



**HAL**  
open science

**Le cinéma de Wong Kar Wai au miroir de sa réception  
entre Orient et Occident. Analyse comparée Hong Kong,  
Chine continentale et France**

Li Mingrui

► **To cite this version:**

Li Mingrui. Le cinéma de Wong Kar Wai au miroir de sa réception entre Orient et Occident. Analyse comparée Hong Kong, Chine continentale et France. Histoire. 2018. dumas-02102892

**HAL Id: dumas-02102892**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02102892>**

Submitted on 17 Apr 2019

**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.

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Département d'histoire



*The Grandmaster* (2013) de Wong Kar Wai

**Le cinéma de Wong Kar Wai au miroir de sa réception entre  
Orient et Occident.**

**Analyse comparée Hong-Kong, Chine continentale et France**

Mingrui LI

Sous la direction de M. Pierre-Yves Kirschleger

Mémoire de Master II

Année universitaire 2017-2018

## REMERCIEMENT

J'exprime mes remerciements envers toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien pendant mes études en France. Car sans leur aide, les études à l'étranger sont difficiles, et ce mémoire ne peut pas se réaliser.

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de mémoire, monsieur Pierre-Yves Kirschleger, pour sa disponibilité, son soutien, sa patience et ses suggestions durant la préparation de ce mémoire. Monsieur Kirschleger m'a donné aussi beaucoup d'aides à propos de l'écriture de la langue française. Ses aides et ses conseils m'ont permis de bien finir ce mémoire. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

D'une manière un peu plus générale mais non moins sincère, je tiens également à remercier l'ensemble des enseignants, notamment messieurs Christian Amalvi, Serge Brunet, Michel Fourcade et Thierry Allain, et les personnels administratifs.

Mes remerciements s'adressent aussi à l'autre membre du jury, monsieur Christian Amalvi, qui a accepté d'accorder son temps et son attention à ce travail.

Ma gratitude va aussi vers mes proches qui m'ont aidé par leurs encouragements, leur érudition, leurs conseils et leurs interventions matérielles et spirituelles. Je remercie notamment mes amis chinois Che Mingzhao, Feng Qing, Li Yingzhe et Wang Jue. Avec leur soutien et leur amitié, je ne suis plus isolée en France. Je pense également à mes camarades, Christelle Gondebaude, Cheikh Niang et Samy Garot, qui m'ont apporté leur aide pendant mes études.

Enfin, j'embrasse très fort ma chère mère et mon cher père pour leur amour infini et leur soutien très fort alors que je fais mes études à l'étranger.

## INTRODUCTION

Wong Kar Wai est un des plus célèbres cinéastes hongkongais, particulièrement connu à Hong Kong, en Chine continentale, comme à l'étranger.

Ses films sont non seulement populaires parmi les cinéphiles, mais aussi renommés sous la plume des critiques. Dès son premier film *As Tear Goes By* sorti à Hong Kong en 1989, Wong Kar Wai gagne de nombreux de prix à Hong Kong, à Cannes et aux Etats-Unis. Sans parler d'*In the Mood For Love* de 2000, qui rend le cinéma hongkongais plus connu dans le monde. Wong Kar Wai est vraiment représentatif des cinéastes hongkongais.

Né à Shanghai en 1958, Wong Kar Wai immigré à Hong Kong avec ses parents quand il a 5 ans. La communication devient un grand problème car le dialecte cantonais parlé à Hong Kong est totalement différent du mandarin et du dialecte de Shanghai. Sa mère l'emmène souvent au cinéma où pas mal de films en mandarin sont projetés. Graduellement, Wong affectionne le cinéma. Il explique lui-même est qu'il a découvert le monde cinématographique grâce à ce déménagement.

En 1980, Wong obtient un diplôme en spécialité des beaux-arts et design. A ce moment-là, par manque d'école cinématographique, beaucoup de Hongkongais choisissent de faire leurs études en Europe ou aux Etats-Unis. Pourtant Wong n'a pas assez de moyens financiers pour aller à l'étranger. Il travaille comme scénariste en 1981 dans la station télévisée hongkongaise TVB (Television Broadcasts Limited). Comme beaucoup de réalisateurs de cinéma hongkongais, Wong commence sa carrière à TVB.

Dans les années quatre-vingt, de jeunes cinéastes qui ont fini leurs études cinématographiques à l'étranger, reviennent à Hong Kong. Ils rapportent avec eux les

---

connaissances occidentales. Avec de l'ambition et de la passion, ils vont rendre le cinéma hongkongais plus actif. C'est un mouvement nommé la nouvelle vague hongkongaise,<sup>1</sup> qui dynamise énormément le cinéma hongkongais.

Wong est beaucoup influencé par ce mouvement. Il démissionne de TVB et il entre professionnellement dans l'industrie cinématographique.

Son scénario de *Final Victory* pour Patrick Tam est couronné en 1982 par le prix du meilleur scénario des Film Awards de Hong Kong.

En 1989, avec la sortie de son premier film *As Tear Goes By*, Wong Kar Wai commence sa vie de réalisateur.

Les films de Wong présentent très bien la société hongkongaise et les habitants hongkongais. Très détaillés, les films racontent le moindre changement de la société. Wong excelle à montrer le problème social à travers une histoire d'amour. La relation personnelle est un moyen pour décrire facilement le lien entre les individus et la société, et le lien entre des sociétés.

Par conséquent, les études sur les films de Wong Kar Wai sont un moyen pour creuser la société hongkongaise. Dans ses films, il y a la ville la plus particulière dans le monde, la façon de vivre de cette ville, la pensée des habitants aux époques différentes.

A Hong Kong, en Chine continentale et en France, les recherches sur Wong Kar Wai sont assez nombreuses.

Bien que la ville de Hong Kong soit petite parmi les villes chinoises, elle est un des grands centres économiques dans le monde. Un des avantages du cinéma hongkongais sont les soutiens financiers dont il bénéficie. Le gouvernement hongkongais attache beaucoup d'importance à la culture régionale.<sup>2</sup>

Dans les années quatre-vingt-dix, les universités de Hong Kong fondent la spécialité des études cinématographiques.<sup>3</sup> Désormais les recherches universitaires

---

<sup>1</sup> La nouvelle vague hongkongaise était pour la première fois nommée en 1981 par Serge Daney dans le *Journal de Hong-Kong*. Mais il a écrit « une nouvelle vague à HK ? » avec un ton interrogatif. En 1983, dans les *Cahiers du cinéma*, Carles Tesson a appelé Ann Hui, Hark Tsui et Patrick Tam « les réalisateurs de la nouvelle vague hongkongaise ». La nouvelle vague hongkongaise était officiellement nommée en France.

<sup>2</sup> Depuis 1978, chaque festival international de Hong Kong a un sujet spécial sur la recherche du cinéma hongkongais, y compris les films de kung-fu, les films de cape et épée, la nouvelle vague hongkongaise, le problème entre les films en cantonais et en mandarin, les deux villes cinématographiques : Hong Kong et Shanghai, etc.

<sup>3</sup> En 1991, Hong Kong Baptist University était la première à fonder la spécialité des études cinématographiques.

---

jouent un rôle important. Ackbar Abbas, de l'Université de Hong Kong, est un spécialiste des films de Wong Kar Wai. Il a écrit en 1997 *Hong Kong : Culture and the Politics of Disappearance*. Le deuxième chapitre traite de la nouvelle vague hongkongaise, et dans le troisième chapitre il présente précisément les films de Wong Kar Wai.

En 1994, *Les cendres du temps* de Wong a suscité une polémique parmi les critiques hongkongais sur la culture élégante et vulgaire. Des critiques négatives soulignent la faiblesse des chiffres du box-office. D'autres, au contraire, insistent sur la valeur culturelle de film, adapté des romans de Jin Yong.

Les études sur le cinéma hongkongais sont plus riches que sur d'autres cinémas chinois. A Hong Kong, il y a plus de genres de film : film policier, film de kung-fu, film de cape et épée, film de terreur, et particulièrement, film de la troisième catégorie qui est extrêmement violent, érotique, terrifié, ou qui concerne le problème politique controversé. Le cinéma hongkongais ne se limite pas dans la différence des films d'art et des films commerciaux, ni dans la polémique des films élégants et vulgaires.

Les études sur Wong Kar Wai sont absolument plus nombreuses à Hong Kong qu'à d'autres pays. Et les points de vue sont variés. Mais les études ne sortent pas de la subjectivité régionale.

Pour les recherches en Chine continentale, les sources sont moins importantes et moins complètes.

C'est après la Rétrocession de 1997 que le grand public continental commence à découvrir les films hongkongais au cinéma. Auparavant, seuls quelques films hongkongais produits par des producteurs gauchistes, comme Great Wall Movie Enterprise et Feng Huang (Phoenix) Motion Picture, sont sortis en Chine continentale, et les cassettes vidéo sont la façon la plus populaire pour les spectateurs continentaux de voir les films hongkongais. Donc la recherche de la Chine continentale sur le cinéma hongkongais est plus retardée.

La recherche sur les films de Wong Kar Wai est devenue populaire après 2000, après la sortie en Chine continentale d'*In the Mood For Love*. Les critiques continentaux adorent ce cinéaste hongkongais tout autant que les spectateurs.

Aujourd'hui encore, Wong Kar Wai est un des cinéastes préférés de la Chine continentale. Et il a beaucoup de coopérations avec les cinéastes continentaux. Le Studio de cinéma de Shanghai le finance pour tourner en 2018 le film *Blossom*. Ce sera la première occasion pour Wong Kar Wai de raconter une histoire sur sa ville natale et

---

aussi de tourner un film produit totalement par la Chine continentale. Ce film pourrait être une nouvelle étape de la recherche sur Wong.

La recherche sur le cinéma hongkongais en France a débuté dans les années soixante-dix.<sup>4</sup> C'est l'époque de la découverte du cinéma hongkongais.<sup>5</sup> Les critiques ont présenté les films de kung-fu et de cape et épée. À travers ces deux genres orientaux de film, les Français connaissent l'industrie cinématographique hongkongaise.<sup>6</sup>

Dans les années quatre-vingt, les critiques des *Cahiers du cinéma* développe une théorie d'analyse du cinéma hongkongais et écrivent sur la nouvelle vague hongkongaise.<sup>7</sup> La recherche est devenue plus professionnelle et profonde.

Depuis les années quatre-vingt-dix, les critiques français s'intéressent aux films de Wong Kar Wai. Et après 2000, la recherche sur Wong atteint son sommet.

Dès les années quatre-vingt-dix, Wong Kar Wai est toujours préféré par les critiques français. Il est considéré comme un cinéaste isolé. Ses œuvres concernent le temps, l'identité, le sentiment et l'origine.<sup>8</sup> Il utilise des pensées philosophiques et des expressions poétiques. Les critiques français pensent qu'il est typique de la nouvelle vague hongkongaise.

Les *Cahiers du cinéma* publient depuis 1992 une vingtaine de critiques professionnelles sur presque tous les films de Wong. Le *Positif* publie une quarantaine de présentations et une dizaine de critiques professionnelles sur les films de Wong. En

---

<sup>4</sup> En 1973, sept films hongkongais sont sortis en France. C'est le commencement de la réception du cinéma hongkongais en France. Et les box-offices de *La main de fer* de Jeong Chang-hwa et *The Big Boss* de Lo Wei et de Wu Chia Hsiang sont remarquables. Pendant le premier mois de sortie, les deux films ont tous réalisés plus de 70,000 d'entrées.

<sup>5</sup> *Ecran* a publié en 1973 l'article *De quelques films « jaunes » made in Hong Kong* de Guy Braucourt. Et *Image et son - La revue du cinéma* a publié en 1973 l'article *Les films de Hong Kong du mois de juillet 1973* de Daniel Sauvaget.

<sup>6</sup> En 1974, Daniel Sauvaget publie *Made in Hong Kong* dans *Image et son - La revue du cinéma*. Dans sa longue critique, il explique le développement du cinéma hongkongais et sa relation avec Hollywood. C'est un article important dans les années soixante-dix parce qu'il s'agit de la production et de la culture régionale des films hongkongais.

<sup>7</sup> Pour mieux étudier les films d'extrême-Orient, Serge Daney est allé à Hong Kong pour une trentaine de jours. Et il écrit *Journal de Hong-Kong* qui est publié en 1981 dans les *Cahiers du cinéma*. Cet article de 16 pages commence la recherche profonde des *Cahiers du cinéma* sur le cinéma hongkongais. Et en 1984, les *Cahiers du cinéma* publient un numéro spécial de 128 de pages, *Hong Kong Cinéma*, qui présente pour la première fois Wong Kar Wai comme un scénariste hongkongais.

<sup>8</sup> Emmanuel Burdeau dans les *Cahiers du cinéma*, définit les films de Wong Kar Wai comme un « moment - cinéma ». Et Thierry Jousse utilise les expressions « poésie quotidienne » et « identité flottante » pour écrire les films de Wong Kar Wai.

2006, les *Cahiers du cinéma* publient un livre consacré à Wong Kar Wai<sup>9</sup>. Et en 2008, le *Positif* publie un livre collectif : *Wong Kar Wai*<sup>10</sup>.

Après 2003, le cinéma hongkongais entre dans l'industrie cinématographique chinoise.<sup>11</sup> En France, les critiques s'intéressent à un nouveau sujet : les films hongkongais produits par la Chine continentale. Plus de films burlesques, policiers et de kung-fu sont exportés en Chine continentale. C'est un point important de la coopération.<sup>12</sup> Mais bien que plus de films soient exportés en Chine continentale et à l'étranger, la coopération rend le cinéma hongkongais moins libre. Les critiques français analysent les changements du cinéma hongkongais qui est contrôlé par la censure de la Chine continentale. Ils s'inquiètent de la disparition du cinéma régional de Hong Kong.

Le cinéma hongkongais est un des sujets préférés en France.<sup>13</sup> Les relations culturelle, politique et économique entre Hong Kong et la Chine continentale, la société hongkongaise présentée dans les films, sont les sujets auxquels les critiques français s'intéressent. Le nombre des recherches françaises sur le cinéma hongkongais général et sur certains cinéastes hongkongais est considérable.

Chaque pays possède aujourd'hui un nombre important d'entretiens, d'articles et de critiques sur les œuvres de Wong Kar Wai. C'est pratique pour ceux qui veulent étudier les films de Wong. Néanmoins, ces recherches sont isolées entre les pays. A cause de l'écart langagier, c'est difficile pour un chercheur de communiquer avec un chercheur étranger. Particulièrement, quand la langue étrangère n'est pas l'anglais.

Donc je vais étudier les sources en chinois et en français pour faire une approche comparée. C'est important de comparer les critiques hongkongaise, chinoise et française pour trouver la réputation des films de Wong Kar Wai dans les régions différentes. Et je vais essayer de comprendre pourquoi le cinéma hongkongais rencontre du succès. La

---

<sup>9</sup> JOUSSE Thierry, *Wong Kar-wai*, Cahiers du cinéma, scérén-CNDP, Les Petits cahiers, Farigliano, 2006

<sup>10</sup> TOBIN Yann, *Wong Kar Wai*, Positif/Les auteurs/Éditions Scope, janvier, 2008

<sup>11</sup> En 2003, la Chine continentale fait sortir « Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement ». Après 2003, il faut des Chinois continentaux dans l'équipe de tournage pour que les films hongkongais puissent être sortis en Chine.

<sup>12</sup> MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie : Hong Kong, Corée du Sud, Japon, Taiwan. Analyse géopolitique*, Presses universitaires de Rennes, janvier 2013, P. 95.

<sup>13</sup> Hong Kong Vidéo (HKV) de Metropolitan Filmexport publie d'octobre 1996 à avril 2000 *HK Orient extrême cinéma*. Et de nombreuses œuvres sur le cinéma hongkongais sont publiés, par exemple, *Ciné Hong Kong* de Laurent Hellebé (2000), *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong* de Emeric Gouneau (2006), *Histoire du cinéma Hong Kong* de Yann Jegodtka (2013), etc.

---

comparaison est une référence très importante pour étudier la réception du cinéma hongkongais à l'étranger.

Pour un cinéma régional, c'est essentiel de saisir la perspective des spectateurs régionaux et étrangers pour briser les stéréotypes et pour utiliser les avantages locaux. Pour le cinéma hongkongais, s'adapter à la vision mondiale est aussi une façon de chercher plus d'attention dans le cinéma mondial.

Dans la première partie, j'expose les étapes de la réception de Wong à Hong Kong, en Chine continentale et en France.

À Hong Kong, dès la sortie de son premier film, les films wongiens connaissent cinq étapes. Son premier film *As Tear Goes By* (1988) est aussi son premier film à gagner plus de 10 millions de HK dollars. C'est la première étape pour les spectateurs hongkongais qui découvrent Wong Kar Wai. La deuxième étape est la sortie de *Nos années sauvages* (1990). Les Hongkongais voient un peu les caractéristiques des films de Wong, et Wong est considéré comme un grand cinéaste hongkongais. De la sortie de *Chungking Express* (1994) jusqu'à *In the Mood For Love* (2000), ses films gagnent toujours un box-office faible, particulièrement après que *Les cendres du temps* (1994) est mal apprécié par les critiques. Lors de cette troisième étape, le style wongien est fortement établi. Presque tous les Hongkongais connaissent l'histoire d'amour de Su Li Zhen et Chow Mo Wan d'*In the Mood For Love*. En 2003, la Chine continentale signe avec Hong Kong la politique de CEPA. Après 2003, Wong commence à utiliser les acteurs chinois continentaux. Les films sortis lors de cette quatrième étape sont cependant moins admirés par les Hongkongais. Wong Kar Wai essaie en 2013 un nouveau genre qu'il n'a jamais tourné, le film de kung-fu. C'est son dernier film *The Grand Master* qui gagne plus de 20 millions de HK dollars. Et ce succès correspond à la cinquième étape. Dans l'industrie cinématographique hongkongaise, les films de kung-fu sont toujours préférés par rapport à d'autres genres.

En Chine continentale, il y a quatre étapes dans la réception des films de Wong. Les critiques ont découvert ce cinéaste dès son premier film. Dans la première étape, les articles de l'analyse sur ses deux premiers films sont rares. La deuxième étape correspond à la période de la sortie de *Chungking Express* (1994) à la sortie d'*Happy Together* (1997). Les critiques continentaux commencent à écrire des articles sur les films de Wong. Ils aiment le style wongien. Pour le public, c'est en 2000 que les spectateurs chinois continentaux voient pour la première fois son film (*In the Mood for Love*) au cinéma. Lors de la troisième étape (de 2000 à 2009), les films de Wong Kar

---

Wai gagnent totalement le goût du public continental. La quatrième étape correspond aux sorties de deux versions de *The Grandmaster* (2013 et 2015) qui gagnent un super grand box-office en Chine continentale.

En France, les étapes sont encore différentes. La première étape correspond à la découverte de son premier film *As Tears Go By* (1988) par le Festival de Cannes. La deuxième étape est la découverte par le public français. Le quatrième film de Wong était le premier sorti en France. Comme dans d'autres pays européens, les Français ont le goût pour le style wongien. Son deuxième film et son troisième film sont remis en écran après la sortie de *Chungking Express* (1994). La troisième étape correspond à la consécration de ses films en France. *Happy Together* (1997) est présenté par le cinquantième festival de Cannes. Désormais tous ses films sont invités au Festival de Cannes. *In the Mood For Love* reçoit une grande admiration de la part des critiques et en même temps des spectateurs. Après une attente de 4 ans, la projection de *2046* à Cannes est comme un événement parmi les journalistes qui veulent savoir la fin de l'histoire de Su Li Zhen et Chow Mo Wan. Wong Kar Wai jouit d'une bonne réputation en France grâce au Festival de Cannes. La quatrième étape correspond à la sortie de *The Grandmaster* (2013). Ce film provoque la déception parce que les spectateurs français trouvent ce film incompréhensible.

Dans la deuxième partie, j'analyse les quatre points de repère historique dans les films de Wong Kar Wai.

Le premier point est l'époque des années 1960. Pour Wong, les années soixante sont une époque florissante qui témoigne de son enfance. Comme les autres immigrés de Shanghai, Wong Kar Wai est allé à Hong Kong à cette époque-là. Donc il montre dans les films un sentiment de déracinement. Il fait trois films qui racontent les histoires des années soixante : *Nos années sauvages*, *In the Mood For Love* et *2046*. Dans ces trois films, il y a des Shanghaïens qui font partie de la ville de Hong Kong mais qui continuent encore la culture de Shanghai. Ils sont en réalité Shanghaïens et en même temps Hongkongais. Ou ils ne sont ni Shanghaïens ni Hongkongais. Quand la Chine continentale veut établir une identité collective, les immigrés à Hong Kong vivent une identité incertaine et flottante.

Le deuxième point est la Rétrocession de 1997.

Les films tournés avant la Rétrocession mettent l'accent sur les chiffres et sur l'heure. Afin de montrer l'anxiété des Hongkongais en face du grand changement social, Wong utilise la répétition des chiffres et le compte à rebours du temps. C'est toujours une

---

question d'accepter et de refuser. En approchant de 1997, les Hongkongais n'ont pas de choix, sauf d'accepter. Néanmoins les personnages dans les films de Wong choisissent de tout refuser. Ils s'enferment dans un monde intérieur. C'est le sentiment réel des Hongkongais à cette époque-là.

Et les films tournés après la Rétrocession racontent souvent une histoire finie par une incertitude. Les personnages vivent avec une identité incertaine. Leur position sociale est difficile à nommer. Ou ils souffrent d'une sorte de schizophrénie, ainsi ils ne savent pas clairement leur propre identité. La Rétrocession crée chez les habitants de Hongkong une confusion sur leur identité. Est-ce qu'ils sont Hongkongais, ou Chinois à Hong Kong, ou même Britanniques ? Personne ne peut pas leur répondre. Par conséquent, les personnages dans les films tournés après la Rétrocession cherchent toujours leurs racines.

Le troisième point est l'année 2046. C'est la dernière année de la règle « un pays, deux systèmes ». En 2047, Hong Kong deviendra une région chinoise socialiste. Wong présente son doute dans le film *2046*. Le film parle de la part de tous les Hongkongais qui se préoccupent pour le futur de la ville. Le changement aura lieu la cinquantième année après la Rétrocession. L'identité des habitants à Hong Kong sera pour une autre fois questionnée non seulement par eux-mêmes, mais aussi par les Chinois continentaux, même par les étrangers.

Le quatrième point est la guerre sino-chinoise. *The Grandmaster*, son dernier film, raconte l'histoire qui se passe lors de la guerre. En racontant les vies des maîtres de kung-fu lors de la guerre, Wong Kar Wai montre une grande idée d'un pays inséparable du Nord au Sud. Cette idée correspond à l'attente des spectateurs chinois continentaux, et aussi à l'aspiration de Wong pour rechercher ses origines, c'est-à-dire les origines des Hongkongais.

Pour la troisième partie, j'analyse l'influence de la Nouvelle Vague sur les films de Wong Kar Wai et la pensée chinoise dans ses films.

Wong Kar Wai est un grand admirateur de la Nouvelle Vague, surtout de Jean-Luc Godard et de François Truffaut. Non seulement le thème, mais aussi la façon de tourner les films est influencée par les films de la Nouvelle Vague. Dans plusieurs films de Wong, l'influence de la Nouvelle Vague se remarque par l'utilisation des intrigues désordonnées, du thème de la vie quotidienne, des décors authentiques et du montage libre. La théorie du film d'auteur apparaît beaucoup dans ses films. Wong Kar Wai excelle à exprimer la vie sans racine des hommes modernes, surtout ceux qui vivent

---

dans la métropole de Hong Kong. L'ambiance de ses films est très lente et poétique. Les personnages sont perdus dans la société et dans leur époque, si bien qu'ils ne trouvent pas leurs racines. Dans les films de Wong, le thème permanent est celui de la communication des personnes dans la vie actuelle : instable, capricieuse et inconstante. Le rythme de vie est rapide et les personnages sont toujours sur une piste de course sans destination.

En prenant la Nouvelle Vague pour référence, Wong Kar Wai développe son style personnel. Il raconte toujours des histoires typiquement hongkongaises, et il utilise la philosophie chinoise. Dans les films de Wong Kar Wai, il y a beaucoup d'« espaces blancs » dans le montage, les intrigues, les figures des personnages et les paroles. C'est la pensée du Vide qui explique ces « espaces blancs ». Et les films de Wong sont considérés comme une série, parce que les personnages dans ses films portent souvent le même nom et sont joués par les mêmes acteurs. Tous ses films sont des pièces pour établir son monde, parce que le monde de la philosophie chinoise est continu, régulier et spontané. Finalement, dans les films de Wong Kar Wai, le temps n'est pas toujours linéaire ni logique. Le metteur en scène préfère couper l'ensemble du temps en morceaux et les reconstituer selon le besoin des intrigues et des sentiments des personnages. Parce que le temps de la pensée chinoise est infini et sécable.

Dans les films de Wong Kar Wai, on peut découvrir les références des films étrangers, et aussi les caractéristiques typiquement chinoises. C'est bien la raison pour laquelle ses films sont admirés par les spectateurs régionaux et en même temps par les spectateurs étrangers.

## **CHAPITRE 1 : LES DIFFERENTES ETAPES DE LA RECEPTION DES FILMS DE WONG KAR WAI A HONG KONG, EN CHINE CONTINENTALE ET EN FRANCE**

### ***1.1 Les étapes de la réception des films de Wong Kar Wai à Hong Kong***

Tous les films de Wong Kar Wai produits par Hong Kong remportent un ou plusieurs prix lors des Hong Kong Film Awards, le plus grand festival de cinéma à Hong Kong. À Hong Kong, Wong Kar Wai a une bonne réputation. Il représente un nouveau genre du film d'art.

Dès la sortie de son premier film, les films wongiens ont connu cinq étapes par rapport de la réception des Hongkongais.

#### ***1.1.1 La première étape : un début réussi***

La première étape est la sortie de son premier film *As Tear Goes By* (1988). C'est le premier film réalisé et écrit par lui-même. Ce film est le début de la découverte par le public hongkongais. Et ce début est réussi. *As Tear Goes By* est son premier film à gagner plus de 10 millions de HK dollars<sup>14</sup>. Comme un coup de tonnerre dans le silence,

---

<sup>14</sup> Lors de son exploitation dans les salles hongkongaises, le film a rapporté 11,532,283 HK\$ (<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%97%BA%E8%A7%92%E5%8D%A1%E9%97%A8>). Il demeure son plus gros succès commercial à Hong Kong.

---

ce film suscite des discussions. Lors des Hong Kong Film Awards<sup>15</sup> en 1989, *As Tears Go By* est nominé pour 8 prix<sup>16</sup> et il gagne 2 prix<sup>17</sup>.

A l'époque, parmi les films hongkongais de drame policier, *Le Syndicat du crime* de John Woo est le plus connu. Le cinéma hongkongais est marqué par l'héroïsme de John Woo.

Par contre, Wong Kar Wai montre dans *As Tears Go By* un autre type de héros totalement différent du héros traditionnel. Les personnages principaux sont les deux perdants du combat des gangsters. Wong Kar Wai dit qu'à l'époque, tous les cinéastes font les films de drame policier, et quand le producteur lui propose d'en tourner un, il a l'idée de tourner une histoire de deux anti-héros.<sup>18</sup>

Ce changement invente un nouveau type d'héroïsme. Les spectateurs entrent nombreux dans les salles pour voir cet air frais que Wong apporte au cinéma hongkongais dominé par les films policiers traditionnels.

Dès que Wong Kar Wai écrit le scénario de *Final Victory* (1987) pour Patrick Tam, l'anti-héros wongien existe. Le personnage secondaire est un jeune frère faible comme celui d'*As Tears Go By*.

Très vite, *As Tears Go By* gagne de l'argent et aussi l'admiration des spectateurs hongkongais. Wong Kar Wai attire, dès la sortie de son premier film, l'attention des critiques hongkongais. Les critiques prennent une attitude positive quant à l'avenir de ce jeune cinéaste car la caractéristique de son film est nouvelle au cinéma hongkongais.

### ***1.1.2 La deuxième étape : l'initial du style wongien***

La deuxième étape est la sortie de son deuxième film *Nos années sauvages* (1990). A travers ce film, les Hongkongais connaissent d'autres caractères wongiens. Et Wong est considéré comme un grand cinéaste hongkongais.

---

<sup>15</sup> Les Hong Kong Film Awards sont des prix décernés chaque année au cinéma hongkongais lors d'une cérémonie. C'est l'une des récompenses les plus prestigieuses du cinéma du zone de langue chinoise et du cinéma asiatique.

<sup>16</sup> Nominations pour les prix du meilleur acteur (Andy Lau), de la meilleure actrice (Maggie Cheung), de la meilleure photographie (Lau Wai-keung), du meilleur réalisateur, du meilleur montage (Cheong Pi-tak), de la meilleure musique, du meilleur film et du meilleur second rôle masculin (Alex Man).

<sup>17</sup> Prix de la meilleure direction artistique (William Chang) et du meilleur second rôle masculin (Jacky Cheung).

<sup>18</sup> Les paroles de Wong Kar Wai dans le Master Class au festival Lumière à Lyon le 20 octobre 2017.

---

*Nos années sauvages* racontent encore une triste histoire d'amour d'un personnage marginal. Wong prend le thème de « la recherche la mère originelle » qui est un thème ordinaire du cinéma hongkongais pendant les années 60 et 70.

Bien qu'*As Tears Go By* connaisse un grand succès et que les critiques hongkongais écrivent déjà sur sa prédilection de raconter l'histoire d'amour des personnages marginaux, *Nos années sauvages* est considéré initial des films wongiens par les critiques quand ils voient les films de Wong sortis après.

L'intrigue faite pour un destin parallèle entrecroisé est, dès le film *Nos années sauvages*, une caractéristique remarquable des films de Wong. Et l'horloge, les volets de bois, l'ombre dans l'eau, le miroir et le cadre de photos deviennent des symboles très wongiens dans tous ses films depuis *Nos années sauvages*.

Lors des Hong Kong Film Awards en 1991, ce film gagne les prix du meilleur film, du meilleur acteur (Leslie Cheung), du meilleur réalisateur, de la meilleure photographie (Christopher Doyle) et de la meilleure direction artistique.<sup>19</sup> Et en 2005, lors de la centième année de la naissance du cinéma chinois, les Hong Kong Film Awards choisissent les cent films chinois les plus représentatifs. *Nos années sauvages* est le troisième.

Cependant il y a un échec commercial (9,750,000 HK\$)<sup>20</sup> du film *Nos années sauvages*. Il gagne beaucoup moins d'argent qu'*As Tears Go By*. Et désormais les films de Wong gagnent rarement de l'argent à Hong Kong<sup>21</sup>.

Le producteur de *Nos années sauvages*, Allen Tang, qui a produit aussi *As Tears Go By*, investit 40 millions de HK dollars pour *Nos années sauvages*. Il veut pour cette fois financier un film de thriller. Mais Wong s'engage de tourner plutôt un film d'amour, et le tourner en deux parties. Après avoir vu la première partie tournée, Tang trouve que c'est totalement différent de ce qu'il attend. Sans surprise, Wong refuse de changer tout ce qu'il tourne, et il insiste de tourner la deuxième partie comme il veut. Tang donc retire son soutien financier pour la deuxième partie.

Quand *Nos années sauvages* est sorti dans les salles, les spectateurs voient que le film est fini par le début de la deuxième partie que Wong aurait voulu tourner. Le

---

<sup>19</sup> Nominations pour la meilleure actrice (Carina Lau), meilleur second rôle féminin (Rebecca Pan), meilleur scénario et meilleur montage (Patrick Tam), lors des Hong Kong Film Awards 1991.

<sup>20</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>21</sup> Jusqu'en 2013, son 10<sup>e</sup> long métrage, *The Grandmaster*, gagne à Hong Kong pour la deuxième fois plus de 10 millions de HK dollars. Ses films sortis entre *As Tears Go By* et *The Grandmaster* gagnent tous moins de 10 millions de HK dollars.

---

personnage principal de la deuxième partie joué par Tony Leung apparaît à la fin, pendant les trois dernières minutes. C'est un film non terminé. La fin du film est actuellement le début d'une autre histoire. Cette complexité rend le film difficile à comprendre.

### ***1.1.3 La troisième étape : l'époque de Wong, la bonne connaissance de son style***

La troisième étape va de son troisième film *Chungking Express* (1994) jusqu'à son septième film *In the Mood For Love* (2000). Pendant cette période, les Hongkongais connaissent très bien le style wongien. Et le nom Wong Kar Wai signifie pendant une très longue période l'échec du box-office.

Après *Nos années sauvages*, Wong Kar Wai préfère raconter par exprès une histoire sans fin avec les intrigues entrecroisées. Le style wongien se développe progressivement des caractères wongiens comme l'incertitude de la fin et l'intrigue entrecroisée.

