

Qui a peur de John Woo?

Christina Stojanova et Jean-Philippe Gravel

Volume 19, numéro 2, hiver 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/930ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stojanova, C. & Gravel, J.-P. (2001). Qui a peur de John Woo? *Ciné-Bulles*, 19(2), 38–43.

Qui a peur de John Woo?

PAR CHRISTINA STOJANOVA

C'est au début des années 1970 et dans les années 1980, respectivement, que Bruce Lee et Jackie Chan devinrent les premières superstars asiatiques à avoir percé à Hollywood, grâce à leur détermination farouche et à leurs superbes exploits physiques. Cette dénommée « invasion asiatique » à Hollywood s'est poursuivie avec John Woo, et la distribution récente de la production hong-kongaise **Crouching Tiger, Hidden Dragon (Tigre et Dragon** d'Ang Lee, 2000) pourrait être considérée comme un nouveau maillon dans la chaîne des triomphes récents du cinéma asiatique. Entre-temps, les combats chorégraphiés de **The Matrix** (1999) et de **Charlie's Angels** (2000) ont confirmé l'idée que les films de John Woo, **Hard Target** (1993), **Broken Arrow** (1996) et **Face/Off** (1997) changeraient pour toujours le visage du film d'action hollywoodien. Vrai, la maîtrise physique d'un Bruce Lee ou d'un Jackie Chan, acquise à la suite de longues et intenses années d'entraînement — Chan est entré à l'école de l'Opéra de Pékin à l'âge de cinq ans — est substituée dans **The Matrix** par des images informatisées de Keanu Reeves, de toute évidence incapable d'accomplir lui-même ses cascades. Néanmoins, la rythmique et la beauté du spectacle de ces corps qui volent dans les airs, au mépris de la gravité, nous captivent tout autant que n'importe quel film de Lee ou de Chan. Dans **Mission: Impossible-2** (2000) par exemple, Woo renforce les aptitudes chorégraphiques de Tom Cruise (qui est aussi producteur du film), en ayant recours à certains mouvements rotatifs de caméra qui traversent la « ligne des 180 degrés » de l'action, créant ainsi l'illusion du danger et de l'hyperkinétisme.

La question qui consiste à savoir pourquoi John Woo — et par conséquent le film d'action de Hong-Kong — a suscité un tel engouement auprès du public occidental prédomine dans la plupart des débats qui accompagnent inévitablement la sortie de ses « films à formules », autrement dit « [...] des films dont la prémisse narrative peut s'articuler en 25 mots ou moins, de manière à permettre un lancement aussi globalisant que possible. Par exemple, la formule "Arnold Schwarzenegger et Danny DeVito dans **Twins**" livre essentiellement le contenu du film »¹.

Certes, ce succès aura aussi enflé hors de toutes proportions la dette qu'aurait Quentin Tarantino envers Woo.

