

# La conception de la chorégraphie dans les premiers films de Yuen Wo Ping

**Mélanie Morrissette**

La conception de la chorégraphie dans les premiers films de Yuen Wo Ping est analysée par le biais de références culturelles complexes comme l'histoire de la Chine et celle des arts martiaux; les arts comme le kungfu, l'opéra chinois, l'acrobatie, la littérature; l'histoire du cinéma hong kongais et le développement du genre.

Yuen Wo Ping est devenu l'un des plus importants, sinon l'un des plus influents chorégraphes contemporains qui soit. Ayant lui aussi, comme plusieurs vedettes de Hong Kong, fait le saut à l'Ouest, son talent est désormais reconnu mais son style chorégraphique demeure encore très peu analysé. Comme les autres, il a commencé d'abord comme cascadeur et comme figurant dans les films des Shaw Brothers. Il joue notamment dans le film *THE CHINESE BOXER* (Wang Yu, 1970). Puis, il devient chorégraphe avec le film *MAD KILLER* (Law Chun & Ng See Yuen, 1971). Lorsque le genre s'est essoufflé et que les producteurs étaient à la recherche de sang neuf, suite à la mort de Bruce Lee, Yuen Wo Ping a eu la chance de réaliser ses premiers films.

D'abord ce qui distingue Yuen Wo Ping des autres chorégraphes et réalisateurs de cette époque, c'est qu'il a su s'adapter au changement de cap que Hong Kong a vécu dans les années quatre-vingt. Il a fait plusieurs films qui mélangent les genres. Le film *The Close Encounter Of Vampire* (1986) combine kung-fu, horreur, comédie et fantastique par la présence de vampires. Plus encore, il réalise *The Mismatched Couple* (1985), une comédie romantique hilarante mettant en vedette Donnie Yen et

dans laquelle il tient lui-même un rôle. Au-delà de ces films classés de pur divertissement, il adapte son savoir-faire en réalisant des films d'action. Il peaufine ainsi ses prises de vue, dynamise son montage et développe sa connaissance du médium et de ses outils. Il réalise des films d'action très populaires à Hong Kong, soit *Tiger Cage 1, 2, 3* et *In The Line Of Duty 4* (1989). De plus, il travaille une fois de plus aux côtés de Jackie Chan dans le film *The Twins Dragons* (1992).

Vers le début des années quatre-vingt-dix, le cinéma de Hong Kong se prépare à une grande renaissance du cinéma d'arts martiaux. À cette époque, Yuen Wo Ping a déjà acquis une maturité et une connaissance du médium qui l'amène son apogée. Mais auparavant, il faut bien observer les débuts du réalisateur pour se rendre compte que plusieurs astuces développées plus tard dans sa carrière sont déjà présentes dans ses premiers films. Ses chorégraphies sont nées d'idées dont il a repoussées sans cesse les limites du possible. Propulsé par une volonté de dépassement continu qui l'amène à travailler à l'étranger et à s'adapter à différentes cultures et à diverses productions, Yuen Wo Ping est l'un des grands innovateurs du cinéma d'arts martiaux qui est encore à l'oeuvre aujourd'hui.

## LES DÉBUTS DE YUEN WO PING

Yuen Wo Ping est issu d'une famille dont les arts martiaux est une tradition. Son père, Simon Yuen Siu Tin, provient d'une famille d'acteurs qui jouaient dans l'opéra de Pékin et dont les membres étaient particulièrement doués dans l'exécution des arts martiaux. Originaire de Beijing, il est considéré comme

un ambassadeur des styles d'arts martiaux du Nord dans le cinéma de Hong Kong. Un recueil du *Festival International de Hong Kong* affirme à ce sujet: « *His contribution to both Cantonese opera and Hong Kong cinema has been substantial; he has done a great deal to perpetuate Northern fighting styles and other popular culture traditions like Northernstyle lion-dancing* » <sup>[1]</sup>. Selon cette même source, tout en élevant et entraînant lui-même ses sept enfants, Yuen Siu Tin aurait participé à des films dès les années trente, dont certains très importants comme le premier film sur Wong Fei Hung intitulé *The Story Of Wong Fei Hung* (Hu Peng, 1949) <sup>[2]</sup>. Il a aussi travaillé avec King Hu sur le film *Come Drink With Me* (1966) et sur deux autres films de Wong Fei Hung dans les années soixante. De plus, il a aussi tourné avec Zhang Che dans le film *Shaolin Martial Arts* (1974). Face au milieu relativement étroit du cinéma de Hong Kong, il ne serait pas surprenant que certains de ces films aient influencé le travail de Yuen Wo Ping. Cependant, le film le plus connu du père auprès du public occidental est certainement celui qu'il a fait auprès de son fils : dans *Snake In An Eagle's Shadow*, il jouait le célèbre vieillard alcoolique. Il interprétait le même rôle dans la suite très connue, *Drunken Master* (Yuen Wo Ping, 1978).

