



30

FÉVRIER
2019

LE SEPTIÈME

REVUE DE CINÉMA

DOSSIER
TSUI HARK

RETOUR SUR L'ANNÉE 2018
LES FILMS SPIDERMAN
THE HAUNTING OF HILL HOUSE

S'émanciné

S'ÉMANCINÉ EST UN PROJET NÉ D'UNE VOLONTÉ DE QUATRE JEUNES PASSIONNÉS SOUHAILANT METTRE AU GOÛT DU JOUR LA PRATIQUE ACTUELLE DU **CINÉ-CONCERT**. DANS L'OPTIQUE DE RÉINVENTER LA FORME DU CINÉ-CONCERT, S'ÉMANCINÉ PERMET AUX SPECTATEURS DE REVIVRE LES PLUS GRANDS CHEFS-D'OEUVRE DE L'HISTOIRE DU **CINÉMA MUET** EN CHOISISANT DES LIEUX DE PROJECTION MOINS CONVENTIONNELS QUE PEUVENT L'ÊTRE LES SALLES DE CINÉMA. AVEC UNE PROFONDE VOLONTÉ DE SOUTENIR LA CRÉATION ARTISTIQUE ÉMERGENTE, DES **ÉTUDIANTS** ET DES **MUSICIENS** ACCOMPAGNERONT CHAQUE OEUVRE PRÉSENTÉE. POUR APPORTER UN REGARD NOUVEAU SUR CETTE PRATIQUE ET ENRICHIR L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE, LE MÉDIUM MUSICAL SERA DIVERSIFIÉ AVEC DES ACCOMPAGNEMENTS RELEVANT AUSSI BIEN DE LA **MUSIQUE CLASSIQUE**, DU **JAZZ** QUE DE LA **MUSIQUE ÉLECTRONIQUE**.

CET ÉVÈNEMENT SE DÉROULERA AUTOUR DU THÈME DE **L'ÉMANCIPATION**, PARTICULIÈREMENT INTERROGÉ À L'HEURE ACTUELLE (COMMÉMORATION DE MAI 68, MANIFESTATIONS ET CONFLITS SOCIAUX ACTUELS...). DÈS LORS, NOUS ENTENDONS, PAR CE PROJET, FAIRE (RE)DÉCOUVRIR DES CHEFS-D'ŒUVRE DE CINÉASTES RÉALISÉS À L'AUBE DU XXE SIÈCLE, À L'AUNE DE CETTE THÉMATIQUE EN PRISE SUR NOTRE ÉPOQUE. CHAQUE FILM A DONC ÉTÉ MINUTIEUSEMENT CHOISI AFIN DE RÉPONDRE À UN ANGLE PRÉCIS DU THÈME.

IL S'AGIRA ÉGALEMENT, EN PARALLÈLE DE LA PROJECTION DES OEUVRES DU RÉPERTOIRE CINÉMATOGRAPHIQUE MUET, DE DONNER LA POSSIBILITÉ AUX ÉTUDIANTS EN CINÉMA DE SE PRODUIRE EN RÉALISANT DES **COURTS-MÉTRAGES MUETS** QUI TRAITENT À LEUR MANIÈRE DE LA THÉMATIQUE. L'IDÉE ÉTANT DE LEUR PERMETTRE DE S'APPROPRIER LE GENRE DU MUET, DE S'EMPARER DE SA **TECHNIQUE**, DE SA **POÉSIE** ET D'**EXPÉRIMENTER** D'AUTRES FORMES DE LANGAGE POUR OFFRIR AU PUBLIC UNE VISION PERSONNELLE DU THÈME. IL TRAVAILLERONT ÉGALEMENT EN COLLABORATION AVEC DES MUSICIENS DANS L'OPTIQUE DU CINÉ-CONCERT.

SUIVEZ L'AVENTURE



[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/SEMANCINE/](https://www.facebook.com/semancine/)



[HTTPS://WWW.INSTAGRAM.COM/SEMANCINE/](https://www.instagram.com/semancine/)



CINÉSEPT PRÉSENTE
LE SEPTIÈME
REVUE DE CINÉMA

**RÉDACTEURS EN CHEF &
DIRECTEURS DE PUBLICATION**
Arnaud Christien et Owen le Bret

DIRECTRICE ARTISTIQUE
Valentine Meyer

RÉDACTEURS

*Owen le Bret, Caroline Garo, Yohan
Haddad, Antonin Langlinay,
Antoine Le et Augustin Lesaule.*

RÉDACTION

Université Paris Diderot - Paris 7
5 rue Thomas Mann
UFR LAC - Case 7010
75013 Paris

Mail: leseptiememagazine@gmail.com

Tous droits réservés pour tous pays. La loi du
11 mars 1957 interdit les copies ou
reproductions destinées à une utilisation
collective. Toute reproduction intégrale ou
partielle faite par quelque procédé que ce
soit sans le consentement de l'auteur ou de
ses ayants cause est illicite et constitue une
contrefaçon sanctionnée par les articles 425
et suivants code Pénal.

Imprimé en France/Dépôt légal à parution
ISSN 2273-645X

université
PARIS
DIDEROT
PARIS 7



FÉVRIER
2019
30

ÉDITO

Un nouveau numéro du Septième, un nouvel éditto à rédiger, une page blanche. Je me prête à l'exercice, en bon procrastinateur, avec quelques jours de retard. A peine commencé que l'angoisse reprend, l'angoisse d'affronter cette page blanche.

C'est Valentine, amie et talentueuse graphiste du Septième, qui va encore me réprimander. C'est moi même qui vais me reprocher mon manque de rigueur. Il faut que je rédige cet éditto.

Un nouveau numéro donc, mais pas n'importe lequel : la fin de l'année 2018 marque le retour de la revue. Commençons donc par l'artiste mis à l'honneur dans ce numéro, le compositeur Ennio Morricone. Une bonne occasion pour se replonger dans les compositions du génie. Des films d'horreurs aux western leonien, Ennio Morricone a marqué le cinéma de son emprunte et est devenu l'un des plus grand compositeur de musiques de films.

Ce dernier a par ailleurs été mis à l'honneur à la Cinémathèque au travers d'une rétrospective. On retrouve ses compositions dans l'exposition consacré à Sergio Leone, qui a également lieu à la Cinémathèque, jusqu'au 27 janvier 2019.

Un autre génie mis en avant, le grand Bong Joon Ho, qui a réussi à s'imposer en 6 longs métrages en Corée et à l'international comme un réalisateur majeur.

Outre ces deux artistes, en parcourant ce numéro, vous découvrirez de nombreux autres articles, abondant des sujets tout aussi passionnant. J'espère que ce premier numéro vous plaira.

Ça y est, l'éditto est rédigé, la page blanche est remplie. Je peux enfin l'envoyer à Valentine pour qu'elle puisse le mettre en page. C'est la touche finale du numéro, avant l'impression. D'ici là il n'y a plus qu'à patienter avant que le Septième atterrisse dans vos mains. Bonne lecture.

Arnaud Christien

SOMMAIRE

6

RETOUR SUR 2018

7

TOP 10 DE NOS
RÉDACTEURS

12

GUY



13

DOSSIER TSUI HARK

14

TSUI HARK

23

THE BLADE : LE SABREUR
MANCHOT SELON TSUI
HARK





SÉRIES

33

THE HAUNTING OF HILL
HOUSE



ET AUSSI : LES FILMS SPIDER-MAN.



RETOUR
SUR 2018

HEALTH

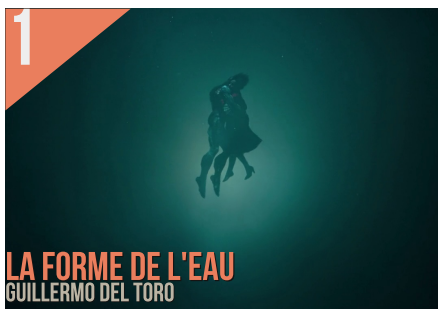
AMMO

ARMOR

CHAT

TOP DES FILMS DE 2018 DE NOS RÉDACTEURS

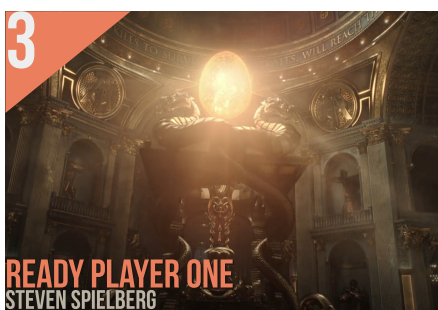
ANTONIN LANGLINAY



GUILLERMO DEL TORO SIGNE AVEC LA FORME DE L'EAU UNE OEUVRE-SOMME, UNE ODE À LA BEAUTÉ DES MONSTRES ET DES MARGINALISÉS ET LE PLUS BEAU FILM DE SA CARRIÈRE. RIEN QUE ÇA. LA FORME DE L'EAU EST UN AVANT TOUT UN CONTE, CONSTRUIT MINUTIEUSEMENT PAR SON AUTEUR POUR ABOUTIR À CETTE CONCLUSION SI BELLE ET SI ÉVIDENTE. TOURBILLON DE COULEURS ET D'ÉLÉGANTS MOUVEMENTS DE CAMÉRA, LE FILM S'APPROPRIE LES ARMES DU CINÉMA HOLLYWOODIEN CLASSIQUE POUR EN SUBVERTIR LA MORALE ET EN FAIRE UNE OEUVRE PROFONDEMENT MODERNE.



APRÈS LE BLOCKBUSTER AMÉRICAIN REMPLI D'EFFETS SPÉCIAUX ET DE STARS GRAVITY, CUARÓN NOUS REVIENT AVEC ROMA, UN FILM MEXICAIN EN NOIR ET BLANC INSPIRÉ DE SON ENFANCE DANS LES ANNÉES 1970. SI LES DEUX FILMS SE RESSEMBLENT, OUTRE LE THÈME DE LA MATERNITÉ (OMNIPRÉSENT DANS LA FILMOGRAPHIE DU RÉALISATEUR), C'EST PAR L'IMPRESSONNANTE LIBERTÉ ET RIGUEUR DE LA MISE EN SCÈNE. LIBERTÉ PARCE QUE LA CAMÉRA SE PERMET TOUT, DE REGARDER OÙ ELLE VEUT ET DE SE BALADER DANS L'ESPACE DE LA SCÈNE, MAIS AUSSI RIGUEUR PARCE QU'ON SENT QUE CUARÓN A ORCHESTRÉ CETTE LIBERTÉ, A CALCULÉ CHAQUE MOUVEMENT DE CAMÉRA ET DE PERSONNAGES POUR CONSTRUIRE UN FILM-MONDE. ROMA EST UN FILM-MONDE, AUSSI UNIVERSEL QU'UN FILM PEUT L'ÊTRE TOUT EN ÉTANT COMPLÈTEMENT PASSIONNÉ PAR LE MICROCOSME QU'IL DÉCRIT. UN TOUR DE FORCE MAJEUR.



