



**HAL**  
open science

## De Wim Wenders à Wong Kar-wai. Comment le déracinement redéfinit l'espace cinématographique dans les films Paris, Texas et Happy together ?

Nelly Patouma

### ► To cite this version:

Nelly Patouma. De Wim Wenders à Wong Kar-wai. Comment le déracinement redéfinit l'espace cinématographique dans les films Paris, Texas et Happy together ?. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01650392

**HAL Id: dumas-01650392**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01650392>**

Submitted on 28 Nov 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Mémoire de Recherche**  
**Préparé sous la direction de M. Frédéric Sojcher**

De Wim Wenders à Wong Kar Wai,  
Comment le déracinement redéfinit l'espace cinématographique  
dans les films *Paris-Texas* et *Happy Together* ?

**Mlle Nelly Patouma**

**Master 2 Cinéma – Esthétique, analyse et création**

**UFR 04 – Arts Plastiques**

**Université Paris I Panthéon-Sorbonne**

**Année universitaire 2016 – 2017**

# SOMMAIRE

**INTRODUCTION.....p.4**

**PREMIÈRE PARTIE : Topologie de l'errance et de l'exil.....p.13**

CHAPITRE 1 : De la territorialisation à la déterritorialisation : une errance historique inscrite dans les paysages et figures iconographiques chez Wim

Wenders.....p.14

1.1 Terlingua, la ville fantôme.....p.18

1.2 La voiture, lieu de reconfiguration psychique.....p.24

CHAPITRE 2 : Entre espaces fantasmatiques et lieux communs.....p.29

2.1 Les Chutes d'Iguazu .....p.31

2.2 Le Phare d'Ushuaïa.....p.37

2.3 La place de l'Obélisque à Buenos Aires.....p.38

• l'appartement : scène d'adieux.....p.29

• le match de foot.....p.31

• l'Obélisque.....p.37

• Lai au contact de Buenos Aires.....p.42

**DEUXIÈME PARTIE : Figures du déracinement.....p.46**

CHAPITRE 1 : Travis : du voyage d'Ulysse au bannissement d'Enée.....p.47

1.1 Travis et Ulysse : Un voyage initiatique.....p.47

1.2 Retrouvailles fraternelles.....p.50

1.3 Devant le miroir.....p.51

1.4 Le deuxième sauvetage.....	p.52
1.5 L'identité paternelle.....	p.54
1.6 Première sortie de l'école.....	p.54
1.7 La transition illusoire.....	p.55
1.8 L'identité paternelle retrouvée.....	p.58
1.9 Peep-Show.....	p.59
• 1ère partie.....	p.59
• 2ème partie.....	p.61
• 3ème partie.....	p.63
<b><u>CHAPITRE 2 : Ho : un exil à géométries variables</u></b> .....	<b>p.65</b>
2.1 Un voyage hors champ.....	p.69
2.2 Nostalgie à retardement.....	p.69
<b>TROISIÈME PARTIE : Continuum et porosité</b> .....	<b>p.71</b>
<b><u>CHAPITRE 1 : Continuité entre espace privé et public selon Wim Wenders</u></b> .....	<b>p.72</b>
1.1 Détour par Terlingua.....	p.73
1.2 Aires d'autoroutes.....	p.74
1.3 « La forme d'une ville charge hélas plus vite que le cœur des mortels ».....	p.76
<b><u>CHAPITRE 2 : Porosité et brouillage entre espaces intérieurs et espaces extérieurs chez Wong Kar Wai</u></b> .....	<b>p.78</b>
2.1 Espaces impersonnels dans la « ville refuge ».....	p.79
2.2 Espace intime : l'appartement.....	p.83

2.3 Zone de transition.....	p.84
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>p.87</b>
<b>SYNOPSIS DES</b>	
<b>FILMS.....</b>	<b>p.94</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>p.95</b>
<b>FICHE TECHNIQUE DES</b>	
<b>FILMS.....</b>	<b>p.96</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>p.98</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>p.105</b>

# **INTRODUCTION**

Cette étude a pour but de s'intéresser à la représentation du déracinement dans l'espace filmographique. Parmi les diverses œuvres cinématographiques qui s'intéressent à cette thématique, il a été fait le choix de resserrer le champ d'investigation à deux œuvres bien spécifiques : *Happy Together* de Wong Kar Wai et *Paris-Texas* de Wim Wenders. Ces deux récits qui relatent l'histoire de personnages en rupture avec un passé obscur et pris dans une quête identitaire, ont ceci de trait commun que les protagonistes ont fui leur milieu d'origine.

En effet, dans *Paris-Texas* de Wim Wenders, réalisé en 1984, le récit relate l'histoire de Travis (Harry Dean Stanton) s'étant égaré dans le désert à la suite d'un choc affectif provoqué par une rupture conjugale, quatre ans auparavant. Cet événement séparera sa femme et leur fils. C'est ainsi que nous retrouverons le protagoniste quatre ans plus tard, traversant les États-Unis afin de réunir l'enfant et sa mère.

Le récit, dès les premières images raconte la déambulation du héros traversant le sud des États-Unis. Le personnage marche dans ces paysages de surfaces planes et désertiques qui s'étirent à l'infini et sur lesquelles les lignes de fuite viennent se confondre. Ces images créent chez celui qui regarde la sensation d'un spectacle sans vie, duquel le protagoniste semble absent et se déplace sans repères.

Chez Wong Kar Wai en revanche, les enjeux dramatiques ne semblent pas dépendre du mouvement, mais plutôt d'un fonctionnement statique. L'histoire de *Happy Together* débute dans le Hong Kong des années 90, moment de tension politique où le gouvernement chinois revendique le territoire alors sous protectorat anglais. Dans cette atmosphère conflictuelle, Lai Yu Fai (Tony Leung) et Ho Po Wing (Leslie Cheung), deux amants qui cherchent à retrouver leur bonheur amoureux, fuient pour se rendre dans la capitale argentine Buenos Aires. Mais à l'inverse du renouveau attendu, les deux personnages se confrontent à leur solitude.

Le réalisateur filme la plupart de ces plans en intérieur. Le spectateur ne voit que peu la ville argentine, dont Wong Kar Wai suggère toutefois le caractère singulier en laissant entendre le son des tangos et en montrant furtivement son architecture, ce qui accroît la réclusion dans laquelle les personnages se replient.

Or, si les deux filmographies s'accordent sur le propos, sa mise en image diffère complètement d'un film à l'autre. Dans les deux exemples donnés, il semble se dessiner une opposition fondamentale dans le mode opératoire des deux metteurs en scène.

Chez Wong Kar Wai, l'histoire est amorcée par le départ du couple de Hong Kong et son atterrissage dans la capitale argentine. Les espaces confinés et les mouvements de caméra traduisent l'isolement où Buenos Aires ne représente plus seulement l'endroit des possibles mais aussi une paralysie physique engendrée par le bouleversement géographique. Il s'agira ici du récit de voyage des deux amants loin de chez eux.

Chez le réalisateur allemand, le spectateur ignore complètement les origines de l'histoire dans laquelle il atterrit de manière incongrue : les plans d'introductions nous présente le protagoniste parachuté en plein désert Mojave que la caméra survole. Ce qui laisse à penser que cette mise en scène serait plus proche de l'errance du protagoniste de Wim Wenders, alors que Wong Kar Wai semble raconter l'exil du jeune couple.

Semble ainsi émaner de ces deux histoires un antagonisme à la fois plastique et dramatique, formel et fondamental, qui pourrait s'inscrire dans une esthétique plurielle du déracinement.

Dans cette étude, nous traiterons de la question du déracinement telle que le racontent les films. En tant que mouvement physique (*Paris-Texas*) et mouvement intérieur (*Happy Together*).

Je m'intéresse ainsi à la façon dont Wong Kar Wai et Wim Wenders explorent ce thème à travers l'espace cinématographique c'est-à-dire l'étude des procédés stylistiques, de la géométrie des décors et de l'inscription des personnages dans l'espace.

Afin de comprendre les enjeux de notre problématique, il convient de revenir sur quelques notions fondamentales. La question du déracinement est centrale, c'est autour d'elle que nous orienterons les différents axes de notre réflexion.

Si le déracinement désigne le fait d'arracher un individu à son milieu d'origine, il semble alors indispensable de s'interroger sur la signification de ce qu'est un « milieu d'origine ». En effet, cette étude autour du déracinement - et donc de l'extraction d'un individu de son milieu initial nous ramène pour ainsi dire, implicitement à la question de « l'identité territoriale ». A savoir, le sentiment d'appartenir à un lieu, le phénomène qui réunit un individu, un groupe, une identité autour d'un même caractère. Et bien souvent l'identité territoriale circonscrit l'individu à une zone géographique.

Or, ces protagonistes de Wong Kar Wai à Wim Wenders, semblent n'appartenir à première vue à aucun territoire commun aux autres individus. Mais il semble plutôt se refonder autour d'eux, dans leur environnement (mû par le déracinement), une nouvelle spatio-temporalité, celle d'un lieu recréé où évoluent nos personnages. Comme si quelque part, le travail sur la retranscription du déracinement prenait la forme d'un espace singulier, différents des lieux communs, celui d'un « espace cinématographique » fonctionnant selon son propre spectre de lois et qui donnerait lieu tantôt à l'exil chez l'un et à l'errance chez l'autre. Puisque que le déracinement prend la forme de l'errance chez Wim Wenders et de l'exil pour Wong Kar Wai, quelles seraient alors les modalités de leur représentation ?

L'étymologie du mot « exil » est issue « du latin *ex(s)ilium* venant de *ex(s)ul* (« séjournant à l'étranger, banni ») ou de *ex(s)ilere* (« sauter dehors ») ». <sup>1</sup> D'après la définition du Larousse : « Se dit de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre ; ce lieu dont il se sent étranger, mis à l'écart » <sup>2</sup>. Alors que le mot « errance » renvoie à un déplacement aléatoire : « Action d'errer, de marcher longtemps sans but précis » <sup>3</sup>.

Il découle de ces deux définitions l'impression que les récits s'organisent selon un schéma orthogonal : l'errance de Travis semble se tisser sur une ligne horizontale, celle de la route qui le mène de Terlingua à Houston, sans jamais quitter le sol, toujours « les pieds sur terre » – à en déduire par son refus d'entrer dans l'avion – alors que dans le cas de *Happy*

---

1 *Wiktionnaire, le dictionnaire libre*, onglet « exil » <https://fr.wiktionary.org/wiki/exil> (mise à jour le 20 août 2017)

2 *Dictionnaire de français Larousse*, onglet « exil » <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exil/32134>

3 *Ibid*, onglet « errance » <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/errance/30836>

*Together*, l'exemple fonctionne à rebours; c'est ce même moyen de locomotion emprunté par le couple pour se rendre à Buenos Aires, qui met en relief *l'exsilere*, le « saut hors »<sup>4</sup> de la patrie. A travers cette approche orthogonale nous verrons comment s'opère la redéfinition du territoire, de l'errance à l'exil et quels en sont les enjeux.

Les premières images de *Paris-Texas* sont celles du Grand Canyon dans lequel se déplace le protagoniste. Cette séquence d'introduction nous renvoie de manière intuitive à un passé cinématographique – celui du « western »<sup>5</sup> - relatant le temps des pionniers, des cow-boys qui voyageaient à cheval, en quête de territoire. Or, *Paris-Texas*, de toute évidence appartient au genre du « road-movie »<sup>6</sup> et peut-être envisagé comme un western remanié. En effet, des traces du cow-boy chez Travis, il ne reste plus qu'une casquette et des savates abîmées en guise de couvre-chef et santiags. La monture a cependant disparu. Le parc national du Big Bend dans lequel Travis marche au tout début nous rappelle les décors du western, mais le « far west »<sup>7</sup> dans lequel pénétraient les cow-boys ont laissé la place à des villes abandonnées, désertées. Il incarne davantage la figure du pêcheur (déterminé à réparer l'erreur qu'il a commise) que celle du conquérant, incarnée par les figures patriarcales. Toutes ces modifications de la représentation du western montrent bien que les codes du genre périclitent pour renaître sous des formes plus adaptées à l'époque en vigueur.

Le déplacement de Travis à travers les États-Unis, son errance, semble s'inscrire dans une perspective de remaniement des formes esthétiques. En revanche, l'exil du couple homosexuel – dont la majeure partie de l'action se déroule à Buenos Aires – semble pris dans une structure statique. Bien que les personnages aient quittés Hong Kong pour rejoindre l'Argentine, le récit (se déroulant en majeure partie à Buenos Aires) renverrait

---

4 Se référer aux définitions de l'« exil » ci-dessus aux notes 1 et 2.

5 « Film d'aventures dont l'action se passe dans le Far West; *en partic.*, film qui raconte la vie et les aventures mouvementées des pionniers, des cow-boys à l'époque de la conquête de l'Ouest américain ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, onglet « western », <http://www.cnrtl.fr/definition/western>

6 « Genre de film exploitant le thème de la route, de la traversée de grands espaces. » P. ROBERT, *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, édition 2011, Edition Le Robert, Paris 2010 [imp.], p. 2260

7 « Nom donné aux États-Unis, à la fin du XIXe s., aux territoires situés à l'ouest du Mississippi ». *op.cit.*, onglet « far west », [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/far west/329229](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/far%20west/329229)

tantôt à des espace anonymes – et dont les représentations ne nous permettent pas d'identifier la ville de Buenos Aires – tantôt à des espaces inaccessibles aux héros. Mais dont la présence nous permet la reconnaissance géographique.

L'exil du couple hong kongais se situe à cheval entre ces deux types d'espaces. Nous analyserons ainsi comment il s'y territorialise. Nous verrons aussi de quelle manière se manifeste l'errance dans *Paris-Texas* et comment au sein des deux récits, le déracinement prend forme. La notion de spatialité cinématographique étant centrale dans cette première partie, nous nous référerons donc principalement aux ouvrages de José Moure<sup>8</sup> et d'André Gardies<sup>9</sup> à partir desquels nous déploierons certains points de notre analyse.

Qu'il s'agisse d'errance ou d'exil, les aventures de nos protagonistes nous renvoient à des personnages emblématiques du déracinement. Dans le second chapitre, il sera donc question non plus d'un territoire mais de figures du déracinement. Sur ce point, il paraît utile de s'adresser à l'ouvrage que la philosophe Barbara Cassin a consacré à *La Nostalgie*<sup>10</sup> où elle questionne les enjeux identitaires pour l'individu en situation d'exil. Son travail est indispensable pour mieux saisir les récits de Wong Kar Wai et de Wim Wenders, qui peuvent être analysés à la lumière des différentes figures de déracinement. Dans son discours construit en trois parties, la philosophe nous présente successivement les personnages d'Ulysse, d'Enée et de Hanna Arendt, qui furent eux-mêmes éloignés de leur patrie.

L'histoire d'Ulysse s'apparente davantage à un voyage alors que l'exil d'Enée est synonyme de bannissement au même titre que l'exil de Hanna Arendt. Si nous nous focalisons sur le départ d'Ulysse dont l'exil commence sur un départ forcé commandé par les Dieux, nous nous apercevons que le héros de *l'Odyssée* finit par apprécier son périple qui se transforme en succession d'aventures. A travers ses diverses péripéties, Ulysse incarne la figure du voyageur. Le schéma narratif de *Paris-Texas* semble avoir quelques points de ressemblances avec celui de *l'Odyssée* d'Ulysse : Travis est un voyageur (malgré lui) et tente de renouer avec sa patrie (sa femme et son fils). Il se pourrait aussi que les

---

8 MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997

9 GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993

10 CASSIN Barbara, *La Nostalgie*, Paris, Autrement, 2013

lectures de *l'Odyssée* aient influencé Wim Wenders dans sa construction du personnage de Travis. Bien que la forme du récit de Wenders soit proche de celle de *l'Odyssée*, la cause du départ – qui ressemble plus à un bannissement qu'à un voyage initiatique – a plus à voir avec le récit d'Enée.

Les premières scènes dans *Happy Together* nous présentent les protagonistes voulant fuir Hong-Kong dans le but de réaliser un voyage initiatique, à la manière d'Ulysse. Mais cet enthousiasme du voyage, dès leur arrivée dans la capitale argentine, se métamorphose en exil. Les personnages seront repliés dans un sédentarisme « suspect », au fond de leur chambre d'hôtel, au fond d'une ville dont ils se tiendront à l'écart. Loin de leur patrie, nos protagonistes sont des semblables d'Enée. Le schéma narratif de *Happy Together* et celui de *l'Odyssée* ont peu de traits communs. Mais il n'en reste pas moins que notre couple a initialement entrepris un voyage de son plein gré, même s'il faut garder à l'esprit que la situation politique à Hong-Kong ne lui est pas favorable...

Dans ce second chapitre, nous verrons aussi dans quelle mesure les situations d'exil éprouvées par les protagonistes de Wong Kar Wai sont analogues à celles d'Ulysse, d'Enée (éventuellement à celle de Arendt). Étant donné que les héros de nos deux films ont des points communs avec les figures étudiées par Cassin, nous utiliserons une approche comparative transtextuelle<sup>11</sup> des figures de *La Nostalgie* à nos héros respectifs. Nous verrons aussi de quelle manière se crée la porosité entre bannissement et voyage initiatique (à entendre au sens spirituel), entre exil et errance au sein de ces films.

Cette question de la porosité et de l'intrication des espaces, nous amène à notre dernière partie dans laquelle, nous soulèverons un autre questionnement essentiel à partir de *La Nostalgie*. En effet, dans les notions corollaires au thème de la nostalgie, celle du « Chez soi » est récurrente, fondamentale et inhérente à la problématique du déracinement. Cassin

---

11 La transtextualité désigne tout ce qui met le texte « en relation, manifeste secrète, avec d'autres textes » (G.Genette, Palimpsestes). Site *Études littéraires*, onglet « transtextualité » <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/transtextualite.php> (mise à jour mars 2017)

envisage le « Chez soi » comme une notion ambivalente. Quand donc Ulysse est-il chez lui ? Et comment le savons-nous ? Elle explique d'une part qu'Ulysse est un voyageur qui n'a pas d'identité. Cependant, son identité ressurgit parfois. Par exemple lorsqu'il retrouve Pénélope. Cassin explique ainsi que c'est la reconnaissance et le retour auprès de l'être aimé qui le fait renouer avec sa terre, sa patrie. Selon elle, l'Olivier d'Ulysse (son lit), est une des métaphores du « Chez soi » : « Mais l' [enracinement] est d'abord, et cette fois sans métaphore, celui du lit conjugal, qui marie la nature et la culture, l'olivier planté et la *tekhne* d'Ulysse<sup>12</sup> ». L'exil se passe « dehors », dans ses voyages. La délimitation entre l'intérieur et l'extérieur est nette selon Cassin.

Dans *Happy Together*, on peut avoir l'impression que l'exil se passe uniquement en intérieur, dans l'espace privé des protagonistes. Mais si l'on développe l'analyse du traitement des espaces publics dans ce film, on s'aperçoit que les images de la ville, ses murs sont tout autant représentatifs du malaise des personnages. Ce qui m'amène à dire que l'espace public et privé fonctionnent en discussion permanente via le prisme de l'exil. Dans *Happy Together*, l'espace - qu'il soit dehors ou dedans, urbain ou naturel - cartographie l'exil des personnages.

Il en va de même pour *Paris-Texas*, où l'espace filmique incarne le territoire de l'errance. Mais alors que la délimitation entre dehors et dedans est brouillée chez Wong Kar Wai, dans le film de Wim Wenders, il serait plus question d'une « continuité » entre l'intérieur et l'extérieur. Qu'ils soient privés ou publics, les lieux traduisent la déshumanisation des espaces : présence humaine raréfiée (voire absente), modernité envahissante, moyen de télécommunications omniprésents... L'intérieur et l'extérieur sont articulés par la désertion des lieux.

Parmi les ouvrages auxquels nous nous référons, nous ferons appel à l'essai *La condition urbaine*<sup>13</sup> d'Olivier Mongin. Nous aurons ainsi des outils pertinents pour une lecture précise de l'espace (au sens urbanistique) au sein des deux films. Tout au long de *La*

---

12 CASSIN Barbara, *op.cit.* p.47

13 MONGIN Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Seuil, 2005

*condition urbaine*, l'essayiste analyse les dialectiques de l'intérieur/l'extérieur, du privé/public, du dedans/dehors et de leurs enjeux dans les espaces urbains mondialisés.

Or de *Paris-Texas* à *Happy Together*, il semble que la représentation des espaces urbains, traduit chacune à sa manière des problématiques liées à la mondialisation. Notre dernier chapitre aura pour but de démontrer comment se traduisent dans les deux films, le dialogue et la continuité entre espace public et espace privé. Nous tenterons ainsi de comprendre comment la globalisation produit du déracinement dans les deux récits.

Enfin, pour répondre à notre problématique, nous procéderons à l'analyse de séquences d'un film à l'autre, selon la méthode proposée par Jessie Martin dans son ouvrage *Décrire au cinéma : la description au départ de l'analyse*<sup>14</sup>. Nous établirons donc à chaque hypothèse formulée, une description de la séquence préalable à l'analyse.

---

14 MARTIN Jessie, *Décrire au cinéma : la description au départ de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011

***PREMIERE PARTIE***

**Topologie de l'errance et de l'exil:  
entre déambulation et immobilisme.**

## **CHAPITRE 1**

### **De la territorialisation à la déterritorialisation :**

#### **Une errance historique inscrite dans les paysages et figures iconographiques chez Wim Wenders**

Au sein de cette première partie, nous verrons comment le déracinement – qui dans Paris-Texas prend la forme de l'errance - se transforme pour devenir le terrain de la « déterritorialisation »<sup>15</sup>. Si l'errance désigne le fait de « se déplacer ça et là »<sup>16</sup> sans but, alors on peut considérer que le terme en lui-même renvoie à des enjeux de territorialités. Cette notion de territoire est à ce projet, un concept « centrifuge » (à partir duquel se déploie les grandes lignes de ce propos) pour le raisonnement à venir car le terme « déracinement » y puise sa signification :

Dans son sens figuré, le déracinement renvoie à l'action « d'arracher des groupes de personnes à leur pays ou à leur milieu d'origine »<sup>17</sup>, alors qu'au sens strict, il signifie l'action de « déraciner un arbre, une plante »<sup>18</sup>. On notera ici que c'est dans cet arrachement à la terre que les deux définitions se recoupent. Car si la terre est ici le socle de la vie organique, elle est aussi le socle cette fois métaphorique d'une histoire culturelle et géographique. La terre pour ainsi dire, fait donc lieu de territoire. La définition du « territoire » (dans son acception générique) : « Etendue d'un espace approprié par un individu ou une communauté »<sup>19</sup> - connaît de nombreuses variantes (selon la discipline qui l'emploie). Cependant on remarque que certains éléments de définition - tels que l'appropriation d'un espace par les individus, la

15 «La notion de territoire fait référence à une entité définie par ses frontières qui en sont ses limites. Elle nous donne une notion de repères. La déterritorialisation est composée du préfixe dé- qui indique une négation, une séparation ou une privation. Le suffixe -tion, lui, désigne un mode d'action. On peut donc définir la déterritorialisation comme l'opposé du fait territorial. Ce mot évoque donc un concept de perte de limites, de repères qui peut être une conséquence de la globalisation ». LY Sylvie et PATEY Marine, *Blog Socioarchi lié au cours de sociologie urbaine de l'école d'architecture de la ville et des territoires à Marne la Vallée*, onglet « déterritorialisation » <https://socioarchi.wordpress.com/2014/01/05/la-deterritorialisation/> (mise à jour janvier 2014)

16 P. ROBERT, *op.cit.*, p. 920

17 CNRTL, onglet « déracinement », <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9racinement>

18 *Ibid*, onglet « déracinement », <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9racinement>

19 MERLIN Pierre / CHOAY Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p.882

limitation de cet espace et sa toponymie<sup>20</sup> - ressurgissent systématiquement dans la caractérisation du territoire. De cette manière, ces trois notions lui sont inhérentes. Le territoire est donc appréhendé ici comme un espace chargé d'un patrimoine culturel déterminant une identité dont les signes sont inscrits en nous de manière solide<sup>21</sup>.