Le scénario de *Snake In An Eagle's Shadow* est basé sur la démonstration et la confrontation de différents styles de kung-fu <sup>[3]</sup>. Il y a donc dans ce film un souci de préserver une mémoire collective et une *exploration des origines* des styles de kung-fu. En fait, le scénario de *Snake In An Eagle's Shadow* est la base de cette démarche. Un vieillard alcoolique va montrer le style *snake fist* au jeune Chien Fu. Inspiré par les connaissances qu'il a reçues, ce dernier observe les techniques de combat d'un chat qui est agressé par un serpent. Puis, quand le vieillard se fait battre par un maître véreux qui maîtrise le style *eagle claw*, Chien Fu vient à sa défense et exécute le style *snake fist* en le combinant avec les techniques qu'il a observées du chat. Finalement, il triomphe sur le maître et, à l'issue du combat, Chien Fu a créé un nouveau style de combat qui est baptisé par son maître: « *snake in an eagle's shadow* ». Ce film fait une référence directe à plusieurs mythes sur la naissance des styles de combat. À titre d'exemple, l'influence de l'observation des animaux dans le kung-fu est certainement l'un des plus importants. Ces mythes sont également très présents dans la littérature. Comme dans les écrits de Jin Yong, le scénario exploite le côté imprévisible de la tactique inusitée mise à jour lors du combat. Il y a aussi une nette référence à l'ingéniosité et au caractère infiniment inventif des arts martiaux, c'est-à-dire qu'il y a toujours un mouvement pour en contrer un autre, il y a toujours un nouveau style pour venir à bout d'un autre, d'où la

multitude de combinaisons possibles, de mouvements et de styles. Par conséquent, ce film combine la *tendance didactique* de l'apprentissage et *l'exploration des origines* et des mythes des arts martiaux.

La suite de *Snake In An Eagle's Shadow*, *Drunken Master*, est aussi un film sur l'apprentissage et sur le dépassement, encore plus inventif que le premier quant aux moyens employés pour arriver à maîtriser les techniques de combat. Par exemple, quand le père punit le fils parce qu'il a fait des bêtises, il lui ordonne de se positionner en cavalier, une position que tous les pratiquants d'arts martiaux connaissent <sup>[4]</sup> car elle est une position de base, difficile à maîtriser et aussi très douloureuse! De plus, le jeune Wong Fei Hun <sup>[5]</sup> apprend du vieillard une forme de combat d'une manière originale : ce dernier relie les bras de WFH avec les siens par des troncs de bambous et lui fait exécuter les mouvements. De cette manière, l'apprenti n'a pas d'autre choix que de suivre l'exacte chorégraphie du style pratiqué. Jackie Chan exécute le tout avec son talent exceptionnel : il est agile, mobile et élastique. Quant aux entraînements pour renforcer le corps, ils font aussi partie intégrante du « spectacle » déployé par cette génération. Rien n'est plus amusant visuellement que les exercices imaginés : dans SNAKE IN AN EAGLE'S SHADOW, l'apprenti est suspendu par les pieds et il doit remplir une chaudière d'eau qui se situe à ses pieds en faisant sans cesse des abdominaux. La projection-identification du spectateur fait imaginer l'épreuve et la douleur. De plus, l'exécution de l'exercice par le protagoniste montre à quel point il est en train d'acquérir la puissance et suscite, par le fait même, l'admiration des spectateurs. Tous ces exercices sont des variations visuelles sur l'apprentissage et consiste également à des *démonstrations de puissance* : ils servent à montrer comment on acquiert les capacités et la force nécessaire pour faire du kung-fu!