STEVEN SPIELBERG, À ENVIRON 70 ANS, SIGNE COUP SUR COUP DEUX DES MEILLEURS FILMS DE L'ANNÉE. ET CEUX-CI ONT BIEN PLUS EN COMMUN QUE NOUS POURRIONS LE CROIRE : CE SONT TOUTS DEUX DES RÉCITS D'ÉMANCIPATION ET DE RÉSISTANCE FACE À UN POUVOIR OPPRESSANT ET TOTALITAIRE. AVEC READY PLAYER ONE, SPIELBERG SIGNE UNE SORTIE DE BLOCKBUSTER ULTIME, LAVANT LE LIVRE DONT IL EST ADAPTÉ DE TOUTES SES FAIBLESSES POUR N'EN GARDER QUE LES ÉLÉMENTS LES PLUS FORTS, TOUT EN EXPÉRIMENTANT DE LA PLUS BELLE DES MANIÈRES AVEC LA PERFORMANCE CAPTURE. FILM SUR NOTRE ÉPOQUE, FILM POLITIQUE, FILM SUR SPIELBERG ET SUR LE PASSAGE DE FLAMBEAU, READY PLAYER ONE EST TOUT ÇA ET BIEN PLUS. IL Y A FORT À PARIER QU'IL BÉNÉFICIERA DANS QUELQUES ANNÉES D'UNE RÉÉVALUATION CRITIQUE.

4



PENTAGON PAPERS
STEVEN SPIELBERG

ADOPTANT UN STYLE TRÈS SOUPLE, AVEC UNE CAMÉRA PORTÉE OU SUR STEADICAM, LE FILMAGE DE PENTAGON PAPERS S'ADAPTE À LA DOUBLE URGENCE DE LA SITUATION : LES ÉVÉNEMENTS PRENANT PLACE AUTOUR DE CES PENTAGON PAPERS, MAIS AUSSI LE CHOIX DE SPIELBERG DE FAIRE CE FILM LE PLUS VITE POSSIBLE POUR DIRE QUELQUE CHOSE SUR SON ÉPOQUE, COMME D'HABITUDE CHEZ LUI, LA CAMÉRA NE BOUGE JAMAIS SANS MOTIVATION, LES ACTEURS NE SONT JAMAIS PLACÉS AU HASARD DANS LE CADRE, LE CHAMP-CONTRECHAMP EST TOUJOURS MOTIVÉ, DES JOURNALISTES ÉRIGÉS EN HÉROS (SANS POUR AUTANT LES IDÉALISER) AUX CAMIONS DE DISTRIBUTION FILMÉS COMME DES POMPIERS PARTANT ÉTEINDRE UN INCENDIE, EN PASSANT PAR L'IMPRIMERIE QUI S'APPARENTE À UN PHÉNOMÈNE PRESQUE DIVIN ET DONT LA MISE EN ROUTE PROVOQUE LITTÉRALEMENT UN TREMBLEMENT DE TERRE, SPIELBERG FAIT PREUVE D'UN FLOT D'IDÉES DE MISE EN SCÈNE CONSTANT.

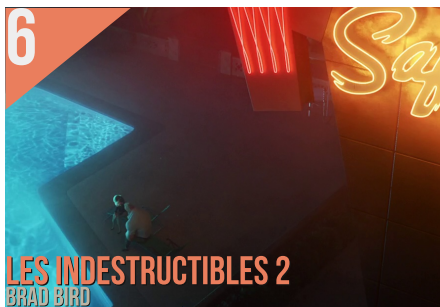
5



BATTLESHIP ISLAND
RYOO SEUNG-WAN

SORTIE EN CATIMINI POUR CE FILM CORÉEN, QUE JE ME SUIS EMPRESSÉ D'ALLER VOIR DANS LA SEULE SALLE PARISIENNE LE PROJÉTANT, ET QUELLE CLAQUE CE FUT ! A PART READY PLAYER ONE, AUCUN BLOCKBUSTER AMÉRICAIN N'ARRIVE À LA CHEVILLE DE BATTLESHIP ISLAND EN 2018, UN FILM DE GUERRE, HISTOIRE D'UNE COMMUNAUTÉ ŒUVRANT POUR OBTENIR SA LIBERTÉ, MAIS AUSSI UN FILM D'ACTION ÉBOURIFFANT, IMPRESSIONNANT PAR SA GÉNÉROSITÉ QU'ONQUE AIME LE CINÉMA, ET CERISE SUR LE GÂTEAU, LE FILM SE PERMET MÊME DE REPRENDRE « THE ECSTASY OF GOLD » D'ENNIO MORRICONE TIRÉ DU BON, LA BRUTE ET LE TRUAND SANS QUE CELA NE PARAISSSE VULGAIRE OU INUTILE. UNE RÉUSSITE.

6



LES INDESTRUCTIBLES 2
BRAD BIRD

COMMENT REVENIR 14 ANS APRÈS ET FAIRE LA SUITE DE L'UN DES MEILLEURS FILMS D'ANIMATION ET DE L'UN DES MEILLEURS FILMS DE SUPER-HÉROS ? VOICI L'AMPLEUR DES ENJEUX QU'A RENCONTRÉS BRAD BIRD AU MOMENT DE SE PENCHER SUR LA SUITE DES INDESTRUCTIBLES, MÊME SI CETTE SUITE N'ATTEINT PAS LE NIVEAU DE L'ORIGINAL, IL FAUT AVOUER QUE BIRD NOUS SURPREND TOUJOURS (MÊME SI NOUS DEVRIONS ÊTRE HABITUÉS APRÈS TANT DE FILMS) PAR LA GÉNÉROSITÉ ET L'INTELLIGENCE AVEC LAQUELLE IL TRAITE SON HISTOIRE, SES PERSONNAGES ET SA MISE EN SCÈNE. AVEC CETTE SUITE, IL RETOURNE LE PRINCIPE DU PREMIER FILM (LA MÈRE REDEVIENT UNE SUPER-HÉROÏNE), CE QUI LUI PERMET DE PROLONGER LES THÉMATIQUES INHÉRENTES À LA FAMILLE PARR, TOUT EN PROPOSANT UNE NOUVELLE RÉFLEXION SUR LA PLACE DES SUPER-HÉROS DANS NOTRE SOCIÉTÉ, UN BIJOU DE MISE EN SCÈNE COMME ON EN VOIT PEU.

7



BODIED
JOSEPH KAHN

AVEC BODIED, JOSEPH KAHN MET LES PIEDS DANS LE GENRE DU FILM DE RAP À LA 8 MILE (EMINEM EST PRODUCTEUR DU FILM), MAIS CE N'EST PAS UN FILM COMME LES AUTRES. EN EFFET, IL SE SERTE DE L'UNIVERS DES RAP BATTLES POUR CONSTRUIRE UNE RÉFLEXION AUTOUR DE SON PERSONNAGE DE JEUNE HOMME BLANC ET PLUS LARGEMENT SUR LE POLITIQUEMENT CORRECT. DÉZINGUANT À TOUT-VA LES HYPOCRISIES DES UNS ET DES AUTRES, KAHN SIGNE AVEC BODIED L'UN DES FILMS LES PLUS NERVEUX DE L'ANNÉE, RAREMENT UN MONTAGE AURA ÉTÉ AUSSI RAPIDE MAIS AUSSI INTELLIGENT ET LISIBLE À LA FOIS.

8

8



PHANTOM THREAD
PAUL THOMAS ANDERSON

PTA NOUS REVIENT AVEC UN FILM DE ROMANCE GOTHIQUE, DANS LA LIGNÉE DE REBECCA DE HITCHCOCK, ET ÇA NE LUI VA PAS SI MAL. LE FILM PARAÎT MANUFACTURÉ AVEC LE PLUS GRAND SOIN DANS TOUS LES DOMAINES, DE LA MISE EN SCÈNE DOUCE ET CRUEL À LA FOIS, DANS CETTE PHOTO CLASSIQUE MAIS ÉGALEMENT MODERNE, DANS CETTE MUSIQUE LYRIQUE ET ROMANTIQUE, DANS CES COSTUMES ET CES DÉCORS SOMPTUEUX, ET DANS CE DUO D'ACTEURS GÉNIAUX. ON NE VANTERA JAMAIS ASSEZ LES MÉRITES DE VICKY KRIEPPS, VÉRITABLE RÉVÉLATION DE L'ANNÉE.

9



MIRAI, MA PETITE SŒUR
MAMORO HOSODA

ALORS QUE HOSODA A PU FAIRE DANS LE PASSÉ DES FILMS À CONCEPT (SUR DES ENFANTS LOUPS, SUR LE TEMPS, SUR UNE GUERRE INFORMATIQUE), MIRAI, MA PETITE SŒUR SURPREND PAR SON PITCH SIMPLE. MAIS C'EST TOUT LE TALENT DE HOSODA QUI SE DÉPLOIE AUTOUR DE SON SUJET : DES PETITS DÉTAILS DE LA VIE QUOTIDIENNE AUX IMAGES TIRÉES DE L'IMAGINATION DÉBORDANTE D'UN ENFANT, LE RÉALISATEUR RÉUSSIT À RENDRE TOUS CES ÉLÉMENTS SENSIBLES ET COHÉRENTS LES UNS AVEC LES AUTRES. C'EST POURQUOI MIRAI EST L'UN DES PLUS BEAUX FILMS DE L'ANNÉE. ALORS MÊME QU'IL EST PASSÉ (PRESQUE) INAPERÇU.

10



LES VEUVES
STEVE MCQUEEN

APRÈS L'ÂPRETÉ ET LA PRÉTENTION DE SON 12 YEARS A SLAVE, MCQUEEN NOUS REVIENT AVEC UN FILM DE BRAQUAGE. C'EST UN GENRE TYPIQUEMENT AMÉRICAIN, DÉJÀ MAINTE fois EXPLORÉ, NOTAMMENT PAR MICHAEL MANN AVEC HEAT QUI SERT ICI DE POINT DE RÉFÉRENCE ET D'ŒUVRE MATRICIELLE À LAQUELLE ON SE COMPARE INÉVITABLEMENT. CE QUE MCQUEEN COMPREND ET RÉUSSIT, C'EST LA NÉCESSITÉ DE PRENDRE LE GENRE AU PREMIER DEGRÉ, SANS RECUL AUCUN. AINSI, SON FILM EST DIABLEMENT EFFICACE ET RYTHMÉ, SERVI PAR UNE MISE EN SCÈNE PRÉCISE ET ÉLÉGANTE. IL SE PERMET MÊME UN TWIST PRESQUE D'INSPIRATION SÉRIE B, MAIS QUI FONCTIONNE PLUTÔT BIEN.

11



LE GRAND BAIN
GILLES LELLOUCHE

QUI L'EU T CRU ? GILLES LELLOUCHE NOUS LIVRE ICI LE MEILLEUR FILM FRANÇAIS DE L'ANNÉE. C'EST NON SEULEMENT UN FILM EXTRÊMEMENT BIEN ÉCRIT, QUI NOUS FAIT PASSER DES RIRES AUX LARMES AVEC UNE FACILITÉ DÉCONCERTANTE, MAIS C'EST ÉGALEMENT UN BEAU MORCEAU DE MISE EN SCÈNE. QU'IL FILME UNE DISCUSSION, UNE SÉANCE DE NATATION OU BIEN UN VOYAGE EN CAR, LELLOUCHE FAIT DE CHAQUE SCÈNE UN TERRAIN D'EXPERIMENTATION À UN FILMAGE ORIGINAL ET FRAIS. UNE VRAIE RÉVÉLATION.