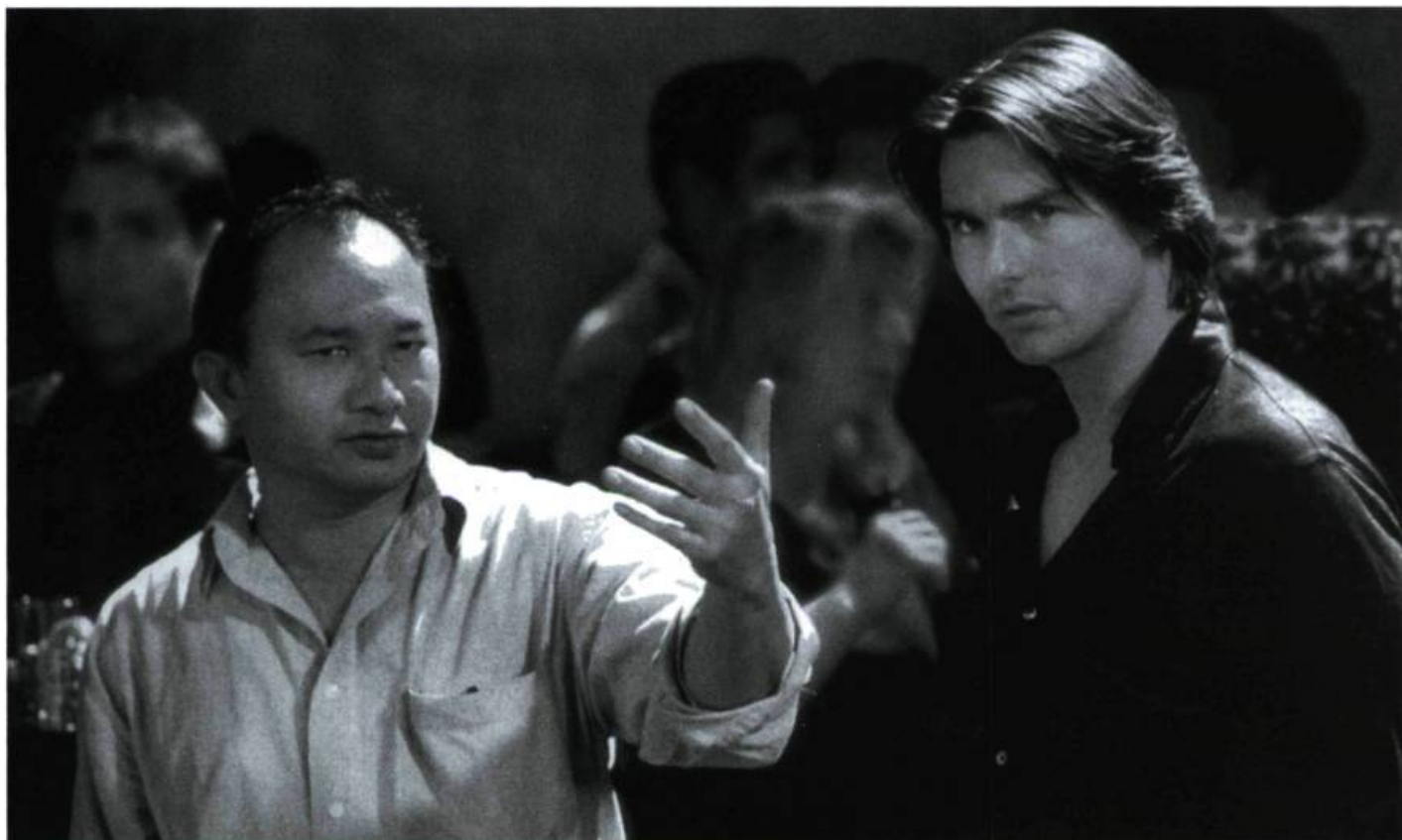
Reservoir Dogs (1991) rend consciemment hommage aux films de Woo, de **A Better Tomorrow** (1986) à **The Killer** (1989). La dégaine de ses criminels ratés reprend celle des personnages de Woo, auxquels elle emprunte leurs fameuses lunettes noires et leurs cure-dents. Aussi, l'extrait de **The Killer** diffusé sur la télévision d'une chambre d'hôtel durant la fusillade de **True Romance** (que Tarantino a scénarisé, 1993) commente ironiquement les actions du film de Tony Scott. La représentation « à la Woo » d'une violence excessive dans **Pulp Fiction** (1994) et dans **Natural Born Killers** (scénarisé par Tarantino, réalisé par Oliver Stone, 1994) a fait croître la popularité de Woo avec les succès de Tarantino. Mais ces comparaisons oublient soigneusement de mentionner que ces emprunts de Tarantino à Woo sont au mieux superficiels, quand ils ne sont pas tout simplement abusifs. Car si Tarantino avait été un disciple plus respectueux de Woo, il y a fort à parier que son succès n'aurait pas été aussi retentissant. Les films hollywoodiens de Woo prouvent chèrement combien le style de son cinéma hong-kongais convient difficilement au contexte hollywoodien — à moins que, justement, Woo ne procède à l'adaptation. Car les films hong-kongais de Woo sont tout ce que ceux d'Hollywood ne sont pas : chastes et sentimentaux, ils étalent un code d'honneur qui paraît dépassé. De plus, leur violence sanguinolente cherche moins à titiller l'esprit qu'à traduire visuellement un tourment, une crise spirituelle et morale profonds et tragiquement insolubles.