À cela s'ajoute la comédie : WFH profite du fait que le maître s'est assoupi pour se détacher et remplir la chaudière. Quand il réveille le maître pour lui dire qu'il a terminé, ce dernier lui demande de faire l'exercice inverse, c'est-à-dire de prendre l'eau de la chaudière et de la remettre dans le baril. Il y a également un autre exercice tout aussi amusant visuellement : le protagoniste doit pouvoir casser l'écaille de noix avec la seule force de ses doigts (et on s'en doute du *qi* <sup>[6]</sup>). Bien sûr, à force de persévérance, l'élève réussit à maîtriser ces techniques et il a développé, le spectateur s'en aperçoit, la force nécessaire pour être un bon combattant. Les séances d'entraînements auxquelles on assiste dans le cinéma de Yuen Wo Ping contribuent à une démystification de l'apprentissage des arts martiaux, d'autant plus qu'elles

sont illustrées avec une touche de comédie. Sur ce sujet, Ng Ho note que : « *In kung-fu comedies [...] revenge has become meaningless. It furnishes the pretext for the hero to study martial arts, but the real focus of interest is hardship involved in his training and the bizarre variety of exercises he undertakes* »<sup>[7]</sup>. L'entraînement s'insère dans le renouvellement des chorégraphies car les chorégraphes et les réalisateurs tentent de trouver de nouvelles manières d'illustrer l'apprentissage. Ainsi plus les épreuves sont difficiles et excentriques, plus le public en raffole. Par conséquent, ils mettent en valeur le kung-fu et les prouesses techniques que certains acteurs sont capables d'accomplir. En ce sens, le kung-fu penche certainement vers *l'approche classique* de la représentation, car les performances sont authentiques, même si les chorégraphes et réalisateurs ajoutent à la chorégraphie une part de spectacle vouée à divertir les foules. La chorégraphie étant un art combinant plusieurs influences, on note, outre le kungfu, la prépondérance de l'opéra et de l'acrobatie dans l'exécution de Jackie Chan : multiples culbutes, sauts, chutes, pirouettes, grands écarts, les jeux avec objets sont autant de références aux arts martiaux pratiqués par Jackie Chan et par la famille Yuen. Ainsi, la chorégraphie n'est plus seulement un reflet des arts martiaux, au sens idéal que l'envisageait Bruce Lee : elle est retournée à la stylisation pour des fins de spectacle.

Dans ces deux films, on dévie certains principes des arts martiaux pour amuser le public, comme par exemple la représentation un peu faussée de la boxe de l'homme ivre, le *zui quan*<sup>[8]</sup>. Il faut préciser que, contrairement au film, l'exécution du style n'est pas combinée avec la consommation d'alcool mais vise plutôt à mimer, donner l'impression d'être ivre. Au contraire, le film montre un vieil alcoolique qui effectivement boit pour mieux combattre, ce qui accentue le côté inusité et comique des scènes de combat. Peut-être est-ce pour cette raison que ces films sont devenus très populaires et sont aussi considérés comme des films cultes. Yuen Wo Ping a aussi réalisé d'autres films jouant sur ce concept, comme *Dance Of The Drunk Mantis* (1979), aussi interprété par le père de Yuen Wo Ping, et des films moins connus comme *Shaolin Drunkard* (1983) et *Drunken Taichi* (1984).

De plus, de ces films émerge l'un des plus importants aspects du style chorégraphique développé par Yuen Wo Ping et ses collaborateurs, et qui influencera aussi la carrière de Jackie Chan et de plusieurs autres : *la poésie autour de l'objet*. Cette technique chorégraphique consiste à trouver une nouvelle utilisation à l'objet pour des fins de combat. Par exemple, lors d'un affrontement dans *Drunken Master*, WFH va manipuler deux tables

qu'il tourne dans tous les sens : il va faire la planche entre les deux, s'en servir comme bouclier, se cacher en dessous, s'en servir comme tremplin, etc. En fait, c'est en intégrant à la chorégraphie des notions d'acrobaties de cirque et d'opéra que les affrontements sont rendus plus vivants. En utilisant tous les objets qui tombent sous la main, on invente ainsi une ressource infinie de combinaisons qui surprennent et divertissent le spectateur. Jackie Chan en fait l'une des bases de son cinéma. Il affirme :

*First, an art director will select the props. The place is filled with props. Unwanted props are put aside. I'm keen on working with every single prop in a scene as a weapon. Maybe, something that's very ordinary, such as shopping cart. If you recall, I've used this in a movie. I may see some balls, so I can use them, too. That's why I'm good at using things. I'm provided with a scene. To me everything is a prop. For example, a car. There is many ways of staging a fight in a car scene. I'll stand aside and observe. How many ways are there? Then I'll put them on a screen. That's how you can manipulate different things. Almost everything in this place*<sup>[9]</sup>.

