

**Une Impression de  
déjà vu**

Romain Carlioz

### Une Impression de déjà vu : Autour du prolongement des images dans le cinéma de Chang Cheh [1]

Ici, tout est affaire de chair et de sang. Ici, tout (conflit, amour, politique) se règle dans un feu d'artifice de corps suppliciés et massacrés. Ici la mort, dans toute sa funeste plasticité, est la seule certitude à laquelle héros et spectateur puissent se confronter. Ce territoire étrange, aux confins du visible et aux limites de la représentation, le cinéma de Chang Cheh le tutoie régulièrement jusqu'à en faire son terrain d'élection, sa condition d'existence ; sans quoi il se désagrège sous nos yeux, finissant ainsi d'exercer son charme morbide. Comme si le cinéma était le lieu d'exposition des souffrances physiques. Comme si sa vocation suprême fût de mettre en place les conditions du sacrifice des monstres héroïques. La question du figural comme surgissement du désir se pose dès lors avec une remarquable acuité chez Chang Cheh, sans doute le cinéaste chinois le plus « désirable » (en cela qu'il cherche, provoque et met à nu le désir) à défaut d'être « fréquentable ». Il n'est d'ailleurs plus question de représentation tant ce qui circule entre les images est ténu, fragile, insaisissable, mais bien de figuration. Le problème de l'inconscient des images peut dès lors s'envisager selon deux axes principaux : il convient d'abord de penser le récit en termes d'échanges et de commerce des figures au-delà des limites du film. Cette idée de débordement détermine la seconde partie du problème, à savoir que la condition même de la figurabilité est sa constitution en expression d'une mémoire collective. De fait, film après film, Chang Cheh répète, modèle et intervertit les figures de son cinéma jusqu'à un évidement proche de l'aporie ; si bien qu'il persiste comme une impression de déjà vu. C'est ce sentiment qu'il nous faut questionner pour accéder au cœur des images, quitte à nous y perdre. À travers l'étude de deux films jumeaux, *Vengeance !* (Hong-Kong, 1970) et *The Boxer from Shantung* (Hong-Kong, 1972, co-réalisé avec Pao Hsueh-li), nous proposons donc de mettre en évidence la dynamique figurale, ainsi que son ancrage dans une figuration de l'inconscient collectif.

### Échange(s) et débordement(s)

Or, qu'entendons-nous par figure, et surtout en quoi ces notions peuvent-elles nous permettre de percer une partie du mystère de ces films ? Traitant de la fresque de l'Annonciation (Fra Angelico, vers 1440-1441) dans la première partie de son ouvrage *Devant l'Image*, Georges Didi-Huberman propose de penser le figuratif non dans son acception classique [2] mais plutôt en terme de détour. Une image figure lorsqu'elle devient « une matrice de sens virtuel, un acte pigmentaire d'exégèse (et non de traduction ou d'attribution colorée) - un déplacement étrange et familier, un mystère fait peinture. » [3]. L'image peut donc être comprise avant tout comme un symptôme dans la mesure où elle « condense, déplace et transforme une donnée infinie » [4]. La figure, selon Didi-Huberman, déplace l'analyse iconique sur le terrain du visuel et de la présentabilité. L'image se fait alors symptôme, déchirure. D'un point de vue cinématographique, nous ne nous engageons plus sur le terrain de la sémiologie ou du structuralisme, puisqu'il s'agit justement de postuler un défaut de sens, un caractère irréductible de l'image.

C'est sans doute sur ce point que la notion de figure peut nous être utile dans l'analyse de l'œuvre monumentale de Chang Cheh. Il ne s'agit pas de faire l'histoire des images ou de produire une esthétique générale du cinéma ; encore moins de réaliser une psychanalyse du film, terrain glissant

tant la symbolique sexuelle détourne de l'essentiel, c'est-à-dire l'image, ce qu'elle nous dit et les rapports qu'elle entretient avec le Tout du film [5]. L'analyse se présente comme une tentative de saisir le trouble provoqué par le récit en questionnant son lieu d'origine. Et en matière de trouble, Chang Cheh reste un maître ignoré du cinéma. Les corps s'éventrent à l'envie, s'échangent, se remplacent au gré des circulations produites par le montage, creusant le même insondable vide au sein du film. La première étape de notre raisonnement consiste donc à appréhender ces images au moment précis où elles se présentent à nous, à décrire ce qui surgit lors de leur apparition ; c'est pourquoi nous avons d'abord distingué trois grands réseaux de figures peuplant l'imaginaire changchéen : l'hémorragie, l'ascension (sociale), et la reconnaissance.