Mais c'est aussi la raison pour laquelle les spectateurs n'ont pas envie d'aller au cinéma pour ses films. Quant aux films de Wong, il existe un paradoxe : bien que ses films aient une réputation positive pour l'authenticité du reflet de la société hongkongaise, les spectateurs hongkongais ne veulent pas dépenser de l'argent pour les voir dans la salle à cause de la complexité.

Et le dissentiment entre Wong et le producteur pendant le tournage de *Nos années sauvages* montre que le style de Wong Kar Wai est particulier au cinéma hongkongais.

Ce que Wong veut tourner est toujours refusé par les producteurs. Non seulement parce que ses films ne gagnent pas assez d'argent (l'investissement de *Nos années sauvages* est négatif), mais aussi parce que les producteurs demandent des thèmes à la mode que Wong ne veut pas tourner.

À la suite de l'échec commercial du box-office de *Nos années sauvages*, Wong Kar Wai établit en 1992 avec Jeffrey Lau leur entreprise de production, Jet Tone Film Production. Dorénavant, avec l'investissement de sa propre entreprise de production, Wong peut consolider son style.

*Chungking Express* (1994) gagnent 7,670,000 HK\$<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%87%8D%E5%BA%86%E6%A3%AE%E6%9E%97>

Wong retourne à la ville de Hong Kong du grand désert *Des cendres du temps* parce qu'il ne sait plus ce qu'il veut tourner sur *Des cendres du temps*. Il a envie de tourner un film très simple sur la ville moderne. Donc *Chungking Express* est tourné pendant le tournage *Des cendres du temps*.

Dans ce film, deux histoires d'amour sans rapports s'entrecroisent. Wong utilise les personnages comme un miroir de lui-même<sup>23</sup>. Il caractérise les rôles masculins avec les caractéristiques exquises féminines pour montrer la pâleur et la faiblesse des hommes. Ces caractéristiques deviendront plus tard des remarques du style wongien dans ses films suivants.

*Chungking Express* gagne, lors des Hong Kong Film Awards en 1995, les prix du meilleur film, du meilleur acteur (Tony Leung), du meilleur réalisateur et du meilleur montage (William Chang, Kai Kit-wai et Kwong Chi-leung), et il est aussi nommé pour les prix de la meilleure actrice (Faye Wong), du meilleur second rôle féminin (Valerie Chow), du meilleur scénario, de la meilleure photographie (Christopher Doyle et Andrew Lau), de la meilleure direction artistique et de la meilleure musique.

*Les cendres du temps* (1994) est typiquement un film wongien. Ce film est adapté des livres de Jin Yong, un écrivain chinois connu du roman de cape et d'épée. Wong coupe les intrigues logiques en petits morceaux. Il les mélange et les recompose « au hasard »<sup>24</sup>. Donc le film est difficile à comprendre.

Ce film est très mal apprécié par les spectateurs hongkongais. Le film gagne 902,000 HK\$<sup>25</sup>, donc le box-office est vraiment faible.

Et les critiques sont très différentes. Il y a une polémique autour *Des cendres du temps*.

Une partie des critiques hongkongais pensent que ce film dépasse la limite de la définition de l'élégance et de la vulgarité.<sup>26</sup> C'est un essai de mettre une histoire

<sup>23</sup> HUANG Ailing, « *Chungking Express* : la forêt des hommes », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1994*, 1994.

(<http://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2015/06/17/%E9%87%8D%E6%85%B6%E6%A3%AE%E6%9E%97%EF%BC%9A%E4%BA%BA%E5%BD%B1%E5%B9%A2%E5%B9%A2%E7%9A%84%E6%A3%AE%E6%9E%97>)

<sup>24</sup> SHI QI, « *Les cendres du temps* : le Xi Du confus », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1994*, 1994.

(<http://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2015/06/17/%E6%9D%B1%E9%82%AA%E8%A5%BF%E6%AF%92%EF%BC%9A%E8%BF%B7%E4%BA%82%E7%9A%84%E8%A5%BF%E6%AF%92>)

<sup>25</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>26</sup> « L'article et le personnage de Wong Kar Wai », *City Entertainment Magazine*, N°402, P. 49, août 1994. (<http://forum.leslie-cheung.com/thread-3759-1-1.html>)

dédaléenne dans un film d'autre type que le film d'amour. Wong raconte une histoire d'amour cachée sous la forme de cape et d'épée. C'est un essai hardi, donc ce n'est pas un échec pour certains critiques.

Mais pour les autres critiques hongkongais, ce film n'est qu'une réunion illogique des scènes. Wong essaie de tourner un film qui n'est pas fondé sur les intrigues. Il utilise les monologues, les musiques et les images publicitaires pour réunir des scènes qui ne font pas de sens logique. Le critique Shi Qi conseille dans l'article à Wong d'abandonner les intrigues dramatiques si Wong s'engage à faire de vraies expériences pour tourner un film totalement de conscience.<sup>27</sup>

Bien que le film *Les cendres du temps* ne reçoit pas beaucoup de bonnes critiques, ce film est encore accepté par le festival du cinéma à Hong Kong.<sup>28</sup> En 1995, c'est les premiers Hong Kong Film Critics Society Awards<sup>29</sup>, et *Les cendres du temps* y gagne les prix du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario, du meilleur acteur (Leslie Cheung).

Et puis, c'est le cas normal des films de Wong Kar Wai à Hong Kong pendant cette étape : les films ne gagnent pas d'argent mais ils sont bien acceptés par les prix cinématographiques.

Le film *Les anges déchus* (1996) gagne 7,470,000 HK\$.<sup>30</sup>

C'est bien sûr encore un film typiquement wongien : les vedettes, la musique unique, la photographie stylisée et la modélisation artistique. Et le plus important est les relations complexes et la difficulté d'être ensembles entre les personnages.

Mais Wong met dans ce film deux nouveaux éléments : caméra du super grand angle et les sentiments entre père et fils. Le deuxième élément avec une touche de

---

<sup>27</sup> SHI QI, « *Les cendres du temps* : le Xi Du confus », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1994*, 1994.

<sup>28</sup> Prix de la meilleure photographie, de la meilleure direction artistique et des meilleurs costumes et maquillages (William Chang), lors des Hong Kong Film Awards en 1994 ; nominations pour les prix du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario, des meilleures chorégraphies (Sammo Hung), du meilleur montage et de la meilleure musique, lors des Hong Kong Film Awards en 1994.

<sup>29</sup> Les Hong Kong Film Critics Society Awards (en chinois : 香港电影评论学会大奖) sont un prix cinématographique décerné en février de chaque année par la Société des critiques de cinéma de Hong Kong, association membre de la fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI). Le prix récompense depuis 1995 les prix du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur acteur, de la meilleure actrice, du meilleur scénariste de l'année précédente et décerne un encouragement (prix du Film de mérite).

<sup>30</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

charme sincère gagne quelques points pour le film. Les spectateurs sont contents de voir une relation familiale décrite dans un film wongien.<sup>31</sup>

Le film gagne le prix du film du mérite (le prix pour dix films de l'année qui méritent d'être vus), lors des Hong Kong Film Critics Society Awards en 1995. Et lors des Hong Kong Film Awards en 1996, il gagne prix de la meilleure photographie (Christopher Doyle), de la meilleure musique (Roel A. Garcia) et du meilleur seconde rôle féminin (Karen Mok).

*Happy Together* (1997) est sorti à la fin du juin 1997 (le 1 juillet 1997 est la date de la Rétrocession de Hong Kong en Chine continentale). Ce film gagne 8,600,000 HK\$.<sup>32</sup>

Les Hongkongais pensent que *Happy Together* est sorti juste en temps opportun. En tournant *Happy Together*, Wong Kar Wai veut que les spectateurs oublie *Les anges déchus*. C'est aussi un rappel aux Hongkongais pour s'avancer.<sup>33</sup> Mais en comparant avec la contemplation de l'avenir inconnu du film *Nos années sauvages*, la réponse de l'« happy together » que *Happy Together* donne aux Hongkongais semble très simple et facile.<sup>34</sup>

Le film est tourné en Argentine. Pour la première fois, Wong sort de la ville de Hong Kong. Les deux personnages sont comme deux apatrides, errant à Buenos Aires. Ils sont la réflexion des spectateurs quand ils voient le film au cinéma. Ils sont tous confus.

<sup>31</sup> HE Wenlong, « *Les anges déchus* : entre innovation et répétition », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1995*, 1995.

(<http://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/1995/01/01/%E5%A2%AE%E8%90%BD%E5%A4%A9%E4%BD%BF%EF%BC%9A%E5%89%B5%E6%96%B0%E8%88%87%E9%87%8D%E8%A4%87%E4%B9%8B%E9%96%93>)

<sup>32</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>33</sup> PI Ya, « La position claire les films hongkongais au mois de Rétrocession », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1997*, 1997.

(<http://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2015/06/19/%E5%9B%9E%E6%AD%B8%E6%9C%88%E6%B8%AF%E7%94%A2%E7%89%87%E6%97%97%E5%B9%9F%E9%AE%AE%E6%98%8E>)

<sup>34</sup> TU Deng, « *Happy Together*, simple et facile », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1997*, 1997.

(<http://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2015/06/22/%E6%98%A5%E5%85%89%E4%B9%8D%E6%B4%A9%EF%BC%9A%E7%B0%A1%E5%96%AE%E6%98%93%E6%98%8E%E5%8F%88%E5%A6%82%E4%BD%95>)

Ce film gagne en 1998 le prix du meilleur acteur (Tony Leung), lors des Hong Kong Film Awards et le prix du film du mérite, lors des Hong Kong Film Critics Society Awards.<sup>35</sup>

*In the Mood For Love* (2000) gagne 8,660,000 HK\$.<sup>36</sup>

L'admiration du Festival de Cannes est une impulsion pour la sortie de *In the Mood For Love* à Hong Kong. Cependant le box-office (toujours moins de 10 millions de HK dollars) n'est pas encore satisfaisant.

Le film apporte les spectateurs aux années 1960. L'oppression nostalgique est partout dans le film. Les personnages vivent dans cette oppression. Ils n'osent pas s'avancer. Donc la fin est destinée à la tragédie.

Les spectateurs hongkongais entrent dans les salles du cinéma parce qu'ils veulent voir la beauté des années soixante : surtout les 23 robes traditionnelle chinois (qi pao), symbole des années soixante) que Maggie Cheung porte dans le film. Wong Kar Wai montre son talent de l'esthétique dans le film. Les couloirs avec lumière orange, la pluie sous la lumière de lampe, les escaliers dans l'ombre. Le film est si beau que des critiques pensent que l'esthétique stylistique couvre la performance excellente des acteurs.<sup>37</sup>

C'est sûr qu'*In the Mood For Love* est le film le plus réussi de Wong Kar Wai à Hong Kong. Il gagne les prix du meilleur acteur (Tony Leung Chiu-wai), de la meilleure actrice (Maggie Cheung), de la meilleure direction artistique, de costumes et de montage (William Chang), lors des Hong Kong Film Awards en 2000.<sup>38</sup> Et lors des Hong Kong Film Critics Society Awards en 2000, ce film gagne le prix du meilleur réalisateur et le prix du film du mérite.

<sup>35</sup> Nominations pour les prix du meilleur film, du meilleur acteur (Leslie Cheung), du meilleur second rôle masculin (Chen Chang), du meilleur réalisateur, de la meilleure photographie, de la meilleure direction artistique, des meilleurs costumes et du meilleur montage, lors des Hong Kong Film Awards en 1998.

<sup>36</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>37</sup> LI Zhuotao, « Le nouveau temps du cinéma hongkongais en 2000 », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 2000*, 2000.

(<http://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2016/09/26/2000%E5%B9%B4%E9%A6%99%E6%B8%AF%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E7%B8%BD%E8%AB%96%EF%BC%9A%E9%A6%99%E6%B8%AF%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E6%96%B0%E6%B0%A3%E8%B1%A1>)

<sup>38</sup> Nominations pour les prix du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur seconde rôle féminin (Rebecca Poon), du meilleur scénario, du meilleur acteur débutant (Ping-Lam Siu), de la meilleure photographie (Christopher Doyle), de la meilleure musique, lors des Hong Kong Film Awards en 2000.

---

#### 1.1.4 La quatrième étape : les films moins préférés par les Hongkongais

La quatrième étape est celle de la décennie 2003-2013. Pendant cette période, Wong Kar Wai tourne deux long métrages (*2046* en 2004 et *My Blueberry Nights* en 2007), un moyen métrage (*La Main* en 2006) et une nouvelle version : *Les cendres du temps-Redux* (2008).

En 2003, la Chine continentale signe avec Hong Kong la politique de CEPA<sup>39</sup>. Après 2003, Wong commence d'utiliser les acteurs et le staff chinois continentaux. Les films sortis après 2003 sont cependant moins admirés par les Hongkongais.

Presque tous les Hongkongais connaissent bien l'histoire d'amour de madame Su Lizhen et monsieur Chow Mo Wan dans les films *In the Mood For Love*. Mais quand le film *2046* (qui raconte l'histoire suivante de monsieur Chow) est sorti à Hong Kong en 2004, le box-office est seulement de 6,030,000 HK\$.<sup>40</sup>

Le film n'est pas récompensé à Cannes. Cet échec affaiblit le désir des spectateurs hongkongais pour voir ce film tourné pendant quatre années.

Pour les Hongkongais, le style wongien est déjà devenu un symbole. Et c'est normal que chaque film de Wong apporte des critiques très différentes.

*2046* raconte une histoire d'amour imaginaire. C'est un film vers le futur, mais aussi vers le passé. Monsieur Chow prend le train vers l'année 2046 pour oublier son passé, comme la situation de la ville de Hong Kong après la Rétrocession. Hong Kong s'avance vers un futur inconnu. Et les Hongkongais ne peuvent pas oublier leur Histoire. C'est ce que Wong Kar Wai veut montrer aux Hongkongais. Mais le film est comme d'habitude, l'imagination et la métaphore du film le font difficile à comprendre.<sup>41</sup>

Lors des Hong Kong Film Critics Society Awards en 2004, ce film gagne les prix du meilleur acteur (Tony Leung), de la meilleure actrice (Zhang Ziyi), et le prix du film du mérite. Et lors des Hong Kong Film Awards en 2005, il gagne les prix du meilleur acteur (Tony Leung), de la meilleure actrice (Zhang Ziyi), de la meilleure direction artistique (William Chang et Alfred Yau), de la meilleure photographie

---

<sup>39</sup> En 2003, la Chine continentale fait sortir « Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement ». Après 2003, il faut des Chinois continentaux dans l'équipe de tournage pour que les films hongkongais puissent être sortis en Chine.

<sup>40</sup> <http://www.cbooo.cn/m/1874>

<sup>41</sup> BAO Ni, « *2046* : un amour libre et imaginaire », le 27 septembre 2004. (<http://www.filmcritics.org.hk/node/340>)

(Christopher Doyle), des meilleurs costumes et maquillages (William Chang) et de la meilleure musique.<sup>42</sup>

*La Main* est un segment du film *Eros*. *Eros* est un film de 2006 à sketches italo-américano-hongkongais qui contient trois moyens métrages réalisés par Michelangelo Antonioni (*Le Périlleux enchaînement des choses*), par Steven Soderbergh (*Équilibre*) et par Wong Kar-wai (*La Main*). Ce film gagne à Hong Kong 680,000 HK\$.<sup>43</sup> C'est un film artistique et impopulaire, ignoré par le public hongkongais. Mais au moins il est sorti à Hong Kong.

*My Blueberry Nights* est un film franco-sino-hongkongais sorti en 2007. C'est le premier et le seul film en anglais tourné par Wong Kar Wai. Ce film gagne à Hong Kong 3,020,000 HK\$.<sup>44</sup> C'est son long métrage le moins connu à Hong Kong.

Wong Kar Wai est considéré comme un réalisateur qui raconte dans tous les films la même histoire. Mais les spectateurs sont fatigués de ce style excessivement wongien. *2046* est déjà un film d'auto appréciation du réalisateur. Cette fois, dans *My Blueberry Nights*, Wong utilise exactement les mêmes intrigues de *Chungking Express* et de *Nos années sauvages* : la dépose des clés, une durée d'une année pour partir, la recherche du père.<sup>45</sup> Les répétitions sont mal acceptées par les Hongkongais.

En 2008, le Festival de Cannes demande une nouvelle version du film *Les cendres du temps*. Donc Wong modifie le montage du film sorti en 1994. A cette occasion, Wong fait ce film plus artistique et plus international pour Cannes. Malheureusement, cette nouvelle version est réimprimée et réparée numériquement parce que le film originel est inondé. Les scènes tournées de re-shoot sont très peu nombreuses.

Cette version gagne à Hong Kong 1,680,000 HK\$.<sup>46</sup> Les Hongkongais témoignent la crise de la récession du cinéma hongkongais. Bien que Wong modifie la structure en divisant le film en cinq parties avec des sous-titre remplaçant les monologues brusques pour que le film soit plus facile à comprendre, les Hongkongais n'acceptent pas cette nouvelle version qui perd la couleur du cinéma hongkongais.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Nominations pour les prix du meilleur réalisateur, du meilleur montage (William Chang), du meilleur film, du meilleur scénario, des meilleurs effets sonores (Du-Che Tu) et des meilleurs effets visuels, lors des Hong Kong Film Awards en 2005.

<sup>43</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>44</sup> <http://www.cbooo.cn/m/1020>

<sup>45</sup> QING Xin, « *My Blueberry Nights* : prendre le temps le plus long pour traverser cette route », le 20 janvier 2008. (<http://www.filmcritics.org.hk/node/54>)

<sup>46</sup> <http://www.cbooo.cn/m/44>

<sup>47</sup> LI Zhuotao, « *Les Cendres du temps-Redux* », le 20 août 2008.

---

Les Hongkongais préfèrent les films que Wong Kar Wai tourne pour eux mais non pour le marché étranger.

### ***1.1.5 La cinquième étape : le retour à la consécration avec un grand succès d'un film de kung-fu***

La cinquième étape est après 2013. Il a essayé en 2013 un nouveau genre qu'il n'a jamais tourné, le film de kung-fu. C'est son dernier film *The Grandmaster* (2013) qui gagne à Hong Kong 19,720,000 HK\$.<sup>48</sup> *The Grandmaster* devient le film de Wong avec un box-office le plus haut.

Dans l'industrie cinématographique hongkongaise, les films de kung-fu sont toujours préférés par rapport à d'autres genres. Et c'est la première fois que Wong Kar Wai essaye de tourner un film de kung-fu. Donc c'est la première raison qui conduit les Hongkongais à entrer dans les salles.

Le personnage principal Ip Man a déjà tourné pour plusieurs fois. Wong Kar Wai raconte l'histoire d'Ip Man avec une tentation de décentration. Il ne raconte pas qu'une faction, qu'un maître. L'histoire est sur toutes les factions de kung-fu et leurs maîtres.<sup>49</sup> C'est la deuxième raison pour laquelle les Hongkongais admirent ce film. C'est différent par rapport aux films de kung-fu traditionnels.

Et les scènes de kung-fu dans le film sont élégantes. Traditionnellement, les scènes sont violentes pour montrer la force. Mais Wong les tourne avec le flux de conscience. C'est la troisième raison de l'admiration du *The Grandmaster*. Les Hongkongais veulent entrer dans le cinéma pour apprécier l'esthétique du film.

Pour ces trois raisons, *The Grandmaster* devient le film de Wong Kar Wai le plus admiré par les Hongkongais.

Wong Kar Wai tourne dix longs métrages et un moyen métrage dont *La main* (moyen métrage) et *My Blueberry Night* (film en anglais) ne sont pas récompensés par les prix hongkongais.

---

(<http://www.filmcritics.org.hk/%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E8%A9%95%E8%AB%96/%E6%9C%83%E5%93%A1%E5%BD%B1%E8%A9%95/%E6%9D%B1%E9%82%AA%E8%A5%BF%E6%AF%92%EF%BC%88%E7%B5%82%E6%A5%B5%E7%89%88%EF%BC%89%20?iframe=true&width=100%&height=100%>)

<sup>48</sup> <http://www.cbooo.cn/m/573880>

<sup>49</sup> PI Ya, « *The Grand Master* : le monde de kung-fu du flux de conscience », *Ming Bao*, le 13 janvier 2013.

---

Lors des Hong Kong Film Awards, *As Tears Go By* a deux prix et huit nominations, *Nos années sauvages* a quatre prix et quatre nominations, *Les cendres du temps* a trois prix et six nominations, *Chungking Express* a trois prix et six nominations, *Les anges déchus* a trois prix et six nominations, *Happy Together* a un prix et huit nominations, *In the Mood For Love* a cinq prix et sept nominations, *2046* a six prix et six nominations et *The Grandmaster* a douze prix et deux nominations.

Tous les neuf longs métrages sont nominés pour le meilleur film, le meilleur réalisateur, le meilleur montage, la meilleure photographie et la direction artistique : six films sont récompensés pour la meilleure direction artistique (*As Tears Go By*, *Nos années sauvages*, *Les cendres du temps*, *In the Mood For Love*, *2046*, *The Grandmaster*) ; cinq films sont récompensés pour la meilleure photographie (*Nos années sauvages*, *Les cendres du temps*, *Les anges déchus*, *2046*, *The Grandmaster*) ; trois films (*Nos années sauvages*, *Chungking Express*, *The Grandmaster*) sont récompensés pour le meilleur film et pour le meilleur réalisateur; trois films sont récompensés pour le meilleur montage (*Chungking Express*, *In the Mood For Love*, *The Grandmaster*). Mais il n'y a que six films sont nominés pour le meilleur scénario dont un film sont récompensés (*The Grandmaster*).

Et lors des Hong Kong Film Critics Society Awards, *Les cendres du temps* a quatre prix, *Chungking Express* a un prix, *Les anges déchus* a un prix, *Happy Together* a un prix, *In the Mood For Love* a deux prix, *2046* a trois prix et *The Grandmaster* a deux prix. Deux films sont récompensés pour le meilleur film (*Les cendres du temps* et *The Grandmaster*) et pour le meilleur réalisateur (*Les cendres du temps* et *In the Mood For Love*), et un film est récompensé pour le meilleur scénario (*Les cendres du temps*).

*The Grandmaster* est le plus grand gagnant des Hong Kong Film Awards. Et quant aux Hong Kong Film Critics Society Awards, le plus grand gagnant est *Les cendres du temps*. Parce que *The Grandmaster* est non plus un succès esthétique, mais aussi un succès commercial. Pour un festival académique, le box-office est aussi important. Mais *Les cendres du temps* connaît un échec commercial. C'est des critiques hongkongais qui admire l'essai artistique de Wong Kai Wai. Donc ce film est bien récompensé par les Hong Kong Film Critics Society Awards.

L'esthétique, comme le style artistique et photographique, est plus récompensé que le scénario et le montage. Le photographe de Wong Kar Wai est toujours Christopher Doyle sauf le premier film et le dernier film. Et la direction artistique, des costumes et de montage est pour tout le temps William Chang.

---

L'esthétique est aussi ce que les critiques hongkongais admirent beaucoup. Et en même temps, la façon de raconter l'histoire est souvent mal apprécié par les spectateurs hongkongais. C'est la raison pour laquelle les films de Wong Kar Wai ont toujours une bonne réputation mais un box-office faible. Wong Kar Wai ne tourne pas de films populaires. Ses films sont plus artistiques que commerciaux.

## I. Le tableau des prix hongkongais gagnés par les films de Wong Kar Wai

	N : Nomination ; P : Prix				
	N : Nomination ; P : Prix				
	HKFA : Hong Kong Film Awards				
	HKFCSA: Hong Kong Film Critic				
Prix des	HKFA	HKFA	HKFA	HKFA	HKFCSA
Meilleur film	N	P	N :	P	
Meilleur réalisateur	N	P	N	P	
Meilleur scénario		N : Wong Kar Wai	N : Wong Kar Wai	P : Wong Kar Wai	
Meilleur acteur	N : Andy Lau Tak Wah	P : Leslie Cheung Kwok Wing		P : Leslie Cheung Kwok Wing	
Meilleure actrice	N : Maggie Cheung Man Yuk	N : Carina Lau-Tang			
Meilleur seconde rôle masculin	N : Alex Man ; P : Jacky Cheung Hok Yau				
Meilleur seconde rôle féminin		N : Rebecca Pan			
Meilleure photographie	N : Andrew Lau	P : Christopher Doyle	P : Christopher Doyle		
Meilleur montage	N : Peter Liang	N : Patrick Tam	N : Patrick Tam; Kit-Wai Kai		
Meilleure direction artistique	P : William Chang	P : William Chang	P : William Chang		
Meilleurs costumes et maquillages			P : William Chang		
Meilleure direction d'action			N : Sammo Hung Kam Po		
Meilleure musique	N : Danny Chung Deng-Yat		N : Frankie Chan; Roel A. Garcia		
Meilleur effets sonores					
Meilleurs effets visuels					
Meilleur nouvel acteur					
Film de mérite					

N : Nomination ; P : Prix		<i>Chungking Express (2004)</i>		<i>Les anges déchus (2004)</i>	
HKFA : Hong Kong Film Awards					
HKFCSA: Hong Kong Film Critic					
Prix des	HKFA	HKFCSA	HKFA	HKFCSA	
Meilleur film	P		N		
Meilleur réalisateur	P		N		
Meilleur scénario	P : Wong Kar Wai				
Meilleur acteur	P : Tony Leung Chiu Wai				
Meilleure actrice	N : Faye Wong				
Meilleur seconde rôle masculin					
Meilleur seconde rôle féminin	N : Valerie Chow		P : Karen Joy Morris		
Meilleure photographie	N : Christopher Doyle ; Andrew Lau		P : Christopher Doyle		
Meilleur montage	P : William Chang; Kwong Chi-Leung; Kit-Wai Kai		N : William Chang; Ming Lam Wong		
Meilleure direction artistique	N : William Chang		N : William Chang		
Meilleurs costumes et maquillages			N : William Chang		
Meilleure direction d'action					
Meilleure musique	N : Frankie Chan; Roel A.Garcia		P : Frankie Chan; Roel A.Garcia		
Meilleur effets sonores					
Meilleurs effets visuels					
Meilleur nouvel acteur			N : Man-Lei Chan		
Film de mérite		P		P	

N : Nomination ; P : Prix					
HKFA : Hong Kong Film Awards					
HKFCSA: Hong Kong Film Critic Awards					
Prix des	HKFA	HKFCSA	HKFA	HKFCSA	
Meilleur film	N		N		
Meilleur réalisateur	N		N		P
Meilleur scénario			N : Wong Kar Wai		
Meilleur acteur	P : Tony Leung Chiu Wai; N Leslie Cheung Kwok Wing		P : Tony Leung Chiu Wai		
Meilleure actrice			P: Maggie Cheung Man Yuk		
Meilleur seconde rôle masculin	N : Chang Chen				
Meilleur seconde rôle féminin			N : Rebecca Pan		
Meilleure photographie	N : Christopher Doyle		N : Christopher Doyle; Mark Lee Ping-Bing		
Meilleur montage	N : William Chang; Ming Lam Wong		P : William Chang		
Meilleure direction artistique	N : William Chang		P : William Chang		
Meilleurs costumes et maquillages	N : William Chang		P : William Chang		
Meilleure direction d'action					
Meilleure musique			N : Michael Galasso		
Meilleur effets sonores					
Meilleurs effets visuels					
Meilleur nouvel acteur			N : Ping Lam Siu		
Film de mérite		P		P	

N : Nomination ; P : Prix	2046 (2004)		<i>Eros-La main</i> (2005)	<i>My Blueberry Nights</i> (2007)
HKFA : Hong Kong Film Awards				
HKFCSA: Hong Kong Film Critic				
Prix des	HKFA	HKFCSA		
Meilleur film	N			
Meilleur réalisateur	N			
Meilleur scénario	N : Wong Kar Wai			
Meilleur acteur	P : Tony Leung Chiu Wai	P : Tony Leung Chiu Wai		
Meilleure actrice	P : Zhang Ziyi	P : Zhang Ziyi		
Meilleur seconde rôle masculin				
Meilleur seconde rôle féminin				
Meilleure photographie	P : Christopher Doyle; Lai Yiu-fai; Pung-Leung Kwan			
Meilleur montage	N : William Chang			
Meilleure direction artistique	P : William Chang; Alfred Yau			
Meilleurs costumes et maquillages	P : William Chang			
Meilleure direction d'action				
Meilleure musique	P : Peer Raben; Shigeru Umebayashi			
Meilleur effets sonores	N : Claude Leussier; Tu Du-Chih			
Meilleurs effets visuels	N : Guillaume Raffi ; Sonia Holst ; Nadir Benhassaine; Nicolas Bonnell			
Meilleur nouvel acteur				
Film de mérite		P		

N : Nomination ; P : Prix		<i>The Grandmaster (2013)</i>	
HKFA : Hong Kong Film Awards			
HKFCSA: Hong Kong Film Critic			
Prix des	HKFA	HKFCSA	
Meilleur film	P :	P	
Meilleur réalisateur	P		
Meilleur scénario	P : Zou Jingzhi; Xu Haoleng; Wong Kar Wai		
Meilleur acteur	N : Tony Leung Chiu Wai		
Meilleure actrice	P : Zhang Ziyi	P : Zhang Ziyi	
Meilleur seconde rôle masculin	P : Max Zhang Jin		
Meilleur seconde rôle féminin			
Meilleure photographie	P : Philippe Le Sourd		
Meilleur montage	P : William Chang; Benjamin Courtines; Hung Yiu Poon		
Meilleure direction artistique	P : William Chang; Alfred Yau		
Meilleurs costumes et maquillages	P : William Chang		
Meilleure direction d'action	P : Yuen Woo-ping		
Meilleure musique	P : Shigeru Umebayashi; Nathaniel Mechaly		
Meilleur effets sonores	P : Robert Mackenzie; Traithip Wongpaiboon		
Meilleurs effets visuels	N : Pierre Buffin		
Meilleur nouvel acteur			
Film de mérite			

---

## 1.2 Les étapes de la réception des films de Wong Kar Wai en Chine continentale

En Chine continentale, Wong Kar Wai est déjà représentatif des grands cinéastes hongkongais. Et ses films deviennent un symbole d'un style artistique, élégant et bourgeoise. Le box-office de ses films sortis en Chine continentale est toujours bien satisfaisant.

Quant à la réception de ses films en Chine continentale, il existe quatre étapes.

### 1.2.1 La première étape : un cinéaste ignoré en Chine continentale

La première étape va de la sortie de son premier film, *As Tears Go By* (1988), à la sortie de son deuxième film *Nos années sauvages* (1990).

Pour les magazines cinématographiques de l'époque, ce qui est à la mode, ce sont les films occidentaux et le cinéma taiwanais.

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, quelques films chinois ont remporté les prix internationaux (en Allemagne, en Italie, en France et aux Etats-Unis), par exemple, *Le sorgho rouge* (1988)<sup>50</sup>, *Qiuju, une femme chinoise* (1992)<sup>51</sup>, *Adieu ma concubine* (1993)<sup>52</sup>. Donc la vision des critiques chinois continentaux devient de plus en plus internationale. Ils parlent beaucoup des cinémas américain et européen parce que c'est plus développé et que les cinéastes chinois les prennent toujours pour la référence.

Et pour les raisons politiques<sup>53</sup>, les critiques sont préoccupés par la coopération de la culture et du cinéma entre la Chine continentale et Taiwan. En tant qu'un moyen d'attacher la préoccupation à la relation inter-détroit, le cinéma taiwanais est toujours analysé par les critiques chinois continentaux de l'époque.

---

<sup>50</sup> Film réalisé par Zhang Yimou, remportant en 1988 l'Ours d'or du Meilleur film au Festival de Berlin.

<sup>51</sup> Film réalisé par Zhang Yimou, remportant en 1992 le Lion d'or à la Mostra de Venise.

<sup>52</sup> Film réalisé par Chen Kaige, remportant en 1993 la Palme d'or et Prix FIPRESCI de la Critique internationale au Festival de Cannes et en 1994 le prix du meilleur film étranger au Golden Globe, nommé en 1994 à l'Oscar pour la meilleure photographie et pour le meilleur film étranger et au César pour le meilleur film étranger.

<sup>53</sup> En 1987, la relation inter-détroit entre la Chine continentale et Taiwan se facilite beaucoup avec le retour en Chine continentale d'un grand nombre d'anciens combattants taiwanais pour visiter des proches, ainsi que l'ouverture des touristes taiwanais en Chine continentale à travers Hong Kong.

Mais quant au cinéma hongkongais, il est moins connu par les critiques chinois continentaux. À l'époque les films hongkongais sont rarement sortis dans les salles chinoises continentales.

Aux années 1980, les films de kung-fu et les films comiques de Hong Kong sont plus admirés par rapport aux autres types de films hongkongais, parce que les salles vidéo<sup>54</sup> sont tellement populaire et les spectateurs préfèrent y voir ces genres de film.

