

Le corps exp(losé): les comédies *slapstick* de John Woo

Difficiles à voir, sous-estimés par la critique, les films comiques de John Woo engagent à une remise en question d'une approche «auteuriste» et permettent de situer le cinéaste dans son contexte de production.

«La vérité est aussi cruelle qu'évidente: l'homme est absolument dénué de sens de l'humour comme d'autres le sont de l'orientation. Ses comédies cantonaises représentent une parenthèse qui défie la logique et se dérobe à l'analyse» (1). Cette citation d'un article consacré à l'œuvre de John Woo exprime un point de vue dominant dans la réception occidentale des comédies du cinéaste hongkongais (neuf films produits entre 1976 et 1985). Selon ses biographes italiens Marco Bertolino et Ettore Ridola (2), c'est effectivement «contraint» par ses producteurs que Woo se serait incliné «sous le joug de la comédie», genre pour lequel il ne démontrerait «aucune inclinaison excessive» (3). Quant à Stephen Teo, auteur d'un ouvrage souvent cité sur le cinéma de Hong Kong, il considère ces films comme «complètement ineptes», sans commune mesure avec l'émergence vers la fin des années 70 de la fameuse Nouvelle Vague (Tsui Hark, Ann Hui, Patrick Tam, etc.) (4). Enfin, deux monographies récentes dévolues à l'ensemble de la cinématographie chinoise (5) mentionnent à peine l'existence des comédies de John Woo en dépit de nombreuses pages consacrées à ce réalisateur.

La plupart de ces critiques dépréciatives sont fondées sur une définition particulière de la notion d'auteur. Ce dernier s'y trouve envisagé d'une manière rigide, c'est-à-dire comme un créateur sans compromis et s'attachant au fil de son travail à développer une même thématique. Le processus d'«auteurisation» de John Woo s'étant opéré à partir du succès obtenu au début des années 90 par ses films d'action - *A Better Tomorrow* (1986) et sa suite (1987), *The Killer* (1989), *Bullet in the Head* (1990) et *Hard Boiled* (1992) -, il paraît aujourd'hui difficile de dissocier l'œuvre de Woo du genre par lequel il a attiré l'attention d'une génération de cinéphiles occidentaux. De ce fait, le travail du cinéaste se retrouve constamment associé à des pratiques particulières, tant sur le plan esthétique (la séquence d'action considérée comme un véritable morceau de bravoure travaillé par des ralentis, des effets abrupts de montage et privilégiant un espace construit à 360°) que thématique (mise en avant de figures héroïques masculines, de leur code d'honneur, de leur fraternité, etc.). Jugées à l'aune de ces critères, les comédies ne paraissent pas satisfaire les attentes de critiques focalisés sur la «maîtrise formelle» dont devrait faire étalage le cinéaste: «Sa technique: filmer en écran large (scope) et laisser tourner la caméra jusqu'à épuisement de la bobine en espérant que quelque chose d'improvisé, voire drôle, se produise. Évidemment ça n'arrive jamais. [...] Autant ses films «sérieux» sont stylisés, autant ses comédies sont absolument dépourvues de la moindre «mise en scène». Woo fait de la résistance passive. Il ne tente rien, n'expérimente pas, n'utilise aucun de ses effets personnels.» (6). Mise à part l'équivalence discutable posée entre «mise en scène» et nécessité de «montage» (7), ainsi qu'une description pour le moins erronée des films (8), cette affirmation démontre l'enracinement profond de la norme critique précitée. Pourtant, au fil de la redécouverte de l'œuvre de Woo, les limites interprétatives de cet outillage évaluatif paraissent de plus en plus évidentes. En effet, comme le rappelle Derek Elley, «sur 25 films, seuls 11 font partie du genre qui a rendu John Woo célèbre» c'est-à-dire le film d'action contemporain (9). Si l'on s'intéresse à la réception de la dizaine de titres réalisés avant *A Better Tomorrow*, les œuvres sont considérées de manière différente selon leur appartenance générique. Les films s'apparentant au kung-fu ou au film de sabre - *Hand of Death* (1975), *Last*