Naturellement, les films de Woo sont didactiques et manichéens, ils illustrent constamment le combat du bien contre le mal : premier signe d'une bipolarité qui influence profondément leur structure et leur philosophie dans l'esprit de la tradition taoïste chinoise. Cette bipolarité des conflits, de l'affrontement des caractères, de la dramaturgie des couleurs et des mouvements de caméra sont la source énergétique qui anime le sens moral et philosophique des films hong-kongais de Woo, où le *Yang*, symbole blanc de l'énergie masculine, du feu, du jour et du soleil, est toujours complémentaire à son opposé, le *Yin*, symbole obscur de l'énergie féminine négative, de l'eau, de la nuit et de la lune.

La transition de Woo vers le cinéma hollywoodien, cependant, a élargué cette complexité originaire. Au lieu de

1. ARROYO, Jose, *Action/Spectacle Cinema*. London, British Film Institute, 2000, p. xii.

John Woo



John Woo dirige Tom Cruise pour *M:I-2*

quoi Woo amplifie la bipolarité de sa structure formelle, opposant le mouvement à l'immobilité, les longues prises au montage serré, et combine des mouvements de caméra strictement maîtrisés à des angles inattendus. Les lieux exotiques et les éléments naturels, spécialement le feu et l'eau, deviennent consubstantiels à l'action, au diapason de l'art et de la poésie traditionnelles chinoises. Il en résulte un type de divertissement visuellement exquis, une sorte de poésie en mouvement où des intrigues mythologiques et des caractères archétypaux servent de canevas-prétexte à une action constante qui ne laisse aucun répit au spectateur. Prenons par exemple l'ouverture aérienne de *M:I-2*, qui oppose le mouvement circulaire de la caméra à la présence statique de Tom Cruise. Cette quête du mouvement pour le mouvement est bien le type d'effets qui fut accueilli avec certaines réserves parmi les «fans» occidentaux de Woo — sans nuire, il est vrai, à ses entrées au box-office. En dépit de ces controverses et des pertes stylistiques du cinéma hollywoodien de Woo, le cinéaste semble s'être confortablement adapté à Hollywood. Mais si ses films n'étaient rien d'autre que des «ballets aériens» et du divertissement à formule, il aurait difficilement joui de son statut de réalisateur-culte durant plus de 15 ans. L'explication de sa popularité durable serait donc à trouver ailleurs, dans la chasteté et la sentimentalité surannée que dégagent ses films hong-kongais et dans le peu qui en a été préservé dans ses œuvres hollywoodiennes. Et, afin de

comprendre et d'analyser correctement son travail, il nous faudra aussi explorer son inhabituelle biographie, où rien ne se conforme à quelque attente conventionnelle.

John Woo est né Ng Yu-Sum le 1^{er} mai 1946 à Guagzhou, dans une famille chinoise catholique. Quelques années après, la révolution culturelle de Mao force son père, professeur d'université, à émigrer à Hong-Kong, où il occupera divers emplois manuels avant de mourir de la tuberculose lorsque Woo atteint ses 15 ans. Aussi sa jeunesse se déroule donc dans la pauvreté, bien qu'il obtienne malgré tout une bonne éducation au Collège Luthérien de Hong-Kong grâce au soutien d'une famille américaine. Souvent affamée, sa mère ne l'emmène pas moins voir tous les films étrangers disponibles, qui sont la seule distraction qu'elle puisse se permettre d'offrir à son fils. Woo prouva qu'il avait assimilé les goûts de ses parents quand, après avoir reçu son diplôme à la fin des années 1960, il se joignit à une jeune troupe de théâtre et contribua à faire projeter des films européens que les salles de cinéma ne présentaient pas. Influencé par ces films, Woo commence alors à réaliser de courts films expérimentaux en 8 et en 16 mm, très proches de la contemplation existentielle d'un Antonioni. À 21 ans, il trouve du travail aux Studios Cathay Films de Hong-Kong, pour se joindre, deux ans plus tard, à la compagnie de production des frères Shaw où il réalisera en 1975 son premier long