En effet, d'une définition à l'autre, la condition d'un individu, sa réalisation sociale semblent dépendre de l'espace qu'il occupe. En ceci, on peut donc considérer que le territoire est un enjeu constitutif majeur et fondamental pour le devenir d'un individu . Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari :

« Maintenant, au contraire, on est chez soi. Mais le chez soi ne préexiste pas: il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. Beaucoup de composantes très diverses interviennent. Repères et marques de toutes sortes. C'était déjà vrai dans le cas précédent [...] Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire»<sup>22</sup>.

Dans ce paragraphe, l'accent est mis sur le rapport de forces qui apparaît dans la construction d'un territoire qui - selon ces deux philosophes - doivent être tenues à l'écart du dit territoire pour que celui-ci existe. En d'autres termes, pour que territoire se fasse, il faut que la vie en mouvement – en tant que produit culturel – à l'intérieur d'un espace donné, soit circonscrite par des limites qui la protègent. Or, il semblerait que certains paysages (nous verrons lesquels) – en tant que territoires – traversés par Travis (le héros) soient emprunts d'une esthétique de la déterritorialisation. Les caractéristiques inhérentes au territoire à savoir, l'appropriation et la délimitation spatiale par un groupe, semblent ainsi avoir été dépouillées au maximum.

Pour ce qui est de la « toponymie »<sup>23</sup>, le propos de cette recherche étant essentiellement

---

20 « Préfigurant ainsi l'acception retenue par Pierre Larousse, en lui attribuant trois caractéristiques : un territoire est appropriable, possède les limites et porte un nom ». PAQUOT Thierry, *Qu'est-ce qu'un « territoire » ?*, Vie Sociale, (en ligne), 2011, Vol.2, Numéro 2, p.23-32. <http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2011-2-page-23.htm>

21 « Identité (culturelle):Ensemble de traits culturels propre à un groupe ethnique (langue, religion, art,etc.) qui lui confèrent son individualité ; sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe ».  
P. ROBERT, *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, édition 2016, Edition Le Robert, Paris 2015 [imp.], p.1272.

22 DELEUZE Gilles/ GUATTARI Félix, *Milles Plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p.382

23 « Ensemble des noms de lieux (d'une région, d'une langue) ». P. ROBERT, *op.cit.*, p.2574.

fondé sur la spatialité – Et que la toponymie est plus orientée vers l'étude des noms, de la langue – il semblerait alors « hors contexte » de vouloir inclure dans cette analyse, des outils relevant de celle-ci.

Ainsi nous verrons dans cette première partie, comment se construit cette esthétique de la « déterritorialisation » au sein de *Paris-Texas*. Il est donc indispensable de faire référence au contexte socio-historique et cinématographique des États-Unis.

Nous sommes en 1984, lorsque *Paris-Texas* sort en salle. Qu'il s'agisse de l'histoire des États-Unis ou de celle du cinéma, les deux décennies précédant la réalisation du film sont marquées par des bouleversements importants au plan idéologique. Avec les années soixante, démarre une période de revendication politique face au modèle américain en vigueur à l'époque. En effet, basé sur un système de consommation de masse et une politique aussi bien étrangère (guerre du Vietnam) que locale, proche des idéaux colonialistes, les États-Unis, au sortir des années soixante-dix se retrouvent dans un contexte de crise idéologique intense.

Dans cette période, l'histoire du cinéma en Amérique du nord marche dans les pas de celle de la nation : le cinéma classique (caractérisé par les films hollywoodiens des années trente à cinquante) a laissé place à un cinéma de la modernité dont les codes de représentations changent radicalement et se posent en rupture avec le cinéma dit « classique »<sup>24</sup>. Bien que Wim Wenders soit allemand, c'est dans ce contexte de renouvellement du cinéma que s'inscrit *Paris-Texas*.

Les revendications politiques de l'époque convergent avec les thématiques abordées au cinéma. Cette désillusion sociale se ressent dans de nombreux films réalisés durant cette période de la modernité (*Five easy pieces Macadam Cow-boy, Easy Rider...*). Les héros de ces récits incarnent souvent des personnages en désaccord avec le monde qui les entoure. Apparaissent alors une pléthore de films placés sous la bannière du road-movie. Les protagonistes semblent trouver une issue, un mode de survie, dans ce qui apparaît comme

---

24 « Cette mutation d'ordre éthique et esthétique, qui trouve essentiellement son origine dans le traumatisme de la seconde guerre mondiale, marque la brisure conventionnellement instituée entre le cinéma dit « classique » et le cinéma dit « moderne ». Elle inaugure et prédétermine ce qu'on pourrait appeler le moment moderne de l'histoire du septième art : une période de près de trente ans (de l'après-guerre à la fin des années soixante-dix), au cours de laquelle l'art cinématographique n'est plus pensé comme un mode de représentation illusionniste d'une réalité reconstruite mais comme un moyen d'accéder à ou plutôt de tendre vers une certaine vérité des choses, à travers la restauration ou l'interrogation du lien perdu ou enfoui qui unit l'homme au monde. » MOURE José, *op.cit.*, p.89.

une « nouvelle forme de nomadisme »<sup>25</sup>. Les héros qui s'y déplacent, ne sont plus à la recherche de besoins vitaux.

Dans ce néo-nomadisme qui émerge dans les années soixante – avec des œuvres telles qu'*Easy Rider* (1969) - le départ impulsé par l'homme traduit plus la déprise sociale d'une société qui l'aliène qu'une quête de la nécessité. Or dans le western, les déplacements des pionniers et cow-boys (personnages emblématiques du genre) sous le cinéma classique hollywoodien, sont motivés par des raisons pratiques, concrètes, vitales : Se nourrir, se loger.

Le cinéma des années cinquante nous présente ces migrations dites « Conquêtes de l'Ouest »<sup>26</sup> comme nécessaires pour la survie des pionniers. Si elles passent par une quête territoriale, elles portent cependant en elles les germes d'une histoire fondamentalement destructrice et coloniale, répandue par le cinéma classique. L'Amérique pionnière nous est présentée comme la promesse d'une vie nouvelle pour ces migrants. Dans ces films - dont les thématiques sont majoritairement prises en charge par le western - le territoire est celui d'un pays aux dimensions infinies à conquérir. La figure héroïque, celle du protagoniste est celle de l'homme blanc en quête de territoires : le pionnier, le cow-boy, dont le rôle est celui du « dur à cuir », brave et viril. Toute cette esthétique de la « galvanisation de la figure masculine » (en termes de glorification) et du spectaculaire (en terme de paysages) semble prendre sa source dans cette période hollywoodienne, en partie à travers le western.

Or quelques décennies plus tard, on assiste à une relecture du western , où les paysages de l'Amérique pionnière sont toujours présents - bien que représentés autrement - mais l'allure du cow-boy et sa quête ont été radicalement transformées.

En effet, cette omniprésence du motif de la conquête sous le western ont donné lieu à une esthétique de la territorialisation. Or dans *Paris-Texas* appartenant au road-movie - et dont le genre prend en compte cette redéfinition des codes - on peut y observer une

---

25 « Il n'est pas animé par le désir d'avancer pour atteindre un élément qui est situé devant, mais poussé au déplacement pour échapper à ce qui le menace par derrière ». ESTEVE (Michel) dir, *Wim Wenders* [Nouvelles éditions], Paris, Lettre Modernes Minard, 1994, p.55 (collection Etudes cinématographiques).

26 « Il ne faudra aux colons américains que 70 ans de luttes pour gagner leur indépendance et rallier l'océan Pacifique. Les immenses territoires situés au-delà du littoral oriental permettent l'installation de millions d'immigrants européens en quête d'une vie meilleure. C'est le début de la Conquête de l'Ouest. Mais pour s'établissent les colons blancs, les populations autochtones d'Indiens seront expulsées, déportées, massacrées, au mépris des principes fondateurs des États-Unis. » ROTH Catalina, *Blog ArteHistoire*, onglet « conquête de l'ouest » <http://artehistoire.over-blog.com/2014/09/la-question-indienne-dans-la-conquete-de-l-ouest.html> (mise à jour septembre 2014)

esthétique de la « déterritorialisation ».

Afin d'argumenter le propos, deux séquences ont été choisies. On considérera dans le cadre de cette recherche que le film est divisé en trois parties : la première partie relate le retour de Travis parmi les vivants, la seconde concerne les retrouvailles de Travis et de son fils Hunter, la troisième partie fait référence cette fois aux retrouvailles avec Jane.

Les deux séquences que nous allons analyser ici sont situées dans la première partie du film. Ce retour à la vie, caractéristique de cette première partie, passe par une réappropriation de l'espace physique et mémoriel du protagoniste, représenté ici sous la forme de lieux abandonnés, de ruines et qui font état de cette « déterritorialisation ». A partir de cette notion, nous analyserons de quelle manière s'opère la transformation des codes du western dans le road-movie.

### 1.1 Terlingua, la ville fantôme



**Figures 1. *Paris-Texas* (1''46-3''13) : Dans le désert.<sup>27</sup>**

Dès l'ouverture du film, le spectateur est plongé dans le paysage mythique du Grand Canyon, dans lequel un homme (Travis) se déplace. La bande son, signée par Ry Cooder et dont la nature est extra-diégétique rappelle au spectateur par cet usage très singulier de la guitare, les bandes sons typiques du western. De fait, cette image « archétypale » ne peut-être désolidarisée de l'histoire du western. Elle fait écho au cow-boy traversant l'Ouest, en d'autres termes, aux images d'Épinal relatant la Conquête de l'Ouest. Ici, Travis incarne la figure du cow-boy des temps modernes. Son apparence en est le premier signe: l'incontournable sombrero et la paire de santiagos des « vaqueros » (cow-boy en espagnol) du

---

<sup>27</sup> Les time-code correspondent aux séquences analysées dans chacun des films.

Far West, semblent avoir été remplacés ici par une casquette rouge et des savates abîmées. Sa démarche est bancal et maladroit, ce qui accroît ce sentiment de faiblesse inscrit dans son personnage. Or, le cow-boy du cinéma classique est représenté comme une figure masculine virile, gonflée d'assurance et toujours armée. Travis lui, tient un jerrican d'eau vide pour seule arme de survie. Dans *Paris-Texas* la modernité semble avoir troqué la figure du guerrier contre celle d'une figure masculine vulnérabilisée. Ainsi, l'errance n'est plus simplement le sujet du film, c'est-à-dire le chemin que parcourt le héros dans l'histoire. Mais elle réside également dans le parcours d'une icône – en l'occurrence celle du cow-boy – en constante redéfinition. Cette errance symbolique des icônes est aussi en partie, l'espace de la déterritorialisation.

*Paris-Texas* nous donne à voir une figure très dépouillée du cow-boy moderne, si on la compare à celle du cow-boy du cinéma classique. Ce « dépouillement » du héros se lit dans son apparence : le fait de ne plus être armé le rend vulnérable, en ceci qu'il ne peut se défendre, ni même se battre, à en juger par l'état de faiblesse dans lequel on le retrouve, dès les prémices du récit. Outre l'attitude, la monture du héros d'antan a laissé place ici à la marche à pied. L'archétype de ce cow-boy des temps modernes ne relève plus du champ lexical de la Conquête mais à contrario, de celui du renoncement et de la perte de territoire. Travis n'est plus que l'ombre d'un conquérant.

Outre l'étoffe neuve du cow-boy moderne, cette séquence d'introduction où l'on découvre le héros est construite telle un atterrissage. C'est une des raisons pour laquelle, cette première partie fait référence au retour de Travis dans le monde des vivants. En effet, au plan technique, les échelles de plans diminuent à mesure que la séquence avance : le plan inaugurant le film est un plan d'ensemble en plongée sur Travis se déplaçant dans le désert<sup>28</sup>. Ce surgissement brutal et incongru du protagoniste « à peine vivant » de ce paysage désertique, nous laisse penser que Wim Wenders propose par cette ouverture, la métaphore du retour de Travis parmi nous.

---

28 Voir figures 1 à la page précédente.

Le second plan de cette séquence est un plan d'ensemble sur le désert du Grand Canyon au milieu duquel Travis se déplace et se dirige vers nous. Au premier plan de cet ensemble, deux fils barbelés et détériorés tenus par un morceau de bois, viennent strier le cadre dans sa largeur, séparant Travis du spectateur – ce qui à l'intérieur du cadre crée une structure bidimensionnelle – et nous renvoient dans un premier temps à cette idée d'une division entre deux mondes.



**Figures 2. *Paris-Texas* (3''15-3''26) Passage d'un monde à l'autre.**

Dans ce même plan, des objets abîmés jonchent sur le sol. Si bien qu'on ne saurait les définir. Tous ces éléments ici présents (barbelés, objets rouillés au sol) symbolisent ici les premières marques de la « civilisation » (en tant que traces de l'homme) que Travis ne tardera pas à rejoindre. Ici, plusieurs lectures sont possibles.

L'arrivée de Travis au sein de cette civilisation peut-être rapportée de manière analogue, à la figure du cow-boy dans la ville. Corroborant une fois de plus l'hypothèse du renouvellement de la figure du « vacher » : ce plan d'ensemble dans lequel Travis se déplace, semble « noyer » le protagoniste dans le paysage. Cela ramène le protagoniste à une échelle « modeste » dans le personnage qu'il incarne. Là où le cow-boy du western arrivait de manière triomphale dans les villes où il se déplaçait à cheval. La preuve une fois de plus que cette incarnation de la « virilité exacerbée » par ces mises en scènes classiques, est le gage d'une époque où le territoire est synonyme de conquête. Le conquérant est ce personnage puissant que la modernité a transformé.

Dans le même temps, il est aussi question d'une déterritorialisation du paysage physique. Dans la même séquence, nous apprenons que la ville, le « lieu-dit » où Travis a pénétré se nomme « Terlingua »<sup>29</sup>. Après avoir fait la découverte de ce sol riche en minéraux (le cinabre en l'occurrence), Terlingua deviendra très rapidement une ville importante grâce au développement de l'activité minière et des familles de miniers qui s'y installeront. Mais si cette ville propice à la fortune est l'apanage des pionniers, elle en sera aussi à cette même occasion, le terrain d'une affirmation identitaire par cette implantation territoriale.

« La vie urbaine devient la base du développement colonial pour deux raisons : elle offrait la protection la meilleure contre une éventuelle agression et elle assurait la continuation du mode de vie établi, familier à la majorité des colons »<sup>30</sup>.

Certes, on peine à imaginer Terlingua au début du XXe siècle, occupée par les miniers. Mais il semble inévitable qu'avec une population de deux milles habitants, le territoire devait être plus animé que ce que donne à voir les images de Wenders : l'entrée dans « Terlingua » fait écho à une « civilisation » abandonnée. Il n'y a plus aucune trace de la ville minière prospère d'antan. Terlingua, tout du moins ce qu'il en reste - objets rouillés jonchant sur le sol, haie de caillebotis abîmés et la délimitation en fils de fer barbelés font écho à un territoire de l'abandon - la civilisation en tant que milieu humain est représenté ici comme un lieu fragile, lui-même vulnérable, tout comme le héros qui la pénètre. Dans cet espace de transition, dont l'existence ne semble tenir « qu'à un fil », on s'aperçoit que le barbelé joue à la fois le double rôle de frontière entre le désert et la ville et de prolongement du désert dans la civilisation.

En effet, ces objets sur le sol qui symbolisent la civilisation, sont présents de part et d'autre de la frontière en barbelés. Or, cette civilisation - tout du moins ce qu'il en subsiste - et les fils de fer qui la limitent, sont ici représentés comme des éléments précaires. La frontière est poreuse. Cette « quasi-disparition » de la délimitation vient confirmer la déterritorialisation. L'extérieur se confond avec l'intérieur autant sur le plan plastique que

---

29 « Terlingua est un ancien district minier et une zone désignée par recensement dans le sud-ouest du comté de Brewster au Texas ». *op.cit.*, onglet « Terlingua » [https://fr.wikipedia.org/wiki/Terlingua\\_\(Texas\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Terlingua_(Texas))  
(Mise à jour en février 2017)

30 REPS John W, *La ville américaine : Fondation et projets*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1995, p.7

tangible. Nous reviendrons sur ce point de manière plus approfondie dans le second chapitre. Mais ce qui importe ici, c'est de comprendre que la déterritorialisation présente dans ce plan, se construit « en miroir ».

Du désert à la civilisation, le paysage renvoie au désarroi, à la ruine d'une histoire, celle des pionniers venus pour s'installer à Terlingua dans le but d'exploiter des ressources minières :

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, historique, un espace qui ne peut se définir comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non –lieu »<sup>31</sup>.

La déterritorialisation dans les paysages ici présents – désert et ville – est fondée sur une esthétique de la détérioration et du vestige. Intérieur et extérieur se confondent et rendent ainsi la délimitation ténue, ce qui nous renvoie à la déterritorialisation dans la mesure où il n'y a plus d'espace circonscrit.

Dans la deuxième partie de cette séquence, il n'est plus question de paysages extérieurs mais de paysages intérieurs. En effet, Travis qui a maintenant franchi la frontière, se trouve à l'intérieur de la ville où il entre dans un bar. Si nous poursuivons le trajet de Travis - toujours en résonance avec les codes du western – Son arrivée en ville et son entrée dans le bar correspondent à une étape incontournable selon l'itinéraire du héros « westernien » qui pénètre dans l'espace urbain : « La ville de l'Ouest a même ses poncifs, ses « lieux-dits » et le cow-boy qui y arrive effectue toujours plus ou moins le même trajet : il commence par déposer son cheval à l'écurie avant de chercher un endroit pour se laver et se reposer (l'hôtel), se nourrir (le restaurant) et se distraire (le saloon) »<sup>32</sup>. Nous analyserons donc cette séquence du bar en analogie avec le motif du saloon dans le western. Nous verrons dans quelle mesure le paysage fait état de déterritorialisation.

---

31 AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.100 (Collection La Librairie du XXIe siècle.)

32 RESEAU CANOPE, *Cinéma urbain ville, cinématographique*, onglet « la ville de l'ouest, un topos du western » <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/mag-film/themes/cinema-urbain-ville-cinematographique/pistes-pour-letude/la-ville-de-louest-un-topos-du-western/>

Après que Travis a passé la « frontière », il marche jusqu'à une source d'eau stérile. Puis, il s'avance vers une bicoque. Un léger travelling avant présente la bicoque vers laquelle Travis se dirige. Ce qui donne le sentiment d'avancer avec prudence vers le baraquement. Alors que Travis lui, marche d'un pas décidé. Puis il ouvre la porte dont le bruit grinçant nous rappelle celui des portes battantes des « saloon ». Ce qui se vérifie car Travis vient d'entrer dans un bar.



Figures 3. *Paris-Texas* (3''33-4''09) : Premiers pas dans la civilisation.

Cet espace qui dans les western constitue un lieux de vie intense où grouille la fièvre de la ville, est donné à voir ici comme le terrain de la désertion : Travis pénètre non pas dans une salle vaste et bondée, où la population est alcoolisée mais dans un bar obscur où il ne reste plus qu'une seule personne tapie dans l'ombre. Le comptoir immense qui dans le saloon forme un espace de vie indispensable et animé – où les hommes s'entassent pour commander de l'alcool – a laissé place à un petit comptoir sur lequel il n'y a rien et devant lequel personne ne se tient. Le serveur qui est une figure essentielle pour le récit westernien a disparu dans *Paris-Texas*, laissant Travis se faire son self-service. En chemin, il se cogne contre une chaise située au niveau du comptoir. Là encore, le héros wendersien se distingue du cow-boy classique. Il ouvre un premier réfrigérateur rempli de bières mais le referme immédiatement pour manger des glaçons situés dans le réfrigérateur suivant, alors que le cow-boy qui pénètre dans le saloon commande inmanquablement une bière et un whisky. Au-dessus des glaçons, un poster de femme nue est épinglé, unique « piqûre de rappel » à la figure féminine, omniprésente dans l'espace du saloon. Puis, l'évanouissement de Travis filmé en gros plan signe la fin de cette séquence.



Figures 4. *Paris-Texas* (4''10-5''01) : Saloon des temps modernes.

Cette deuxième partie de séquence que nous venons de décrire et qui se déroule dans le bar fonctionne en renvoi avec l'univers du western. La succession d'événements qui mène Travis à ce bar rappelle sur le plan narratif, l'arrivée du cow-boy dans les villes, dans le western. C'est donc à la lumière des codes du western que nous comprenons comment se met en place la déterritorialisation. Or, le bar en tant qu'espace animé, semble avoir subi une « épuration », dans la mesure où l'espace semble avoir été réduit à un minimum, voire à « l'anecdote ». Nous sommes en présence, une fois de plus, d'une déterritorialisation de l'espace par les bouleversements que présente le genre : toutes ces indications s'articulent autour d'un territoire déraciné de sa fonction habituelle.

## 1.2 La voiture, lieu de reconfiguration psychique

Nous avons jusqu'ici évoqué des espaces physiques de la déterritorialisation. Nous verrons ici comment cette dernière se manifeste dans un territoire dit « psychique » dans *Paris-Texas*. La séquence que nous analyserons se situe dans la première partie du récit. Afin de comprendre comment est construite l'analyse de la séquence que nous décrirons ci-dessous, il semble indispensable de définir ici ce qui est entendu par territoire « psychique » :

« Ensemble, conscient ou inconscient, considéré dans sa totalité ou partiellement, des phénomènes, des processus relevant de l'esprit, de l'intelligence et de l'affectivité et constituant la vie psychique. »<sup>33</sup>.

33 *op.cit.*, onglet « psychique » <http://www.cnrtl.fr/definition/psychisme>

En d'autres termes, le psychique « concerne la vie mentale »<sup>34</sup>. La notion de « territoire » induit ici qu'elle est soumise aux mêmes lois citées plus haut, nous les rappelons : « l'appropriation d'un espace par les individus, la limitation de cet espace et sa toponymie »<sup>35</sup>. Or, si nous nous référons à l'ouvrage de José Moure (*Vers une esthétique du vide au cinéma*), nous verrons dans cette séquence que ce territoire psychique en tant qu'espace de « vie mentale », fait état de déterritorialisation (en ceci que le territoire – comme mémoire – a perdu ses substrats) puis d'une re-territorialisation progressive (car la mémoire est en train de regagner ses substrats perdus).

Travis est à présent aux côtés de Walter son frère, qui le ramène à Los Angeles, où se trouve son lieu de résidence et où demeure le fils de Travis. Durant le trajet dans la voiture, Travis qui avait tout oublié, retrouve peu à peu la mémoire.

Travelling sur la voiture qui roule au milieu du désert. Pendant que le véhicule roule, on entend la discussion des personnages. La caméra ensuite se resserre dans le même axe nous présentant les deux frères en plan poitrine assis dans la voiture, au second plan le paysage de la route déserte défile. Travis tient une photo entre ses mains qui éveille la curiosité de Walter. Travis lui explique alors que c'est une photo du terrain qu'il a acheté autrefois et qui représente Paris-Texas autrement dit Paris au Texas. Un gros plan sur la photo nous montre un terrain complètement vague. Suite à quoi Walter demande pour quelles raisons son frère aurait acheté un terrain vide mais celui-ci ne se le rappelle plus.