Hurrah for Chivalry (1978) - ne posent guère de problème, puisqu'ils paraissent constituer les sources tant stylistiques que thématiques du *martial art thriller* dans lequel s'accomplira Woo. Le réalisateur paraît assimiler là un ensemble de normes génériques qu'il contribuera à faire passer dans le contexte du polar urbain. Quant à *Princesse Chang Ping* (1975), cette adaptation d'un célèbre opéra permet de mettre en évidence les parallèles entre les ballets traditionnels et la chorégraphie des mouvements corporels dans les *gunfights* à venir. Par contre, les comédies sont généralement considérées comme dépourvues des traits stylistiques et thématiques ayant fondé l'intérêt occidental pour Woo. Il paraît difficile, voire impossible, de «récupérer» cette part encombrante de l'œuvre sans mettre à mal une figure d'auteur bien établie. De façon plus générale, on retrouve là un réflexe traditionnel de la réception esthétique occidentale, plus encline à légitimer des genres «sérieux» tels que la tragédie ou le drame épique, et reconduisant la célèbre dévalorisation aristotélicienne de la comédie (10).

Par conséquent, la diffusion occidentale des comédies de Woo demeure pour l'instant inexistante. Aucun des éditeurs vidéo spécialisés dans le cinéma asiatique ne s'est pour l'instant risqué à sortir ces films. Le *Far East Film Festival*, organisé en mai 1999 à Udine (Italie), est venu combler cette lacune en proposant l'intégrale de la production comique de John Woo (11), nous permettant de découvrir ces films et de proposer quelques pistes de réflexion à leur sujet. Nous avons affaire à un corpus de neuf films dont il s'agit maintenant à la fois d'interroger la cohérence interne et de situer dans le contexte de la comédie cinématographique, en particulier celle pratiquée à Hong Kong.

La croisée des genres

Procédons d'emblée à un rappel concernant la notion de genre dans l'industrie hongkongaise du cinéma. En effet, contrairement aux conceptions plutôt étanches prévalant dans le domaine occidental, le cinéma cantonais pratique un mélange des genres. Les découpages génériques y apparaissent moins cloisonnés et doivent être envisagés comme des dominantes plus que comme des ensembles strictement définis. Au sein d'un même film peuvent ainsi se manifester des registres très divers: action, comique, mélodrame, etc. Selon la même logique, les réalisateurs peuvent passer fréquemment d'un genre à l'autre, comme Woo qui quitte la comédie lorsque la vogue des films policiers fait son apparition à la fin des années 80. Les réflexes «auteuristes» de la critique occidentale, construits à partir des normes de production en vigueur dans l'industrie hollywoodienne, sont donc partiellement remis en question par des usages propres au cinéma de Hong Kong.

Au milieu des années 70, le cinéma cantonais connaît une période de regain économique suite au succès de plusieurs comédies, parmi lesquelles se détachent les œuvres de Michael Hui, fortement marquées par le principe du mélange des genres (12). Cette nouvelle hégémonie du comique (un véritable «super-genre» selon les termes d'Aldo Lombazzi) (13) s'incarne en particulier dans le genre emblématique de la comédie kung-fu, qui revitalise par l'adjonction d'éléments comiques les formes traditionnelles du cinéma d'arts martiaux, alors en perte de vitesse. Citons les films du cinéaste et chorégraphe Liu Chia-liang, comme *The Spiritual Boxer* (1975), souvent présenté comme le point de départ de ce genre hybride qui se développera avec les films de Yuen Woo-ping, Jackie Chan ou Sammo Hung (14).

La comédie kung-fu ne doit pas être interprétée comme une parodie des arts martiaux chinois, mais plutôt comme la mise en évidence d'un constat essentiel: la notion de performance physique se situe à la rencontre des registres du comique et de l'action. En témoigne le *slapstick* ou burlesque américain des années 10-20, qui se caractérise par une continuelle mise à mal, voire «déformation» (15) du corps, comme le rappelle Noël Carroll: «Early comedy also gravitated toward roughhouse and slapstick. Here the major theme was mayhem. Buffoons, marked by only slightly disguised clown outfits, would be set into exaggerated fisticuffs, discharging pistol shots into each other's behinds, jabbing each other with pitchforks, and clunking each other on the head with bricks. Because these clowns were signaled to be not quite human, they could be pummeled, dragged, hurled, hosed, burned, and stomped with impunity. Their fantastic biologies allowed the free reign of sadism in terms of either comic debacles or sprawling accidents, after the fashion of the Keystone Cops. In these cases, comedy was generally less a function of structure than of the transgression of social inhibitions about the proper way in which to treat the human body» (16).