### Hémorragie

Les premières images du générique de *Vengeance !* ne laissent aucune place au doute : à l'origine du récit il y a le sang, un crime terrible qui déborde les images. Les photographies en noir et blanc des deux héros dans des coupures de presse se succèdent, tandis que les titres, aux lignes stridentes et acérées, s'affichent en lettres de sang. Quelque chose de l'hémorragique et du déversement, accentué par l'effet de contraste coloré, semble avoir atteint la pellicule. De manière encore plus frappante, le générique de *The Boxer from Shantung* est contaminé par la couleur rouge ; comme si le sang avait définitivement souillé l'objectif. Le titrage défile sur des plans de la ville passés au filtre rouge. Le sang marque le film par son omniprésence dans les moindres détails de l'esthétique mise en place par le cinéaste.

Le caractère rougeoyant apparaît de la même façon dans toute la structure du film. Ainsi des décors (des auberges essentiellement) où dominent les tentures rouges et orangées, voire des éclairages qui privilégient les moments de la journée (aube et crépuscule) où la lumière « réchauffe » les couleurs. Tout concourt à créer un espace utérin, fermé sur ses chairs en attendant le jaillissement final. L'hémorragie peut dès lors être envisagée sous deux angles. D'abord, à un niveau purement physiologique, elle est la trace de la mort imminente du héros. Lorsqu'il est éventré par son adversaire, c'est non seulement sa puissance et son énergie qui s'échappent et qu'il dépense en pure perte dans un dernier accès de fureur, mais c'est surtout le monde dont il est l'incarnation qui semble s'évaporer avec ce sang souillant murs, visages et vêtements. Le moment hémorragique est mis en valeur comme l'instant charnière du récit, celui où tout s'engage. Un détail récurrent s'inscrit dans cette démarche : le vêtement du héros, au moment précis du coup mortel, est toujours blanc ce qui le désigne comme une surface attirant l'œil, espace virtuel de la figurabilité. Le blanc du smoking de David Chiang dans *Vengeance !* et de la chemise de Chen Kuan-tai dans *The Boxer from Shantung* devient alors l'espace de la souillure qui réactive le regard du spectateur. L'autre méthode de mise en avant de l'hémorragie c'est le cadrage immuable de ces séquences d'un film ou d'un mort à un(e) autre. La volonté de cadrer systématiquement l'endroit de la plaie en gros plan et le visage du héros supplicié se retrouve dans les deux films. Cette insistance fantasmagique du regard sur le moment de l'évaporation du sang montre bien l'importance structurelle de cette figure chez Chang Cheh.

Or pourquoi le moment de l'hémorragie revêt-il une telle évidence dans l'œuvre ? Fétichisme masochiste comme l'a souvent suggéré la critique ? La réponse est au-delà de l'image, plus précisément en-deça. Si le sang attire tant l'œil du spectateur comme celui du cinéaste, c'est qu'il

contamine aussi les dynamiques internes du film. Il ne s'agit plus d'une hémorragie physique, mais d'une hémorragie cinématographique, où la blessure fait ressurgir les latences de l'image, ce qui attendait d'être vu. L'image devient agent circulatoire engendrant d'autres figures. La bande-image du visible et le corps du héros explosent en chœur. Au moment de l'agonie au ralenti de David Chiang dans *Vengeance !* le cinéaste nous donne à voir également celle de son frère - ayant eu lieu au début du film - ou bien la course folle de sa fiancée pour sauver son amour. Les chocs plastiques occasionnés sont non seulement vus par le héros (c'est leur première destination) mais présentés au spectateur comme la chair dont sont faites les images, leur sang se déversant sur l'écran.

### Ascension (sociale)

Si les images du cinéma de Chang Cheh se dévoilent dans l'explosion finale, c'est parce qu'elles sont précédées d'un mouvement univoque de montée. Le cinéaste accumule les conflits latents, concentre les frustrations jusqu'au moment crucial du jaillissement, ménageant ainsi un étonnant crescendo des sentiments. Le mouvement ascendant est, parmi tous ceux qui peuplent les images de Chang Cheh (avancée/recul par le « zooming », panoramique sur les assaillants...etc.), celui qui prend le plus de résonance structurelle. Dans *Vengeance !* et surtout dans *The Boxer from Shantung* l'ascension, envisagée non comme un passage à une qualité supérieure mais comme la récupération de son statut héroïque au sein de la fiction, est d'abord un projet narratif. Le héros doit reconquérir les acquis inhérents à sa classe, et cette reconquête passe par l'élimination des « usurpateurs ». A. Coppola note d'ailleurs que le héros changchéen « n'est pas reconnu à sa juste valeur ; il est un aristocrate à qui la société refuse son rang » [6]. L'aristocratie du cinéaste n'est pourtant qu'une classe éthique ou morale, et non un corps social constitué ; elle est le produit de son imaginaire. Il semble donc intéressant d'étudier les méthodes utilisées par Chang Cheh dans la composition de cet idéal en images.