Suite à ce discours, Jackie Chan montre comment il utilise certains accessoires en les incorporant au combat. Il montre une roue en bois, un panier d'épicerie, des chaises pliantes, un cendrier, une poubelle, des disques, une lampe, un réfrigérateur, une machine à laver, un escabeau et une voiture, accessoires avec lesquelles les acteurs effectuent diverses cascades et mouvements pour diversifier le combat. Toutes ces idées ont pour origine la fin des années soixante-dix et les films qu'il a faits avec Yuen Wo Ping<sup>[10]</sup>. Ce jeu avec les objets rend la chorégraphie inventive, ingénieuse, et elle ne trouve pas son égal en termes de mouvements et de combinaisons. La chorégraphie devient une véritable poésie visuelle qui repousse les limites du genre vers de nouvelles avenues.

## L'ASSOCIATION INSOLITE OU LA POÉSIE AUTOUR DE L'OBJET DANS LE CINÉMA DE YUEN WO PING

*Comme [les chorégraphes devenus réalisateurs] venaient tous du combat, leurs films d'action étaient brutaux et très sanglants. Je me suis demandé ce que, en tant que réalisateur, je pourrais faire pour sortir de là. Que pouvais-je faire pour donner au public de la fraîcheur? J'ai décidé de faire une comédie.*

Yuen Wo Ping, 2001.

Voir les arts martiaux autrement, défier une tradition millénaire et pouvoir renouveler sa représentation

au cinéma constitue un grand défi. Pourtant, comme le disait Magritte avec sa peinture « *ceci n'est pas une pipe* ». Un autre exemple est la poésie qui associe des mots et crée des images insolites. Yuen Wo Ping et ses collaborateurs créent des tableaux *en utilisant une poésie autour de l'objet*. Sous cette même perspective, les films majeurs sont certainement *The Magnificent Butcher* (Yuen Wo Ping, 1979) et *Dreadnaught* (Yuen Wo Ping, 1981). Dans *The Magnificent Butcher*, Kwan Tak Hing (qui incarnait le personnage de Wong Fei Hung dans les années cinquante) effectue un grand retour à l'écran. Il réincarne le même personnage que dans ses anciens films en exhibant une forme toujours aussi éclatante. Le récit de *The Magnificent Butcher* se déploie davantage par les gestes et par l'affrontement <sup>[11]</sup>. Ainsi, une scène de combat remarquable, qui se déroule entre deux maîtres, est combinée avec l'exécution d'une calligraphie. Ponctué d'acrobaties, cette chorégraphie inventive utilise également les pinceaux comme armes de combat et la table comme tremplin. La résolution de l'affrontement montre la signature de l'oeuvre par WFH qui se tient en équilibre au bout d'une table à deux pattes manquantes. Cette image rappelle l'art des équilibristes du cirque. Sur la calligraphie finale on peut lire que « *L'homme de la vertu est invincible* ». Cette inscription témoigne ainsi du combat que l'on vient d'apercevoir : par les actions, on montre clairement la vertu de WFH en opposition avec le manque de sagesse du maître Ko qui attaque aveuglément et sans relâche. Cette scène est l'une des plus surprenantes et imaginatives en ce qui concerne la chorégraphie <sup>[12]</sup> car elle exhibe comme un crescendo d'actions. De plus, cette scène est marquée par plusieurs *démonstrations de puissances* par lesquelles Ko essaie de détruire l'objet de sa honte. Pour ce faire, Ko attaque sans relâche. En n'arrivant point à détruire l'oeuvre, il fracasse plutôt la table, juste après que WFH ait enlevé la calligraphie. Pendant que la fureur du maître Ko devient de plus en plus déchaînée, les attaques sont de plus en plus spectaculaires.

À propos de cette scène, Yu Mo-Wan commente : « *a brilliant scene in which Wong Fei Hung, using a brush pen as a weapon, engages in combat while writing, in elegant calligraphy, "Ren zhe wu di" »* <sup>[13]</sup>. Cette scène n'est plus un affrontement banal comme on a l'habitude d'en voir depuis l'invention du cinéma : le combat se transforme plutôt en *une poésie visuelle autour des objets*. C'est un dialogue de gestes qui raconte visuellement un débat opposant deux personnages. Abordé de cette manière, la chorégraphie illustre des affrontements réinventés selon le quotidien. *La poésie autour de l'objet* est une trouvaille qui rend ces films d'un contenu visuel inouï et d'une richesse exceptionnelle à ceux qui savent les

regarder. Désormais, toute situation est susceptible de créer un affrontement et tout objet peut être utilisé comme une arme de combat. Et de ces combinaisons émergent un tout nouveau discours, une narration qu'il faut décoder pour en voir les images et en comprendre le sens.