Sans aller jusqu'à affirmer comme Giona A. Nazzaro & Andrea Tagliacozzo que le vocabulaire du *slapstick* muet constitue la «matrice de base du comique cantonais» (17), il faut insister sur les nombreux points de convergence entre le langage corporel du burlesque et celui des arts martiaux. Le statut de *performer*, d'acrobate caractérise aussi bien le jeu cinématographique d'enfants du music hall comme Chaplin et Keaton que celui de prodiges de l'opéra chinois comme Jackie Chan et Jet Li. Aux corps indestructibles des burlesques fait écho l'invulnérabilité du héros de films d'arts martiaux.

Par ailleurs, le comique, tout comme le fantastique, se fonde sur une certaine remise en question des lois du réalisme. Cette tradition d'irréalité présente dans le *slapstick* se voit développée jusqu'à une exploration de ses limites dans le dessin animé américain des années 40. Les films de Tex Avery en constituent un exemple frappant, les corps des personnages réagissant avec une forme irrationnelle d'élasticité à la violence qu'ils subissent. La surenchère à l'œuvre dans le *cartoon* se retrouve au sein de la comédie hongkongaise, chez Michael Hui bien sûr (18), mais aussi dans les films du producteur-réalisateur Karl Maka (série des *Aces go Places*, 1982-1989), dont le côté non-sensique, voire surréaliste s'apparente souvent à une forme d'anarchisme (19). Cette notion d'excès constitue même pour Alberto Pezzota le seul véritable élément capable de distinguer clairement l'humour cantonais de ses influences universelles. Selon lui, si le vocabulaire comique de Hong Kong ne se distingue pas vraiment de celui utilisé en Occident, des différences se manifestent par contre dans l'assemblage et la fréquence des éléments comiques: «comme pour le fantastique, il existe certainement des traditions sociales et culturelles précises [dans la comédie cantonnaise, ndlr], mais celles-ci touchent plus au mode de combiner et de doser les ingrédients que leur nature» (20).

A notre sens, les comédies de John Woo

s'inscrivent dans le prolongement des premiers succès de Michael Hui (sur les films duquel il a exercé le travail de directeur de production) (21), en développant de manière extrême certains fondements comiques à l'œuvre dans le *slapstick*. Nous allons nous pencher successivement sur deux aspects traditionnels de la comédie visuelle qui se trouvent reformulés chez Woo. D'une part, ses films exacerbent les différents traits dominants de la corporalité comique, parmi lesquels se situent la violence et la scatologie. D'autre part, les neuf comédies du cinéaste hongkongais, qui ne se distinguent pas par une grande originalité dans le traitement filmique du gag (tant sur le plan de l'agencement du profilmique que sur ceux de la photographie et du montage), dépassent leur apparente standardisation par un travail de citation et de recyclage parodique, autres ressorts traditionnels du comique.

Influence du *cartoon*

Dans un article de la revue corporative hongkongaise «Golden Movie News» (liée à la firme Golden Harvest) d'août 1978, John Woo, interrogé suite au succès de ses deux premières comédies (*Money Crazy* et

Money Crazy (1977)



Follow the Star), donne lui-même des indications sur son approche de la comédie et son rapport aux interprètes: «Regardless of the character's appearance, actions, expressions or costumes, the weirder they are, the more you can keep an audience attention. If a character is more in the style of manga [popular cartoon magazines], at the very least the audience will feel like laughing as soon as he appears on screen. If he then moves, you get the desired result. [...] You may need a special kind of face, or someone with a special height or build – or even someone born with a physical defect. [...] In making comedies, I like to adopt a cartoon style, or manga-like approach. [...] When making this type of comedy, it is usually necessary to exaggerate a little, but if you are consistent with your approach, you will carry your audience along with you.» (22).

Toutes les comédies de Woo reposent en effet sur une certaine singularité de l'apparence physique des interprètes. Cette exigence explique le retour fréquent de certains comédiens, comme Ricky Hui, clown lunaire au physique disgracieux, habitué aux personnages d'éternelle victime dans *Money Crazy*, *Plain Jane to the Rescue* et *To Hell with the Devil*. Les rôles secondaires se voient aussi fortement caractérisés par leur physique. Le groupe de tueurs excentriques de *Follow the Star* en constitue un bon exemple: le fier-à-bras interprété par Lee Hoi-sang joue également dans *Money Crazy*, *Hello Late Homecomers* ou encore *Laughing Times*, le minet efféminé revient dans *Hello Late Homecomers* et l'assassin qui louche apparaissait déjà dans *Money Crazy*.