**Figures 5. *Paris-Texas* (28''46-30''27) : la photographie comme empreinte mémorielle.**

Si la territorialisation de l'espace psychique dépend de l'appropriation et d'une délimitation de cet espace, on peut alors considérer que cette scène qui se déroule dans le

34 *Ibid*, onglet « psychique» <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/psychique/64818>

35 Voir note 19.

véhicule renvoie à une déterritorialisation de l'espace psychique. Dans cette scène, on peut distinguer deux niveaux de déterritorialisation :

– Selon José Moure, la photographie qui fait référence aux « lieux de l'utopie »<sup>36</sup>, est censée rappeler le lieu où aurait été conçu Travis. Ce lieu utopique par son caractère fantasmé peut difficilement être un espace tangible et pour cette raison, la déterritorialisation ici est appréhendé comme un non-lieu, un espace inappropriable :

– Si nous poursuivons avec ce motif de la photographie, nous remarquerons aussi que le non-lieu est restitué ici comme étant un espace désertique. Ce vide qui envahit le cadre de la photographie corrobore en partie la citation ci-dessus mais part ailleurs, elle est aussi la preuve que l'espace psychique est une fois de plus le terrain de la déterritorialisation ; il n'est plus question ici de désappropriation mais d'une délimitation indéfinie – l'aspect incommensurable de l'étendue du désert, souligné aussi par le hors champ de l'image photographiée – au sein d'un espace illusoire, celui de la photographie. De plus, l'amnésie de Travis, ses souvenirs en grande partie effacés, montrent d'une certaine manière qu'il n'y a pas de point d'ancrage dans sa mémoire. Cela renvoie à cet impossible enracinement où l'amnésie du personnage confirme cette déterritorialisation. Ici la photographie est identifiée en tant que lieu utopique et donc en tant qu'espace psychique de déterritorialisation.

Afin d'appréhender le second niveau de déterritorialisation, nous nous intéresserons cette fois, tout en restant en marge, à la notion de « lieux atopiques »<sup>37</sup>. Nous resterons « en marge » car le motif du véhicule – qui est à ce second niveau de déterritorialisation de l'espace psychique, aussi important que le motif de la photographie dans la première partie – ne peut-être rangé dans le registre des lieux atopiques. En effet, bien que le véhicule soit un élément indispensable pour l'existence de lieux atopiques – car c'est lui qui fait « voie de

---

36 « Parmi ces sites ou non-lieux de l'utopie (utopie de ce qui n'a pas de lieu comme l'enfance ou l'origine...autant de lieux [utopiques] d'un illusoire retour sur soi, d'un impossible enracinement qui s'avèrent être la plupart du temps le but d'un voyage au bout du vide : lieux de la désertion de soi et des autres). » MOURE José, *op.cit.*, p.169

37 « Opposition plus générale entre des lieux d'atopie dont la vacuité est vacuité de l'impersonnalité, du « sous-vide » et où le personnage est en attente, en relais au bord d'une voie de communication pour poursuivre sa route (parkings, cafés, hôtels, motels, auberges, chambres d'amies...) » *Loc cit.*

communication »<sup>38</sup> entre les « lieux de passage »<sup>39</sup> – il représente ici un lieu autonome. Il ne peut être classé ni dans les lieux atopiques ni dans les lieux utopiques car il n'est en rien un lieu d'origine.

En revanche, son importance est capitale pour comprendre la construction de la déterritorialisation de l'espace psychique mais aussi pour une re-territorialisation de cet espace. Si la voiture ne peut être rangée ni dans l'une, ni dans l'autre catégorie proposées par José Moure, sa fonction informative au sein du récit rappelle cependant le fonctionnement des « lieux embrayeurs »<sup>40</sup>.

Revenons au tout début de cette séquence où un travelling en plan d'ensemble nous présente le véhicule qui roule au milieu de « nulle part »<sup>41</sup> : le ciel remplit le cadre à 80%, laissant ainsi très peu de relief à ce paysage désertique. Ainsi, ce paysage où roule le véhicule nous apparaît comme « aplani », écrasé. Seules les couleurs, dont chacune caractérise sa portion de paysage – vert pour le désert, gris pour la route, bleu pour le ciel – rappellent le motif du paysage. Cette absence de relief au sein de ce travelling nous donne à voir l'extérieur non plus comme un territoire pluridimensionnel dont on en identifierait les formes mais plutôt comme un territoire légendé par des aplats chromatiques. Ici c'est le territoire en tant qu'il est réduit à l'aplanissement, à l'absence de relief, qui explique la déterritorialisation.

Dans cette optique de la déterritorialisation de l'espace psychique selon le motif du véhicule, on s'aperçoit que le plan resserré sur les deux personnages en train de rouler, présente toujours à travers les vitres de l'automobile ce paysage au relief anéanti, qui défile tel un « ruban »<sup>42</sup>. Ici la trajectoire qui nous est exposée est toujours en lien avec la

---

38 *Loc.cit*

39 « Ces lieux de passage, [atopiques], de partout et de nulle part, où l'on arrive et d'où l'on repart [...] ils sont le plus souvent suspendus à des routes et des autoroutes ou arrimés à des aéroports » MOURE José, *Ibid*, p.170

40 « En effet l'action principale consiste en une longue conversation inaugurale au cours de laquelle bien des informations diégétiques seront fournies au spectateur, en même temps que celles-ci ne peuvent ne peuvent déployer tout leur sens que par référence à la situation d'énonciation diégétisée (qui, quoi, dans quelles circonstances?) » GARDIES André, *op.cit.*, p.79

41 Voir première image de la figure 4 à la page 24.

42 Emprunté à VIRILIO Paul : « Le ruban m'intéresse parce qu'il me semble que c'est une façon de révéler entre l'objet et le sujet, un élément jusqu'ici négligé : le trajet, la trajectoire [...] ». VIRILIO Paul, "la troisième fenêtre", in *Cahiers du cinéma*, n°322, Paris, avril 1981, pp36-37. Cité dans MOURE José, *op.cit.*, p.176

43 Voir deuxième image de la figure 4 à la page 24.

déterritorialisation, or la discussion de nos personnages préfigure une re-territorialisation progressive. C'est ainsi que dans cette même séquence, les souvenirs reviennent à Travis. Un gros plan sur le regard de Travis dans le rétroviseur, au second plan les images de la circulation routière défilent. Travis se souvient alors que Paris-Texas est le lieu où il aurait été conçu.



Figure 6. *Paris-Texas* (34''57-35''27) : Le rétroviseur met en moteur la mémoire.

Ces souvenirs qui remontent à la surface dans ce plan peuvent signifier deux choses :

- Il y a cette hypothèse de la reconfiguration de l'espace psychique que vient confirmer la circulation routière qui défile devant nos yeux et ceux du héros. En effet, le paysage « d'aplats chromatiques » défilant à toute vitesse a laissé la place à une circulation fluide et identifiable : des véhicules circulent dans un carrefour dans le respect des normes de la circulation, comme si d'un point de vue visuel et psychique tout rentrait dans l'ordre.

- Mais il y a en contrepartie, cette hypothèse – évoquée concernant les lieux utopiques – que les « réminiscences » de Travis à propos de son lieu d'origine ne sont là encore que le signe d'un enracinement impossible. De plus, le motif du rétroviseur en tant que miroir psychique renvoie à la dimension illusoire déjà présente dans le motif de photographie.

D'une hypothèse à l'autre, le motif du véhicule fonctionne de manière autonome, à cheval entre le lieu d'origine et le lieu de transit, entre utopie et atonie<sup>44</sup>, il est ici le lieu où se déroule la reconfiguration psychique.

44 MOURE José, *op.cit.*, p.168

## **CHAPITRE 2**

### **Entre espaces fantasmatiques et lieux communs**

Nous essaierons de comprendre comment se territorialise l'exil chez Wong Kar Wai. Si le déracinement prend la forme de l'errance chez Wim Wenders, dans *Happy together* le phénomène se manifeste sous forme d'exil. En effet, alors que l'errance de *Paris-Texas* se traduit par un déplacement du protagoniste pour retrouver sa patrie (sa femme et son fils) l'exil du couple hongkongais, à rebours, se traduit par « un saut hors de la patrie »<sup>45</sup>. Nous rappellerons ici que *Happy Together* relate l'histoire d'un couple homosexuel (Lai Yu Fai et Ho Po Wing) ayant décidé de quitter Hong Kong pour se rendre à Buenos Aires en Argentine. Leur désir de voyage est animé par la volonté de se rendre aux Chutes d'Iguazu mais c'est aussi la possibilité pour le couple de « tout recommencer à zéro ». Or cette phrase prononcée par Ho met en perspective les enjeux narratifs mais aussi socio-historiques.

*Happy Together* sorti en 1997 est un film tourné pendant la période de rétrocession. Durant celle-ci, Hong Kong alors sous protectorat anglais doit être remise entre les mains de la République Populaire de Chine. Cependant cette rétrocession ne semble pas faire l'unanimité dans la population. Hong Kong, région autonome démocratique semble préoccupée par la politique sociale et économique du modèle chinois. Par ailleurs, les événements du massacre de Tian'anmen – mouvement social pendant lequel des milliers de citoyens chinois ont été abattus par des forces militaires, alors qu'ils revendiquaient une politique plus démocratique – n'ont fait qu'accroître le sentiment d'inquiétude chez la population hongkongaise. Cette instabilité socio-politique chinoise provoquera une vague d'émigration massive<sup>46</sup> à Hong Kong, entre 1984 (date de la signature de la rétrocession) et 1997 (date de la rétrocession). C'est dans ce climat d'incertitude politique que Wong Kar Wai tourne *Happy Together*.

---

45 Voir la note 1, page 7.

46 « On considère que près d'un million de personnes ont quitté Hong Kong entre 1984 et 1997 » DUZAN Brigitte, *Site Chinese movies*, onglet « Hong Kong retrocession »  
[http://www.chinesemovies.com.fr/reperes\\_Hong\\_Kong\\_retrocession.htm](http://www.chinesemovies.com.fr/reperes_Hong_Kong_retrocession.htm) (mise à jour avril 2013)

Dans le récit, les protagonistes ont ce désir profond de fuir leur pays et de « tout recommencer à zéro ». Ils se rendent donc en Argentine pour voir les Chutes d'Iguazu. Mais une fois là-bas, les complications apparaissent dans leur relation conjugale et le voyage initial se transforme en exil. Les personnages n'ont plus les moyens de rentrer à Hong Kong et s'installent à Buenos Aires. Le phénomène d'exil se caractérise par cette impossibilité de retour à la terre patrie.

Or, contre toute attente, le séjour des héros ne se déroule pas à l'extérieur, dans le tumulte de la ville, mais au contraire dans des espaces intérieurs, universellement connotés, des « lieux communs »<sup>47</sup> tels que la chambre de Lai Yu Fai, le bar et la cuisine dans lesquels il travaillera.

Mais alors que ces espaces intérieurs semblent territorialiser l'exil des protagonistes, des images emblématiques telles que les Chutes d'Iguazu, le phare d'Ushuaïa ou encore l'Obélisque de Buenos Aires viennent ponctuer le récit et nous rappeler – à l'inverse des espaces intérieurs – que nous sommes en Argentine. Ici l'exil oscille entre territoire anonyme - où les signes permettant d'identifier Buenos Aires sont imperceptibles – et des espaces fantasmatiques qui entretiennent une relation symbolique avec le sol argentin. Mais pourtant inaccessibles à nos deux héros. Nous analyserons comment ces espaces fantasmatiques traduisent le déracinement dans le récit de Wong Kar Wai.

Le terme fantasme revêt plusieurs acceptions. D'un point de vue psychanalytique (Freud), c'est une: « construction imaginaire, consciente ou inconsciente, permettant au sujet qui s'y met en scène de s'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé, de surmonter une angoisse »<sup>48</sup>. D'un point de vue usuel, il s'agit d'une « représentation imaginaire marquant une rupture avec la réalité consciente »<sup>49</sup>, une illusion, une fausse apparence. Ce qui nous intéresse ici c'est l'imaginaire, le fantasme en tant que phénomène détaché de la réalité. Car « c'est la possibilité qu'à la conscience de se donner un objet

---

47 Le lieu « commun », en prise directe sur mon savoir ordinaire, tire son sens, pour l'essentiel, de son signifié et des connotations qui lui sont attachées. Une plage, par ex, convoque un ensemble de sèmes à valeur dénominative et connotative (mais il s'agira ici des connotations plus ou moins convenues au sein d'un groupe social non celles que le travail filmique peut produire) : mer, sable, soleil, vacances etc. ». GARDIES André, *op.cit.*, p.76

48 *op.cit.*, onglet « fantasme » <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/fantasme>

49 *Ibid.*

absent. »<sup>50</sup>

En effet, il semble que le récit de *Happy Together* soit ponctué de scènes qui ne semblent pas être en relation directe avec le parcours des protagonistes, dans une continuité narrative logique. Mais au contraire agissent sur le récit comme des images métaphoriques. Ces images – fonctionnant de manière autonome – révèlent des parenthèses qui ont plus à voir avec le fantasme des personnages qu'avec la réalité. Nous analyserons quels sont ces lieux qui cristallisent le fantasme (inassouvi) de nos personnages et comment ceux-ci produisent du déracinement.

## 2.1 Les chutes d'Iguazu

Afin de comprendre le fonctionnement de la scène des chutes d'Iguazu, nous analyserons la séquence qui la précède – c'est-à-dire le voyage de Lai et Ho pour se rendre à Iguazu – et nous évoquerons aussi celle qui la succède.

Les deux héros sont à l'arrêt sur une route de campagne où ils semblent perdus. Un plan en amorce sur Ho – dormant sur la banquette arrière – ouvre la séquence. Au second plan, à l'opposé de Ho, Lai demande la direction des Chutes à un chauffeur de camion. Un autre plan en amorce sur l'avant de la voiture nous montre Lai de retour au véhicule. L'axe de la caméra est débullé sur la voiture au bord de l'autoroute. Lai passe le volant à Ho. Plan raccord de Ho qui reprend le volant. On entend les deux personnages se disputer. Lai qui sort du véhicule pour le pousser. Raccord regard de Lai qui regarde la voiture s'éloigner. Puis raccord dans l'axe du véhicule qui s'éloigne. Plan d'ensemble où Lai rejoint la voiture. Plan large dans la voiture face au rétroviseur dans lequel on voit Lai courir dans notre direction. Plan d'ensemble dans lequel on voit la voiture qui roule. « Panotage »<sup>51</sup> en plan rapproché sur chacun des personnages pourtant assis côte à côte dans la voiture. On entend la voix off de Fai expliquer la raison pour laquelle ils se rendent à Iguazu. On comprend que le voyage est lié à la lampe que Ho Po Wing avait acheté. Pano de la caméra sur une carte terrestre puis sur la banquette arrière où Ho Po Wing dort. La lampe évoquée par Lai se trouve au premier plan. Faux raccord de mouvement sur la banquette arrière où Ho Po Wing

---

50 AUMONT Jacques, *Les voyages du spectateur : de l'imaginaire au cinéma*, Paris, L. Scheer : Cinémathèque française, 2004, cit. p.8

51 Relatif au mouvement de caméra.

se réveille et sort de la voiture. Plan rapproché de Lai, Ho est au second plan à l'extérieur de la voiture. Lai est concentré sur la carte. Raccord dans l'axe où on l'on voit Ho Po Wing s'éloigner, Lai est accoudé à la voiture. Raccord dans l'axe de Lai soucieux. Puis plan d'ensemble sur la route où on les voit faire du stop. Retour en plan rapproché sur le capot arrière où l'on voit la carte voler au ralenti. La séquence se termine sur un gros plan de Lai se tenant le visage.



Figures 7. *Happy Together* (2''36-6''11) : Sur la route des Chutes.

Dans cette séquence où les héros ont pour but de rejoindre les Chutes d'Iguazu, l'accent est mis sur les tensions relationnelles du couple. D'entrée de jeu, les plans resserrés confèrent aux images un sentiment d'étroitesse et d'instabilité, renforcé par le procédé de l'amorce et l'effet débullé de la caméra. La mise en scène joue aussi sur la division spatiale entre les deux personnages bien qu'ils se trouvent au même endroit comme le montre le pano, de Lai à Ho dans la voiture. Ce qui renvoie à la difficulté d'interaction et la situation conflictuelle entre les deux personnages.

De plus le montage rapide et l'usage « généreux » des raccords viennent confirmer ce sentiment de malaise et de désordre qui règnent dans le couple. Si la scène est construite sur une esthétique du désordre qui se ressent dans la relation entre nos deux personnages, la voix off de Lai vient « remettre de l'ordre » dans le récit et permet au spectateur de comprendre ce qui se passe entre les deux personnages. C'est par le biais de la voix-off que nous comprenons leur motivation : Lai et Ho ont nourri le désir commun de se rendre à Iguazu pour voir les Chutes dessinées sur leur lampe. Mais la voix nous informe dans le

même temps qu'ils ne parviendront pas à Iguazu. Car ils se sépareront avant la fin du voyage. La voix off commente les plans.

Le montage parallèle qui relie le plan d'ensemble où l'on voit les deux héros sur la route faisant du stop - qui précède le plan rapproché sur la carte qui s'envole au ralenti – préfigure la rupture des protagonistes. Le dernier plan de cette séquence qui boucle le montage parallèle est celui de Lai sur le point de pleurer. Les sons dans cette séquence – qui sont de nature diégétiques – confèrent à la séquence une sensation de réel : celle d'une tension, d'une rupture qui se tisse au fur et à mesure que l'on avance sur cette route.

Or la scène qui succède se pose en rupture avec celle que nous venons d'analyser. Cette scène tournée au-dessus des Chutes d'Iguazu est filmée en couleurs, alors que la séquence précédente est intégralement tournée en noir et blanc.

Ici, la caméra qui filme les Chutes tournoie lentement au-dessus de ce paysage. On y entend le bruit léger des chutes mêlé à la musique de *Cucurrucucu Paloma*, chantée par Caetano Veloso.



**Figure 8. *Happy Together* (6''14-7''35) : Plongée sur les Chutes d'Iguazu.**

Puis à la séquence suivante, nous sommes de retour au noir et blanc, dans la ville de Buenos Aires où Lai travaille comme portier. Sur le plan narratif cette image des Chutes semble détachée de la logique du récit. Tout d'abord parce qu'elle s'implante dans l'histoire comme une évocation, un songe. Elle n'entretient pas de rapport direct avec la séquence de la rupture, ni même avec la séquence suivante. Elle ne participe pas directement à la compréhension narrative. Mais au contraire elle agit de manière autonome, en rupture avec la scène qui la succède et la précède.

Cette rupture spatiale de « l'espace narratif »<sup>52</sup> nous renvoie à cette théorie de la « disjonction » spatiale : « Sur la disjonction de deux espaces repose la structure élémentaire : [l'ici/là ] du quotidien vécu, [l'ailleurs] rêvé, espéré et inaccessible. »<sup>53</sup>

Les Chutes d'Iguazu dont la symbolique renvoie à cet « ailleurs » fantasmé par les héros, se pose en disjonction à l'espace de « l'ici/là » : celui de la réalité du couple, représentée ici par la route sur laquelle ils roulent pour se rendre à Iguazu mais aussi par la ville de Buenos Aires, dans laquelle on retrouve Lai. Ici l'aspect fantasmatique provient de la verticalité du cadrage : les chutes filmées en plongée procure au spectateur ce sentiment d'inaccessibilité. Les personnages sont absents de l'espace. Or, la condition pour qu'il y ait espace narratif tient à la présence des personnages car ils font évoluer le récit. Ici l'image est désancrée de sa fonctionnalité narrative. Aussi d'un point de vue formel, le son de nature extradiégétique et la couleur propre à cette scène – différemment de la scène précédente et à venir – viennent renforcer la distinction avec la réalité de nos protagonistes.

L'image des Chutes d'Iguazu figurée sur la lampe, renvoie au désir commun des deux protagonistes : celui d'atteindre les Chutes. Elle nous rappelle aussi la raison pour laquelle nos deux personnages sont venus en Argentine. Cependant, nous remarquerons que le motif de la lampe est disséminé à plusieurs endroits du récit. Ce leitmotiv de la lampe nous ramène au fonctionnement « anaphorique »<sup>54,55</sup>.

Dans son ouvrage, André Gardies défend l'idée que l'usage du lieu-anaphore est un ancrage du cinéma classique.<sup>56</sup> « [...]Lieu anaphore consiste à faire découvrir [...] un lieu qui deviendra par la suite le théâtre d'un moment dramatique fort répandu. C'est là un emploi fort répandu dans le cinéma narratif classique ».

---

52 « spatialité spécifique des personnages, qui contribue à donner corps au récit qui les implique. » LÉVY Jacques, *De l'espace au cinéma*, Annales de géographies (en ligne), 2013, volume 6, numéro 694, p.689-711  
<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>

53 GARDIES André, *op.cit.*, p.119

54 « Quant aux [lieux-anaphores ], ils "tissent dans l'énoncé [un] réseau d'appels et de rappels ; ils ont pris une fonction essentiellement organisatrice et cohésive" HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, cit. p.123 cité dans GARDIES André, *Ibid*, p.80

55 « Quant aux [lieux-anaphores ], ils "tissent dans l'énoncé [un] réseau d'appels et de rappels ; ils ont pris une fonction essentiellement organisatrice et cohésive" [...] C'est plutôt dans l'activité des rappels, anticipations et correspondances intratextuelles que se manifeste pleinement le fonctionnement anaphorique, redoublé du reste, bien souvent, d'une activité métonymique ». *Loc.cit.*

56 *Loc.cit.*

Or, on notera que le déracinement se produit à cet endroit où le lieu anaphorique symbolisé ici par la lampe n'est que le théâtre d'une vacuité narrative. En effet, l'image des Chutes d'Iguazu cristallise le rêve impossible de nos héros. « Ex solum », l'exil est ce phénomène qui se produit « Hors sol », ou encore « ex silio », « exilio », « ex salto » qui s'élance « hors du sol »<sup>57</sup>. De la même manière que les héros s'élancent hors de leur patrie, les Chutes d'Iguazu - motif anaphorique – filmées en plongée au-dessus du sol, se situent hors de l'espace narratif et renvoie au fantasme des personnages. Par ailleurs, on peut considérer cet usage inédit du lieu-anaphore – en tant que théâtre de la vacuité et non du drame – comme une marque de la modernité.

Cependant, la séquence que nous venons d'analyser se trouve au début du récit. A cet instant, le spectateur ne sait pas que leur histoire d'amour doit aboutir sur un échec. Mais la scène sur les Chutes d'Iguazu réapparaîtra à la fin du récit. En effet Lai Yu Fai reproduira seul cette fois le trajet – qu'il avait commencé avec Ho Po Wing – pour se rendre à Iguazu. Si le récit laisse planer le doute quant à la viabilité de leur relation, cette seconde séquence à Iguazu signe de manière définitive l'impossibilité d'une histoire amoureuse pour notre couple. Afin de comprendre comment se construit cette hypothèse, nous débuterons l'analyse un peu avant l'arrivée de Lai sur le lieu des Chutes, c'est-à-dire au moment où Ho Po Wing est dans l'appartement dans lequel il a vécu avec Lai.



Figures 9. *Happy Together* (1"24"25-1"25"56) : Les regrets de Ho Po Wing

Plan large sur la porte de l'appartement entrebâillée nous présentant Ho en train de réparer la lampe. Puis plan rapproché de Ho regardant la lampe, puis gros plan de la lampe qui tourne entre ses mains. Ensuite très gros plan sur le motif de la lampe où l'on voit deux personnes regarder les Chutes. Zoom avant sur la porte fermée de l'appartement où Lai se trouve. Plan large sur la fenêtre derrière laquelle on voit Ho pleurer. Plan rapproché de Ho

<sup>57</sup> « *Ex-silio*, ou *exilio*, c'est *ex-salto*, sauter en l'air, s'élanter hors de, bondir, exulter, de joie aussi bien, mais *exsilium* ou *exsulium*, c'est l'exil, le bannissement [...] et l'étymologie renvoie à *ex-solum*, le hors-sol. » CASSIN B, *op.cit.*, p.65

Po Wing assis sur le fauteuil dans l'appartement où il a vécu autrefois avec Lai.