De plus, il faut souligner l'inventivité quant aux changements d'angles, à la multiplicité des prises de vue et aux différents cadrages qu'exploite Yuen Wo Ping. Ces éléments, combinés à la maîtrise du montage, permettent à Kwan Tak Hing de paraître drôlement plus efficace que dans les films des années cinquante. L'effet produit du combat se trouve donc amplifié par le médium filmique. Aussi, ce nouveau dynamisme de la performance, parce qu'absent avant le cinéma de Bruce Lee, permet au spectateur de croire que l'affrontement a effectivement lieu. En d'autres termes, on peut percevoir que *l'expression de puissance* a véritablement été intégrée au sein de la chorégraphie et affecte ainsi l'efficacité de la représentation des combats de l'acteur Kwan Tak Hing.

*Dreadnaught* expose aussi l'idée de la *poésie autour de l'objet*. Dans ce film, Yuen Wo Ping montre comment le protagoniste, interprété par Yuen Biao, incorpore des gestes quotidiens à son entraînement de kung-fu. Il utilise notamment le *eagle claw* pour tordre son linge et il effectue quelques formes de combat, qui ressemblent à la pratique du *taolu*, pour l'étendre. Comme l'observation du chat par le jeune WFH, le protagoniste utilise ce qu'il a appris et pratiqué en lavant son linge lors de la scène finale. Ainsi, en pleine action, on reconnaît les mêmes mouvements exécutés avec la planche à laver et ceux pour tordre les vêtements. Par exemple, il utilise le *eagle claw* pour empoigner son adversaire et l'attaquer tandis qu'il fait les mêmes mouvements que sur la planche à laver pour échauffer le torse de son ennemi, ce qui rend un effet très comique. On montre alors que les activités quotidiennes peuvent devenir du kung-fu et qu'incorporées à l'entraînement peuvent servir au combat. De plus, comme pour le film *The Magnificent Butcher*, la scène de combat final de *Dreadnaught*, qui se déroule dans une seule pièce, est étonnante par son rythme et sa création. Yuen Wo Ping ponctue le combat en faisant diverses *démonstrations de puissance* : les objets ambiants sont souvent cassés, les bras de l'ennemi grandissent soudainement pour atteindre le protagoniste et le projeter au sol, les vêtements sont déchirés. Yuen Wo Ping travaille aussi avec les objets et le décor pour varier les étapes du combat et le rendre de plus en plus vif et intense. À travers cet affrontement dynamique, les acteurs sautillent et virevoltent dans tous

les sens. Ils utilisent également les sauts acrobatiques et les chutes spectaculaires au sol, rendant ainsi le combat plus éloquent. Le volet acrobatique est donc essentiel au développement de la séquence et au succès du spectacle. En somme, le style chorégraphique se développe à de multiples niveaux afin de préserver l'attention du spectateur et voire même le surprendre à plusieurs reprises.

Une autre scène remarquable dans le film *Dreadnaught* (encore avec Kwan Tak Hing dans le rôle de WFH) est celle où un couturier vient prendre ses mesures <sup>[14]</sup>. Évidemment, cette interaction polie se transforme en un affrontement déguisé. Tous les instruments du couturier deviennent des armes et pendant la prise de mesure, les attaques profuses sous de multiples formes. C'est ainsi que même si ces films sont réalisés au moment où le genre s'essouffle, la chorégraphie connaît certains de ces plus beaux moments de cinéma.

## LE FILM SYNTHÈSE ET PRÉMONITOIRE

*Legend Of A Fighter* (Yuen Wo Ping, 1982) se veut en quelque sorte un film d'adieu – empreint de nostalgie face à une ère sur le point de s'éteindre en même temps qu'un film prémonitoire – car il annonce la nouvelle vague de films d'arts martiaux qui émergera vers la fin des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingtdix.