12



DETECTIVE DEE : LA LÉGENDE DES ROIS CÉLESTES
TSUI HARK

COMME LETO, LE MOT QUI NOUS VIEN À L'ESPRIT LORSQU'IL S'AGIT D'ÉVOQUER TSUI HARK ET PLUS PARTICULIÈREMENT LE TROISIÈME VOLET DE LA SAGE DETECTIVE DEE, C'EST « GÉNÉROSITÉ ». LE SPECTACLE EST TOTAL ET SANS FIN, TSUI HARK N'HÉSITANT PAS À UTILISER PLEINEMENT LE BUDGET POUR NOUS OFFRIR SCÈNE D'ACTION SUR SCÈNE AVEC UNE INGÉNOSITÉ DE MISE EN SCÈNE ASSEZ HALLUCINANTE. EN 3D, LE FILM PREND UNE COULEUR SUPPLÉMENTAIRE ET INDISPENSABLE.

13



JUSQU'À LA GARDE
XAVIER LEGRAND

DÈS LA PREMIÈRE SCÈNE, J'AI SU QUE JE N'ÉTAIS PAS DEVANT UN BANAL DRAME FRANÇAIS. CAR XAVIER LEGRAND SAISIT SON SUJET POUR FAIRE UN VRAI FILM DE CINÉMA, UN VRAI THRILLER PSYCHOLOGIQUE ET FAMILIAL. ON PENSE À LA SCÈNE CENTRALE DE LA FÊTE, AVEC CE MOMENT OÙ NOUS N'ENTENDONS PAS CE QUE LES PERSONNAGES SE DISENT, MAIS NOUS DEVINONS QUE L'HEURE EST GRAVE. PUIS SURTOUT, CETTE SÉQUENCE FINALE, PROPREMENT CAUCHEMARDESQUE, AVEC CE DERNIER PLAN PROPREMENT VIRTUOSE.

14



LETO
KIRILL SEREBRENNIKOV

EFFECTIVEMENT, LE FILM PEUT PARAÎTRE MALADROIT ET TROP GÉNÉREUX PAR MOMENTS. MAIS JUSTEMENT, C'EST CETTE GÉNÉROSITÉ SYNONYME DE LIBERTÉ QUI M'A SÉDUIT. ABSÉNCÉ DE CYNISME ET CROYANCE ABSOLUE EN CETTE HISTOIRE SINGULIÈRE IRRIGUE LE FILM ET SA MISE EN SCÈNE TOUT DU LONG.

15



LA BALLADE DE BUSTER SCRUGGS
JOËL ET ETHAN COËN

LES FRÈRES COËN NOURRISSENT MA CINÉPHILIE DEPUIS QUE CETTE CINÉPHILIE EXISTE. CE SONT DES CINÉASTES QUE MES PARENTS M'ONT FAIT DÉCOUVERT TRÈS TÔT, ET QUI ENCORE AUJOURD'HUI ME PASSIONNENT AVEC LEURS SORTIES RÉCENTES. NOTAMMENT LE TRÈS SOUS-ESTIMÉ AVE, CÉSAR ! ET EN 2018, ILS NOUS REVIENNENT PAR NETFLIX (SANS COMMENTAIRE) AVEC UN WESTERN ANTHOLOGIQUE. LE FILM PÂTIT ÉVIDEMMENT DES DÉFAUTS INHÉRENTS À L'ANTHOLOGIE, MAIS FORME FINALEMENT UN TOUT COHÉRENT SUR L'IDÉE DE LA MORT DANS LE WESTERN, ET CONTIENT DE MAGNIFIQUES MORCEAUX DE CINÉMA. JE PENSE NOTAMMENT AU 4ÈME SEGMENT, « THE GAL WHO GOT RATTLED ». QU'ON AURAIT FINALEMENT AIMÉ VOIR EN LONG-MÉTRAGE.

AUGUSTIN LESAULE



1. **DE L'AUTRE CÔTÉ DU VENT** D'ORSON WELLES
2. **SENSES** DE RYŪSUKE HAMAGUSHI (2015)
3. **LES ÂMES MORTES** DE WANG BING
4. **LES ÉTERNELS** DE JIA ZHANGKE
5. **MIRAÏ, MA PETITE SŒUR** DE MAMORU HOSODA
6. **LETO** DE KIRILL SEREBRENNIKOV
7. **BATTLESHIP ISLAND** DE RYU SEUNG-WAN (2017)
8. **ASAKO I & II** DE RYŪSUKE HAMAGUSHI
9. **LA BALLADE DE BUSTER SCRUGGS** DE JOEL ET ETHAN COEN
10. **DILILI À PARIS** DE MICHEL OCELOT
11. **1987 : WHEN THE DAY COMES** DE JANG JOON-HWAN (2017)
12. **READY PLAYER ONE** DE STEVEN SPIELBERG ET **DETECTIVE DEE : LA LÉGENDE DES ROIS CÉLESTES** DE TSUI HARK (EX-ÆQUO)

(Oui ça fait 13 films mais faut faire un peu de place pour ceux qui ont un peu de retard dans leurs sorties)

Très bonne année pour le cinéma asiatique, les autres bons film américains étant plus bas dans le classement. Orson Welles reste le patron absolu, avec un film de plus de 40 ans qui enterre le reste de la production. On remerciera Netflix, malgré les angoisses liées à l'entreprise, de nous fournir le grand cinéma que les autres refusent de produire, avec en sus le bon cru des frères Coen. La grande découverte de 2018 : Ryūsuke Hamaguchi, son cinéma intimiste au croisement de Cassavetes, Bergman et Naruse, donne une envie folle de découvrir ses précédents films inédits. Wang Bing est en grande forme, Jia Zhangke livre une fresque criminelle et amoureuse parfaitement maîtrisée, bien meilleure que son précédent film. L'animation fait honneur à la France avec le très beau film de Michel Ocelot, légèrement coiffé au poteau par l'émotion brute du Hosoda, et les meilleures proposition de blockbusters à effets spéciaux viennent des vétérans Spielberg et Tsui Hark, alors que les coréens, gauchistes comme anti-japs, régaler du coté des récits historiques follement généreux et populaires dans le bon sens du terme.

GUY

Parmi les films passés inaperçus cette année, *Guy* d'Alex Lutz a retenu mon attention. Le film vaut le détour pour son concept assez particulier et jamais vu auparavant.

On sait tous à quel point Alex Lutz excelle dans les déguisements en tout genre depuis sa chronique *Catherine et Liliane* à l'époque du *Petit Journal* sur Canal +. Dans ce film, Lutz incarne Guy Jamet, chanteur célèbre de la même génération que Johnny Hallyday, ou encore Nino Ferrer. Le film est un faux documentaire sur la nouvelle tournée de ce chanteur fictif. Il passe chez Michel Drucker, à Europe 1 devant Enora Malgré ou fait des duos avec Julien Clerc. Hors, le reporter qui suit Guy Jamet n'est autre que son fils caché.

Le personnage du reporter cherche alors en Guy Jamet le père qu'il n'a jamais eu, hors le chanteur est loin d'être un modèle. Une relation particulière entre le reporter et Guy Jamet se crée au fil du documentaire. Le film

offre un véritable travail sur la subjectivité de la caméra. Au départ filmé comme un véritable documentaire très objectif, le reporter se laisse petit à petit envahir par ses émotions et s'introduit de plus en plus dans l'intimité de son père inconnu, et ça se ressent dans la façon dont le film est filmé.

D'autant plus que Lutz incarne à merveille ce personnage de vieux chanteur un peu sur la touche, au caractère assez irritable, mais se révélant de plus en plus attachant et fragile. *Guy* n'est pas forcément un film marquant, mais son concept est mené avec brio et offre un point de vue sur la vie de ces vieux chanteurs de l'ancien temps avec beaucoup de justesse. Rien que pour la prestation de Lutz, ce film vaut le détour et mérite d'être remarqué.

Owen le Bret



A black and white close-up portrait of Tsui Hark, looking directly at the camera with a neutral expression. He has short, dark hair and a goatee. The background is dark and out of focus.

DOSSIER
TSUI HARK

TSUI HARK



Tsui Hark est (principalement) un réalisateur et producteur hongkongais. La richesse de sa carrière se laisse difficilement enfermer dans une simple description, d'autant que Tsui Hark cultive les paradoxes, autant dans sa biographie que dans ses réalisations. Réalisateur hyperactif (46 longs métrages de 1979 à 2018), producteur omniprésent (63 films, les siens comme ceux de grands réalisateurs : John Woo, Kirk Wong, Ching Siu-Tung, Johnnie To, Ringo Lam), scénariste et acteur à ses heures perdues, bourreau de travail renommé, Tsui Hark est à la fois une personnalité incontournable de l'industrie hongkongaise et un réalisateur audacieux à l'énergie incontrôlable, un des plus grand expérimentateurs des nouvelles technologies et un adepte du système D, un grand remaker des récits classiques du cinéma chinois et un novateur constant dans les formes et le discours. C'est un cinéaste commercial capable des paris les plus fous, un producteur aussi attaché à sa liberté créatrice que tyrannique envers ceux auxquels il confie des projets. Tsui Hark, c'est une banalité, est un peu à l'image d'Hong Kong : une ville-monde tiraillée entre plusieurs identités qui la constituent mais ne la définissent jamais totalement, où le passé et l'avenir sont en

tension permanente. Pour ajouter à cette indétermination, Tsui Hark est d'ailleurs né au Vietnam en 1950, dans une famille issue de la diaspora chinoise de ce qui est encore Saigon en Indochine française : il s'appelle alors Tsui Man-Kong, et regarde des films en cantonais pendant toute son enfance, s'abreuvant de cette culture par écran interposé. Ces expériences d'enfance, devant les films de Li Han Hsiang, ou la saga Wong Fei Hung, irrigueront ses futurs choix de remake. Sa famille déménage à Hong Kong en 1963, et plus tard, il partira aux États-Unis pour faire des études de cinéma au Texas jusqu'en 1975, avant de passer 2 ans à New York où il oscille entre documentaire, journalisme, théâtre et télévision.

Cette expérience américaine est capitale pour Tsui Hark : tout d'abord car il y change de prénom (l'ordre du nom et prénom chinois est inversé en français, sauf quand le prénom est occidentalisé : John Woo = prénom/nom, Tsui Hark = nom/prénom) suite aux moqueries de ses camarades : Man-Kong devient Hark, qui veut dire « surmonter ». Tout un programme. Ensuite, car son exposition aux méthodes américaines va devenir une obsession autant qu'un contre-

exemple dans le futur de sa carrière : toute sa vie, Tsui Hark va chercher à ce que le cinéma hongkongais soit aussi efficace que le cinéma américain, malgré les différences de budget, parfaitement compensables pour lui par le talent, l'effort, et l'adaptation technologique. Une philosophie qui se retournera contre lui quand il fera l'expérience des plateaux hollywoodiens. Et enfin, et c'est lié, Tsui Hark développe un rapport très fort à l'identité chinoise, complexe pour ce hongkongais de cœur plus que de naissance, qui veut garder un œil ouvert sur le monde tout en voulant avoir ses propres racines. La saga *Il était une fois en Chine* lui servira entre autre à formuler en sous-texte son rapport à l'identité culturelle.