On entend la même mélodie rappelant les airs de tango qui traversent tout le récit sur lesquels Lai et Ho dansaient. Puis, sur le mode extra-diégétique, la voix off de Lai vient se superposer à la scène. Elle nous apprend que Lai est enfin arrivé à Iguazu seul, mais qu'il regrette que Ho Po Wing ne soit pas là. Puis le plan des Chutes devant lesquelles Lai se tient succède à celui de Ho sanglotant. Un plan rapproché de face sur le visage de Lai nous le présente mouillé par l'eau des Chutes. Puis la séquence se termine sur un plan en plongée, au-dessus des Chutes et nous renvoie aux images de la séquence d'introduction. Le morceau de tango se termine avec le plan.



Figure 10. *Happy Together* (1''25''56- 1''26''21) : Les regrets de Lai

Le morceau de tango qui structure toute la séquence confère à celle-ci, un sentiment de nostalgie. Le recadrage progressif sur les deux personnages dessinés sur la lampe, regardant eux-mêmes les chutes nous ramène à cette idée que le motif anaphorique des Chutes cristallise l'amour impossible de nos protagonistes dans la mesure où ils ne les ont jamais atteintes ensemble.



Figure 11. *Happy Together* (1''26''05- 1''27''55) : Les Chutes, espace de l'impossible.

Cette hypothèse du désespoir amoureux est renforcée ici par la tristesse ostentatoire du personnage de Ho Po Wing. Mais aussi par la voix off de Lai qui nous informe de son regret d'être seul aux Chutes.

## 2.2 Le Phare d'Ushuaïa

Après les Chutes, le second élément relié à l'espace fantasmatique des protagonistes serait le Phare d'Ushuaïa. En effet, faisant parti des monuments emblématiques argentins, non visités par les héros, le Phare d'Ushuaïa – par son insertion dans le récit – nous renvoie à l'un des sèmes principaux de l'espace fantasmatique. Alors que le motif des Chutes symbolise l'impossibilité d'une relation amoureuse entre Lai et Ho, le Phare cristallise la guérison amoureuse. Afin de comprendre comment s'organise l'espace fantasmatique du Phare, nous débuterons l'analyse au moment où Lai et Chang discutent dans le bar.

Dans le bar on apprend que Chang va se rendre à Ushuaïa, lieu situé à l'extrême pointe de l'Argentine, considéré comme la fin du monde. Lai lui parle du Phare et explique que des gens avec des problèmes amoureux se rendent là-bas pour déposer leur chagrin afin de s'en délester. Chang donne alors un magnétophone à Lai pour qu'il puisse se confier et y laisser un témoignage. Lai reste seul assis à sa table. Il tient le magnétophone dans sa main. Il sanglote. Un peu plus tard dans le récit, on retrouve Chang sur l'île où est localisé le Phare.



Figures 12. *Happy Together* (1''28''28-1''29''09 : Confessions au Phare.

La caméra embarquée donne l'impression de voler autour du Phare. La voix off de Chang se superpose aux plans sur le Phare et nous apprend que Chang est lui aussi un exilé. Il s'est rendu au Phare pour déposer le secret de Lai Yu Fai contenu dans le magnétophone. Chang est tout en haut du Phare, la caméra tourne autour de lui comme un oiseau. A mesure que la séquence évolue, les plans se resserrent progressivement sur Chang. Puis après une ellipse, on le retrouve debout sur les rochers. La caméra tourne très vite. On entend la voix off de Chang commentant ce qu'il entend à travers le magnétophone: la bande son est vide, il y distingue des bruits étranges comme quelqu'un en train de sangloter.

Les plans tournés sur le Phare donnent l'impression de se trouver sur un lieu inaccessible. Le Phare est situé sur un îlot. Ces plans donnent l'impression que la caméra survole le lieu, ce qui rappelle le vol d'un oiseau. Les recadrages en plans rapprochés nous permettent de localiser Chang. Puis brusquement, le plan rapproché laisse place au plan large nous présentant cette fois Chang au pied du Phare, dictaphone en main, pendant que la voix off défile. Ici seule la voix off fait état d'une continuité narrative alors que l'ellipse et la valeur de plan qui changent de manière brutale laissent plus de place à l'évocation. Aussi la vitesse à laquelle la caméra se déplace produit un sentiment aérien.

L'espace du Phare, lieu de la confidentialité, permet à Lai de se libérer d'un lourd secret par l'intermédiaire de son ami Chang. La confiance se produit sur le mode allusif, assurée par le motif du magnétophone. L'usage accéléré de la vitesse et les valeurs de plans aériens nous renvoient plus à un espace symbolique qu'à un espace de réel.

### **2.3 La place de l'Obélisque à Buenos Aires**

Dans ce dernier espace la question de la vitesse est importante, car son fonctionnement fantasmatique dépend non plus seulement de l'espace mais de son rapport au temps. En effet, dans ce troisième volet où il est question de la place de l'Obélisque, monument emblématique de la ville de Buenos Aires, nous remarquons un travail de distorsion temporelle dans cette scène – tournée en un seul plan – mais aussi dans les séquences périphériques. On observe ce travail de distorsion depuis le moment où Lai et Chang se font leur adieux dans l'appartement de Lai et se termine avec l'arrivée de Ho Po Wing dans les toilettes. L'unité narrative que nous analyserons ici se compose donc de quatre scènes : celle

des adieux, du match de foot, la scène tournée sur la place de l'Obélisque et la dernière scène où Lai se déplace dans les rues de Buenos Aires. Et nous verrons ici comment s'organise – ce que l'on nommera ici – ce jeu de « temporalités polyphoniques »<sup>58</sup>. Il est question dans cette partie de rendre compte des différentes temporalités au sein d'une même unité narrative et quels sont les enjeux sur le récit. Nous verrons comment se déploie le fantasmatique dans la narration à partir de ce principe polyphonique. Tout d'abord, on fait le constat qu'au sein de ces quatre scènes successives, le temps est systématiquement distordu. Toutes ces scènes sont en lien avec Lai et son rapport à Buenos Aires.

### L'appartement : scène des adieux

Chang a raccompagné Lai chez lui. Un gros plan sur Lai face à nous. Mal en point, au-dessus de ses W.C. On entend Chang lui demander si tout va bien. Contrechamps de Chang où on voit Lai se retourner. Puis un plan large nous présente les deux personnages de profil. Ils se serrent la main. Contrechamps de Chang, Lai lui fait une blague. Retour sur champs de Lai où on voit Chang sourire à la blague de son ami. Puis nouveau contrechamps de Chang, les deux garçons se saluent, se prennent dans les bras l'un de l'autre. Champ/contrechamps tour à tour sur leur deux visages. Plongée sur cette scène d'accolade. Puis plan large où on voit Chang sortir au ralenti de l'appartement de Lai, ce dernier au second plan le regarde s'éloigner.



**Figures 13. *Happy Together* (1''10''01-1''11''05) : Les adieux, distorsions accélérées.**

58 Terme emprunté - relatif aux structures polyphoniques du récit - à BIRO Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon, Aléas, 2007, p.260

Dans cette scène à partir de 1"10"39, le montage amène dans la mise en scène un effet de décélération au moment où les personnages se font l'accolade. On constate ce phénomène de ralentissement dans d'autres séquences du film. Quelques soit ces scènes (au ralenti), elles coïncident toutes avec un fragment du récit où deux personnages sont dans une situation de grande complicité (d'affection intense). Ce moment où Ho et Lai fument leur cigarettes ensemble. Où encore quand ils sont tous deux dans le taxi.



Figures 14. *Happy Together* (19"19-19"49 puis 22"32-23"21) : Instants complices, distorsions au ralenti.

Il est intéressant de voir que ce phénomène d'élasticité temporelle intervient lorsque les personnages sont réunis. Wong Kar Wai par cet arrêt sur image prolonge un lien complice entre les personnages. On notera aussi que dans cette scène ce moment de complicité se produit à l'intérieur de l'appartement de Lai.

### Le match de foot

Or, en opposition à cette scène d'adieux, la scène qui suit se déroule lors d'un match de football (discipline sportive emblématique en Argentine). Plan d'ensemble sur les spectateurs dans les tribunes, dans le ciel un hélicoptère passe. Puis plan rapproché sur la foule déchaînée. Un plan en plongée sur le terrain de foot où les joueurs se disputent le ballon. Plan rapproché au milieu de la foule, où on découvre Lai en train dormir dans la tribune déchaînée.





Figures 15. *Happy Together* (1''11''08- 1''11''18) : Contraste rythmique.

Ici l'euphorie générale de la foule et la course effrénée des joueurs créent un contraste d'ordre rythmique entre l'ambiance du stade et l'humeur de Lai, littéralement absent de l'évènement.

### L'Obélisque

Ce décalage est renforcé dans le plan séquence suivant : l'Obélisque. Plan d'ensemble sur l'Obélisque vue d'en haut. A droite du cadre, une horloge affiche l'heure qui défile en accéléré. Dans la ville on aperçoit la circulation routière défilant à toute vitesse, si bien qu'on ne perçoit plus que des mouvements effrénés. La circulation dont la vitesse est accélérée ne nous permet pas de distinguer les images. Au début de la scène le cadran horaire indique 20h22 puis à la fin du plan – qui ne dure que vingt et une secondes – le cadran affiche 21h27.



Figure 16. *Happy Together* (1''11''20-1''11''41) : l'Obélisque, distorsion en accéléré.

Ici le fantasme se joue dans cette accélération du temps. En effet la scène qui ne dure que quelques secondes accélère le rythme de la circulation et l'heure qui défile. Nous donnant à voir l'effet d'une compression temporelle. Ici la narration nous met face à deux

temporalités : celle du spectateur qui ne dure que que vingt-une secondes et celle de la narration qui dure une heure. Cette mise en scène dans ce paysage sur-urbanisé met en relief l'inadéquation entre une temporalité urbaine représentée ici par le mouvement déréglé de la circulation et l'accélération du cadran horaire et la temporalité du spectateur dont le rythme diffère.

### Lai au contact de Buenos Aires

Pour clôturer cette partie à propos des polyphonies temporelles, nous analyserons la scène qui succède l'Obélisque. Alors que le plan séquence tourné sur l'Obélisque, nous présente Buenos Aires vue de haut, la scène qui suit nous plonge à l'intérieur de la capitale où nous retrouvons le héros. Lai se ballade dans les endroits fréquentés de Buenos Aires. Il semble en quête de compagnie.



Figures 16. *Happy Together* (1'11''43-1'12''31) : Tempo urbain.

Une caméra embarquée inaugure la scène où le spectateur voit défiler la ville. Plan large où Lai se place dans la ville au milieu des passants. L'image est floue. Gros plan sur des fessiers. Plusieurs plans rapprochés sur les badauds. Mouvement en pano sur les gens qui discutent. Travelling rapproché sur les passants. Une succession de plans où voit Lai en train de discuter avec des personnes différentes. Plusieurs plans « panotés » sur la foule, comme dans un manège.

La séquence se décline en une succession de plans très rapides et flous sur des scènes de vie nocturne. La durée des plans est si courte et se succèdent si rapidement que nous avons l'impression de voir défiler des fragments d'images, des diaporamas. Cet effet flouté omniprésent dans ces images rappellent l'ivresse que peut engendrer le rythme urbain.

Des quatre scènes – qui composent cette unité narrative – le jeu de distorsion du temps amène une graduation rythmique qui vient confirmer l'idée de temporalités polyphoniques. Dans ces scènes, chaque temporalité a sa fonction bien spécifique.

La première scène où les deux amis se font leur adieux, la distorsion met en relief un étirement du temps au moment où les deux personnages se font l'accolade. Ici, le ralentissement restitue l'affection profonde des personnages. Or, les trois scènes qui succéderont - le match, l'Obélisque et la promenade de Lai dans la capitale – se posent en rupture en tous points avec la scène inaugurale. En effet, alors que la scène d'adieux se déroule dans un espace clos, les trois autres scènes se déroulent en extérieur. Cette première remarque basée sur une caractéristique « axiologique »<sup>59</sup>, détermine le récit des protagonistes selon l'organisation de l'espace. Ici l'espace privé représente un espace d'épanouissement possible pour Lai. La relation amicale est soulignée par le jeu de distorsion. Or, la scène de foot - où Lai dort dans les tribunes - se déroule à l'extérieur vient signifier une première forme d'inadéquation avec le rythme populaire. Lai ne s'inscrit pas dans le mode de vie argentin restitué ici par la présence de la foule et la course des joueurs après le ballon. Ici le rythme est marqué par l'énergie déchaînée de la foule. Cependant, l'engouement des foules est la marque d'une temporalité « identitaire » à laquelle Lai ne peut s'adapter.

Si dans cette scène, l'inadéquation de Lai semble dépendre d'enjeux culturels, la scène suivante – celle de l'Obélisque – nous dit quelque chose à propos de l'état du monde et de son rapport à la vitesse. En effet, la scène de l'Obélisque filmée en plongée nous présente une place très éclairée, rythmée par une circulation où la vitesse fait disparaître, solubilise les images. De plus, la cadran qui indique l'heure qui passe, accélère le temps affiché : en vingt et une secondes, l'horloge passe de 20h22 à 21h27. Ce qui crée un décalage entre la temporalité du spectateur et celle de la narration, entre une quasi-inertie et sur-accélération : « Avec la vitesse absolue la technologie célèbre la vérité incommode de la culture paradoxale, dans laquelle se représentent un [ trajet sans trajectoire ], un [ véhicule immobile ], une [ arrivée sans départ ], un [ mouvement statique ], une [ vue sans regard ], un [ paysage sans horizon ], un [ vertige vers le haut ], une [ localité globale ], un [ espace virtuel ]... Le paradoxe primaire, qui explique la collection complète des paradoxes de

---

59 « Ordre axiologique (privé/public ; profane/religieux ; interdit/autorisé, etc.) » GARDIES André, *Ibid*, p.83

l'accélération, c'est en cela que la vitesse débouche sur des états d'inerties : plus de vitesse, plus d'immobilité. Le progrès dromologique conclut dans le recul, dans l'élimination même du mouvement, dans l'absence de durée, dans l'inertie ». <sup>60</sup>

Ici, le propos de Leonardo Marcos OITTANA – en référence à la théorie de Paul VIRILIO – vient confirmer cette disparition du figuratif par la vitesse dans le plan-séquence de l'Obélisque. Mais alors que cette scène en plongée sur le monument emblématique de Buenos Aires semble nous dire quelque chose sur les changements urbains, (en dehors des limites narratives) l'immersion de la caméra suivant le trajet de Lai dans la ville nous rappelle que le héros n'a aucune chance de s'épanouir dans la capitale argentine. Ce constat d'enracinement impossible se fait à plusieurs endroits : tout d'abord, d'un point de vue axiologique. En effet, le héros n'est pas aussi à l'aise dans l'espace public que dans l'espace privé. L'épanouissement ne se passe pas à l'extérieur mais en intérieur. Contrairement aux scènes qui soulignent l'inadaptation du héros dans la ville, la complicité entre les deux amis n'est pas suggérée par une esthétique de la disparition mais plutôt par une esthétique de la persistance. En effet, la scène des adieux est filmée au ralenti afin de marquer le lien fort qui unit Lai et Chang.

Si l'élasticité temporelle ici met en jeu la complicité des personnages, les modalités de représentations diffèrent selon les scènes. Le plan fixe sur l'Obélisque présente la vitesse la plus accélérée. Mais l'ivresse de la vie nocturne dans le quatrième volet met l'accent sur la fragmentation des plans. Alors que le premier présente un système de champs/contrechamps équilibré entre les deux personnages. Ici, la temporalité polyphonique est d'abord instaurée par le rythme de montage. De plus, on peut aussi dire la chanson de Frank Zappa *I have been in you* - qui démarre au moment où Lai se trouve dans le stade - renvoie à la présence

---

60 « Con la velocidad absoluta la cultura técnica celebra la verdad incómoda de la cultura paradójica, en la cual se hacen presentes un “trayecto sin trayectoria”, un “vehículo inmóvil”, una “llegada sin partida”, un “movimiento estático”, una “visión sin mirada”, un “paisaje sin horizonte”, un “vértigo hacia arriba”, una “localidad global”, un “espacio virtual”... La paradoja primera, que explica la completa colección de paradojas de la aceleración, está en el hecho de que la velocidad del movimiento desemboca en estados inerciales: a más velocidad, más inmovilidad. El progreso dromológico concluye en el retroceso, en la eliminación del propio movimiento, en la ausencia de duración presente, en la inercia ».

OITTANA Leonardo Marcos, *Velocidad y comunicación: la revolución de las transmisiones según Paul Virilio*, La trama de la comunicación [en ligne], 2015. <https://doaj.org/article/fddb4634d2ba4c189e6eb57829e4cf84> Traduction de Nelly Patouma.

du protagoniste dans la ville. Cette musique souligne de manière anecdotique le quatrième volet, car Lai est en quête de relations très intimes. Or la chanson de Zappa fait allusion à une relation d'ordre charnel qui évoque une « immersion réussie ». Alors que Lai ne trouve pas d'épanouissement dans sa virée urbaine.

***DEUXIÈME PARTIE***

**Figures du déracinement**

## CHAPITRE 1

### **Travis : du voyage d'Ulysse au bannissement d'Enée**

#### **1.1 Travis et Ulysse : Un voyage initiatique**

Dans la première partie, nous avons analysé la façon dont le déracinement fait territoire dans les films *Paris-Texas* et *Happy Together*. Dans cette partie il sera question de comprendre en quoi le personnage de Travis fait l'objet d'un déracinement multiple. Si le déracinement dans la première partie est traité comme un phénomène territorial, il sera plutôt question ici de « figures du déracinement ». On entend par cette expression que le déracinement peut apparaître sous différentes formes. Il s'agira donc de comprendre comment le déracinement se manifeste à travers différents personnages, quels sont ces personnages et quels liens ils entretiennent avec Travis.

Selon Barbara CASSIN, Ulysse, Enée et Hannah Arendt ont la nostalgie pour dénominateur commun, qu'elle définit comme étant « la douleur du retour »<sup>61</sup>. Dans son ouvrage, B.CASSIN interroge « le rapport entre patrie, exil et langue maternelle »<sup>62</sup> :

- Ulysse dont les Dieux le forcent à partir en guerre, quitte sa patrie (sa femme Pénélope et son fils Télémaque) pour ne la retrouver que vingt ans plus tard. Son départ obligé le met dans une situation d'exil. Cependant, les épreuves qu'il affronte confèrent à son exil, des attraits qui relèvent du voyage initiatique.
- Enée quitte Troie, sa ville d'origine qu'il doit fuir pour toujours et est forcé de d'exiler à Rome dont il sera le fondateur, mais à la condition qu'il oublie Troie et sa langue maternelle, le grec.
- Hannah Arendt forcée de s'exiler aux Etats-Unis sous la seconde guerre mondiale considère l'allemand, qui est sa langue maternelle comme sa seule patrie.

Il découle de ces histoires trois formes différentes d'expatriation : les aventures d'Ulysse oscillent entre voyage initiatique et exil forcé. L'exil d'Enée se transforme en bannissement.

---

61 CASSIN Barbara, *op.cit.*, p.17

62 *Ibid*, p.20

Hannah Arendt trouve refuge dans sa langue.

Or, le personnage de Travis est à la charnière de ces trois formes d'expatriation : son retour parmi les siens lui permet une réappropriation identitaire qui passe par le voyage qu'il effectue et le langage qu'il réapprend. Cependant la patrie réunie (sa femme et son fils), Travis continue son chemin comme si le retour à la patrie lui était impossible. Nous verrons ici en quoi le personnage de Travis renvoie respectivement au personnage d'Ulysse mais aussi d'Enée. Nous ne parlerons pas de Hannah Arendt car son exil étant lié au langage, il ne nous concerne pas directement.

Nous analyserons ce chapitre à la lumière des personnages de B.CASSIN. Dans cette partie il sera question des relations intertextuelles qui existent entre le scénario de « Paris-Texas » et la relecture de l'Odyssée et de l'Enéide, selon B.Cassin. On remarquera ici que les premières scènes du film évoquent – comme nous l'avons développé dans le premier chapitre – un retour parmi les vivants.

Or, dans l'Odyssée – que Wim Wenders avait lu avant de commencer la réalisation de « Paris-Texas » et dont il s'est inspiré<sup>63</sup> - deux épisodes de l'épopée peuvent être rapportés à cette séquence d'introduction de « Paris-Texas » : il y aurait d'une part le retour d'Ulysse des enfers ou, l'arrivée d'Ulysse en Phéacie<sup>64</sup>. L'épisode le plus probant quel qu'il soit, n'est pas le cœur de notre propos. Il importe ici de comprendre les résonances qu'il existe de Travis à Ulysse et Enée. Or, on remarque que d'un récit à l'autre, ce déplacement de la mort vers la vie nous ramène de manière implicite à cette notion majeure de « voyage initiatique ».

Nos deux héros ont une mission à remplir : Ulysse doit retrouver Ithaque, sa patrie où l'attendent Pénélope sa femme et Télémaque son fils. De même pour Travis qui doit réunir sa femme Jane et son fils Hunter. Il y a donc en premier lieu, une quête commune à nos deux personnages. Mais si nous décortiquons la signification du terme « voyage initiatique », nous nous apercevons qu'il ne s'agit pas uniquement d'une mission à accomplir mais d'un processus interne propre à cette expérience que l'on retrouve dans les aventures de

---

63 « [...] Pour la première fois je venais de lire [l'Odyssée] d'Homère [...] J'ai parlé à Sam de [l'Odyssée] et nous avons essayé de concevoir une histoire qui n'était pas tirée d'un roman. » (Wim Wenders)

VILLIEN Bruno, *PDF referentiel nouvelobs*,

[http://referentiel.nouvelobs.com/archives\\_pdf/OBS1036\\_19840914/OBS1036\\_19840914\\_082.pdf](http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1036_19840914/OBS1036_19840914_082.pdf)

64 CALVET Yan / LAUTÉ Jérôme, *Wim Wenders. Au fil du temps*, Caen, Revue Eclipses n°57, 2015, p.101

nos deux protagonistes.

« Voyage » renvoie à « un déplacement que l'on fait, généralement sur une longue distance, hors de son domicile habituel »<sup>65</sup>.

« Initiatique » : « Le mot vient du latin initiare “commencer”, initium “début”, de in ire "s'avancer dedans", "aller à l'intérieur". ». « Initier, avant même de signifier “commencer”, veut dire dans son étymologie grecque, “faire passer par la mort”<sup>66</sup>.

Cette expérience du voyage initiatique semble donc comprendre plusieurs étapes auxquelles sont soumis nos deux protagonistes :

– La quête à effectuer, le passage par la mort puis finalement le re-commencement, qui peut-être appréhendé ici comme un nouveau départ, une renaissance : « "commencer", initium "début", de in ire "s'avancer dedans", "aller à l'intérieur" ». <sup>67</sup>

Alors que de retour pour Ithaque, Ulysse est sur le point de terminer sa quête, Travis dès lors qu'il pénètre dans Terlingua entame la sienne, qui nous le verrons ici consistera non seulement à un retour en patrie mais aussi et surtout, à une réappropriation identitaire. Comme nous l'avons déjà annoncé ci-dessus, l'atterrissage de Travis dans la ville de Terlingua a quelques accointances avec le périple d'Ulysse. Ici le retour de Travis peut-être lu comme les prémices de son retour parmi les siens : le premier qui le reconnaît est Walt, son frère.