La figure principale de l'ascension dans les deux films que nous considérons est l'escalier, point sur lequel la gémellité du corpus est extrêmement marquée. Le parcours de chacun des héros est scandé par cette image d'une barrière imaginaire à franchir afin de s'introduire dans la noblesse figurée. Des coulisses d'un opéra jusque dans un hôtel de fortune, le héros doit pouvoir monter l'escalier ; toute descente (contrainte ou non) est synonyme de déchéance voire, plus prosaïquement, d'une mort certaine. Il s'agit d'ailleurs d'un passage obligé pour tous les personnages du film, « usurpateurs » et héros compris. Ainsi, dans la première bobine de *Vengeance !*, Feng Kaishan monte discrètement l'escalier des coulisses pour aller faire la cour à la femme du héros Guan Yulou. À l'inverse dans *The Boxer from Shantung*, l'apothéose attendue par Ma Yung-cheng (à savoir sa reconnaissance en tant qu'authentique et vertueux héros) se cristallise autour d'une simple chambre au dernier étage de l'hôtel où il loge. La première séquence du film montre Ma assoupit sur une natte de misère placée au sol. Une fois qu'il a prouvé sa valeur, le patron émerveillé lui propose ce qu'il vit comme un symbole de son statut, cette chambre en haut à laquelle il accède par un escalier dans un long plan moyen en contre-plongée. La rampe est le lieu des échanges de rôles sociaux, des identités d'emprunt ; l'espace de constitution d'une classe abstraite et sans corporalité.

Tout se passe donc comme s'il fallait monter, encore et toujours, pour châtier ses ennemis ; ceux qui feignent la vertu, ceux qui exploitent la misère et conservent un monopole jaloux sur les structures économiques. Nous quittons ici la sphère de l'escalier utérin d'Hitchcock (*Psycho*) ou de Buñuel (*EI*) ;

le sommet est un lieu de pouvoir qu'il faut à tout prix conquérir. Celui qui détient l'étage, prend le contrôle du film. La provocation ultime est la montée, l'empiètement sur le territoire ennemi. Les séquences de combat se déroulent donc généralement autour d'un escalier, véritable image-symptôme de ce cinéma. Le principe même du pugilat se décline selon les modalités de l'ascension/descente : il faut éjecter son ennemi de l'étage pour s'assurer la victoire, le rez-de-chaussée garantissant la mort [7]. Le plan qui ouvre chaque combat est une immuable plongée. La caméra, placée au sommet de l'escalier, cadre l'entrée en scène du héros. Lorsque celui-ci est descendu par l'armée de combattants qui lui font face, l'image défile au ralenti, moment crucial du système figural changchéen. Il faut alors que le héros, même éventré, remonte à la force des poings. Le final hallucinant de *The Boxer from Shantung* illustre par l'absurde cette démarche : l'unique objectif de Ma, blessé à mort par ses ennemis, est de remonter en rampant sur l'escalier. Systématiquement éjecté (ses adversaires, comme une insulte de plus, secouent la tête pour lui dire « non »), il descend l'un après l'autre les « 4 As » qui lui barrent la route. Dans un dernier accès de fureur, certain de sa mort, il détruit la raison même de son existence filmique en brisant le pilier qui soutient l'étage où jubilent ses ennemis. Geste nihiliste et absurde, mais illustration parfaite de la conception héroïque de Chang Cheh : il peut enfin jouir seul de ce qu'il n'a plus ; roi sans royaume et sans divertissement il sombre dans une sidérante crise de folie.

## Reconnaissance

Dernière figure récurrente du cinéma de Chang Cheh, sans doute celle qui synthétise le mieux tout son imaginaire : la reconnaissance. Assez justement, A. Coppola note que « la plupart des films de Chang Cheh et de son scénariste Ni Kuan relatent des histoires de reconnaissance entre héros » [8]. En effet, tout récit changchéen puise dans ce geste quasi rituel. L'action démarre avec lui et se clôt avec la disparition des héros. Ce qui nous intéresse ici, c'est ce qui se joue en-deça du geste et que suppose un tel moment. Car, et nous venons de le voir au travers des réseaux précédents, le cinéma de Chang Cheh n'est composé que d'instantanés (l'hémorragie finale, l'ascension du héros) relevant d'un acte figuratif essentiel, le débordement et l'échange des formes. La question qui se pose donc, en dernier lieu et de manière paradoxale, est celle des origines du récit.