La sortie d'*As Tears Go By* en 1988 est ignorée en Chine continentale. Aucun critique ne parle de ce jeune cinéaste hongkongais.

En 1990, quand le deuxième film de Wong, *Nos années sauvages*, est sorti à Hong Kong, Wong Kar Wai est déjà considéré par les critiques hongkongais comme un grand cinéaste. Mais la plupart des critiques chinois continentaux ne parlent encore que des films comiques hongkongais.<sup>55</sup>

*Nos années sauvages* n'est mentionné que six fois par les magazines chinois continentaux en 1991 et en 1992. Il y a trois articles qui présentent les films hongkongais qui ont gagné des prix<sup>56</sup>, et trois articles qui parlent du cinéma hongkongais de 1991<sup>57</sup>. Li Feng pense que *Nos années sauvages* est nostalgique parce que le film raconte l'histoire des années soixante. Yu Zhonglian considère que Wong Kar Wai utilise parfaitement l'art sonore, les lumières et l'ombre, et que *Nos années sauvages* obtient un bon résultat esthétique. Peng Hui reconnaît la performance des acteurs et il pense que c'est un film qui reflète la réalité sociale. Donc il regrette que ce film profond soit négligé par le public quant au box-office.

Cependant, aucun critique n'écrit un article complet sur ce film. Ils n'expliquent pas la nostalgie et la réalité de la société hongkongaise dans le film.

Et pour les spectateurs chinois continentaux, Wong Kar Wai reste encore un nom inconnu.

---

<sup>54</sup> Les salles où on peut louer les cassettes vidéo de feuilletons et de films et y voir. Surtout les feuilletons hongkongais qui ne sont pas émis sur la télévision et les films étrangers qui ne sont pas sortis dans le cinéma sont populaires.

<sup>55</sup> CAI Hongsheng, « Les films comiques hongkongais », *Contemporary Cinema*, N°3, 1990.

<sup>56</sup> LI Feng, « Les films chinois au 41<sup>e</sup> festival de Berlin », *Movie Review*, N°5, 1991 ;

YAN Min, « La liste des films gagnants des 10<sup>e</sup> Hong Kong Film Awards », *Movie Review*, N°7, 1991 ;

YAN Min, « Les critiques des films gagnants du 28<sup>e</sup> Golden Horse Award de Taiwan », *Movie Review*, N°2, 1992.

<sup>57</sup> LI Feng, « La nouvelle tendance des cinémas hongkongais et taiwanais de 1991 », *Movie Review*, N°7, 1991 ;

YU Zhonglian, « Les nouveaux films hongkongais », *Contemporary Cinema*, N°4, 1992 ;

PENG Hui, « Vedette et box-office, les films hongkongais de 1991 », *Movie Review*, N°5, 1992.

### 1.2.2 La deuxième étape : les films inconnus par le public continental mais connus parmi les critiques

La deuxième étape va du troisième film *Chungking Express* (1994) au sixième film *Happy Together* (1997).

Pour le film *Chungking Express* (1994), la situation évolue. Il est mentionné dans quelques articles qui présentent les films récompensés.<sup>58</sup> Pour He Zhongshun, c'est un film avant-gardiste. Et pour Li Yiming, les choses trop avant-gardistes sont un peu difficiles à comprendre. Sous la plume de Hua Li, *Chungking Express* est « étrange ».

Cependant, il y a en 1996 un article qui se concentre seulement sur le film *Chungking Express*.<sup>59</sup> Zhang Wen présente le réalisateur, le scénariste, les acteurs et les prix remporté par le film. Et puis il commente le film avec quatre phrases. Il écrit que le film est composé par deux histoires d'amour qui n'ont pas de lien. Selon lui, le film est un lyrisme qui décrit les personnages perdus dans la forêt des grands immeubles. Après un court commentaire, le critique passe à raconter l'histoire du film détail par détail.

Bien que cet article ne parle pas de grand-chose comme critique du film, c'est la première fois que le film de Wong Kar Wai occupe un article complet. C'est le début pour les critiques chinois continentaux de la découverte ce cinéaste hongkongais.

Quant au film *Les cendres du temps* (1994), en 1994 et en 1995, il y a une dizaine d'articles. Le film est considéré par le magazine *Movie Review* comme un des dix films hongkongais les plus importants de 1994.<sup>60</sup>

Les critiques chinois continentaux, comme les critiques hongkongais, trouvent que ce film est incompréhensible. « Ce film coûteux, tourné pendant de nombreuses années est enfin sorti. Non seulement les spectateurs, mais aussi les spécialistes sont perdus en le voyant. Les expressions déraisonnables le font devenir le film le plus difficile à comprendre de cette année ». <sup>61</sup> Li Yiming explique qu'en comparant avec *Les cendres*

<sup>58</sup> YAN Min, « La liste des films récompensés du 44<sup>e</sup> festival du cinéma à Berlin », *Movie Review*, N°5, 1994 ;

HE Zhongshun, « CHEN Chong a gagné le prix de la meilleure actrice du Golden Horse Award de Taiwan », *Movie Review*, N°2, 1995 ;

LI Yiming, « Le voyage à Taïpei en 1995 », *Cinematic Creation*, N°4, 1996 ;

HUA Li, « Le vent venu de l'étranger », *Contemporary TV*, N°9, 1996.

<sup>59</sup> ZHANG Wen, « *Chungking Express* 1994 », *Contemporary TV*, N°4, 1996.

<sup>60</sup> YAN Min, « Dix films hongkongais importants de 1994 », *Movie Review*, N°3, 1995.

<sup>61</sup> YAN Min, « dix films hongkongais importants de 1994 », *Movie Review*, N°3, 1995.

*du temps*, il préfère *Chungking Express*. Parce que le premier est tourné, d'après lui, avec un style narratif et un style d'image trop personnels.<sup>62</sup>

Les critiques le comparent avec d'autres films de cape et d'épée ou avec d'autres films adaptés des livres de Jin Yong, pour marquer l'esthétique *Des cendres du temps*. Ils aiment l'esthétique du film : la musique, l'ombre et les lumières sombres. Ils le considèrent comme un film d'art. Mais quand il s'agit de l'histoire, les critiques trouvent que les intrigues ne font pas de sens.

*Les anges déchus* est sorti en 1995. Il est mentionné dans quelques articles qui présentent les films récompensés.<sup>63</sup>

En même temps, les critiques chinois continentaux commencent à écrire de longs paragraphes sur les films de Wong Kar Wai. Dans « L'inspiration de deux genres de film »<sup>64</sup>, le critique pense que ce film est un art qui représente la société : « Le réalisateur abandonne la prédication politique et l'arrogance de la culture aristocratique mais met l'accent sur la démocratie et la préoccupation réelle sur les habitants hongkongais ». L'analyse *des Anges déchus* est une partie importante dans cet article.

Et « Le salut au désespoir : critique *des Anges déchus* »<sup>65</sup> est une critique détaillée du film. Le critique analyse l'espace, la musique, les monologues, la communication à travers le monologue intérieur et les paroles du téléphone et jukebox. Tous ces aspects esthétiques qu'il analyse montrent que ce film postmoderne agrandit les petites choses ignorées qui se passent tous les jours dans la ville colorée de Hong Kong. Et la dernière partie de l'article est écrite sur l'histoire d'amour du film. Le critique pense que tous les films de Wong Kar Wai sont désespérés. Donc les histoires sont toutes finies par une tragédie. Mais dans *Les anges déchus*, les scènes du père et du fils sont la seule chaleur. Pour Lu Yan, *Les anges déchus* est une espérance traditionnelle pour un désespoir postmoderne.

En 1996, après la sortie *des Anges déchus*, il y a un article qui décrit longuement la façon de travailler de Wong Kar Wai.<sup>66</sup> Le critique définit que sa manière de tourner

<sup>62</sup> LI Yiming, « Le voyage à Taïpei en 1995 », *Cinematic Creation*, N°4, 1996.

<sup>63</sup> LI Dongjun, « La liste des films récompensés des 15° Hong Kong Film Awards », *Movie Review*, N°4, 1996 ;

PING Dong, « Les acteurs hongkongais et taiwanais admirés à l'étranger », *Contemporary TV*, N°12, 1996.

<sup>64</sup> DING Xiaoxiong, « L'inspiration de deux genres de film », *Contemporary Cinema*, N°6, 1996, P. 87-90.

<sup>65</sup> LU Yan, « La salut du désespoir : critique *des Anges déchus* », *Contemporary Cinema*, N°5, 1997, P. 96-99.

<sup>66</sup> SITU Jian'en, « Le problème du scénario du cinéma hongkongais », *Film Art*, N°4, 1996, P. 34-38.

est « l'unité des réalisateur et scénariste ». Ses films se concentrent toujours sur la vie quotidienne des jeunes vivant à la ville de Hong Kong. Car il est le scénariste et le réalisateur, il montre parfaitement ce qu'il veut raconter. Cependant pour Situ Jian'en, c'est la raison pour laquelle Wong se trouve dans une position contradictoire entre les idées du scénario et la création pendant le tournage. Donc le critique pense que la façon de travailler de Wong ne peut pas améliorer la faiblesse du scénario des films hongkongais.

Et Zheng Xianghong écrit en 1996 un article pour recommander *Chungking Express* et *Les anges déchus*.<sup>67</sup> Le critique considère que Wong Kar Wai rejoint désormais comme cinéaste international les réalisateurs déjà connus : Zhang Yimou et Chen Kaige en Chine continentale et Ang Lee et Hou Hsiao-Hsien à Taiwan. C'est une évaluation très haute. Wong Kar Wai est, pour elle, le représentant du cinéma hongkongais postmoderne. Elle pense qu'« avec Wong Kar Wai, le cinéma hongkongais n'est plus désert ».

Lors de l'année de la Rétrocession, *Happy Together* (1997) est sorti à Hong Kong et il retient l'attention parmi des critiques hongkongais. Et quelques critiques chinois continentaux en parlent aussi.

« Errant et rejoignant : le voyage spirituel des gens modernes »<sup>68</sup> est un article d'analyse de *Happy Together*. Dans les trois parties (personnages, environnement et narration), le critique écrit que le style artistique est à la fois beau et étrange, la structure narrative est compliquée et entremêlée, les personnages sont paranoïaques et solitaires, et le film est une déconstruction de l'amour sous les règles urbaines. Il pense que le film expose la solitude des personnages de l'époque industrielle après la perte de la famille, de l'amour et de la croyance.

Wong Kar Wai est déjà un cinéaste découvert par les critiques chinois continentaux. « Wong Kar Wai : le soleil se lève tous les jours »<sup>69</sup> de 1997 est un article qui étudie les dix films sortis de Wong. C'est la première critique pour définir que tous les films de Wong sont les différents aspects d'un seul film : le sujet de tous les films de Wong est la communication entre les personnages. Le cinéaste veut toujours un

<sup>67</sup> ZHENG Xianghong, « Soyons optimiste à propos de Wong Kar Wai », *Contemporary Cinema*, N°4, 1996, P. 57.

<sup>68</sup> HE Jianping, « Errant et rejoignant : le voyage spirituel des gens modernes », *Film Art*, N°5, 1998, P. 63-67 et P. 75.

<sup>69</sup> YOU Zi, « Wong Kar Wai : le soleil se lève tous les jours », *Popular Movies*, N°10, 1997, P. 48-49.

---

seul sujet mais en le tournant de façons diverses. Il amplifie la difficulté de la communication sentimentale des êtres humains.

### ***1.2.3 La troisième étape : un des cinéastes hongkongais les plus connus en Chine continentale***

La troisième étape va de la sortie d'*In the Mood For Love* (2000) à la sortie de la nouvelle version *Des cendres du temps-Redux* (2009).

La sortie d'*In the Mood For Love* (2000) en mars 2001 en Chine continentale est remarquable. Parce que c'est le premier film de Wong Kar Wai sorti en Chine continentale.

De l'année 2000 jusqu'à l'année 2004, les critiques sur *In the Mood For Love* sont nombreux, environs une centaine. Ce sont des articles complets. Alors que, précédemment, il n'y avait qu'une dizaine d'articles lors de la sortie d'un film de Wong, certains ne mentionnant que le nom du film, désormais, il y a une grande quantité d'articles publiés sur non seulement les films mais aussi les études sur le cinéaste.

*In the Mood For Love* revient sur les années 1960. L'époque racontée par le film rapporte une sorte de la nostalgie.

Les spectateurs chinois continentaux adorent ce film. Le box-office d'*In the Mood For Love* est plus de 1 million de dollars en Chine continentale.<sup>70</sup> C'est le sixième film le plus populaire de l'année 2000 en Chine continentale.

Les spectateurs aiment la beauté du film : les 23 robes traditionnelles (qi pao)<sup>71</sup> portées par Maggie Cheung, les costumes exquis portés par Tony Leung, les lumières faibles, les rideaux rouges.

Les critiques sont surpris par « le jeu dans le jeu » du film.<sup>72</sup> Au début, les personnages jouent les rôles de leur époux. Mais ils sont graduellement dans le jeu profond. A la fin, ils ne savent pas s'ils cherchent la vérité ou l'amour.

Ce que Wong Kar Wai montre est la façon orientale, surtout chinoise, pour traiter une relation. Le désir, l'amour sont cachés dans le cœur. « Les personnages choisissent

---

<sup>70</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>71</sup> Ce sont les robes quotidiennes des femmes shanghaiennes dans les années soixante.

<sup>72</sup> DAI jingting, « *In the Mood for Love* de Wong Kar Wai », *Movie Review*, N°12, 2000, P. 26-28.

eux-mêmes le sacrifice pour une identité du soi. Mais ce sacrifice n'est pas sublime, ni héroïque. C'est hypocrite ».<sup>73</sup>

En 2001, un article très important : « Les films de Wong Kar Wai et la Rétrocession de 1997 »<sup>74</sup> montre la façon dont Wong traite l'Histoire dans ses films. L'oppression de la limite du temps, la nostalgie du temps passé, le sentiment du déracinement, sont des moyens pour révéler l'état moral des Hongkongais face à la Rétrocession. Dans cet article, le critique écrit que, de *Nos années sauvages* à *In the Mood For Love*, Wong Kar Wai insiste toujours sur l'identité des Hongkongais.

Quatre ans après, *2046* est sorti avec beaucoup d'attente. Les spectateurs chinois continentaux ont envie de voir la suite de l'histoire des deux personnages d'*In the Mood For Love*.

Le box-office de *2046* en Chine continentale est de 4 millions de dollars (le cinquième film le plus populaire de l'année 2004). Pendant les dix premiers jours après la sortie, le box-office est plus de 3 millions de dollars.<sup>75</sup>

Les voix négatives sont nombreuses cette fois. Wong Kar Wai veut faire un résumé à travers ce film. Ce qu'il veut dire est beaucoup. Mais il ne sait pas par où commencer.<sup>76</sup> Le critique Dian Yingmao écrit dans l'article toute sa désespérance pour ce cinéaste qu'il préfère. Et d'autres critiques partagent cette désespérance : « Wong Kar Wai est une personne qui sait l'insistance. Ses films sont avec un seul thème : l'acceptation et le refus...Nous avons été touchés par son « insistance ». Mais c'est dommage quand cette « insistance » perde le charme du film wongien ».<sup>77</sup>

Mais bien sûr, certains critiques sont ravis de voir ce film. « Les acteurs ne savent pas ce que raconte la version finale. Ce n'est pas étonnant si les spectateurs ne comprennent pas ce film ».<sup>78</sup> Le critique analyse le film comme un film d'exploration artistique : le ton est d'expliquer le sentiment unique personnel, et le contenu et la forme est de créer un sentiment d'avance. La situation de vie des personnages représentées est l'état normal des jeunes dans la ville moderne. Les jeunes sont des poupées dans le monde impitoyable. Et ils sont blessés quand ils veulent lutter contre le monde.

<sup>73</sup> SI Qi, « L'étouffement plein de chaleur, la signification d'*In the Mood For Love* », *Movie Review*, N°12, 2000, P. 28-30.

<sup>74</sup> CHEN Huali, « Les films de Wong Kar Wai et la Rétrocession de 1997 », *Movie Review*, N°6, 2001, P. 20-21.

<sup>75</sup> <http://tieba.baidu.com/p/1284311416>

<sup>76</sup> DIAN Yingmao, « Pas de superstition pour Wong Kar Wai », *Film*, N°12, 2004, P. 30-32.

<sup>77</sup> ZHAN Ling, « Un train triste », *Popular Movies*, N°1, 2005, P. 13.

<sup>78</sup> LI Zhizhong, « La lumière faible dans l'obscurité », *Film Literature*, N°4, 2005, P. 4-5.

---

En 2004, Wong Kar Wai est déjà un cinéaste beaucoup étudié par les critiques chinois continentaux.

Les articles d'analyse des films de Wong Kar Wai se concentrent toujours sur les caractéristiques postmodernes et à la réflexion sociale. « Les films de Wong Kar Wai sont moins distrayants, moins populaires. Les spectateurs se trouvent perdus en les voyant. Mais c'est que ses films sont artistiques et élégants ». <sup>79</sup> Pour les critiques qui soutiennent le cinéaste, les films de Wong Kar Wai ne doivent pas être considérés comme des films populaires. Le contenu profond est ce qui doit être étudié.

Mais après la sortie de *2046*, les articles qui possèdent un point de vue négatif sont visiblement plus nombreux. Des critiques pensent que la légende de Wong Kar Wai est terminée. « L'échec de *2046* à Cannes montre la fin de la légende de Wong Kar Wai ». <sup>80</sup> Li Yang écrit que Wong Kar Wai veut la Palme d'or comme le box-office. D'autres critiques qui partagent cette idée pensent que le réalisateur essaie de trouver une réconciliation entre la valeur populaire et la création personnelle, et cette stratégie transforme le film d'auteur en film commercial. Malheureusement, pour certains critiques, l'effet n'est pas bon.

*La main* (2006) n'est pas sorti en Chine continentale. Pour les spectateurs chinois continentaux, ce film reste toujours inconnu. Mais le film attire encore l'attention de certains critiques.

Wong Kar Wai et Steven Soderbergh sont tous influencés par Michelangelo Antonioni. Donc leur segment composant le film *Eros* rend hommage à Antonioni. Le sujet d'*Eros* est le désir. Wong Kar Wai utilise la main pour toucher le corps. Les images ambiguës tiennent le désir caché, et la passion amoureuse porte une sorte de modestie orientale. <sup>81</sup>

La musique dans *La main* est aussi étudiée. Les musiques dans le film sont encore plus nostalgiques que dans *In the Mood Love* et *2046*. <sup>82</sup> Les vieilles chansons chinoises montrent le goût shanghaien du cinéaste.

En 2007, *My Blueberry Nights* est sorti en Chine continentale. Le box-office est de 752,000 dollars. <sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> SUN Yao, « Wong Kar Wai ne sert pas à être décrié », *Popular Movies*, N°17, 2004, P. 27.

<sup>80</sup> LI Yang, « La légende est mise en fin », *Read*, N°7, 2004, P. 53-55.

<sup>81</sup> « *Eros* », *Movie Review*, N°4, 2005, P. 67.

<sup>82</sup> SE Na, « La musique d'*Eros*, *La main* », *Movie Review*, N°9, 2005, P. 108.

<sup>83</sup> <http://www.cbooo.cn/m/1020>

La date de sortie de *My Blueberry Nights* (le 17 décembre 2007) est entre la sortie de *The Warlords*<sup>84</sup> (le 12 décembre 2007) et la sortie de *The Assembly*<sup>85</sup> (le 20 décembre 2007). Ce sont deux grands films de guerre, genre préféré par le public. Le public préfère toujours de grandes scènes et l'expression claire de l'émotion (l'amour et la haine intenses). Donc *My Blueberry Night*, un petit film de l'amour en anglais, n'attire pas beaucoup d'attention des spectateurs chinois continentaux.

Cette fois, Wong Kar Wai raconte une histoire simple sans intrigues complexes, ni monologues obscurs. Mais le film est encore ambigu. Les personnages sont réticents à avouer leur sentiment. Ils parlent en faisant le tour pour éviter le point clé. Même si *My Blueberry Nights* est tourné avec des acteurs anglais et américains, le film présente l'histoire d'amour de façon orientale.

Wong Kar Wai compare souvent l'amour à un genre d'alimentation : l'alcool de rêves ivres dans *Les cendres du temps*, la salade du chef et les boîtes d'ananas dans *Chungking Express*, les nouilles Wonton dans *In the Mood For Love*. Dans *My Blueberry Nights*, c'est la tarte aux myrtilles. Mais cette répétition rend ce film un peu trop sucré comme la tarte.<sup>86</sup> Le critique suggère que le film serait mieux si Wong Kar Wai le tournait en Europe puisque la plupart des investissements sont français.

En 2008, *Les cendres du temps-Redux* est sorti en Chine continentale. Le box-office est 4 millions de dollars.<sup>87</sup> « La première version est sortie en 1994. Wong Kar Wai est inconnu en Chine continentale. Les spectateurs entrent dans les salles parce que les acteurs sont les super stars hongkongais ».<sup>88</sup>

En 1994, les mauvaises critiques sur *Les cendres du temps* sont d'une grande quantité car le film est difficile à comprendre. Mais 15 ans après, *Les cendres du temps* est considéré comme classique, parce que Wong Kar Wai est déjà un symbole du film différent du cinéma hongkongais.

Pendant 15 ans, des choses ont changé. Brigitte Lin (une grande vedette dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qui joue le rôle féminin principal dans *Les cendres du temps*) a quitté le cinéma après 1994. Et Leslie Cheung, qui joue le personnage de l'âme du film, est décédé en 2003. Comme la parole du film : « Lorsque

<sup>84</sup> Réalisateur : Peter Chan (un réalisateur et scénariste hong-kongais).

<sup>85</sup> Réalisateur : Feng Xiaogang (un réalisateur chinois continental).

<sup>86</sup> WEI Xidi, « L'ambiguïté copiée », *China Newsweek*, N°48, 2007, P.71.

<sup>87</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>88</sup> LAN Yin, « La nouvelle version *Des cendres du temps* réparée soigneusement de Wong Kar Wai est sortie », *Popular Movies*, N°7, 2000.

nous ne pouvons plus avoir quelque chose, ce que nous pouvons faire, c'est de ne pas l'oublier », donc Wong Kar Wai répare la version ancienne pendant 3 ans pour montrer que son amour pour le cinéma ne sera jamais changé.

*Les cendres du temps* est une légende.<sup>89</sup> C'est la sublimation des sentiments dans une implication philosophique. Le thème principal de la nouvelle version est encore l'amour.<sup>90</sup> Le changement le plus grand est dans l'effet audiovisuel. L'image est traitée de manière plus colorée. L'image légèrement rugueuse donne une impression de peinture à l'huile. En outre, le génie chinois de la musique, Wu Tong, recompile la musique du film. Le célèbre violoncelliste Yo-Yo Ma<sup>91</sup> joue un solo qui souligne également « la peur de penser au désir » de cette histoire du désir d'amour.

#### **1.2.4 La quatrième étape : la consécration en Chine continentale**

La quatrième étape correspond aux sorties de *The Grandmaster* (2013) et de *The Grandmaster 3D* (2015).

*The Grandmaster* a un bon box-office quand il est sorti en Chine continentale : 46 millions de dollars.<sup>92</sup> Mais comme les billets de films coûtent de plus en plus cher, c'est le vingt-quatrième film le plus populaire de l'année 2013 en Chine continentale.<sup>93</sup> Ce n'est pas juste d'apprécier un réalisateur par le box-office, comme le dit le un critique.<sup>94</sup>

*The Grandmaster* est tourné pendant huit ans. Wong Kar Wai veut tourner une histoire des trois grands masters de kung-fu : Ip Man, Gong Er et Yi Xiantian « la lame ». Mais le film ne raconte plutôt que l'histoire de Gong Er.<sup>95</sup>

Après 2004, Wong Kar Wai, comme des cinéastes hongkongais, est allé en Chine continentale pour trouver plus d'investissement. Pour adapter au goût des spectateurs chinois continentaux qui ne connaissent pas très bien son style, il essaie de raconter

<sup>89</sup> A Zhu, « *Les cendres du temps-Redux* », *Films Pictures (la première moitié du mois)*, N°2, 2009, P. 43-45.

<sup>90</sup> HA Wen, « Préparer un bon vin pendant 14 ans », *Film*, N°11, 2008, P. 53-55.

<sup>91</sup> Yo-Yo Ma, né le 7 octobre 1955 à Paris, est un célèbre violoncelliste américain d'origine chinoise.

<sup>92</sup> <http://www.cbooo.cn/m/573880>

<sup>93</sup> <https://www.douban.com/doulist/1765813/>

<sup>94</sup> WANG Nannan, « *The Grandmaster* parle encore de façon wongienne », *Art and Literature (Theory)*, N°1, 2013, P.293-294.

<sup>95</sup> ZHOU Wenyuan, « Encore Wong Kar Wai, mes critiques sur *The Grandmaster* », *Popular Movies*, N°5, 2013.

l'histoire plus simplement et plus clairement. L'histoire de *The Grandmaster* est complète et très logique en comparaison avec tous ses films précédents. Le rythme de la narration est plus rapide et régulier. Mais c'est encore un film wongien. Les récits fragmentés, l'inquiétude du temps et la façon spéciale pour tourner l'espace montrent que c'est bien un film d'auteur postmoderne. Wong Kar Wai crée encore une fois un film très personnel caché dans le film de genre.<sup>96</sup>

*The Grandmaster 3D* a un box-office de 10 millions de dollars en Chine continentale.<sup>97</sup> C'est la première fois qu'un film de Wong Kar Wai n'est pas sorti à Hong Kong.

*The Grandmaster* (2013) insiste sur les sentiments. Mais *The Grandmaster 3D* (2015) attache plus d'importance à l'histoire.

La situation sociale de la guerre sino-japonaise est racontée plus clairement au début de la nouvelle version. Et les intrigues secondaires sont coupées pour que l'histoire soit plus logique. La nouvelle version se concentre sur la vie d'Ip Man, et Gong Er devient totalement un personnage secondaire.

Dans la version 2D, Wong Kar Wai laisse les spectateurs imaginer la vie de chaque personnage. Les scènes importantes qui décident la vie des personnages sont souvent terminées avec un espace blanc. Mais la nouvelle version est plus complète.

Donc *The Grandmaster* (2013) est le visage, et *The Grandmaster 3D* (2015) est l'âme. L'extérieur et l'intérieur, comme Yang et Yin, sont tous remarquables.<sup>98</sup>

### ***1.3 Les étapes de la réception des films de Wong Kar Wai en France***

En Europe, Wong Kar Wai a beaucoup plus intéressé par le Festival de Cannes que les Festivals de Venise et de Berlin. Six films de Wong sont invités par le Festival de Cannes. Et *The Grandmaster* est le seul film invité par le Festival de Berlin.

En 1997, *Happy Together* remporte le Prix de la mise en scène à Cannes. Wong est le premier réalisateur chinois dont le film est récompensé par ce prix. Et en 2006, il

<sup>96</sup> ZHAO Weifang, « Les changements et continuations de *The Grandmaster* », *Arts Criticism*, N°3, 2013, P.98-100.

<sup>97</sup> <http://www.cbooo.cn/m/629493>

<sup>98</sup> SUN Xuan, « Yin et Yang, 3D et 2D de *The Grandmaster* », *Home Drame*, N°10, 2015, P. 145-147.

---

est le premier président chinois des jurys de Cannes. En 2007, son film *My Blueberry Nights* est le film choisi pour l'ouverture du 60<sup>e</sup> Festival de Cannes.

Grâce au Festival de Cannes, ce cinéaste acquiert une très bonne réputation en France.

En 2017, le Prix Lumière du Festival Lumière de Lyon est donné à Wong Kar Wai. Il est le premier cinéaste chinois à remporter ce prix.

La réception des films de Wong en France est passée par quatre étapes.

### **1.3.1 La première étape : la découverte à Cannes**

La première étape est la sélection de son premier film *As Tears Go By* lors la 28<sup>e</sup> Semaine de la Critique<sup>99</sup> du Festival de Cannes en 1989. Le film n'est pas sorti en France. En 2005, le DVD du film est sorti.

Même si ce film n'est pas sorti pour le public, il attire assez d'attention des critiques français. « Voilà le type de film que nous sommes en train de chercher », explique un critique.<sup>100</sup>

En 2011, c'est la 50<sup>e</sup> Semaine de la Critique. *L'Express* choisit une scène d'*As Tears Go By* comme affiche de cet événement sur la page d'Internet.<sup>101</sup> Et le *Télérama* met sur la page d'Internet un portrait de Wong Kar Wai au début de l'article « La Semaine de la Critique et moi »<sup>102</sup>. Aurélien Ferenczi écrit dans l'article : « Longtemps, j'ai cru que j'ai découvert Wong Kar Wai... Sans moi, pas d'*In the Mood For Love*, pas de *2046* ». Parce qu'il a participé à la sélection d'*As Tears Go By* et « il s'est donné le beau rôle ».

Donc, avant le public français, Wong Kar Wai est tout d'abord découvert par le Festival de Cannes.

---

<sup>99</sup> La Semaine de la Critique (anciennement nommée Semaine internationale de la critique jusqu'en 2008) est une section parallèle du Festival de Cannes, créée en 1962 et organisée par le Syndicat français de la critique de cinéma.

<sup>100</sup> CLOUZOT Claire, « 2002, Semaine Internationale de la Critique ». (<http://jcbidard.pagesperso-orange.fr/zcritiq1/edito2f.htm>)

<sup>101</sup> [https://www.lexpress.fr/culture/cinema/take-shelter-remporte-le-prix-de-la-semaine-de-la-critique\\_994710.html](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/take-shelter-remporte-le-prix-de-la-semaine-de-la-critique_994710.html)

<sup>102</sup> FERENCZI Aurélien, « La Semaine de la Critique et moi », Publié le 13 mai 2014. Mis à jour le 15/05/2014 à 00h39. (<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/la-semaine-de-la-critique-et-moi,112407.php>)

### 1.3.2 La deuxième étape : la découverte par le public français

La deuxième étape va de la sortie de *Chungking Express* en 1995 à la sortie des *Anges déchus* en 1997.

*Chungking Express* est sorti dans les salles françaises en mars 1995. Il y a 83,271 entrées.<sup>103</sup> C'est le troisième film de Wong, mais c'est le premier film de Wong sorti en France.

« *Chungking Express* est aujourd'hui considéré comme un des plus grands films asiatiques contemporains ». <sup>104</sup> Le critique pense que c'est un film qui n'existerait pas sous une autre forme parce que le manque de narration est précisément sa caractéristique. Le critique écrit que chez Wong, les sentiments ne se basent pas sur l'histoire, mais sur la mise en scène, les actions et les paroles, « car avant tout le génie hongkongais est un poète de l'image ».

« Il y a, dans *Chungking Express*, des idées magnifiques sur les sentiments, naissants ou finissants, et sur la confusion qui les accompagne ». <sup>105</sup> Pour les spectateurs français, ce qui est remarquable est l'interprétation des sentiments. La ville de Hongkong est grande et moderne. La vitesse de la vie y est rapide. Ce qui est éternel, c'est l'amour caché dans un coin de la rue. Il est quand même fragile. Avec l'inattention, on le perd vite. Mais si l'on fait l'attention, il nous approche facilement.

Comme Isabelle Danel l'écrit, dans *Chungking Express*, tout est double. Il y a deux histoires d'amour de deux policiers dans deux quartiers hongkongais. Respectivement, ce sont deux histoires très simples. Mais chez Wong, elles sont montrées par un film avec un petit lien, celui de la rencontre occasionnelle du garçon de la première histoire et de la fille de la deuxième histoire. Donc, quand les spectateurs essaient de trouver un lien logique entre les deux parties de *Chungking Express*, ils sont perdus. Il ne faut pas forcément de chercher une logique dans les films de Wong Kar Wai.

Pour les spectateurs, les sentiments du film sont magnifiques. C'est le premier pas pour les Français pour connaître Wong Kar Wai. Et c'est un pas réussi.

<sup>103</sup> <http://frames.free.fr/1/chungking.htm>

<sup>104</sup> GILI N., « *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994) », le 22 mars 1995.

(<https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-chungking-express-chung-hing-sam-lam-1994/>)

<sup>105</sup> DANIEL Isabelle, « Critique lors de la sortie en salle de *Chungking Express* », le 25 mars 1995. (<http://www.telerama.fr/cinema/films/chungking-express,35395,critique.php>)

---

Après le succès de *Chungking Express*, son deuxième film *Nos années sauvages* est sorti dans les salles françaises. *Nos années sauvages* est sorti en France en mars 1996. Il y a 28,656 entrées.<sup>106</sup>

Serge Kaganski écrit que le choc de *Nos années sauvages* traduit un phénomène qui existe depuis des années : c'est que la Chine est au premier rang du cinéma mondial.<sup>107</sup> Le critique considère Wong Kar Wai comme « une nouvelle vague à lui tout seul ». Et en partageant l'idée du critique chinois Zheng Xianghong, le critique pense que dans le cinéma chinois, Chen Kaige et Zhang Yimou sont les réalisateurs les plus connus en Chine continentale, Hou Hsia Hsien et Tsaï Mingliang sont remarquables à Taiwan, et les John Woo et Wong Kar Wai sont les « stakhanovistes » de l'industrie de Hong Kong.

