie amoureuse. Pourtant, cette décision ne s'affiche pas d'une façon transparente. La gaucherie de Li Mu Bai et l'attentisme de Shu Lien en reportent la concrétisation. À la tombée de la nuit, ce retard

engendre la résurgence de vieux démons : apparition de Jen sous les traits d'un séduisant voleur inconnu, réapparition de Jade La Hyène et de ses vitupérations féministes. Ce que Li Mu Bai souhaitait vivre au grand jour bascule vite dans une nuit ininterrompue où le choix amoureux s'expose sous une forme conflictuelle.

LIEUX

L'utilisation fréquente de fondus au noir ou au blanc installe une respiration sur le modèle d'un couple opacité-transparence. Mais l'obscurité n'est pas là où on la croit. Aux plans rigides, aux postures droites, aux costumes contraignants de la représentation s'opposent, la nuit, des mouvements de corps et de caméras aériens. Déclarations de guerre, déterminations morales, propositions d'enseignement s'échangent alors dans la plus grande transparence. Bref, le combat libère le refoulé.

La première partie de *Tigre et Dragon* est tout entière un fondu au noir. Un fondu au blanc y met un terme puis un flash-back déplace arbitrairement le récit de Pékin vers un désert gorgé de soleil. La nuit y existe à peine, seulement dans la pénombre d'une planque où Lo vit et entasse ses nombreux larcins. S'y dispose un assemblage hétéroclite d'objets volés lors de convois qui rallient l'Ouest à l'Est : mobilier occidental, broderies arabes, ornements chinois garnissent un lieu dont l'identité se définit par l'union d'objets de provenances diverses. Ce flash-back est capital : il appelle la réunion de la double apparence de Jen en une seule.

La dernière partie, pendant laquelle Jen traverse diverses contrées dans la province de Pékin, constitue le lieu véritablement codifié par le *wu xia pian*. Il comporte deux espaces mythiques : le *jiang-hu* et le *lu-lin*. *Jiang-hu*, littéralement " rivières et lacs ", monte et vaux chinois, désigne le monde des chevaliers errants de la Chine ancienne. *Lu-Lin*, qui se traduit par " vertes forêts ", est le monde des hors-la-loi. Jen traverse rivières, forêts, lacs et rencontre plusieurs guerriers itinérants. Aucun criminel ne croise son chemin. C'est elle, bien entendu, qui pervertit les lois.

OBJETS

Récit et mise en scène se reportent sur un couple d'objets symboliques, épée et peigne, dont la circulation traduit des stratégies amoureuses. La première à s'inquiéter du vol de l'épée est Shu Lien. Seul un pudique baiser la réunit à Li Mu Bai quelques secondes avant la mort. Jen est responsable de ce retard dans la mise en actes de leurs sentiments. C'est elle qui ravit l'épée Destinée, attribut fascinant, symbole de la légendaire virilité de Li Mu Bai. Shu Lien, à la vue de Jen caressant la lame entre ses deux doigts, témoigne son aversion par une réplique que le sous-entendu rend presque comique : « *Tu n'as pas le droit de la toucher, elle est à Li Mu Bai.* » Entre Jen et Shu Lien, il n'est pas difficile de voir une compétition amoureuse. Deux gestions du désir s'y affrontent : le sacrifice et le renoncement pour Shu Lien (elle compromettrait son honneur en prenant pour mari le frère de feu son époux), l'affrontement répété pour Jen. Conflit générationnel : l'impulsion fougueuse du présent contre la raison séculaire.

Jen affirme son désir de manière opiniâtre et traite les hommes en adversaires. Elle poursuit Lo à cheval dans le désert ou entraîne Li Mu Bai sur la cime d'une forêt de bambous. À chaque fois, elle reprend la virilité à son compte sous une forme symbolique. Jen tente d'imposer, par défi, sa propre règle du jeu. Elle se mesure à Li Mu Bai en lui volant son attribut mythique. La maîtrise féminine des armes passe ici par la revendication d'objets symboliques. Jen jauge son homme, Lo, en lui plantant un pic dans la poitrine. Le préalable à l'abandon du corps dans le baiser est la mise à égalité des deux amants.

COMBATS

Les combats développent cet antagonisme sexuel sous sa forme la plus littérale. Il s'agit précisément, dans la majeure partie des affrontements, de maîtriser Jen. Tâche difficile, qui suppose l'affût d'une technique et la ruse d'une séduction. Comme Lo, Li Mu Bai tente de désamorcer l'insistant désir de confrontation de Jen par une parade

qu'aucune école ne saurait enseigner. Mais à ces essais d'intimidation, rires tonitruants pour Lo lors de la poursuite du désert, sourire en coin et regard de braise pour Li Mu Bai au terme du combat sur les bambous, s'oppose la ténacité des assauts de Jen.

Pendant le combat, l'enjeu est toujours d'empêcher Jen de quitter le sol. Dans la forêt, l'apogée du désir se réalise pendant la chute de Li Mu Bai sur l'arbre qui ploie tandis qu'un autre reprend sa forme verticale en ramenant Jen en hauteur. À cet instant, l'écart est maximal et la hiérarchie renversée. En bas, Li Mu Bai frappe le tronc face à lui. L'arbre élastique entraîne la chute de Jen. Les tentatives répétées de Shu Lien, pendant le premier combat à Pékin, sont plus explicites encore : du pied, elle contredit l'effort de Jen pour s'envoler et la ramène plusieurs fois de suite au sol. Littéralement, il s'agit de la faire revenir sur terre, au niveau des usages admis par la caste dont elle provient. ☞



PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Plusieurs objets jouent un rôle essentiel. Les recenser permet d'approcher les enjeux qui gouvernent le film. Si épée et peigne viennent en tête, il convient de mentionner également le grimoire de Wu Tang, évoqué à plusieurs reprises bien qu'absent à l'écran. Un exercice peut être de faire retrouver les caractéristiques communes de ces objets. Éléments déclencheurs de l'action, volés et repris, ils circulent d'un personnage à l'autre, et la lutte pour leur possession est révélatrice des aspirations de chacun. Dans un second temps, on peut mettre en rapport la symbolique qui leur est attachée et l'identité sexuelle de leur voleur. Tandis que les attributs censément virils, force et savoir, sont revendiqués par des femmes combattant la discrimination, le symbole de la féminité est dérobé par un homme. Désir du sexe de l'autre — à travers sous-entendus et formes évocatrices — et jeu transgressif — inversion des rôles traditionnels de l'homme et de la femme — sont ainsi rendus visibles.



ACTEUR/PERSONNAGE

Chow Yun-Fat, l'artillerie sous le manteau

Gestes, postures et fétiches ont fait de Chow Yun-Fat la plus grande vedette du cinéma de Hong-Kong depuis vingt ans. À Hollywood, l'acteur est hélas cantonné dans de plates relectures d'une gâchette acquise chez John Woo.

L'ÉTRANGER

Engagé à l'âge de 17 ans par la télévision de Hong-Kong, Chow Yun-Fat tourne dans des récits aussi bien historiques que contemporains. Le plus souvent, il se voit attribuer des emplois de séducteur. A la fin des années soixante-dix, il devient célèbre grâce à une série qui plagie *Borsalino* de Jacques Deray, transposé dans le Shanghai des années trente. Truand romantique : deux registres que son jeu associe. C'est avec John Woo et ses rôles principaux dans *Le Syndicat du crime 1 et 2* (1986, 1987), *The Killer* (1989) et *Hard Boiled* (1992) que Chow Yun-Fat acquiert une renommée internationale.

En 1990, Chow Yun-Fat décide de quitter Hong-Kong après avoir reçu des menaces personnelles de la part des triades. Il tourne aux États-Unis deux films très inspirés par sa carrière passée, *Un tueur pour cible* (Antoine Fuqua, 1998) et *Le Corrupteur* (James Foley, 1999), ainsi qu'une bluette exotique, *Anna et le roi* (Andy Tennant, 1999). Para-doxalement, il n'obtient le succès qu'en reprenant un rôle typiquement chinois, dans *Tigre et Dragon*.

Des deux côtés du Pacifique, Chow Yun-Fat a toujours paru un étranger. À Hong-Kong, c'est l'homme occidentalisé, au sourire dis-

tant mais profondément honnête, paré d'une nonchalance naturelle proche de celle de Robert Mitchum. À Hollywood, on lui confie dorénavant des rôles directement liés à *Tigre et Dragon*, gardien du temple et des traditions immémoriales, loin des grands rôles tragiques ou des personnages romantiques de ses débuts (voir le récent *Gardien du manuscrit sacré*).