La reconnaissance est une figure esthétique avant d'être morale. Elle synthétise les enjeux filmiques en un seul mouvement et permet d'enclencher le processus autodestructeur de toute narration changchéenne. Son fonctionnement est symptomatique : deux personnages apparemment sans attaches spatiotemporelles se croisent et reconnaissent réciproquement en l'un la valeur de l'autre. C'est ainsi que Ma Yung-cheng, dès le premier regard, sait qu'il a en la personne de Tan Se un égal physique et moral. Dans *Vengeance !* le fonctionnement est plus complexe (le frère de Guan Yulou lui succède dans l'ordre narratif après sa mort) mais relève de la même idéologie : les héros se reconnaissent parce qu'il porte sur eux les marques de la vertu qui fait leur classe, parce qu'une insaisissable communauté les unit. Dans cette relation, le corps tient lieu d'espace virtuel de reconnaissance, c'est en lui que l'incarnation a lieu et c'est aussi par lui que les héros se comprennent. Ce qui fascine Ma chez Tan Se, c'est l'élégance du dandy et la qualité de son « kung-fu ». En le voyant se tenir face à lui, il ressent jusque dans ses chairs le principe qui les associe. Le corps est en quelque sorte une figure de morale, mais pas uniquement. En analysant les deux séquences de reconnaissance héroïque de *Vengeance !* et *The Boxer from Shantung*, un élément fondamental apparaît. Dans *Vengeance !*, l'arrivée de David Chiang en ville est montée en

parallèle avec la mort de son frère. La découverte progressive du nouveau héros fait écho à la disparition de l'image de l'autre. Leurs deux mouvements se fondent l'un dans l'autre par le raccord, jusqu'à ce que celui de Xiaolou ait définitivement remplacé celui de Yulou ; fusion accentuée par la nature des images (des plans qui les montrent interprétant le même rôle de l'opéra Jiepai guan).

La mécanique héroïque serait donc affaire de remplacement, d'échange et de commerce des corps ? Sur ce point, *The Boxer from Shantung* s'inscrit dans la même réflexion. Lorsque Tan Se apparaît - et il s'agit bien ici d'une apparition tant le cinéaste ménage la découverte - pour la première fois à Ma Yung-cheng, un plan étrange et magnifique impressionne la pellicule ; un plan « noir » en fait. Cet événement figuratif, c'est Tan Se qui obstrue l'objectif. Nous l'entendons (off) se déplacer face à la caméra puis finalement céder sa place, afin que Ma Yung-cheng apparaisse, en profondeur de champ. Le phénomène se reproduit un peu plus loin : Tan Se n'a toujours pas de visage pour le spectateur, mais, le plan est cadré entre ses jambes dessinant un triangle au fond duquel apparaît encore Ma Yung-cheng. Tan Se n'est donc qu'une figure abstraite, noire, un élément qui brouille la vision. L'enjeu pour Ma Yung-cheng sera de se faire une place dans le champ, de remplacer le fantôme qui s'est présenté comme son égal. Jamais sans doute, Chang Cheh n'est allé aussi loin dans les arcanes du figurable. Ce qui est objet de désir, c'est la mort sous la forme de l'image la plus abstraite qui soit. Pour Ma, il n'y a pas d'autre solution, s'il veut prouver sa valeur, que de suivre cette figure dans la mort. Nous atteignons là un point limite de l'analyse au-delà duquel nous passons dans le domaine du visuel, de la surimpression et de l'inconscient collectif.

## Surimpression des images

Le problème du remplacement, avec ce qu'il charrie comme figures, va nous permettre de reformuler la question de l'inconscient des images dans le système changchéen. Le motif du débordement trouve dans cet espace un nouveau champ d'application. S'il y a remplacement et donc, par extension, commerce des corps, ce n'est plus d'une simple hémorragie plastique dont il est question, à l'échelle d'un film ou d'une séquence, mais bien d'un fait latent qui se constitue en-deça des images et circule entre les films, dans les arcanes de l'œuvre, voire même du genre. La question de la surimpression revêt alors une importance capitale. Dans un remarquable petit ouvrage, *Figures de l'absence*, Marc Vernet consacre un chapitre au phénomène de surimpression. On peut y lire : « Le motif surimprimé ne se contente plus de diffuser, il est dissous par cela même qu'il produit : l'osmose devient hémorragie, perte, dilution qui passe du signifiant de l'image, au signifié du personnage, sa déconstruction. » [9]. Surimprimer consisterait donc à réinvestir l'image de sens, produire une diffusion permanente du signe dans ses signifiants ? Examinons dans un premier temps les occurrences de ce phénomène avant de considérer la nature du fait latent sous-tendu par cette dynamique.

## L'effet de surimpression : modalités d'apparition

Avant de reprendre un instant les deux séquences de reconnaissance que nous avons traité plus haut, signalons d'abord que, chez Chang Cheh, il n'y a pas de surimpression au sens technique, mais plutôt un effet de surimpression. Les images se chevauchent, s'interpénètrent, mais les

collages effectifs sont en nombre relativement réduit, le cinéaste préférant souvent le choc figuratif du « cut ». Toutefois, le montage s'apparente à une surimpression dans la mesure où l'effet de diffusion d'une image dans l'autre est patent. Il pourrait donc être intéressant de voir comment cet effet se manifeste et de quelle façon il induit un contenu latent des images.