D'abord, ce film est remarquable car il combine plusieurs tendances de l'époque. C'est un film à *fonction didactique* qui est basé sur l'initiation aux arts martiaux du jeune Huo Yuan Jia (1868-1909). C'est donc aussi un film qui s'intéresse à *l'exploration des origines* des arts martiaux, car Huo Yuan Jia est un grand maître qui a effectivement vécu en Chine. Le scénario relate plusieurs détails véridiques comme le fait que le jeune Huo Yuan Jia, dû à sa santé fragile, a été isolé de ses frères. Son père lui a interdit d'apprendre les arts martiaux qu'il enseignait et qu'il pratiquait avec les autres frères de HYJ. Ce dernier, confiné à étudier pour devenir un érudit, observait en cachette les entraînements de son père avec ses frères. Un jour, un pratiquant d'une autre école est venu défier la famille, les frères de HYJ furent battus et c'est ainsi que HYJ a mis à jour son talent exceptionnel. Plus tard, il a fondé l'école *Jing Wu*. Il était pratiquement invincible et sa réputation légendaire faisait reculer les plus grands combattants, même les étrangers. Soudainement il est devenu très malade et il est décédé. Son meilleur disciple, Chen Zhen <sup>[15]</sup>, a découvert qu'il avait été empoisonné par un médicament qu'il a obtenu d'un médecin japonais. Juste avant sa mort, HYJ avait

vaincu un grand-maître d'une école de judo japonaise à Shanghai, ce qui a perpétué le mythe selon lequel il aurait peut-être été empoisonné suite à la défaite du grand-maître japonais. Yuen Wo Ping répond donc aux mêmes aspirations que sa génération, c'est-à-dire qu'il s'intéresse aux origines et aux mythes des arts martiaux <sup>[16]</sup>.

Mais bien plus que de raconter l'histoire de ce grand-maître, Yuen Wo Ping (un peu comme l'a fait précédemment Bruce Lee) veut montrer la Chine et les arts martiaux chinois glorieux, surtout face à leurs adversaires japonais. Au début du vingtième siècle, la Chine a subi plusieurs invasions et a énormément été affectée par le commerce de l'opium. Les Chinois étaient alors considérés comme le maillon faible de l'Asie. Cependant dans ce film, les arts martiaux, berceau de toute une culture, arrive à la rescousse d'un peuple. En effet, on les représente comme un outil de persévérance qui affiche la résistance et permet ainsi de retrouver la dignité et la fierté perdue.

Dans la version de Yuen Wo Ping, le jeune Huo Yuan Jia est initié aux arts martiaux par un Japonais qui a pour fonction d'être son tuteur afin qu'il devienne un érudit. Ce Japonais est en fait un espion venu d'abord pour épier les techniques de combat du père de HYJ. Développant une amitié avec le jeune HYJ (une pierre de jade en est le gage), l'affrontement final oppose l'élève contre le maître. Ce dernier fracasse la pierre de jade en guise de provocation (*démonstration de puissance*). Mais, contrairement à la plupart des films qui exhibent une opposition simpliste entre les Chinois et les Japonais, le maître japonais sacrifie secrètement sa vie dans le but d'extérioriser et de cristalliser toutes les capacités du talentueux Huo Yuan Jia. Ainsi, grâce au maître japonais, HYJ est appelé à se surpasser et il finit, dans un excès de rage, par tuer son ennemi. C'est avec tristesse qu'il découvre la véritable pièce de jade et qu'il se rend compte de la véritable motivation du Japonais : arrêter l'humiliation dont le peuple chinois souffre et permettre à ce peuple opprimé de retrouver fierté et honneur perdus grâce aux arts martiaux. Ce scénario et la symbolique cachée rendent ce film unique en soi.

C'est avec ses chorégraphies et sa mise en scène que ce film se démarque le plus. Yuen Wo Ping continue *l'association insolite* pour créer différentes scènes de combat époustouflantes. Par exemple, à l'ouverture du film, le personnage principal prend le thé en se battant. Dans une autre scène, quand le maître enseigne au jeune Huo Yuan Jia, il lui montre ce qu'est la maîtrise et le contrôle des mouvements : il doit alors se tenir

en position du cavalier [17], exécuter une calligraphie d'un mouvement fluide en ayant à l'intérieur de la main un oeuf, et dans l'autre une tasse de thé. Plus que de l'acrobatie (quoique bien utile pour le spectacle) Yuen Wo Ping met en images le contrôle de la douleur et du corps tout en exhibant la finesse des mouvements. En d'autres termes, il réussit à créer des images qui représentent un processus abstrait de l'apprentissage des arts martiaux. Dans une autre scène, l'élève doit aussi accroître sa flexibilité par l'étude : pendant qu'il étudie, ses jambes sont accrochées à une corde afin d'exercer à la fois son corps et son esprit. Donc, Yuen Wo Ping continue *l'association insolite* d'éléments. Dans le même ordre d'idées, on retrouve également un combat qui se déroule entre un vieil homme qui fume une pipe à opium et un étranger. Ce dernier intègre la pipe à son combat, il le brûle, le fait tomber, le frappe, lui fume au visage, etc. L'étranger est battu par sa propre arme!