Mais l'influence du *cartoon* au sein des comédies se traduit surtout par un travail de maquillage visant à déformer les traits des personnages subissant des outrages physiques. En témoignent les visages tuméfiés, les bosses surdimensionnées et les membres entortillés des interprètes dans les séquences finales de *Follow the Star* et de *From Riches to Rag*, caractérisées par l'intervention du kung-fu. Le plus souvent, ces moments de lutte débridée qui émaillent les comédies tendent à exploiter les possibilités graphiques offertes par des lieux particuliers: usine textile dans *Money Crazy*, cimetière et église dans *Follow the Star* ou encore asile psychiatrique dans *From Riches to Rags*. Comme plus tard dans les films de Jackie Chan, le décor et les objets usuels d'un endroit donné se voient détournés de leur fonction première, généralement transformés en armes de fortune. La violence des arts martiaux se retrouve ainsi dans le contexte de la comédie, sur un mode plutôt excessif: personnages assommés, projetés contre des murs et répétitions de coups poussées jusqu'à une logique quasi mécanique (23). La force humaine se trouve en effet fréquemment démultipliée, à l'image du personnage herculéen de *Money Crazy* capable d'arrêter une perceuse à la main, de défoncer des portes avec aisance ou de croquer sans peine dans un cendrier. La référence au cinéma d'animation se traduit également par le recours fréquent au *mickeymousing*, pratique d'accompagnement musical visant à souligner de manière précise, le plus souvent ironique, les gestes accomplis à l'écran.

Parmi d'autres éléments hérités du *cartoon*, citons le gag des pièges se retournant avec violence contre celui qui les a disposés,

comme dans le dessin animé américain *Roadrunner*. Cette idée est par exemple reprise dans *Hello Late Homecomers*, où un homme essaye en vain et à ses dépens d'assassiner son épouse. La grande cruauté sous-jacente du comique burlesque, que seul le dessin animé pouvait représenter, devient littérale chez Woo. Par exemple, le gag d'un personnage poussé par la faim jusqu'à imaginer l'anthropophagie (le vagabond transformé mentalement en poulet dans *The Gold Rush* de Chaplin, devenue une figure récurrente du *cartoon*) donne lieu dans *Laughing Time* à une situation franchement horrible: un enfant affamé commence à dévorer (avec effets *gore*) la main du héros. Cette logique d'humour noir peut quelquefois être poussée très loin, comme lorsque le même enfant de *Laughing Times*, désespéré, tente de se suicider en s'étranglant lui-même. C'est dans *Follow the Star* et *From Riches to Rags*, dont les deux dernières séquences respectives se situent dans un cimetière et un asile d'aliénés, que se déploie un humour particulièrement macabre. Le cinéma cantonais confronte d'ailleurs régulière-



Money Crazy (1977)

ment l'univers de l'horreur et celui du comique (les célèbres *Chinese Ghost Story* de Ching Siu Tung, 1987, *Mr Vampire* de Rickie Lau, 1985 ou encore *Encounters of the Spooky Kind*, Sammo Hung, 1980).

Mentionnons encore la brutalité particulière de certaines situations stéréotypées empruntées au dessin animé, telles que brûlures aux mains ou à la barbe, toujours accompagnées d'une fumée exagérée, visages noircis à l'issue d'explosions et flots abusifs de larmes ou de sueurs. Dans ce contexte, Woo va même jusqu'à jouer avec nos attentes. Par exemple, lorsque Richard Ng se fait écraser les mains par un rouleau compresseur vers la fin de *Money Crazy*, on s'attend à les voir démesurément aplaties comme dans un *cartoon*. En fait, elles le sont bien, mais il s'agit seulement de ses gants blancs et non pas des mains elles-mêmes, qui sont restées intactes. Cet exemple pointe les limites de l'irréalité à l'œuvre dans les comédies de Woo, toujours soumises aux lois de la continuité. Dans les longues séquences de combat, les déformations physiques infligées aux personnages ne disparaissent pas par miracle comme dans un *cartoon*, mais sont intégrées dans un

souci de linéarité (et de vraisemblance) parfaitement respecté: d'un plan à l'autre, on retrouve en effet les bosses ou les blessures.