LE RETOUR À HONG KONG ET LA NOUVELLE VAGUE

En 1977, il revient à Hong Kong et est engagé à TVB, une grande chaîne de télévision, dans l'unité de Selina Chow. Cette expérience (études à l'étranger et apprentissage à la télévision) deviendra une des caractéristiques de ce que les critiques nommeront la Nouvelle Vague Hongkongaise.

Le cinéma de Hong Kong, après avoir surfé sur le succès des films de Bruce Lee au début des années 70, est en crise profonde à la fin de la décennie. La fermeture de la filiale de la Cathay Organisation en 1972 laisse les vétérans du studio Shaw Brothers seuls au sommet de la production. La Shaw Brothers, studio organisée comme une major

hollywoodienne, avec ses techniciens et acteurs salariés, ses décors réutilisables et une obligation de fournir une trentaine de films par an pour soutenir son réseau de distribution, s'enferme dans des formules qui peinent à faire se déplacer un public friand de nouveautés (?). Malgré les succès des comédies du plus modeste studio Golden Harvest, qui lancent Michael Hui et Jackie Chan, le cinéma trop codifié des studios est en perte de vitesse au profit de la télévision.

Et c'est à la télévision qu'une jeune génération prend ses marques dans le documentaire ou les séries télévisées. Tsui Hark en fait partie, ainsi que Ringo Lam, Ann Hui, Patrick Tam, Yim Ho, Kirk Wong, Shu Kei et Eddie Fong, qui ont tous travaillé à TVB avant de devenir réalisateurs. On peut rajouter à cette liste Allen Fong et Alex Cheung, qui comme Hark, Ann Hui ou Yim Ho ont fait des études à l'étranger. Tsui Hark travaille sur *Golden Dagger Romance*, une série de *wu xia pian*, les films de cape et d'épée chinois, d'ores et déjà remarquée par les spectateurs, et donc par les producteurs.

La jeune génération de la télévision va passer au long-métrage de cinéma aux alentours de 1979, et leurs films vont revitaliser les genres canoniques qu'on leur confie : le premier film de Tsui Hark, *Butterfly Murders* (1979), est un film de sabre mâtiné d'enquête policière et d'horreur, d'une énergie et d'une audace qui appartient à cette génération (on peut le comparer aux contemporains *The Sword* (1980) de Patrick Tam et *The Secret* (1979)





d'Ann Hui). Enchaînant avec *Histoires de cannibales* (1980), un film vaguement historique s'inspirant de la célèbre nouvelle *Le journal d'un fou* (1918) de Lu Xun, Tsui Hark choque les critiques et ne rencontre pas le public avec un film plein de bruit et de fureur, une allégorie d'un Hong Kong où toutes les figures d'autorité (armée, religion) sont unies dans le cannibalisme pour contrôler un peuple grotesque et avili, où une même séquence peut passer du suspense au comique puis à l'horreur, et en réussissant les trois aspects. La bande son volée à *Suspiria* achève de donner à ce film à petit budget une atmosphère de brûlot punk, qui ne fera que s'amplifier dans le très controversé *L'enfer des armes* (1980) : avec un sujet contemporain, Tsui Hark montre un Hong Kong chaotique où les jeunes posent des bombes par ennui, et où la police est au même niveau que les gangs pour ses personnages centraux en quête de révolte violente. Censuré par le gouvernement, Tsui Hark retourne en 10 jours un tiers du film qui rend l'intrigue plus balisée dans le genre policier, mais qui n'atténue pas la noirceur du propos. Le film est un bon succès par rapport à sa production guérilla (33e au box office), et fait partie des prémices de l'ouverture du public à des films policiers ou criminels aux sujets contemporains, un genre à l'époque peu courant dans le cinéma hongkongais, que la Nouvelle Vague va progressivement imposer (là aussi Tsui Hark n'est pas seul : on peut citer *The Club* de Kirk Wong en 1981).

LE TOURNANT COMMERCIAL

Mais c'est alors que Tsui Hark va faire un choix absolument déterminant : après ces trois

films novateurs, chaotiques et enragés, il va enchaîner avec un contrat au studio Cinéma City et réaliser la comédie criminelle parodique *All the Wrong Clues for the Right Solution* (1981). 4e au box office de l'année et récompense aux Golden Horse Awards, Tsui Hark intègre le système par la grande porte. Car il ne faut pas s'y tromper : Tsui Hark est un réalisateur qui cherche avant tout à être libre de faire ce qu'il veut, et ce qu'il veut n'est pas uniquement filmer dans la rue sans autorisation des films plein de noirceur sur les remous de la société hongkongaise. Tsui Hark recherche la possibilité de s'imposer au cœur de l'industrie pour y expérimenter tout ce qu'il veut, et une de ses obsessions, ce sont les effets spéciaux. Tsui Hark aime le grand spectacle, et il veut se confronter à *Star Wars* et à *Rencontres du Troisième Type* quand il met en chantier le film le plus cher de l'histoire du cinéma hongkongais : *Zu, les guerriers de la montagne magique* (1983), une tentative de combiner les films de sabre, l'heroic fantasy et la technologie hollywoodienne à grand renfort de fonds verts, de matte-painting, de combats câblés, de maquettes et de filtres de couleur. Dans un récit historique mythique où les batailles des armées sont redoublées par celles, fantastiques, entre des chevaliers aux pouvoirs mystiques affrontant le Mal, le scénario ne fait que rebondir entre les décors improbables, les batailles d'éclairs, les temples maudits et les duels dans les cieux. Trois techniciens occidentaux ayant travaillé sur *Star Wars* sont chargés de créer le premier département d'effets spéciaux hongkongais. Regarder *Zu*, c'est tenter de pénétrer dans le cerveau de Tsui Hark : tout va très vite, on y reconnaît de nombreux récits classiques, mais ils sont constamment réinterprétés et lancés à la

figure du public, alors que chaque scène devient l'occasion d'un nouvel effet, de montage comme spécial, entièrement nouveau. Regarder *Zu*, c'est trébucher constamment sur des chemins qu'il est le seul à nous faire emprunter. Le film déçoit au box office mais il fait sensation en Occident, où il ouvre un mouvement de fascination des cinéphiles pour le cinéma de l'ex-colonie : John Carpenter et David Bordwell aux USA, Christophe Gans et Olivier Assayas en France font partie des premiers à signaler que quelque chose est en train de se passer à Hong Kong, et qu'il va falloir compter sur Tsui Hark.

LA FONDATION DE LA FILM WORKSHOP

Celui ci enchaîne avec le très commercial *Mad Mission III*, épisode d'une saga comique parodiant *James Bond* et numéro 1 du box office en 1984. Tsui Hark est rentable, et investit encore plus le cinéma commercial en réalisant son rêve : avec Nanshun Shi, productrice à la Cinéma City, il fonde en 1984 sa propre société de production : la Film Workshop. Son nom évoque l'idée de Tsui Hark de mettre en place un « atelier » où les films pourraient être conçus de manière artisanale, c'est-à-dire au gré de l'inspiration de leurs auteurs. Car Tsui Hark envisage à ce moment de produire à la Film Workshop, non seulement ses films, mais aussi ceux d'autres cinéastes ne se sentant pas à l'aise dans le système des studios.

Il réalise avec *Shanghai Blues* (1984) le premier succès de cette structure, une comédie romantique rétro centrée sur les tribulations de deux femmes dans le Shanghai des années 40. Au rythme échevelé, oscillant entre franche comédie, romantisme exacerbé et commentaire sur une période charnière de l'histoire chinoise (le film se place entre la guerre sino-japonaise et la guerre civile chinoise de 1947, deux grandes causes de diaspora vers Hong Kong), c'est aussi la naissance de l'esthétique du studio, fruit des précédentes recherches de Tsui Hark , et qui

mêle un rythme rapide dans le montage avec une production design très colorée, sublimé par l'utilisation de filtres et de divers éléments (la fumée, le sable, la pluie, le vent, la neige et le feu seront prédominants dans les choix esthétiques des différentes productions Film Workshop). C'est aussi sa première collaboration avec le musicien James Wong, qui composera des thèmes ou des réorchestrations sublimes pour ce film et pour *Peking Opera Blues* (1986), *Histoires de Fantômes Chinois* (1987), *Swordsman* (1990), *Il était une fois en Chine*, *Green Snake* (1993) et *The Lovers* (1994). La Film Workshop était un cadre où l'on recroisait de nombreux techniciens et artistes issus de la Nouvelle Vague, dont le talent participe à l'émulation créative des films de la société.

La Film Workshop ouvre pour Tsui Hark une période extrêmement prolifique, qui oblige cet article à se diviser thématiquement : pendant l'âge d'or de la Film Workshop (de 1986 à 1995 environ), Tsui Hark va produire 40 films. Dix-sept sont signés de son nom mais on peut facilement lui attribuer le tout ou des parties dans une dizaine d'autres films parmi ces productions : impossible de ne pas reconnaître dans des films comme *L'auberge du dragon* (1992, Raymond Lee) ou *Swordsman II* (1992, Ching Siu-Tung) le style et les obsessions de Tsui Hark. Cette fièvre créative quasi-inégalée s'accompagne de grands succès publics, d'expérimentations constantes, d'échecs précipités, de conflits créatifs violents et de nombreuses innovations techniques.

TSUI HARK PRODUCTEUR : SUCCÈS ET CONFLITS

Un des faits d'armes de Tsui Hark en tant que producteur est d'avoir pendant ces années réussi à imposer presque tous les courants à la mode dans le cinéma hongkongais. En 1986, il permet à John Woo, qui stagnait dans les comédies de studio, de réaliser le polar d'action de ses rêves, *Le Syndicat du crime*, qui devient un des films hongkongais les plus rentables de tous les temps, est acclamé par la



critique et impose le film criminel comme genre majeur de l'ex-colonie. En 1987, c'est le chorégraphe de combat et réalisateur Ching Siu-Tung, derrière lequel on reconnaît assez facilement les suggestions de Tsui Hark, qui signe *Histoires de Fantômes Chinois*, film fantastique qui relance la mode des films de fantômes. En 1990, c'est au tour du *wu xia pian* avec *Swordsmen*, censé être réalisé par le vétéran King Hu, mais où une production chaotique voit 5 autres réalisateurs se succéder pour achever le film (King Hu, puis Tsui Hark, Ching Siu Tung, Andrew Kam, Raymond Lee et Ann Hui), qui sera un succès et relancera le genre dans les années 90. Puis en 1991, Hark modernise le film de kung fu avec la saga *Il était une fois en Chine* (6 films de 1991 à 1997 dont 4 réalisés par Tsui Hark) qui impose Jet Li comme une star des arts martiaux. De 1992 à 1995, il réalise un remake de classiques du cinéma hongkongais par an (*L'auberge du dragon*, *Green Snake*, *The Lovers*, *The Blade*), pour à chaque fois en donner une version réactualisée par son style et ses thématiques.