De plus, ce qui accentuent l'efficacité des films de Yuen Wo Ping sont les multiples *démonstrations de puissance* qui permettent de suggérer le danger encouru par les personnages. Le père de Huo Yuan Jia, qui pratique les arts martiaux, peut faire éclater un oeuf dans un verre avec la seule puissance du *qi*. Tandis que le maître qui enseigne à Huo Yuan Jia peut prendre une brique d'une maison, la dégager du mur et la fracasser avec sa main. Ou encore, lors de la scène finale, les coups de poings manqués et qui touchent le mur laisse la trace du coup et une partie du mur enfoncé. Autre exemple, au moment où l'un ou l'autre des personnages projettent leur adversaire à travers un mur (ce qui détruit ce dernier) on démontre ainsi, visuellement, la force de l'impact. Finalement, un autre détail intéressant (et maintes fois repris par la suite) c'est au moment où Huo Yuan Jia fracasse presque le visage de son maître avec son poing mais au dernier moment, il arrête. Grâce au ralenti, on perçoit comme un effet de vent qui est provoqué par l'arrivée du coup [18], puis, suite à une courte pause, il gifle son adversaire. Ces techniques sont des détails qui enrichissent le contenu visuel du film. Elles permettent de rendre l'action plus convaincante et à la fois divertissante. L'ajout de ces détails permettent au spectateur de ressentir la chorégraphie au lieu simplement d'en apprécier l'esthétique (chorégraphie dansée) : il ressent la peur et l'excitation et son imaginaire est sans cesse stimulé par ce qu'il voit. Les images lui permettent d'imaginer des concepts très abstraits, comme la force d'un individu ou les conséquences d'un combat. C'est ainsi que Yuen Wo Ping, sans une surenchère de sang, réussit à construire un spectacle crédible, certes amplifié, mais qui nourrit cet art de la chorégraphie. Se sont sur ces mêmes bases

que son cinéma et son art de la chorégraphie ont, par la suite, continué à se développer.

Il ne reste qu'à introduire la clôture du film qui est aussi un véritable présage du cinéma à venir. Huo Yuan Jia réussit à atteindre son maître grâce à une nouvelle technique qu'il expérimente. Il déstabilise alors son adversaire par un jeu de pieds qui ressemble étrangement à quelques sauts de danse (même que la musique laisse croire qu'il se passe quelque chose de nouveau et de fantastique). Puis, la chorégraphie montre quelques attaques spectaculaires, moments où HYJ prend son élan en courant sur les murs ce qui dérouté complètement son antagoniste. Puis, il s'accroche sur les poutres des murs, même sur celle du plafond pour effectuer ses attaques en volant dans l'air. Le Japonais, d'abord surpris mais voulant pousser son élève au maximum, s'amuse à son tour : il se dissimule derrière quatre tatamis qu'il relève du plancher. Quand HYJ donne un coup de pied sur deux d'entre eux, le Japonais est disparu et il se tient en équilibre sur les deux autres. Ici, l'étonnement chez le protagoniste est le même que chez le spectateur, mais il n'a pas le temps de penser à l'in vraisemblance car l'affrontement continue de plus bel. Avec l'envolée de Huo Yuan Jia et la curieuse réplique du maître japonais, Yuen Wo Ping (comme l'a fait précédemment King Hu) repousse aux confins du possible les limites de la chorégraphie pour offrir un spectacle uniquement possible au cinéma. Comme l'avait imaginé René Clair dans les années vingt, il réussit à créer un moment de *cinéma pur* où ni les arts martiaux, ni la littérature, ni la chorégraphie martiale est le principal objet de cette scène. On assiste plutôt à un moment de montage qui permet de visualiser les fantaisies les plus folles et de créer un spectacle unique grâce à la magie du montage et aux prises de vues. C'est à travers un équilibre entre *l'approche classique* et *l'approche éclatée* que Yuen Wo Ping construit son cinéma qu'il continue d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui.

---

1 A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film\_, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.188.