SOCLES

À tout acteur vedette est offert un socle : son apparition est signalée par un déplacement, un cadre, un costume, un accessoire remarquables. *Tigre et Dragon* en donne deux. Dans le village de Shu Lien, un personnage annonce haut et fort le retour de Li Mu Bai, comme une célébration du retour de Chow Yun-Fat dans sa patrie. À Pékin, Shu Lien trouve Li Mu Bai dans la salle de réception du seigneur Té. Sertie dans l'ouverture circulaire d'une boiserie ajourée, la star est immédiatement introduite dans un médaillon. De la même façon, dans *The Killer*, le policier qui deviendra son ami en fait l'éloge au cours d'une description pour un portrait-robot : « *il a quelque chose d'héroïque. Il n'a pas l'air d'un tueur. Il se déplace avec calme, comme dans un rêve.* » Dans *Le Corrupteur*, le chef d'une triade à New York vante la droiture morale du tueur à gages, « *homme honorable et sans pitié* ». Toujours, il faut un cadre, une monture (telles les lunettes noires du *Syndicat du crime*) pour les apparitions de Chow Yun-Fat. Il n'est pas anodin que son premier film aux États-

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1976, *Hunter, the Butterfly and the Crocodile* (*Lao Jia xie pai gu ze zi*, inédit) - 1981, *God of Killers* (*Woo yuet dik goo si*, Wu Yuet, inédit) - 1984, *Hong-Kong 1941* (*Dang doi lai ming*, Yip Kim Fay, inédit) - 1985, *Women* (*Nu ren xin*, inédit) ; *Why Me ?* (*Hoh Bit yau Nghoh*, M. Chow, inédit) - 1986, *Le Syndicat du crime* (*A Better Tomorrow*, John Woo) - 1987, *Le Syndicat du crime II* (*A Better Tomorrow II*, John Woo) ; *Prison Turbulence* (*Fu xing jia qi*, inédit) - 1988, *Tiger on the Beat* (*Liu Chia-Liang*, inédit) - 1989, *Le Syndicat du crime III* (*A Better Tomorrow III*, Tsui Hark) - *God of Gamblers* (*Du Shen*, Wong Jing, inédit) ; *The Killer* (id., John Woo) ; *The Inside Story* (*Wo zai hei she hui de ri zi*, Inédit) - 1990, *Once a Thief* (John Woo, inédit) - 1992, *À toute épreuve* (*Hard-Boiled*, John Woo) ; *Full Contact* (*Xiao Dao Gao Fei*, Ringo Lam) - 1995, *The Peace Hotel* (*Heping Fandian*, Wai Ka-Fai, inédit) - 1998, *Un tueur pour cible* (*The Replacement Killers*, John Lee) - 1999, *Le Corrupteur* (*The Corruptor*, James Foley) ; *Anna et le roi* (*Anna and the King*, Andy Tennant) - 2000, *Tigre et Dragon* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee) - 2003, *Le Gardien du manuscrit sacré* (*Bulletproof Monk*, Paul Hunter).

Unis, *Un tueur pour cible*, se déroule le temps de la fabrication, toujours retardée, d'un faux passeport.

FÉTICHES

L'identité de Chow Yun-Fat en chacun de ses personnages s'effectue rituellement à travers une série de gestes et d'objets fétiches. Chez les tueurs de John Woo puis d'Antoine Fuqua, il apparaît un pistolet dans chaque main et dégage une artillerie cachée sous le manteau. Il survit lors des affrontements grâce à une stratégie de la glisse : il surprend les assaillants en reculant brusquement un fauteuil mobile dans *The Killer* et, dans *Un tueur pour cible*, en abat plusieurs couché sur une planche à roulettes. Dans *Tigre et Dragon*, stabilité et équilibre du corps de l'acteur autorisent l'envol serein de Li Mu Bai. Vivacité de réaction, prestesse du réflexe combinées à la relative lourdeur de Chow Yun-Fat permettent les danses lestées des scènes d'action au ralenti des films de John Woo. Tueur hanté par sa solitude, son personnage concilie singulièrement l'excellence et le sentiment, immergé dans un théâtre baroque sous les auspices de figures tutélaires : Vierge Marie chez John Woo, Bouddha chez Fuqua. Dans l'action, il allie intensité dramatique et esthétique. Truand loyal, inspecteur corrompu, il parvient toujours à se lier d'amitié avec l'adversaire. Cette ambiguïté est inscrite jusqu'au cœur de ses relations amoureuses : il aime la chanteuse précipitée par lui dans une tuerie qui l'a rendue aveugle dans *The Killer*, offre sa protection à Mira Sorvino, dans *Un tueur pour cible*, après être venu chercher chez elle son faux passeport. Dans *Tigre et Dragon*, il poursuit insatiablement Jen lorsque celle-ci, téméraire, vole l'épée-phallus qu'il a mise au repos, mésestimant, au détriment de la quiétude, les convoitises dont elle fait l'objet. Alliance de fascination et de danger, d'aveuglement et de lucidité dont l'autre nom est charisme. ☞

Page 10, de haut en bas, *Tigre et Dragon*, *Hard Boiled* de John Woo, *The Killer* de John Woo. Page 11, de haut en bas, tournage de *Love in a Fallen City* de Ann Hui (1984), *Le Syndicat du crime 3* de John Woo, *Anna et le Roi* d'Andy Tennant.



PISTE PÉDAGOGIQUE 2

Pour le spectateur occidental, la notoriété de Chow Yun-Fat tient d'abord aux rôles violents de truand romantique qu'il a tenus dans les films d'action de John Woo. Si le visionnage d'une séquence de *The Killer* peut aider à mettre en évidence la notion d'emploi, il est important de marquer l'originalité de sa prestation dans *Tigre et Dragon*. Dès le début, le personnage que Chow Yun-Fat interprète, dans son refus de la violence, amorce le passage à un stade et à un statut supérieurs qui seraient ceux du maître. Si Li Mu Bai, dès la première séquence, est un héros déjà accompli, il lui reste à se trouver un disciple (donc à devenir symboliquement un père) pour rester dans la légende. Tout le film peut donc être lu comme le récit d'une quête qui vise à reproduire la situation qu'il a lui-même connue dans sa jeunesse. Sa propre mort est d'ailleurs l'écho de celle de son maître. Elle correspond une fois encore à l'acceptation de son destin par le disciple élu.

MISE EN SCÈNE

L'intervalle élastique

Dans les combats s'éprouvent les plus audacieuses stratégies formelles. Ceux de *Tigre et Dragon* privilégient la fluidité en sillonnant l'intervalle entre les adversaires selon un principe d'élasticité multiple.

« *L'esprit des épées, c'est l'élasticité.* » La formule d'Ang Lee, dans son commentaire du film sur DVD, indique comme en passant un élément décisif : dans *Tigre et Dragon*, la flexibilité de l'épée affecte progressivement le mouvement des plans et le système des raccords.

Dans le cinéma d'arts martiaux, l'opération essentielle du montage est le raccord dans le mouvement. Il confère dynamisme et vitesse aux scènes de combat tout en autorisant les déplacements les plus fantaisistes. En collant bout à bout les positions centrales d'un saut, on peut ainsi reconstituer une impression de vol. En contrepartie, il est courant, par un bruitage ou un plan isolé, de souligner l'impact à l'extrémité du geste. L'élasticité dont parle Ang Lee bouscule la subdivision traditionnelle du mouvement et de l'impact, du geste et du coup. Dans *Tigre et Dragon*, la substitution du *cut* par un mouvement de caméra met en place un intervalle élastique. Cette étendue variable que le regard de la caméra parcourt devient un matériau souple et extensible. Le plan n'est plus une cible pour l'impact mais une surface pour le rebond. L'avantage est donné à celui qui reçoit le coup pour le retourner avec une puissance démultipliée. L'excellence du guerrier se juge à sa souplesse et sa vivacité de réaction.

Les propriétés de l'épée s'étendent ainsi au plus concret de la mise en scène et du montage. La souplesse détermine la victoire. Par l'effet élastique de la lame, corps et plans se transforment, dotés de pouvoirs nouveaux. Dans le combat s'ouvre ainsi un tout autre horizon figuratif, où

la stabilité de la figure vue se modifie au toucher, où toute matière se caractérise par sa flexibilité.

Quelques détails prélevés dans quatre affrontements marquent la progression de cette plasticité. La beauté et l'efficacité de *Tigre et Dragon* passent avant tout par des inventions visuelles locales. Choix des armes, succession d'attaques et d'esquives motivent l'invention d'une stratégie qui passe entièrement par la mise en scène.

RETOUR À L'ENVOYEUR

Élasticité/pétrification : les termes de cet affrontement résument les compétences adverses. Séquence 10 : sur la Butte Jaune, Bo, piètre combattant, ne cesse d'être utilisé par La Hyène et retourné contre son propre camp. Le combat s'engage mal. Accroché à un rocher par un câble, il est violemment reporté en arrière par l'énergie réexpédiée de son assaut. Plus tard, une application savante des doigts de Jade La Hyène sur sa poitrine le paralyse. Ces deux moments, paralysie et incapacité à utiliser la force élastique, font de lui un homme de pierre.

La caméra prend le point de vue et la trajectoire d'une fléchette soufflée par May vers La Hyène, projectile aussitôt stoppé et retourné à l'envoyeur. Le raccord soudain prend May de vitesse. Le brusque relâchement du cadre dans l'axe donne à La Hyène l'avantage. May, trop lente pour suivre l'intervalle que parcourt sa fléchette en sens contraire, tente de compenser son handicap en pliant son corps. Un manque de souplesse condamne l'esquive. Bloquée, elle reste une cible passive. Echouent les corps insuffisamment élastiques : lenteur ou rigidité excessive qu'un *cut* sanctionne. Le raccord n'est jamais gratuit, il marque subitement dans l'échange une accélération aux effets décisifs : victoire ou défaite.