De manière plus dramatique, Tsui Hark, malgré sa volonté de créer une structure où les réalisateurs pourraient s'exprimer librement, fut dans les faits un producteur absolument atroce envers chaque créateur ne s'accordant pas avec ses idées. Suite au succès du *Syndicat du Crime*, la suite mise en chantier immédiatement voit apparaître de fortes divergences créatives, et Tsui Hark et John Woo finissent par tourner et monter de manière indépendante des parties entières du film. Tsui Hark refuse catégoriquement *The*

Killer (1989), la star Chow Yun-Fat doit le menacer de trouver un autre studio pour que le projet soit mis en place, et le monteur David Wu doit refuser des coupes qui auraient défiguré le film. Le divorce est prononcé lorsque Tsui Hark réalise *Le syndicat du crime III* (1990), reprenant l'idée de John Woo d'une intrigue au Vietnam dans les années 60, alors qu'il lui avait refusé un projet similaire (qu'il finira par réaliser hors de la Film Workshop en 1992 dans *Une balle dans la tête*). Dans cette affaire, les témoignages s'accordent à dire que Tsui Hark a exercé un mélange de jalousie et de paranoïa d'autant plus injustifiable que John Woo lui était extrêmement redevable du renouveau de sa carrière. Des cas similaires bien que moins violents se reproduiront avec d'autres cinéastes attachés à leur liberté créative : Tsui Hark rajoute une partie contemporaine au drame sur la Révolution Culturelle *The King Of Chess* (1992) de Yim Ho, qui renie le film, estimant que le propos politique du film était défiguré. La préparation de *Gunmen* (1988) de Kirk Wong est décrite par celui-ci comme un « conflit permanent », les deux réalisateurs ne s'accordant pas du tout sur leur vision de cette réinterprétation des *Incorruptibles* (1987), et le film porte la marque de cette indécision stylistique. Tsui Hark va finir par transformer l'expérience collective qu'était la Film Workshop en son propre royaume, où seuls vont rester les collaborateurs prêts à se plier à ses exigences. Il n'est pas déraisonnable de considérer Tsui Hark comme un grand mégalomane, prêt à tout pour imposer son talent, qu'il juge supérieur à celui des autres

réalisateurs. C'est aussi bien souvent une des forces de son cinéma : il travaille sans relâche à y faire mieux que les autres : le point extrême de cette attitude étant sans doute *Time and Tide* (2000), où il pirate en même temps les styles de ses plus grands concurrents (Wong Kar-wai, John Woo et Johnnie To) pour mieux affirmer le sien.

ESTHÉTIQUES ET THÉMATIQUES

Tsui Hark, malgré la variété de ses œuvres, et le fait qu'il préfère expérimenter de nouvelles formes que de se reposer sur des figures établies, a des obsessions : l'exil, l'amour vu comme force inarrêtable, la méfiance envers les structures figées et réprimant les émotions, l'utilisation de personnages féminins de manière bien plus marquée que dans le tout venant de la production hongkongaise. Si l'esthétique de la Film Workshop (élémentaire, colorée, ample) est caractéristique, le style de Tsui Hark s'adapte au sujet qu'il choisit de traiter.

Prenons les combats exaltants de *Il était une fois en Chine*, où le cadre en 2:35:1 sublime les chorégraphies de Yuen Woo-ping et Yueng Cheug-Yan par une lisibilité constante et des compositions divisant l'espace entre Jet Li et ses adversaires de façon à mettre en valeur sa maîtrise et sa stabilité, qui devient ensuite l'enjeu des combats les plus acharnés, comme la fameuse scène des échelles, qui inscrit dans le cadre même la géométrie de l'affrontement.

À l'inverse, le style se fait plus heurté dans *Swordsmen* et *Swordsmen II*, où les affrontements au sabre sont parfois entièrement sans contact et reposent sur des traits tracés par les lames dans le sable, des explosions magiques et des lancers d'aiguille: le montage rapide doit alors connecter les différents espaces du combat.

Une des constantes de Tsui Hark serait paradoxalement son imprévisibilité : souvent, il va chercher à fabriquer quelque chose de surprenant, d'inattendu, dans un cadre qu'on pourrait penser balisé par le genre, ou les œuvres originales pour ses remakes. Souvent, des points très importants de scénario sont changés pour mieux s'adapter à sa vision : la relation charnelle entre les amants de *The Lovers*, la focalisation sur le personnage de la servante joué par Maggie Cheung dans *Green Snake*, la conclusion inédite du combat final de *L'auberge du Dragon*. Dans la gestion de l'action, si la déstructuration du montage dans *The Blade* reste un point terminal de cette logique, on peut noter dans *Time and Tide* la durée démesurée des scènes d'action qui fait s'enchaîner trois grandes séquences pour un climax de 45 minutes au total, ou à l'extrême inverse un combat de *Seven Swords* (2005) construisant une forte tension pour être nonchalamment expédié en 15 secondes.

Le cinéma de Tsui Hark est la jonction de deux enjeux : le retour à des récits emblématiques de la culture hongkongaise ou chinoise et la hantise de la stagnation de cette



culture ; ce qui se traduit par la revitalisation de ces récits, le rejet total de l'académisme, le goût pour les effets visuels pratiques comme numériques et l'ouverture à l'étranger (il va chercher des techniciens américains pour former ses équipes d'effets spéciaux, des français ont été scénaristes pour la Film Workshop, son goût pour les comics et les mangas transparait dans plusieurs de ses productions comme *Roboforce* (1988) ou *Black Mask* (1996), et sa référence principale pour l'improvisation dans la construction des scènes de combat de *The Blade* est François Truffaut), souvent pensée comme un défi, une manière de prouver que le cinéma hongkongais, et surtout le sien, peut tout se permettre.

UN CINÉMA AU FÉMININ

Une des fortes thématiques du cinéma de Tsui Hark est la place très importante qu'il accorde aux personnages féminins. Là où un John Woo se focalise sur des héros masculins tragiques dans la lignée de Chang Cheh, le réalisateur qui avait mis un terme au vedettariat féminin dans le film de sabre ou de kung-fu à la fin des années 60, Tsui Hark n'a de cesse de placer des femmes dans des rôles moteurs de ses films, où elle portent souvent son point de vue. On peut citer la jeune anarchiste de *L'enfer des armes*, bien plus sympathique dans son refus des compromissions que les trois jeunes poseurs de bombe qu'elle embrigade ; les castings féminins de *Shanghai Blues* et *Peking Opera Blues*, ce dernier mettant au premier plan l'amitié entre trois femmes de milieux bien distincts, unissant leur force pour faire face aux difficultés de chacune. *Le Syndicat du Crime III* fait du héros chevaleresque de John Woo l'élève d'une tueuse implacable, qui lui apprend à tirer et à porter les attributs fétiches (lunettes de soleil, imperméable) des deux films précédents. Dans les martiaux *Il était une fois en Chine* comme dans *The Blade*, Tsui Hark place des personnages féminins au cœur de la narration et du discours : Tante Yee, interprétée par Rosamund Kwan, élevée en Occident, représente l'inclusion pacifique de

la modernité dans l'identité chinoise. Elle n'hésite pas à ridiculiser le maître de kung-fu légendaire Wong Fei Hung quand ses valeurs confucéennes trop rigides l'empêchent d'avancer. Et il est parlant qu'elle inclut dans le récit même d'abord un appareil photo puis une caméra dans le troisième volet : c'est elle qui prend en charge la vision du réalisateur. Dans *The Blade*, le récit s'ouvre et se clôt sur une jeune fille perdue au cœur de l'univers barbare du film, dont la voix off incertaine est la seule à offrir la brève possibilité d'un espoir, avant de tout de suite le nier par sa volonté affirmée de s'inclure dans le cycle de la violence. Les femmes prennent des rôles actifs chez Tsui Hark : Brigitte Lin et Maggie Cheung en combattantes dans *L'auberge du dragon*, Maggie Cheung encore et Joey Wong en puissantes femmes-serpents dans *Green Snake*, Charlie Young se déguisant en homme pour pouvoir étudier dans *The Lovers* et la légendaire composition de Brigitte Lin dans *Swordsman II*, dans le rôle de l'Invincible Asia, chef de guerre qui devient une femme pour accéder au plus puissant des arts martiaux.

L'affirmation de la féminité ne passe clairement pas par un simple transfert de codes genrés (l'idée qu'on ne pourrait avoir une femme d'action que si elle agit comme un homme) : le féminin chez Tsui Hark répond souvent à une thématique profonde dans ses films qui est le refus de la coercition, de la répression des émotions. Tsui Hark présente souvent les régimes politiques, les valeurs confucéennes (patriarcales, centrées sur la maîtrise de soi et l'obéissance) ou la famille comme négatifs dans le cas où ces structures seraient un obstacle à l'expression d'émotions, notamment l'amour. Tout en restant assez chaste et se contentant d'une érotisation jouant sur la suggestion (dont la manifestation principale serait la scène de bain, récurrente dans ses films), l'amour chez Tsui Hark représente un horizon idéalisé, celui d'un monde sans contrainte. Les femmes vont donc souvent bien plus loin que les hommes dans cette logique de libération, affirmant leur féminité en même temps que



leur puissance, là où les personnages masculins sont les proies de leurs propres contradictions lorsque qu'ils se mentent à eux-même. Le potentiel mélodramatique qu'en tire Tsui Hark est bouleversant, notamment dans *Green Snake* et *The Lovers*.

LE SAVANT FOU DE LA TECHNOLOGIE

Une des fortes tendances de la carrière de Tsui Hark est son attrait immodéré pour l'expérimentation technologique. Pour créer *Zu*, Tsui Hark a créé de toutes pièces le premier studio d'effets spéciaux de Hong-Kong et ne rechigne pas à l'utilisation d'effets pratiques très variés. Son utilisation des effets spéciaux est à l'image de ses méthodes de travail : un mélange de rapidité de décision et de changements de direction constants, du travail acharné toujours en risque d'exploser en plein vol. Un film comme *Green Snake* est un cas d'école de la méthode Tsui Hark : le film est plein à craquer d'effets spéciaux : animatroniques, maquettes, transparences, fond bleus, stop motion, séquences de vol câblées, et même un dragon en animation 3D (nous sommes en 1993), le tout dans un film où l'eau est omniprésente : pluie, fleuve, mare, bain, lac, crue : le studio est une vraie baignoire. Le cauchemar absolu que fut de manière tout à fait logique le tournage fit réajuster le scénario au jour le jour sur les actrices et les enjeux humains, mais les effets spéciaux de toute évidence défailants restent visibles tout du long, et cela ne pose aucune problème. La manière dont Tsui Hark conduit

son film, magnifie toutes ses compositions, joue des filtres, du montage, de la musique pour sublimer ses actrices font passer comme une lettre à la poste les effets défailants. Simplement parce que l'effet spécial chez Tsui Hark est consubstantiel au film : *Green Snake* est impensable sans effet spécial, alors au lieu d'attendre que les effets spéciaux soient parfaits pour le film qu'il veut faire, il fait le film en faisant fonctionner in situ les effets qu'il appelle de ses vœux. L'émotion qu'il souhaite imprimer à ses séquences à effets est parfaitement transmise, quel que soit l'état de ceux-ci.