Notons que la surimpression s'appuie principalement sur le corps du héros en dehors de tout autre élément. Le corps est ici un étonnant espace de diffusion et de projection des images du film, ce qui l'apparente presque à une structure écranique. Dans *Vengeance !* notamment, les moments de surimpression sont des moments d'échange entre les corps, des lieux de passage. Guan Yulou est mort mais son frère lui succède immédiatement dans le récit, et son arrivé en ville donne lieu à cet échange fusionnel entre les deux hommes. Le corps de Guan Xiaolou est d'ailleurs filmé de manière métonymique : le bruit de ses pas, ses pieds, son visage, ce qui en dit long sur sa puissance d'incarnation. Finalement le corps du (nouveau) héros n'est montré entièrement en plan moyen fixe qu'au moment même où il s'incarne dans un autre et où la surimpression commence son travail de sape. Ici, le premier mouvement est celui d'un évidement de la forme. C'est ce que note Marc Vernet en parlant de la propriété d'aplatissement de la surimpression. Pour faire place à la diffusion d'une image dans l'autre, il faut que l'espace soit virtuellement vierge en quelque sorte et c'est là une propriété de la surimpression que de creuser la forme d'un corps en lui imposant celle d'un autre. Or, en prolongeant le mouvement d'un corps par celui d'un autre [10], Chang Cheh brouille les conditions de la perception et fusionne les deux corps dans une forme particulière de surimpression.

Le second mouvement décrit est celui de la prolongation. L'évidement permet l'inscription de l'un dans l'autre. La prolongation/diffusion avale l'image, la creuse de tant de dimensions que le regard se perd dans le film. Ainsi « par la surimpression, à travers l'identification, on passe de l'appartenance univoque à la confusion, à la double appartenance où chaque motif est, dans le cadre, l'illustration de l'autre sans qu'il ne soit plus possible de les séparer » [11]. Dans le creuset que constitue la surimpression, l'image se perd en prolongation, si bien qu'il est difficile de circonscrire les limites du sens. On peut parler ici d'effraction du visuel sur le visible, tant ce qui apparaît est violé par l'amoncellement des images les unes sur les autres. Cette effraction même ouvre le film sur un domaine indéterminé, de l'ordre de l'infini. C'est bien cette confusion qu'entretient le cinéma de Chang Cheh, car qui peut dire où s'arrête la prolongation ? Le corps devenu accessoire remplaçable, interchangeable ne dépasse-t-il pas le film pour s'inscrire dans l'œuvre, dans le Temps ? Guan Yulou se prolonge dans Guan Xiaolou, mais lui-même traverse les frontières de la projection pour réapparaître dans Tan Se, le bandit de *The Boxer from Shantung* ; ainsi de suite jusqu'à épuisement de la forme. L'ouverture sidère justement parce qu'elle s'inscrit sur un autre terrain que celui de l'iconique où le cinéma révèle l'idéologique et l'inconscient.

>>>

## Souvenirs et latences

Chang Cheh, parlant à nos tripes, réveille l'idéal collectif de l'héroïsme en le rediffusant entre les images : « Il n'y a pas que les corps des personnages que la surimpression rend fluides : elle fluidifie tout aussi bien le corps du film » [12]. Le corps se liquéfie si bien qu'il s'étale en-dehors des limites du film, jusque dans les autres œuvres du cinéaste. Sans doute est-ce de là que provient ce

sentiment d'étrange proximité émanant des films de Chang Cheh et sa réputation, commode pour ceux que l'indéterminé dérange, de « cinéaste obsessionnel ». Il n'y a pourtant rien de pathologique dans le système changchéen, rien qui relèverait d'une tare à traquer dans les signes produits par le film. Le cinéaste, et le cinéma, pose des « problèmes d'image » comme dirait Jacques Aumont [13], qu'il convient de résoudre par l'analyse. Et le problème manifeste du cinéma de Chang Cheh est celui de la latence, de l'en-deça des images. D'abord à travers la figure du prolongement infini, qui a pour centre le corps du héros, immuable dans ses caractéristiques physiques et morales (dans le cadre des deux films qui nous concernent et à l'échelle de l'œuvre, on relève indifféremment : beauté, jeunesse, honneur, élégance...etc.). Les héros sont issus d'un imaginaire systématiquement réinvesti de la même valeur par le cinéaste. Ils sont des aristocrates et s'allie dans la reconquête du pouvoir avec le prolétariat [14]. Au-delà de ces corps, il y a aussi les images qui se répètent, reprises inlassablement comme des motifs essentiels de la constitution du film : les cadrages entre les jambes (l'espace obstrué dans *Vengeance !* pendant la mort de Ti Lung, et dans *The Boxer from Shantung* lors de la séquence de reconnaissance), les panoramiques filés sur les ennemis ou leurs armes (au moins deux occurrences par film de ce type de plans), les éentrations...etc. Nous fréquentons un territoire où les images se cachent, disparaissent momentanément, sont remplacées afin de mieux ressurgir à l'improviste dans le film. Il nous faut alors questionner l'espace d'où elles proviennent, l'ouverture dont il a été question plus haut.