DÉFINITION(S)

"Mise en scène" est une notion ambivalente, dont l'emploi entrelace d'ordinaire trois significations au moins. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps dans un espace donné (au théâtre la scène, au cinéma le champ). Par une nuance subtile mais décisive, la seconde est un transfert de cette origine vers le cinéma seul : la mise en scène serait le langage, l'écriture propre au cinéma — la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, moins vers l'art du cinéma cette fois que vers ses artistes : mise en scène y désigne les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne — une affirmation de singularité, un effet de signature en somme. La rubrique ci-dessus décrit une mise en scène libérée de sa paternité théâtrale et commandée par une pensée dynamique du montage. L'expression est alors synonyme, moins d'un réglage exact de rapports entre corps ou espaces, que d'une expérimentation libre sur toutes les façons d'enchaîner ou de délier deux plans.

ÉVITEMENT DE L'IMPACT

Séquence 11 : à l'heure du thé, un habile stratagème conçu par Shu Lien démasque définitivement aux yeux du spectateur le voleur de l'épée. Par cette mise en scène, elle suppose chez Jen vivacité, vitesse et agilité, qualités immanentes au nouveau propriétaire de Destinée. Shu Lien lève sa tasse et la laisse délibérément tomber. Le mouvement descendant est bloqué par Jen, qui remonte la tasse et relève le plan. Par un vif mouvement bas-haut, ce premier plan élastique évite le plan de coupe éculé où une tasse se brise.

Surtout, la démonstration élimine l'impact au profit d'un intervalle parcouru en ses deux sens. La nuit précédente, sur la Butte Jaune, la jeune fille vient au secours de Jade La Hyène, avant le coup de grâce que s'approprie à lui porter Li Mu Bai. D'abord, en travelling avant, la pointe de l'épée frétille à mesure que Jen recule. D'un bond, elle lance l'assaut. En contrechamp, le regard de Li suit le point de vue de la caméra qui s'élève puis retombe. Il lève son épée. Jen est repoussée sans qu'aucun son n'atteste de la puissance de l'assaut. Les coups sont éludés au profit de mouvements lents, d'un temps étiré ou élastique, dont la puissance est redoutable. L'intervalle est le contraire du montage traditionnel. L'élasticité matérialise dans l'espace et dans le temps un parcours visible et continu.

ÉLONGATION/ÉCLATEMENT DU PLAN

Séquence 26 : salle d'armes, chez Shu Lien. Pour éviter le projectile lancé par elle, Jen fait un salto arrière, rebondit sur ses épaules et se rétablit. Simultanément, le champ s'ouvre pour cadrer la pièce dans toute sa largeur. L'élongation est spectaculaire. L'élargissement brusque de l'intervalle entre les deux bords du cadre est l'effet direct d'un corps souple. Après l'admirable esquive de Jen, l'arme que choisit Shu Lien est trop lourde et la fait basculer en arrière. Raide comme un piquet, Shu Lien et son arme échouent par manque d'élasticité.

La puissance massive d'un dur bâton métallique dans les mains de Shu Lien repousse Jen très loin. Elle recule : travelling avant produit par la lame qui amortit l'impact. Il apparaît clairement que les deux armes don-

nent lieu à deux mises en scène rivales. Amplitude, élasticité des intervalles parcourus quand l'avantage est donné à Destinée et Jen. Inserts, plans rapprochés de surfaces brisées lors des assauts de Shu Lien. Ses assauts appellent exclusivement des inserts, plans serrés où mobilier et dalles de pierre se fracassent en mille morceaux. Le solide bâton fait voler le plan en éclats : les inserts se multiplient comme les fragments d'un miroir cassé. Au contraire, la lame molle étire le plan, produit son mouvement par élargissement du cadre ou traversée visible de la profondeur. Sous l'action de Destinée, la trame serrée du montage se relâche instantanément, le plan prend une consistance nouvelle.

L'ENVERS DU MIROIR

Séquence 28 : le combat sur les bambous étend à tout le décor les propriétés élastiques de l'épée. Extension littérale : le bambou est un point d'appui flexible, ses feuillages sont de la couleur de l'épée. Les mouvements sont toujours réversibles : la chute engendre la montée, l'éloignement le rapprochement, jusqu'à ce que le tronc reprenne son état vertical. Ralenti, musique et surtout feuillages verts voilant partiellement les visages créent, entre Jen et Li, une tension érotique. Cette balançoire incessante crée du désir par un jeu de cache-cache.

L'élasticité est reine. Les sols s'effondrent au profit de fragiles points d'appui suspendus. Voyez Li Mu Bai à l'extrémité d'une branche : il bouge à peine. Voyez Jen : malgré ses tentatives répétées pour déstabiliser son adversaire, elle échoue à faire pression sur la branche. En une impulsion, au contraire, Li Mu Bai emporte le bambou et fait tomber Jen. C'est qu'elle ne pèse aucun poids. De l'inconsistance de son corps, Jen tire sa faiblesse et sa force. Dans un milieu où les règles de la gravité sont annulées, sa légèreté est un handicap. D'ordinaire, la pesanteur sert de contrepoids à sa légèreté. Sur les branches des bambous comme sous la surface de l'eau quelques secondes plus tard, elle se laisse porter, devient étrangement passive, sans défense et se noie. Poursuivie par Li Mu Bai, elle reprend au contraire appui sur la surface d'un vaste étang, miroir exact du paysage qui l'entoure. Tout pouvoir s'accompagne d'une infirmité : elle parcourt d'un bond les plus amples intervalles mais se noie sous l'eau. La traversée du miroir est irréversible. ☞



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Plusieurs séquences, dont celles qui opposent les deux héroïnes, justifient un rapprochement entre film d'action et comédie musicale. Parmi les éléments facilement repérables dans *Tigre et Dragon* : l'utilisation des instruments à percussion en fond sonore, l'insistance des plans cadrant pieds et jambes ou la récurrence de certaines figures (esquives, bottes, sauts). Filmer la danse et filmer le combat relèvent d'un parti pris similaire : restituer l'harmonie des mouvements en présentant des corps qui s'affranchissent des lois de la pesanteur et exhibent des qualités similaires — adresse, souplesse, équilibre, sens du rythme. On peut ainsi montrer que les choix de mise en scène d'Ang Lee présentent une parenté avec ceux des *musicals* hollywoodiens, de *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935) à *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952). Travellings et étirement des plans, excluant les inserts trop brefs, y marquaient déjà le triomphe de l'élasticité des corps. ☞

Reflets verts dans l'œil de jade

Extrait de vingt secondes de la séquence 30 (chapitre 20 sur le DVD) : mort de Jade La Hyène. Le rythme de la scène, vingt plans en vingt secondes, s'accélère et se concentre sur des détails de plus en plus minces. Le principe d'élasticité prend ici forme optique. Pas de vainqueur : avant de succomber, Jade retourne vers Li Mu Bai l'image ingérable de sa colère.

Ayant séquestré puis drogué Jen dans une grotte où elle a établi son repaire, Jade La Hyène se sert de son ancienne disciple comme d'un appât. Pris au piège, Li Mu Bai, Shu Lien et le garde Bo sont en mire d'un assaut en deux temps. Dans la première phase, La Hyène disperse les angles d'attaque. La seconde phase parcourt un axe unique et vise Jen, disciple qui a trahi son maître. Li Mu Bai vient au secours de cette cible passive et renvoie les projectiles.

1 À 4 : DISPERSION (LES AIGUILLES)

Le mur est en ruine : des contre-jours s'y dessinent dans des ouvertures dentelées. L'assaut est invisible. Seuls quelques fins projectiles traversent le cadre en oblique. Le plan 1 décline à sa suite trois actions que l'on pourrait dire simultanées : réception des aiguilles par trois personnages, Li Mu Bai, Shu Lien puis Jen.

1 ne présage d'aucune cible privilégiée. Il ne fait aucun doute que Jade La Hyène est à l'origine de cet assaut ; pourtant, elle n'a pas encore fait son apparition. De même, il est difficile d'attribuer aux projectiles une trajectoire unique. Cette attaque est disséminée en plusieurs cibles, ce qu'indiquent les quelques ouvertures qui apparaissent dans le mur délabré. Les aiguilles déviées par l'épée de Li Mu Bai puis par les deux sabres de Shu Lien font entendre un cliquetis métallique. La bande-son renforce le rythme soutenu et l'aspect néanmoins microscopique de l'offensive.



En orientant les ennemis vers le centre de la grotte, le guet-apens mis en place par La Hyène compte sur l'avantage d'un assaut donné de l'extérieur, invisible et continu, surplombant et sans origine certaine. Ainsi, il faut bien appeler fenêtres les ouvertures percées dans la paroi. Elles offrent à Jade l'avantage d'un parfait abri et d'une vision complète. Dans ce combat, seul l'œil paraît véritablement offensif.

5 À 15 : CONCENTRATION (AU FOND DE L'ŒIL)

À partir de 5, l'accélération ne sert plus la dispersion des cibles. L'œil prend en charge la vitesse d'un assaut contracté sur un seul axe : Jade surgit, en vol, main tendue vers un point à atteindre. 5 reprend 1 en le resserrant autour de l'ouverture centrale. 6, le visage de Li Mu Bai, encore occupé à contrer l'assaut précédent, pivote au ralenti.