Les spectateurs pensent que ce film est « difficile à définir »<sup>108</sup> parce qu'il est mystérieux. Mais ce sont les mystères qui rendent le film merveilleux. Car le réalisateur entremêle des indices et les trajectoires de l'histoire, la communication des personnages devient un jeu. Comme les critiques de *Chungking Express*, les critiques de *Nos années sauvages* se concentrent sur les sentiments du film. La façon de montrer les sentiments n'est pas de raconter l'histoire, mais de bien traiter les moments de rencontres et de correspondances. Donc le film ressemble aux souvenirs forts mais aussi confus.

*Les cendres du temps* est sorti dans les salles françaises en décembre 1996. Il y a 761 entrées.<sup>109</sup>

Cette fois, Wong Kar Wai perd l'admiration des spectateurs français. « Le style d'un maniérisme exacerbé ne fait qu'ajouter à notre perplexité. »<sup>110</sup> Le spectateur est perdu dans les histoires entremêlées, avec un mélange des personnages réels avec ceux du passé qui apparaissent en flash-back.

Pour les Français, Wong est déjà considéré comme le maître du genre. Les spectateurs savent que la complexité est sa griffe. Mais ce film d'adaptation d'un roman d'art martiaux est ampoulé. Donc c'est difficile pour les spectateurs de le comprendre.

---

<sup>106</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>107</sup> KAGANSKI Serge, « *Nos années sauvages* », le 6 mars 1996.

(<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/nos-annees-sauvages/>).

<sup>108</sup> MORICE Jacques, « Critique lors de la sortie en salle de *Nos années sauvages* », le 9 mars 1996.

(<http://www.telerama.fr/cinema/films/nos-annees-sauvages,38299,critique.php>)

<sup>109</sup> Le chiffre paraît très faible, mais c'est celui indiqué par le site :

<http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>.

<sup>110</sup> SCHIDLOW Joshka, « Critique lors de la sortie en salle de *Chungking Express* », le 7 décembre 1996.

(<http://www.telerama.fr/cinema/films/les-cendres-du-temps,455548,critique.php>)

---

*Les anges déchus* est sorti en France en mars 1997.<sup>111</sup>

Les critiques ne sont pas très positives, chez les spectateurs comme chez les critiques.

Les personnages des *Anges déchus* sont typiquement wongiens : ils sont mélancoliques, marginalisés, autistes, et en plus, pour cette fois, aphasiques. Ils ne peuvent bien communiquer qu'avec la voix-off et le juke-box.

« Wong Kar-wai s'essouffle en fin de parcours ». <sup>112</sup> Pour le critique, le film commence par « une virtuosité éblouissante » qui appelle l'amorce du film : « éblouissant, vertigineux, suffocant, de vitesse, d'assurance, de liberté ». Mais à la fin, « l'émotion et la fascination s'estompent, font place à une légère déception ».

La première partie est plus admirée que la deuxième partie. Parce que dans la première histoire, le récit s'attache à deux tueurs qui se connaissent mais ne se voient jamais. Donc c'est un amour à sens unique du tueur féminin pour son partenaire masculin. Mais dans la deuxième partie, Wong mélange des intrigues parallèles, en ajoutant les deux autres personnages principaux. La première histoire est coupée et mélangée avec la deuxième. Donc la charme de la première partie ne continue pas jusqu'à la fin.

« Chronologiquement, ce vrai nouveau film vient juste après le passionnant *Chungking Express*. Et entre-temps, on a pu découvrir *Nos années sauvages* (avec plaisir) et *Les cendres du temps* (avec réserve). »<sup>113</sup> L'auteur de cette critique est un admirateur de Wong Kar Wai. Il compare les personnages *des Anges déchus* avec ceux de *Nos années sauvages*, et l'ambiance *des Anges déchus* avec celle de *Chungking Express* : les personnages manquent de fascination et de la magie, et l'air est connu chez Wong avec des flashes et « les trajets solitaires fusent et ne se mêlent pas ».

Pour les spectateurs, *Les anges déchus* perd ce qui est séduisant dans *Chungking Express*. L'histoire est en fait l'idée abandonnée de la troisième partie de *Chungking Express*. Mais Wong Kar Wai fait un système pour montrer son style parce qu'« il remodèle, fait plier, retourne, plaque et distend les corps et les espaces filmés ».<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Manque des sources du box-office.

<sup>112</sup> BONNET Sophie, « *Les Anges Déchus* », le 5 mars 1997. (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/les-anges-dechus/>)

<sup>113</sup> GORIN François, « Critique lors de la sortie en salle des *Anges déchus* », le 8 mars 1997. (<http://www.telerama.fr/cinema/films/les-anges-dechus,40022,critique.php>)

<sup>114</sup> BONNET Sophie, « *Les Anges Déchus* », le 5 mars 1997. (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/les-anges-dechus/>)

Donc pour les spectateurs français, il semble que le style *des Anges déchus* est fait par exprès.

### 1.3.3 La troisième étape : la consécration en France

La troisième étape est liée étroitement avec le Festival du cinéma à Cannes : d'*Happy Together* (1997) aux *Cendres du temps-Redux* (2008).

*Happy Together* remporte le prix de la mise en scène à Cannes mai 1997. Wong Kar Wai est le premier réalisateur chinois récompensé par ce prix. Et le film est aussi nominé pour le prix de l'interprétation masculine (Tony Leung et Leslie Cheung). C'est le commencement de la passion du Festival de Cannes pour ce cinéaste hongkongais.

Le film est sorti dans en France en décembre 1997. Grâce à la diffusion du festival, il y a 95,234 entrées.<sup>115</sup>

Dans le film, aucun personnage ne veut mettre fin à l'histoire. Donc ils aiment dire qu'« Si on repartait à zéro ». « Repartir à zéro, c'est vouloir tout changer mais pour mieux continuer, donc refuser que quelque chose s'achève. Et l'inachèvement est un peu la clé de voûte du système de Wong Kar Wai. »<sup>116</sup> Les personnages souhaitent toujours recommencer pour que les choses ne changent pas. Mais ils s'aperçoivent que les choses ont déjà changé. Et finalement cela conduit à la rupture.

Le film passe d'un endroit fermé (la chambre) à des espaces énormes (le phare d'Ushuaia et les chutes d'Iguaçu), et enfin revient aux rues d'Hong Kong. Et les passages se transforment entre noirs et blancs et colorés. Ces changements ont lieu lorsque les personnages ont la volonté de tout recommencer.

« Vivre n'est pas survivre : pour être happy together, il faut commencer par être heureux avec soi-même. »<sup>117</sup> Le critique pense que c'est la morale du film : les hommes doivent d'abord être des individus, avant d'être ensemble avec quelqu'un d'autre.

<sup>115</sup> <http://i.mtime.com/fengyingshouce/blog/4270423/>

<sup>116</sup> LALANNE Jean-Marc, « *Happy Together*, Wong Kar Wai », *Cahiers du cinéma*, n°519, décembre 1997.

<sup>117</sup> LEFORT Gérard, « Critique d'*Happy Together* », le 10 décembre 1997. ([http://next.liberation.fr/culture/1997/12/10/un-monde-a-l-envers-tourne-en-argentine-aux-antipodes-de-hong-kong-happy-together-le-dernier-film-de\\_224416](http://next.liberation.fr/culture/1997/12/10/un-monde-a-l-envers-tourne-en-argentine-aux-antipodes-de-hong-kong-happy-together-le-dernier-film-de_224416))

Et des critiques sensibles trouvent les traces politiques du film. Sorti en 1997, l'année de la Rétrocession, *Happy Together* montre à l'écran un amour homosexuel. Un critique français pense que Wong Kar Wai choisit ce thème parce qu'il ne sait pas « si cela serait possible une fois de retour sous la censure chinoise ». <sup>118</sup> Et aller à l'antipode d'Hong Kong, en Argentine, c'est pour raconter une histoire d'exil. En fait, c'est le cinéaste qui veut s'enfuir de la société qui change. « *Happy Together* est un moyen pour Wong Kar Wai d'exorciser ses démons face à la peur de la rétrocession de Hong Kong à la Chine ». <sup>119</sup>

Et les spectateurs français, qui connaissent bien le style wongien, ne discutent plus l'alternance des passages noirs et blancs et colorés pour trouver la logique de l'histoire. Parce que ce que les personnages font en Argentine n'est pas important. Ce qui compte ce sont les sentiments mélancoliques cachés dans la chanson heureuse des Turtles, *Happy Together*, au même titre que celui du film. « La chanson des Turtles trouve alors sa place et son sens : « heureux ensemble », on l'est au moins avec ce mystérieux auteur-faiseur qui a su laisser œuvrer les sentiments sous le brillant du style et des apparences ». <sup>120</sup>

En 2000, *In the Mood For Love* crée la folie en France pour Wong Kar Wai. Ce film est beaucoup admiré par le 53<sup>e</sup> Festival du cinéma à Cannes. <sup>121</sup>

La presse adore ce film. <sup>122</sup> La couverture du *Positif* N°477 est une scène d'*In the Mood For Love*, où le personnage masculin embrasse le personnage féminin par derrière. Et cette scène devient la scène la plus connue du film, qui est souvent l'affiche du film dans certaines présentations.

Dans l'entretien de Wong Kar Wai avec Michel Ciment et Hubert Niogret à propos d'*In the Mood For Love*, Wong explique que « Je savais que le film devait être comme une valse : deux personnes qui dansent ensemble lentement... » <sup>123</sup> C'est le style du

<sup>118</sup> GILI N., « *Happy Together* (Wong Kar-wai, 1997) », le 10 décembre 1997. (<https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-happy-together-1997/>)

<sup>119</sup> GILI N., « *Happy Together* (Wong Kar-wai, 1997) », le 10 décembre 1997. (<https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-happy-together-1997/>)

<sup>120</sup> GORIN François, « Critique lors de la sortie en salle d'*Happy Together* », le 13 décembre 1997. (<http://www.telerama.fr/cinema/films/happy-together,35561,critique.php>)

<sup>121</sup> Prix d'interprétation masculine (Tony Leung), prix Vulcain de l'Artiste-Technicien (William Chang, Christopher Doyle) ; nominations pour les prix de la Palme d'Or, du Grand Prix, du Prix du Jury, de la mise en scène et de la mention spéciale pour l'ensemble des acteurs.

<sup>122</sup> Sur le site de l'Allociné, parmi 26 presses qui donnent des notes, 15 donnent 5 points (sur 5), et 11 donnent 4 points. La notes moyenne d'*In the Mood For Love* est 4.6. (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-26389/critiques/presse/>)

<sup>123</sup> CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « L'entretien avec Wong Kar Wai à propos d'*In the Mood For Love* », *Positif*, N°477, P.76, novembre 2000.

film : lent et élégant. Et comme écrit Daniel Toscan du Plantier : « une merveille de style, d'élégance, d'émotion subtile »<sup>124</sup>

*In the Mood For Love* est sorti dans les salles françaises en novembre 2000. Il y a 701,942 entrées.<sup>125</sup>

Le film raconte une histoire très simple que mille films ont déjà racontée : deux personnages qui auraient pu devenir un couple, mais qui n'ont pas le courage de parler d'amour. Mais avec Wong Kar Wai, l'histoire est cachée sous la surface de très belles images.

Les spectateurs donnent au film de bonnes notes.<sup>126</sup> Ils sont totalement convaincus par l'art visuel du film. « Chaque image de ce film est d'une beauté à couper le souffle, d'une vraie beauté de composition ».<sup>127</sup> Et cette fois, les spectateurs peuvent même comprendre l'histoire et le jeu de Wong Kar Wai pour la raconter : le rythme correspond très bien à l'hésitation entre l'amour et la morale des personnages, les scènes de pluie montrent une sorte de désir, et tous les détails où les deux personnages se croisent et se laissent passer conduisent au raté.

Le titre en anglais plaît également aux spectateurs français, qui habituellement aiment pas les titres non traduits. « Avec le septième opus du Hongkongais Wong Kar-wai, cette mode acquiert pourtant une rare pertinence : on ne voit pas comment traduire *In the Mood For Love* (titre d'un fameux tube jazzy), sans déperdition de sens ou d'élégance. »<sup>128</sup> C'est une humeur de s'aimer. Mais l'envie de s'aimer est éteinte par celle de sacrifier à la morale. Le titre chinois signifie « les années florales » (qui est aussi le titre d'une chanson chinoise de Zhou Xuan de 1947) qui indique les années soixante où se passe l'histoire du film. Les années florales montrent la nostalgie du cinéaste de retourner à l'époque de son enfance. Cette nostalgie n'est pas présentée dans le titre anglais. Donc, pour les spectateurs français, c'est impossible de saisir le sens nostalgique du film en regardant le titre.

<sup>124</sup> DU PLANTIER Daniel Toscan, « *In the Mood For Love* », *Le Figaro Magazine*, 2000.

<sup>125</sup> <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-26389/box-office/>

<sup>126</sup> Sur le site de l'Allociné, le note d'*In the Mood For Love* est 4 (sur 5) (224 spectateurs sur 425 donnent 5 points) (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-26389/critiques/spectateurs/>) ; et sur le site du SensCritique, le note d'*In the Mood For Love* est 7.8 (sur 10) (1400 spectateurs sur 12818 donnent 10 points). ([https://www.senscritique.com/film/In\\_the\\_Mood\\_for\\_Love/398222](https://www.senscritique.com/film/In_the_Mood_for_Love/398222))

<sup>127</sup> ANONYME, « Critique publiée sur *In the Mood For Love* », le 11 novembre 2010. ([https://www.senscritique.com/film/In\\_the\\_Mood\\_for\\_Love/398222/critiques#page-15/order-publication/filter-all/](https://www.senscritique.com/film/In_the_Mood_for_Love/398222/critiques#page-15/order-publication/filter-all/))

<sup>128</sup> Guichard Louis, « Critique lors de la sortie d'*In the Mood For Love* en salle », le 11 novembre 2000. (<http://www.telerama.fr/cinema/films/in-the-mood-for-love,51873,critique.php>)

---

En 2004, *2046* est nominé par le prix de la Palme d'Or au 57<sup>e</sup> Festival du cinéma à Cannes.

La sortie de *2046* est devenue un scandale au Festival de Cannes. Le film n'est pas arrivé au Festival avant le 15 mai comme tous les autres films. Et le matin du 20 mai, le comité organisateur du Festival annonce que la projection du film est reportée de nouveau, du matin au soir du 20 mai, en raison de problèmes de post-production. Le comité organisateur a publié une déclaration d'excuses parce qu'il n'a pas encore reçu la copie du film. Après l'arrivée de la copie à l'aéroport, la police française envoie une escorte pour l'amener jusqu'au Festival. Enfin, la copie est arrivée deux heures avant la première. Donc c'est la première fois que les presses et l'équipe de tournage voient ensemble un film, parce que la première et la projection aux médias coïncident.

La presse française a une prédilection si forte pour Wong Kar Wai qu'elle accepte d'attendre plus de dix heures pour voir son nouveau film. Et les critiques sont assez positives. « On ne peut que se rendre à l'évidence : non seulement *2046* est d'une beauté irradiante, mais surtout, l'effet de ressassement, de sampling, qu'il produit, atteint à l'essence même du cinéma de Wong Kar Wai. »<sup>129</sup> Comme l'explique le critique, *2046* est un ensemble des œuvres de Wong, un résumé de ce qu'il veut tourner pendant toutes les années de la carrière de réalisateur, et aussi un modèle du style wongien.

Les critiques françaises de ce film sont plus positives que les critiques chinoises. Les critiques chinoises ont une bipolarisation : de très bonnes critiques dans lesquelles *2046* est considéré comme une grande œuvre d'art, et des critiques très négatives dans lesquelles le film est considéré comme la fin de la légende de Wong Kar Wai. Mais la presse française a presque unanimement une attitude positive sur le film, parce que le désir est plus visible que celui dans *In the Mood For Love*, et la musique originelle et l'esthétique visuelle sont plus efficaces. La préférence des critiques français pour ce cinéaste hongkongais est évidente.

Pendant la conférence de Cannes de 2004, Wong Kar Wai répond aux questions de la presse. Il dit que pendant ces jours, la question qui lui est posé le plus est : « est-ce que le film est fini ? ». Pour les presses et les critiques, Wong Kar Wai est un cinéaste si spécial qui ne peut toujours pas finir le film comme promis. Mais Wong répond que pour le moment, c'est la version finale, mais si le Festival lui donne plus de temps, la version sera différente. Donc pour lui, l'histoire peut avoir différentes fins, et le film

---

<sup>129</sup> GUICHARD Louis, « Critique de *2046* », *Télérama*, 2004.

peut avoir aussi plusieurs versions. Mais ce qui est important est le moment où le film est vu.

*2046* est sorti en France en octobre 2004. Il y a 378,674 entrées.<sup>130</sup>

Les spectateurs le considèrent comme « un poème du désir ». <sup>131</sup> Le film est poétique, musical et esthétique. Mais pour certains, la beauté du film n'est pas suffisante. « *2046* est un film toc et sophistiqué...à la fois pauvre et prétentieux ». <sup>132</sup> L'histoire est incompréhensible. Surtout pour ceux qui prennent *2046* pour une suite d'*In the Mood For Love*, l'histoire est frustrante. Le personnage principal d'*In the Mood For Love*, Su Lizhen, n'est que dans la mémoire de Chow Mo Wan dans *2046*. L'histoire n'est pas du tout une suite du film précédent. Dans *2046*, des histoires entre Chow Mo Wan et plusieurs femmes sont mélangées. Les spectateurs ne peuvent pas même distinguer le personnage féminin principal. Le paradoxe entre l'esthétique et le scénario des films de Wong Kar Wai reparaît.

*Eros* est sorti en juillet 2005. Il y a 40,137 entrées. <sup>133</sup> Ce film est composé par trois segments réalisés respectivement par Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh et Wong Kar Wai.

Dans le segment, *La main*, « Wong Kar Wai se raconte à nu en ce bref récit ourlé et orné comme une robe d'apparat » <sup>134</sup>. Le film est soyeux et élégant. Le désir est ambigu, mais la mélancolie est assumée. La main est le porteur du sentiment. « Caresses du sentiment et caresses du tissu ne font plus qu'un dans cette *Main*, concentré mélancolique de haute couture cinématographique. » <sup>135</sup> Il y a un plaisir visuel et une douceur sentimentale avec des scènes légères montrant le désir. Le désir est restreint, comme dans tous les films de Wong. Cette oppression morale oriente la tragédie finale.

Les spectateurs français ne donnent pas de bonnes critiques au film. Mais ils préfèrent le segment réalisé par Wong Kar Wai qui est « le seul prenant le sujet au sérieux » <sup>136</sup>. *La main* est considéré le plus pertinent parmi les trois segments. La haute

<sup>130</sup> <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28367/box-office/>

<sup>131</sup> NDIAYE Idrissa, « Critique de *2046* », le 21 octobre 2004. (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28367/critiques/spectateurs/?page=23>)

<sup>132</sup> Etudiant, « Critique de *2046* », le 23 octobre 2004. (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28367/critiques/spectateurs/?page=22>)

<sup>133</sup> <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-49300/box-office/>

<sup>134</sup> FRODON Jean-Michel, « *Eros* », *Cahier du cinéma*, N°603, juillet-août 2005, P. 49-50.

<sup>135</sup> MORICE Jacques, « Critique d'*Eros* », *Télérama*, 2005. (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-49300/critiques/presse/>)

<sup>136</sup> AL111, « Critique d'*Eros* », le 21 juillet 2005. (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-49300/critiques/spectateurs/recentes/?page=3>)

couture doit être élégante, mais elles sont embues. L'amour doit être passionné, mais il est caché. Donc la douceur et l'amertume du désir existent en même temps. Pour les spectateurs français, c'est intéressant. Et c'est le style wongien.

En 2007, *My Blueberry Nights* est le film d'ouverture du 60<sup>e</sup> Festival du cinéma à Cannes. Et le film est sorti dans les salles françaises en novembre 2007. Il y a 274,376 entrées.<sup>137</sup>

Cette fois, une partie de la presse française soutient Wong Kar Wai comme toujours, mais une autre partie lui tourne le dos.

« Wong Kar Wai refait du Wong Kar Wai, c'est indéniable, pour le délice de ceux que ce style enivre. »<sup>138</sup> Le critique pense que Wong atteint le sommet de son style. L'histoire est une mélancolie de la perte de l'amour. Les personnages sont isolés, physiquement proches mais psychologiquement lointains. Heureusement, l'histoire est finie par un happy ending.

La fidélité de Wong Kar Wai pour son style ennuie des critiques français. « Il ne reste plus grand-chose d'attrayant... Sans doute parce qu'on ne s'y perd justement plus, tout est déjà édicté d'avance ». <sup>139</sup> Comme une répétition de ses anciens films, *My Blueberry Nights* perd du charme. Pour des critiques, il faut à Wong Kar Wai une vraie révolution pour éviter la fatigue des spectateurs.

Et le lieu où se passe l'histoire pose aussi des problèmes pour quelques critiques français. Wong Kar Wai abandonne son habitude de tourner le film à Hong Kong avec des acteurs locaux. Il choisit New York et des acteurs américains et anglais pour *My Blueberry Nights*. « Mais manifestement, entre Hong-Kong et les Etats-Unis, quelque chose s'est perdu dans la translation ». <sup>140</sup> Ce qui est attirant est l'histoire des habitants hongkongais dans les films de Wong. C'est une splendeur régionale. Mais quand le cinéaste devient de plus en plus mondial, bien sûr il est de moins en moins chinois.

A l'invitation du Festival de Cannes, Wong Kar Wai fait sortir une nouvelle version des *Cendres du temps*, sous le titre *Les cendres du temps-Redux*. Le film est présenté le 18 mai 2008 lors d'une séance spéciale du Festival.

<sup>137</sup> <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111805/box-office/>

<sup>138</sup> DOUIN Jean-Luc, « *My Blueberry Nights* : les multiples plaisirs de bouche et d'oreille de Wong Kar-wai », *Le Monde*, le 27 novembre 2007. ([http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/11/27/my-blueberry-nights-les-multiples-plaisirs-de-bouche-et-d-oreille-de-wong-kar-wai\\_982995\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/11/27/my-blueberry-nights-les-multiples-plaisirs-de-bouche-et-d-oreille-de-wong-kar-wai_982995_3476.html))

<sup>139</sup> AZOURY Philippe, « Wong Kar Aië! », *Libération*, le 28 novembre 2007. ([http://next.liberation.fr/cinema/2007/11/28/wong-kar-aie\\_107372](http://next.liberation.fr/cinema/2007/11/28/wong-kar-aie_107372))

<sup>140</sup> LALANNE Jean-Marc, « *My Blueberry Nights* », le 28 novembre 2007. (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/my-blueberry-nights/>)

C'est raisonnable que le Festival de Cannes veuille remonter *Les cendres du temps* à l'écran. Quinze ans après, ce film sorti en 1994 devient une clé pour comprendre tous les films de Wong Kar Wai : les intrigues entrecroisées, les amours perdus, les personnages isolés, l'obsession des mémoires. Toutes les caractéristiques des films sortis après *Les cendres du temps* sont présentées.

*Les cendres du temps-Redux* est sorti dans les salles en septembre 2008. Il y a 23,000 entrées.<sup>141</sup>

Un critique français, spécialiste de Wong Kar Wai, Jean-Marc Lalanne, considère que Wong est « une sorte de Leos Carax<sup>142</sup> de Hong Kong...et il a un attachement ardent pour le cinéma moderne des années soixante (Godard<sup>143</sup> en tête) »<sup>144</sup>. Parce que la mélancolie et l'amour tragique ressemblent aux sentiments dans les films de Leos Carax. Le tournage des *Cendres du temps* dure des années en raison d'une rupture, ce qui provoque une crise de production du film. C'est le même cas pour *Les amants du Pont-Neuf* (1991) de Leos Carax. Et le critique pense que le cinéaste a en même temps « le même ressaisissement de cette cinéphilie par un maniérisme contemporain nourri d'esthétique de vidéoclip, le même lyrisme de l'amour fou et le même goût pour la construction d'icônes », comme les cinéastes français des années soixante.

Après avoir compris que ce film de cape de d'épée ne joue pas les combats sur les sables, les spectateurs peuvent saisir le jeu des combats à l'intérieur. En 1994, l'amour a brûlé en cendres, « mais, quinze ans après, [il] brûle encore »<sup>145</sup>.

Wong Kar Wai fait des changements pour la nouvelle version. La durée des *Cendres du temps-Redux* est ramassée d'une heure et quarante minutes à une heure et demi. Les histoires sont mises plus en linéarité. Ce cinéaste postmoderne veut essayer de clarifier une histoire qui était une fois considérée incompréhensible.

Mais la narration est toujours abstraite même si des monologues inintelligibles sont effacées. Quelques personnages n'apparaissent que pendant un moment très court, et les spectateurs ne peuvent pas savoir s'ils sont actuels ou dans les mémoires. Des spectateurs n'acceptent pas les changements, parce que pour eux « le remontage du film

<sup>141</sup> <http://www.cinefeed.com/box-office/nombre-entrees-les-cendres-du-temps-redux.html>

<sup>142</sup> Leos Carax, de son vrai nom Alex Christophe Dupont de Nemours1, né le 22 novembre 1960 à Suresnes, est un réalisateur français. Il a tourné six longs métrages : *Boy Meets Girl* (1984), *Mauvais Sang* (1986), *Les Amants du Pont-Neuf* (1991), *Pola X* (1999), *Holy Motors* (2012), *Annette* (2018).

<sup>143</sup> Jean-Luc Godard est un réalisateur français.

<sup>144</sup> LALANNE Jean-Marc, « *Les Cendres du temps* », le 02 septembre 2008. (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/les-cendres-du-temps/>)

<sup>145</sup> LALANNE Jean-Marc, « *Les Cendres du temps* », le 2 septembre 2008.

(redux) n'y a rien changé »<sup>146</sup>. L'attrance de l'esthétique ne reste que quelques minutes, avant que les spectateurs se tombent dans l'ennui pour l'histoire.

Donc les spectateurs français n'apprécient pas cette nouvelle version aussi positivement que le Festival et les critiques français. Pour eux, une histoire intéressante est plus importante que les ostentations artistiques.

#### **1.3.4 La quatrième étape : la déception avec un film incompris**

La quatrième étape correspond à la sortie de *The Grandmaster* (2013).

Le film est présenté par le Festival du cinéma à Berlin et non à Cannes. Il est sorti en France avril 2013. Il y a 262,829 entrées.<sup>147</sup> Le box-office en France (\$2,531,069) est le troisième plus haut après celui de Chine continentale (\$45,270,000) et à Hong Kong (\$2,742,753).<sup>148</sup>

Pour ceux qui attendent un grand film de kung-fu, le film est sur le kung-fu mais pas seulement sur le kung-fu. Pour ceux qui attendent un film d'amour, le film est romantique mais en même temps tragique. Pour ceux qui attendent un film historique, le film raconte la guerre sino-japonaise de 1937, mais ce n'est qu'un indice du film. Donc pour les spectateurs, il y a toujours un manque d'une partie de leur attente.

Wong Kar Wai a une ambition de faire un film avec un contenu très riche : « histoire d'amour et de vengeance, film de kung-fu sur le kung-fu, réflexion sur la transmission, reconstitution historique »<sup>149</sup>. Mais pour le critique, le cinéaste ne coordonne pas très bien tout ce qu'il veut exprimer. Le combat entre le personnage masculin et d'autres personnages d'art martiaux au début du film est un bon commencement de l'histoire des grands maîtres de kung-fu. Mais cette partie est interrompue par la guerre. La guerre est entremêlée avec la vengeance du principal personnage féminin, joué par Zhang Ziyi. L'histoire ressemble, dès l'apparition de ce personnage, à une histoire d'amour. Mais les deux personnages n'ont rien romantique

<sup>146</sup> SAINTSHIRYU, « Critique des *Cendres du temps-Redux* », le 12 septembre 2008. (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-138686/critiques/spectateurs/star-0/>)

<sup>147</sup> <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-146716/box-office/>

<sup>148</sup> <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=SG&id=grandmasters.htm>

<sup>149</sup> MARSA Julien, « Master of Puppets », le 16 avril 2013. (<https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/the-grandmaster/>)

---

entre eux. Donc « *The Grandmaster* ressemble alors à un archipel d'inspirations disparates dans lequel le cinéaste s'est, malheureusement, perdu »<sup>150</sup>.

La beauté du film est bien acceptée par les spectateurs. Les combats sont tournés comme des scènes de danse, sans violence. L'effet de l'environnement est amplifié : la pluie, les poussières et la neige sont tournés avec des plans ralentis. Les costumes sont exquis, les coiffures des personnages sont méticuleuses. « Wong Kar Wai ne lésine jamais sur les effets de mise en scène »<sup>151</sup>. Donc le film est « une merveille de l'art décoratif »<sup>152</sup>.

Pour les spectateurs français, Wong Kar Wai devient un symbole de l'esthétique cinématographique, même si ses films sont toujours, pour eux, incompréhensibles. Des critiques ne sont pas toujours positives, mais le box-office de ses films en France est toujours le plus haut en Europe. Donc non seulement le Festival de Cannes, mais aussi les spectateurs français ont un goût particulier pour ce cinéaste oriental.

---

<sup>150</sup> MARSJA Julien, « Master of Puppets », le 16 avril 2013.

<sup>151</sup> MARSJA Julien, « Master of Puppets », le 16 avril 2013.

<sup>152</sup> CHARLES Estelle, « In the mood for war », le 17 avril 2013. (<https://www.avoir-alire.com/the-grandmaster-la-critique>)

II. Le tableau de la comparaison des films de Wong Kar Wai sortis à Hong Kong, en Chine continentale et en France

Film	Date de sortie			Box-office			Nombre de prix remporté		Nombre de prix nominé		
	Pays/région	Hong Kong	Chine continentale	France	Hong Kong (HK\$)	Chine continentale (RMB)	France (entrées)	Hong Kong Film Awards	Festival de Cannes	Hong Kong Film Awards	Festival de Cannes
<i>As Tears Go By</i>		09/06/1988			11,532,283			1		8	
<i>Nos années sauvages</i>		15/12/1990		06/03/1996	9,750,000		28,656	5		4	
<i>Chungking Express</i>		14/07/1994		22/03/1995	7,760,000		83,271	5		5	
<i>Les cendres du temps</i>		17/09/1994		24/12/1996	902,000		761	3		6	
<i>Les anges déchus</i>		21/09/1995		05/03/1997	7,470,000		Manque	3		6	
<i>Happy Together</i>		30/05/1997		10/12/1997	8,600,000		95,234	1	1	7	2
<i>In the Mood for Love</i>		29/09/2000	01/03/2001	08/11/2000	8,660,000	10,000,000	701,942	5	2	7	5
<i>2046</i>		29/09/2004	28/09/2004	20/10/2004	6,140,000	30,000,000	378,674	6		6	1
<i>Eros-La main</i>		12/05/2004		06/07/2005	680,000		40,137				
<i>My Blueberry Nights</i>		03/01/2008	22/12/2007	28/11/2007	3,020,000	10,150,000	274,376				
<i>Les cendres du temps-Redux</i>		27/03/2009	27/03/2009	10/09/2008	1,300,000	27,000,000	23,000				
<i>The Grandmaster</i>		10/1/2013	08/01/2013	17/04/2013	21,292,885	289,240,000	262,829	12		2	
<i>The Grandmaster 3D</i>			08/01/2015			630,180,000					

---

## CHAPITRE 2 : L'ANALYSE DES QUATRE POINTS DE REPÈRE HISTORIQUE DANS LES FILMS DE WONG KAR WAI

### 2.1 Les années 1960 : les années florales dans la mémoire de Wong Kar Wai

Après la proclamation de la République populaire de Chine en 1949, il y a deux grandes vagues d'émigration des Chinois continentaux vers Hong Kong. La première émigration à grande échelle commence dans les années 1950, atteint un sommet au début des années 1960. En raison de la situation politique<sup>153</sup> et les catastrophes naturelles<sup>154</sup>, c'est un moment difficile en Chine continentale. Et à Hong Kong, il y a un grand besoin d'une force de travail bon marché. Donc, un grand nombre de personnes se faufilent à Hong Kong depuis la frontière de Canton. La deuxième vague d'émigration débute dans les années 1970. Des jeunes instruits<sup>155</sup> qui ne peuvent pas

---

<sup>153</sup> Le Grand Bond en avant est le nom donné à une politique économique lancée par Mao Zedong et mise en œuvre de 1958 à début 1960. Mao Zedong veut donner une nouvelle orientation politique à la Chine. Cette politique, qui mobilise par la propagande et par la coercition l'ensemble de la population, a pour but de stimuler en un temps record la production par la collectivisation de l'agriculture, l'élargissement des infrastructures industrielles et la réalisation de projets de travaux publics de large envergure. Irréaliste, ce programme se révèle être un fiasco. La Chine échappe de peu à l'effondrement complet de son économie. (MACFARQUHAR Roderick, *L'origine de la Révolution culturelle (Volume II)*, Columbia University Press, 1974)

<sup>154</sup> La grande famine en Chine appelée officiellement les Trois années de catastrophes naturelles est une période de l'histoire de la Chine continentale de 1958 à 1961 caractérisée par une famine très étendue. Selon les statistiques gouvernementales, elle aurait fait 15 millions de morts. (ZHOU Xun, *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History*, Yale University Press, 26 février 2012)

<sup>155</sup> Le mouvement d'envoi des jeunes instruits de la ville à la campagne est une politique menée en Chine continentale par Mao Zedong afin d'éliminer les « trois différences majeures » (c'est-à-dire, les différences entre les ouvriers et les paysans, les différences entre les zones urbaines et rurales, les différences entre les travaux physiques et mentaux). (GU Hongzhang, *L'histoire du mouvement d'envoi des jeunes instruits de la ville à la campagne*, La maison d'édition du Procureur de la Chine, Pékin, 1997)

retourner dans les villes partent pour Hong Kong. À la fin des années 1970, à cause d'un énorme contraste entre les conditions de vie des deux régions, des Chinois continentaux émigrent à Hong Kong.