« La surimpression, après avoir failli précipiter le représenté sur le représentant, [...] se récupère entièrement, par son matériau même du côté de la fiction pour un deuxième niveau de vraisemblable : la visualisation de la pensée, du souvenir, de l'esprit » [15]. Toujours selon M. Vernet, les images pensent, se souviennent même. À travers la surimpression ainsi que tout le réseau figural construit par Chang Cheh, il y aurait un dispositif réflexif où l'image produirait sa propre mémoire. Sur ce point, il convient de se démarquer et de penser le cinéma de Chang Cheh en terme de latence. L'ouverture est engendrée par un phénomène préexistant aux images, un impensé sans quoi le film n'a pas de raison d'exister. Cet impensé peut-être présenté comme une mémoire et ce seulement si l'on prend soin d'y ajouter le collectif. Chaque image est le produit de ce latent qui patiente dans l'attente d'un surgissement. Cette mémoire, cet imaginaire est celui du cinéaste comme du spectateur, sans quoi il ne peut être réinvesti dans les images. Une mémoire peut-être effacée, rattrapée ou perdue et ainsi se constituer en centre d'attraction narratif. Or, les images de Chang Cheh pensent mais n'oublient jamais. Le latent creuse perpétuellement les images ; il est la condition de naissance du film, son inconscient collectif.

### Inconscient collectif

Postuler un inconscient collectif en sus des images comme nous le faisons ici, c'est aussi poser comme fait acquis que les images pensent et qu'elles sont capables de se constituer en tant que figure mentale ou, au moins, de se confronter avec elle. Chang Cheh fluidifie le corps du film et ouvre l'image sur un creux béant, mais pour autant cela relève-t-il de l'image mentale et, en dernier lieu, comment se manifeste ce que nous désignons par inconscient collectif ? Suivons la piste ouverte par A. Coppola dans son ouvrage *Le Cinéma asiatique* : « Le ralenti répétitif, comme le zooming, affirme la maîtrise du cinéaste sur tous les aspects du matériau filmique (contenu et support). En cela, ils confirment la propension du film à se vouloir plus qu'une illustration de l'imaginaire : l'émanation même de l'imaginaire, une partie intégrante de l'imaginaire ; un mythe

animé par la cinétique et la méca-esthétique du cinéma, qui se rejoue à la demande et se termine à chaque fois, cloîtré dans son support de celluloid » [16]. Dans le même paragraphe il postule une union par le « zooming » de l'effet de réel et de l'image mentale. Nous sommes aussi enclin à penser que, non seulement le système esthétique mis en place par Chang Cheh relève d'une volonté de proposer les modalités d'apparition de l'image mentale, mais aussi que cette démarche s'associe à un processus plus large de figuration de l'inconscient collectif.

### L'inconscient collectif dans l'image mentale

Zoom et ralenti sont effectivement deux composantes essentielles de l'ouverture du film à l'espace de l'inconscient. Ceci pour deux raisons : d'abord l'usage qui en est fait est un déplacement de leur valeur habituelle (dans le reportage ou le travail journalistique en général) ; ensuite parce qu'il sont ritualisés en tant qu'élément de passage d'un niveau de signification à un autre. Sur le second point nous nous contenterons de citer quelques exemples de figures répétitives de ralenti ou de zoom : la mise en scène des blessures physiques évoquée plus haut est un rituel chez Chang Cheh dans la mesure où le cadrage et l'utilisation du zoom ou du ralenti sont identiques de film en film. La structure de ces séquences orchestrées selon le rythme gros plan sur la blessure/gros plan sur le visage/zoom arrière pour finir sur un plan d'ensemble de la scène apparaît autant dans *Vengeance !* que dans *The Boxer from Shantung* au moment des morts de Tan Se et Guan Yulou. Au niveau des figures elles-mêmes, il y a détournement de l'usage dans la mesure où ralenti et zoom ne ressortissent plus à l'esthétique reportage dont ils sont issus [17]. Le ralenti n'est pas un moyen de mieux voir ou une respiration qui permettrait de s'arrêter sur une image entrevue, ratée (comme ce peut être le cas dans les retransmissions sportives par exemple). Il y a là au contraire quelque chose du ressassement et de la répétition : Ma Yung-cheng tombant de l'escalier dans une chute qui semble interminable, ou bien encore Guan Xiaolou qui agonise sur l'escalier à la fin de *Vengeance !*. Le ralenti est d'ailleurs le siège même de l'éclosion de l'inconscient puisque c'est lorsqu'il apparaît que le cinéaste monte d'autres plans de mort en parallèle, comme si la dilatation temporelle laissait enfin le champ aux images-symptômes pour effectuer leur travail. Quant au zoom, il n'est pas non plus un outil de meilleure lisibilité de l'action, mais un moyen de ressasser en permanence les images chocs du cinéaste. Ainsi, les zooms sur les blessures ne donnent pas à voir un élément différent de l'action, un nouvel espace narratif ou un ennemi caché dans le hors champ. C'est au contraire toujours la même blessure, toujours le même mal qui est montré du doigt.