Alors que l'assaut se concentre sur une seule ligne, la vitesse resserre le champ sur un regard ou un objet dont elle tente d'offrir l'image la plus stable. 7, le champ se resserre au niveau de la sarbacane de La Hyène qui traverse le plan. 8, le mouvement se stabilise autour du canon qui projette les aiguilles. Mais surtout : 10, l'accélération de Jade qui sort une épée de son fourreau, s'accompagne d'un effet perceptif : le plan tremble. L'œil de Jade plissé sur un visage hargneux et celui de la caméra se télescopent. Plutôt que de restituer un mouvement fluide, elle enregistre un déplacement saccadé. En des termes mécaniques, la vitesse d'obturation est ralentie, la caméra enregistre moins d'images ; au lieu de mouvements, elle offre un débit haché d'instant saillants. Ce n'est pas le mouvement qui déborde l'œil mais l'œil qui borde, enclave le mouvement.

11 marque la double défaite de Jade La Hyène. Vu en amorce, son bras manque de rapidité. Dans l'intervalle régi par un principe d'élasticité, seule





11



12



13



14



15



16

compte la puissance de renvoi de la surface de réception. En accélérant sans cesse la vitesse de ses mouvements d'épée, Li Mu Bai immobilise progressivement l'ennemie et réexpédie ses aiguilles. **15**, celles-ci transpercent le corps et jaillissent du dos de Jade La Hyène. Li Mu Bai réfléchit le mouvement et l'imprime au projectile qui le vise.

La même élasticité est affectée au regard mais elle acquiert une valeur morale. **11** est un plan subjectif : l'œil de Jade se confond avec celui de la caméra. Le plan est fixe, comme suspendu. Vaincue, Jade voit les projectiles affluer vers elle. L'utilisation d'un travelling optique, qui part du globe oculaire pour trouver l'image qui s'imprime dans la rétine, dit bien à quel niveau se joue ce dernier affrontement. L'image terrifiante du visage de Li Mu Bai porte l'annonce d'une mort imminente. Mais elle est à double tranchant : le zoom qui vient transpercer la rétine de Jade La Hyène se répercute sur Li Mu Bai. Ang Lee montre le visage d'un tueur, auparavant toujours gardé en bonne estime pour ses qualités morales. Dans l'œil de Jade, la colère de Li Mu Bai est réfléchi et réexpédiée. Devenu témoin de sa propre fureur, Li Mu Bai est atteint d'une image que ni lui ni les spectateurs ne peuvent admettre. Ce reflet vert est fondamentalement inassimilable. Il frappe Li Mu Bai d'une image que son statut de héros interdit : celle d'une vengeance intempérante, brutale, extrême.

16 À 20 : ÉCOULEMENT (LE POISON)

Si l'aller de l'assaut n'a cessé de renchérir en vitesse et en adresse, délesté de toute charge affective, le retour s'accompagne d'un excès d'émotion. C'est la rage sanguinaire de Li Mu Bai autant que la mort de Jade La Hyène qui provoquent le cri pathétique de Jen. **17**, dans sa chute sur un ensemble de jarres, Jade brise des jarres qui libèrent de grandes gerbes d'eau. Cette explosion liquide provoque instantanément l'écoulement de la tension contenue, de part et d'autre, dans l'assaut.

L'explosion a une conséquence immédiate au montage : il lie **16** et **17** par le mouvement de l'eau. Li Mu Bai assène à Jade La Hyène le coup de grâce sans lui laisser le temps de se ressaisir alors



17



18



18

que l'eau retombe encore. Ces deux plans offrent la concrétisation de ce qui, en **13** et **14**, n'était que reflet. Li Mu Bai s'abandonne dans une vengeance intolérable, débauche de violence, acharnement contraire au flegme et au contrôle de soi du maître d'arts martiaux.

De cette sauvagerie, Jen paraît le témoin accablé. Plus tôt enivrée par la drogue, elle ne paraissait pas concevoir l'issue tragique de l'affrontement. Bientôt, Jade accuse "le poison" qu'était cette enfant de 8 ans qui l'a aujourd'hui dépassée. Li Mu Bai découvre qu'en voulant prendre sa défense, une aiguille contaminée est venue se ficher dans son cou. Le seul temps mort de la séquence permet peut-être de deviner le moment de l'impact : ralenti de **6** où, pour protéger Jen, Li change d'axe, vient fixer la caméra et néglige un instant l'assaut latéral. La mort l'atteint bientôt par l'effet d'une substance insidieuse. Dangereuse affection pour Jen qui l'aura, jusqu'à sa fin, détourné de la fidélité de Shu Lien. Une aiguille dont la finesse, fatale mais indolore, atteint directement l'œil. ☞

ATELIER 1

L'analyse de séquence repose sur plusieurs exercices préliminaires : situer l'extrait dans le schéma narratif d'ensemble, préciser ses enjeux en rappelant ce que l'on sait des personnages, résumer le passage en une phrase, trouver enfin un titre. D'autres informations se tirent d'un nouveau visionnage : nombre de plans, durée de l'extrait, présence éventuelle de musique et de dialogues. Reste à repérer les choix saillants de mise en scène afin d'interroger ce qu'ils disent de l'action en cours. Le dernier combat du film incite d'abord à mettre en rapport la violence et la précipitation de l'action avec sa brièveté et son surdécoupage. Second temps : grâce aux photogrammes de la Fiche Élève, un croquis de tournage précisant l'emplacement de la caméra pour chaque plan peut être établi. Apparaissent alors nettement l'axe qui, à partir de **5**, caractérise la deuxième phase du combat et le va-et-vient qui annonce l'anéantissement de chacun des adversaires par l'autre. ☞

N. B. : La séquence reproduite dans la fiche élève comporte deux photogrammes supplémentaires, numérotés 13b et 13c, correspondant à deux étapes intermédiaires du travelling-avant dans l'œil de Jade La Hyène.

Champ contre champ



ATELIER 2

Ces trois plans reposent sur une succession de défis. Si Jen cherche à provoquer un affrontement qui fonctionnerait sur le mode classique du duel, Li Mu Bai n'aspire qu'à défaire ce mode d'opposition. Par ses choix de montage, Ang Lee doit rendre compte de cette stratégie tout en donnant l'avantage à l'un de ses personnages. Évoquer ces enjeux implique une définition du champ/contrechamp, déductible du visionnage d'un extrait exemplaire. Ainsi, la fin de la séquence 6, où les héroïnes manifestent des opinions divergentes sur... la soumission aux règles. Le rappel de ces valeurs adversatives traditionnelles peut être complété par une évocation du principe des 180 degrés : la caméra, pour qu'entre les personnages un raccord d'un regard à l'autre soit possible, ne doit pas franchir l'axe qui les sépare. Ici, le mouvement du plan central brise la logique du conflit sans qu'il y ait saute d'axe : les regards de **1** et de **3** ne s'opposent plus parce que Li et Lee ont déjoué la logique du champ/contrechamp.

Séquence 29 : fuyant la bambouseraie où elle a perdu l'avantage, Jen, Destinée en main, lance à Li Mu Bai un nouveau défi. Se succèdent alors trois plans, où le rapport de maître à disciple rompt la mécanique traditionnelle du champ/contrechamp.

Un plan, qui pourrait se désigner plan **0**, fixe d'abord le programme de l'enchaînement à venir : « *Si tu reprends l'épée en trois mouvements, je te suis.* » Péripétie bien connue : imbu de ses capacités, le disciple provoque son maître sur un plan technique. Jen tente de maintenir une égalité de forces et de prouver l'inutilité de l'enseignement que Li Mu Bai ne cesse de lui proposer. Traitement cinématographique : chacun à sa place, en champ/contrechamp.

Si la relation de maître à disciple pose problème, c'est qu'elle doit précisément inscrire deux personnages dans un même espace. Le contrat d'apprentissage s'appuie sur une confiance mutuelle, qui suppose que l'élève accepte de se placer dans le cadre défini par son instructeur. La contestation de cette dépendance par Jen confère ici au champ/contrechamp une valeur classique d'opposition des voix.

1. Li Mu Bai accepte sans un mot le défi lancé par Jen. Il ne s'engage pas dans la contestation, n'oppose nul argument raisonnable qui ruinerait son autorité sur l'élève récalcitrant. Cet aplomb s'octroie une arme imparable, l'appât d'un sourire à peine esquissé. Li Mu Bai laisse à peine le temps de l'interpréter mais l'œil, dans ce gros plan, reste néanmoins attentif au plus petit mouvement.

2. Au raccord, mission de prendre de vitesse l'adversaire et l'œil encore captif du plus infime tressaillement labial. Dorénavant, nulle ruse de séduction : l'avantage est donné au plus rapide. L'effet est néanmoins décevant : les trois mouvements réclamés par Jen visaient un affrontement dans les règles. Par cette parade, Li désamorce le duel.

Le plan se décompose en trois mouvements. L'épée fait office de pivot : autour d'elle, les places s'échangent. Entre les deux personnages aux deux extrémités du cadre, l'intervalle se tend puis se détend lorsque Li renvoie violemment Jen vers la droite. C'est le mouvement qui est visible et non ce que le plan contient. **2** donne une idée formelle de la vitesse de l'échange, qui rend caduc le raccord rigide en champ/contrechamp.