métrage, un film d'arts martiaux appelé **The Young Dragons**, où Jackie Chan conçoit certaines scènes de combat. Le succès et la controverse entourant cette première production, dont les censeurs accusent la violence excessive, attirent l'attention de Golden Harvest, alors en voie de devenir l'une des plus grosses compagnies de production de Hong-Kong, notamment avec sa franchise des **Teenage Mutant Ninja Turtles**. Cependant, le parcours de Woo n'évoluera pas vers le succès avant 1986, lorsque paraîtra **A Better Tomorrow**. Dans ses propres termes, Golden Harvest refusait jusque-là de reconnaître en lui un «auteur» en ne lui confiant, pour plus de 10 ans, que des projets de films de kung-fu et de comédies populaires.

Mais **A Better Tomorrow** devint plus tard l'un des films les plus rentables du cinéma de Hong-Kong, engendrant deux «sequels» et lançant la carrière de Chow-Yun Fat, en voie de devenir une autre superstar du cinéma de Hong-Kong. Le film brisa manifestement le moule de son cinéma d'action. Lors d'une scène de fusillade, on peut voir Chow-Yun Fat danser au ralenti dans un night-club et tournant pensivement un cure-dents dans sa bouche, dans un fracas de vaisselle cassée et de murs tachés de sang. À partir de ce moment, le spectateur devait se soumettre à l'évidence: un style unique et une nouvelle vedette venaient de naître! Mais ce ne sont pas seulement ces audacieuses scènes d'action qui donnèrent au film son impact.

Woo indique lui-même que «le code d'honneur dont se réclament ses héros jusqu'à la mort s'inspirent des valeurs

confucéennes de la dépendance mutuelle, et celles, chrétiennes, de la compassion et du sacrifice de soi, ainsi que les valeurs chevaleresques du courage et de la loyauté»². Mourir avec honneur, sacrifier sa vie pour un ami est une qualité appelée *yi*, considérée comme la vertu cardinale de la philosophie chinoise. Les héros de Woo arborent également trois autres nobles vertus qui accompagnent habituellement le *yi*: le *jung* (la loyauté), le *xiao* (la bonté envers les siens) et le *ren* (le pardon et le respect des autres). L'excès des deux vices contraires caractérisent d'autre part les «méchants» de ses films, trop préoccupés par leur statut social (le *qing*) et leur survie physique (le *jing*).

Ce n'est sans doute pas un hasard si Woo importa le code d'honneur samouraï dans le cinéma de Hong-Kong à la moitié de la décennie des années 1980-1990, une période marquée par les angoisses suscitées par l'approche de la rétrocession de Hong-Kong à la Chine et des changements radicaux (finalement exagérés) que ce transfert amènerait à sa suite. Woo, qui admet que le film avait pour lui un sens extrêmement personnel, y incarne d'ailleurs le rôle d'un inspecteur de police qui regarde Chow-Yun Fat revenir d'une quasi-défaite pour venger ses proches, avant de mourir sous les balles de ses ennemis. Il personnifiait ainsi la tragédie silencieuse de ses concitoyens qui ne pouvaient rien faire d'autre qu'assister à la fin d'une communauté, déchirée par l'immigration et les guerres criminelles où les meilleurs ne semblaient avoir d'autre choix que celui de quitter ou mourir.