Trivialité

La thématique de la dégradation corporelle se prolonge encore sur un autre plan: celui de la scatologie. Depuis la célèbre intervention de Bakhtin sur le carnaval de la fin du Moyen Âge européen (24), on a fréquemment insisté sur certaines formes triviales de culture populaire, souvent relayées par le comique (25). L'humour cantonais paraît quant à lui particulièrement marqué par une tradition de vulgarité, affirmée dès l'apparition d'un genre comique dans l'industrie hongkongaise du cinéma, peu avant la Seconde Guerre mondiale (26). Cet aspect explique le *toilet humour* régulièrement présent au sein des productions de Hong-Kong, n'hésitant pas à aborder avec franchise le rapport des personnages à des manifestations physiques considérées comme de mauvais goût dans les traditions occidentales: les excréments, les vomissements et les mauvaises odeurs corporelles (27). Au sein du cinéma cantonais, la scatologie intervient dans des contextes très surprenants pour les occidentaux. Par exemple, dans la comédie romantique *Love in the Time of Twilight* (Tsui Hark, 1991), la jeune Charlie Young se met soudainement à vomir au visage de son prétendant, gag qui trouverait sa place en Occident dans des films ouvertement grossiers, comme *There's something about Mary* (USA, Farrelly Brothers, 1998) ou *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* (Jay Roach, 1999).

Les comédies de John Woo comportent de nombreuses allusions d'ordre scatologique. Dans *Money Crazy*, l'effroi causé par l'apparition d'un serpent provoque chez le personnage incarné par Richard Ng un relâchement subit de sa vessie. Plus loin, le même protagoniste espionne l'intérieur d'un homme riche, par le biais d'un périscope situé dans les WC. Il se retrouve couvert de déjections liquides lorsque la personne épiée à son insu fait usage de ses toilettes. Dans *Laughing Times*, le héros partage un déguisement avec un enfant juché sur ses épaules. Ce dernier se met alors subitement à uriner. Les protagonistes des comédies sont souvent confrontés aux excréments, comme Richard Ng qui, au terme d'une séquence de promenade romantique aux accents ironiques, marche dans une crotte de chien (*Money Crazy*). Dans le même ordre d'idées, un méchant tombe le nez sur les excréments d'un animal dans *Follow the Star*.

Les mauvaises odeurs corporelles sont également utilisées comme des ressorts comiques. Pour déloger une poule d'un bosquet, le héros de *Laughing Times* lâche un pet, ce qui fait aussitôt sortir l'animal de sa cachette. Plus loin, le protagoniste fait s'évanouir un fakir imperturbable en posant son derrière sur le visage de celui-ci. Enfin, il se sert de l'haleine fétide d'un ivrogne comme menace pour faire parler quelqu'un. Dernier exemple: pour se débarrasser d'un témoin gênant, le voleur incarné par Ricky Hui dans *Money Crazy* n'hésite pas à recourir à une boîte remplie d'asticots provoquant l'évanouissement de sa victime. Lorsque ce stratagème ne fonctionne plus, il utilise les effluves nauséabondes de ses pieds.

Plusieurs de ces occurrences mettent en avant un rapprochement entre le corps humain et son origine animale. La promiscuité avec les bêtes revient en effet souvent dans les comédies de Woo: le héros de *Follow the Star* dort avec son singe et voyage en compagnie d'un porc. Dans *Money Crazy*, un poisson vient se glisser entre les deux lèvres d'un couple sur le point de s'embrasser. Quant aux nombreuses plaisanteries grivoises de *Hello Late Homecomers*, elles comportent une mise en relation fréquente entre les rapports sexuels et l'animalité.

Citation et auto-réflexivité

Comme on vient de le constater, la comédie selon John Woo se caractérise par le retour incessant de situations-types, pratique comique très courante. Comme le rappelle Petr Kral, c'est en effet par le biais d'une

réitération de stéréotypes narratifs et de figures archétypales que peut se définir le burlesque (28). Guido Gola met également en évidence le lien manifeste existant entre humour et redondance: «Tandis que dans le discours dit «normal», la redondance produit une diminution de l'efficacité expressive, un des paradoxes du langage comique est que la répétition en augmente parfois la consistance» (29).