L'inconscient collectif s'inscrit donc dans le ressassement de ces images, dans la volonté réitérée de trancher à vif dans le film. Si on en croit C. G. Jung, l'inconscient collectif est une seconde couche plus profonde de l'inconscient « où sommeillent les images originelles, apanage de l'humain en toute généralité » [18]. Sans entrer dans les méandres de la pensée jungienne, ce qui n'est en aucun cas notre propos nous l'avons déjà dit, il convient de savoir que ce que l'on appelle couramment et de manière réductrice « l'inconscient collectif » est en fait une frange de l'inconscient où se constituent l'expérience collective et ses représentations sous forme « d'archétypes », dont les mythes et légendes sont des résurgences. Cette idée de seconde couche intéresse dès lors particulièrement notre étude puisque la question de la figure dans le cinéma de Chang Cheh se pose systématiquement en termes de couches friables et successives de l'image. En quoi peuvent-elles alors être ramenées à cet inconscient collectif ? Parce qu'elle relève d'un imaginaire commun, mental dans lequel les structures de l'inconscient collectif sont réinvesties. Les images de Chang

Cheh sont vécues dans le collectif et figurent une mémoire du collectif. Le héros en est un potentiel unificateur. Ainsi, ce n'est pas un être singulier qui accomplit un acte pour le bien du peuple, de la nation ou de qui que ce soit, mais une structure abstraite proche de l'archétype. Qu'il soit pauvre paysan (Ma Yung-cheng), acteur d'opéra (Guan Yulou), ou gangster (Tan Se), ils relèvent tous de la même image, celle du corps originaire. Le parcours qu'ils effectuent est celui d'un retour vers cet idéal abstrait et synthétique. Pour Chang Cheh, peu importe les images, l'important est ce qu'elles cachent : l'idée ressassée que le héros est vertueux, honorable, et destiné à mourir. En creusant les images, fluidifiant la matière du montage, ou en faisant exploser la chair du film, nous finissons toujours par retomber sur la même certitude : les héros sont là pour rétablir l'ordre et le bon fonctionnement du monde. L'héroïsme n'est en fin de compte qu'une structure éthique circulant de film en film et permettant la reconnaissance. C'est en dernier lieu dans la circulation d'un corps à un autre, d'un film à un autre que s'appréhende le mieux la notion d'inconscient collectif des images, car elles s'ouvrent sur l'univers mythographique des héros et sur leur imaginaire tout entier traduit en figures. L'ascension, l'hémorragie, la surimpression ou la reconnaissance relèvent de cette circulation et de cette mythologie. Ce sont des images mentales qui créent une proximité directe avec le film. Chang Cheh tisse donc son oeuvre comme un gigantesque réseau d'images-symptômes, produit d'un imaginaire réinvesti par les moyens du cinéma.

## Conclusion

Que nous dit, que nous montre le cinéma de Chang Cheh ? La question reste posée, et nous n'avons pas vocation à y répondre de manière catégorique ; il y a là, sans doute, une part de son charme mortifère et de son authenticité. Tout au plus, par cette expérience analytique inédite (à notre connaissance et sur ces deux films de Chang Cheh au moins), pouvons-nous livrer de nouveaux axes et de nouvelles perspectives pour l'approche de cette oeuvre foisonnante du cinéma chinois.

Penser d'abord que Chang Cheh travaille au débordement des bornes de la représentation et des limites du cadre cinématographique. S'il y a là indiscutablement une composante culturelle liée à l'esthétique du cinéma de genre asiatique en général [19], cette tendance à décomposer les limites imposées par le raccord et la collure trouve un écho particulier chez Chang Cheh. C'est autour de cette composante qu'il est intéressant d'entamer le travail figural, car, c'est justement elle qui articule l'ouverture de l'oeuvre vers un ailleurs de l'image, son inconscient. Les corps, comme les images se déchirent, et les deux films que nous avons choisi d'étudier sont remarquablement cohérent de ce point de vue. Tout le réseau de figures et le montage consiste à déchirer, à fracturer l'image pour produire en elle cette ambiguïté propre à l'inconscient.