3. Un panoramique vers la droite amène le plan fixe où Jen a été repoussée. C'est l'exact endroit où Li Mu Bai se plaçait en **1**. « *Rends-la* », réclame Jen, qui vise autant l'épée que la place qu'elle vient d'abandonner par la ruse de Li Mu Bai. Cet enchaînement en **1**, **2**, **3** inscrit donc les deux personnages consécutivement dans la même portion d'espace, autour d'un plan-pivot de vitesse pure.

Entre **1** et **3** se déplace une certaine efficacité de la parole. Ici, les mots de Jen sont simple babil, pure dépense improductive. Le champ/contrechamp, souvent lié au traitement du dialogue, s'épuise et s'annule par l'effet de la parade de Li Mu Bai. **3** n'a plus aucune puissance, vidé de sa tension.

La ruse si rapide et surprenante de Li interdit un nouvel affrontement en ces termes. Ainsi s'explique le plan **4** (non reproduit ici) : plongée distante qui marque à la fois l'autorité écrasante du maître et l'irréductibilité de l'élève, rétive, pour un moment encore, à tout contact rapproché.

Il s'agit littéralement d'un cas d'école, qui rend au maître l'autorité d'une parole et d'un savoir. En trois secondes, Ang Lee se propose de prouver l'arbitraire pur du champ/contrechamp : les places s'échangent aussi vite qu'elles se revendiquent. Leçon admirable échangeant l'emphase contre la ruse et la vitesse, cet enchaînement offre le précepte de toute autorité : économie de mots, de gestes et de plans.

FILMER...

La forêt

La forêt est un monde où se reproduisent plus ou moins abstraitement des règles sociales. Des cinéastes asiatiques, Ang Lee mais aussi Akira Kurosawa, Kiyoshi Kurosawa ou King Hu, y font naître des expériences et des représentations limites de la vie organique.

Dans le cinéma occidental, la forêt est souvent prise comme catalogue de figures et non comme milieu. Druides, elfes, nains et enchanteurs y consacrent le rêve d'une forêt immuable. Quelques exemples tirés du cinéma asiatique la donnent au contraire comme une expérience. *Tigre et Dragon* y loge une expérience sensorielle liée aux désirs de Jen et de Li Mu Bai. Le Macbeth japonais du *Château de l'araignée* (Akira Kurosawa, 1957) et le policier fautif de *Charisma* (Kiyoshi Kurosawa, 1999) explorent la forêt comme leur conscience. Dans *Raining in the mountain* (King Hu, 1978), deux voleurs commettent un meurtre avant de suivre deux voies opposées : sortie de la forêt et mort pour l'un, remords sanctionné par une nuée d'amazones pour l'autre.

Topologies. Le tissu externe confère à la forêt asiatique un dynamisme fondamental. La bamboueraie de *Tigre et Dragon* offre la surface d'une clairière balayée par les vents. La forêt sert d'écran : ayant enlevé Jen, Jade La Hyène s'y enfonce. Dans *Charisma*, les arbres défilent, déformés et renversés sur le pare-brise de la voiture qui conduit le policier Yabuike sur la route ceinturant une forêt sans porte d'entrée. Chez Akira Kurosawa, un déchainement climatique provoque une immersion similaire. Secouée par la pluie battante, troublée par le tonnerre et les contrastes des éclairs, la forêt de l'Aragne s'emplit de brouillard. C'est une mer d'arbres qui s'avance vers le château, réalisant la prédiction funeste d'un spectre. Dans *Raining in the Mountain*, la forêt est en extension perpétuelle. Branches et feuilles offrent au calligraphe King Hu

un filet dense d'entrelacements et de touches chromatiques. S'y ajoutent pourtant toutes les qualités d'une mise en scène de théâtre : praticables d'où scruter les personnages en contrebas, troncs pareils à des rampes ou à des cachettes. Dans *Tigre et Dragon*, Ang Lee conserve la verticalité de la forêt telle que la conçoit King Hu mais ôte toute référence au sol. Les déplacements sont verticaux : sauts, chutes, plonges. La forêt de l'Aragne est au contraire un piège. Sur ses sentiers circulaires, la proie est prise dans un labyrinthe. La sortie n'apparaît que lorsque celle-ci en a traversé le centre.

Centre. Au centre de la forêt du *Château de l'araignée*, une cabane fantôme où le spectre prédit l'avenir du guerrier. Bref travelling avant : le guerrier traverse l'abri de fortune et pénètre dans un charnier. Demi-tour des personnages et chemin inverse. La cabane a disparu ou plutôt, la caméra s'y est arrêtée un instant et l'a emportée. Le centre mystérieux et évanescant de la forêt y est dorénavant accroché. Elle erre à travers des monceaux de cadavres humains, d'organismes pourrissants et de squelettes d'arbres. Lieu où la malédiction s'abat sur le Macbeth japonais, le centre de la forêt est fatal, poisseux comme une toile d'araignée. Dans *Tigre et Dragon*, c'est l'arbre qui, affecté des propriétés élastiques de l'épée, prime au détriment de la forêt. Ni vertical ni horizontal, il est en perpétuel mouvement. Donné au départ dans toute sa hauteur, l'arbre s'infléchit, réservoir d'énergie en tension constante. Pour Kiyoshi Kurosawa, le centre de la forêt est évidemment l'arbre *Charisma*. Tronc-vampire, il pompe la sève de ses victimes qui succombent une à une. D'un côté, l'effondrement des troncs impose au plan une fin certaine. De l'autre, l'arbre mort-vivant tient dans le plan fixe, à la manière de l'arbre du western de Budd Boetticher, *Ride Lonesome* (1958), qui garde la trace indélébile d'une pendaison. Pour survivre, l'arbre tue la forêt.



De haut en bas : *Tigre et Dragon*, *Charisma* de Kiyoshi Kurosawa, *Le Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa.

ATELIER 3

Empreinte des qualités de souplesse et de vélocité des personnages qui l'ont choisie comme terrain d'affrontement, la forêt de bambous n'est pas seulement décorative. D'autres références ou horizons que ceux du cinéma d'action asiatique permettent de mesurer la richesse de ce motif. Des romans arthuriens au *Projet Blair Witch* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999), le pouvoir magique que ce lieu possède renvoie au caractère sacré qui lui a été attribué dès l'Antiquité. En découle la dimension initiatique de sa traversée : de *Tristan et Iseult* à *Délivrance* (1972) de John Boorman, des contes de Perrault et de Grimm aux romans de London en passant par le *Château des destins croisés* d'Italo Calvino, le voyageur qui parcourt la forêt s'éloigne de la civilisation sécurisante et fait, s'il s'en sort, une expérience de la sauvagerie qui l'aide à gagner en maturité et en force. L'interprétation psychanalytique qu'en donne Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées* va d'ailleurs dans ce sens.

Yuen Woo-Ping, ingénieur de combats



Les combats sont un des grands défis techniques du cinéma d'arts martiaux. Portrait du maître en la matière, Yuen Woo-Ping.

Pour Yuen Woo-Ping, la mise en scène des combats passe par deux études préalables. Son attention se porte d'abord sur la caractérisation du personnage et sa fonction au sein de la fiction puis sur les compétences techniques des acteurs. Six assistants à Hong-Kong sont chargés de leur entraînement de base. Yuen Woo-Ping conçoit ensuite des déplacements et des gestes en fonction de leurs capacités. À certaines vedettes tel Chow Yun-Fat pour *Tigre et Dragon*, l'instructeur dispense quelques semaines de cours particuliers. Selon les compétences de chacun, il donne au personnage un style offensif ou délicat. D'autre part, le type de boxe influence la mise en scène. Pour *Tai-Chi Master*, l'exécution à vitesse réelle par Jet Li fut ralentie au montage pour s'accorder aux déplacements ascendants et flottants qui caractérisent le tai chi. Yuen Woo-Ping compose une équipe de chorégraphes ou d'acteurs, combattants, cascadeurs qui le secondent sur le tournage. Enfin, il donne ses instructions au directeur de la photo concernant les cadrages et les mouvements de caméra ou conseille le réalisateur lorsqu'il n'intervient sur le film qu'à titre de chorégraphe.

Né en 1945, fils d'un célèbre acteur de l'opéra de Pékin employé par l'industrie cinématographique comme chorégraphe de *wu xia pian*, Yuen Woo-Ping assiste très tôt à des tournages de films de *kung-fu*. Son père l'éduque dans la tradition nordique des arts martiaux, composée de mouvements amples et virevoltants, de frappes de jambes acrobatiques qui se distinguent de la stabilité des positions de jambe de la boxe, plus brutale, du Sud.

Yuen Woo-Ping débute comme doublure dans des films d'arts martiaux. Dans les années soixante, il apparaît dans la série *Huang Fei-Hong* (saga tirée de la vie d'un personnage réel, héros de plus de quatre-vingts films à partir de 1949) et devient instructeur d'arts martiaux et chorégraphe pour la Shaw Brothers.

Comme Liu Chia-Liang, il passe rapidement à la réalisation. En 1977, il réalise son premier film, *Snake in Eagle's Shadow*, initiant la vogue des *kung-fu* comédies, avec Jackie Chan, son acteur fétiche. En 1993, *Tai-Chi Master* est distribué dans le monde entier. Yuen Woo-Ping est ensuite invité par les frères Wachowski sur *Matrix* et participe à des projets internationaux.