À la fois par leur inscription dans le genre comique et par leur statut de produit culturel, les comédies de John Woo sont donc marquées par une forme accrue de standardisation. Cette dernière se voit dépassée dans ces films par un travail particulier d'auto-réflexivité, coutumier au cinéma de Hong Kong. C'est presque un lieu commun, repris comme une antienne dans le discours historique et esthétique sur le cinéma, d'affirmer que le jeu intertextuel, la citation explicite et la parodie se diffusent de façon massive dès la fin des années 70 au sein du cinéma hongkongais. Citons en particulier les films s'apparentant au *mo lei to* (non-sens) dans les films de Karl Maka ou Stephen Chiau dont le style, opposé à la rigueur de Michael Hui, se caractérise par un ton rapide, n'hésitant pas à se référer à différents genres qui vont de la publicité à l'opéra cantonais. Les œuvres occidentales se voient également adaptées et reformulées dans le contexte de l'industrie cantonnaise du divertissement. Signalons en particulier l'influence des films américains parodiques de John Landis ou des Z.A.Z., dont l'humour s'appuie sur une destruction des codes de représentation en vigueur dans la télévision et le cinéma.

À ce propos, le monde du spectacle revient constamment dans les comédies de Woo. *Follow the Star*, dont le générique contrefait la comédie musicale, présente une jeune star pop confrontée à des malfrats. Quant à l'acteur Rickie Hui, il interprète pour *From Riches to Rags* une chanson d'ordre programmatique (30), renvoyant au statut social misérable de son personnage. Le même comédien incarne d'ailleurs un pauvre type devenu vedette de la chanson dans *To Hell with the Devil*. En outre, *The Time you need a Friend* s'attache au parcours de deux anciens comiques. Enfin, une séquence de *To Hell with the Devil* est construite comme un jeu vidéo type *shoot 'em up*, avec indication du score et de l'énergie vitale restante.

Ces films ne manquent également pas de faire allusion à des genres spécifiquement hongkongais, en particulier celui du kung-fu. Dans une phrase tirée du dialogue de *Money Crazy*, un des protagonistes demande par exemple à son comparse comment il a appris à se battre. L'autre lui répond qu'il a vu un grand nombre de films de kung-fu. Une séquence du même film pastiche l'«homme d'acier», prenant au sens propre cette figure destinée à exprimer l'invulnérabilité des héros d'arts martiaux. *From Riches to Rags* recycle enfin la technique du combat de l'homme ivre associé au fameux *Drunken Master* (1978), avec Jackie Chan.

Par ailleurs, l'œuvre comique de Woo est émaillée de références directes au burlesque américain de l'époque muette, dont nous avons déjà mentionné l'influence manifeste sur le comique cantonais. Le début de *Follow the Star* commence par une reprise du célèbre gag de Buster Keaton où les intérieurs se retrouvent mécanisés (courts métrages *The Scarecrow*, 1920, *The Haunted House*, 1921 et *The Electric House*, 1922, séquence de la cuisine dans *The Navigator* 1924). Un des sketches de *Hello Late Homecomers* s'inspire même de la trame de *Seven Chances* (1925) du même Keaton: un homme se voit contraint au mariage pour pouvoir gagner de l'argent grâce à un héritage. La version hongkongaise s'avère plus crue: il s'agit là d'un pari dont l'enjeu devient l'obtention de rapports sexuels. Toujours dans *Hello, Late Homecomers*, le gag de l'échange des costumes de bain entre le héros et un homme beaucoup plus imposant que lui renvoie à un passage célèbre de *The Cameraman* (1928). Mais c'est avec *Laughing Times* que Woo rend le plus solidement hommage à la *slapstick comedy*, en particulier à l'œuvre de Charlie Chaplin. Cette démarche

prend une forme là encore excessive. En effet, le héros du film, un clochard perpétuellement en quête de nourriture, endosse par hasard les vêtements et les accessoires de Charlot, apparence qu'il va conserver jusqu'à la fin du film, dès lors surnommé par les autres personnages «*The oriental Charlie*». On retrouve dans ce film non seulement les personnages archétypaux de l'univers chaplinien (le Kid, les policiers en uniforme), mais aussi certains systèmes de construction des gags propres au burlesque: jeux d'oppositions et de surprise entre le champ et le hors-champ, le premier et l'arrière-plan, ainsi que sur la répartition différente du savoir entre les protagonistes et le spectateur. Des éléments stylistiques viennent signaler également cette référence au slapstick: des accélérés (produisant un effet de film muet projeté à la mauvaise vitesse) dans *Follow the Star* et *Hello Late Homecomers* ou encore de fréquentes ouvertures et fermetures à l'iris.