D'après la lecture que CASSIN nous fait de l'Odyssée, Ulysse n'a pas immédiatement conscience qu'il est de retour dans sa patrie, lors de son arrivée à Ithaque .<sup>68</sup> Pourtant il y est reconnu. Dans ce même paragraphe, Cassin revient sur le passage des sirènes pendant le retour d'Ulysse sur le chemin d'Ithaque :

---

65 *op.cit.*, onglet « voyage » <http://www.cnrtl.fr/definition/voyages>

66 « Initier, avant même de signifier "commencer", veut dire dans son étymologie grecque, "faire passer par la mort". Mais un passage qui, comme tous les rites d'initiation, entraîne un changement de conscience, une mutation [...] Pour l'initié, le regard porté sur la vie et sur la mort est à jamais changé. » DE GRAVELAINE Joëlle, *La Déesse sauvage*, Saint-Jean-de-Braye, Dangles, 1993. cité dans MANDON Tristan, *racines.traditions: initiation*, p.2 <http://racines.traditions.free.fr/initia/initia.pdf> (mise à jour en novembre 2006)

67 MANDON T, *Ibid*, p.1

68 « Ulysse, qui ne la reconnaissait quand il n'y était pas encore, ne la reconnaît pas à présent qu'il y est. » CASSIN B, *op.cit.*, p.34

« Ulysse entend son identité d' [Ulysse ] chantée par les Sirènes [...] Alors, raconte Ulysse, [ je reste là planté au sol] [...] lié à l'emplanture dans les limites d'un lien douloureux que les marins ont l'ordre de resserrer encore. Ces mots disent comment on est quand on est reconnu, identifié : on est là [planté au sol], [ planté dans le sol] »<sup>69</sup>. Or, si Travis se situe maintenant du côté des vivants, tout comme Ulysse il ne semble pourtant pas s'en apercevoir et à contrario d'Ulysse, il ne semble pas vouloir revenir dans le monde des siens.

## 1.2 Retrouvailles fraternelles

Travis vient de quitter Terlingua et a repris sa route vers le désert. Un plan large ouvre la séquence sur le désert dans lequel Travis se déplace. Derrière lui la route. Au-dessus de sa tête dans l'axe de son déplacement des lignes de télécommunications électriques viennent strier le cadre. La voiture de Walt arrive. Puis nous retrouverons en plan large la voiture de Walt croisant la route de Travis. Walt sort de la voiture. Les lignes électriques sont parallèles au trajet de Travis. Ensuite un plan d'ensemble sur Walt qui appelle Travis. Ce dernier s'arrête de marcher. Gros plan sur Travis qui regarde au loin. Puis raccord en plan d'ensemble de ce que regarde Travis : le désert et lignes électriques qu'il suivait.



Figure 17. *Paris-Texas* (11''40-13''52) : L'étreinte du vide.

<sup>69</sup> *Ibid*, p.38

Les comparaisons d'un récit à l'autre fonctionnent à l'envers ; alors que les cordes se resserrent autour d'Ulysse pour l'empêcher de rejoindre les sirènes, Travis lui semble se laisser happer par ce désert dont il a surgi au début du film. Les lignes électriques peuvent être mises en analogie avec les cordes que les marins s'efforcent de ne pas relâcher. Mais au lieu de retenir Travis, elles sont détachées, dans l'air, et guident Travis vers le néant. Or, la voix qui chez Ulysse l'appelle vers les fonds marins, s'avère salvatrice pour Travis. C'est la voix de son frère qui l' « immobilise », le « plante dans le sol »<sup>70</sup> et le tire du néant. Pour Travis comme pour Ulysse la voix est « l'outil » qui mène à l'identification. Mais contrairement à Ulysse, le personnage de Dean Stanton ne semble pas vouloir rentrer chez lui. Les retrouvailles avec Walt son frère signifient donc ici, le premier pas vers une réassignation identitaire pour Travis, en ceci qu'il est reconnu par son frère.

### **1.3 Devant le miroir**

En effet, le retour parmi les siens se fait progressivement et avec l'aide de Walt. Alors que pour Ulysse la volonté de retour à Ithaque est une évidence, Travis en revanche se voit forcé par son frère de regagner le foyer. Comme si « la douleur du retour »<sup>71</sup>, habitait les protagonistes de manière différente. Bien que les aventures d'Ulysse complexifient son retour à Ithaque, il ne rebrousse jamais chemin. De plus, ces multiples exploits ont fait de lui un héros. Or comme le suggère cette scène devant le miroir duquel il se détourne, Travis semble être aux antipodes de la figure héroïque ulysséenne .

Plan poitrine sur Travis dans la salle de bain, il ouvre les robinets de douche, puis se retourne pour poser ses affaires et se retrouve nez à nez devant le miroir. Il soupire, baisse la tête et s'en va. Puis dans un second plan, on le voit reprendre la route vers des chemins inconnus.

---

<sup>70</sup> *Loc cit.*

<sup>71</sup> *Ibid*, p.17



Figures 18. *Paris-Texas* (17''44-18''00) : Retour brutal à la réalité.

Cette confrontation soudaine du protagoniste à sa propre image l'éloigne du chemin du retour. Si Ulysse est un personnage déterminé dans sa quête de retour, le personnage de Travis – dont la teneur héroïque est mise en reflet par le miroir – préfère faire marche arrière.

#### 1.4 Le deuxième sauvetage

Walt revient au Motel et se rend compte que Travis s'est enfui. On voit Travis marcher sur des rails dans un plan large. Le cadre est scindé en deux par un poteau électrique, auquel sont suspendus des fils électriques et sous lesquels Travis avance. Toujours dans le sens parallèle à son trajet. Ce qui rappelle la disposition des fils électriques de la première séquence de retrouvailles des deux frères. Puis Walt sort de la voiture pour rejoindre son frère. Le plan suivant nous présente un plan d'ensemble sur le paysage désertique vers lequel Travis se dirige. Ce plan qui semble avoir été tourné en très courte focale, donne l'impression d'une très grande profondeur de champ et d'un paysage qui s'étend à l'infini. C'est en regardant dans cette direction que Walt dit à Travis : « Peux-tu me dire où tu vas Travis ? Qu'est ce qui t'attire ? Par là, il n'y a rien du tout ». Puis Walt ramène Travis à la voiture.



Figures 19. *Paris-Texas* (19''00-20''20) : L'appel du vide.

Le poteau électrique situé au premier plan et divisant le cadre en deux dans sa longueur, fait écho à la frontière, la dualité symbolique qui existe entre la vie d'un côté : Walt qui vient sauver et le néant représenté par l'infini désert par lequel Travis se sent attiré. Cet appel du vide est renforcé par les fils électriques qui convergent dans le sens de la trajectoire du héros et viennent appuyer l'idée que le personnage est happé vers ce vide. Sans compter les remarques que fait Walt au sujet de la route que poursuit son frère. Il y a au sein de cette séquence un jeu de tensions entre le désert dans lequel s'engouffre Travis et le retour à la civilisation suggéré par le personnage de Walt. Le désert étant ici considérée comme la métaphore de la mort (« il n'y a rien du tout ») - duquel Travis est revenu et dans lequel il semble vouloir poursuivre – et Walt tenant ici le rôle de première patrie, on pourrait considérer alors qu'il y a dans ce plan une tension symbolique entre la vie et la mort. Le retour de Travis parmi les vivants n'est donc pas instantané et il doit encore passer par différentes étapes pour se reconnaître dans sa patrie. Tout comme Ulysse qui est lui reconnu, mais qui ne reconnaît pas immédiatement sa patrie.

## 1.5 Travis et l'identité paternelle

Comme indiqué dans le passage ci-dessus, pour Travis comme pour Ulysse, le retour parmi les leurs, n'est pas « *index sui* »<sup>72</sup>. Il faut en passer par un processus au cours duquel les proches (en tant que membres de la famille) sont les premiers à le reconnaître. Dès son arrivée à Ithaque, Télémaque fils d'Ulysse sera le premier (en tant que proche) à le reconnaître. Là encore, nous verrons de quelles manières les procédés de reconnaissance s'entrecroisent de l'Odyssée d'Ulysse au scénario de « Paris-Texas ».

Selon Cassin, Télémaque est le premier à voir son père qui lui apparaît en premier lieu comme « un vieux couvert de loques », jusqu'à ce qu'Athéna verse *la kharis* (la grâce)<sup>73</sup> sur Ulysse et le transforme en divinité. Ulysse apparaît sous les yeux de son fils, à la fois comme le vieillard et la figure divine, dans une double image de lui-même. Cette vision « superlative » de la figure paternelle : « reconnaissance de fils entre pas assez et trop »<sup>74</sup> dira Cassin, nous renvoie à une image d'un père idéalisé.

Or l'on retrouve cette rencontre père/fils transposée dans le scénario de Sam Shepard. Mais dans le cas présent, il faut que Travis apprenne à devenir ce père « idéal », ce n'est pas chose immanente à l'instar d'Ulysse. Lors de leurs premiers échanges, Hunter ne semble pas satisfait de l'image paternelle que renvoie Travis. Si selon Cassin, la reconnaissance est immédiate pour Télémaque, pour Hunter, il faut que l'image paternelle incarnée par Travis soit sublimée pour que le fils lui accorde le statut de père. Celui-ci doit alors apprendre à redevenir père, en d'autres termes réacquérir une identité paternelle.

## 1.6 Première sortie de l'école

Un plan américain ouvre la séquence sur Travis de dos, de l'autre côté de la route, face à l'école d'où sortent les enfants. Puis on retrouve Travis en plan poitrine cette fois face à nous, cherchant Hunter du regard. Un nouveau plan sur la sortie d'école nous montre Hunter et son copain devant l'établissement, en attente sur le trottoir d'en face. La caméra revient en plan poitrine sur Travis qui fait un salut de la main. Retour en contrechamps sur Hunter et son ami en train de discuter, Travis est au second plan. Puis les deux garçons qui sont au

---

72 « [...] non, la patrie n'a rien d'une évidence, elle ne fait pas preuve d'elle-même, n'est pas *index sui* [...] » *Ibid*, p.36

73 « Il y est reconnu d'abord par son fils Télémaque [...] comme un dieu lorsque Athéna verse la *kharis*, la grâce sur sa tête ». *Ibid*, p.39

74 *Ibid*, p.40

premier plan s'en vont. La caméra se resserre sur le visage de Travis qui les regarde s'en aller. Puis de nouveau un plan dans le champ de Travis qui regarde les deux enfants monter dans une voiture sur le trottoir d'en face. Dans le dernier plan de la séquence Travis repart seul.



Figure 20. *Paris-Texas* (46''42-47''31) : Sortie d'école numéro une.

Dans cette séquence, Travis tel un parent, attend à la sortie de l'école pour récupérer Hunter. Or, ce dernier le voit de l'autre côté de la route mais il nie sa présence. Ce jeu d'opposition champ/contrechamps de Travis qui attend et de Hunter qui l'ignore, ainsi que cette route qui distancie nos deux personnages, viennent confirmer l'idée qu'il n'y a pas encore de lien entre Travis et Hunter. Mais aussi que Hunter ne veut pas se lier à Travis.

### 1.7 La transition illusoire

Alors que la transformation du « vieillard » en « divinité » est immanente pour le héros de l'Odyssée, Travis lui, doit « transcender » son image paternelle. Ce concept transcendance/ immanence est ici fondamental car il est à la fois un point de jonction et de

divergence dans la construction identitaire de nos deux héros. Alors que la paternité est inscrite « à l'intérieur »<sup>75</sup> d'Ulysse, il faut que Travis lui en revanche se « porte vers l'objet »<sup>76</sup> paternel. Dans cette séquence, Travis apprend à ressembler à un « père idéal ».

Le plan américain qui ouvre la séquence nous présente Travis assis dans le salon, feuilletant un magazine. La femme de ménage qui lave les baies-vitrées derrière Travis le rejoint et le questionne à propos de ce qu'il cherche dans ces revues.

**La femme de ménage** - Que cherchez-vous ? **Travis** - Je cherche simplement...Le père. **La femme de ménage** - Votre père ? **Travis** - Nan, nan un père seulement, n'importe lequel. Ça ressemble à quoi au juste ? **La femme de ménage**- Des pères, il y en a bien des sortes, vous savez señor Travis. **Travis**- Mais un seulement. **La femme de ménage**-Vous croyez trouver un père là-dedans ? **Travis**- Je ne sais pas où chercher ailleurs... **La femme de ménage**- Ah c'est ça, vous voulez avoir l'air d'un père. **Travis**- Oui.<sup>77</sup>

La séquence continue, et nous découvrons Travis devant un miroir, en compagnie de la femme de maison. Il essaie plusieurs vêtements et soigne son attitude.

**La femme de ménage** - Maintenant dites-moi...Quel genre de père ? Un homme très riche ?**Travis** – Hum...Non **La femme de ménage**- Un pauvre ? **Travis**- Non. **La femme de ménage**- Como puedes ? **Travis**- Le juste milieu. **La femme de ménage**- Nan, nan ça, ça n'existe pas le juste milieu, vous êtes obligé d'être un père riche ou pauvre. **Travis**- Riche.<sup>78</sup>

---

75 Relatif à la notion d'immanence.

76 Relatif à la transcendance.

77 56"16 - 56"42

78 56"43 – 57"01

Cet échange entre la femme de maison et Travis montre de manière littérale que celui-ci est à la recherche d'une image paternelle idéale à adopter. Le fait que le personnage puise ses ressources dans les magazines (qui véhiculent des images idéalisées et stéréotypées) prouve sa volonté à dépasser son image paternelle actuelle pour « tendre vers » (toujours dans cette idée de la transcendance) une image idéale. Mais bien que le personnage soit dans une démarche de dépassement de soi, la présence du magazine nous rappelle que ce modèle paternel qu'il recherche est illusoire.

L'illusion de cette figure paternelle vient se confirmer par ailleurs dans le plan suivant avec la présence de Travis faisant des essais devant le miroir – motif récurrent pour nous donner à voir Travis – essayant de ressembler à un père. L'enjeu du couple « immanence/transcendance » se trouve à cet endroit de l'impossibilité pour Travis d'être un père. Ici, il n'en est que l'image. L'immanence évoquée par Cassin fait d'Ulysse un personnage dont l'identité paternelle est à l'intérieur de lui. Alors que dans le scénario, Travis est à la recherche de son identité qui se manifeste ici sous l'identité paternelle: « Portés par le mouvement en avant, les personnages de Wim Wenders sont en route, à la recherche des chemins qui mènent à eux-mêmes<sup>79</sup> ». Si Ulysse est ce personnage déterminé et enraciné dans son identité, Travis lui s'inscrit encore dans une quête identitaire.

Si nous poursuivons avec cette idée de relations intertextuelles, il est intéressant de noter qu'au cours de ce deuxième échange entre la femme de ménage et Travis, celle-ci le pousse à ressembler à un « père riche » car « le juste milieu n'existe pas » selon elle. Comme pour Ulysse et Télémaque, il y a une recherche de la « superlativité » dans l'icône paternelle. Par ailleurs, on remarquera aussi que la présence de cette femme dans la séquence peut être mise en analogie avec la Déesse Athéna dont *la Kharis* transforme l'apparence d'Ulysse en divinité. Ici, c'est la femme de ménage qui renouvelle l'apparence de Travis tout comme la déesse pour Ulysse. Le passage qui s'opère dans le traitement de la déesse à la femme de ménage, renvoie à une désacralisation des figures mythiques.

---

79 CAYLA Denise, *Errance et points de repère chez Wim Wenders*, Bern, Peter Lang, 1994, p.2, Collection Contacts.

### 1.8 L'identité paternelle retrouvée.

Dans cette partie de séquence, Travis dont l'apparence a été modifiée par la femme de ménage, revient sur les chemins de l'école pour récupérer Hunter. Le plan américain qui nous présente Travis nous donne à voir le portrait d'un homme distingué, bien apprêté. Hunter et son ami sortent de l'école. En voyant Travis, Hunter sourit. Plan en contrechamp, Hunter et son ami discutent. Au loin Travis attend. Plan rapproché de Hunter expliquant à son ami que Travis est son père. Puis on alterne d'un trottoir à l'autre où l'on voit Travis et Hunter respectivement, communiquant par des jeux. Dans le dernier plan de la séquence, Travis rejoint Hunter sur le trottoir et marchent réunis.



Figures 21. *Paris-Texas* (58''08-1''00''03) : Sortie d'école numéro deux.

La séquence ici montre les premiers signes d'une relation père-fils. A présent que Travis a changé d'apparence, Hunter accepte de faire le chemin avec lui. Ici, la nouvelle apparence de Travis rend possible un premier contact entre Hunter et Travis. Autrement dit, la nouvelle apparence de Travis tient lieu d'identité en ceci qu'Hunter le reconnaît en tant que père. L'alternance des plans sur le trottoir où Travis et Hunter échangent des gestes complices montrent que la relation de père/fils est en train de se tisser. Dans ce dernier plan, le fait qu'Hunter accepte que Travis le rejoigne prouve qu'il est prêt à accorder une place de père à

Travis.

La quête identitaire de Travis passe par les retrouvailles avec Hunter pour qui l'enjeu dans cette séquence est de réaffirmer sa place en tant que père. Cependant, cette identité paternelle représentée ici par le costume de Travis est fantasmée. Contrairement à Ulysse dont l'identité paternelle lui est immanente, Travis doit transcender son image pour que Hunter le reconnaisse. Cet enracinement de la paternité chez Ulysse ne l'est pas vraiment pour Travis. Finalement on peut considérer que cet enracinement illusoire dans l'identité paternelle est un obstacle dans le processus de réassignation identitaire du protagoniste. De plus, le retour à la patrie est marqué de manière primordiale par les retrouvailles avec femmes et fils, pour Ulysse comme pour Travis. Or, dans l'*Odyssée* selon Cassin, Pénélope retrouve Ulysse (dont le lit qu'il a construit de ses propres mains est la métaphore de l'enracinement). Dans *Paris-Texas*, la rencontre avec Jane vient marquer un point de rupture dans le récit. Après avoir réuni la mère et le fils, Travis ne restera pas avec eux et continuera seul sur la route. Alors que les retrouvailles avec Pénélope signent au plus profond de sa signification l'enracinement du couple, la rencontre avec Jane renvoie à un retour impossible qui fait écho à la notion d'exil. Nous analyserons ici la façon dont se construit cet enracinement impossible en comparaison avec le couple odysseén.

### **1.9 Peep show**

Alors que les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope nous préparent à l'enracinement du couple dans le lit d'Olivier, Wenders lui, construit la relation du couple Travis/Jane autour de l'idée de séparation. Ici nous verrons comment cette séparation devient enracinement impossible. La séquence du Peep-show est divisée en trois parties. La première partie où l'on assiste aux aveux de Travis correspond à son identification par Jane. La seconde met en jeu un enracinement impossible et la dernière concerne le récit de Jane et le départ définitif de Travis.

#### Première partie :

La séquence est construite sur une dialectique de champs/contrechamps de Travis et Jane discutant à travers la vitre d'une cabine de peep show. Travis est assis devant la vitre du peep-show, Nastassja Kinski (dans le rôle de Jane) ouvre la porte de l'autre côté. Travis tient

un combiné qui lui permet de communiquer avec Jane. Son image est reflétée dans la vitre qui le sépare de Jane. Dans ce même plan, il dépose le combiné et se met dos à la vitre. Puis il entame un long monologue où l'on apprend progressivement le drame qui s'est déroulé, il y a quatre ans.

Le personnage est donc face à nous. Puis un travelling avant vient se resserrer sur le visage de Travis qui parle. Champs et contrechamps de Travis en train de dérouler l'histoire et de Jane qui le questionne. Quand Travis évoque la caravane, on passe de l'autre côté de la vitre, où l'on voit le reflet de Jane assise et le téléphone de Travis posé derrière. On entend la voix de Travis sans le voir. Puis la caméra revient sur Travis de face tenant le combiné. On voit la vitre au second plan. Gros plan sur Jane qui écoute la voix de Travis. Retour en plan rapproché sur Travis qui parle.



Figures 22. *Paris-Texas* (1"53"53-2"04"17) : Reconnaissance progressive.

D'après les premières images de cette séquence, le seul élément qui relie les deux pièces de la cabine – celle où se trouve Jane et celle où est assis Travis – est le téléphone par le biais duquel on entend la voix des protagonistes. Jane ne sait pas que Travis est à l'autre

bout du fil, alors que ce dernier est le seul à connaître. Contrairement à la séquence où Walt retrouve Travis, la voix n'agit pas ici comme un outil d'identification, mais c'est le récit de Travis qui va permettre à Jane de déterminer l'identité de son interlocuteur. Pourtant Travis s'exprime à la troisième personne. Mais Jane comprendra qu'il s'agit de leur histoire quand Travis évoquera la caravane. Le fait que Travis se détourne de la vitre et s'exprime à la troisième personne lui permet de se détacher physiquement et moralement : cette disposition (indirecte) rend possible les aveux. Le travelling qui se resserre sur le visage du protagoniste en train de parler – après que celui-ci s'est détourné de la vitre – confirme que ce recul par rapport à Jane permet au personnage de s'immerger dans son récit et de se remémorer sa propre histoire et ainsi de réapproprier son identité.

Il est intéressant de voir que pour Ulysse, les retrouvailles avec Pénélope ne sont pas non plus immédiates. Après avoir attendu Ulysse pendant plus de dix années, elle doute maintenant de son identité. Ainsi quand le héros de l'Odyssée évoque l'Olivier<sup>80</sup>. Pénélope comprend enfin qu'il s'agit du vrai Ulysse. L'identification de Travis à Ulysse fonctionne sur le même principe. Ce n'est pas la reconnaissance physique qui rend possible l'identification des maris par leur épouses mais une reconnaissance d'un ordre en particulier. Une reconnaissance dont seuls ces deux couples ont le secret. L'Olivier pour Ulysse et l'évocation de la caravane pour Travis et Jane. C'est la révélation autour du lit d'Olivier qui va permettre les retrouvailles et dans le même temps, l'enracinement du couple odysseén. En parallèle, la révélation de ce qui s'est passé dans la caravane qui mène à l'identification de Travis par Jane mais aussi à un enracinement impossible. Et nous le verrons de quelle manière dans la partie suivante.

### Seconde partie :

Cette séquence s'ouvre alors sur ce fameux plan où l'on retrouve les visages de Jane et de Travis l'un dans l'autre à travers le miroir. Un plan américain où l'on voit Travis se retourner de sa chaise, devant la vitre, son visage se reflète dans celui de Jane, la vitre les sépare. Il reprend le combiné. Jane se lève pour éteindre la lumière afin de voir Travis. Contrechamp de Jane qui regarde Travis à son tour.

---

80 « Ô femme, as-tu bien ce mot qui me torture ? Qui donc a déplacé mon lit ? [...] C'est moi seul qui l'ai travaillé et personne d'autre. » *XXIII*, 153-204 cité dans CASSIN B, *Ibid*, p.44-45



Figure 23. *Paris-Texas* (2''04''57-2''05''19) : Retrouvailles paradoxales.

La vitre qui est en fait un miroir sans tain permet de manière simultanée « la réunion » des deux personnages dont les visages se superposent sur la vitre. Mais ce motif par son usage montre que cette union plastique des personnages est illusoire. Si le téléphone est le moyen de communication, le miroir au contraire sépare nos deux personnages. Il renvoie par son motif à cette impossibilité pour le couple de se retrouver pleinement. Ce qui vient corroborer l'enregistrement que Travis a remis à Hunter un peu plus tôt avant la séquence du peep show et dans lequel il explique qu'il lui est impossible de reprendre une vie de famille.

Le motif du téléphone est récurrent dans la séquence, la technique du split focus utilisé fait du téléphone un élément qui raccorde le couple de manière temporelle. Or, le téléphone, tout comme le miroir est un moyen de retrouvaille indirect. En d'autres termes, il y a un paradoxe d'ordre spatial dans les retrouvailles de Jane et Travis. En effet, si le miroir, les jeux de lumières et le téléphone offrent des possibilités de communications, les retrouvailles s'avèrent pour autant impossibles. Ces éléments autour de cette rencontre renvoient aux retrouvailles d'Ulysse et Pénélope. En ceci que cette « dilatation du temps »<sup>81</sup>, cet « infini dans le fini »<sup>82</sup> que remarque Cassin est métaphorisée ici par l'immédiateté de la rencontre vocale et l'impossibilité physique à se rencontrer.