Wong Kar Wai, avec sa famille, émigre de Shanghai à Hong Kong en 1963 (quand il avait cinq ans).

Les shanghaiens, depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, ont des communautés à Hong Kong. Wong Kar Wai montre dans ses films les communautés shanghaiennes. Les immigrants shanghaiens font partie de la ville de Hong Kong, et en même temps ils maintiennent leur culture régionale. Ils ne sont pas les vrais Hongkongais, et ils ne sont plus Shanghaiens. C'est le commencement du sentiment de déracinement.

En fin des films de Wong, les immigrants partent aux Etats-Unis ou à Singapour. C'est le reflet de la réalité de l'époque. Hong Kong est la première étape des immigrants pour aller plus loin, aux pays développés. Les immigrants vivent avec une identité flottante.

### **2.1.1 Nos années sauvages (1990) : le commencement de la nostalgie**

*Nos années sauvages* est le premier film de Wong Kar Wai qui nous transporte dans les années soixante.

Dans les années 1960, les situations politiques ne sont pas positives ni en Chine continentale, ni à Hongkong et Macao. Les sociétés sont instables à cause des mouvements politiques parmi lesquels certains sont finis par la violence.

Après la Seconde Guerre mondiale, les forces procommunistes commencent leurs activités à Hong Kong, telles que la création du syndicat professionnel et l'organisation des associations du HKFTU<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Hong Kong Federation of Trade Unions est un groupe syndical et politique pro-Pékin créé en 1948 à Hong Kong. C'est le plus grand groupe de travail à Hong Kong avec plus de 410 000 membres dans 251 affiliés et syndicats associés. Étant l'un des syndicats les plus anciens de Hong Kong, le HKFTU a une longue tradition de suivre le commandement du Parti communiste chinois, le parti au pouvoir de la République populaire de Chine. Dans les années 1980, le HKFTU prend le rôle d'avant-garde en s'opposant à une démocratisation plus rapide à Hong Kong avec les élites commerciales conservatrices pendant la période précédant la reprise chinoise de la souveraineté de Hong Kong en 1997. Les dirigeants de le HKFTU sont devenus les membres fondateurs de l'Alliance démocratique pour l'amélioration de Hong Kong, le plus grand parti pro-Pékin en 1992. Depuis la fin des années 2000 et début 2010, le HKFTU reprend sa bannière indépendante aux élections avec plus de positions pro-bas

Dans les années 1950, alors que les communistes chinois gagnent du pouvoir en Chine continentale, un grand nombre de militaires du Kuomintang<sup>157</sup> qui ne sont pas partis pour Taiwan descendent à Hong Kong. Et un grand nombre de travailleurs du Parti communiste chinois se rendent aussi à Hong Kong. Cette situation provoque à Hong Kong une confrontation entre la Droite et la Gauche.

Dans les années 1960, alors que l'impact de l'environnement politique dans le monde est la décolonisation, les mécontentements des habitants hongkongais envers le gouvernement s'approfondissent.

En mai 1966, le président Mao Zedong du Comité central du Parti communiste chinois mène la Révolution culturelle<sup>158</sup> en Chine continentale.

Le 3 décembre de la même année, un incident est survenu à Macao (l'Émeute 1-2-3).<sup>159</sup> Le gouvernement portugais à Macao accepte finalement la demande de la Gauche du retour immédiat de Macao.

Influencés par l'Émeute 1-2-3, les gauchistes de Hong Kong ont également recours aux conflits du travail au début de 1967 pour créer davantage de « vagues de travail politique » afin de dominer l'administration interne de l'usine.

De mai à décembre 1967, une émeute (l'Émeute gauchiste hongkongaise de 1967) est lancée par les Hongkongais procommunistes sous l'influence de la tendance idéologique extrême de la Révolution culturelle chinoise, afin de s'opposer au

---

et pro-travail, loin des perspectives pro-classe moyenne et professionnelle de l'Alliance démocratique. (<http://www.ftu.org.hk/zh-hant/about?id=12>)

<sup>157</sup> Kuomintang (nom complet en pinyin : Zhongguo Kuomintang ; littéralement « Parti nationaliste chinois ») est le plus ancien parti politique de la Chine contemporaine, présent aujourd'hui à Taiwan. Créé en 1912 par Sun Yat-sen, il domine le gouvernement central de la république de Chine à partir de 1928 jusqu'à la prise de pouvoir par les communistes en 1949. Son influence est limitée depuis à Taiwan où il est, jusqu'en 1986, le seul parti autorisé. Il reste la première force politique de l'île jusqu'en 2016, gardant durant toute cette période la majorité au Parlement et, sauf de 2000 à 2008, la Présidence. En 2016 cependant, il perd tant la majorité au Parlement que la Présidence au profit du Parti démocrate progressiste.

<sup>158</sup> La Révolution culturelle (1966-1976) représente l'un des événements marquants de l'histoire de la République populaire de Chine, dont le retentissement international est considérable. En 1966, Mao Zedong décide de lancer la Révolution culturelle afin de consolider son pouvoir en s'appuyant sur la jeunesse du pays. Le dirigeant souhaite purger le Parti communiste chinois de ses éléments « révisionnistes » et limiter les pouvoirs de la bureaucratie. Les « gardes rouges », groupes de jeunes Chinois inspirés par les principes du *Petit Livre rouge*, deviennent le bras actif de cette révolution culturelle. Ils remettent en cause toute hiérarchie, notamment la hiérarchie du Parti communiste chinois alors en poste. (MACFARQUHAR Roderick, SCHOENHALS Michael, *Mao's Last Revolution*, Harvard University Press, mars 2008)

<sup>159</sup> L'Émeute 1-2-3 est une révolte populaire soulevée par les résidents chinois procommunistes le 3 décembre 1966 pour protester contre le gouvernement de Macao. Cet événement est l'un des plus grands mouvements politiques entre le gouvernement de Macao, les partis de Gauche locaux et le gouvernement central de la République populaire de Chine. Cette révolte marque l'affaiblissement de la souveraineté du Portugal sur Macao et sa quasi-disparition. (ZHOU Yi, *L'histoire du combat du gauchiste hongkongais*, Lixun Press, Hong Kong, 2017)

gouvernement hongkongais. Au début, les mouvements sont des manifestations des ouvriers et d'une association antibritannique. Mais ils sont finis par des attaques terroristes et des attentats à la bombe. L'Émeute est finalement réprimé par le gouvernement colonial. Le HKFTU joue un rôle de premier plan dans cette émeute gauchiste.<sup>160</sup>

Au début, Wong Kar Wai a voulu positionner l'arrière-plan du film lors de l'Émeute gauchiste hongkongaise de 1967. Après avoir tourné *As Tears Go By*, Wong a dit qu'il tournerait *L'Amour en 1966*, qui raconterait une histoire d'amour d'une terroriste et un policier dans l'Émeute. C'est le début de l'idée de tourner un drame dans les années soixante.

Mais il faut réfléchir à beaucoup de choses fictives pour traiter ce gros sujet. Wong Kar Wai explique pendant un entretien la raison d'abandonner ce sujet : « Je me suis senti très désordonné. Dans ce processus de réflexion, je n'ai eu aucune avance. Il semble que je veuille apprendre plus sur moi-même. J'ai donc décidé de prendre quelques idées et expériences personnelles »<sup>161</sup>.

Pendant l'enfance de Wong, sa famille habite sur la route de l'Observatoire, et sa mère est le sous-locataire. Un voisin est un jeune homme très beau qui est un serveur. Cet homme a une belle copine qui l'attend tous les jours devant sa porte, mais il ne l'aime pas. Tandis que l'autre voisine est une fille de bar qui travaille toutes les nuits. Un Chinois d'outre-mer à Singapour l'aime beaucoup et l'attend aussi tous les jours devant sa porte. Donc, le prototype de l'histoire de *Nos années sauvages* est issu des mémoires d'enfance de Wong : la copine du serveur et le Chinois d'outre-mer à Singapour se rencontrent tous les jours devant les portes de leur amoureux, et ils s'encouragent l'un l'autre de sorte qu'ils deviennent amis. Pour que le film soit tourné en deux parties, Wong ajoute une autre famille aux Philippines. C'est la première idée de *Nos années sauvages*.

Cependant après avoir fini un tiers de la première partie, Wong sait qu'il faut au moins une année en plus de la période préparatoire, et deux fois plus d'argent pour finir le film. Le producteur refuse d'investir la deuxième partie, car il n'est pas content de ce que Wong a tourné. Finalement, Wong reconstruit la structure du film. Les histoires

<sup>160</sup> ZHOU Yi, *L'histoire du combat du gauchiste hongkongais*, Lixun Press, Hong Kong, 2017.

<sup>161</sup> JIAO Xiongping, « Entretien avec Wong Kar Wai », *Movie file : Chinese cinema I—Wong Kar Wai*, Taipei, Reading Times, le 30 novembre 1991.

déjà tournées se développent dans le film *Nos années sauvages*, et toutes les autres idées sont tournées dans le film *In the Mood for Love*.

Les années soixante témoignent de l'enfance de Wong. Il a un sentiment spécial pour cette époque. Les voisins qu'il voit tous les jours deviennent les personnages de son film. Cela rend le film plus authentique. « L'idée initiale a un sens pour moi parce que c'est les choses quotidiennes. Même quelques années plus tard, j'ai rencontré à nouveau le Chinois d'outre-mer à Singapour »<sup>162</sup>, explique Wong Kar Wai.

La nostalgie des années soixante commence par le film *Nos années sauvages*. Tous ce que Wong voit pendant l'enfance lui donne une sensation : l'amour dans les années soixante ressemble à une maladie qui dure pendant très longtemps. Cette maladie est grave. Mais dans les années 1990 (où le film *Nos années sauvages* est tourné), l'amour ressemble petit à petit à un rhume qui dure très peu.

Pour reproduire la nostalgie des années 1960, Wong Kar Wai veut que les scènes soient authentiques. Cependant, il ne trouve pas une rue qui lui donne la sensation d'être dans les années soixante. Par conséquent, il choisit des espaces fermés et l'effet de compression des décors. La profondeur de champ est faible pour que les choses soient instables, comme les idées.

Un autre symbole du film montre l'instabilité : l'eau. Plusieurs scènes ont lieu sous la pluie. Même dans les scènes tournées dans les chambres, il y a de l'eau au sol. L'eau est un symbole de l'instabilité : non seulement l'instabilité de la mémoire, mais aussi celle du cœur, et celle de la société.

Quant à la teinte du film, le photographe Christopher Doyle explique qu'il ne veut pas que la teinte soit jaune sombre, comme dans les films nostalgiques américains. Il choisit le vert, parce que le vert, pour les Chinois, a un sens misérable. Les années soixante sont une ère turbulente et triste.

De la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945 aux années 1960, la première génération née après la guerre devient majeure. Cette génération connaît le changement politique, l'essor économique, le déracinement culturel et le grand conflit avec la génération précédente. En conséquence, les jeunes des années soixante sont sauvages et asociaux.

---

<sup>162</sup> JIAO Xiongping, « Entretien avec Wong Kar Wai », *Movie file : Chinese cinema I—Wong Kar Wai*, Taipei, Reading Times, le 30 novembre 1991.

---

Le personnage principal de *Nos années sauvages*, Yuddy (joué par Leslie Cheung), est typiquement un jeune de l'époque. Il ne veut pas travailler. Il ne sait pas aimer. La seule chose qu'il a envie de faire est de chercher sa mère. Il se dispute avec sa mère adoptive parce qu'elle ne lui dit pas où est sa mère biologique.

La mère adoptive de Yuddy est une immigrante Shanghaïenne qui finalement part aux Etats-Unis. Et la mère de Yuddy, après l'avoir abandonné, émigre aux Philippines. Il y a trois éléments dans le déracinement de Yuddy : il est adopté, sa mère adoptive est immigrante, et sa mère est partie à l'étranger. Le personnage cherche ses racines. Mais la tragédie naît du fait que les migrants des années 1960 n'ont pas de racines. En Chine continentale, ce sont les mouvements politiques et les catastrophes naturelles. Ils perdent leur famille, ils émigrent à Hong Kong, et ils perdent leurs racines.

Dans le film, les personnages n'ont pas de domiciles fixés. Yuddy part aux Philippines pour chercher sa mère, et il loge à l'hôtel. Ensuite il veut partir aux Etats-Unis, mais il est tué dans le train. L'ancienne copine de Yuddy, Su Lizhen (jouée par Maggie Cheung), est venue à Hong Kong de Macao, et à la fin du film elle revient à Macao. La copine de Yuddy, Lulu (jouée par Carina Lau), est une danseuse de bar qui déménage chez Yuddy après qu'ils sont ensemble. Et quand elle cherche Yuddy aux Philippines, le premier lieu où elle va est l'hôtel, pour avoir une chambre. L'ami de Yuddy, Zeb (joué par Jacky Cheung), n'a pas une résidence. Il fréquente souvent l'appartement de Yuddy par la fenêtre. Le policier, Tide (joué par Andy Lau), patrouille dans les rues pendant les nuits quand les autres sont chez eux. Il cherche finalement un travail sur un bateau, et il ne rentre à Hong Kong que quelques jours par moi.

L'hôtel, le bateau, le train, le voyage, ce sont les symboles de l'instabilité des personnages. Ils n'ont pas une vie tranquille et stable à Hong Kong. Ils partent, ils reviennent et ils repartent. Ils sont les jeunes de l'époque.

Comme dit une parole connue du film : « Il y a une sorte d'oiseau sans pattes. Cet oiseau ne peut que voler parce qu'il ne peut pas toucher la terre. La seule fois où il tombe à terre, c'est à la mort ». Yuddy est cette sorte d'oiseau, et la plupart des jeunes à l'époque sont pareils. Ils ne savent pas leurs origines.

Dans les années soixante, les gens vivent avec une identité flottante. Ils sont indociles et en même temps isolés.

Le film montre non seulement le sentiment du déracinement, mais aussi celui de l'attente. Su Lizhen attend Yuddy au rez-de-chaussée de l'appartement. Zeb attend Lulu au même lieu. Tide attend Su Lizhen dans la rue. Yuddy attend sa mère biologique à

l'extérieur de la maison aux Philippines. Chaque personnage attend une personne qui veut bavarder avec lui, mais qui en fait en attend une autre. C'est la solitude des personnages du film. Ils cherchent quelqu'un pour bavarder, mais ceux avec qui ils veulent vraiment parler ne les acceptent pas.

Le film *Nos années sauvages* est né de la mémoire de l'enfance de Wong Kar Wai. Donc le film est nostalgique et authentique, dans une ambiance mélancolique.

### 2.1.2 *In the Mood for Love (2000) : un classique de la nostalgie*

L'histoire d'*In the Mood for Love* peut être considérée comme la suite de *Nos années sauvages*. Le joueur, interprété par Tony Leung qui apparaît pendant trois minutes à la fin de *Nos années sauvages*, peut être considéré comme le personnage principal, Chow Mo Wan (joué aussi par Tony Leung), d'*In the Mood for Love*. Et Su Lizhen, le rôle principal féminin, est nommé comme Su Lizhen de *Nos années sauvages*, et jouée par la même actrice, Maggie Cheung. L'histoire de monsieur Chow et madame Su est évidemment le prototype de l'histoire de *Nos années sauvages*.

C'est la deuxième fois que Wong Kar Wai traite le sujet des années 1960, l'époque de son enfance. Dans un entretien en 2001 avec un site américain « indieWIRE », Wong explique la raison pour laquelle il veut tourner une histoire ayant pour cadre les années soixante : « J'ai toujours voulu faire un film sur cette période, parce que c'est très spécial dans l'histoire de Hong Kong. Car c'est juste après 1949, et beaucoup de Chinois vivent à Hong Kong, et ils ont toujours leurs rêves de retourner en Chine continentale. Donc, comme les communautés dans le film, il y a des Shanghaiens qui ont leurs propres langues et ils n'ont pas de contact avec les Cantonais locaux. Ils ont leurs propres films, musiques et rituels. C'est une période très spéciale et je viens de ce milieu. Et je veux faire un film comme celui-ci, et je veux recréer cette ambiance »<sup>163</sup>.

Cette fois, concernant la position des caméras, il prend une vision légèrement inférieure, celle de la perspective de l'enfant. Il veut que les spectateurs soient eux-mêmes les voisins des personnages du film. Donc, les caméras sont cachées au bout du couloir, derrière le trou de serrure de la porte, et entre la fente des rideaux. Cette vision donne aux spectateurs une authenticité, comme s'ils vivaient dans les années soixante.

<sup>163</sup> <http://www.indiewire.com/2009/12/decade-wong-kar-wai-on-in-the-mood-for-love-55668/>

A cette époque, les émigrants de Shanghai à Hong Kong conservent leur propre cercle social, leur propre style de vie, et leur propre attitude envers la vie. Ils rêvent de retourner dans leur ville natale.

Au début du film, l'ambiance linguistique est un mélange du cantonnais et du dialecte shanghaien. Les personnages principaux sont dans la communauté des immigrants shanghaiens. Pour les immigrants, le langage est leur identité. Dans *Nos années sauvages*, Wong Kar Wai utilise déjà l'enjeu de la langue : la mère adoptive de Yuddy parle le dialecte shanghaien, quand Yuddy, lui, parle en cantonnais. Cet enjeu devient plus clair dans *In the Mood for Love*. L'histoire se passe dans une communauté shanghaienne où les propriétaires des appartements sont des immigrants et ne parlent que le dialecte shanghaien. Les scènes sont familières pour les spectateurs qui ont vu *Nos années sauvages*, où les propriétaires parlent aux personnages principaux en dialecte, et ces derniers parlent en cantonnais. Pour les spectateurs, il ressemble à une communication incompréhensible. Mais les gens dans le film se comprennent bien comme si c'était le cas normal dans les années 1960. Les immigrants essaient de conserver leur propre identité en parlant leur propre dialecte, mais en même temps ils doivent aussi apprendre le cantonnais pour vivre à Hong Kong.

S'inspirant de la littérature, Wong Kar Wai transpose dans le film « les femmes shanghaiennes » telles que les voir Chen Danqing<sup>164</sup>, et la chaleur et le froid de la vie quotidienne sous la plume de Zhang Ailing<sup>165</sup>. Les Shanghaiennes aiment soigner leur apparence. Malgré la pauvreté de leur famille, elles s'habillent et se maquillent très soigneusement quand elles sortent pour voir des amis. Et Su Lizhen devrait être une femme comme ça qui s'habille en couleurs vives mais vulgaires, se peigne et se maquille soigneusement. Le directeur artistique du film, William Chang, explique : « Dans l'ensemble, je veux que l'ambiance soit un peu vulgaire et désagréable, mais le résultat est que tout le monde la trouve très belle »<sup>166</sup>. De plus, compte tenu de l'idée du

<sup>164</sup> Chen Danqing, né le 11 août 1953 à Shanghai en Chine, est un peintre, critique littéraire et écrivain chinois. Il écrit que les femmes shanghaiennes ne sont pas belles, mais qu'elles sont très bien habillées et sophistiquées.

<sup>165</sup> Zhang Ailing, née le 30 septembre 1920 à Shanghai en Chine, morte le 8 septembre 1995 à Los Angeles aux États-Unis, est une écrivaine chinoise. Elle est une des écrivains chinois les plus connus. Elle a dit à l'âge de moins de 20 ans : « La vie est une robe magnifique, couverte de poux ». Sous sa plume, Shanghai est une ville de la sagesse du monde où les femmes portent des robes très belles mais les piqûres des poux ne peuvent pas être vues par les autres.

<sup>166</sup> PAN Guoling, LIU Qin, « Entretien avec William Chang, l'improvisation d'un artiste », le 4 juin 2003.  
(<https://objecta.hk01.com/Film/93852/%E5%BC%B5%E5%8F%94%E5%B9%B3%E8%AB%87%>)

film et de l'apparition de personnages au maquillage exagéré, le cœur de Su Lizhen a vraiment beaucoup de faiblesse et de conflits. Donc, William Chang utilise les robes traditionnelles chinoises (les robes particulières des Shanghaiennes dans les années 1960) très colorées, pour suggérer les activités psychologiques du personnage.

Les voisins se déplacent fréquemment les uns chez les autres. Ils jouent souvent au mahjong ensemble pendant la nuit. Les propriétaires laissent souvent des locataires manger dans leurs propres chambres. C'est la philosophie de vie des Shanghaiens dans les années soixante. Et c'est aussi la mémoire floue sur Shanghai de Wong Kar Wai.

Les bonnes relations entre les voisins sont aussi, dans certain sens, une sorte de surveillance. Quand les personnages se rapprochent de plus en plus, les propriétaires les regardent. Toutes leurs actions sont sous la surveillance de leurs voisins. Le réseau de relation entre les voisins à l'époque ressemble à une contrainte éthique.

L'histoire se passe sous la pluie. Le symbole de l'eau d'*In the Mood for Love* signifie non seulement l'instabilité, pour créer une ambiance nostalgique, mais il signifie aussi le désir<sup>167</sup>. Les rencontres gênées se passent dans la pluie. Les personnages sont piégés par la pluie sous les avant-toits, les couloirs, et les escaliers. La pluie dans le film est importante et métaphorique.

Wong Kar Wai montre les confrontations entre le temps et la jeunesse, entre le privé et le public et entre le moment et la mémoire. Cette théorie vient de la Nouvelle gauche chinoise<sup>168</sup>. Toutes ces confrontations sont montrées par ces deux personnages qui n'arrivent pas à se rencontrer dans le film, monsieur Chow et madame Su.

---

E7%8E%8B%E5%AE%B6%E8%A1%9B-%E5%85%AD%E5%8D%81%E5%B9%B4%E4%BB%A3%E8%AB%87%E5%88%B02046)

<sup>167</sup> Dans *Traumnovelle*, Arthur Schnitzler écrit : « Après avoir chauffé un verre d'eau dans un four à micro-ondes, aucun changement ne peut être observé sur la surface. Mais lorsque nous mettons quelque chose dans l'eau, l'eau jaillira immédiatement. La vie de couple est comme ce verre d'eau. Le désir est caché sous les jours calmes. Quand ce verre d'eau est finalement agité et bouillant, il brûle ceux qui n'ont pas de défensive ». Et Freud écrit dans une lettre à Schnitzler : « Les secrets de mon cœur, que j'ai obtenus par mes travaux et mes expériences, sont facilement obtenus par ton observation quotidienne ». Ce que Freud décrit est le subconscient. Donc, l'eau est un symbole du désir subconscient.

<sup>168</sup> La Nouvelle gauche chinoise est apparue dans les années 1990 au fur et en mesure de la vague économique suivi « le discours du tour du Sud en 1992 » de Deng Xiaoping. L'économie qui a des années 1990 de la Chine est pleine de vitalité, mais diverses réformes ont également provoqué la polarisation sociale, la corruption et la surconsommation dans la pauvreté. L'opinion la plus cohérente parmi les « nouveaux gauchistes » de la Chine est qu'ils insistent sur le fait que la cause de ces problèmes est la réforme de soi-même, et non parce que les réformes n'ont pas été pleinement mises en œuvre. La Nouvelle gauche chinoise a déclaré que le problème actuel en Chine est le résultat de la réforme elle-même, et non l'entêtement persistant de l'histoire gauchiste passée de la Chine. La Nouvelle gauche chinoise a également commencé à réexaminer l'histoire révolutionnaire de la Chine d'une manière plus positive. (XIAO Gongqin, « La différenciation idéologique de la nouvelle gauche et des intellectuels chinois contemporains », *Modern China Studies*, 2002)

---

La fin du film approfondit le sujet du film.

Au début, Wong Kar Wai veut finir l'histoire en 1972 dans le film. Parce que Hong Kong dans les années 1970 est très différent de celui dans les années 1960. Après l'Émeute gauchiste hongkongaise de 1967, le gouvernement britannique à Hong Kong apprend que le gouvernement chinois attache une grande importance au principe de la souveraineté nationale et que 1997 ne sera certainement pas une pseudo-proposition. Le gouvernement britannique à Hong Kong commence à améliorer le bien-être social et améliorer l'environnement de l'espace public. Le développement économique conduit aussi à des problèmes sociaux. Mais la crise économique asiatique en 1997 cause l'insuffisance des investissements du film. Donc, Wong décide de finir l'histoire en 1966 dans le film.

Le film commence à Hong Kong en 1962, et finit au Cambodge en 1966. En 1966, le Général Charles de Gaulle visite le Cambodge, pour clore la colonisation française. C'est un symbole de la fin de l'ère de la colonisation. Wong utilise cette nouvelle comme la fin du film, parce qu'en 1966, en Chine continentale, c'est la Révolution culturelle. C'est un moment décisif pour les émigrants de la Chine continentale à Hong Kong. C'est la fin de leur rêve de retourner dans leurs villes natales. Et en 1967, c'est l'Émeute gauchiste hongkongaise. Quand l'environnement international devient normal, la situation politique chinoise est négative. L'année de 1966 est la fin d'une époque et le début d'une autre. Comme l'amour de monsieur Chow et madame Su. Ce qui s'est passé ne peut pas être changé, et ce qui se passera ne peut pas être choisi. Donc, Wong Kar Wai met la fin de cette histoire d'amour dans un environnement plus profond, pour que la fin du film soit aussi la fin d'une époque, des années florales.

Pour rendre le style nostalgique du film authentique, les caméras manuelles et les récits trop stylisés sont abandonnés. La profondeur de champ et la lentille panoramique créent une ambiance authentique des années soixante. Et l'histoire est plus linéaire et logique, en comparaison avec les films précédents de Wong. En conséquence, *In the Mood for Love* est une œuvre classique de la nostalgie des années 1960.

---

### 2.1.3 2046 (2004) : la fin de la nostalgie

*2046* est la fin de la trilogie des années 1960.

Le premier film de la trilogie, *Nos années sauvages*, débute le 16 avril 1960 et fini le 16 avril 1961. En 1961, Lulu (jouée par Carina Lau) arrive aux Philippines. Et à la fin du film, c'est l'apparition d'un joueur (interprété par Tony Leung), que l'on pourrait supposer être Chow Mo Wan.

L'ouverture du deuxième film de la trilogie, *In Mood for Love*, se fait par un sous-titre écrit : 1962, à Hong Kong. C'est pour poursuivre l'année 1961 de *Nos années sauvages*. Chow Mo Wan part à Singapour en 1963. Su Lizhen apparaît à nouveau à Hong Kong en 1966. Dans la même année, Chow Mo Wan va au Cambodge. *In Mood for Love* fini en 1966.

Au début du dernier film de la trilogie, *2046*, Chow Mo Wan revient à Hong Kong à la fin de 1966, pour entreprendre la fin d'*In Mood for Love*. C'est le 24 décembre. Chow Mo Wan parle avec Lulu, qu'il a rencontrée en 1964 à Singapour. L'heure et le lieu sont logiques. Et dans *2046*, il y a encore deux dates : le 24 décembre 1968 et le 24 décembre 1969.

La trilogie des années 1960 commence en 1960 et finit en 1969.

En plus des liens du temps, les intrigues sont liées dans ces trois films. Chow Mo Wan et Su Lizhen sont dans ces trois films. Su Lizhen se sépare avec Yuddy dans *Nos années sauvages* et se marie avec quelqu'un. Elle rencontre Chow Mo Wan dans *In Mood for Love*. Chow Mo Wan ressemble à Yuddy. Il apparaît à la fin de *Nos années sauvages* comme un autre oiseau sans pattes. Dans *2046*, Lulu dit à Chow Mo Wan qu'il ressemble à son copain mort, qui lui a appris danser. Et le copain mort pourrait être Yuddy.

Ainsi, la trilogie est aussi une grande histoire d'amour de quelques personnages des années 1960.

La vision historique de Wong Kar Wai est basée sur son imagination nostalgique de la culture des années soixante. Cette vision ressemble à l'antiquité dans *Le Système*

*des objets : la consommation des signes*<sup>169</sup> de Jean Baudrillard.<sup>170</sup> Le point de vue de Wong Kar Wai sur l'histoire nostalgique des années 1960 ressemble à l'antiquité proposée par Baudrillard, parce qu'il ressemble à une époque antérieure qui existait, à une enquête sur la source de la mythologie et à l'approche de la nostalgie maternelle sacrée et lointaine. Un critique chinois, Lang Tian, explique que : « Les films de Wong Kar Wai appartiennent aux années 1960 »<sup>171</sup>. Ses films appartiennent à l'époque, bien sûr, non seulement au contexte de l'histoire du film, ou à l'atmosphère de l'époque présentée par les œuvres. Ses films appartiennent aussi, ou plutôt à un sentiment originel, à une direction de chercher le retour ultime.

Dans la trilogie des années 1960, l'histoire est devenue la quête de la culture maternelle : Yuddy, dans *Nos années sauvages*, rêve de trouver sa mère ; Chow Mo Wan, dans *In The Mood for Love*, ne peut pas oublier Su Lizhen ; et Chow Mo Wan de *2046* s'amuse parmi les femmes pour chercher une remplaçante de Su Lizhen. Tous ces signes sont basés sur la mémoire maternelle de Wong Kar Wai. Dans la nostalgie des années 1960, Wong réécrit et explore les traces historiques entre sa ville natale, Shanghai, et Hong Kong.

Wong Kar Wai explique : « J'utilise la caméra pour préserver l'environnement dans lequel j'ai grandi. Aujourd'hui je ne peux pas voir un tel cercle social. Je sens qu'il a disparu. Donc, je veux le restaurer d'une telle forme sur l'écran ».<sup>172</sup> Les immigrants à cette époque restent un blanc dans l'histoire hongkongaise. Il semble que personne ne révèle leur vie. La façon dont les Shanghaiens vivent au 21<sup>e</sup> siècle est totalement différente de l'expérience des anciens Shanghaiens dans les années 1960. Les émigrants de Shanghai se souviennent de leur ville natale dans les années 1930. Lorsqu'ils sont arrivés à Hong Kong, ils veulent recréer un autre Shanghai dans leur environnement de vie. Ils rêvent de retourner à Shanghai.

*2046* est la fin des années 1960. Ce n'est pas seulement un film nostalgique, mais aussi un film de fiction où un train emportent les voyageurs en 2046. Une époque importante dans l'histoire hongkongaise est finie, une autre va arriver : L'année 2046

---

<sup>169</sup> Le système des objets est le premier ouvrage majeur du sociologue français Jean Baudrillard. Publié en 1968, cet essai prend note des évolutions de l'habitat au sein de la société française et se focalise sur l'ameublement des logements de la classe moyenne, alors en plein développement.

<sup>170</sup> L'antiquité dans le système de Baudrillard est considérée comme représentant le temps, mais pas le temps réel, mais le signe du temps ou la marque culturelle du temps.

<sup>171</sup> LANG Tian, « Les films hongkongais après 1997 », *Hong Kong Film Critics Society*, 2003.

<sup>172</sup> CHEN Bingzhu, « *2046*, Wong Kar-Wai utilise les lunettes de soleil au respect pour lui-même », *Xinmin Hebdomadaire*, le 11 décembre 2004.