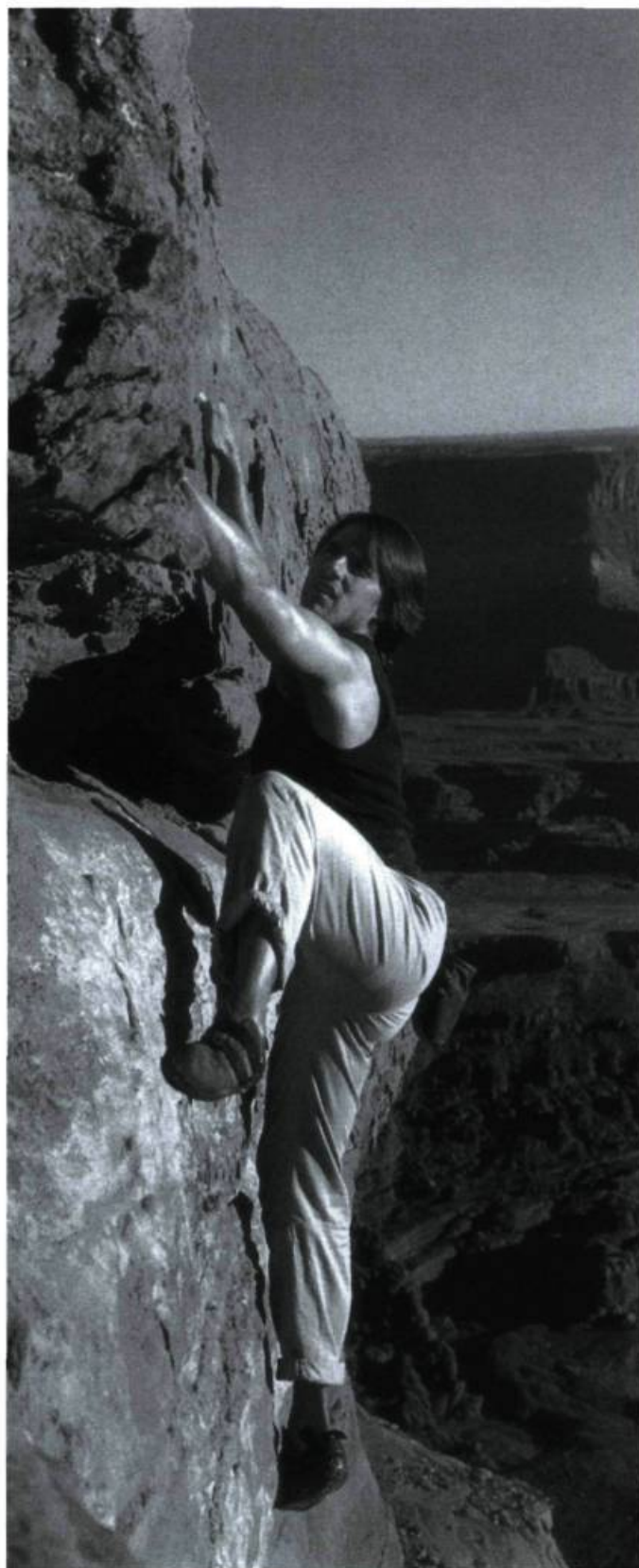


Le lieu de tournage exotique et le «symbole de pureté»: Thandie Newton dans **M:I-2**

On peut comprendre que ce type de films d'action dotés d'un supplément d'âme ait alors correspondu à ce dont le public avait besoin. Car **A Better Tomorrow** ne traite de rien d'autre que du désastre qui pouvait advenir si le réseau de rapports interpersonnels et d'obligations, motivés par le *yi*, le *jung*, le *xiao* et le *ren*, était rompu. Il s'avéra cependant qu'à l'Ouest la réputation de Woo augmentait sensiblement: la distribution semi-clandestine sur vidéo de ses films des années 1980 préparant un terrain que la présentation de ses dernières productions à certains festivals, de concert avec la croissance du nombre de ses admirateurs célèbres, notamment Martin Scorsese (que Woo reconnaît comme une influence), Walter Hill et Oliver Stone, allait fertiliser. L'habileté de Woo à mélanger les genres, sa propension à combiner l'action et la douleur en des proportions attrayantes au public occidental, trouva son couronnement officiel dans le succès international, en 1989, de **The Killer**, dont l'achat un an plus tard par Circle Releasing en fit le premier film de Hong-Kong à connaître une distribution «mainstream» en Amérique du Nord.