---

81 *Ibid*, cit. p.49

82 *Loc.cit*.

### Troisième partie :

La séquence démarre de l'autre côté de la cabine, depuis le point de vue de Jane. Travis lui annonce qu'il a ramené l'enfant. Discussion autour de Hunter. Puis dans le même plan, Jane s'installe au-dessous de la vitre et rapproche le téléphone pour parler à Travis. Elle livre à son tour le récit. Cette configuration de Jane qui se retrouve pour ne pas voir Travis, rappelle le début de la séquence.



Figure 24. *Paris-Texas* (2''05''20-2''16''25) : La mère et le fils réunis.

Dans cette fin de séquence qui signe la séparation définitive du couple et la fin du récit, la quête du héros – qui est signifiée ici par les retrouvailles de l'enfant et de la mère, mais aussi par la réappropriation identitaire du héros, par la réappropriation de sa mémoire – touche à sa fin. On peut donc considérer que c'est le voyage initiatique ici qui se termine pour Travis. Mais ces ultimes retrouvailles clôturent dans le même temps le récit de Paris-Texas. Dans le cas de l'Odyssée, Ulysse doit lui aussi repartir, il y est obligé. Or, Travis fait le choix de repartir. Son retour est impossible au sein de sa patrie. Ce qui n'est pas le cas d'Ulysse dont le retour est prévu<sup>83</sup>. Les dernières images montrant Travis debout à côté de

83 « Alors seulement, Ulysse pourra rentrer à la maison [...] » *Ibid*, p.53

son véhicule sur un parking vide - attendant que la mère et le fils soient réunis avant de reprendre la route – montre que le personnage quitte le foyer familial pour des chemins inconnus. Ainsi le départ de Travis du peep-show signe doublement la fin de son voyage initiatique et les prémices de son exil car « quand le déracinement se fait sans espoir de retour, la figure centrale devient celle de l'exilé»<sup>84</sup>. La quête de Travis se solde par un renoncement à un retour dans la patrie.

---

84 *Ibid*, p. 63

## CHAPITRE 2

### **Ho : Un exil à géométries variables**

#### **2.1 Un voyage hors du champ**

Dans la partie précédente, nous avons analysé quelles étaient les relations possibles entre Travis et les personnages de l'Odyssée selon la lecture de Cassin. Ici, nous tenterons de comprendre quels sont les points de convergences entre les figures de Cassin et celles de notre couple hong kongais. Bien que la lecture de *Les mystères de Buenos Aires* (Manuel Puig) ait influencé l'écriture de *Happy Together*, l'adaptation de Wong Kar Wai en fait un projet trop éloigné et qui finalement entretient trop peu - voire aucune - correspondances avec l'œuvre littéraire. Or, il est intéressant de voir que le comportement des protagonistes peut être lu à la lumière des figures de *La Nostalgie*. Situé entre le voyage et l'exil, le parcours de nos personnages peut être mis en analogie avec ceux d'Ulysse et d'Enée.

Si le voyage signe les prémisses de l'aventure du couple, son séjour en Argentine se transforme en exil. Comme le témoignent les premières scènes tournées en Argentine, où les personnages roulent en direction d'Iguazu. En effet, dans cette séquence, les plans de la route sur laquelle se trouvent nos personnages inscrivent dans l'espace filmique, une construction horizontale, alors que la scène des Chutes, filmée en plongée, se tient à l'inverse, du côté de la verticalité<sup>85</sup>. Cette opposition d'ordre morphologique signe le passage de l'errance – représentée ici par la route – à l'exil, symbolisé ici par l'image des Chutes.

En effet, pour Lai, le temps qui s'égrène à Buenos Aires semble l'affecter d'une certaine nostalgie. Celle-ci se manifeste sous deux formes : elle est d'abord spatiale – nous nous référons ici à l'impossibilité d'un retour immédiat à Hong Kong – puis sentimentale, en lien avec leur relation amoureuse. Ici le récit relaie principalement l'histoire de Lai. Cependant bien qu'il soit question des mêmes problématiques pour Ho, celui-ci incarne davantage la figure du voyageur. Alors que très rapidement Lai nous informe de sa volonté de retour à Hong Kong, la narration laisse à penser que Ho profite pleinement de Buenos Aires. Cependant ses mésaventures le ramèneront auprès de Lai, dans la chambre. On peut voir

---

85 . Voir chapitre 2.1 à la page 35.

dans cette réclusion commune aux deux personnages, la forme d'un exil commun qui rappelle la nostalgie spatiale. Mais une fois rétabli, Ho quittera Lai. C'est seulement à la fin du récit que Ho reviendra à l'appartement où Lai ne sera plus. Ce retour marquera le signe d'une profonde nostalgie affective pour le personnage de Ho Po Wing.

Cependant tout au long du récit, Ho Po Wing est ce personnage caractérisé par un besoin irrépressible de mobilité qui pourrait rejoindre cette citation de Cassin : « Hors sol, allant de sol en sol sans pouvoir s'implanter, c'est ainsi que Virgile décrit Énée »<sup>86</sup>

Il ne s'agit pas de faire une comparaison analogique d'Énée à Ho Po Wing. Mais on remarque un « va et vient » constant dans l'apparition de Ho dans le récit et qui caractérise son rôle. Contrairement à Ho, le rôle de Lai est marqué par une forme de sédentarité. En effet, ces déplacements répétitifs de sa chambre au travail créent une forme de sédentarité caractéristique à son personnage. Alors que Ho semble ne pouvoir s'inscrire durablement nulle part.

Nous analyserons ici quels sont ces procédés qui traduisent cette déprise constante et la nostalgie du personnage de Ho, à partir de la lecture de Cassin. La scène que nous allons analyser se situe à la fin de la première séquence des retrouvailles des deux héros (séquence que nous développerons plus longuement dans le troisième chapitre.

Plan large sur le profil de Lai mangeant son sandwich. Au second plan la porte du bar s'ouvre et on voit sortir Ho et ses compagnons. Il hésite à rentrer dans la voiture mais cède finalement. Lai voit toute la scène. On suppose que Ho sait que Lai se trouve à proximité. Dans un second plan, la caméra est située à l'arrière de la voiture dans laquelle Ho est assis. A l'arrière on voit Lai traverser le champs. Ho se retourne pour le regarder. Puis on retrouve Lai dans un plan large, seul au milieu de la route.



---

86 CASSIN B, *op.cit.*, p. 65



Figures 25. *Happy Together* (9''19-10''17) : La mobilité de Ho, la sédentarité de Lai.

Ici l'incapacité de Ho à s'implanter est signifiée par un jeu d'opposition : alors que Lai resté planté, immobile sur la route. Ho choisit de repartir en voiture. Le fait que le personnage soit accompagné de plusieurs personnes – parlant par ailleurs le castillan – démontre une forme d'intégration au sein de la société argentine. Ce qui vient renforcer ce jeu d'opposition entre les deux personnages. De plus, il semble que la circulation du personnage de Ho dans la cadres soit emprunte d'une liberté de mouvements, à l'inverse de Lai dont le rôle est très discret.

Un peu plus loin dans le récit, Ho reviendra dans le bar de Lai, accompagné cette fois d'un seul homme. Un plan en amorce sur les épaules de Lai, suit ce dernier dans les toilettes. Ho est à l'intérieur se regardant dans le miroir. La porte se referme puis se réouvre et c'est Ho qui sort cette fois. On entend le son du tango. Plan rapproché sur Lai prostré dans l'encoignure des toilettes. Puis sort par la porte. Plan en amorce sur le visage de l'inconnu qui accompagne Ho. Derrière l'homme, la porte du bar s'ouvre, laissant apparaître Ho. Plan large depuis la vitre du bar où les deux hommes montent à bord d'un taxi et s'éloignent.



Figures 26. *Happy Together* (11''56-12''31) : L'aventure se déroule hors du champ.

Ce jeu de « chassé-croisé » des portes qui s'ouvrent et se referment sur la musique du tango, renvoie à la relation conflictuelle des deux amants. Cependant les rôles sont toujours les mêmes. La profondeur de l'encoignure dans laquelle se tient Lai accroît le sentiment de solitude et de réclusion omniprésents chez lui. Alors que la durée des plans de Ho est plus courte, furtive. Une fois de plus, la présence de l'étranger vient suggérer la sociabilité de Ho. La sortie de champ du taxi suggère ici les aventures à venir de Ho. Tout comme dans la scène ci-dessus, son départ en voiture renvoie à une destination inconnue.

Si la narration se positionne principalement du côté de Lai et le suit dans ces déplacements – appartement, travail, moments de détente, etc., – les trajets de Ho à l'inverse ne sont pas emprunts de la même traçabilité. En effet, dans les séquences analysées ci-dessus, le départ mais aussi l'arrivée de Ho dans l'espace narratif sont inattendus et ses départs impliquent toujours une sortie de champ vers l'inconnu. Bien que sa présence dans le champ suggère son adhésion dans l'espace de Buenos Aires – marquée par la compagnie et l'ambiance festive – les indications quant à ses activités, soulignées ici par le mode hors champ, nous sont occultées. Mais sa présence laisse à penser qu'il profite de Buenos Aires tel un voyageur.

Les « va et vient » constants de Ho mais aussi ses sorties du champs narratif traduisent l'exil de Ho. Alors que l'exil de Lai se place sous le signe de la solitude et du retrait, celui de Ho à l'inverse renvoie à sa sociabilité.

## 2.2 Nostalgie à retardement

Si la nostalgie amoureuse de Lai est omniprésente dans la narration, celle de Ho s'expose pleinement à la fin du récit. En effet, Lai est définitivement parti de Buenos Aires. Ho n'a donc plus aucune possibilité de le retrouver. Il se rend alors dans le bar où travaillait Lai afin de rejouer, de retrouver des moments perdus.

La séquence démarre sur en gros plan sur la vitrine depuis laquelle on voit Ho affalé sur le comptoir, assis sur une chaise haute. Un inconnu le rejoint, Ho le rejoint et tous deux se mettent à danser un tango. Le bar est vide. Un air de bandonéon - de nature extra diégétique - accompagne la scène. Puis un plan large nous présente un miroir à travers lequel on voit Lai et Ho danser un tango. Puis un plan large sur Ho assis sur le rebord du bar clôtüre la séquence. Un taxi à l'arrêt est garé en face.



Figure 27. *Happy Together* (1''21'33-1''23''02) : Nostalgie amoureuse.

Ici la nostalgie est bien évidemment produite par l'absence de Lai. Cette absence est traduite par la vacuité du bar, hors les premières séquences du film donnent à voir ce lieu comme étant habituellement rempli. L'absence de Lai renvoie au manque, à la souffrance générée par l'absence de l'être aimé. Ce manque est suggéré par l'image évocatrice du couple de Lai et Ho dansant dans le miroir. Le motif du miroir renvoie à un passé lointain et à la projection de Ho dans ses souvenirs ravivés par le tango qu'il partage avec cet inconnu. Enfin, la dernière image de cette séquence – où on le voit assis sur le rebord du bar renvoie aux débuts de l'histoire. Ici, Ho a repris la place de Lai sur le trottoir. Alors que « recommencer à zéro » comme il avait l'habitude de dire s'avère impossible. La nostalgie prend la forme d'un déracinement définitif car cette possibilité de retour <sup>87</sup> – quelque soit la difficulté – est vaine car Lai est définitivement parti. Le taxi garé en face du bar rappelle la mobilité qui caractérisait Ho. Cependant la voiture est à l'arrêt tout comme le personnage.

---

87 En référence à la définition de la nostalgie comme étant la « douleur du retour » CASSIN B, *Ibid*, p. 17

***TROISIÈME PARTIE***

**Continuum et porosité**

## **CHAPITRE 1**

### **Continuité entre espace privé et public selon Wim Wenders.**

Dans ce dernier chapitre, il sera question de la dialectique des espaces (d'un point de vue urbanistique) dans les films que nous traitons. Nous avons constaté dans l'analyse du premier chapitre de *Paris-Texas* que les espaces traversés par le héros dès les prémices du récit – la ville de Terlingua – sont empreints d'une forme de disparition de la délimitation entre espaces intérieurs et extérieurs. Ainsi, cette limite quasi-inexistante crée une forme de continuité entre les différents espaces, dont le traitement plastique mène ici à une homogénéisation des lieux qu'ils soient intérieurs ou extérieurs.

Or, la « limite »<sup>88</sup> - dont la présence est indispensable pour temporiser les rapports de forces entre espaces intérieurs et extérieurs dans le territoire - semble avoir été dissoute dans *Paris-Texas*. D'un lieu à l'autre, le tissu urbain du film<sup>89</sup> – en tant qu'organisation spatiale dans laquelle le héros se déplace – semble se dessiner au fil d'un continuum, un trait d'union qui au lieu de réguler les espaces de transitions, les annulent :

« Si des lieux – rue/bordure/cour/ fond de parcelle – assurent une transition entre des échelles, ils orchestrent par là même un lien entre le privé et le public. »<sup>90</sup>

Selon Mongin, il faudrait inscrire des « interstices » entre les espaces pour que ceux-ci soient régulés. Or, ces espaces de transition urbains dans *Paris-Texas* ont disparu de l'espace narratif. Cependant ces dispositions autour de la spatialité ne s'élaborent pas sans lien avec l'espace cette fois dramatique. Mais elles fonctionnent en tandem pour nous livrer des informations sur le héros et plus largement, sur un certain état du monde. Nous tenterons de le développer ci-dessous.

---

88 « La limite est, semble-t-il, l'une des données les plus immédiates de l'expérience, inséparable et indissociable de celle de territoire : « ligne qui circonscrit un espace, qui marque, qui marque le début et la fin d'une étendue », dit le dictionnaire. » RONCAYOLO Marcel, *L'abécédaire de Marcel Roncayolo*, Gollion, Infolio, 2012, p.263

89 Le tissu urbain renvoie à une double métaphore corporelle et textile, elle désigne [une solidarité entre les parties] ». MONGIN O, *op.cit.*, p.117

90 *Ibid*, p.118

En effet si la ville au sens large est un espace organisé selon des lois urbanistiques qui permettent aux individus qui la pratiquent, de s'y immerger, ici les paysages traversés par le héros ne semblent pas propices à une intégration de l'individu dans leur sein. En effet, les scènes ne nous présentent jamais les individus dans des territoires habités. Hormis, les protagonistes, la présence humaine se fait rare dans le récit wendersien. Les villes – du moins les « fragments d'urbanité » (pour ainsi dire) que nous donne à voir le film – traversées par Travis sont toujours représentées comme des espaces désaffectés, où la présence humaine se fait rare. L'appréciation même de ces paysages par le héros se fait souvent depuis un véhicule, ce qui annule toute possibilité de ce que l'on appellera ici « expérience urbaine », pratique nécessaire pour l'appréciation d'un territoire. Nous analyserons donc ici à travers les séquences, les espaces les plus représentatifs de cette homogénéisation.

### **1.1 Détour par Terlingua<sup>91</sup>**

Nous l'avions déjà amorcé dans le premier chapitre, le passage du désert à la civilisation – correspondant au retour du héros parmi les vivants – est signalé par un fil barbelé peu signifiant. De part et d'autre de cette « frontière », des objets rouillés, abîmés recouvrent le sol. Leur présence renvoient à la civilisation - que Travis s'apprête à rejoindre – mais elle fonctionne aussi en « miroir » et font état ici d'une première forme de continuité : la ville de Terlingua est tout aussi désertée que le désert lui-même. Ici la confusion des espaces est générée par un traitement plastique quasi-identique d'un espace à l'autre. Le paysage désertique se prolonge dans Terlingua, ce qui homogénéise les espaces. Or le seul élément qui rappelle l'entrée dans la civilisation est la présence du fil barbelé renvoyant à la notion de limite dans son sens propre. Cette limitation tient de « l'anecdote » car quasi-inexistante. Travis n'aura qu'à l'enjamber pour se retrouver de l'autre côté. C'est la fragilité de l'espace de transition qui annule ici tout rapport de forces entre espace intérieur et extérieur. Alors que « la ruine » (à propos des objets sur le sol) articule la civilisation et le désert en un trait d'union.

---

91 Voir Chapitre 1 de la partie 1 page 21.

## 1.2 Aires d'autoroutes

Si nous poursuivons avec cette idée d'espace de transition entre deux échelles spatiales, le plan séquence suivant nous amène à réfléchir cette fois à la relation entre le dedans et le dehors mais aussi à la notion de passage entre deux espaces. Ce plan-séquence se trouve dans la première partie du récit et correspond au trajet de retour des deux frères. Juste après que Walt a récupéré Travis sur les rails pour la deuxième fois. La séquence se passe sur la route où ils s'apprêtent à faire halte dans un motel. Ils roulent sur une autoroute. Arrivés devant le motel, le plan séquence est coupé. Une ellipse narrative présente Travis assis sur un lit à l'intérieur du motel. Il se regarde dans un miroir. Son apparence a changé. Il semble plus civilisé.

Le plan séquence est réalisé en travelling avant. La caméra se trouve au même niveau que le conducteur, ce qui donne l'impression d'une vue « écrasée ». De part et d'autre de la route, des spots de publicités, des motels, la présence de « l'urbanité » nous signale que les personnages se trouvent déjà dans des lieux habités. Puis en quelques secondes la voiture se gare sur le parking d'un motel (El Rancho). Ce plan-séquence nous renvoie au concept de lieux atopiques que nous avons développé dans le premier chapitre<sup>92</sup> et plus largement à une typologie wendersienne de la route. En effet, ce motif est repris plusieurs fois au cours du récit mais aussi dans d'autres films tels que *Alice dans les villes* ...



---

92 Voir la note 38 à la page 27.



**Figures 28. *Paris-Texas* (20''21-21''12) : Continuité entre deux types d'espaces**

Cependant, si l'on déplace cet espace dans une logique urbanistique, on s'aperçoit que ce plan-séquence présente – au même titre que dans la séquence à Terlingua – une dissolution des espaces de transition. Tout d'abord, l'absence de nivellement entre les bâtiments et la route aplanit le panorama dans sa totalité. L'homogénéité vient du fait qu'il n'y a pas de séparation entre la route - espace impersonnel – et l'espace habité. Tout est sur un même plan. Ici, on assiste à une dissolution spatiale de l'espace transitionnel. Alors que dans un second temps, le plan-séquence nous fait réfléchir à une dissolution temporelle de l'espace de transition. En effet, le passage de la route à au motel se réalise en quelques secondes. Dans une même unité spatio-temporelle représentée ici par l'usage du plan-séquence, « dehors » (signifié par la route) et « dedans » (suggéré par le motel) se retrouvent reliés, confondus. La présence du véhicule vient accroître cette sensation par la vitesse et confirmer l'annulation de la distance. Ici l'utilisation du plan séquence en tant qu'unité spatio-temporelle entre deux échelles spatiales - représentées par le « nulle part » d'où Travis arrive et le « retour à la réalité » dans laquelle il débarque - donne l'impression qu'il y a un passage, une transition d'un monde à l'autre, grâce à l'automobile. Or, il n'existe pas d'espace transitionnel entre cette autoroute et l'arrivée dans ce motel. De plus, la présence de l'automobile en tant que véhicule motorisé vient dissoudre cette fois un espace transitionnel d'ordre temporel où « La distance est niée par la vitesse. L'instantanéité compresse l'épaisseur géographique. »<sup>93</sup>. Selon Thierry Paquot, dont le propos nous renvoie à la dromologie<sup>94</sup>, on peut considérer que la nouvelle apparence de

93 PAQUOT Thierry, *op.cit.*, p.9

94 « De *dromos* en grec, [course], donc [science de la vitesse] » *Loc.cit.*

Travis donne l'impression que le héros est de retour dans la réalité. Mais l'absence d'un espace transitionnel spatial et temporel dans le paysage renvoie à un changement d'ordre illusoire. De plus, la présence du miroir dans lequel se regarde Travis dont l'apparence a radicalement changé, vient confirmer cette illusion du retour.

### 1.3 « La forme d'une ville change hélas plus vite que le cœur des mortels. »<sup>95</sup>

Si l'autoroute précédente expose dans son paysage une absence de liaison entre deux échelles spatiales, l'autoroute que nous évoquerons ci-dessous, propose à contrario une « sur présence des voies de communication. En effet, il ne s'agit plus d'absence de limite, mais d'un espace de flux illimités. Cependant, malgré « l'inter communicabilité » suggérée par la présence des voies de circulation infinies qui mènent Travis jusqu'à Jane, on constate paradoxalement la difficulté éprouvée par les deux amants à communiquer si l'on se réfère à la scène du Peep show (qui succède à cette séquence de la course-poursuite). La séquence ici présente correspond à la course poursuite afin de retrouver la voiture de Jane sur l'autoroute entre Houston (la banque d'où arrivent les personnages) et Nordheim (lieu où se situe le peep show).

La caméra est à l'intérieur de l'automobile sur l'autoroute. Des voies de communication autoroutières strient le cadre de toute part. La voiture roule à toute vitesse pour retrouver la trace de Jane. Puis la caméra est de profil sur Travis qui conduit. Retour en plan large sur la voiture qui roule de face sous les voies de communications. Retour en champs/contre champs de Hunter et Travis qui ont repéré la voiture de Jane. De nouveau en travelling sur la route, la voiture de Jane à l'avant. Retour en champs/contre champs Travis et Hunter. Puis travelling sur la voiture de Jane. Champs/contrechamps Travis et Hunter.



---

95 Extrait du poème *Le Cygne* de Charles BAUDELAIRE



Figures 29. *Paris-Texas* (1''26''42-1''29''00) : Course poursuite.

Alors que le plan séquence de la scène précédente évoquait le retour d'Ulysse dans la civilisation, ici la course poursuite effectuée par le héros et son fils les ramènera à Jane. Le dispositif du champ/contrechamps de Travis – communiquant avec Hunter – qui ponctue la séquence à plusieurs reprises montre que cette communication rend possible les retrouvailles avec la mère. Cette « intercommunicabilité » est restaurée ici par le motif des voies d'autoroutes qui strient le plan de toute part. Cependant, cette urbanité semble mettre en perspective plus que sa faisabilité, une illusion de « l'intercommunicabilité ». En effet, bien que ces flux envahissent le cadre, leur limite n'est jamais visible.

Or paradoxalement, la séquence des retrouvailles avec Jane qui arrive juste après cette course-poursuite mène à un échec d'un point de vue communicationnel. Il y a un paradoxe entre les possibilités de communication présentes dans cette modernité – incarnée ici par l'image de cette société en réseau et la présence de l'automobile – et la réalité des rapports entre les individus.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> « Pourtant ce retour vers soi, qui s'accompagne d'un retour au monde, débouche sur un sentiment contradictoire d'incommunicabilité et de communication parfaite et totale ».ESTEVE (Michel) dir, *op.cit.*, p.160

## CHAPITRE 2

### **Porosité et brouillage entre espaces intérieurs et espaces extérieurs chez Wong Kar Wai**

Alors que la dialectique des espaces intérieurs et extérieurs chez Wim Wenders semblent mettre en image une esthétique de la continuité, chez Wong Kar Wai, à l'inverse, le rapport entre les différents espaces tient davantage de la porosité.