En outre, les films de Woo ne se privent pas de citer des films américains récents. La séquence de cambriolage de *Money Crazy* s'inspire de celle de *Topkapi* (Jules Dassin, 1964, tout comme le fera *Mission Impossible* de Brian DePalma, 1996). *To Hell with the Devil* parodie l'horreur paranormale de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973, titre original chinois du film de Woo: «Les exorcistes modernes») et fait allusion à *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939) et *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977). *The Time You need a friend* constitue un remake partiel de *The Sunshine Boys* (Herbert Ross, 1975). L'exemple le plus manifeste repose enfin dans la conclusion de *From Riches to Rags*, qui reprend la séquence célèbre de roulette russe dans *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978). Quelques années plus tard, Woo renouera encore avec cette référence dans *Bullet in the Head*. Il pratiquera également l'auto-citation, sur un mode ouvertement comique, dans d'autres films. Dans *Just Heroes* (1989), un enfant, excité par

l'idée de faire «comme au cinéma», reproduit ainsi la célèbre séquence de *A Better Tomorrow* où Chow Yun Fat cache des revolvers dans des pots de fleurs.

John Woo pousse enfin la logique réflexive jusqu'à intervenir en personne dans une séquence à la fois narcissique et pleine d'autodérision de *Plain Jane to the Rescue* (31). Il y incarne un réalisateur de cinéma désœuvré contraint de se présenter à un bureau de placement. Après un vibrant plaidoyer en faveur de sa profession, qu'il définit avant tout comme l'exercice d'un pouvoir quasi-divin, il est soudain représenté avec une auréole et entre en lévitation!

Cette analyse reste pour l'instant largement incomplète. En l'absence d'une meilleure connaissance des films - visionnés pour la plupart lors de projections uniques -, nous nous sommes en effet limités à formuler quelques considérations très générales sur les thématiques de ces films. Des analyses détaillées sont donc maintenant nécessaires, en particulier sur les procédés filmiques à l'œuvre dans la construction du gag visuel. Cette réflexion a du moins permis, nous l'espérons, de vérifier la pertinence d'une mise en contexte des œuvres filmiques. En confrontant ces comédies à leurs sources d'inspiration et de référence (le comique cinématographique, le dessin animé, la nature particulière de l'industrie cantonaise du divertissement, etc), ce travail a démontré les limites heuristiques d'une approche exclusivement centrée sur l'auteur. Comme le rappelle le philosophe Stanley Cavell, dans son essai sur le cinéma: «l'accent mis sur l'auteur nous détourne d'une proposition esthétique encore plus impossible à relever tant elle est évidente - qu'un film vient d'autres films» (32).