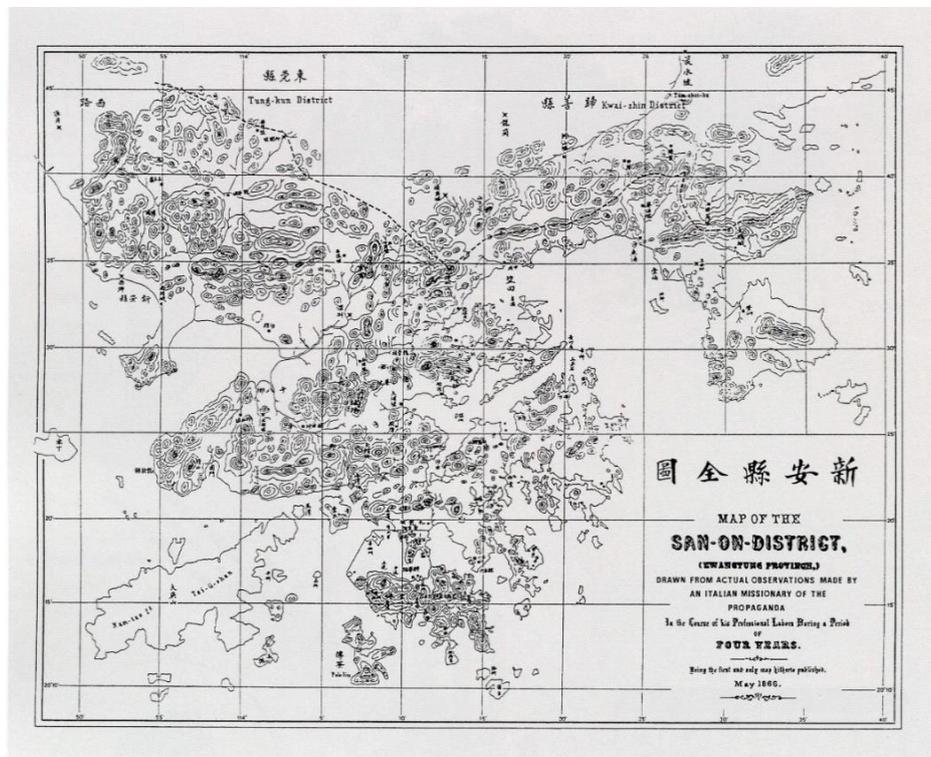
est la dernière année de la politique « un Etat, deux systèmes ». Le train de 2046 va à la fois vers le passé et vers le futur.

Le titre du film, « 2046 », est le numéro de la chambre où Chow Mo Wan et Su Lizhen passent leur temps le plus beau dans *In the Mood for Love*. Leur amour est fini, lorsque les années florales sont finies.

Les années 1960, dans la mémoire de Wong Kar Wai, sont une époque florale où il a grandi. C'est sa mémoire la plus forte sur Shanghai, sa ville natale. Ou, plus précisément, le Shanghai récréé par les émigrants à Hong Kong. Cette culture risque d'avoir disparu. Wong Kar Wai utilise les caméras pour la montrer sur l'écran, aux yeux des spectateurs.

## 2.2 Rétrocession de Hong Kong à la Chine : un grand changement social

Avant la domination coloniale britannique, sous la dynastie Qing, le prédécesseur de Hong Kong était le comté de San-on du gouvernement de Guangzhou dans la province de Canton.



A. Carte du comté de San-on en 1866 (carte réalisée par un missionnaire italien)<sup>173</sup>

<sup>173</sup> [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%B6%E5%AE%89%E7%B8%A3#/media/File:Map\\_of\\_San\\_On\\_in\\_Kwangtung\\_1866.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%B6%E5%AE%89%E7%B8%A3#/media/File:Map_of_San_On_in_Kwangtung_1866.jpg)

De 1840 à 1842, c'est la première guerre de l'opium<sup>174</sup>. Les deux parties de la guerre concluent finalement le « Traité de Nanjing »<sup>175</sup> le 29 août 1842. La dynastie Qing et le Royaume-Uni concluent une paix permanente et une relation égale permanente. Le gouvernement Qing cède l'île de Hong Kong<sup>176</sup> à la domination britannique.

De 1856 à 1860, le Royaume-Uni et la France veulent rechercher de plus grands intérêts en Chine et donc organisent la guerre de l'invasion sur la Chine. C'est la seconde guerre de l'opium<sup>177</sup>. En 1860, le gouvernement de la dynastie Qing signe à Pékin avec le Royaume-Uni, la France et la Russie trois traités inégaux : le « Traité sino-britannique de Pékin », le « Traité sino-français de Pékin » et le « Traité sino-russe de Pékin ». Dans le « Traité sino-britannique de Pékin », la dynastie Qing cède la péninsule de Kowloon (au sud de Boundary Street d'Hong Kong d'aujourd'hui) du comté de San-on au Royaume-Uni.

Le 9 juin 1898, la dynastie Qing et le Royaume-Uni signent à Pékin la « Convention pour l'extension du territoire de Hong Kong ». Le gouvernement accepte de louer le secteur des Nouveaux Territoires (au nord de Boundary Street jusqu'au sud de la rivière Shenzhen) et les 235 îles au Royaume-Uni pendant 99 ans.

---

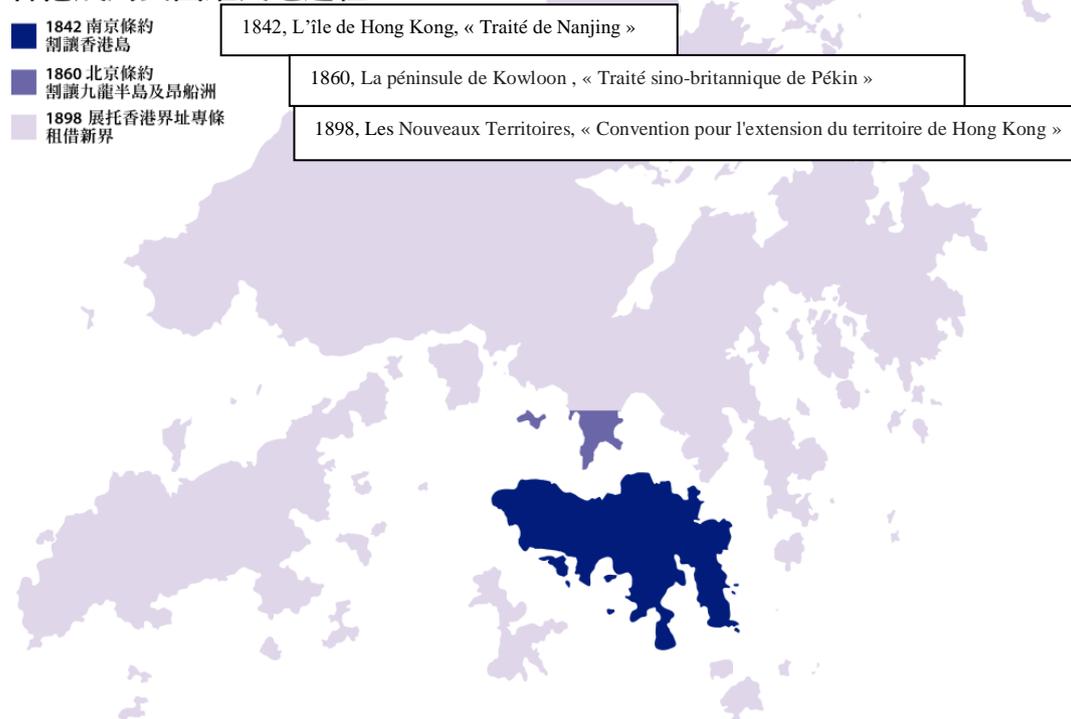
<sup>174</sup> La première guerre de l'opium est un conflit militaire, motivé par des raisons commerciales (en 1839, l'envoyé impérial de la dynastie Qing, Lin Zexu, saisit les opiums apportés par les Britanniques et les fume à Humen ; puis l'empereur Dao Guang décide de couper définitivement le commerce avec le Royaume-Uni), entre le Royaume-Uni et la dynastie Qing en Chine de 1840 à 1842. Il est considéré comme la première manifestation du déclin de l'empire de Chine, incapable de résister à l'Occident, déclin qui entraîne la Chine dans une longue période d'instabilité, jalonnée par la chute du système impérial, remplacé en 1912 par la République de Chine, l'intervention japonaise et, finalement, la proclamation de la République populaire de Chine en 1949. (JIANG Tingfu, *L'histoire modern chinoise (1838-1926)*, Maison d'édition de Shanghai Ancient Books, avril 2006)

<sup>175</sup> Le « Traité de Nanjing » est l'accord qui mit fin à la première guerre de l'opium, qui s'est terminée en 1842 par une nette victoire du Royaume-Uni, au côté d'autres puissances occidentales colonisatrices, sur l'Empire chinois de la dynastie Qing. Le traité ouvre aux Européens de nouvelles possibilités commerciales dans un pays auquel ils n'avaient encore qu'un accès restreint ou militaire. Il ouvre cinq nouveaux ports au commerce : Canton, Xiamen, Ningbo, Shanghai et Fuzhou. (JIANG Tingfu, *L'histoire modern chinoise (1838-1926)*, Maison d'édition de Shanghai Ancient Books, avril 2006)

<sup>176</sup> L'île de Hong Kong est une île à Hong Kong située dans le sud de Hong Kong (mesurant 80,4 km<sup>2</sup> de superficie).

<sup>177</sup> De 1856 à 1858, la première coalition franco-britannique envahit Guangzhou. De 1858 à 1859, la deuxième coalition franco-britannique connaît la première défaite à Tianjin (ville à côté de Pékin). En 1860, la coalition capture Pékin et pille et détruit par un incendie le Parc Yuanming (l'ancien palais d'été est un palais impérial, édifié au XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle à 8 kilomètres au nord-ouest des murs de la Cité interdite à Pékin). (JIANG Tingfu, *L'histoire modern chinoise (1838-1926)*, Maison d'édition de Shanghai Ancient Books, avril 2006)

## 香港成爲英國殖民地過程



### B. Le processus de la colonisation britannique à Hong Kong<sup>178</sup>

De 1842 à 1898, les trois parties de Hong Kong d'aujourd'hui (l'île de Hong Kong, Kowloon et les Nouveaux Territoires) sont devenues l'un après l'autre les territoires britanniques.

Pendant longtemps, la Chine est en état de guerre. De 1894 à 1895, c'est la première guerre sino-japonaise entre la dynastie Qing et l'empire du Japon. De 1937 à 1945, c'est la guerre sino-japonaise. La victoire de la Chine en 1945 marque la fin de l'histoire de la défaite. Mais la paix n'arrive pas. Entre 1945 et 1949, le Kuomintang et le Parti communiste chinois déclarent la guerre civile chinoise. La guerre se termine avec la victoire du Parti communiste chinois et puis la proclamation de la République populaire de Chine en 1949.

Pendant cette période de guerre et puis la période de la Révolution culturelle en Chine continentale, Hong Kong, sous la domination britannique, devient relativement un lieu de paix. Des habitants chinois continentaux y émigrent.

La Chine commence à tenter de « libérer » Hong Kong depuis les années 1950. Liao Chengzhi, un haut fonctionnaire chinois chargé des affaires de Hong Kong,

<sup>178</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acquisition\\_of\\_Hong\\_Kong.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acquisition_of_Hong_Kong.svg)

déclare en 1960 : « Nous n'hésiterons pas à prendre des mesures positives pour libérer l'île de Hong Kong, Kowloon et les Nouveaux Territoires »<sup>179</sup>.

Après l'Émeute gauchiste hongkongaise de 1967, le gouvernement britannique à Hong Kong comprend que la Rétrocession en 1997 ne sera certainement pas une pseudo-proposition.

La deuxième année après le retour aux Nations Unies, en 1972, la Chine déclare que l'état de Hong Kong est le résultat d'une série de traités inégaux imposés par l'impérialisme, et donc la solution aux problèmes de Hong Kong relève entièrement de la souveraineté de la Chine et n'appartient pas à la catégorie dite coloniale habituelle. Le gouvernement chinois maintient que la question de Hong Kong sera résolue pacifiquement d'une manière appropriée. Des années 1960 aux années 1970, la situation politique intérieure en Chine n'est pas stable, de sorte que ce n'est que dans les années 1980 que commencent les négociations sur le retour de Hong Kong avec le Royaume-Uni.

De 1983 à 1984, il y a 22 négociations entre la Chine et le Royaume-Uni. C'est lors de la douzième négociation que la Chine et le Royaume-Uni atteignent un consensus. En avril 1984, le ministre britannique des affaires étrangères, Richard Edward Geoffrey Howe, s'est rendu en Chine et Deng Xiaoping<sup>180</sup> le rencontre. Howe fait des concessions sur la question de la souveraineté de Hong Kong et fait des percées majeures dans les négociations. Le 20 avril, Howe publie une déclaration à Hong Kong annonçant qu'après le 1<sup>er</sup> juillet 1997, le Royaume-Uni ne possède plus la souveraineté et le contrôle de Hong Kong.

Le 19 décembre 1984, la Chine et le Royaume-Uni signent à Pékin la « Déclaration commune sino-britannique sur la question de Hong Kong » annonçant que le 1<sup>er</sup> juillet 1997, Hong Kong sera rétrocédé à la République populaire de Chine.

Depuis le 1<sup>er</sup> juillet 1997, Hong Kong est devenu la région administrative spéciale de Hong Kong de la République populaire de Chine. La politique d'« un pays, deux systèmes »<sup>181</sup> y est appliquée pendant 50 ans jusqu'à 2046.

<sup>179</sup> XIE Yongguang, *Les archives d'après-guerre à Hong Kong*, Presse du Journal Ming Pao, Hong Kong, 1996.

<sup>180</sup> Deng Xiaoping est le secrétaire général du Parti communiste chinois de 1956 à 1967 et le « grand leader » de la République populaire de Chine de 1978 à 1992.

<sup>181</sup> La politique d'« un pays, deux systèmes » est une formule qui est énoncée par Deng Xiaoping en 1997, à propos de la Rétrocession de Hong Kong. Elle signifie que Hong Kong peut faire partie de la Chine sans qu'on y applique les mêmes règles politiques et économiques. Après le retour de Hong Kong à la Chine, ce slogan est aussi utilisé pour d'autres territoires, notamment en 1999 pour Macao, voire pour Taiwan.

---

Deng Xiaoping annonce que : « Notre politique consiste à appliquer le principe dit « un pays, deux systèmes » ; pour parler plus précisément, cela signifie qu'au sein de la République populaire de Chine, le milliard et demi de Chinois habitant la partie continentale vit sous un régime socialiste, tandis que Hong Kong, Macao et Taiwan sont régis par un système capitaliste. Ces dernières années, la Chine s'est attachée à redresser les erreurs « de gauche » et a élaboré, dans tous les domaines, une politique qui tient compte des conditions réelles. Cinq ans et demi d'efforts ont porté des fruits. C'est précisément dans cette conjoncture que nous avons avancé la formule « un pays, deux systèmes » pour régler le problème de Hong Kong et de Taiwan ».

Pendant les négociations sino-britanniques, le peuple hongkongais n'a pas de siège (le gouvernement de Hong Kong est dépendant du gouvernement chinois central plus qu'il n'est un gouvernement souverain indépendant). Donc, c'est difficile pour les habitants hongkongais de connaître les progrès des négociations. Comme les divergences entre les deux parties sont importantes et que les négociations ne progressent guère, la presse prend souvent une attitude ambiguë et utilise des descriptions générales des termes diplomatiques communs tels que « utile » et « constructif ». Pour le peuple hongkongais à l'époque, l'avenir de Hong Kong est incertain. Il existe une crise de confiance à Hong Kong, telle que la panique du retrait des banques et celle de la vente du riz. Par conséquent, il y a une vague d'émigration à l'époque des Hongkongais, vers le Canada, les Etats-Unis, l'Australie etc...

Wong Kar Wai montre, dans ses films, l'état de l'opinion des Hongkongais avant, pendant et après la Rétrocession. Il veut exprimer une seule question : refuser ou accepter.

La Rétrocession produit une rupture dans la société hongkongaise. Cette rupture peut aussi être montrée par les films de Wong : il y a des changements dans ses films avant et après la Rétrocession.

---

### 2.2.1 Un film tourné dans les années 1980 : l'ère des gangsters de Hong Kong

Le seul film de Wong tourné dans les années 1980 est son premier film : *As Tears Go By* (1988).

Dans les années 1950, un grand nombre d'immigrants chinois vont travailler à Hong Kong et ensuite deviennent des gangsters. Au début, ce sont des ouvriers des ports qui rejoignent les gangs. Plus tard, en raison de la faiblesse, de la corruption ou même de la collusion de la police, les gangs prennent racine à Hong Kong. Leurs membres infiltrent les agences gouvernementales de Hong Kong telles que le Département des Travaux Publics, le Département de la Marine, le Département des Affaires du Gouvernement de Hua Min, la Haute Cour et le Patrouilleur, ainsi que la police. Dans les années 1980, la société de Hong Kong est dominée, dans un certain sens, par les gangsters. A cette époque, des immigrants chinois continentaux doivent rejoindre un gang pour trouver un emploi à Hong Kong. Et gouvernement colonial britannique à Hong Kong est optimiste quant à l'autonomie de la communauté chinoise et il n'a pas l'intention de fournir aux Hongkongais des services publics. Donc, ce sont des gangsters qui s'occupent des services publics. Dans les années 1980, les sociétés du gang s'intègrent déjà dans tous les aspects de la vie des habitants de Hong Kong.

Quant au cinéma hongkongais, les gangs l'influencent sur deux aspects : l'investissement de la production et le thème des films. Pour blanchir de l'argent, des gangs investissent dans les productions des films en utilisant l'argent sale. Et comme des gangsters entrent dans l'industrie du cinéma, le thème des gangsters devient populaire.

Dans les années 1980, les films les plus connus sont : *Le Syndicat du crime 1* (1986) et *Le Syndicat du crime 2* (1987) de John Woo. Quand tout le cinéma hongkongais imite le type de héros créé par John Woo, Wong Kar Wai tourne un film d'anti-héros.

---

Wong explique dans un entretien : « A l'époque, tout le monde fait des films de gangsters. Quand le producteur m'a proposé d'en tourner un, je me suis dit que pourquoi pas, mais aussi pourquoi pas un film d'anti-héros, de « losers » »<sup>182</sup>.

C'est le commencement de la carrière de réalisateur de Wong Kar Wai. Ce commencement signifie une ignorance du goût populaire et du thème à la mode. Parce que par rapport aux film commerciaux, Wong veut plutôt tourner les histoires qu'il a envie de raconter.

Les gangsters d'*As Tears Go By* ne sont pas les héros puissants qui se situent au premier rang des gangs. Ils se situent au plus bas de la société. Ah Wah (joué par Andy Lau) est un gangster qui a un seul petit voyou à ses côtés, Fly (joué par Jacky Cheung). A l'âge de 14 ans, Ah Wah reçoit une indemnité (c'est-à-dire qu'il est chargé d'une mission très dangereuse et que l'indemnité est pour l'enterrement s'il meurt pendant la mission). Normalement, après avoir terminé la mission, Ah Wah doit devenir un grand frère du gang avec une grande réputation. Mais au contraire, il ne fait plus de grandes choses, sauf de résoudre les problèmes créés par son petit voyou, Fly. Fly est un type totalement perdant. Il s'adonne aux jeux d'argent, et les dettes sont toujours remboursées avec l'aide de Ah Wah. A la fin, Fly prend une mission importante et dangereuse parce qu'il veut prouver qu'il en est capable, mais il échoue. C'est encore Ah Wah qui termine la tâche pour lui, au prix de leurs vies.

Ah Wah n'est pas un héros. Il ne ressemble même pas à un gangster. Son identité de gangster permet de fixer l'histoire du film sur les personnes marginalisées dans la société. Fly n'a pas de famille. Après que ses parents se séparent et que sa mère se remarie, il ne rentre plus à la maison. Le gang, pour lui, est une sorte de famille, et Ah Wah ressemble pour lui à un grand frère. Un autre personnage dans le film, Ah Ngor (jouée par Maggie Cheung), la cousine lointaine de Ah Wah, vient d'une petite île. Elle va à Hong Kong pour voir un médecin. Et donc, elle loge chez Ah Wah.

Les trois personnages principaux d'*As Tears Go By* n'ont pas de vrai domicile à Hong Kong. Ah Wah et Fly prennent le gang comme une famille, et Ah Ngor séjourne

---

<sup>182</sup> FREMAUX Thierry, TRAVERNIER Bertrand, « Master class de Wong Kar Wai du Prix Lumière de 2017 », Lyon, le 4 octobre 2017.

---

sous le toit de son cousin. L'histoire se base sur une instabilité : l'identité des personnages est incertaine, et la société où ils se situent est instable. Cette instabilité n'est pas présentée par la violence et le combat, comme dans d'autres films de gangsters. Elle est montrée couramment par les statuts des personnages.

*As Tears Go By* est le premier des films de Wong, et aussi le début de son obsession pour raconter les vraies histoires des habitants hongkongais.

### ***2.2.2 Quatre films tournés avant la Rétrocession : refus ou acceptation ?***

Bien que le film sorti en 1990, *Nos années sauvages*, raconte une histoire des années 1960, l'anxiété des Hongkongais avant la Rétrocession est bien montrée : la répétition de l'heure et des nombres donne l'impression d'un compte à rebours. Pour les Hongkongais, 1997 est comme une grande limite, et le monde sera totalement changé après cette limite. Personne ne sait quelle direction va prendre la société après la Rétrocession. Le compte à rebours dans le film n'est pas seulement un témoin de l'amour, mais aussi une métaphore de l'approche du grand changement de Hong Kong.

La relation entre le personnage Yuddy et ses mères est une autre métaphore. Yuddy a un sentiment contradictoire envers sa mère adoptive. Le fait qu'il bat l'homme qui la maltraite montre qu'il a un sentiment positif pour elle. Mais il la hait en même temps parce qu'elle l'empêche de chercher sa mère biologique. Il a toujours envie de chercher sa mère biologique qui l'a abandonné. Mais au final, sa mère biologique le refuse une nouvelle fois. Yuddy peut être considéré comme Hong Kong, sa mère adoptive peut être considérée comme le Royaume-Uni, et sa mère biologique peut être considérée comme la Chine. Donc, dans le film, Yuddy cherche sa mère biologique, et en réalité, les Hongkongais cherchent leurs racines, leur identité.

Quant à la Rétrocession, beaucoup de Hongkongais sont anxieux, parce qu'ils n'ont pas le choix de la refuser ou de l'accepter. C'est un résultat qu'ils ne peuvent qu'accepter, c'est un futur incertain, mais c'est aussi une date déterminée sur le calendrier. Avec l'avènement des années 1990, cette date se rapproche de plus en plus.

---

En conséquence, les films de Wong tournés avant la Rétrocession se présentent sur un même thème : refus ou acceptation.

L'enjeu du film *Les cendres du temps* (1994) est mis directement dans le titre. Dans le monde créé par Wong Kar Wai, le plus puissant n'est pas les arts martiaux, mais c'est le temps. Comme un film de cape et d'épée anti-traditionnel, les arts martiaux des *Cendres du temps* sont décrits comme plus intériorisés. Il y a moins de violence et de combat, plus de sentiments intérieurs.

Ce film répond à un vers de Su Shi<sup>183</sup> : « L'amour comme un cercle, la haine comme de l'eau ». Les choses douloureuses de la vie coulent toujours comme de l'eau, et il reste enfin tous les beaux sentiments qui circulent sans fin. Les personnages dans le film abandonnent finalement leur haine et gardent seulement de bons souvenirs du passé, parce que le temps peut tout emporter.

Cependant, ce qui reste n'est que de bons souvenirs. Comme la parole de la Femme (jouée par Maggie Cheung) : « J'ai toujours pensé que je gagnais, jusqu'au jour où je me regardais dans le miroir, je savais que j'avais perdu. Dans mon meilleur moment, ma personne préférée n'est pas avec moi. Il serait bon de recommencer à zéro ». Les personnages ont l'opportunité d'avoir l'amour, mais ils choisissent de le refuser. Donc, quand le temps passe, il ne reste que les souvenirs lorsqu'ils étaient ensemble.

La raison pour laquelle les personnages choisissent toujours de refuser d'autres personnes est que : « Si vous ne voulez pas être rejeté, le meilleur moyen est de refuser d'abord les autres »<sup>184</sup>. C'est ce que Wong veut montrer dans ses films. Quand il y a un amour, les personnages ont peur de choisir de l'accepter. Donc, ils choisissent toujours de tout refuser. Et le refus, c'est ce que les Hongkongais ne peuvent pas choisir à propos de la Rétrocession, même s'ils ont peur de l'accepter.

Ou-yang Feng répète les destins écrits sur l'almanach divinatoire chinois, parce qu'il croit au destin. Et la fin de tous les personnages dans le film se passe comme écrite. Cette répétition du destin difficile à violer ajoute un sentiment de fatalité.

---

<sup>183</sup> SU shi, aussi connu sous le nom de Su Dongpo, est un grand poète et un homme politique de la dynastie des Song du Nord (960-1127).

<sup>184</sup> La parole la plus connue de Ou-yang Feng (joué par Leslie Cheung) dans *Les cendres du temps*.

---

*Chungking Express* (1994) et *Les anges déchus* (1995) sont une série qui décrivent le fétichisme à l'extrême. Dans *Chungking Express*, le Policier N°633 (joué par Tony Leung) parle avec les objets : le savon, la serviette, la poupée. Il a un sentiment anormal pour son appartement parce qu'il n'a pas d'amis à qui parler. Le sentiment du Policier N°223 (joué par Takeshi Kaneshiro) s'attache aux boîtes d'ananas en conserve. Après que sa copine part, il achète chaque jour une boîte d'ananas à la date d'expiration du 1<sup>er</sup> mai. Les boîtes d'ananas sont les préférées de sa copine, et le 1<sup>er</sup> mai est sa date de naissance. Le fétichisme pour les boîtes d'ananas est pour mémoriser son amour perdu. Dans *Les anges déchus*, He Zhiwu (joué par Takeshi Kaneshiro) prend en prison le numéro de 223, le même numéro du Policier joué par Takeshi Kaneshiro dans *Chungking Express*. Il est muet parce qu'il a mangé une boîte d'ananas expirée. Le fétichisme pour les boîtes d'ananas est continué. Le Tueur N°633 (joué par Leon Lai) a le même numéro que le Policier joué par Tony Leung dans *Chungking Express*. Son fétichisme se porte sur les disques. Il aime s'exprimer par les chansons dans les disques au lieu de parler directement. La Tueuse (joué par Michelle Lee) aime nettoyer la chambre du Tueur N°633 puis emporte ses poubelles. Elle ne peut pas obtenir son amour, donc elle fume son mégot de cigarette et boit la bière qu'il n'a pas finie. Elle dit que dans les ordures, elle peut trouver les traces et savoir ce qu'il fait et où il va.

Tous ces sentiments anormaux pour des objets, c'est parce que les personnages ne peuvent pas avoir un sentiment normal avec ceux qu'ils aiment. Comme Ou-yang Feng dans *Les cendres du temps*, ils ont peur d'être refusés, donc ils refusent d'abord les autres. Ils préfèrent parler avec l'appartement au lieu de parler avec d'autres, mettre les sentiments dans les boîtes d'ananas en conserve au lieu de les mettre sur une personne, passer les paroles à l'aide des disques au lieu de parler face à face.

Le fétichisme psychopathique est une exagération des sentiments des Hongkongais pour cette ville. La répétition de la date d'expiration des boîtes d'ananas donne le sens de limite. La limite de changement est de plus en plus près. Avant que le Hongkong que Wong Kar Wai connaît le quitte, il veut se souvenir des choses de façon extrême. Cette obsession de garder la mémoire sur les objets est aussi un refus des changements.

---

Dans les années 1990, avant la Rétrocession, Wong Kar Wai tourne quatre films sur le même thème : refus ou acceptation. Il pose une question : si nous avons peur d'accepter, est-ce que c'est mieux de tout refuser ? Ou est-ce que nous avons le choix de tout refuser ? Cette question est elle-même une sorte de peur. C'est la peur, ou l'anxiété pour le futur. Mais après que les personnages dans les films choisissent de tout refuser, ils passent le reste de leur vie à regretter l'amour perdu. Donc Wong Kar Wai pose une question qui ne trouve pas encore de réponse, et probablement une question à laquelle seul le temps peut répondre.

### ***2.2.3 Un film sorti en 1997 : « happy together » ?***

*Happy Together* est sorti en 1997, l'année de la Rétrocession.

La plupart du film est tourné en Argentine. Wong Kar Wai explique, à la Master Class du Prix Lumière de 2017 à Lyon, la raison pour laquelle il choisit l'Argentine : « Tous les cinéastes veulent montrer quelque chose face à la Rétrocession. L'ambiance de Hong Kong devient trop sérieuse. Je veux aller au lieu le plus éloigné de Hong Kong, c'est Buenos Aires ».

Bien que le film soit tourné à l'étranger, sans les locaux et les paroles en espagnol, les spectateurs pensent que c'est bien tourné à la ville de Hong Kong.

Le photographe Christophe Doyle choisit de tourner dans les petites rues, les couloirs, les coins de la ville de Buenos Aires. Donc les scènes ressemblent à toutes les scènes des anciens films de Wong : la ville est divisée en morceaux. En conséquence, la ville de Hong Kong dans les films de Wong est un ensemble de morceaux de petites rues, de couloirs et de recoins. Et donc, la façon de montrer Buenos Aires fait ressembler cette ville à Hong Kong.

Wong Kar Wai s'enfuit au lieu le plus éloigné de Hong Kong, mais en fin de compte, il tourne toujours l'histoire de Hong Kong.

---

Au début du film, il y a une scène où Lai Yiu Fai (joué par Tony Leung) cache le passeport de Ho Po Wing (joué par Leslie Cheung). Cette scène est très significative, particulièrement au moment de la Rétrocession. Parce que le passeport est l'identité.

Au début de la colonisation de 1842, toutes les nouvelles naissances à Hong Kong obtiennent la nationalité britannique. Au fur et à mesure que beaucoup des Hongkongais colonisés émigrent au Royaume-Uni et que les négociations de la Rétrocession se progressent, l'identité des Hongkongais devient complexe. Donc, dans les années 1980, le Royaume-Uni donne aux Hongkongais la nationalité britannique d'outre-mer. Cette identité ne donne aux Hongkongais aucun droit de séjour au Royaume-Uni. Elle est seulement un lien entre ce lieu colonisé et le Royaume-Uni après la Rétrocession. La Rétrocession pour les Hongkongais est présentée dans l'aspect le plus visible : ils doivent changer de passeport, donc d'identité.

Par conséquent, la scène de cacher le passeport (le passeport est encore britannique) n'est pas seulement pour montrer que Lai Yiu Fai ne veut pas que Ho Po Wing le quitte. Cette scène significative montre plutôt l'envie des Hongkongais de cacher leur ancien passeport avant le changement. Cette envie ne vient pas de l'attitude négative de la Rétrocession, mais de la peur du futur incertain. Ils ont peur quand leur identité soit changée. Ils se perdent et ils ne savent plus leur identité.

Lai Yiu Fai et Ho Po Wing s'enfuient de Hong Kong pour aller en Argentine parce qu'ils veulent recommencer à zéro. Quand les choses sont changées, ils pensent qu'un commencement autre part dans le monde peut conduire à une fin heureuse. En fait, rien ne sera pareil. Les personnages s'enfuient, avec le réalisateur lui-même, pour échapper aux changements. Mais les changements sont certains et ils ne peuvent pas les éviter.

Bien que les personnages aillent à l'autre bout de la terre, Lai Yiu Fai retourne finalement à Hong Kong. Le dernier jour où il est en Argentine, il voit la nouvelle de la mort de Deng Xiaoping à la télévision. Cette nouvelle est une alarme pour dire que c'est bien l'année de la Rétrocession. Lai Yiu Fai choisit de retourner au moment du changement. Wong Kar Wai utilise ce point pour exprimer son point de vue : les personnages partent marcher à l'autre bout du monde, mais lorsque l'environnement est

changé, les personnages vont finalement revenir au tout début. Lai Yiu Fai reconnaît le sens de la maison et des racines, Hong Kong est toujours où il doit revenir, parce que Hong Kong est le début, et c'est aussi la ville de leurs racines pour eux.

Lai Yiu Fai part avec un sourire et une attitude optimiste à la fin du film. Wong Kar Wai espère que Hong Kong aura un avenir meilleur. Et le titre, *Happy Together*, donne aussi un avis plutôt positif. Mais les spectateurs ont le même doute que les Hongkongais : est-ce que la fin sera « happy together » ?

Wong Kar Wai pose toujours la question. Ces questions montrent ce que les Hongkongais pensent à l'époque. « Happy together » pourrait être une réponse, et le contraire pourrait aussi être une réponse.

#### ***2.2.4 Quatre films tournés après la Rétrocession : le thème de la recherche***

Après la Rétrocession, Wong Kar Wai finit la série des années 1960, tourne un moyen métrage et un film en anglais.