Au vu de l'organisation spatiale dans *Happy Together*, on remarque que hormis les espaces fantasmatiques – dont les points de vue tournés à la verticale, offrent un champs de vision total de l'objet filmé – les espaces parcourus par Lai sur l'ensemble du film renvoient à une vision construite sur un schéma horizontal et bien souvent tournés en courte focale. Ce qui donne une impression paradoxale d'une vision tantôt resserrée – du paysage dans lesquels évoluent le protagoniste – tantôt éloignée. On note ici une opposition d'ordre morphologique dans le traitement des espaces fantasmatiques et des espaces où se déroulent l'action. L'espace intérieur ou extérieur – restitué par le cadrage – « balise » notre point de vue et le parcours des héros. En effet, la circulation de Lai dans Buenos Aires s'apparente moins à une flânerie de voyageurs qu'à une trajectoire bien singulière au sein de laquelle se manifeste son exil. Le Buenos Aires de notre héros n'est pas celui des paysages emblématiques mais plutôt un lieu de refuges, oscillant entre espaces intimes et espaces impersonnels.

Si Buenos Aires représente (initialement) l'endroit des possibles, la terre d'accueil tient aussi le double rôle de « ville-refuge »<sup>97</sup>: « La tradition de la ville refuge valorise celle qui intervient entre un dedans et (l'espace de la ville) et un dehors (celui qui vient du dehors demander son hospitalité, celui qui sort de sa retraite) ». Pour Mongin, les problématiques de la ville refuge s'articulent à celle de la place de l'exilé dans son rapport à la ville qui

---

<sup>97</sup> Ville basée sur l'hospitalité. On retrouve le terme de « ville-refuge » dans des textes bibliques. A l'heure actuelle, la « ville-refuge » est un espace politisé impliquant des règles, des lois et des conditions concernant l'accueil des personnes exilées. Notre propos n'étant pas politique, nous utilisons ici le terme de « ville-refuge » pour représenter un espace urbain au sein duquel l'exilé, pour des raisons diverses, peut y être accueilli.

l'accueille. Or, tout au long du récit, le déplacement des personnages s'effectuent principalement entre deux types d'espaces : les espaces intimes où vivent les héros et les espaces impersonnels que les héros fréquentent par nécessité. Nous entendons par espaces impersonnels des espaces communs à un ensemble d'individus et qui ne relèvent pas de l'intime. Mais alors que le tissu spatial de *Happy Together* répartit le récit entre deux espaces distincts, les enjeux narratifs d'un lieu à l'autre se répondent et se ressemblent. En effet, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, les espaces narrent la relation amoureuse.

Nous verrons donc dans ce dernier chapitre comment se manifeste ce brouillage entre espaces intérieurs et extérieurs, au sein de l'espace narratif et en quoi sont-ils des espaces indispensables pour les individus en exil.

*Happy Together* relate une histoire d'amour se déroulant à Buenos Aires. Nous considérerons dans cette analyse que – tout comme le tango – l'histoire est construite en quatre temps. Il y a tout d'abord le départ du couple de Hong Kong et son arrivée en Argentine. Dans cette première partie, Lai et Ho se sont séparés mais ils ne tarderont pas à se retrouver. La seconde expose la période où le couple va vivre un épanouissement total. Puis la troisième partie met en scène la rupture de Lai et Ho. La dernière partie signe le retour de Lai à Hong Kong.

## **2.1 Espaces impersonnels dans la « ville-refuge »**

La séquence que nous analyserons se trouve dans la première partie du récit. A leur retour d'Iguazu, les personnages s'installent à Buenos Aires. Tous deux sont séparés. Lai y travaille en tant que portier pour le « Bar Sur ». Ho Po Wing vit au rythme des soirées « portègues »<sup>98</sup>. Ils se rencontrent accidentellement dans le bar où Lai travaille.

Un plan large dans une rue de Buenos Aires inaugure la séquence. Un bus arrive face à nous. Des bâtiments sont situés des deux côtés de la rue. Le pano qu'effectue la caméra suit le bus à côté duquel on retrouve Lai dont on entend la voix-off raconter comment il a atterri à Buenos Aires, dans ce bar. Il s'avance devant la porte du bus pour y accueillir les touristes

---

98 Relatif aux habitants de Buenos Aires.

qui entrent dans le bar. Lai se tient à l'extérieur de l'établissement. Au second plan une voiture se gare. Raccord dans l'axe de la voiture où on voit Ho Po Wing sortir du véhicule accompagné de plusieurs garçons. L'éclairage des lampadaires fait ressortir la brillance du trottoir pavé. Gros plan sur le visage de Lai surpris et qui regarde Ho et ses compagnons passer devant lui pour entrer dans le bar. Champs/contrechamps de Lai à Ho, la caméra alternant sans cesse entre les réactions des deux personnages, en plans panotés dans un mouvement de balancement. Puis nous sommes à l'intérieur du bar et un plan rapproché sur les mains d'un joueur de bandonéon tenant son instrument dont on entend le son. En dessous de l'instrument on voit le carrelage du bar puis la caméra effectue un pano sur le sol où on l'on voit un carrelage en damier sur lequel s'exécutent les danseurs de tango. De part et d'autres de la piste de danse, on voit un violoncelliste jouant de son instrument et de l'autre les touristes assis profitant du concert. Ho et ses amis font partis des spectateurs. Dehors, Lai fume sa cigarette. Raccord regard de Lai où on voit Ho embrasser un de ses compagnons. Pano sur la vitre extérieure où Lai regarde discrètement.



Figures 30. *Happy Together* (7''45-9''17) : Sur le seuil du bar.

Ces plans qui inaugurent la séquence des retrouvailles des amants sur le trottoir du bar et jalonnent toute cette première partie de récit nous présentent le personnage dans son environnement socio-professionnel. Dans cette séquence la voix off de Lai nous informe de la difficulté de trouver un emploi en Argentine. Ici la dimension socio-professionnelle place le protagoniste à l'extérieur du bar, sur le « seuil » :

« La ville-refuge rétablit quelque peu l'équilibre entre le dedans et le dehors [...] la signification politique de la ville est ici valorisée par celui qui vient du dehors [...] l'homme errant, l'homme qui frappe au seuil, à la porte de la ville ». <sup>99</sup>

Ici, Mongin décrit les enjeux de la place de l'exilé dans la ville-refuge selon les codes établis par la tradition juive. L'exilé est considéré ici comme celui qui vient se réfugier « à l'abri de la vengeance » <sup>100</sup>, à la porte, sur le seuil, « cet [entre-deux] entre le dehors et le dedans » <sup>101</sup> qui renvoie au fonctionnement de l'espace impersonnel.

Dans *Happy Together*, le trottoir où travaille Lai est source d'espace impersonnel. Lai se tient sur le seuil de la porte du bar. Entre le dedans – signifié ici par la vie touristique à l'intérieur de l'établissement – et entre le dehors qui renvoie aux préoccupations de Lai. Dans cette première partie, cet espace impersonnel représenté ici par le trottoir est un des lieux principaux pour le déroulement de l'action. La restitution de l'espace de la rue – où Lai travaille – est minimaliste : très peu d'éléments ornent le plan, les valeurs de plans sont très resserrées sur la scène et donnent à voir les mêmes angles de vues. Ce qui confère à l'espace du trottoir une certaine étroitesse et qui dans le même temps, configure l'organisation de cet espace impersonnel au sein de l'espace narratif. L'espace impersonnel n'a pas pour fonction d'inscrire le héros au sein de l'identité argentine mais à l'inverse, de l'en détacher :

« Mais ce devoir d'hospitalité n'est pas un programme moral [...] il a comme condition de respecter la ville comme un espace impersonnel permettant à des personnes de trouver, provisoirement ou non, accueil et cadre de vie. Car [l'impersonnel] est pourvoyeur d'identités ». <sup>102</sup>

Cette extériorité spatiale et sociale crée dans le récit une parenthèse figurée ici par l'espace de la rue, dont l'impersonnalité et la (quasi) vacuité génère un nouvel espace d'expression pour le héros. Au sein de cet espace ce dernier peut se renouveler. Cependant on note que depuis l'arrivée de Ho dans la scène, la caméra tient Lai à distance du bar. Mais au fur et à mesure que l'histoire avance, on voit que le héros s'approprie les lieux. Ce changement graduel dans l'attitude du héros correspond à une progression actancielle qui coïncide avec l'évolution de la relation entre les deux amants.

---

99 MONGIN O, *op.cit.*, p.98

100 *Ibid*, p.95

101 *Ibid*, p.98

102 *Ibid*, p.96-97

En effet cet espace du renouvellement est aussi lié à la relation entre Lai et Ho. C'est dans ce lieu que se jouent la rupture, les tiraillements et la séduction. Le traitement plastique des scènes tournées sur le trottoir met l'accent – par le travail de l'éclairage – sur l'importance du pavement (relatif au pavé) dans la rue où travaille Lai. Le plan pano dans le bar qui succède aux plans tournés en extérieurs, filme longuement le carrelage – dont le motif est en damier – et se termine sur les danseurs de tango. Ici le corps à corps des danseurs de tango renvoient aux deux espaces dans lesquels se tiennent les personnages : Lai se tient sur le pavé extérieur et Ho sur le damier intérieur. Par ailleurs, il est intéressant de noter que Ho est vêtu d'une chemise à carreau... Ce jeu de liaison est renforcé par l'utilisation des plans en pano qui passent d'un protagoniste à l'autre avec le spectacle pour point de jonction. Mais aussi par le mouvement de « va et vient » du bandonéon qui introduit la ronde de tango. Ici le tango – danse d'improvisation où les pas sont impromptus – en tant que symbole, cristallise la relation amoureuse des deux héros : entre tiraillements et de séduction.

Si dans la première partie l'espace du trottoir est le théâtre de chamailleries, l'entrée dans la seconde partie met en jeu les transformations de Lai au sein de cet espace. Ce renouveau coïncide avec l'arrivée de Ho dans l'appartement de son amant. En effet, la réunion des deux personnages rend possible l'épanouissement de Lai représenté ici par l'espace professionnel (la rue du bar) dans lequel il est intégré et a sa place.



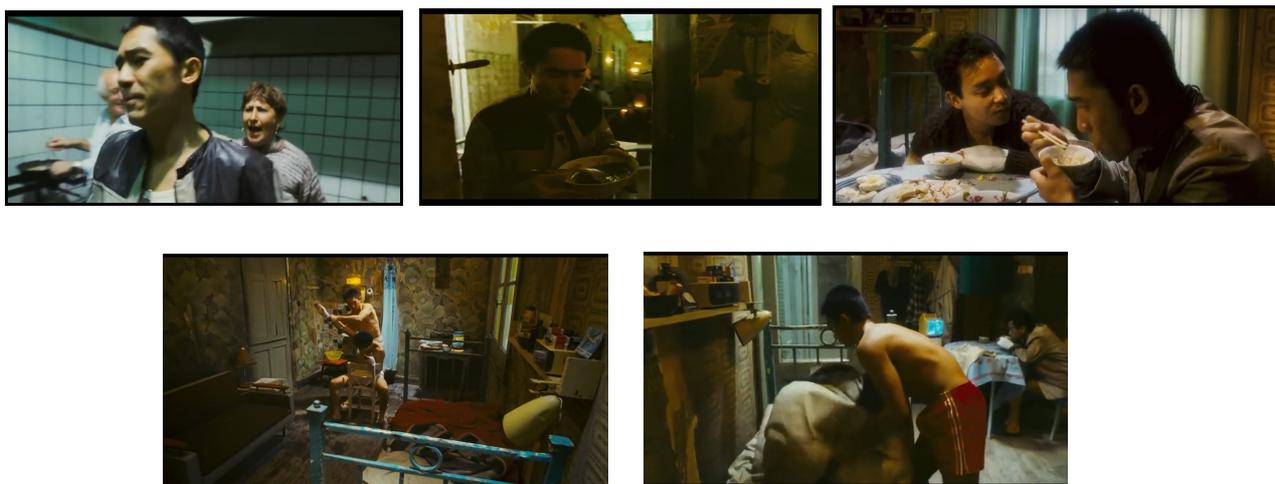
Figures 31. *Happy Together* (25''46-26''44) : Retombées professionnelles.

Les plans tournés depuis la vitrine du bar recréent un lien de proximité avec Lai, perdu dans la première séquence analysée. On notera par ailleurs un retour à la couleur dans les images. Alors que la première partie est tournée en noir et blanc. Mais si le traitement

chromatique diffère d'une séquence à l'autre – et nous permet de distinguer l'union plutôt que la discorde entre Lai et Ho – l'organisation de l'espace filmique de l'appartement et celui de l'espace impersonnels se font écho.

## 2.2 Espace intime : l'appartement

La séquence que nous allons analyser ci-dessous se trouve dans la seconde partie. Ho Po Wing est toujours en état de convalescence. Lai lui prépare à dîner. Plan rapproché sur les mains de Lai au-dessus de l'évier, dans la cuisine. La caméra effectue un pano suivant le déplacement de Lai. Plan raccord sur Lai qui goûte le repas puis la caméra panote sur les mains de Lai versant la soupe. Derrière lui, plusieurs personnes discutent, crient. Gros plan sur la casserole dont il verse le contenu dans son bol. Puis un autre gros plan sur la porte de l'appartement que Lai ouvre brutalement dans notre direction. Un plan pano suit Lai qui dépose rapidement le bol sur sa table à manger. Puis un nouveau pano sur Lai qui réveille Ho. Plan rapproché des deux, dînant à table. Puis changement d'angle, la caméra se trouve maintenant à l'autre bout de la pièce. Elle est en plan rapproché Lai essorant une serviette. La caméra panote sur les mains de Lai qui frotte le dos de son amant. Plan d'ensemble où on les voit tous les deux depuis l'autre bout de la pièce. Changement d'angle à nouveau, plan large de Lai qui enlève les draps du lit. Puis pano sur le personnage nettoyant le sol. Puis débarrasse le lit. Retour sur Lai nettoyant le sofa. Plan large de Ho sur le lit traverse la chambre pour prendre des cigarettes.



Figures 32. *Happy Together* (26''57-29''10) : l'appartement, lieu des possibles.

Le recours récurrent à la technique de pano dans cette séquence renvoie à ce jeu de liaison entre les deux amants, déjà mis en évidence dans la première partie. Ici l'élément qui fait jonction n'est pas le tango mais la table autour de laquelle s'installent le couple. Le plan d'ensemble où l'on voit les deux personnages situés au niveau de la douche, filmée en courte focale, donne l'impression d'une pièce assez profonde et à la fois étroite. De plus, les différentes actions qu'exécute Lai dans cet espace (apporter le dîner, donner le bain à son compagnon, assainir les draps...) sont représentés par une pluralité de plans et angles de vues différents. Et révèlent ainsi une forme de multifonctionnalité de l'appartement. Ce qui renvoie à cette idée du « moi valise » :

« A partir du brouillage des frontières et des temporalités générées par l'hôtel meublé, se déploie toute une fantasmagorie quant aux jeux de positions [...] l'hôtel et sa chambre se révèlent être la structure d'accueil de ce que Simon Harel nomme un [moi valise] »<sup>103</sup>.

La diversité des tâches accomplies, renforcées par les nombreux changements d'axes et valeurs de plans au sein de l'appartement – et dont la courte focale restitue l'effet de paradoxe entre étroitesse de la pièce et multitude de possibles – montre que l'espace intime de l'appartement (qui n'est en réalité qu'une chambre) fonctionne comme une unité spatio-temporelle autonome au sein du récit. Selon ses propres codes et critères, la chambre est l'espace de repli où se déploie l'épanouissement du couple.

### **2.3 Zone de transition**

« Le brouillage des frontières » évoqué ci-dessus nous ramène à ce début de séquence où Lai se retrouve dans la cuisine. On note ici que le passage s'effectue sans réelle transition entre la chambre de Lai et la cuisine. Ce qui provoque une forme de confusion dans notre compréhension de cette organisation spatiale. La porte d'entrée qui donne accès à la chambre de Lai, marque une frontière réelle entre dehors et dedans. Cependant l'absence de transition entre la chambre et la cuisine crée une forme d'extension d'un espace à l'autre. De plus les voix très « audible » des inconnus envahissent sur le plan sonore l'espace de la cuisine, ce qui crée une confusion entre l'espace silencieux de la chambre et l'espace bruyant de la cuisine.

---

103 BARRÈRE Céline, *Placements, déplacements et négociations de l'étranger*, Nantes, Lieux Communs, 2009, p.47

Si la dissolution des espaces de transition chez Wim Wenders marque le rapport entre un dedans et un dehors – ce qui produit de la continuité entre les espaces – la mise en scène de Wong Kar Wai semble brouiller les pistes entre intérieur et extérieur. Comme nous l'avons développé pour Wim Wenders, le passage entre les dimensions spatiales doit être marqué d'une transition, on s'intéressera ici à la façon dont Wong Kar Wai restitue ces passages. Partant du postulat que les personnages d'un récit, tout comme les individus dans la réalité traversent des zones de transition pour se déplacer dans la ville, nous tenterons de comprendre où sont localisés ces espaces dans *Happy Together*.

Si la transition se situe entre deux dimensions spatiales, quels sont alors ces zones qui permettent « la dialectique du privé et du public » ? Ici ce dialogue entre les espaces renvoie à la notion d' « expérience urbaine »<sup>104</sup>. C'est-à-dire à la relation entre un sujet et l'espace dans lequel il se déplace, car c'est le parcours d'un individu qui rend compte de ces rapports.

Or, nous remarquerons qu'au sein de la première et seconde parties, les trajectoires récurrentes de Lai et Ho, depuis leur chambre d'hôtel jusqu'au lieu de travail de Lai, les mènent à emprunter régulièrement une zone indéfinie d'où les personnages surgissent et disparaissent.



Figures 33. *Happy Together* (19''55-26''46-39''19) : Espace poreux.

Ces trois scènes présentent la même disposition. Elles sont filmées en plan d'ensemble et représentent une rue dans laquelle les personnages s'évaporent. Le long de cette rue est signalée par une rangée de spot lumineux. Les lignes de fuite convergent vers le fond du plan où l'obscurité règne. Les contours de l'image sont flous. Ce qui donne l'impression que les personnages se dirigent vers une zone poreuse. Le manque de netteté ne permet pas de distinguer les contours de l'image, ce qui lui confère un caractère onirique. Cet espace aux

104 « L'expérience urbaine met en scène la dialectique interminable du privé et du public » MONGIN O, *Ibid*, p.31

contours confus - où « la disparition et la résurgence, présence et absence s'y combinent »<sup>105</sup>  
- nous ramène à cette difficulté de retracer le parcours des personnages dans la ville. Le manque de clarté dans le déplacement des protagonistes renvoie à un parcours allusif, dont la trajectoire est brouillée. Le déracinement vient de cette impossibilité à replacer l'expérience urbaine dans une dimension réelle.

---

105 BARRERE C, *op.cit.*, p.47

## **CONCLUSION**

A travers cette étude, nous avons tenté de dresser un « portrait » du déracinement au sein de deux films, dont les traitements esthétiques et narratifs diffèrent complètement. Chez Wim Wenders, le récit s'inscrit dans une errance historique. Les premières images tournées dans le désert du Grand Canyon convoquent dans nos mémoires les souvenirs liés aux images du Western, celle de la Conquête de l'Ouest. Hors, d'entrée de jeu, la figure de Travis nous prépare à une histoire différente, celle d'un héros moderne dont les caractéristiques se posent en rupture avec celles du Western. Alors les motivations du Western sont celles d'une territorialisation, *Paris-Texas* – appartenant au genre du road-movie – propose par sa mise en scène, une esthétique de la déterritorialisation. Nous avons donc cherché à comprendre comment se construit cette nouvelle esthétique à partir des codes du western.

Celle-ci se construit essentiellement dans le paysage et dans le rôle qu'incarne le héros. En effet, on constate une recherche de l'épuration et du dépouillement dans la restitution du paysage et dans la construction de la figure héroïque. Ici, le déracinement est produit par ce remaniement esthétique. La déterritorialisation se manifeste sur le plan psychique. En effet, l'amnésie de Travis est en est la forme significative. Cependant peu à peu il retrouve la mémoire. Mais l'omniprésence du motif du miroir dans ses scènes génèrent un sentiment illusoire d'ancrage mémoriel pour le héros. Ce qui crée une ici une autre forme de déracinement, produite par une « illusion identitaire ».

Ce qui nous amène au deuxième volet de cette première partie, où il est question du déracinement cette fois dans *Happy Together*. Alors que Wim Wenders fait évoluer son personnage et son intrigue sur la route – caractéristique de l'errance dont traite le film – Wong Kar Wai choisit de situer l'exil des personnages à Buenos Aires. Les espaces emblématiques représentant l'Argentine semblent inaccessibles aux héros. C'est du moins, ainsi que le réalisateur les représente à l'image. En effet, de l'Obélisque de Buenos Aires aux Chutes d'Iguazu, la mise en scène restitue ces espaces en les tenant à distance des héros. Or, ces espaces symbolisent le voyage qu'avait initialement entrepris le couple et conjointement, son bonheur amoureux. Cependant, l'absence des héros dans ces espaces confèrent à ceux-ci un aspect fantasmatique lié au désir des héros plutôt qu'à leur réalité. Ici le déracinement est multiple et joue sur un aspect « spatio-temporel ». En effet, ces espaces dits

« fantasmatiques » sont reliés par un point de vue : celui de la plongée, des plans filmés à la verticale. Si l'errance de Wim Wenders se dessine toujours « au sol », ici le déracinement – de manière littérale – renvoie chez Wong Kar Wai, à un phénomène qui se manifeste « en hauteur ». Dans cette première partie, l'opposition dans la représentation du déracinement est produite par une différence spatiale, d'ordre morphologique. Concernant les questions liées à la temporalité, la mise en scène de Wong Kair Wai nous présente par l'image de l'Obélisque un jeu polyphonique basé sur le temps. En effet, il semble que l'accélération et la vitesse qui caractérise la ville de Buenos Aires contraste avec la temporalité de Lai. Le déracinement est produit par cette impossibilité pour le héros à adhérer au rythme « portègne ».

Dans la seconde partie, nous avons évoqué les figures du déracinement qui sont celles proposées par Cassin, à savoir Ulysse et Enée. Nous avons choisi d'établir des relations transtextuelles, entre l'ouvrage de Cassin et les récits de nos deux réalisateurs.

L'écriture du scénario de *Paris-Texas* est basée sur l'Odyssée. Wim Wenders l'avait relu avant le tournage. Il est donc évident qu'il y ait plus de points communs entre l'Odyssée et le scénario de Wim Wenders qu'avec celui de Wong Kar Wai.

Ici, les enjeux du personnage de Travis sont analogues à ceux d'Ulysse. Mais on constate que la différence d'un récit à l'autre se joue dans la charge héroïque. En effet, la détermination et le retour à la patrie sont des caractéristiques omniprésentes chez le personnage odysseén, alors que chez Wim Wenders l'errance de Travis se traduit par une volonté de fuir la patrie. De plus, l'identité paternelle qui semble immanente à Ulysse est à reconstruire chez Travis. Le fait qu'il recherche un modèle de paternité dans les magazines montrent que cette réappropriation du rôle paternel est illusoire. Là encore, la femme de ménage – version revisitée d'Athéna la déesse – lui viendra en aide pour ressembler à ce père que le jeune Hunter recherche. Le miroir devant lequel il s'habille élégamment renvoie à cette illusion de sa réappropriation identitaire. Ce remaniement de la figure ulysséenne dans *Paris-Texas* présente dans son ensemble une relecture sur le mode de la démystification. Ici encore, le déracinement tout comme dans la première partie se construit en écho à un passé mythologique. La démystification tout comme la déterritorialisation crée un nouveau terrain d'enjeux narratifs, en rupture avec les thématiques classiques et

historiques.

L'épisode des retrouvailles avec Jane met en relief l'enracinement impossible. Chez Homère, l'Olivier est la métaphore de cet enracinement de couple odysseén. L'Olivier est le lien unificateur et la nuit qu' Ulysse passe auprès de son épouse renvoie comme le dit Cassin à cette idée de « fini dans l'infini »<sup>106</sup>.