Dans le cinéma d'arts martiaux, le chorégraphe est gratifié du titre de réalisateur des scènes d'action. Réalisateur, Yuen Woo-Ping l'est donc à double titre. La stratégie de mise en place des combats dicte un système de cadrages et de raccords. Yuen Woo-Ping y ajoute souvent un argument narratif — objet, arme — contrainte à partir de laquelle la scène s'organise. Dans *Wing-Chun* (1994), Michelle Yeoh combat ses adversaires autour d'une table et parvient à ne pas faire tomber le plat de *tofu* qui y est posé : maîtrise de l'équilibre, froideur gardée en réponse contre les assaillants s'ajoutent à l'humour de l'argument. Le réalisme du vrai *kung-fu* y côtoie le burlesque des situations. L'exemple le plus connu reste celui de *The Magnificent Butcher* (1979), où Yuen Woo-Ping tourne en dérision l'austérité du mode de vie confucéen. Kwan Tak-Hing combat son adversaire avec un pinceau tout en écrivant une sentence de Confucius. *Drunken Master* (1978) est une comédie qui envisage le *kung-fu* sans cynisme mais l'enrichit des techniques "ancestrales" des grands guerriers ivrognes. L'efficacité dans l'ivresse : voilà ce qui définit, peut-être, les rapports de l'art et de la technique selon Yuen Woo-Ping.

De gauche à droite : deux photos pendant le tournage et un photogramme du film où les câbles ont été effacés numériquement.

ATELIER 4

Le réalisateur qui filme un ballet de corps en mouvement doit-il d'abord rendre compte de l'effort athlétique ou valoriser sa dimension esthétique ? À cet égard, il est intéressant d'inviter à venir en classe un réalisateur de télévision spécialiste du direct sportif pour lui proposer d'analyser plusieurs extraits. Escrime, patinage ou gymnastique peuvent être les disciplines de référence. Le professionnel commente ensuite, de son propre point de vue, une séquence de *Tigre et Dragon*.

Lycéens au cinéma permet la découverte des films en version originale sous-titrée (v.o.s.t.) afin de respecter l'œuvre telle qu'elle a été conçue. Souvent discuté, ce choix est particulièrement légitime ici : alors que les films chinois sont doublés, Lee a utilisé la véritable voix des acteurs qui ont appris leur texte dans une langue (le mandarin) qu'ils ne maîtrisaient pas tous. Attention aux noms des personnages d'une version à l'autre : Jen, Té et Bo sont Tiao Long, Pei et Lio dans le doublage français.

ATELIER 5

L'affiche, comme la bande-annonce, illustre le statut et les conditions d'exploitation d'un film. Sa fonction publicitaire est déterminante puisqu'elle est d'abord chargée de séduire un public. Outre le titre et des extraits du générique, plusieurs éléments de l'intrigue y sont dévoilés à travers la présence fragmentaire de personnages, d'objets ou de décors qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis. De la reproduction de photogrammes à l'utilisation de photographies de plateau en passant par tous les supports picturaux imaginables (dessins, esquisses, collages...), toutes les combinaisons sont possibles. Couleurs, formes, composition, lignes de fuite et lettrage sont eux aussi au service d'une stratégie que la description aidera à décoder.



Analysée après la projection, l'affiche française de *Tigre et Dragon* met en avant le choix du triangle et du trio au détriment de la dualité et du couple suggérés par le titre. Dévirilisé par domination des femmes armées, Li Mu Bai se trouve partagé entre les deux héroïnes. À l'opposé, l'affiche américaine pare le héros mâle, au prix d'un superbe contresens, de son attribut viril. Obéissant à une logique exclusivement commerciale, elle exclut le jeune couple pour mettre en avant les portraits des deux stars. De loin la plus originale, l'affiche japonaise (ci-contre) choisit quant à elle de se débarrasser du *wu xia pian* et de présenter deux couples tout en favorisant, sur fond de paysage somptueux, l'union romantique de Jen et Lo.

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



Western/Eastern. Nombre de séquences de *Tigre et Dragon*, film du métissage culturel, font implicitement référence au western : l'arrivée du héros solitaire, l'attaque du convoi par les barbares de Nuage noir, la rixe à l'auberge, l'affiche de mise à prix, les duels ou le paysage désertique coloré sont analysables en ce sens.



Western/Eastern (2). D'autres genres occidentaux sont convoqués par Ang Lee : film d'espionnage (gadgets meurtriers à la James Bond), film d'aventures (clairière de *Robin des bois*, combat à l'épée de *Scaramouche*) et suspense hitchcockien (Jen cambrioleuse sort de *La Main au collet*) complètent la liste non exhaustive de ses références.



Rires. L'humour, qui partie intégrante du *wu xia pian*, est une voie d'accès au film. Représenté par les maladresses de Bo ou l'arme trop lourde de Shu Lien, le burlesque dit l'inadaptation des corps trop rigides tandis que la séquence de destruction de l'auberge joue avec les codes du genre.



Féminisme. Jade, Shu Lien, Jen : le film peut être lu comme un regard sur l'émancipation de la femme d'une génération à l'autre. Seule la plus jeune, trouvant sa voie entre révolte et soumission, aura accès au Wu Tan.



Jeux. L'influence réciproque des clichés du film d'action et de l'imagerie synthétique des jeux vidéo peut être abordée. *Tigre et Dragon* est pourtant davantage tributaire du RPG, jeu de rôles proposant un cheminement initiatique, et des cinématiques, séquences d'introduction en 3D, que du *beat 'em up*, jeu "de baston".

AU PRÉSENT

Hulk, éloge

Dernier film en date d'Ang Lee, *Hulk* est une réussite étonnante et belle, où se poursuivent et s'approfondissent certains traits de *Tigre et Dragon*.

« Vous allez me mettre en colère. » C'est la menace par laquelle Bruce Banner prévient de sa transformation en Hulk, masse verte de muscles de synthèse. Ce pourrait tout aussi bien être le couplet de Jen dans *Tigre et Dragon*, qui montre la nuit, à visage couvert, ses vraies intentions. La colère est ce par quoi l'autochtone, par un changement d'identité, muscles ou masques, devient un corps étranger, inassimilable et inouï. Indigeste, lourd, pesant mais aussi incomparable, inégalable, Hulk n'a qu'un problème : trouver l'emploi d'une colère dont il ne peut ni ne veut se détacher.

2000 : Jen visait à s'extraire non seulement de sa condition sociale mais aussi de toute filiation apparente. Ses pouvoirs ne doivent pas plus à Cheng Pei-Pei, sa maîtresse Jade La Hyène dans le film, plus tôt vedette des *wu xia pian* de King Hu et Chang Cheh, qu'à Chow Yun-Fat, star de Hong-Kong, guerrier légendaire et instructeur toujours refusé. Zhang Ziyi était une quasi-inconnue. Ni mère ni justicière, son personnage n'avait pas d'antécédents.

2003 : paré du succès inattendu de son détour chinois, Ang Lee revient avec une superproduction hollywoodienne. Pour *Hulk*, bande-dessinée qu'il souhaitait depuis longtemps porter à l'écran, même distribution mi-assurée mi-risquée. Le père est Nick Nolte, qui sort ici l'attirail magnifique mais solennel du grand acteur : emphase théâtrale, jeu cabot sinon molosse. Ang Lee choisit pour son héros un acteur inconnu, à un ou deux films près, Eric Bana. D'un film à l'autre, le cinéaste réitère les rapports conflictuels entre un acteur consacré multipliant les tentatives pour préserver son ascendant et une progéniture qui tente de le dépasser.

Il ne faut pas y voir la simple marotte d'un cinéaste. Cet antagonisme est présent d'emblée dans le film,

non pas sous la forme d'un deuil impossible mais d'une rupture déjà consommée dont on tenterait de recoller les bouts, en vain. La séparation est primitive : apprentissage accéléré de Jen par les livres ; gènes modifiés de Bruce Banner et meurtre de sa mère derrière une porte close. Leurs pouvoirs prodigieux, à moitié acquis par les efforts d'un géniteur mais activés surtout par une impulsion qui ne lui doit rien, sont la source d'inévitables ajustements.

Hulk prolonge et améliore ce que Jen laissait entrevoir : le revers de pouvoirs qui sont vécus à la fois comme don et comme tare. Enfant, il est faible et ne parvient pas à s'intégrer, n'ose pas se battre. Plus tard, il fait le mal alors qu'il veut le bien. Il cherche à améliorer scientifiquement le corps humain mais porte en lui le résultat destructeur, inhumain, de ses recherches génétiques.

Bruce doit défendre ce que Jen préservait déjà de tout dogme : une façade inconnue, apparence précieuse. Lors de sa première rencontre avec Jen, Li Mu Bai ne reconnaissait pas la posture qui devait annoncer, traditionnellement, quel enseignement avait reçu le disciple. *Hulk* pousse plus loin cette crise d'identité : Bruce Banner ne parvient pas à reconnaître le reflet de la créature qui lui dit : « *pauvre humain* ». En découvrant progressivement la source du traumatisme, il parvient à recoller les morceaux de son corps comme le petit d'homme au stade du miroir.