En 1999, l'industrie du cinéma hongkongais connaît une année dure. Avant l'arrivée du 21<sup>e</sup> siècle, il y a une panique de la fin du monde. Et les cinéastes hongkongais ne donnent pas aux spectateurs de bons films en cette année.

En 2000, le début du 21<sup>e</sup> siècle, Wong Kar Wai monte au sommet du cinéma hongkongais avec *In the Mood for Love*. Des prix hongkongais et étrangers prouvent que Wong est au premier rang.

*In the Mood for Love* et *2046* (2004) montrent que le thème des films de Wong après la Rétrocession a changé. Le fait de la Rétrocession s'est passé. L'anxiété disparaît, parce que les personnes ne sont pas anxieuses pour le passé, mais pour le futur. Cependant, il existe encore un sentiment confus à propos de leur identité. Le nouveau thème pour montrer le trouble est le thème de la recherche.

Dans *In the Mood for Love*, monsieur Chow et madame Su cherchent d'abord comment leurs époux sont ensemble, et puis des excuses pour lesquelles ils peuvent se rencontrer, et enfin une opportunité pour faire la même chose que leurs époux. Dans ce

---

processus, ils cherchent en fait leur identité, comme mari et femme, comme amis et finalement comme amants. Car madame Su ne veut pas l'identité de l'amante de monsieur Chow, elle le refuse.

Dans *2046*, monsieur Chow cherche une remplaçante de madame Su. Donc toutes les femmes ressemblant à madame Su, ou portant le même nom qu'elle, l'attirent. L'identité de madame Su devient déjà ambiguë. Monsieur Chow essaie de changer sa propre identité pour se débarrasser de son passé. Mais il échoue parce que chaque « madame Su » lui rappelle son passé.

La recherche devient le thème des films de Wong. Parce que pour les Hongkongais, il y a leur identité, leurs racines et leur futur à chercher. C'est aussi la raison pour laquelle les films de Wong après la Rétrocession finissent par une fin incertaine et ouverte. Les spectateurs peuvent imaginer la fin d'après leur propre expérience. Ce point rend ses films plus attirants.

Les personnages dans les films de Wong partent souvent pour les Etats-Unis ou Singapour. C'est un fait des émigrants à Hongkong qui prennent cette ville pour la première étape. Pour la deuxième étape, ils vont vers les pays développés. C'est une autre recherche pour une place où rester.

A la fin d'*In the Mood for Love*, monsieur Chow et madame Su retournent l'un après l'autre à Hong Kong. Dans *La main*, le segment réalisé par Wong Kar Wai dans le film *Eros* (2005), madame Hua (jouée par Gong Li) part aussi pour l'étranger quand elle fait du business, et retourne à Hong Kong quand elle est malade à mourir. Wong Kar Wai donne son avis : les Hongkongais retournent toujours à Hong Kong.

En 2007, dix ans après la Rétrocession, Wong Kar Wai tourne un film en anglais, avec des acteurs britanniques et américains, sans aucun lien avec la Rétrocession. Mais ce film continue le thème de la recherche. Elizabeth (jouée par Norah Jones) cherche à partir de New York pour recommencer et à y retourner quand elle a le courage d'accepter son passé. Avec des acteurs orientaux, Wong raconte encore l'histoire de Hong Kong.

Ces quatre films tournés après la Rétrocession n'ont plus de traces significatives pour montrer la situation des Hongkongais en face de ce changement social. Mais le

---

thème de la recherche présente une autre réalité : les Hongkongais cherchent toujours quelque chose parce qu'ils sentent qu'il manque des choses. Ce qui manque, ce sont leurs racines, leur identité, leur ancien Hong Kong... Ils partent pour chercher, et retournent pour accepter.

### ***2.3 L'année 2046 : est-ce qu'il existe l'éternité ?***

La politique d'« un pays, deux systèmes » est énoncée par Deng Xiaoping lors de la Rétrocession en 1997. Cette politique signifie que Hong Kong fait partie de la Chine mais le système appliqué sera encore le système capitaliste comme celui lors de la colonisation. Et cette politique sera effective pendant 50 ans, de 1997 à 2046. Après l'année 2046, le système de Hong Kong sera le même que celui de la Chine continentale, le régime socialiste.

Le film *2046* raconte l'histoire des années 1960, et en même temps celle de l'année 2046.

Lors du Festival de Cannes en 2004, Wong Kar Wai explique à la presse que l'idée du film *2046* commence à la Rétrocession en 1997. La politique d'« un pays, deux systèmes » est mise en œuvre pendant 50 ans jusqu'à 2046. Et puis, cette politique inchangeable pendant 50 ans sera changée. Wong Kar Wai s'interroge donc sur l'existence de l'amour éternel. L'histoire d'amour du film *2046* symbolise en effet la relation entre la Chine continentale et Hong Kong.

La répétition du titre du film, *2046*, est remarquable. Le nombre est premièrement le numéro de la chambre où Chow Mo Wan et Su Lizhen passent de bons moments dans *In the Mood for Love*, deuxièmement le nom du roman que Chow Mo Wan écrit dans *2046*, troisièmement le numéro de chambre qui rappelle les mémoires du passé de monsieur Chow, et finalement l'année où le train dans le roman *2046* emporte les passagers.

Une parole dans le film dit : « Les personnes qui vont en 2046 ont un seul but, c'est de récupérer la mémoire perdue. Parce qu'en 2046, rien ne changera jamais ». Wong Kar Wai fait imaginer aux spectateurs que l'éternité est en 2046. Le thème du film continue le thème de la recherche des films tournés après la Rétrocession. Donc les personnages vont chercher l'amour perdu, la mémoire perdue, le passé perdu et une

réponse en 2046, et ils croient qu'ils les y trouveront quand ils y arriveront. Mais en réalité, tout sera changé cette année-là. Pour les Hongkongais, 2046 est l'année qui a la moindre possibilité pour trouver l'éternité.

Évidemment, pour Chow Mo Wan, l'éternité est le passé. Ses mémoires s'arrêtent au moment où il est en coupe avec Su Lizhen. C'est la raison pour laquelle il veut, dans son roman, prendre le train vers 2046. Le temps recommencera après qu'il oublie le passé. Mais c'est impossible. Le seul amour pour Chow Mo Wan est Su Lizhen, une femme qu'il n'aura jamais. Pour lui, le train va vers le passé et en même temps vers le futur. Pour les Hongkongais, le film *2046* est aussi un film du passé et en même temps du futur.

Dans *In the Mood for Love*, monsieur Chow et madame Su écrivent ensemble un roman de cape et d'épée dans la chambre 2046. Wong Kar Wai ne montre que les scènes où ils travaillent. Parce que la figure de Chow Mo Wan d'*In the Mood for Love* ressemble plutôt à un monsieur traditionnel : même s'il est avec Su Lizhen dans une chambre pendant toute la nuit, il respecte la morale confucianiste : « l'amour s'arrêtant à la courtoisie »<sup>185</sup>. Selon le confucianisme, l'amour est exprimé euphémiquement et les comportements suivent des règles. Ces règles confucianistes ne sont plus à la mode au 21<sup>e</sup> siècle. Chow Mo Wan, de *2046*, devient un playboy. L'histoire se passe encore dans les années 1960, mais le changement de monsieur Chow signifie que l'époque est déjà changée et que ce film est différent d'*In the Mood for Love*.

La suite de la parole précédente du film est : « Certains peuvent facilement partir de 2046, mais d'autres mettent longtemps pour en partir ». Cette phrase est dite par Chow Mo Wan pour expliquer qu'il ne peut pas partir de 2046, parce qu'il veut trouver le passé et qu'il veut que ce passé ne change jamais.

Cette parole est aussi prononcée par certains Hongkongais. Ils ressemblent à monsieur Chow dans *2046*. Un bon futur pour eux est une copie du passé. Ils préfèrent imiter le passé jusqu'à l'année 2046. Et ils veulent y rester pour que rien ne change jamais. Lors de la remise du prix Lumière en 2017, le président de l'Institut Lumière, Bertrand Tavernier, décrit l'année 2046 comme la fin du monde retardée pour 50 ans depuis 1997. Comme Chow Mo Wan, ces Hongkongais n'ont pas le courage d'aller en

---

<sup>185</sup> Une règle de l'amour sexuel du confucianisme qui demande que la relation commence avec l'amour mais s'arrête à la courtoisie. Cette règle est la base des relations traditionnelles chinoises.

2047. En 2047, la société changera. Ils veulent cependant que le futur soit la continuité du passé.

Ce que Wong Kar Wai montre, c'est que le passé ne reviendra jamais. Ce qui est perdu est éternellement perdu. Comme Chow Mo Wan ne trouvera jamais Su Lizhen malgré les nombreuses remplaçantes de madame Su qu'il cherchées, le passé de Hong Kong est aussi dans le passé. Les années 1960 sont dans l'histoire. Ayant manqué l'opportunité de saisir la tendance internationale de la décolonisation dans les années 1960, Hong Kong attend jusqu'aux années 1980 pour avoir les négociations sino-britanniques. Cependant le gouvernement hongkongais dépendant du gouvernement chinois n'a pas de droit d'y participer. En 1997, la Rétrocession devient un fait que les Hongkongais acceptent passivement, mais pas un événement auquel ils peuvent participer activement. En 2004, la Rétrocession s'est passée il y a sept ans. Wong Kar Wai veut dire à travers ce film aux Hongkongais plongés dans le passé qu'ils ne peuvent pas changer ce qui a déjà eu lieu, mais qu'ils ont encore le futur à attendre et à accepter.

En plus de la recherche du passé et du refus du futur, *2046* s'interroge aussi sur la définition de l'identité des Hongkongais.

Avant la Rétrocession, certains Hongkongais pensent qu'ils sont Britanniques, parce que leur passeport est britannique. Mais depuis la Rétrocession, les Hongkongais changent leur définition de l'identité. Ils ont des identités différentes : Hongkongais, Chinois et Hongkongais de la Chine. L'identité flottante devient un symbole des Hongkongais.

L'écrivaine taiwanaise Lung Ying-tai<sup>186</sup> écrit dans son article « l'Etat »<sup>187</sup> : « Je suis extrêmement surprise de constater qu'un vocabulaire quotidien taiwanais ait manqué à Hong Kong... Quand les Hongkongais quittent Hong Kong, ils ne disent pas « départ de l'Etat ». Quand ils retournent à Hong Kong, ils ne disent pas « retour à l'Etat ». Pour eux, Hong Kong n'est pas l'Etat ». Quand les Hongkongais utilisent le concept de l'Etat, ils pensent à la Chine. En revanche, pour les Taiwanais, Taiwan est leur Etat. Donc les Taiwanais s'identifient en tant que Taiwanais plutôt qu'en tant que Chinois. Mais les Hongkongais n'ont pas une identité si sûre.

<sup>186</sup> LUNG Ying-tai (née le 13 février 1952 à Kaohsiung) est une essayiste et critique culturelle taiwanaise. Les essais poignants et critiques de Lung ont contribué à la démocratisation de Taiwan. Elle est la seule écrivaine taiwanaise avec une chronique dans les principaux journaux chinois. Elle a une grande influence en Chine continentale avec 17 livres publiés.

<sup>187</sup> LUNG Ying-tai, « L'Etat », *Journal Lianhe Zaobao*, le 2 novembre 2007.

---

Bien que Hong Kong et Taiwan appliquent la même politique d'« un pays, deux systèmes », les habitants ont deux termes différents quant à la Chine. Pour les Hongkongais, c'est leur Etat, pour les Taiwanais, c'est la Chine. Cette différence est provoquée par la Rétrocession. Après la Rétrocession, les Hongkongais ont une identité hongkongaise mais en même temps chinoise. Ils sont conscients que Hong Kong fait déjà partie de la Chine. En même temps, ce sentiment les apporte une identité flottante. Tout s'est passé en 1997. Avant cette année, ils sont colonisés par le Royaume-Uni. Leur identité est hongkongaise et britannique, mais pas chinoise. Après cette année, leur identité devient chinoise. Ils comprennent que la Chine devient leur Etat, mais ils savent aussi qu'ils sont différents des Chinois continentaux.

Comme dans les films de Wong, les personnages cherchent toujours leurs racines, les Hongkongais cherchent une identité certaine qui ne change pas. Pendant 50 ans, ils peuvent la trouver. Mais après 50 ans, en 2047, tout changera une nouvelle fois. Quand le système socialiste sera appliqué à Hong Kong, les Hongkongais se joindront à l'identité des Chinois continentaux. Ils devront de nouveau établir une nouvelle identité. C'est la raison pour laquelle les Hongkongais n'ont pas le courage pour aller en 2047.

Dans le film *2046* les personnages vont à Singapour et puis retournent à Hong Kong. Pour les Hongkongais, ce voisin est un concurrent économique. Mais ils ont en même temps envie d'y aller pour chercher plus de liberté. L'étranger, dans les films de Wong, est un paradis pour chercher l'amour. Wang Jingwen (jouée par Faye Wong) est la seule dans *2046* qui trouve finalement l'amour. Elle part au Japon pour se marier avec son copain japonais Tak (joué par Takuya Kimura). Cette relation est, au début, refusée par le père de Wang Jingwen, parce qu'il ne veut pas que sa fille se marie avec un étranger, particulièrement un Japonais en raison de l'histoire de la guerre sino-japonaise. Mais heureusement, son père change d'avis. Cette relation réussie montre comment les avis traditionnels chinois sont importants. Souvent, les parents chinois sont très conservateurs quant aux amours de leurs enfants. La situation change au 21<sup>e</sup> siècle, mais les avis des parents sont encore importants. Les parents sont les racines, ce dont les Hongkongais manquent et ce qu'ils évitent en même temps. Le mariage de Wang Jingwen avec Tak montre une envie des Hongkongais de se débarrasser des traditions et cette envie peut être réalisée à l'étranger.

Les Hongkongais veulent les racines et aussi la liberté. Cette envie leur apporte une contradiction : ils veulent une identité sûre, mais ils peuvent aussi abandonner leurs racines pour la liberté. Malheureusement il n'y a pas de solution parfaite : quand

Hongkong retourne à la Chine et la colonisation est finie, les Hongkongais ont les racines chinoises mais ils doivent en même temps accepter les demandes politiques de la partie continentale. En ce cas, ils préfèrent une solution avec gain, sans perte. C'est impossible. En conséquence, ils choisissent la liberté qui, cependant, leur donne une identité flottante.

Dans *2046*, les spectateurs peuvent découvrir l'envie des Hongkongais de rester éternellement en 2046 et leur refus d'aller en 2047. Il est impossible que la société ne change jamais, donc Wong Kar Wai leur propose, à travers le film, de partir du passé et d'être courageux pour accepter le futur. Puisque les relations entre humains changent toujours, pourquoi demande-t-on une relation inchangeable entre les sociétés ?

#### ***2.4 La guerre sino-japonaise : un pays inséparable du Nord au Sud***

La guerre sino-japonaise fait référence à la guerre contre le Grand Empire Japonais de la République de Chine<sup>188</sup> au début du 20<sup>e</sup> siècle. Cette guerre est une partie principale de la guerre d'Asie de l'Est pendant la Seconde Guerre Mondiale. Le champ de bataille sino-japonais se situe principalement en Chine, et il comprend également des zones adjacentes telles que le nord du Myanmar.<sup>189</sup>

Le 18 septembre 1931, l'armée japonaise lance « l'incident du 18 septembre » et occupe toute la région du nord-est de la Chine en 100 jours.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1933, l'armée japonaise attaque la passe de Shan Hai Guan de la Grande Muraille et il perce la défense de la Grande Muraille des troupes chinoises.

Le 7 juillet 1937, l'« incident du pont Lugou » éclate. L'armée japonaise fait des exercices militaires près du pont Lugou à Pékin. L'armée chinoise entend des coups de feu tirés par les soldats japonais dans le nord-est de la ville et plusieurs soldats japonais déclarent avoir perdu un soldat japonais dans la ville. L'armée chinoise refuse la demande de l'armée japonaise d'entrer dans la ville pour chercher le soldat perdu.

<sup>188</sup> La République de Chine est établie le 1<sup>er</sup> janvier 1912. Le gouvernement central se retire de la Chine à la fin de 1949. En 1927, la capitale est installée à Nanjing, et le gouvernement établi par le parti kuomintang remplace le gouvernement d'origine. (L'Académie chinoise des sciences sociales : l'histoire moderne, *L'histoire de la République de Chine*, Zhonghua Book Company Limited, Pékin, 2011)

<sup>189</sup> WANG Xiuxin, GUO Dehong, *Histoire de la guerre sino-japonaise (1931-1945)*, Presse de l'histoire du Parti communiste chinois, Pékin, mars 2015.

---

L'armée japonaise encercle alors immédiatement la ville et ouvre le feu. La guerre est officiellement déclarée.

Le 12 novembre 1937, Shanghai est occupé. Le 12 décembre, la capitale Nanjing est occupée. Ensuite, Jinan, Wuhan et plusieurs grandes villes sont occupées. L'armée japonaise prend progressivement l'avantage total dans la guerre.

Avec la coopération du parti communiste chinois et du parti Kuomintang contre l'armée japonaise, le front uni national antijaponais est officiellement formé en juillet 1937. De 1938 à 1941, l'armée chinoise mène un affrontement équilibré contre l'armée japonais.

En 1938, pendant la bataille de Taierzhuang (une ville de la province de Shandong, à l'est de Chine), le peuple chinois remporte pour la première fois la victoire. Et c'est aussi la plus grande victoire dans la guerre.

En août 1940, l'armée chinoise mobilise plus d'une centaine de régiments et lance une attaque massive contre l'armée japonaise sur un front de deux mille kilomètres dans le nord de la Chine. Ces régiments encerclent les forteresses japonaises, font exposer leurs chemins de fer, leurs ponts, leurs autoroutes. Cette bataille paralyse la ligne de circulation japonaise.

Le 9 décembre 1941, après que la guerre du Pacifique éclate, le gouvernement de la République de Chine déclare officiellement la guerre contre le Japon et téléphone aux chefs d'Etat des Etats-Unis, de Grande-Bretagne et d'Union Soviétique. Roosevelt appelle Tchang Kai-chek<sup>190</sup> et lui propose d'organiser un théâtre des opérations en Chine pour assurer la liaison et la coopération avec les pays occidentaux. C'est le moment où le théâtre chinois des opérations est établi.

En novembre 1943, les chefs d'Etat de Chine, des Etats-Unis et de Grande-Bretagne publient « la déclaration du Caire » en Egypte. Ils exigent que le Japon rende tous les territoires chinois occupés par lui depuis 1895.

En juillet 1945, le gouvernement national annonce le lancement d'une attaque totale contre les troupes japonaises.

En août 1945, le Japon se rend sans conditions. La guerre sino-japonaise finit par la victoire de la Chine.

La guerre dure quinze ans. Les destructions sont énormes, surtout pour le peuple.

---

<sup>190</sup> Tchang Kai-chek est un militaire et homme d'État chinois qui est l'un des principaux représentants du Kuomintang après la mort de Sun Yat-sen en 1925.

---

*The Grandmaster* raconte l'histoire des maîtres de kung-fu à l'époque de la guerre.

« L'idée de *The Grandmaster* commence en 1996, au moment où je tourne en Argentine *Happy Together* », explique Wong Kar Wai dans le documentaire du tournage de *The Grandmaster : The Road of the Grandmaster* (2012) : « Un jour, je vois des magazines dans la gare de Buenos Aires dont les couvertures sont le président Mao Zedong et Bruce Lee. Je n'ai pas cru que Bruce Lee avait tellement de charmes, même plus de vingt ans après sa mort. À cette époque, je voulais plutôt tourner un film sur Bruce Lee, mais de nombreux réalisateurs ont déjà tourné beaucoup de films et d'histoires sur Bruce Lee. Je me demande donc qui était le mentor de Bruce Lee. Comment était cette figure qui enseignait le kung-fu à Bruce Lee ? » En conséquence, un film sur Bruce Lee devient un film sur son mentor Ip Man<sup>191</sup>.

En 1997, Wong Kar Wai et Jeffrey Lau commencent à préparer le scénario de *The Grandmaster*. Ces deux anciens amis ont des divergences à propos du scénario. En 1998, Jeffrey Lau invite unilatéralement Stephen Chow et Donnie Yen à jouer dans le film, mais finalement il n'y a aucun résultat. En 2001, Wong Kar Wai enregistre le scénario de *The Grandmaster*, et l'année suivante, il annonce que Tony Leung joue le rôle d'Ip Man. De 2003 à 2007, Wong Kar Wai tourne trois films : *2046*, *La main* (de *l'Eros*) et *My Blueberry Nights*, et Tony Leung joue aussi beaucoup de grands rôles, mais *The Grandmaster* n'a toujours pas commencé à être tourné. En 2007, Raymond Wong, l'une des âmes de la New City Film Company de Hong Kong, invite Wilson Shun comme metteur en scène et Donnie Yen comme l'acteur pour tourner le film *Ip Man*. En 2008, *Ip Man* est sorti. Le box-office est plus de 100 millions de RMB, et le film devient un chef d'œuvre de Donnie Yen. Lors que Wilson Shun commence à tourner *Ip Man II*, Wong Kar Wai n'a pas encore choisi plusieurs rôles de *The Grandmaster*. En novembre 2009, Wong commence enfin à tourner *The Grandmaster*. En 2010, *Ip Man II* est sorti avec un box-office de plus de 200 millions de RMB, et Donnie Yen devient le représentant de la figure d'Ip Man. En même temps, *The Grandmaster* est tourné de manière hautement confidentielle avec peu de nouvelles. L'été 2012, Wong annonce que la date de la sortie de *The Grandmaster* est le 28 décembre 2012. Cependant, cette date est finalement reportée à janvier 2013. La date

---

<sup>191</sup> Ip Man est un maître chinois de wing chun (un art martial chinois traditionnel, originaire du Sud de la Chine, destiné au combat rapproché, incluant des techniques à mains nues et le maniement d'armes). Il crée à Foshan, dans la province de Canton un centre de formation aux arts martiaux, devenu aujourd'hui une sorte de musée. Et il a aussi des écoles à Hong Kong.

de la sortie du film en Chine continentale est le mardi 8 janvier 2013. A l'époque, chaque mardi est le jour de « moitié prix » au cinéma. Malgré le jour de « moitié prix », le box-office du premier jour de la sortie de *The Grandmaster* est de 30 millions de RMB<sup>192</sup>, ce qui est un grand succès.

De 1996 à 2013, le projet du film *The Grandmaster* a été planifié pendant huit ans, le film est préparé pendant cinq ans et tourné pendant trois ans, donc la presse aime dire que *The Grandmaster* est tourné pendant huit ans. Quand tout le monde commence à demander si le film sortira jamais, le film est enfin sorti. Pendant huit ans, l'esprit de Wong Kar Wai passe de Bruce Lee à son mentor Ip Man, d'un seul maître Ip Man à plusieurs maîtres de kung-fu, des divisions et unions des ordres des arts martiaux à ceux du pays, des chaos du pays à tous les êtres animés. Comme le dit une parole du film : « Nous nous voyons, et puis nous voyons le monde, finalement nous pouvons voir tous les êtres animés ». Wong Kar Wai se voit, voit le monde et enfin il voit tous les êtres animés et il tourne *The Grandmaster*.

Après 2000, avec l'interaction accrue des cinémas hongkongais et chinois continental, beaucoup de cinéastes hongkongais s'installent vers le nord (Pékin) et Wong Kar Wai les rejoint également. Ses films tournés après 2000 sont plus adaptés au goput des spectateurs chinois continentaux, notamment grâce à l'utilisation des acteurs chinois continentaux, comme Zhang Ziyi et Gong Li dans *2046*.

*The Grandmaster* a de nouveaux changements sur la base du film, principalement au niveau narratif. Comparé à d'autres films de Wong Kar Wai, le récit de *The Grandmaster* a une certaine intégrité, et la logique du récit et la vitesse de la narration sont également évoquées pour tenter de se rapprocher des habitudes esthétiques du public chinois continental. A propos du scénario, Wong Kar Wai n'est plus le premier scénariste du film, il se situe même au dernier rang parmi les trois scénaristes : Zou Jingzhi<sup>193</sup>, Xu Haofeng<sup>194</sup> et Wong Kar Wai. Cela montre qu'il veut lui-même changer le niveau narratif du film pour l'adapter davantage au marché chinois continental.

Comparé à la façon narrative précédente de Wong Kar Wai, *The Grandmaster* raconte une histoire complète. Les figures des personnages et le thème du film sont aussi relativement complets. Le film raconte non seulement la vie du maître du wing

<sup>192</sup> <http://news.mtime.com/2013/01/09/1504595.html>

<sup>193</sup> Zou Jingzhi est un scénariste et poète chinois continental. Il est un écrivain de l'Association des écrivains de Pékin.

<sup>194</sup> Xu Haofeng est un écrivain et scénariste chinois continental. Il est diplômé de l'Université de cinéma de Pékin. Il est professeur à l'Université de cinéma de Pékin.

chun, Ip Man (joué par Tony Leung), mais aussi de la vie du maître du ba gua zhang<sup>195</sup>, Gong Er (jouée par Zhang Ziyi). L'idée de ces deux personnages est aussi très claire. Ip Man répond finalement aux attentes de ses prédécesseurs. Il dépasse la limite de « la division de la boxe du Nord et du Sud », et il ouvre des écoles pour répandre le wing chun au monde avec l'esprit du monde « datong »<sup>196</sup>. Ip Man devient enfin lui-même un grand maître du kung-fu. Gong Er est un rôle qui porte trop sur son dos. Elle est un personnage très sensible qui ne regarde que la haine après la mort de son père. Donc elle consacre le reste de sa vie à vouloir venger son père. La mort de Gong Er marque la fin d'une époque : celle de l'apprentissage traditionnel du kung-fu.

Les fins différentes d'Ip Man et de Gong Er, ces deux maîtres du kung-fu montrent les choix différents et les destins différents de ces personnages à l'époque de la guerre sino-japonaise.

La narration du film est chronologique, habituelle pour les spectateurs modernes. Le temps de *The Grandmaster* se déroule de l'année 1936, l'époque de la République de Chine, jusqu'au début de la Guerre de Libération<sup>197</sup>. Le contexte historique principal est la guerre sino-japonaise. Le film est une réflexion sur les bouleversements de la Chine au 20<sup>e</sup> siècle. Les maîtres du kung-fu choisissent leur vie lors de la guerre.

L'histoire du maître du ba ji quan<sup>198</sup>, Yixiantian « la lame » (joué par Chang Chen), touche au domaine politique. Yixiantian « la lame » est un résistant anti-japonais du parti Kuomintang, qui lutte secrètement contre l'armée japonaise. La première scène de Yixiantian « la lame » est une scène où les troupes japonaises le chassent. Il est gravement blessé et Gong Er le sauve. Pendant la guerre, la résistance est pour maintenir l'esprit national. Après la guerre, Yixiantian « la lame » part pour Hong Kong et il y ouvre une école du ba ji quan pour enseigner et maintenir cet art martial. Yixiantian « la lame » est un personnage de la transmission de la culture du kung-fu.

<sup>195</sup> Ba gua zhang ou littéralement « paume des huit trigrammes » est un art martial chinois traditionnel, originaire du nord de la Chine.

<sup>196</sup> Le monde « datong » ou littéralement la grande unité du monde est une vision utopique chinoise du monde dans lequel tout est en paix. Il se trouve dans la philosophie chinoise classique qui est invoquée plusieurs fois dans l'histoire moderne de la Chine.

<sup>197</sup> La Guerre de Libération commence à partir de 1946, après la fin de la guerre sino-japonaise, et est la deuxième partie de la guerre civile chinoise. C'est une guerre civile entre l'armée nationale chinoise dirigée par le Kuomintang et l'Armée populaire de libération de Chine dirigée par le Parti communiste chinois pour se battre pour la domination de la Chine. La guerre finit en 1949 par la victoire du Parti communiste chinois.

<sup>198</sup> Ba ji quan ou littéralement « boxe des huit extrémités » est un art martial chinois traditionnel, originaire du nord de la Chine.

---

Gong Er est la seule fille de la famille du ba gua zhang. Elle est obsédée par la valeur traditionnelle. Quand la société va à la modernité après le chaos, elle ne croit pas que les traditions s'affaiblissent. Son respect pour les traditions est absolu. Après que Ma San, l'apprenti du grand maître du ba gua zhang (le père de Gong Er), trahit et tue son père, Gong Er jure qu'elle se vengera. La punition de la trahison est une tradition dans le monde du kung-fu, et de plus, Ma San trahit aussi le pays en cherchant le soutien japonais. Un personnage comme Ma San est la honte pour une famille du kung-fu. Pour défendre l'honneur et la dignité de son père et de sa famille, Gong Er choisit la façon la plus radicale : tuer Ma San qui a assassiné le grand maître, qui est aussi le père de Gong Er. Afin de se venger, Gong Er fait serment qu'elle ne se mariera jamais, ne donnera jamais naissance à un enfant, et n'enseignera jamais le ba gua zhang à personne. Enfin elle tue Ma San, mais elle est aussi blessée. Elle finit sa vie sans plus pouvoir pratiquer le kung-fu, donc elle perd l'occasion d'une joute avec Ip Man. Gong Er est un gardien des traditions mais malheureusement elle perd l'opportunité de les transmettre.

Ip Man devient déjà légendaire et une figure symbolique des arts martiaux chinois. Il est un symbole de la valeur spirituelle traditionnelle chinoise à l'époque moderne. La complexité d'Ip Man réside dans sa relation complexe avec la persistance traditionnelle et l'adaptation flexible à l'époque. Au début, Ip Man est un jeune homme issu d'une famille riche. Il n'a aucune pression pour travailler ni pour survivre. Il a aussi une famille heureuse. Il a donc une pure fascination pour les arts martiaux. Dans le film, il y a toujours la mémoire de sa vie heureuse avant ses quarante ans. Mais la joute entre le jeune Ip Man et le grand maître du ba gua zhang (le père de Gong Er) est un tournant dans la vie d'Ip Man. Le père de Gong Er représente tous les vieux héros qui ne s'adaptent plus à la société de plus en plus moderne. Et Ip Man représente l'héritage des traditions et aussi la situation actuelle du kung-fu dans la société. Ip Man a une parole : « Kung-fu, deux traits : vertical et horizontal. Ce qui gagne se tient debout, et ce qui perd tombe. Ce qui se tient debout a le droit de parler ». Cette parole montre la conception réaliste d'Ip Man. L'idée d'Ip Man est de s'adapter à la société en maintenant les traditions. Lorsque le kung-fu est fracturé par l'époque, les maîtres de kung-fu doivent chercher une nouvelle façon de survivre. Ce que Ip Man veut transmettre n'est pas seulement la réputation d'une famille, mais un espoir de l'héritage de kung-fu. Il veut que le kung-fu soit répandu dans le monde entier. Les traditions sont

---

adaptées à la société moderne. Ma San et Ip Man sont deux faces de la modernité : le bien et le mal. Ma San trahit les traditions, et Ip Man les modifie.

Quand la guerre arrive, les grandes familles se dispersent. Les maîtres de kung-fu fuient leurs villes natales. Mais finalement, Ip Man, Gong Er et Yixiantian « la lame » se trouvent tous à Hong Kong. Hong Kong est une ville relativement en paix pendant la guerre. Ip Man choisit d'ouvrir les écoles de kung-fu comme la façon de transmettre cette culture traditionnelle. Ce qu'il transmet n'est pas seulement le kung-fu, mais aussi l'esprit national. Après la guerre, Yixiantian choisit aussi d'enseigner le kung-fu à Hong Kong.

Dans le film, la guerre est plutôt un contexte historique qui crée ces grandes figures des maîtres de kung-fu. Et ces grands maîtres ont des destins différents après la guerre. Quand ils vivent une vie calme et normale après la guerre, il y a un sentiment mélancolique parce que ces grands personnages sont déjà vieux.

Ce que le film veut montrer est expliqué par une parole : « Les familles du kung-fu sont divisées entre le Nord et le Sud. Mais est-ce que le pays peut être séparé du Nord au Sud ? ». C'est l'esprit d'Ip Man, et aussi l'esprit de Wong Kar Wai. A l'époque, il n'y a pas seulement un maître, une famille. L'époque est créée par les maîtres : du Sud et du Nord. Le kung-fu, cette culture traditionnelle chinoise, n'a pas disparu lors de la guerre, de plus, elle est répandue du Nord au Sud, d'Ip Man à Bruce Lee, de la Chine au monde entier.

Par *The Grandmaster*, Wong Kar Wai montre une grande idée d'un pays inséparable du Nord au Sud. Cette idée correspond à l'attente des spectateurs chinois continentaux, et aussi à l'aspiration de Wong pour rechercher ses origines, c'est-à-dire les origines des Hongkongais.