Tsui Hark est aussi à l'origine du premier long-métrage d'animation hongkongais avec de l'animation 3D (*Histoire de fantômes chinois: The Tsui Hark Animation* en 1997). Mais après l'expérience radicale de *The Blade*, film de sabre quasiment dénué d'effets, sans stars et ouvert à l'improvisation, dont l'échec public comme critique à sa sortie signa la fin de la période de grâce de la Film Workshop, Tsui Hark va s'intéresser aux effets spéciaux numériques, qui accentuent les scènes d'action de sa brève période américaine (les très indispensables *Double Team* (1997) et *Piège à Hong Kong* (1998) avec Jean Claude Van Damme, où Tsui Hark se sent humilié par les constantes tractations avec les producteurs et les différents services, là où les tournages hongkongais cultivent une rapidité chaotique qui lui convient très bien tant qu'il en est le principal moteur) et des séquences explosives du grandiose *Time and Tide* (2000), avant de devenir omniprésentes dans *La légende de Zu*

(2001), où fond vert et animation 3D se retrouvent dans presque tous les plans, de manière totalement anarchique et expérimentale. Tsui Hark y répond de toute évidence à *Matrix* (1999) et à *La menace fantôme* (1999), et bien que les années 2000 soient pour lui une période de doutes et d'échecs, où il peine à s'adapter à la nouvelle donne causée par la rétrocession de Hong Kong, à la Chine et la crise du cinéma hongkongais, il reste focalisé sur les effets spéciaux, et son retour au sommet du box-office en 2010 avec *Détective Dee*, le mystère de la flamme fantôme, montre un mariage entre réel et effets numériques plus unitaire, où le côté factice et ornemental reste contrebalancé par l'inventivité des scènes d'actions.

VERS L'AVENIR

En 2011, Tsui Hark s'attaque à la 3D avec *Dragon Gate, la légende des Sabres volants*, le premier film de sabre en 3D, et encore une réinterprétation du *Dragon Gate Inn* (1967) de *King Hu* après celle de 1992. Tous ses films suivants seront en 3D, qu'il travaille avec délectation, pouvant intégrer à loisir dans les décors naturels tous les effets de surgissement et chorégraphies fantasmagoriques qu'il désire, avec un goût pour les séquences spectaculaires : tempête de sable numérique dans *Dragon Gate*, bataille sur des cordes en rappel le long d'une falaise dans *Détective Dee 2 : La Légende du Dragon des mers* (2013), affrontement contre un tigre et lutte à mort sur les ailes d'un avion en train de décoller dans *La Bataille de la montagne du Tigre* (2014), et débauche de créatures fantastiques dans *Journey to the West: The Demons Strike Back* (2017) et *Détective Dee : La Légende des Rois célestes* (2018), les deux utilisant en sus la technologie 4DX et le dernier se targuant même d'être le premier film non-américain en *High Frame Rate* (défilement à 48 images par secondes). Ces blockbusters à effets spéciaux ont replacé Tsui Hark à la tête du box office chinois, et si on peut regretter que ces films n'égalent pas les chef d'œuvres des années 80/90, ils restent des films très intéressants,

plein d'invention et de fantaisie. Tsui Hark a d'ailleurs fait bien pire dans sa carrière : on ne regrettera certainement pas les très mauvais *The Master* (1989), *The Banquet* (1991) ou *Mad Mission III*, et même un film tourné en plein cœur de sa période la plus créative comme *Dans la nuit des temps* (1994), avec les acteurs de *The Lovers* et conçu comme sa suite spirituelle, n'est pas aussi convaincant.

Tsui Hark va bientôt avoir 70 ans, dont 40 ans de carrière en temps que cinéaste, et il semble vouloir continuer de raconter des histoires. Celui que Tarantino, lors du jury 2004 à Cannes, a présenté aux journalistes comme « le plus grand réalisateur au monde », peut se targuer d'avoir eu la plus grande part dans l'un des mouvements qui fit de Hong Kong un des lieux les plus intéressants du cinéma mondial. Tout au long de sa carrière, nombre de ses films ont fasciné les spectateurs de son pays et du monde entier, et le but principal de cet article est de perpétuer cette découverte.

Augustin Lesaulle

Remerciements :

Jordan L'Hote pour la documentation (il était temps que je l'utilise).

Camille Zaurin pour la passion (et la phrase que je t'ai fauché).

Et **Martin D.** pour la découverte (et l'exemple que j'ai réutilisé).

Bibliographie :

Police contre syndicats du crime, les polars et les films de triades dans le cinéma de Hong Kong, Arnaud Lanuque, 2017

The Cinema of Tsui Hark, Liza Morton, 2001

Revue HK Orient Extrême Cinéma, n°2, 3, 6 et 11 (1997-1999)

Revue Cahiers du Cinéma, numéro spécial *Made in Hong Kong* (362-363) & numéros 415, 427, 512, 563, 651, 666 (1984-2011)

THE BLADE

LE SABREUR MANCHOT SELON TSUI HARK



En 1995, avec *The Blade*, Tsui Hark revisite le classique de Chang Cheh *Un seul bras les tua tous* (1967), et reprend donc le mythe du sabreur manchot. Le film original avait propulsé son acteur principal Jimmy Wang Yu au rang de superstar nationale et engendré une trilogie demeurée culte dans la filmographie du réalisateur de la Shaw Brothers. L'œuvre du « parrain du cinéma hongkongais » demeure donc séminale dans l'histoire du film de sabre hongkongais, et c'est une œuvre majeure du cinéma populaire que Tsui Hark compte remettre au goût du jour.

Le scénario de *The Blade* reprend celui d'*Un seul bras les tua tous* dans les grandes lignes. Le héros masculin, Ding On, perd son père à un jeune âge, et est alors recueilli et élevé par le compagnon d'armes de celui-ci. La fille de son maître tombe amoureuse de lui, mais, méprisé par ses comparses, il décide de quitter les siens afin de ne pas éveiller leur colère et jalousie. C'est ici que le récit de Tsui Hark dévie de Chang Cheh pour lui donner une dimension toute autre.

ARCHÉTYPES FÉMININS DU FILM DE SABRE TRADITIONNEL

Dans *Un seul bras les tua tous*, la fille du maître, Qi Pei Er, est à l'origine directe de la perte du bras du héros, Fang Gang. Alors que celui-ci rejette ses avances insistantes, elle lui coupe le bras dans un élan de colère. La symbolique freudienne est forte : elle est la castratrice, celle qui prive l'être masculin de sa dominance – le bras, et donc la maîtrise du sabre, tiennent ici le rôle du phallus et du pouvoir masculin. Sa colère se manifeste car le protagoniste, qu'elle tourmente depuis des années afin de capter son attention, lui demeure indifférent. Le héros représente le modèle masculin de stoïcisme et de contrôle émotionnel ; à travers sa mutilation, il tient presque une position de martyr. La violence physique et castratrice du personnage féminin est la seule solution dont elle dispose pour surmonter la supériorité émotionnelle du protagoniste, mais cette puissance

nouvellement acquise la condamne aux remords et au fléaux de la passion et de la colère.

Le second personnage féminin principal d'*Un seul bras les tua tous*, Xiao Man, contrebalance la première. Il s'agit d'une fermière qui soigne le protagoniste après sa mutilation et finit par l'accueillir chez elle (et l'épouser, comme l'indique la suite Le bras de la vengeance). Elle neutralise la menace castratrice que représentait Qi Pei Er. En effet, elle est sur plusieurs aspects son antithèse. Simple paysanne, elle ne bénéficie pas de la même supériorité hiérarchique sur le héros. Son absence de filiation accentue cette idée d'infériorité sociale : son père ne lui a jamais révélé son nom de famille et elle demeure ainsi sans patronyme, alors que, par contraste, le héros et la fille du maître doivent porter les héritages de leurs pères. Elle aussi amoureuse du héros, Xiao Man exprime ses sentiments non pas par la violence et le harcèlement moral mais par une bienveillance et une charité presque maternelle. Enfin, son absence de capacités martiales neutralise la menace physique de la fille du maître – Xiao Man ne sait pas manier un sabre et s'oppose à la violence des arts martiaux.

Il est intéressant de constater que les deux personnages féminins centraux d'*Un seul bras les tua* exemplifient les archétypes du personnage féminin hollywoodien, que Laura Mulvey décrit dans son essai « Plaisirs visuels et cinéma narratif ». Elle écrit : « L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette

peur de la castration : soit en essayant de reconstituer le trauma originel [...] qui sera contrebancé par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable [...] ; ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse ».

Ces deux personnages s'inscrivent alors dans une tradition patriarcale de la représentation féminine au cinéma. Ces idées sont représentatives du cinéma de Chang Cheh, que certains pourraient presque qualifier de misogynne. Le réalisateur cherche avant tout à mettre en avant la puissance masculine de ses héros, la poussant parfois jusqu'à l'homosexualité.

Dans *Un seul bras les tua tous*, même la fille du maître, qui semble être au premier abord un personnage doté de sa propre force, s'efface progressivement du récit, et finit par adopter une attitude totalement passive lors du dénouement du film : malgré ses compétences martiales, elle ne prend aucune part aux combats finaux et demeure une spectatrice impuissante.

DES PERSONNAGES FÉMININS REMANIÉS

The Blade prend le contre-pied en changeant fondamentalement la nature de ses personnages féminins. Le personnage de la fille du maître, Siu Ling, demeure toujours



Un seul bras les tua tous



amoureuse et rejetée par le héros ; mais Tsui Hark ôte au personnage son caractère castrateur. Elle est toujours à l'origine de la perte du bras du héros, mais de façon beaucoup plus indirecte, puisque c'est en essayant de la sauver que Ding On est mutilé par des bandits. Bien que cet aspect du personnage, crucial chez Chang Cheh, soit éliminé, Siu Ling n'en reste pas moins importante ; Tsui Hark l'élève même au niveau de narratrice du film. Sa narration en voix-off annonce les tragédies à venir, tel le chœur du théâtre grec antique. En plaçant le point de vue féminin au cœur de la narration, Tsui Hark permet au film de déconstruire le mythe de la chevalerie masculine en se distanciant considérablement de ses héros masculins, pour adopter un avis beaucoup plus critique sur leurs attitudes. L'exemple le plus concret est le personnage de Tête d'Acier, second personnage masculin principal du film et frère d'armes du héros. Alors qu'ils sont à la recherche de Ding On, Siu Ling est en effet témoin du viol d'une prostituée par le personnage. La prostituée lui dira alors : « Tous les hommes sont comme ça tu sais. Et toi, il te traitera comme les autres ». Cette réplique signale au spectateur les défaillances de cette masculinité chevalière ; elle souligne l'hypocrisie de ces héros qui vivent de la même violence et perversité que leurs ennemis.