À cet instant seulement, Hulk trouve un emploi à ses pouvoirs. Une bombe atomique détruit la biosphère ainsi que son père capable d'en prendre les matières et les formes. Corps de synthèse, Hulk est intact. Là où Jen, trop chinoise, ne peut fuir hors de sa terre natale, l'inhumain Hulk au service de l'humanité peut, une fois la terre de son père détruite, s'exiler et employer ses pouvoirs à bon escient. Deuil accompli, que le détour d'Ang Lee par la Chine a certainement permis, au seuil duquel *Tigre et Dragon* s'était pourtant interrompu.

EN MARGE

Survol du *wu xia pian*

Genre très populaire en Chine continentale et à Hong-Kong, le *wu xia pian* a connu en près d'un siècle plusieurs phases et de nombreux avatars.

Il a souvent été reproché à *Tigre et Dragon* son orthodoxie à l'égard du *wu xia pian*, après les efforts de Tsui Hark pour en donner une vision accordée au monde contemporain. Un survol de l'histoire du *wu xia pian*, film de sabres dont l'équivalent occidental serait le film de cape et d'épée et au Japon le *chambara*, révèle néanmoins l'étonnante pérennité du genre et la diversité de ses traitements, malgré ses essoufflements périodiques.

Le *wu xia pian* s'oppose au film de *kung-fu*, souvent cantonnais, par une détermination historique (époque féodale) et géographique (Chine continentale). Parlant majoritairement mandarin, il repose sur une tradition de boxe du Nord et emprunte ses mouvements amples et acrobatiques à l'Opéra de Pékin. Il n'est pas rare d'y voir des guerriers voler. Issu d'une longue tradition romanesque, le *wu* (martial) *xia* (chevalerie) *pian* (film) est un genre foncièrement fantastique.

Lorsqu'en 1921, le réalisateur Zhang Shichuan fonde à Shanghai la compagnie Mingxing, le public chinois connaît les films de cape et d'épée du cinéma américain. Pour rivaliser avec le Douglas Fairbanks du *Voleur de Bagdad* (Raoul



Walsh, 1925), on ouvre les romans du patrimoine tel *Au bord de l'eau* pour en tirer les preux ou vils héros nationaux. Les récits *wuxia* d'une jeune génération d'intellectuels chinois passionnés par Walter Scott ou Alexandre Dumas paraissent en feuilleton dans les quotidiens de Shanghai. En 1928, la Mingxing triomphe avec *Burning of the red lotus monastery*, inspiré d'un roman-feuilleton populaire. Au début des années trente, le cinéma chinois est saturé de *wu xia pian*. La révolution culturelle interdit le genre pour détourner le public de l'idéologie féodale confucéenne.

Le *wu xia pian* reparait en 1949 à Hong-Kong, terre d'exil des opposants à Mao et des Japonais proches du régime vaincu, sous l'impulsion notable du studio Shaw Brothers. L'âge d'or du genre, entre 1965 et 1970, est le résultat de ces migrations successives. Le *wu xia pian* "nouveau style" des films de Chang Cheh s'inspire des *chambaras* japonais produits à cette époque par la Daiei, de Sam Peckinpah ou des westerns spaghetti. Traîtres ou vengeurs, les personnages subissent humiliations, mutilations, blessures au ventre ou amputations. Chang Cheh filme des geysers de sang dans un montage rapide aux effets violents. Pour sa part, King Hu est plus facilement assimilable dans les termes d'une culture traditionnelle et d'une esthétique chinoises. Ses personnages sont souvent fondés sur des types classiques de l'Opéra de Pékin : le militaire, le tyran, le sage, l'espion, le voleur, le guerrier... Dans la mise en scène des combats, Hu étudie les coups au profit d'acrobaties, sauts, esquives, autant de mouvements ou de traits dans des espaces larges ou des couloirs étroits.

Dans les années soixante-dix, le *wu xia pian* s'essouffle devant le succès de Bruce Lee, de thèmes contemporains et d'une boxe plus violente et sèche, sans afféteries ni trucages. Néanmoins, après le règne du cinéma de *kung-fu*, puis de la *kung-fu* comédie (avec Jackie Chan et Sammo Hung), le retour du mélo (Ann Hui) et du polar (John Woo), la décennie quatre-vingt-dix voit la résurgence d'un *wu xia pian* fantastique proche des productions de la Mingxing. Le précurseur est Tsui Hark qui, avec *Zu, Les Guerriers de la montagne magique*, en 1983, met les effets spéciaux, apanage du cinéma américain, au service du genre. Ce n'est qu'à partir de 1992 que le *wu xia pian* retrouve un niveau de production comparable à celui des années 60, avec notamment *Tai-Chi Master* (Yuen Woo-Ping, 1993) et surtout *The Blade* (1995) de Tsui hark.



À voir, en ligne

Les *wu xia pian* disponibles en DVD sont encore peu nombreux. Néanmoins, le studio Shaw Brothers a entamé un vaste nettoyage de ses copies et une mise en vente des films en DVD zone 3 (zone Asie).

À recommander :

Come drink with me, King Hu, 1966

The Blood Brothers, 1973 et *The Heroic Ones*, Chang Cheh, 1970

Killer Clans, 1976 et *The Magic Blade*, Chu Yuan, 1976

Chez HK éditions en DVD zone 2 :

La Saga du kung-fu 1 (Le Temple du Lotus Rouge), 1994 et *Blade of Fury*, Sammo Hung, 1993)

La Saga du kung-fu 2 (Le Moine d'acier), 1977 et *Warriors Two*, Sammo Hung, 1978)

En import Zone 2 :

A Touch of Zen, King Hu, 1969

En ligne :

<http://www.3continents.com> : dossier et filmographie sur les films de sabre de Hong Kong.

Dans sa critique élogieuse de *Tigre et Dragon*, Thomas Sotinel situe le film dans le contexte culturel direct et indirect où celui-ci s'inscrit. Extraits et lecture.

Kung-fu et sentiments dans la Chine impériale, par Ang Lee

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 4 octobre 2000

C'est un film de kung-fu, entre autres... On pénétrera un peu, si on ne l'a jamais fait, dans le monde des arts martiaux chinois, cette mythologie qui a irrigué tous les ghettos du monde en même temps que le reggae. [...]

En voyant *Tigre et Dragon*, on se souviendra que le dernier roman adapté par le réalisateur, né à Taiwan et installé aux États-Unis, fut *Raisons et Sentiments*, de Jane Austen. Le binôme de la romancière britannique est ici transposé dans une Chine médiévale plus rêvée que reconstituée. [...]

Entre le code d'honneur rigoureux des chevaliers errants et les désirs inextinguibles de la jeune fille, *Tigre et Dragon* [...] se transforme alors en drame à la fois séduisant et cruel. [...] Michelle Yeoh a été l'une des premières vedettes féminines des films d'arts martiaux. Sa puissance physique, son élégance lui servent ici à construire un personnage complexe de femme indépendante, prisonnière du destin qu'elle s'est elle-même construit. Gracile, imprévisible, dangereuse, la débutante Zhang Ziyi lui fait pièce dans ce qui est avant tout un film consacré aux femmes. Le Li Mu Bai de Chow Yun-Fat est légèrement ridicule, une condition que l'acteur assume avec élégance. [...]

Tigre et Dragon n'est pas fait que de combats mais ils jouent dans le film le rôle central que tiennent les chansons dans une comédie musicale réussie, à la fois résumés et moteurs de la progression dramatique. Ils sont ici d'une élégance confondante... L'effort physique, la tension et l'envol des corps restent toujours au premier plan, définissant et redéfinissant sans cesse les personnages. [...]

À la poursuite de l'épée légendaire, qui a bien sûr été volée, en sinuant le long de complots de cour et d'intrigues amoureuses, le film avance, gagnant en densité au fil des minutes. [...]

De ce film d'une constante beauté s'exhale une tristesse sans amertume et le bonheur d'une histoire bien dite.

Le cas HK

Après avoir introduit le contexte où a émergé le cinéma d'arts martiaux, Thomas Sotinel marque la volonté d'Ang Lee de transgresser le genre. Il l'annonce d'emblée : si *Tigre et Dragon* n'est pas fait que de *kung-fu*, sa critique n'accordera aux arts martiaux qu'une place restreinte. Il s'agit très clairement de sortir le film du ghetto d'une cinéphilie exclusive et adolescente. Sotinel évoque ainsi le contexte qui a vu l'émergence de cette cinématographie en France à la fin des années soixante-dix, époque où s'est marquée la volonté d'ouvrir la culture classique à des modèles extérieurs à l'art occidental. Sa lecture vive et précise du film s'applique donc, d'un point de vue stratégique, à rassurer les lecteurs du *Monde* envers un cinéma que se réservent d'ordinaire des exégètes au discours crypté. L'intention est estimable mais n'évite pas quelques raccourcis et erreurs factuelles (« *l'une des premières vedettes...* » n'est pas Michelle Yeoh mais Cheng Pei-Pei, trente-cinq ans plus tôt).