2 Il n'existe aucune information concernant le rôle exact dans la production, mis à part sa contribution d'acteur. Mais à cette époque, comme l'explique Liu Chia Liang, les chorégraphes n'obtenaient aucune reconnaissance pour leur travail, LCL affirme : « *Nous, les acteurs et les figurants de la catégorie des « martiaux » à laquelle j'appartenais, nous n'étions pas payés si l'on ne faisait pas appel*

à nous ce jour-là. On recevait une convocation, on se présentait sur le lieu de tournage et on attendait ». Liu Chia Liang, entretien effectué par Charles Tesson, « Le dernier des Shaolin », *Cahiers du Cinéma*, # 360-361, septembre 1984, p.26. De plus, ils étaient tout au mieux reconnus au générique comme cascadeurs ou acteurs.

3 En fait, ce type de scénario est devenu une formule connue et très souvent réemployée par la suite. Mais il ne faut pas négliger la parodie de Wong Jing intitulée en anglais *Last Hero In China* (1993) mais dont le titre en chinois signifie littéralement *Wong Fei Hung : The Iron Chicken Against The Centipede*. La chorégraphie est de Yuen Wo Ping.

4 Ces échos constants à l'apprentissage du kung-fu et à l'authenticité des styles ravissent les pratiquants des arts martiaux.

5 Il est à noter que l'on rapatrie le personnage et même la musique connue des années cinquante. Cependant, on rajeunit le personnage, ce qui donne un nouveau souffle au genre.

6 La force interne déployée par le souffle.

7 Ng Ho, « Kung-fu Comedies : Tradition, Structure, Character », *A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.44.

8 Sur le *zui quan*, les auteurs Habersetzer affirment ceci : *style de boxe chinoise qui aurait été créé par Li Po. Il se compose d'un ensemble de mouvements directement inspirés de ceux d'un homme sous l'emprise de l'alcool. Ils constituent pour l'exécutant une véritable performance physique en raison des déséquilibres volontaires, de ses chutes, de ses sauts acrobatiques, de ses ruptures de rythme, de ses rapides modification de direction.* Gabrielle et Roland Habersetzer. *Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Amphora, Saint-Nabor, France, 2000, p.799.

9 Tiré du documentaire *Jackie Chan : My Stunts*, Jackie Chan, 1999.

10 En regardant le documentaire sur Jackie Chan, on constate qu'il prend sur lui tout le crédit de cette inventivité mais les films de Yuen Wo Ping à cette période montre déjà le même type d'expérimentations, bien avant que Jackie Chan passe à la réalisation. De plus, il faut aussi remarquer l'influence du film *Dreadnaught* (YWP, 1981) sur le premier film réalisé par Jackie Chan,

*The Young Master* (1980) : il utilise les mêmes acteurs et effectue une danse de lion et de dragon comme YWP. Donc on peut facilement questionner à qui revient le crédit de ces idées...

11 Il semble que Yuen Wo Ping est atteint l'un de ses objectifs. Il affirme : « *Les combats sont une histoire nonverbale. [...] Mon but est de raconter une histoire non-verbale. Si je le pouvais, je raconterais la même histoire avec très peu de dialogues* ». Yuen Wo Ping, « *La chorégraphie comme le combat* », *L'Asie à Hollywood*, Cahiers du Cinéma, Locardo, 2001, p. 175.

12 Il faut aussi voir ce qu'a fait Stephen Chow, dans le film *Flirting Scholar* (Lee Lik-Chi, 1993) qui, une dizaine d'années plus tard, a fait une scène combinant kung-fu et l'exécution d'une peinture exhibant un paysage traditionnel chinois. L'utilisation des câbles rend la scène visuellement tout à fait différente mais l'idée de combinaison est la même.

13 Yu Mo-Wan, « *The Prodigious Cinema of Wong Fei Hung : an Introduction* », *A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.86.

14 Cette scène est capturée à la fin du chapitre.

15 Qui fut entre autre joué par Bruce Lee dans *Fist Of Fury* et par Jet Li dans *Fist Of Legend*.

16 De plus, Huo Yuan Jia, comme la famille de Yuen Wo Ping, est originaire du Nord de la Chine.

17 Une position qui, je le rappelle, est très difficile à maîtriser car elle est très douloureuse.

18 Une autre astuce récente est l'intégration de craie aux vêtements ce qui cause de la poussière qui s'envole lorsqu'un coup est donné. C'est une technique abondamment utilisée pour montrer visuellement la puissance déagée par un coup.

---

Mélanie Morrissette est née à Québec. Après avoir fait des recherches au China Film Archive et au Hong Kong Film Archive, elle a complété sa maîtrise à l'Université Concordia. Son mémoire aborde le développement des chorégraphies dans le cinéma d'arts martiaux. Elle est en ce moment enseignante à la polytechnique Ngee Ann à Singapour.