Par sa narration en voix-off, Siu Ling apparaît également comme le personnage le plus lucide sur la réalité qui l'entoure, et qui permet au film d'adopter une position auto-réflexive. Elle découvre tout au long du récit les rouages du concept de *jianghu* – le monde des arts

martiaux – et renvoie constamment le spectateur aux questionnements que Tsui Hark porte sur le film de sabre. En revenant sur les événements qui mènent au dénouement du film, elle raconte : « Je saisis soudain l'enjeu du [*jianghu*]. Ceux qui ont perdu une bataille reviennent un jour réclamer ce qu'on leur a pris. Notre génération veut se venger. La prochaine ne le fera peut-être pas. Si je suis la seule à échapper à ce massacre, je chercherai aussi à me venger ». Tsui Hark semble alors pointer du doigt le cycle incessant de la violence dans le genre du film de sabre ; tout n'est qu'un enchaînement de vengeance, et malgré la touche d'espoir indiquée par « la prochaine ne le fera peut-être pas », il ne semble jamais pouvoir prendre fin.

Le personnage de la fermière est également remanié, afin d'effacer les traces de tension romantique qui existaient dans le film de Chang Cheh. L'accent est plutôt mis sur la filiation du personnage : tout comme chez Chang Cheh, elle est orpheline et ne connaît pas son véritable nom. Sa recherche d'identité est davantage mise en avant : lorsqu'elle retrouve le manuel d'arts martiaux à moitié brûlé, elle est persuadée que son nom de famille s'y trouve et demande à Ding On de façon presque obsessionnelle de lui lire. Cette quête de filiation résonne avec celle du héros. En effet, il quitte l'usine en partie pour pouvoir venger son père, qu'il n'a jamais connu. L'idée d'honneur familial est beaucoup plus concrète que dans *Un seul bras les tua tous*. En effet, le héros de Chang Cheh cherche uniquement à poursuivre l'héritage de son père, et suit un enseignement martial afin d'honorer sa mort.

Le sabre brisé ne lui sert que de memorabilia ; chez Tsui Hark, il indique le désir de vengeance du héros. En ajoutant à cette notion de mémoire paternelle l'idée de vengeance, Tsui Hark cherche à exposer à nouveau la violence cyclique et inarrêtable engendrée par l'importance de la filiation chez ces personnages masculins.

L'absence de tension romantique est également mise en avant par le rajeunissement considérable de la fermière ; elle est dans *The Blade* une pré-adolescente, voire une enfant. Cette différence avec le film original est d'autant plus accentuée par l'androgynie du personnage : de par son jeune âge, il est difficile de savoir s'il s'agit d'un garçon ou d'une fille, et le film ne l'indique même jamais clairement. Ding On se pose ainsi plus dans un rôle de protecteur que de compagnon amoureux. C'est d'ailleurs ce nouveau rôle qui le pousse à récupérer son sabre : il cherche en effet à protéger sa nouvelle amie des bandits qui ont brûlé sa maison. Par opposition, dans *Un seul bras les tua tous*, Fang Kang suit les enseignements du manuel brûlé car il éprouve un besoin fondamental de revenir dans le monde des arts martiaux. C'est encore une fois cette idée d'honneur dans le jianghu que Tsui Hark déconstruit.

RÉALITÉ MATÉRIELLE ET DÉSTRUCTURATION

La déconstruction du genre se poursuit également à travers la démythification de

l'objet du sabre dans *The Blade*. Un point de différence majeur entre les deux films se trouve dans l'établissement dans lequel le héros est élevé : Fang Gang grandit dans une école d'arts martiaux, tandis que Ding On est élevé dans une forge de sabres. *The Blade* met ainsi en retrait l'aura du sabre et sa symbolique chevaleresque pour porter l'accent sur sa réalité matérielle et industrielle. La maîtrise du sabre n'est guère un aspect fondamental du film ; c'est l'objet en lui-même que Tsui Hark cherche à mettre en avant. Le titre du film n'est pas anodin : *The Blade* est une traduction quasi-littérale du titre original chinois Dao. Il n'indique pas uniquement le sabre chinois (qui se traduirait alors en anglais par *The Sword*), mais plutôt la lame, l'objet tranchant. À l'inverse, le titre original d'*Un seul bras les tua tous*, *Dubei dao*, traduit assez justement en anglais par *One-Armed Swordsman* (*Le Sabreur Manchot*), connote directement l'idée de maîtrise et d'art martial, auquel on y associe des valeurs de chevalerie et d'honneur. En portant l'accent sur l'aspect matériel, fonctionnel et brut du sabre, *The Blade* met ainsi en avant la violence qui lui y associé : l'objet est, par sa nature même, destiné à causer la destruction et la douleur. En le réduisant à sa matérialité pure et à ses conséquences logiques, il lui ôte sa puissance symbolique.

Ce processus est répété à travers un autre objet, celui de la croix chrétienne, importée de





l'Occident. Après l'avoir trouvée sur un marché aux puces, Ding On l'achète par pur plaisir esthétique. Dans le combat final, l'identité religieuse de l'objet est totalement stérilisée : les personnages lancent la croix telle une pierre pour repousser leur adversaire. La matérialité de la croix se substitue ainsi à son symbolisme religieux ; le film ôte à ces objets les mythes qu'ils représentent pour en faire des armes et des projectiles de fortune.

Cette démythification et ce retour à la matérialité s'accompagnent d'une idée de déstructuration, de fragmentation qui se retrouve dans tout le film : le corps mutilé, le sabre brisé, le manuel brûlé. Le spectateur est de nouveau constamment ramené à la réalité physique et matérielle. Là où le sabreur manchot triomphait chez Chang Cheh grâce à son génie – malgré son handicap, il surpasse tous les autres personnages dans la maîtrise des arts martiaux –, chez Tsui Hark, il triomphe en adoptant pleinement ces déstructurations. Son sabre brisé devient à la fois une arme de combat rapproché et un projectile, et son style de combat est incohérent – il apprend à se battre en rejetant le manuel, illisible et inadaptable, et en mettant à profit le déséquilibre de son corps. La déstructuration est retranscrite dans la mise en scène : le montage est frénétique, fragmentant ainsi les chorégraphies dans une succession de plans illisibles qui tranchent avec les traditions cinématographiques du genre. Il s'agit en quelque sorte de la culmination stylistique du cinéma de Tsui Hark des années 1990, notamment les films de sabre qu'il produit (la trilogie *Swordsman* et *L'Auberge du Dragon*)

qui présentent eux-aussi des combats de plus en plus anarchiques.

UN REMAKE RÉVISIONNISTE ?

The Blade nous apparaît alors comme un film presque iconoclaste. Probablement inspiré par *Les Cendres du Temps* (1994) de Wong Kar-wai, un film de sabre qui lui aussi s'attaquait aux grands mythes de la culture populaire chinoise, Tsui Hark cherche à déconstruire les récits du film de sabre qui faisaient la gloire des studios hongkongais dans les décennies précédentes. Néanmoins, le film se garde d'émettre des critiques sur le genre en lui-même, comme pouvaient le faire les westerns révisionnistes des années 1970 à Hollywood. Tsui Hark semble davantage intéressé par la ré-actualisation de ces grands mythes qui ont bercé sa jeunesse, en les adaptant aux nouvelles tendances stylistiques qu'il a lui-même amené. Le film reprend ainsi la même structure scénaristique que le film de Chang Cheh, en lui empruntant certaines scènes très spécifiques – le sauvetage de la fille du maître par le héros masqué notamment – mais Tsui Hark y laisse son empreinte si reconnaissable, à la fois d'un point de vue stylistique et thématique.

Antoine Le

LES FILMS SPIDERMAN



QU'EST-CE QUI FAIT DE TOUS CES FILMS DE BONNES ADAPTATIONS ?

En 1961, Jack Kirby rejoint l'équipe Marvel et crée avec Stan Lee et Steve Ditko le super-héros Spiderman. Si le projet est au départ refusé par la direction, Stan Lee se démènera pour publier le premier numéro de Spiderman dans le magazine *Amazing Fantasy* n°15. Le succès est tel que dès 1963, Spiderman aura droit à sa propre série *The Amazing Spiderman*, qui est à ce jour encore publiée.

Ce n'est qu'en 1985 que Marvel met aux enchères les droits d'adaptations de la série *The Amazing Spiderman* pour une adaptation filmique. Quatorze ans de procès entre différents studios plus tard, les droits finissent par être achetés par Columbia Pictures avec pour réalisateur du projet, James Cameron. Finalement désintéressé par le projet, celui-ci échoit à Sam Raimi, grand fan du comics qui se lance dans la production du premier film sur Spiderman, avec pour acteur principal Tobey Maguire.

Spiderman (2002) est un succès total, engendrant plus de huit-cent millions de dollars au box-office. Le film fait parti des précurseurs, avec X-Men de Brian Singer, de la grande vague super-héroïque au cinéma. *Spiderman 2* sort en 2004 et rapporte plus de sept-cent cinquante millions de dollars. Il est souvent considéré par les critiques comme le meilleur de la trilogie et un des meilleurs films de super-héros. Puis, en 2007, Sam Raimi conclut sa trilogie avec un troisième volet ayant rapporté presque neuf-cent millions de dollars, mais qui reçut un accueil critique mitigé voir négatif.

Un quatrième volet était prévu, mais suite à des désaccords entre Columbia et Raimi, le réalisateur finit par quitter le navire, suivi des acteurs Tobey Maguire et Kirsten Dunst. Sony rachète alors les droits et entreprend le reboot *The Amazing Spiderman* avec Marc Webb à la réalisation et Andrew Garfield dans le rôle titre. Le projet était prévu pour quatre films.

Le premier volet sort en 2012 et fait rapporter plus de sept-cent cinquante millions de dollars. Le second film sort en 2014 et

engendre sept-cent millions de dollars. Cependant, suite à des accueils critiques mitigés, les suites sont annulées et les droits sont rachetés par Marvel pour introduire le super-héros dans le Marvel Cinematic Universe. *Spiderman Homecoming* par John Watt sort en 2017 et rapporte huit-cent quatre-vingt millions de dollars.

Avec l'arrivée de *Spiderman New Generation*, nous allons faire une rétrospective sur l'ensemble des films Spiderman. Pas de classement houleux et de guerre entre pro-Raimi et pro-Webb, ici, il est question de peser le pour et le contre afin de déterminer les qualités et les défauts de chaque version cinématographique du tisseur de toile.