Seul le public chinois, nourri de *wu xia pian* depuis l'enfance, n'a pas partagé le succès mondial de *Tigre et Dragon*. En France, des réserves ont été émises par une large partie de la critique, avisée des développements du cinéma d'arts martiaux. Avant que cette cinématographie nationale ne devienne le berceau d'une nouvelle cinéphilie fascinée par l'excellence martiale et la débauche de plans, les frères Armanet, journalistes à *Libération* et pratiquants d'arts martiaux, ont initié dans les années soixante-dix une volonté d'élargir le champ des objets de la cinéphilie. Serge Daney, dans un beau *Journal de Voyage* en février 1981, Charles Tesson et Olivier Assayas dans le hors-série *Made in Hong-Kong* des *Cahiers du cinéma* en 1984 puis Christophe Gans avec la revue HK ont ensuite poursuivi cet effort, favorisant peu à peu une connaissance réfléchie du cinéma d'arts martiaux. Elle est encore aujourd'hui prodiguée par des critiques, cinéastes pratiquants d'arts martiaux unis par une passion commune dont témoigne généreusement le travail d'édition de films en DVD par la revue HK.

Références

SUR TIGRE ET DRAGON

L'Avant-scène cinéma n° 205, mai 2001. Cet ouvrage contient le découpage intégral après montage illustré de photographies du film, une revue de presse et un dossier sur la réalisateur.

DVD Zone 2, Warner Home Video, 2001. Hors l'habituel et faible *making-of* promotionnel, on trouve sur le DVD, pourvu d'une interface élégante, de courtes interviews de Michelle Yeoh, du compositeur Tan Dun et du violoncelliste Yo-Yo Ma. On portera surtout attention au commentaire du film par Ang Lee et James Schamus riche d'informations et observations aiguës de mise en scène.

SUR LE CINÉMA DE HONG-KONG

ARMANET, François et Max, *Ciné kung-fu*, Ramsay, 1988. Ouvrage érudit où les auteurs, pionniers en ce domaine, mettent au service du cinéma leurs connaissances de pratiquants d'arts martiaux.

ASSAYAS, Olivier, TESSON, Charles, "Made in Hong-Kong", *Cahiers du cinéma*, n° 360-361, septembre 1984. Repris en numéro hors-série sous le titre "Hong-Kong cinéma". Études et entretiens sur les cinéastes et acteurs majeurs du cinéma d'arts martiaux. On consultera en priorité les textes d'Olivier Assayas sur King Hu et Chang Cheh, celui de Charles Tesson sur Liu Chia-Liang et les entretiens avec Run Run Shaw et Raymond Chow.

TESSON, Charles, PAQUOT, Claudine, GARCIA, Roger (dir.), *L'Asie à Hollywood*, Cahiers du cinéma/Festival International du Film de Locarno, 2001. L'ouvrage fait le point sur les influences du cinéma asiatique dans le cinéma américain. On lira surtout la troisième partie, consacrée à Hong-Kong, et l'entretien avec Ang Lee, quoique trop succinct.

REVUES ET ARTICLES

HK, *Orient extrême cinéma*, du n° 0 (1997) au n° 14 (avril 2000). Voir en particulier le n° 0 (sur le tournage de *Zu*), le n° 2 (spécial Tsui Hark), le n° 7 (spécial Bruce Lee), le n° 10 (sur la comédie *kung-fu*). C'est le n° 9 (sur la chevalerie chinoise et le *wu xia pian*) qui nous intéresse surtout ici. Revues épuisées, disponibles en bibliothèque.

DANEY, Serge, "Journal de Hong-Kong", *Cahiers du cinéma* n° 320, février 1981 (repris dans le tome 2 de *La Maison-cinéma et le monde*, P.O.L., 2003). L'un des premiers textes consacrés au cinéma de Hong-Kong, qui allie admirablement acuité réflexive et plaisir du compte rendu.

SUR L'ESTHÉTIQUE

ESCANDE, Yolande, SERS, Philippe, *Résonance intérieure : dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck 2003. Érudit et passionnant, cet ouvrage s'interroge sur la proximité des expériences contemporaines de l'art occidental avec celle de l'artiste chinois traditionnel.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Warner Bros.

p. 4 Chan Kam Chuen/Good Machine Inter./Warner Bros ; p. 5 Good Machine Inter./Warner Bros ; p. 10 Metropolitan Filmexport ; p. 11 Metropolitan Filmexport, UFD ; p. 17 Alive ; p. 18 Good Machine Inter./Warner Bros ; p. 19 Sony Picture Intertainment (Japan) inc., Warner Bros ; p. 20, p. 21 Metropolitan Filmexport. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

SUR LE CINÉMA

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 11e édition, 1999. Bien qu'intitulée définitive, cette édition ne recueille qu'une partie des quatre volumes voulus par Bazin et publiés à la fin des années cinquante. Elle reste néanmoins la meilleure approche de son travail, selon cet équilibre de combat critique et de théorie qui est sa signature, et dont une marque décisive demeure la définition du cinéma comme art ontologiquement réaliste.

CHION, Michel, *L'Audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Fac.Cinéma", 1990. Spécialiste de cette question, Michel Chion présente dans ce livre une synthèse accessible aux non spécialistes de ses travaux multiples sur le son au cinéma.

SUR L'ÉDUCATION A L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1983 (2e édition revue et augmentée : 1994). Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous ses différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1988 (2e édition : 1996). Conçu pour compléter *Esthétique du film*, ce manuel propose un panorama des différentes approches analytiques du cinéma (analyse textuelle, analyse du récit, analyse de l'image et du son, psychanalyse, analyse historique...).

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, coll. "In Extenso", 1995. Dictionnaire très complet qui propose des entrées par cinéastes, acteurs, producteurs, techniciens, genres, mouvements esthétiques, matériels et termes techniques.

PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Réf.", 1996. Réédition : 2002. Cet ouvrage recense les principaux termes techniques du cinéma pour en proposer des définitions et des explications claires et accessibles à tous.

SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, coll. "Les petits cahiers", 2001. Une étude approfondie des différentes questions liées au plan cinématographique, qui développe plusieurs analyses détaillées (sur *Les 400 coups*, *Playtime*, *Où est la maison de mon ami ?* et *Patser Panchali*) et s'enrichit de textes de critiques et de cinéastes mais aussi de documents de travail.

SITES INTERNET

www.bifi.fr : la base de données encyclopédique de la Bibliothèque du Film ; dossiers téléchargeables (www.edu.bifi.fr) ; fiches méthodologiques (la recherche documentaire, les droits d'auteur) ; guide des sites Internet sur le cinéma. Site fondamental.

http://www.crac.asso.fr : base de données sur les films au programme des dispositifs scolaires (*École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens au cinéma*)

www.ac-nancy-metz.fr/cinemav : site de l'académie Nancy-Metz consacré à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel et à l'éducation artistique : ressources pédagogiques, outils d'éducation à l'image, travaux d'enseignants...

VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVE

The Blade - DVD (HK video, zone 2)
Charisma - VHS/DVD (G.C.T.H.V., zone 2).
ADAV : Réf. 38079 (DVD)

Délivrance - DVD (Warner Home Video, zone 2).
ADAV : Réf. 37570 (DVD) / 19542 (VHS)

Drunken Master - DVD (zone 2).
ADAV : Réf. 45010 (VHS)

Le Château de l'Araignée - VHS/DVD (G.C.T.H.V., zone 2).
ADAV : Réf. 35719 (DVD) / 15048 (VHS)

Final Fantasy - VHS/DVD (G.C.T.H.V., zone 2).
ADAV : Réf. 45650 (DVD) / 37084 (VHS)

Hard Boiled - DVD (HK video, zone 2)

The Ice Storm - VHS/DVD (20th Century Fox, Import zone 1)

The Killer - DVD (HK video, zone 2).
ADAV : Réf. 45175 (DVD) / 16650 16686 (VHS)

Matrix - VHS/DVD (Warner Home Video, zone 2).
ADAV : Réf. 37577 (DVD) / 28573 (VHS)

Tai Chi Master - VHS/DVD (HK Video, zone 2).
ADAV : Réf. 45200 (DVD)

Tigre et Dragon - VHS / DVD (Warner Home Video, zone 2).
ADAV : Réf. 37612 (DVD) / 34463 (VHS)

Raisons et sentiments - VHS/DVD (G.C.T.H.V., zone 2).
ADAV : Réf. 21271 (DVD)

Salé Sucré - VHS/DVD (Warner, Import zone 1)

Un Tueur pour cible - VHS/DVD (G.C.T.H.V., zone 2).
ADAV : Réf. 24733 (DVD)

Le Voleur de Bagdad - DVD (G.C.Y.H.V. - zone 2).
ADAV : Réf. 30332 (DVD)

Wing-Chun - VHS/DVD (Sony Music Video, zone 2).
ADAV : Réf. 37694 (DVD)

Zu, Les Guerriers de la montagne magique - VHS/DVD (HK video, zone 2).
ADAV : Réf. 45174 (DVD) / 16687 (VHS)

Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.



Parmi des guerriers au code d'honneur ancestral, une nouvelle venue sème le trouble. Parti des États-Unis, l'exilé Ang Lee roule à contresens. *Tigre et Dragon* met les technologies américaines au service du *wu xia pian*, genre propre au cinéma d'arts martiaux asiatique. Les grands acteurs Chow Yun-Fat (*The Killer*) et Michelle Yeoh (*Demain ne meurt jamais*), le chorégraphe Yuen Woo-Ping (*Matrix*), émigrants mondialement connus, se réunissent pour une relecture subtile et inventive du film de sabres chinois.

Antoine Thirion

CNC

Culture
Communication
Ministère