Penser aussi que ce cinéma n'est pas obsessionnel mais bien une oeuvre collective, pensée pour et avec les formes de l'imaginaire qui constituent et structurent l'inconscient des images. Elle s'inscrit au sein de ce genre particulièrement codifié qu'est le cinéma d'arts martiaux (plus particulièrement, pour l'étude qui nous concerne, le gongfu pian) et se présente comme une animation fantasmée des mythes chinois. Or, ces mythes sont une partie intégrante de la société et des structures idéologiques populaires ; les animer consiste indirectement à mettre en place les conditions de la déchirure des images. Ainsi, les héros dont ils parlent, qu'ils torturent et qu'ils pleurent, sont aussi ceux de la Chine éternelle, récupérés par les entrepreneurs de la Shaw. En les réinvestissant, le

cinéaste a aussi voulu ranimer (momentanément) ce fond commun de la culture chinoise et faire œuvre de tradition, s'inscrivant dans la lignée des écrivains épiques. Il faut donc voir dans la figure de Chang Cheh (et par extension dans celle de l'auteur) l'image d'un réceptacle d'intuitions, une véritable éponge à images et affects qui ressassent les vieux démons nationaux. Le parallèle avec les personnages dépeints dans *Vengeance !* et *The Boxer from Shantung* s'impose de lui-même : ces corps où se diffusent les valeurs morales, qui intègrent naturellement la violence des échanges héroïques, sont finalement des résurgences d'un passé travaillant en creux, au cœur des images mentales. Peu importe la forme, les récits d'images changchéens sont les symptômes d'un fonctionnement systématique des imaginaires cinématographiques. Et si, finalement, Chang Cheh travaillait à repenser notre rapport de spectateur à ce que nous voyons ? Perspective stimulante qu'il nous appartient d'assimiler et de fouiller en reconsidérant ce pan de cinéma encore ignoré qu'est le cinéma d'arts martiaux.

[1] Ce texte est le résultat d'une réflexion menée dans le cadre du séminaire « Cinéma et inconscient » dirigé par Françoise Maunier.

[2] Au sens où l'on parlait d'un art figuratif comme d'une peinture représentant « un objet ou une action du monde naturel » G. Didi-Huberman, *Devant l'Image*, 1990, p. 16.

[3] G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, 1990, p.32.

[4] G. Didi-Huberman, *Devant l'Image*, 1990, p. 34.

[5] La récente critique de *La Rage du tigre* par S. Coumoul, parue dans *Les Cahiers du cinéma* (n°597, janvier 2005) est un bon exemple de la persistance de ces principes chez une partie de la critique contemporaine. L'analyste/critique tente d'appliquer le schéma oedipien à la structure du film pour déboucher sur une absurde histoire de faux jumeaux et de paternité. Or, si la gémellité est bien un enjeu changchéen, c'est en tant qu'objet figuratif condensant l'imaginaire du cinéaste. Les images de dédoublement sont les traces persistantes d'un héroïsme éternel.

[6] A. Coppola, *Le Cinéma asiatique*, 2004, p. 198.

[7] L'image du corps saisi de spasmes mortels après avoir touché le sol est un motif récurrent dans les scènes de combat des deux films.

[8] A. Coppola, *Le Cinéma asiatique*, 2004, p. 198.

[9] M. Vernet, *Figures de l'absence*, 1988, pp. 73-74.

[10] Une des modalités principales d'apparition de la surimpression chez Chang Cheh : en doublant le raccord-mouvement dans un autre corps, il produit une analogie, puis une confusion des images proche de l'effet que produit cette technique de collage des images les unes sur les autres. S'il n'y a pas effectivement chevauchement, il y a manifestement brouillage formel.

[11] M. Vernet, *Figures de l'absence*, 1988, p. 72.

[12] M. Vernet, *Figures de l'absence*, 1988, p. 70.

[13] J. Aumont, *À quoi pensent les films*, 1996, in « Figurable, figuratif, figural », p. 150.

[14] L'image parfaite de cette structure c'est le couple Ma Yung-cheng/Tan Se dans *The Boxer from Shantung*

[15] M. Vernet, *Figures de l'absence*, 1988, p. 64.

[16] A. Coppola, *Le Cinéma asiatique*, 2004, p. 335.

[17] Pour ce qui est de la filiation entre l'esthétique reportage et le cinéma de Chang Cheh nous renvoyons le lecteur aux très bonnes analyses d'A. Coppola dans l'ouvrage précité ; analyses que nous reprenons en partie.

[18] C. G. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, 1951, pp. 119-120. Nous prenons comme base la 8ème édition. Sur le concept d'inconscient collectif, nous conseillons la lecture du chapitre qui lui est consacré dans le même ouvrage pp. 118 et sq.

[19] Sur ce point, nous ne pouvons encore que renvoyer, pour une première approche et en l'attente d'un texte référence sur le sujet, aux travaux d'A. Coppola et N. Burch sur le cinéma asiatique. Dans une moindre mesure, nous formulons quelques hypothèses à ce sujet dans notre travail de maîtrise : *Esthétique du corps-machine dans les cinémas chinois*