Dans *Paris-Texas*, les retrouvailles de Jane et de Travis sont construites sur le paradoxe d'une union impossible qui prépare la rupture définitive du couple. Et qui dans le même temps symbolise ici le déracinement ultime, celui de l'impossibilité pour le couple de se retrouver. En effet, le miroir sans tain qui sépare Travis de Jane, ne leur permet pas de se toucher. Cependant si le miroir empêche une liaison charnelle, il leur est quand même possible de se voir. Ce procédé du « split focus » à travers le miroir sans tain permet l'imbrication de leur deux visages sur la vitre. Là encore, le motif du miroir confirme l'illusion des retrouvailles du couple dont leur seul moyen de communication est le téléphone. Ici ce paradoxe du « fini dans l'infini » s'inverse : la communication représentée par le téléphone est un lien qui crée de l'infini, or la relation du couple se solde par une rupture. Ici le déracinement c'est l'impossibilité de l'enracinement et le paradoxe de retrouvailles où les êtres peuvent se parler mais se ne touchent jamais. Ainsi, la porosité entre l'errance et l'exil s'instaure à cet instant du récit où Travis décide de ne pas rester auprès de Jane et son fils. Son départ est le signe d'un bannissement dont il est le responsable.

Alors que le récit est focalisé sur le point de vue de de Travis, Wong Kar Wai fait dialoguer deux récits : celui de Lai et celui de Ho. Ici le séjour de nos héros se vit différemment selon qu'il s'agisse de Ho ou de Lai. En effet, comme indiqué dans les prémisses du récit, le voyage du couple tourne au fiasco. Le retour de Lai à Buenos Aires est synonyme d'exil car le personnage est dans l'impossibilité de rentrer à Hong Kong. Pour Ho, Buenos Aires semble être le terrain de l'aventure, suggérée dans la mise en scène par une liberté d'action du personnage mais aussi par les nombreuses sorties de champ effectuées en taxi, dont le motif renvoie à la mobilité du personnage de Ho. Alors que la présence de Lai

---

106 Voir la note 83.

est souvent synonyme de discrétion. Cependant, bien que les déplacements de Ho renvoie à la notion de voyage – et donc d'un schéma qui se rapprocherait de la figure d'Ulysse – ces plans qui traduisent la déprise de Ho de l'espace narratif, nous ramènent aux mouvements caractéristique de l'exil, à savoir : le saut en l'air, le bondissement ou le hors sol<sup>107</sup>. Les déplacements de Ho caractérisés par des sorties de champ fréquentes et une mobilité « spontanée », génèrent du déracinement chez Ho.

En revanche si le séjour de Ho semble emprunt d'une certaine légèreté au début du récit, le sentiment de nostalgie aiguë le rattrapera à la fin de l'histoire. En effet, la « douleur du retour » évoquée par Cassin pour définir la nostalgie prend tout son sens à la fin de l'histoire. Le départ définitif de Lai pousse Ho à revenir sur les lieux où travaillait son conjoint. C'est l'absence de Lai dans ces espaces – où il avait pour habitude de se trouver – qui génère de la nostalgie. Ici le déracinement est produit par l'impossibilité pour Ho de rejouer l'histoire d'amour, l'impossibilité d'un « retour en arrière » bien que Ho soit présent sur les lieux, le temps s'est mu. L'espace du souvenir subsiste, mais Lai ne reviendra plus. Cette « mortalité temporelle » nous ramène à cette phrase de Cassin : « [...] la nostalgie met en rapport l'espace et le temps. Mais elle choisit la condition de mortel, et ancre cette condition dans un lieu »<sup>108</sup>. L'espace du bar cristallise l'amour perdu.

Tout au long de cette étude, la spatialité tient une place majeure et pour ces raisons il m'a semblé logique de démontrer dans cette troisième et dernière partie, de quelles manières l'espace urbanistique s'articule à l'espace narratif. En effet, la ville chez Wim Wenders ou Wong Kar Wai semble être un corps à part entière dans le récit. Dans *Paris-Texas*, cette esthétique de la continuité omniprésente entre les différents espaces renvoie à un bouleversement dans l'organisation urbanistique. En effet, les territoires traversés par Travis sont empreints d'une modernité poussée à l'extrême. La route vers le motel sur laquelle Travis et Walt circulent est bondée d'établissements commerciaux aux spots publicitaires très lumineux, l'autoroute sur laquelle Hunter et Travis feront une course poursuite pour rejoindre Jane est saturée de voies de communications. La présence de celles-ci facilitent d'un point de vue urbanistique la mise en communication entre les lieux (et donc individus). Cependant, elles auront beau relier Travis à Jane, il n'en reste pas moins qu'eux deux

---

107 Voir la note 58 à la page...

108 CASSIN B, *op.cit.*, p.32

rencontreront beaucoup de difficulté pour communiquer. Cette image des flux illimités mais aussi cette route urbanisée où se mélangent espaces impersonnels et privés peuvent traduire un propos existentiel. En effet, cette omniprésence de la mondialisation sur la route du héros ne lui permet pas pour autant de retrouver le bonheur (avec Jane) ou encore, le passage instantané d'un espace à l'autre effectué par le véhicule semble trop brusque pour ce retour de Travis dans le monde des vivants. Ici la citation tirée du poème de Baudelaire - « la forme d'une ville change plus hélas que le cœur d'un mortel » - renvoie à une temporalité impulsée par l'espace urbain mais à laquelle le héros ne parvient pas à s'« acclimater ». Le déracinement vient de l'impossibilité pour le héros à s'ancrer dans l'« espace-temps » autour de lui.

Si la route pour Travis représente un espace dans lequel le héros ne peut s'identifier, chez Wong Kar Wai l'espace de la rue – tout aussi impersonnel que la route de Travis – au contraire, permet un renouvellement du héros (Lai) sur le plan identitaire. En effet, alors que les voies de communications et de télécommunications mènent Travis à des retrouvailles illusoire avec Jane, l'espace urbain dans lequel évolue Lai devient un espace de possibles. La rue est le lieu où se tisse et se détisse la relation avec son amant, mais il est dans le même temps un lieu de réalisation professionnelle pour le héros. La mise en scène de *Happy Together* – la narration morcelée, l'éclairage très contrasté et le montage rapide – traduit la réclusion du personnage au sein dans l'espace urbain. Cependant, ce retrait de Lai du tumulte urbain semble le protéger.

Alors que l'abondante modernité qui envahit de toutes parts le cadre et qui « dérègle » l'organisation de l'espace urbain – dans Paris-Texas – génère du chaos, des bouleversements qui influent sur les déplacements de Travis et son histoire. Les espaces urbains infusent l'espace narratif. Ils participent directement à la progression actancielle des personnages. Le traitement plastique des espaces impersonnels, d'un récit à l'autre, induit un déracinement à conséquences variables. Chez l'un, la route expose le héros à des chemins erratiques, où le rythme de la vie autour de lui – représentée par cette urbanité – est en inadéquation avec le rythme de Travis. Alors que chez Wong Kar Wai, Lai se tient à distance de cette modernité vertigineuse – représentée par l'Obélisque et sa circulation mouvementée – ce qui permet au personnage de recréer autour de lui, son propre espace-temps.

Enfin, cette ligne « continue » sur laquelle se profile l'errance de Travis crée une connexion immédiate, une prise directe avec la réalité : celle d'une société consumériste envahissante par son caractère omniprésent, dans le trajet du protagoniste. Alors que pour Wong Kar Wai, le déracinement se fait sur le mode de la déprise. L'esthétique du brouillage dans le traitement plastique et stylistique signe une invitation au monde onirique.

## SYNOPSIS DES FILMS

**HAPPY TOGETHER.** Lai Yu Fai et Ho Po Wing forment un couple originaire de Hong-Kong. Un jour, tous deux décident de quitter leur région natale pour une escapade en Amérique du sud et réaliser leur rêve : voir les Chutes d'Iguazu. Mais une fois arrivés en Argentine, le couple se querelle puis se sépare. Cependant les deux amants se recroiseront à Buenos Aires et - comme Ho Po Wing aime à le dire – « recommenceront à zéro ». Mais alors que le couple semble avoir enfin trouvé sa stabilité relationnelle, Ho Po Wing quittera Lai pour la énième fois. Ce dernier après avoir économisé suffisamment, rentrera à Hong-Kong. Ho Po Wing, lui, restera à Buenos Aires.

**PARIS-TEXAS.** Après quatre années d'absence, Travis que tous croyaient mort, émerge du désert texan. Il atterrit à Terlingua, où il perd connaissance. A son réveil, Walt son frère est venu le chercher pour le ramener auprès de son fils Hunter – qui lui a été confié par la mère il y a quatre ans – Travis qui avait complètement perdu la mémoire, retrouve petit à petit les souvenirs et sa propre identité et regagne petit à petit la confiance de son fils. Avec lequel il partira à la recherche de Jane, disparue aussi depuis quatre ans. Après un périple de la Californie à Houston, Travis et Hunter retrouveront la trace de Jane. Celle-ci travaille dans un Peep-show... Travis peine à s'en remettre. Il se rappelle ce qu'il s'est passé il y a quatre ans et comprend qu'une nouvelle relation avec son ex-femme s'avère impossible. Il décide donc de réunir l'enfant et la mère et repart comme il est arrivé, vers des horizons inconnus.

## FILMOGRAPHIE

### Films cités :

- HOOPER Dennis, *Easy Rider*, 1969
- SCHLESINGER John, *Macadam Cow-Boy*, 1969
- RAFELSON Bob, *Five easy pieces*, 1970
- WENDERS Wim, *Alice dans les villes*, 1974

### Filmographie de Wim Wenders :

- *Summer in the City*, 1970
- *L'Angoisse du gardien de but au moment du pénalty*, 1972
- *La lettre écarlate*, 1973
- *Alice dans les villes*, 1974
- *Faux-Mouvement*, 1975
- *Au fil du temps*, 1976
- *L'Ami américain*, 1977
- *Hammett*, 1982
- *L'état des choses*, 1982
- *Paris-Texas*, 1984
- *Les ailes du désir*, 1987
- *Jusqu'au bout du monde*, 1991
- *Si loin, si proche*, 1993
- *Lisbonne Story*, 1994
- *Par-delà les nuages*, 1995
- *Les lumières de Berlin*, 1995
- *The End of Violence, (La fin de violence)* 1997

- *The Million Dollar Hotel*, 2000
- *Land of Plenty, (Terre d'abondance)* 2004
- *Don't Come Knocking*, 2005
- *Rendez-vous à Palerme*, 2008
- *Every Thing Will Be Fine*, 2015
- *Les Beaux Jours d'Aranjuez*, 2016

*Filmographie de Wong Kar Wai :*

- *As Tears Go By*, 1988
- *Nos années sauvages*, 1990
- *Les Cendres du Temps*, 1994
- *Chungking Express*, 1994
- *Les Anges déchus*, 1995
- *Happy Together*, 1997
- *In the Mood for Love*, 2000
- *2046*, 2004
- *My Blueberry Nights*, 2007
- *The Grandmaster, (Le Grand maître)* 2013

## FICHE TECHNIQUE

**Titre :** *Paris-Texas*

**Durée :** 147 minutes

**Année :** 1984

**Producteurs :** Argos Films et Road Movies Filmproduktion

**Réalisateur :** WENDERS Wim

**Scénariste :** SHEPARD Sam, CARSON Kit

**Photographie :** MÜLLER Robby

**Première assistante caméra :** GODARD Agnès

**Musique :** COODER Ry

**Montage :** PRZYGODDA Peter

**Titre :** *Happy Together*

**Durée :** 96 minutes

**Année :** 1997

**Producteurs :** CHEN Chang-Ye et KAR WAI Wong

**Réalisateur :** KAR WAI Wong

**Scénariste :** KAR WAI Wong

**Photographie :** DOYLE Christopher

**Musique :** CHUNG Danny

**Montage :** CHANG William et MIN LAM Wong

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES

#### Études cinématographiques :

- ABBAS Akbar / LALANNE Jean-Marc / MARTINEZ David / NGAI Jimmy, *Wong Kar-Wai*, Paris, Dis voir, 1997
- ARNAUD Diane, *Imaginaires du déjà-vu*, Paris, Hermann, 2016
- AUMONT Jacques, *La mise en scène*, De Boek Supérieur, 2000
- AUMONT Jacques, *Les voyages du spectateur : de l'imaginaire au cinéma*, Paris, L. Scheer : Cinémathèque française, 2004
- BÄCHLER Odile, *L'espace filmique : sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan, 2001
- BEUGNET Martine, *L'attrait du flou*, Crisnée, Yellow now : diffusion les Belles lettres, 2017
- BEVILACQUA Camilla, *L'espace intermédiaire ou Le rêve cinématographique*, Paris, l'Harmattan, 2011
- BIRÓ Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon, Aléas, 2007
- CALVET Yan / LAUTÉ Jérôme, *Wim Wenders. Au fil du temps*, Caen, Revue Eclipses n°57, 2015
- CAYLA Denise, *Errance et points de repère chez Wim Wenders*, Bern, Collection Contacts, Peter Lang, 1994
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, éditions de minuit, 1985
- DÜRR Susanne, *L'Espace dans le film*, Frankfurt, Peter Lang, 2002
- ESTEVE (Michel) dir, *Wim Wenders* [Nouvelles éditions], Paris, Lettre Modernes Minard, 1994 (collection Etudes cinématographiques).
- GARDIES André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993
- GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993
- GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015

- GAUDREULT André, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 2000
- HOUSEN Jean, *Espace plastique et espace filmique*, Bruxelles, Revue belge du cinéma, 1983
- JOUSSE Thierry, *Wong Kar-Wai*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006
- MARKS Laura, *The skin of film : Intercultural, Embodiment and the senses*, Duke University Press, 2000
- MARTIN Jessie, *Décrire au cinéma : la description au départ de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011
- MAURIZIA Natalie, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996
- MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997
- NAFICY Hamid, *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, 2001
- ROHMER Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 1977
- ROSIMINI Marc, *Road movies*, Marseille, éditions Images en manœuvre, 2012
- SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil – Cinéma, art et anthropologie*, Rouge profond, 2013
- TAMBLING Jeremy, *Wong Kar-wai's Happy Together*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003
- TÖTEBERG Michael, *La logique des images : essais et entretiens*, Paris, l'Arche, 1990
- ZÉRAFFA Michel, "Le statut esthétique de l'image", Paris, Images, Tome 1, 1959

Philosophie, urbanisme et sciences humaines :

- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, édition du Seuil, 1992
- BARRÈRE Céline, *Placements, déplacements et négociations de l'étranger*, Nantes, Lieux Communs, 2009
- BONNAUD Xavier / YOUNES Chris, *Perception/Architecture/Urbain*, Clermont-Ferrand, Infolio, 2014

- BOZONNET Grégory, *La ville : l'essentiel pour comprendre*, Paris, Ellipses, 2014
- CASSIN Barbara, *La Nostalgie*, Paris, Autrement, 2013
- CORBIN Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer*, Paris, édition Du Regard, 2007
- DELEUZE Gilles / GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, édition de minuit, 1980
- DIAZ Esther, *L'esprit de Buenos Aires : une ville et ses démons*, Paris, l'Harmattan, 2007
- GOUSSOT Michel, *Les grandes villes américaines*, Paris, Armand Colin, 2000
- GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Pluriel, 2012
- LOUISET Odette, *Introduction à la ville*, Paris, Armand Collin, 2011
- MONGIN Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Seuil, 2005
- MONS Alain, *Les lieux du sensible : villes, hommes, images*, Paris, édition CNRS, 2012
- REPS John W, *La ville américaine – Fondations et projets*, Mardaga, 1995
- RONCAYOLO Marcel, *L'abécédaire de Marcel Roncayolo*, Gollion, Infolio, 2012
- RONCAYOLO Marcel, *La Ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990
- SCHNEIDER-MADANES Graciela, *Buenos-Aires : port de l'Extrême-Europe*, Paris, Autrement, 1987
- SITTE Camillo, *L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris, Seuil, 1997
- VILLANI Tiziani, *Psychogéographies urbaines. Corps, territoires et technologies*, Paris, Eterotopia France Rhizome, 2014

Dictionnaires :

- P. ROBERT, *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, édition 2011, Edition Le Robert, Paris 2010 [imp.], p. 2260
- P. ROBERT, *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, édition 2016, Edition Le Robert, Paris 2015 [imp.], p.1272.
- CHOAY Françoise / MERLIN Pierre, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 1996

## SITES WEB

### Sources encyclopédiques et dictionnaires en ligne :

- *Wiktionnaire, le dictionnaire libre*  
<https://fr.wiktionary.org>
- *Dictionnaire de français Larousse*  
<http://www.larousse.fr>
- *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*  
[www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)
- *Site de l'encyclopédie Universalis en ligne*  
<https://www.universalis.fr/>

### Revue en ligne :

- LÉVY Jacques, *De l'espace au cinéma, Annales de géographies* (en ligne), 2013, vol.6, n°694, p.689-711  
<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>
- PAQUOT Thierry, *Qu'est-ce qu'un « territoire » ?*, *Vie Sociale* (en ligne), 2011, vol.2, n°2, p23-32  
<http://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2011-2-page-23.htm>
- DI FELICE Massimo, *L'émancipation de l'espace et la crise de l'expérience urbaine*, *Sociétés* (en ligne), 2010, vol.3, n°109, p.25-40  
<https://www.cairn.info/revue-societes-2010-3-page-25.htm>
- LEROUX Nadège, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Vie sociale et traitements*, 2008, vol.1, n°97, p.14-25  
<https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2008-1-page-14.htm>

### Article en ligne :

- OITTANA Leonardo Marcos, *Velocidad y comunicación: la revolución de las transmisiones según Paul Virilio*, *La trama de la comunicación* [en ligne], 2015  
<https://doaj.org/article/fddb4634d2ba4c189e6eb57829e4cf84>

Critiques, chroniques et dossiers en ligne :

- BELLI-RIZ Pierre, *PDF grenoble.archi*  
[http://www.grenoble.archi.fr/cours-en-ligne/belli-riz/07-11\\_L3V\\_cours6\\_route\\_rue.pdf](http://www.grenoble.archi.fr/cours-en-ligne/belli-riz/07-11_L3V_cours6_route_rue.pdf)
- CHOU Danielle, *Site Film de culte*  
<http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Happy-Together-2081.html>
- GRAS-PAYEN Julien, *Site Il était une fois le cinéma*  
<http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/1819/esthetique-et-maitrise-du-temps-dans-le-cinema-de-wong-karwai>
- *Journal Hors D'oeuvre*  
[https://www.interface-horsdoeuvre.com/wp-content/uploads/HDO\\_15.pdf](https://www.interface-horsdoeuvre.com/wp-content/uploads/HDO_15.pdf)
- LALANNE Jean-Marc, *Site du cinéclub de Caen*  
<https://www.cineclubdecaen.com/realisat/wongkarwai/happytogether.htm>
- LEBORGNE Benjamin, *PDF Cafés Géographiques de Paris*  
<http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/le-road-movie.pdf>
- LYON-CAEN Gilles, *Site Objectif cinéma*  
<http://www.objectif-cinema.com/analyses/064.php>
- LYNES Nio, *Site Dvdclassik*, mise à jour : juillet 2014  
<http://www.dvdclassik.com/critique/paris-texas-wenders>
- MANDON Tristan, *PDF racines.traditions*, mise à jour : novembre 2006  
<http://racines.traditions.free.fr/initia/initia.pdf>
- MOREIRA MACEDO DE CARVALHO Ludmila, *PDF Temps, espace et la représentation de la subjectivité dans les films de Wong Kar-wai*  
<file:///C:/Users/Maldoror/Downloads/3494-8244-1-PB.PDF>
- NIVET soline, *PDF, Architecture et cinéma dans les années 80: un état des choses*  
<http://www.soline-nivet.fr/wp-content/uploads/2015/12/Architecture-et-cin%C3%A9ma.pdf>
- PIERSON Mickaël, *Site Il était une fois le cinéma*

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/3324/paris-texas>

- VILLIEN Bruno, *PDF referentiel nouvelobs*  
[http://referentiel.nouvelobs.com/archives\\_pdf/OBS1036\\_19840914/OBS1036\\_19840914\\_082.pdf](http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1036_19840914/OBS1036_19840914_082.pdf)

Autres ressources numériques :

- *Agreg-Ink*, mise à jour : juin 2017  
[http://agreg-ink.net/index.php?title=Construction\\_de\\_l%27Ouest\\_am%C3%A9ricain\\_%281865-1895%29\\_dans\\_le\\_cin%C3%A9ma\\_hollywoodien\\_%28La%29&redirect=no](http://agreg-ink.net/index.php?title=Construction_de_l%27Ouest_am%C3%A9ricain_%281865-1895%29_dans_le_cin%C3%A9ma_hollywoodien_%28La%29&redirect=no)
- *Blog Chine informations*  
[https://chine.in/guide/manifestations-place-tiananmen\\_758.html](https://chine.in/guide/manifestations-place-tiananmen_758.html)
- *Blog Ephemarts*, mise à jour : mars 2014  
<http://ephemarts.canalblog.com/archives/2014/03/08/29390468.html>
- *Blog MonneyPenny*, mise à jour : avril 2015  
<https://monneypenny.wordpress.com/>
- DE BIASI Jean-Marc, *Site de l'encyclopédie Universalis en ligne*  
[https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/#i\\_0](https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/#i_0)
- DUZAN Brigitte, *Site Chinese movies*, mise à jour : avril 2013  
[http://www.chinesemovies.com.fr/reperes\\_Hong\\_Kong\\_retrocession.htm](http://www.chinesemovies.com.fr/reperes_Hong_Kong_retrocession.htm)
- KAGANSKI Serge, *Site les Inrockuptibles*  
<http://www.lesinrocks.com/1997/12/10/cinema/actualite-cinema/entretien-wong-kar-wai-happy-together-1297-11231663/>
- LY Sylvie et PATEY Marine, *Blog Socioarchi lié au cours de sociologie urbaine de l'école d'architecture de la ville et des territoires à Marne la Vallée*, mise à jour : janvier 2014  
<https://socioarchi.wordpress.com/2014/01/05/la-deterritorialisation/>
- MALOVIC Dorian, *Site La Croix*, mise à jour : juin 2017  
<http://www.la-croix.com/Debats/Ce-jour-la/1er-juillet-1997-retrocession-Hong-Kong-Chine-communiste-2017-06-30-1200859291>

- RÉSEAU CANOPÉ, *Cinéma urbain ville, cinématographique*,  
<https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/mag-film/themes/cinema-urbain-ville-cinematographique/pistes-pour-letude/la-ville-de-louest-un-topos-du-western/>
- ROTH Catalina, *Blog ArteHistoire*, mise à jour : septembre 2014  
<http://artehistoire.over-blog.com/2014/09/la-question-indienne-dans-la-conquete-de-l-ouest.html>
- *Site Études littéraires*, mise à jour : mars 2017  
<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/transtextualite.php>
- *Site Études littéraires*, mise à jour : mars 2017  
<https://www.etudes-litteraires.com/esrer.php>
- *Site Savoir pour tous*, mise à jour : août 2015  
<http://savoirpourtous.hautetfort.com/archive/2015/08/07/odysee-un-voyage-initiatique-5667623.html>
- *Site Wikipédia*, mise à jour : septembre 2017  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Manifestations\\_de\\_la\\_place\\_Tian%27anmen](https://fr.wikipedia.org/wiki/Manifestations_de_la_place_Tian%27anmen)

## **Mes sincères remerciements**

À M. Frédéric Sojcher

À Mme Patricia Santoni

À M. Dinis Estevens

À Mme Clara Bourdais

À l'Université Paris I – Panthéon- Sorbonne

Dont le soutien, la patience et les conseils ont joué un rôle fondamental dans l'accomplissement de ce projet de mémoire de recherche.