Le succès de Woo auprès du public mâle nord-américain pourrait s'expliquer, comme le suggère Nowell-Smith, par ceci que «quand on en vient à la construction de l'identité masculine, le genre d'"action" — tels le western et le film de guerre — délimitent un idéal du héros masculin, là où les genres "douloureux" (le mélodrame, la romance féminine) handicapent souvent l'identité mâle — du moins comparativement au potentiel du héros de western»³. Avec la fin du règne reaganien, il devenait de plus en plus certain que le héros monolithique «macho», «l'idéal-du-moi fait héros» représentés notamment par Stallone et Schwarzenegger s'écarteraient pour laisser la place à la masculinité davantage faillible des personnages plus complexes qu'incarnent typiquement Bruce Willis, Tom Cruise, John Travolta et Robin Williams — sans oublier Chow-Yun Fat. Comme si le public américain, au cinéma du moins, se lassait d'être préoccupé de son statut et de ses relations sociales (leur *qing*), de son bien-être et de sa survie physique (leur *jing*), et se prenait d'appétit pour les effusions généreuses de *yi*, l'étalage spectaculaire de *jung*, *xiao* et de *ren* caractéristiques des personnages de Chow-Yun Fat.

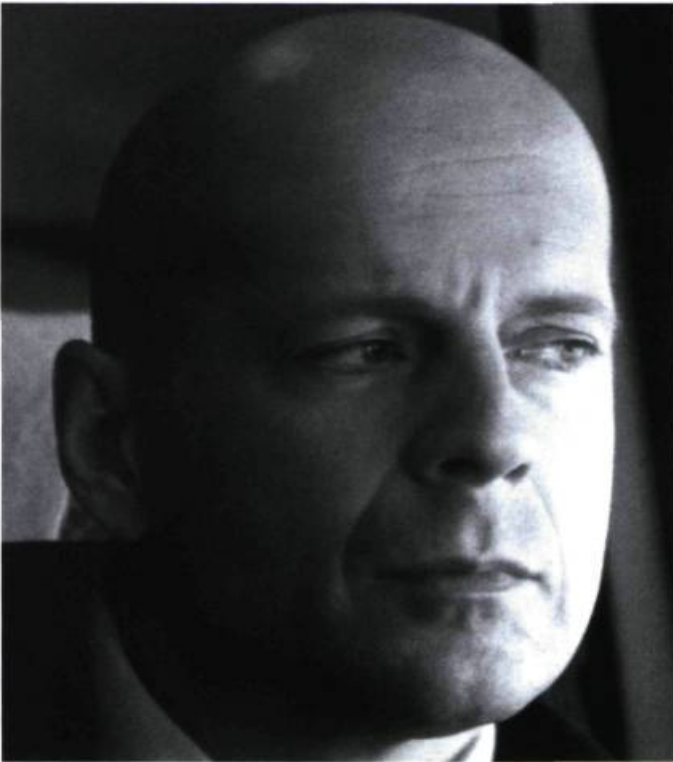
Woo décrit d'ailleurs **The Killer** comme un poème romantique voué à l'admiration des anciens chevaliers chinois, interpellant la loyauté de l'esprit samouraï et, à l'Ouest, l'esprit romantique et existentialiste⁴. Un vrai guerrier, explique-t-il, «devrait être libre d'aller où bon lui semble — il n'a pas besoin de la reconnaissance de son



2. HOOVER, Michael et Lisa ODHAM-STOKES, *City on Fire: Hong-Kong Cinema*, New York, Verso, 1999, p. 40.

3. Geoffrey Nowell-Smith.

4. Woo a fréquemment émis sa dette envers le *Samouraï* de Jean-Pierre Melville, où Alain Delon incarne le «hit man» maudit et Françoise Perrier, la femme fatale qui précipite sa fin.



entourage parce que ses gestes sont la seule chose qui compte. Il sacrifiera tout, même sa vie, pour la justice, la loyauté, l'amour et sa patrie. [...] Sa vie est comme celle d'un nuage, elle peut s'évanouir à tout instant, et je crois que cette image de la fragilité de l'homme est magnifique. Si notre vie ne comporte qu'un seul instant de beauté, je crois qu'il vaut la peine de vivre simplement pour cela»⁵.