Laurent Guido & Robert Jaquier

Notes

- (1) David Martinez, «Humourricide (au premier degré)», *HK Orient Extrême Cinema*, N°11, p. 53.
- (2) Marco Bertolino & Ettore Ridola, *John Woo. La violenza come redenzione*, Genova: Le Mani, 1998.
- (3) Idem, pp. 23.
- (4) Stephen Teo, *Hong Kong. The Extra Dimensions*, Londres: BFI, 1997, p. 175.
- (5) Giona A. Nazzaro & Andrea Tagliacozzo, *Il cinema di Hong Kong. Spade, kung fu, pistole, fantasmi*, Genova: Le Mani, 1997. Bérénice Reynaud, *Nouvelles chinas. Nouveaux cinémas*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.
- (6) David Martinez, op.cit., p. 52.
- (7) Le plan long peut même constituer une pratique esthétique productive dans le contexte de la comédie, comme par exemple pour enregistrer une performance physique particulière dans sa continuité.
- (8) Les comédies de John Woo se caractérisent en effet par un montage au rythme plutôt rapide.
- (9) Dossier de presse du Far East Film Festival, 1999.
- (10) Définition formulée par Aristote au début du chapitre V de sa *Poétique*: «La comédie est [...] une imitation d'hommes sans grande vertu - non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid» (1449a).
- (11) Seul *Laughing Times* n'était pas projeté, mais montré en vidéo sur demande.
- (12) «Pourquoi les cinéastes se contentent-ils de traiter un seul genre à la fois? Le public aime le drame, il aime rire aux éclats, il aime la fiction, il aime les histoires d'amour, il aime les énigmes policières... pourquoi ne pas combiner cela en un seul film qui aura cinq fois plus d'impact qu'un film ordinaire? C'est la théorie de la multi-narration». «Michael Hui de A à Z», *Cahiers du Cinéma*, Spécial «Made in Hong-Kong», N°362-363, septembre 1984, pp.40-41.
- (13) Aldo Lombazzi, «Problèmes de codification du comique cinématographique», *Flashes sur le comique d'images*, Questions de communication 8, Louvain-La-Neuve: Cabay, 1983, p. 43.
- (14) Dossier «La comédie kung-fu», *HK Orient Extrême Cinema*, N°10, Mars 1999, pp. 26-63.
- (15) «C'est dans le domaine du cinéma que ces dimensions essentielles du comique que sont la déformation et l'inversion apparaissent et s'expriment d'une façon privilégiée». Guido Gola, «Le comique cinématographique: aspects d'une problématique», *Flashes sur le comique d'images*, op. cit., p. 23.
- (16) Noël Carroll, «Notes on the Sight Gag», *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1991, p.25-26.

(17) Giona A. Nazzaro & Andrea Tagliacozzo, op.cit., pp. 27-30.

(18) Michael Hui avoue essayer de «placer un vrai bon gag toutes les minutes». Les comédies américaines contemporaines ne sont pour lui «pas assez drôles pour l'Asie». Le public asiatique, lorsqu'il va voir une comédie, s'attend à se torturer de rire au bout de deux minutes et à rester plier en deux jusqu'au bout». *Cahiers du Cinéma*, Spécial «Made in Hong Kong», N°362-363, septembre 1984, p.36.

(19) Alberto Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong*, Milano: Baldini & Castoldi, 1999, p.223.

(20) *Ibidem*

(21) Sur *Games Gamblers Play* (1974), *The Private Eyes* (1976) et *The Contract* (1978).

(22) Cité dans «John Woo on action comedies», *Nickelodeon* numéro spécial 81-82, XIII Udineincontri cinema FAR EAST FILM, p. 117 (catalogue du festival).

(23) C'est l'idée du «mécanisme plaqué sur du vivant», Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Genève: A. Skira, 1945 (1900).

(24) Mikhaïl Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1978.

(25) Les comédies de John Woo peuvent d'ailleurs être interprétées comme «célébrant le type ordinaire, plutôt que le personnage héroïque qui avait été dominant dans le cinéma mandarin depuis plus de dix ans», selon les termes de Derek Elley, op.cit.. La plupart des héros de ces films appartiennent en effet à des catégories sociales peu élevées et sont perpétuellement en recherche d'argent et de nourriture. *Plain Jane to the Rescue* apparaît peut-être comme le film le plus marqué par un commentaire social, puisqu'il est consacré à la question du chômage.

(26) Simone Bedetti & Massimo Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente*, Bologne: Puntozero, 1996, p. 45.

(27) Giona A. Nazzaro & Andrea Tagliacozzo, op. cit. pp. 27-30.

(28) Petr Kral, «Le burlesque comme rituel», *Humoresques* N°6, Saint-Denis: Presses univ. de Vincennes, 1995, p.3, (N° spécial «Humour et cinéma»).

(29) Guido Gola, *ibidem*.

(30) Phénomène très fréquent au sein du cinéma HK où de nombreux comédiens mènent une carrière de chanteur pop, à l'instar des stars Andy Lau et Leslie Cheung. Signalons aussi que la chanson fait partie intégrante de tous les films produits à HK, où ne manque jamais un morceau de bravoure entièrement dévolu à une ritournelle.

(31) Woo apparaît dans quelques-uns de ses films, comme *Hand of Death*. Dans *Follow the Star*, il incarne le père d'une jeune fille apparaissant dans un flash back parodique.

(32) Stanley Cavell, *La projection du monde*, Paris: Berlin, 1999, p.32 (trad. de *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 1971).