Tout d'abord, une question se pose, c'est celle de la fidélité au comics, et déjà sur ce point, il est très difficile de se positionner. La série de comics *The Amazing Spiderman* existe depuis cinquante ans et a vu défiler un nombre incalculable d'auteurs, sans oublier les spin-off et reboots comme *Ultimate Spiderman*. Dans le tout premier numéro, Peter Parker est un adolescent extrêmement intelligent, peu populaire voir associable. La morsure de l'araignée lui offrant de nouveaux pouvoirs, il décide d'utiliser ses capacités en devenant une vedette de catch. Malgré sa force, il laisse un criminel s'enfuir sous yeux, répondant à un policier qu'il ne s'agissait pas de son problème. Mais c'est ce criminel qui tue de sang-froid son oncle Ben, une bonne leçon pour le tisseur qui décide alors d'user de ses pouvoirs pour le bien.

Si on reprend donc cette base, le *Spiderman* de Sam Raimi demeure fidèle sur la personnalité du héros. Peter est peu populaire, avec ses pouvoirs, il se venge d'un camarade qui le martyrisait puis gagne de l'argent au catch. Raimi suit parfaitement le concours de circonstance qui amène à la mort de l'Oncle Ben avec quelques ajouts (la romance avec Mary Jane Watson, et son amitié avec Harry Osborn). Dans le film de Marc Webb, même si la base demeure assez similaire, il fait preuve d'une certaine audace. Il offre ici un Peter moins mature, plus moderne, et surtout plus drôle. Webb se démarque également par l'utilisation d'une nouvelle romance. Plus de Mary Jane Watson, ici, c'est Gwen Stacy, le véritable premier amour de Peter dans le comics.

Et pour le Spiderman du MCU, les scénaristes ont décidé de ne pas exposer pour la troisième fois une back-story. Offrant un Peter encore plus jeune et immature, pas encore conscient du véritable sens du mot super-héros, et ayant pour modèle Iron Man. Au départ désireux de rejoindre les Avengers, il se rend petit à petit compte de l'importance de ses pouvoirs en affrontant le Vautour.

Difficile donc de bien savoir quel film est plus fidèle ou non. Chaque réalisateur a conservé ce qui lui semblait bon ou non du comics, Raimi s'est fortement concentré sur la relation entre Peter et son Oncle Ben ; Webb s'appuie sur la romance entre Peter et Gwen pour développer son héros ; quant à Watts, le scénario se permet bien plus de libertés.





En vérité, ce qui importe véritablement dans Spiderman, c'est comment un jeune homme se retrouve doté de pouvoirs incroyables, et apprend à en faire bon usage pour devenir un véritable super-héros. Une sorte de métaphore du passage à l'âge adulte.

Chez Raimi, il lui faudra bien trois films pour véritablement développer la mythologie de son héros. Si le premier film nous montrait les origines du tisseur et son premier affrontement face au Bouffon Vert ; le second volet s'inspire du comics n°50, *Spiderman No More*. Épisode dans lequel Peter, sous le poids des responsabilités, décide d'abandonner son costume et de vivre une vie normale. A partir de cette base, Raimi offre un film de super-héros unique. À travers son scénario, Raimi nous montre les conséquences d'endosser le rôle de Spiderman. Peter a donc du mal à conserver un emploi stable, arrive en retard à l'université, et pire encore, s'éloigne de sa bien aimée Mary Jane, craignant de la mettre en danger. Il finira par trouver un équilibre entre sa vie de super-héros et sa vie de new-yorkais banal. Maintenant que notre Peter pouvait enfin vivre son histoire d'amour avec Mary Jane, avait un emploi stable et assurait le calme à New York en tant que Spiderman, que pouvait-on encore raconter dans le troisième volet ? La façon dont un héros qui a tout réussi va commettre des fautes qui remettront en question ses propres convictions. Avec l'arrivée du symbiote Venom, et l'annonce du fait que le meurtrier de son Oncle court toujours, Peter se morfond petit à petit dans la violence. D'autant plus qu'il agit égoïstement, s'attirant

la haine de Mary Jane (et ce bien, avant d'entrer en contact avec le symbiote). On est là face à un Peter tellement sûr de lui, persuadé de ne faire que le bien, qu'il finit indéniablement par faire le mal. Sa mauvaise conscience atteint son paroxysme une fois que le symbiote s'empare de lui. Plus de Peter tout gentil, il se met à humilier et frapper Mary Jane, mutile son ancien meilleur ami et fait des danses bizarres dans la rue. Il finira par retrouver la voie de la rédemption en affrontant Venom, mais la saga se termine sur un note triste avec la mort d'Harry Osborn, bien que Peter se soit réconcilié avec Mary Jane.

On pouvait remarquer chez Raimi, une mise en scène extrêmement inspirée par les comics. On se souviens tous du plan du costume dans la poubelle dans *Spiderman 2* reprenant une planche du *Spiderman No More*. Or, Raimi va plus loin que ça, par exemple, le combat final entre Spidey et le Bouffon Vert dans le premier film a lieu tout d'abord sur le Pont de Brooklyn, même lieu où Gwen Stacy meurt de la main du Bouffon dans le légendaire N°121. La suite du combat dans le film a lieu dans un bâtiment abandonné, tout comme dans le n°122 où le Bouffon se fait transpercer par son planeur en tentant de tuer l'Araignée. Comme quoi, Raimi était véritablement un fan.

Quant à Webb, il était prévu de faire quatre films. Le premier reprend à peu près les mêmes bases que le film de Raimi, à quelques exceptions près. Le mystère des parents de Peter prend une ampleur bien plus importante ici. Autre modification en la personne de

Gwen Stacy, évitant ainsi une répétition de la romance Peter/ Mary Jane. Même si la démarche est parfois maladroite, on peut saluer la volonté de Webb de se détacher un maximum de l'œuvre de Raimi, notamment dans le second volet. Ainsi, il modifie totalement l'histoire du Bouffon Vert (à ses risques et périls) : plus de Norman Osborn schizophrène, mais un Harry en proie à une maladie génétique qui cherche en Spiderman un sauveur. Or, et voilà toute la démarche de Webb dans son second film, c'est de montrer tout les mauvais choix de Peter qui l'amèneront à perdre tout ce qui lui est cher. Peter refuse de sauver Harry, reste à proximité de Gwen la mettant ainsi en danger et s'attire la haine d'Électro. Tout ses mauvais choix amènent à une fin tragique à savoir la mort de Gwen. Une bonne façon de rappeler qu'un grand pouvoir implique de grandes responsabilités, tout comme l'avait fait brillamment Raimi dans son deuxième volet.

Les deux derniers films s'annonçaient alors comme les films de la maturité, où on retrouverait un Peter plus adulte, ayant fait son deuil et désormais plus apte à assurer la lourde mission de Spiderman.

Alors que le second film de Webb s'achevait sur l'arrivée des Sinister Six et un combat à peine entamé entre l'Araignée et le Rhino, Marvel rachète les droits d'adaptation, annule les suites de *The Amazing Spiderman*, et intègre le super-héros au Marvel Cinematic Universe.

Le temps d'une introduction remarquée dans *Captain America : Civil War*, le Spiderman

interprété par Tom Holland a droit à son propre film en 2017 avec *Spiderman Homecoming* réalisé par Jon Watts. On retrouve là un Peter encore plus jeune, âgé de quinze ans, toujours son téléphone portable à la main et désireux de rejoindre les Avengers. Marvel joue la carte du Spidey immature, avec un Peter qui use d'abord de ses super-pouvoirs à des fins personnelles. En affrontant le Vautour et avec le soutien de Tony Stark, le jeune Peter prend conscience de l'importance de ses pouvoirs. Or, à la fin, lorsque Peter peut enfin accéder au titre d'Avenger, il refuse car Spiderman n'est pas un grand super-héros pouvant sauver l'humanité, mais un homme qui avant tout, aide son prochain.

Mais voilà, après trois versions de Spiderman où l'on suit son passage à l'âge adulte, il faut bien avouer que la lassitude peut survenir. Même si chaque version a ses qualités et ses défauts, il reste encore tant d'histoires à adapter. Les films se sont trop longtemps attardés sur l'arc du Bouffon Vert, sur les origines de Spiderman. Et pourtant, il reste tant de choses à raconter, comme *La Saga des Clones* ou encore la maxi-série *Maximum Carnage* où Spidey et Venom s'unissent pour affronter Carnage.

Et c'est pourquoi *Into The SpiderVerse* s'annonce comme le renouveau de la série, car enfin, nous nous dirigeons vers des histoires peu connues du grand public. Espérons donc un bel avenir au cinéma pour l'Araignée et que les prochains films soient à la hauteur de ce qui a été fait auparavant.

Owen le Bret





SÉRIES

THE HAUNTING OF
HILL HOUSE

THE HAUNTING OF HILL HOUSE

L'HORREUR FAMILIALE DE NETFLIX



À l'approche de 2019, Netflix s'est imposé comme la plate-forme incontournable des séries, dépassant même la qualité de certaines séries proposées par la grande chaîne américaine HBO. Après avoir puisé dans tous les genres, que ce soit celui de la comédie avec *Master of None*, du thriller politique avec *House of Cards*, ou de la série de gangsters avec *Narcos*, il manquait à cette plate-forme une série d'horreur digne de ce nom, pouvant rivaliser avec les productions cinématographiques d'épouvante américaines de nos jours.

C'est chose faite avec *The Haunting of Hill House*, série de dix épisodes mettant en scène des réunions familiales douloureuses après mort de la cadette de la famille. Elle qui, vingt ans plus tôt, s'était échappée de la maison hantée dans laquelle elle vivait et tuée sa mère. Au cours de ces dix épisodes, on apprend de nombreuses vérités au sujet de cette famille grâce aux scènes oscillantes entre enfance et vies d'adultes.

The Haunting of Hill House se révèle être l'une des meilleures productions de Netflix. En effet, la mise en scène est efficace, surprenant le spectateur grâce à une ambiance jamais vue dans n'importe quelle production horripilante. Ambiance sublignée par des screamers discrets mais réussis.

Néanmoins, ce qui frappe réellement dans

The Haunting of Hill House, c'est la complexité du deuil familial, s'étalant sur de nombreuses années, mais gardant un contexte identique au fil du temps. L'ambiance présente tout au long de cette saison est évidemment très importante, mais elle pourrait être vue comme un simple prétexte pour montrer des relations fraternelles complètement brisées par le temps et la douleur. Bien qu'ils aient refait leurs vies, ils ont du mal à s'accepter, hantés à jamais par cette maison. Ce facteur rappelle les œuvres de Stephen King, tel que *Ça*, reposant également sur des retrouvailles difficiles après une enfance horripilante.

La série réussie notamment ce qu'aucune série d'horreur n'avait réussi auparavant : mêler réalisme et mysticisme. Bien que les faits relatés soient fictionnels, le spectateur peut facilement s'identifier à l'un de ces personnages, que ce soit pour la cure de désintoxication du frère, la difficulté à tourner la page du père, ou les contraintes du mariage pour l'une des sœurs.

Tous ces éléments font de *The Haunting of Hill House* une série d'anthologie prêt à rester dans les classiques de la production d'horreur cinématographique comme télévisuelle, avec un avenir prometteur, d'autres personnages et maisons devant voir le jour dans un futur proche.

Yohan Haddad

**TENEZ VOUS
INFORMÉS DES
ACTUALITÉS DE
CINÉSEPT SUR
FACEBOOK**