Dans **The Killer**, John (Chow-Yun Fat) est un assassin sur le point de prendre sa retraite lorsqu'une chanteuse, Jenny, est accidentellement aveuglée durant l'exécution de son dernier contrat. Et comme Woo définit le héros du film comme doté d'un excès de *ren* et de *yi*, celui-ci accepte d'autres contrats pour financer l'opération cornéenne de Jenny. Cela dit, malgré la romance qui évolue entre Jenny et John, la relation primordiale du film est celle qui se développe entre John et Li, l'inspecteur de police. Deux hommes étrangement attirés l'un à l'autre, en dépit des forces qui interdisent leur amitié. Une amitié éloquentement traduite par des scènes où John et Li unissent leurs efforts

pour vaincre les gangsters, en une bataille finale marquée d'«instants où ils usent leurs armes en harmonie, se fixent amoureusement des yeux, et synchronisent leurs mouvements dans le temps et l'espace»⁶. Ces moments d'intimité adviennent dans le spectacle de la violence et expriment efficacement l'amitié et l'amour des deux hommes, alors que la fusillade compose une scène d'action impressionnante, rendue plus bouleversante par ces marques de proximité. L'accent mis à la fois sur le spectacle et la narration, l'intimité et l'action, nous porte à supposer que, pour Woo, l'une des composantes essentielles du héros de film d'action est son habileté à reconnaître ses émotions, spécialement en rapport à ses homologues masculins...

Car, à vrai dire, ce rapport d'amitié masculine porte bien davantage le sens du film que leurs liens conjugaux respectifs. Le récit des films de Woo montrent surtout comment deux hommes (ou plus) acceptent de combattre un ennemi commun en laissant leurs différences de côté. Malgré leur hétérosexualité de fait, leur amitié mutuelle se base davantage sur la loyauté et la solidarité que sur le désir. Malgré cela, ces rapports étonnent par leur intense proximité, où les femmes ou la famille interviennent fort peu. Aussi la conception de la masculinité de Woo «diffère manifestement de la tradition virile du cinéma américain des années 1980 dans son refus d'affirmer un pouvoir phallique par le biais du déploiement de corps masculins "bodybuildés", [fournissant ainsi] la possibilité d'une définition différente de la masculinité»⁷.

Vu cependant l'habitude du public américain pour la virilité exacerbée des héros de films d'action, plusieurs critiques américains ont scruté de près les films de Hong-Kong de Woo, convaincus de leur homo-érotisme, un homo-érotisme qui serait teinté de sadisme, ce qui est inévitable lorsque les hommes «se montrent mutuellement leurs fusils... [alors que] les "machos de Woo" prennent l'un pour l'autre des raclées colossales avec un enthousiasme accru»⁸. On prétend alors que ses films «...émettent sans cesse de puissantes insinuations fétichistes, bien qu'ils gardent une surface déssexualisée»⁹. Les femmes n'y existent alors que comme des spectres ou des symboles de pureté.

Les teintes d'homosexualité propres aux conventions de l'amitié virile du cinéma américain des années 1980, elles, sont si clairement homophobes que le public et la critique n'osent même pas penser que ces hommes puissent entretenir d'intenses relations purement basées sur l'amitié. Les films de Hong-Kong de Woo sont devenus populaires au moment où le film d'action occidental tentait de «remasculiniser» la société et fut «conséquemment critiqué pour son contenu sentimental, essentiellement parce que les critiques américains se sentaient mal à l'aise face à l'expression candide des sentiments qui accompagnaient ces images de la masculinité»¹⁰.

5. WOO, John : «Chinese Poetry in Motion» in *Sight & Sound*, 4.7.94, p. 61.
 6. SANDELL, Jillian : «Reinventing Masculinity - The Spectacle of Male Intimacy» in the Films of John Woo» in *Film Quarterly*, vol. 49, n° 4, été 1996, p. 27.
 7. SANDELL, *op. cit.*: p.32.
 8. MCDONAGH, Maitland. «Action Painter John Woo», in *Film Comment*, v. 29, September/October 1993, p. 47.
 9. *Ibid.*
 10. FUCHS, Cynthia J. «The Buddy Politics», in *Screening the Male — Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Steven Cohan and Ina Rae Hark (eds.). London: Routledge, 1993, p. 197.

Bien que l'amitié virile des films de Woo contient des éléments d'homo-érotisme, l'accent est davantage mis sur l'intimité que sur un quelconque désir sexuel refoulé. Certes nous pouvons interpréter ces amitiés masculines comme les portraits déplacés de tensions et de désirs homo-érotiques, mais cette manière de reléguer l'intimité masculine au simple domaine de l'homosexualité nous laisse peu de choses pour défier les stéréotypes sexuels contemporains. Ces préjugés essentiellement occidentaux, d'après lesquels les hommes ne peuvent vivre de moments intimes ou parler ouvertement d'amour, de loyauté et de fraternité, a graduellement forcé Woo à abandonner tout rapport entre l'amitié virile et l'intimité dans ses films hollywoodiens. Et pour s'assurer d'inclure ce que Robin Wood appelle une «répudiation homophobe» qui entraîne une «réunion de l'homme avec des compagnes féminines pour réduire l'éventualité d'un sous-texte homosexuel»¹¹, les films hollywoodiens de Woo se sont grandement appauvris. En bout de course, dans **Broken Arrow**, **Face/Off** et **M:I-2**, il s'est réduit à illustrer l'affrontement d'un héros parfait et solitaire contre son pendant inverse: le «méchant» parfait et solitaire. Les femmes et les enfants figurent plus longuement et plus abondamment à l'écran, mais leur rôle demeure seulement, comme dans ses films de Hong-Kong, un prétexte narratif, jamais complètement intégré à l'action principale. Woo réussit, cependant, à enrichir ses récits autrement prévisibles en amplifiant la

notion taoïste que Héros et Méchant incarnent la dynamique interactive du Yin et du Yang. L'usage excessif de miroirs, l'interchangeabilité des visages grâce au masque ou grâce à la chirurgie (**Face/Off**, **M:I-2**) rappellent au spectateur que le Héros et le Bandit, le bien et le mal, sont les deux visages d'une seule entité qui ne peut être séparée sans déchirement. Aussi, Woo attaque un autre stéréotype occidental (voire chrétien), qu'est notre propension à nous identifier uniquement à notre «bon» côté tout en projetant le «mauvais» sur autrui.

Il ne nous reste qu'à espérer que John Woo ait désormais atteint ce niveau de succès créatif qui lui permettra de représenter à nouveau des rapports «...qui valorisent et célèbrent l'intimité comme un aspect nécessaire à toutes les relations, sexuelles ou platoniques»¹². C'est du moins la mission que lui ont généreusement accordé ses premiers admirateurs: subvertir l'archétype du héros présenté dans le film d'action occidental, et le «revamper», ainsi que les idéaux courants de la masculinité, par le portrait romantique d'hommes à qui l'on permettra d'être à la fois intimidants et sensibles. ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel

11. Cité dans Sandell, *op. cit.*, p. 29.

12. SANDELL, *op. cit.*, p. 24.



«Deux visages d'une seule entité qui ne peut être séparée sans déchirement»: Bruce Willis et Samuel L. Jackson dans **Unbreakable**, film de M. Night Shyamalan, à plus d'un titre inspiré par John Woo. (Photo: Frank Masi, SMPSP)