---

## CHAPITRE 3 : LES SOURCES D'INSPIRATION FRANÇAISE ET CHINOISE DU CINEMA DE WONG KAR WAI

### *3.1 L'influence de la Nouvelle Vague sur les films de Wong Kar Wai*

La Nouvelle Vague est un mouvement cinématographique français de la fin des années cinquante du vingtième siècle. Le terme de la « nouvelle vague » est utilisé pour la première fois écrit par Françoise Giroud dans *L'Express* le 3 octobre 1957. L'article, au titre de « La nouvelle vague arrive ! », expose les résultats d'une grande enquête sociologique sur les rêves et les goûts des jeunes de 18 à 30 ans.<sup>199</sup> La Nouvelle Vague est la relève d'une génération de cinéastes, dont la plupart sont des critiques de cinéma issus des Cahiers du cinéma<sup>200</sup> : Éric Rohmer<sup>201</sup>, Jacques Rivette<sup>202</sup>, Claude

---

<sup>199</sup> GOMBEAUD Adrien, « La nouvelle vague, cinquante ans après », *Les échos*, le 21 septembre 2007 ([https://www.lesechos.fr/21/09/2007/LesEchos/20009-508-ECH\\_la-nouvelle-vague--cinquante-ans-apres.htm](https://www.lesechos.fr/21/09/2007/LesEchos/20009-508-ECH_la-nouvelle-vague--cinquante-ans-apres.htm)) ;

MAGNY Joël, « Nouvelle Vague, Cinéma », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, le 12 mars 2018 (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouvelle-vague-cinema/>) ;

L'expression de la « nouvelle vague » est plus tard utilisée dans le livre : *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse* (BAECQUE Antoine de, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris, 1998).

<sup>200</sup> <http://www.odysseeducinema.fr/nouvellevague.php>

<sup>201</sup> *Éric Rohmer est un réalisateur français*, né à Tulle en Corrèze le 21 mars 1920 et mort le 11 janvier 2010 à Paris. A la fin des années 1940, il rejoint *Les Cahiers du cinéma* et il est rédacteur en chef de la revue de 1957 à 1963. Il réalise tout au long des années 1950 des courts métrages et en 1959 son premier long métrage (*Le Signe du Lion*).

<sup>202</sup> Jacques Rivette est un réalisateur français, né à Rouen le 1er mars 1928 et mort le 29 janvier 2016 à Paris. Avec Éric Rohmer, il fonde *La Gazette du cinéma* en 1950. Il devient en 1963 rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*. En 1958 il réalise son premier film *Paris nous appartient*.

Chabrol<sup>203</sup>, François Truffaut<sup>204</sup>, Jean-Luc Godard<sup>205</sup>, Jean Douchet<sup>206</sup>, Luc Moullet<sup>207</sup>...



1. La couverture de l'Express N°328, le 3 octobre 1957

<sup>203</sup> Claude Chabrol, né le 24 juin 1930 à Paris où il est mort le 12 septembre 2010, est un réalisateur français. Membre de la génération de la Nouvelle Vague, il est d'abord critique de cinéma, puis producteur, avant de passer à la réalisation. En 1957, il tourne son premier long métrage *Le Beau Serge*, puis il réalise en 1959 *Les Cousins*. Ces deux films deviennent les premiers longs métrages de la Nouvelle Vague.

<sup>204</sup> François Truffaut est un réalisateur français, né le 6 février 1932 à Paris et mort le 21 octobre 1984 à Neuilly-sur-Seine. Il publie des articles dans *Les Cahiers du cinéma*, notamment en 1954 « Une certaine tendance du cinéma français », un texte pamphlétaire contre les cinéastes de « qualité française ». En 1959, il tourne le film *Les Quatre Cents Coups* qui remporte le prix de la mise en scène au festival de Cannes.

<sup>205</sup> Jean-Luc Godard est un réalisateur français et suisse né le 3 décembre 1930 à Paris. Comme Éric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard commence sa carrière dans les années 1950 comme critique de cinéma. Il écrit notamment dans *La Gazette du cinéma*, *Les Cahiers du cinéma* et *Arts*. En 1959, il tourne son premier long métrage *A bout de souffle* qui est considéré, comme *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut, comme un des films fondateurs de la Nouvelle Vague.

<sup>206</sup> Jean Douchet est un critique et historien du cinéma français, également écrivain, réalisateur et enseignant, né le 19 janvier 1929 à Arras. Il collabore à *La Gazette du cinéma*, puis à partir de 1957 aux *Cahiers du cinéma*.

<sup>207</sup> Luc Moullet est un réalisateur français, né le 14 octobre 1937 à Paris. Il débute comme critique aux *Cahiers du cinéma* et aux *Arts* en 1956. Il tourne en 1966 son premier long métrage *Brigitte et Brigitte* dans lequel il fait jouer de nombreux réalisateurs dont Claude Chabrol, Samuel Fuller, Éric Rohmer et André Téchiné.

Le cinéma en 1959 est dans un nouveau monde. Après la deuxième guerre mondiale, la nouvelle génération est désillusionnée. Tout d'abord, l'effondrement fasciste<sup>208</sup> provoque une sévère atteinte aux forces internationales de droite. Par la suite, la mort de Staline<sup>209</sup> et sa réévaluation conduisent des forces de gauche à un trouble. Et la Guerre d'Algérie<sup>210</sup> et la Guerre du Vietnam<sup>211</sup> rendent les centristes déçus. Les jeunes occidentaux traversent une crise intérieure. Ils trouvent la politique ridicule. Les œuvres littéraires et artistiques de cette époque commencent à attacher de l'importance à ces jeunes. Décrire ces jeunes devient un phénomène particulier de la littérature et de l'art de cette période. Il y a par exemple aux Etats-Unis la Beat Generation<sup>212</sup>, en Grande-Bretagne « les Jeunes gens en colère »<sup>213</sup>, et en France « la Nouvelle Vague ».<sup>214</sup>

<sup>208</sup> Le fascisme est un système politique autoritaire qui associe populisme, nationalisme et totalitarisme au nom d'un idéal collectif suprême. Le fascisme trouve dans les circonstances économiques et historiques de l'après-première guerre mondiale le contexte qui lui permet d'accéder au pouvoir, d'abord en Italie dans les années 1920 avec Mussolini, puis sous une variante accentuée, militariste, en Allemagne dans les années 1930 avec le nazisme et Hitler. Le 8 mai 1945, l'Allemagne signe officiellement sa reddition inconditionnelle et la seconde guerre mondiale sur le champ de bataille européen est finie. Et le fascisme s'effondre.  
(<https://zhidao.baidu.com/question/1052129682302761379.html>)

<sup>209</sup> Joseph Staline, né le 18 décembre 18782 à Gori (Empire russe, actuelle Géorgie) et mort le 5 mars 1953 à Moscou, est un révolutionnaire bolchevik et homme d'État soviétique d'origine géorgienne. Il dirige l'Union des républiques socialistes soviétiques à partir de la fin des années 1920 jusqu'à sa mort en établissant un régime de dictature personnelle absolue. Staline est largement considéré comme l'une des figures les plus importantes et les plus influentes du 20<sup>e</sup> siècle. Le stalinisme influence de nombreuses organisations et gouvernements marxistes-léninistes dans le monde, et Staline est considéré comme un symbole du socialisme et de la classe ouvrière. Les critiques sur lui soulignent qu'il tue des millions de personnes pendant son mandat et lance un grand nombre de répressions politiques, religieuses et ethniques.  
(<https://baike.baidu.com/item/%E7%BA%A6%E7%91%9F%E5%A4%AB%C2%B7%E7%BB%B4%E8%90%A8%E9%87%8C%E5%A5%A5%E8%AF%BA%E7%BB%B4%E5%A5%87%C2%B7%E6%96%AF%E5%A4%A7%E6%9E%97/8676088?fromtitle=%E6%96%AF%E5%A4%A7%E6%9E%97&fromid=166439>)

<sup>210</sup> La guerre d'Algérie est une guerre entre les combats de l'Algérie pour l'indépendance et la France entre 1954 et 1962. La France a finalement accepté l'indépendance de l'Algérie.

<sup>211</sup> La guerre du Vietnam (1955-1975) est essentiellement une bataille où le Sud-Vietnam soutenu par les États-Unis et d'autres pays démocratiques lutte contre le Nord-Vietnam, soutenue par l'Union soviétique et d'autres pays communistes, et le Front de libération nationale du Sud-Vietnam.

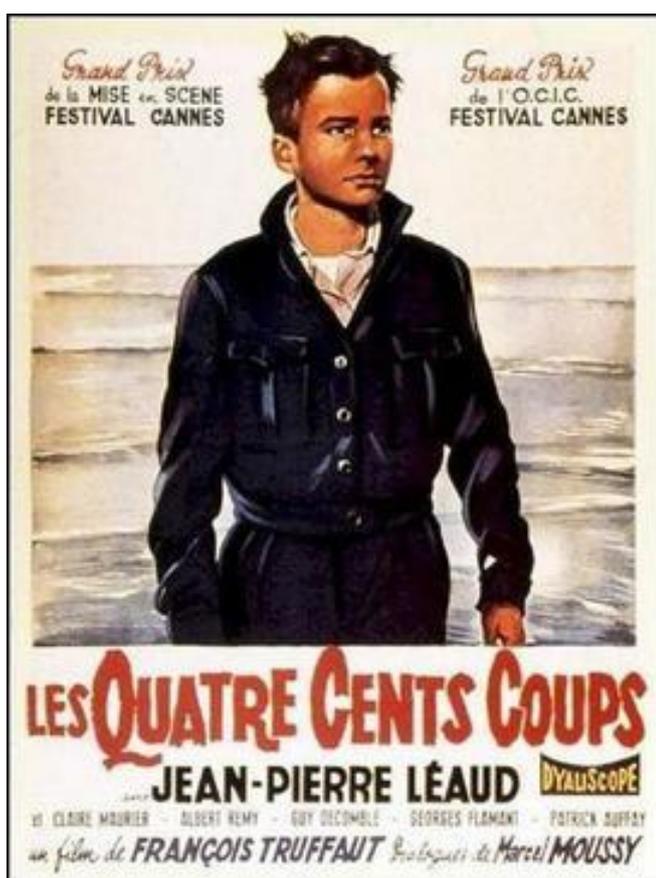
<sup>212</sup> La Beat Generation est un mouvement littéraire et artistique né dans les années 1950, aux États-Unis. Les membres originels de la Beat generation se rencontrèrent à New York : Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs (dans les années 1940), rejoints plus tard par Gregory Corso (en 1950). Au cours des années 1950, le groupe s'était étendu à des figures de la scène de San Francisco : Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure, Philip Whalen et Lew Welch.

<sup>213</sup> Jeunes gens en colère (« Angry young men ») est une expression utilisée par la presse britannique pour désigner un groupe d'auteurs dramatiques et de romanciers apparus durant les années 1950. Écrivains associés au mouvement sont : Kingsley Amis, John Braine, William Cooper, Thomas Hinde, Stuart Holroyd, Bill Hopkins, Philip Larkin, John Osborne, Harold Pinter, Edward Bond, Alan Sillitoe, David Storey, John Wain, Arnold Wesker, Colin Wilson.

<sup>214</sup> JIAO Xiongping, *La Nouvelle Vague française*, Jiangsu Education Press, le 1 janvier 2007.

La Nouvelle Vague n'est pas le résultat d'une longue recherche cinématographique, mais le fruit de la rencontre d'un groupe des jeunes cinéastes. « Grâce à l'entrée en lice de fringants défenseurs, le cinéma français a retrouvé une nouvelle vaillance ».<sup>215</sup>

En 1958, un cinéma moderne est né avec *Les Mistons* de François Truffaut et *Le Beau Serge* de Claude Chabrol. En 1959 et en 1960, d'autres jeunes cinéastes français participent à l'aventure de la Nouvelle Vague. François Truffaut gagne le prix de la mise en scène lors du Festival de Cannes en 1959 avec son film *Les Quatre Cents Coups*, et Jean-Luc Godard remporte le prix du meilleur réalisateur lors du Festival de Berlin en 1960 pour *À bout de souffle*. Il semble que la Nouvelle Vague apporte au cinéma français une grande aventure. Mais ce mouvement ne brille que pendant un temps très limité. En 1962, avec le film *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard, le cinéma moderne rencontre littéralement une crise et décline petit à petit. La plupart des articles disent que la Nouvelle Vague dure cinq ans.



2. L'affiche des *Quatre cents coups* de François Truffaut

<sup>215</sup> FRODON Jean-Michel, *Le cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Cahiers du cinéma, novembre 2010, P.5.

La théorie du film d'auteur voit le jour pendant la Nouvelle Vague. Cette théorie met l'accent sur le rôle du metteur en scène pendant le tournage des films. Les réalisateurs mettent leur style particulier dans une série de leurs films. En même temps, ils expriment la connotation et la personnalité par l'intermédiaire de différents matériaux et les pénètrent dans son œuvre.

André Bazin<sup>216</sup> est le père spirituel et le protecteur de la Nouvelle Vague. L'art cinématographique possède originellement la caractéristique de la narration historique. En comparaison d'autres arts, le cinéma est plus proche de la vie et de la réalité. Les films traduisent finalement la vie quotidienne en scènes parlantes et colorées pour que la vie ressemble à un poème dans le miroir du cinéma. Néanmoins, les films ne sont qu'une ligne graduelle, mais pas la totalité de la réalité. Les théories du montage et de la planification des scènes sont les bases théoriques, par exemple les théories des objectifs de profondeur du champ et de longueur. Pendant le tournage, il vaut mieux que les espaces et les temps complets ne soient pas cassés par le choix des scènes. Bazin insiste sur le respect des espaces actuels et des temps réels. En outre, les spectateurs ont la liberté de choisir et de méditer à condition que le monde objectif que le film déroule soit ouvert, optionnel, complexe et multi-significatif.

Ce sont aussi les moyens du tournage qui font la particularité des films de la Nouvelle Vague. Premièrement, le prix de revient est bas en raison de la courte durée, de l'utilisation des scènes réelles et des lumières naturelles. Les moyens de tournage attachent plus d'importance à la nature photographique des films. Deuxièmement, à propos des acteurs, des amateurs sont embauchés en grand nombre afin de montrer la vraie vie. Et troisièmement, quand il s'agit des histoires, les metteurs en scène préfèrent se servir d'assemblages d'événements absurdes pour troubler la structure des intrigues. La composition désordonnée se substitue à la cohérence narrative. Les thèmes des films dans la Nouvelle Vague n'insistent pas sur la politique, au contraire, ils cherchent le rejet des concepts éthiques conservateurs. Les montages libres ajoutent des scènes qui sont raccordées directement et qui sautent dans le temps.

Le cinéma français des années 1960 dépasse les frontières et arrive en Asie.

---

<sup>216</sup> André Bazin est un critique français de cinéma, né le 18 avril 1918 à Angers et mort le 11 novembre 1958 en Nogent-sur-Marne. Il est l'un des fondateurs des *Cahiers du cinéma*. Ses œuvres sont : *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962), *La Politique des auteurs* (1972), *Jean Renoir* (1971), *Orson Welles* (1972), *Charlie Chaplin* (1973), *Le Cinéma de l'occupation et de la Résistance* (1975), *Le Cinéma de la cruauté* (1975), *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)* (1984), *Œuvres complètes d'André Bazin* (2014). Il influence beaucoup l'ensemble de la critique française et plus particulièrement sur les réalisateurs de la Nouvelle Vague.

---

Wong Kar Wai est un grand admirateur de Jean-Luc Godard et de François Truffaut. L'allusion à l'oiseau sans pattes dans son film *Nos années sauvages* trouve son origine dans *Bande à part* (1964) de Jean-Luc Godard. Avant la mort d'Arthur (joué par Claude Brasseur), il y a un monologue : « Avant la mort, Arthur a vu le visage d'Odile. Dans le noir brouillard qui tombait sur lui, il a aperçu cet oiseau fabuleux dans la légende indienne qui n'a pas de patte et qui ne se repose jamais. Il dort dans le grand vent, et seule la personne qui meurt peut le voir ». Avant la mort de Yuddy dans *Nos années sauvages*, il dit que jusqu'à la fin il ne sait pas quelle femme il aime vraiment, mais il voit sa première rencontre avec Su Lizhen. De même, avant la mort dans *Ah Wah* d'*As Tears Go By*, la dernière scène qu'il voit est celle où il embrasse Ah Ngor dans la cabine téléphonique.

Dans plusieurs films de Wong, l'influence de la Nouvelle Vague se remarque par l'utilisation des intrigues désordonnées, du thème de la vie quotidienne, des décors authentiques et du montage libre.

C'est la théorie du film d'auteur de François Truffaut qui apparaît le plus dans les films de Wong Kar Wai. Wong insiste pour écrire les scénarios lui-même, pour que les actes, les scènes et les paroles soient contrôlés plus facilement lors du tournage. Par conséquent, les acteurs peuvent s'éloigner des scénarios afin de jouer un personnage authentique et quotidien. Comme un écrivain qui possède son propre style, Wong établit son style personnel dans ses films.

Wong Kar Wai excelle à exprimer la vie sans racine des hommes modernes, surtout ceux qui vivent dans la métropole de Hong Kong. L'ambiance est très lente et poétique, comme dans *A bout de souffle*. Beaucoup influencé par les films de Jean-Luc Godard, Wong est le maître des actions confuses des personnages. Ces actions sont difficiles à comprendre par les spectateurs parce que même les personnages dans le film ne savent pas pourquoi ils agissent comme ça. Ils sont perdus dans la société et dans leur époque, si bien qu'ils ne trouvent pas leurs racines.

*As Tears Go By* est le premier film réalisé et écrit par Wong.

Le titre chinois du film est « Carmen à Mongkok ». Mongkok est le quartier hongkongais où se passent les combats des bandes hongkongaises dans le film. Ah Wah est pris dans un dilemme entre son amour pour Ah Ngor et la fidélité pour son ami Fly. Wong compare Ah Wah à Carmen parce que dans une société pleine de combats et de heurts, une petite personne comme Ah Wah n'a pas le choix dans sa façon de vivre. Ah Wah connaît l'hésitation, le désir et la peur en faisant un choix entre Ah Ngor, son

---

amoureuse qui peut le mener vers une vie ordinaire, et Fly, son ami qui lui fait confiance pour toujours. Même s'ils ont le courage de poursuivre l'amour, la société les conduit toujours à une fin tragique.

Le film raconte une histoire de gang de façon très réaliste. La narration est claire de manière à ce que les spectateurs trouvent la vie impitoyable. Wong refuse de décrire les gangsters avec une distinction claire entre le noir et le blanc. Influencé par la Nouvelle Vague, le metteur en scène cherche une façon de dérouler la réalité historique et les authenticités humaines. Tous les hommes ont des sentiments, même les gangsters. Ah Wah et Fly sont des gangsters mais en même temps deux personnes ordinaires dans la vie. L'un protège de tout son cœur l'amitié, l'autre fait toujours des compromis. Ils vivent avec dignité en marge de la société.

Même si le film porte sur le thème du héros, la mort désespérée et cruelle d'Ah Wah annonce la fin mortelle du héros. Wong décrit Ah Wah comme un prisonnier du monde cruel des gangs, mais aussi un héros qui cherche sa propre justice. Pourtant la fin est antihéroïque.

La scène où Ah Wah est abattu par le policier et s'écroule près du trottoir ressemble à la mort de Michel (joué par Jean-Paul Belmondo) dans *A bout de souffle*. Les deux personnages souffrent de la marginalisation et ils ont une même fin tragique. Pourtant Ah Wah agit pour une raison qui le pousse à protéger son ami. Il fait finalement le choix d'assumer sa responsabilité envers son ami. C'est pourquoi l'amour sans résultat d'Ah Wah et Ah Ngor devient plus mélancolique. Une promesse qui ne sera jamais accomplie montre plus de tristesse.



3. La scène de la mort de Michel dans *A bout de souffle*



4. La scène de la mort d'Ah Wah dans *As Tears Go By*

Les scènes de combats de bâtons, au lieu des batailles du fusil, rendent le ton plus froid. Le style poétique et romantique apporte à ce film d'action plus de douleur et de désespoir. Les films de gangs de Hong Kong à cette époque sont vulgaires et schématisés. Au moment où les spectateurs aspirent à un nouveau style plus original et plus poétique, le mystère de l'histoire et l'esthétique des scènes du film *As Tears Go By* les attirent beaucoup.

Les pistes compliquées de l'histoire et les multi-visions fatiguent un public qui cherche la détente en regardant le film. Mais simultanément, le style photographique

créatif, les musiques poétiques et les monologues personnalisés le conduisent à continuer de regarder ce film malgré la lassitude.

*Nos années sauvages* est une autre référence à la Nouvelle Vague. Le titre chinois est « La biographie d'une personne qui vole ». L'allusion à l'oiseau sans pattes est tirée de *Bande à part* de Jean-Luc Godard. L'homme est un oiseau sans pattes qui vole pour toute sa vie et qui dort dans le vent quand il est fatigué. La seule fois qu'il touche terre, c'est au moment de sa mort. Yuddy s'échappe avec l'excuse de chercher sa mère biologique, mais il finit par se détruire. La confiance en soi lui manque, ainsi il refuse d'endosser ses responsabilités.

Le temps s'écoule sans attachement. Yuddy avance sans arrêt comme le temps. Il chasse l'amour avec passion mais abandonne ses amoureuses lorsque la dépendance devient pour lui une contrainte. Ses souvenirs sont numériques, ses amours ont une limite et sa vie est comptée à la seconde. Presque tous les jeunes désirent une jeunesse infinie. Mais en même temps ils ont peur pour les responsabilités. Ils cherchent toujours quelque chose. Cette contradiction produit une sympathie parmi les spectateurs.

Par rapport à *Ah Wah d'As Tears Go By*, Yuddy de *Nos années sauvages* se trouve plus en marge de la société et il est plus compliqué. La vie vagabonde et tragique de Yuddy, sans amour ni espoir, est à peu près une copie d'Antoine (joué par Jean-Pierre Léaud) dans *Les Quatre Cents coups* de François Truffaut. Tous les personnages dans le film ont leur propre problème. Et la contradiction à l'intérieur de chaque personnage rend les relations humaines plus complexes.

Le changement de l'espace-temps montre le courage de Wong Kar Wai. Par exemple, au début, après la première rencontre de Yuddy et Su Lizhen dans le couloir sombre, la scène se poursuit sans aucun signe dans une forêt tropicale. La forêt tropicale est la dernière scène que Yuddy voit à la fin du film, lors de sa mort. Cette structure des scènes fait du film une composition des souvenirs les plus importants de Yuddy. Toutes les scènes se concentrent sur Yuddy. L'espace-temps et les autres personnages dans son histoire lui sont totalement subordonnés.

A propos de cet espace-temps, les intrigues sont encore dépareillées et décousues. En ignorant la narration suivant le temps, Wong renonce à raconter une histoire complète dans l'ordre. Il brise la chaîne fermée et circulaire de la raison et du résultat. A partir de ce film, Wong Kar Wai commence à raconter les histoires en mettant l'accent sur les personnages, au lieu des intrigues, pour que l'histoire soit plus authentique et mouvante.

---

La piste historique dans le film est seulement le changement sentimental à l'intérieur du Yuddy. Les intrigues se lient vraiment lâchement. Quand les autres cinéastes fouillent le thème profond et les caractéristiques des personnages, Wong Kar Wai insiste sur la volonté et l'incertitude.

Le film s'envole avec la confusion et la recherche de la mère biologique de Yuddy, et atterrit avec son effondrement. C'est pourquoi le style de la narration est libre et discursif, si bien que le film est difficile à comprendre.

*Chungking Express* est particulièrement vanté par Quentin Tarantino au Festival de Cannes en 1994. Cette appréciation aide Wong Kar Wai à s'ouvrir au marché international. Et ce film est considéré par les critiques américains comme le modèle oriental influencé par la Nouvelle Vague.

Chez Wong, la métropole est une place où les habitants veulent s'enfuir : la société moderne hongkongaise est un ensemble d'individus qui vivent dans leur propre monde enfermé. Les personnages dans le film, malgré leur désir, n'arrivent pas à communiquer avec les autres dans le monde réel. Les personnages de *Chungking Express* sont isolés. Ils aspirent à l'amour et à la communication mais ils hésitent entre s'échapper et avancer. Cependant cette fois, Wong Kar Wai donne à la fin du film un peu d'espoir, qui peut suggérer pour la première fois un amour sans nuage.

*Chungking Express* est un exemple typique de l'union de pièces indépendantes. Il est composé de deux histoires d'amour. Et avec la fin spontanée et ouverte, les déplacements instables des scènes et l'attention à la société actuelle, ce film reprend pas mal de références de la Nouvelle Vague. Et comme Truffaut et Godard, Wong Kar Wai tourne le film en écrivant le scénario. Chaque jour de tournage, il apporte un résumé, et pendant le tournage, il crée le scénario.

La musique métallique reflète l'angoisse des gens vivant dans les villes contemporaines. Faye écoute toujours la chanson *California Dreams*. La chanson annonce, dès le début de la rencontre de Faye et du Policier N°633, leur séparation inévitable dans le bar California. C'est aussi une allusion qu'elle rêve de partir pour les Etats-Unis, en Californie.

---

Le style personnel de Wong se poursuit dans *Les Anges déchus*. Le film est mélancolique et un peu pessimiste. « La raison est que nous vivons dans une société composée d'individus indépendants ». <sup>217</sup>

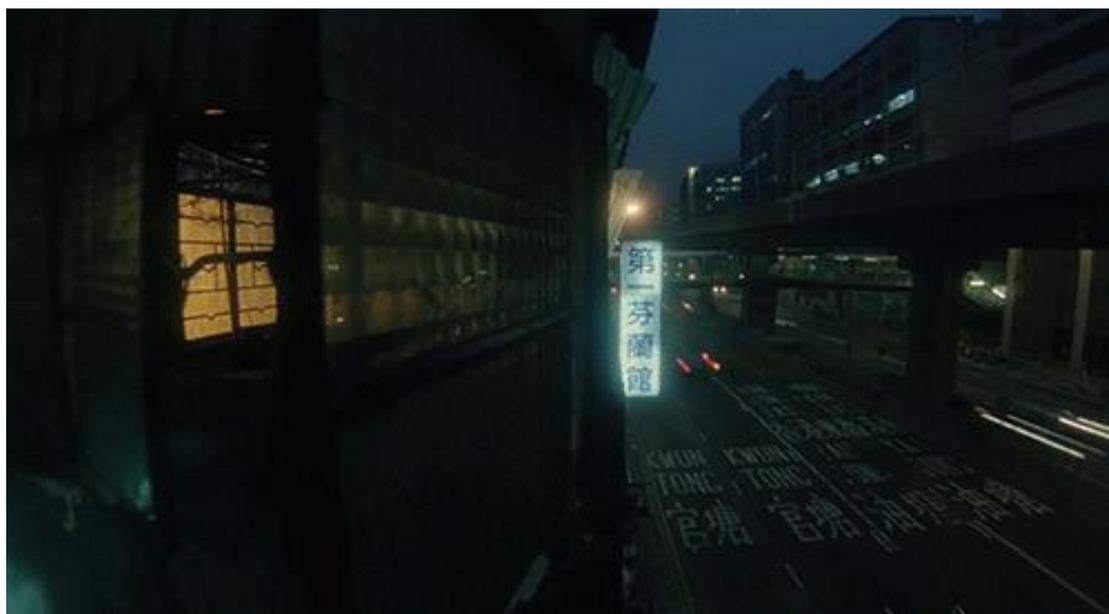
Les monologues imaginaires du personnage sourd-muet sont un essai courageux. Cette originalité déroule l'orientation à sens unique de la communication entre les humains. La volonté de s'exprimer au monde est une ironie. Quand les hommes s'enferment dans leur propre monde, un personnage qui ne peut pas communiquer cherche les liens avec les autres par de petits frottements.

La technique de tournage est celle de la vidéo musicale télévisée, la même technique utilisée dans *Chungking Express* et *Nos années sauvages*. La caméra à main paraît cette fois directement dans le film. La plupart des scènes se passent pendant la nuit, donc l'ambiance du film aurait été sombre et chagrine, mais le tournage vacillant qui utilise des lumières urbaines rend l'atmosphère plus dynamique et romantique. Les personnages principaux sont immobiles quand les autres passent rapidement comme des fantômes. La caméra suit toujours les actions des personnages pour que les scènes bougent au rythme de la ville.

La ville de Hong Kong est pleine de gratte-ciel. Pour filmer cette métropole étroite, Wong Kar Wai choisit des mises au point courtes et le grand angle. Avec des vues tournées vers le ciel, les scènes proches deviennent difformes. Les scènes lointaines sont trop éloignées. Le grand angle rend la petite ville plus grande. Cependant, la vue en perspective déforme l'espace. Hong Kong devient une ville en réalité et aussi en rêve. Les vues dans le film n'évitent ni n'embellissent la vulgarité et le désordre de la métropole, mais en même temps la rendent plus poétique.

---

<sup>217</sup> FANG Erping, « Hériter et développer : Les relations entre la Nouvelle Vague française et les films de Wong Kar Wai », Université Populaire de Chine, 2005.



5. La ville de Hong Kong dans *Les Anges déchus*

Influencé par le film d'auteur, Wong Kar Wai écrit le scénario en tournant le film. Ce sont les monologues massifs qui font avancer les intrigues. Les paroles sont courtes et raffinées. Avec les soliloques, les paroles créent une atmosphère chagrine et décadente.

L'histoire d'*In the Mood for Love* se passe à Hong Kong dans les années 1960. Comme dans les films de la Nouvelle Vague, l'histoire des deux personnages est une histoire d'amour ordinaire de l'époque. Les spectateurs s'immergent dans les vieux rêves de Hong Kong, et ces vieux rêves leur rappellent la douceur du temps passé en voyant sur l'écran Chow Mo Wan et Su Lizhen qui avalent leur salive en face de l'amour et laissent le temps passer cruellement.

Le style de Wong Kar Wai y est montré par les gros plans fins, par les lumières douces dans la pluie, par les couleurs distinguées et par la composition des nuances.

D'abord, les gros plans sur les visages sont ralentis. Les travellings alternés entre plongée et contre plongée constituent la beauté des scènes. Les silhouettes sont gracieuses, et la démarche de Su Lizhen est sensuelle.

Deuxièmement, l'esthétique implicite est une autre caractéristique du film. L'idée implicite incite les spectateurs à réfléchir plus. Comme dans le film *À bout de souffle*, les actions confuses des personnages du film *In the Mood for Love* montrent l'idée de la société des années 1960. A travers le malheur de Chow Mo Wan et Su Lizhen, le film montre les sentiments sincères des deux personnages et la vie morale de l'époque.

---

La métaphore est une des caractéristiques de cette esthétique implicite. Le montage métaphorique connecte des scènes différentes pour amener la comparaison, le symbole et l'allusion. Par exemple, la scène des lampadaires sombres qui apparaît plusieurs fois signifie le cœur isolé de Su Lizhen ; la scène de la pendule fait penser à la fuite du temps ; la scène où Chow Mo Wan se couche lui-même dans les bruits du mah-jong joué par ses voisins montre sa solitude au milieu d'un environnement dynamique. En outre, le montage redoublé répète les mêmes scènes pour insister sur un sens typique. Par exemple, la scène où Chow Mo Wan et Su Lizhen se croisent dans le couloir étroit chaque fois qu'ils achètent des nouilles montre leur situation quotidienne : chacun vit dans son monde enfermé sans communication avec d'autres. La scène où Su Lizhen va et vient plusieurs fois sur l'escalier de l'hôtel de Chow Mo Wan aide les spectateurs à découvrir facilement l'hésitation de madame Su.

L'allusion des lumières et des couleurs est la deuxième façon pour mettre en avant l'esthétique implicite. Des couleurs sombres et éclairées sont alternées par les changements des lumières. Les lumières naturelles sont importantes dans ce film comme dans les films de la Nouvelle Vague. Les lampadaires de la rue sont faibles, les couloirs et les escaliers sont obscurs. Wong Kar Wai n'utilise pas l'illumination claire et blanche, il utilise les lumières naturelles et jaunes pour que l'ambiance soit authentique. La rue et la boutique de nouilles sous la pluie couvrent le film d'une atmosphère chagrine et étouffante.

Le symbolisme des objets est le troisième moyen de cette esthétique implicite. Les vingt-sept robes traditionnelles de Su Lizhen révèlent parfaitement son élégance. Le changement des couleurs des robes de Su Lizhen éclaire le sentiment du personnage. Su Lizhen a l'habitude de porter les robes traditionnelles chinoises en noir et blancs, en vert clair, en rouge et en bleu avec des motifs de fleurs jaunes. Les changements de robes montrent les développements de l'intrigue. Par exemple, au début, elle porte souvent les robes en gris ou en noir et blanc qui exposent sa solitude parce que son mari part souvent à l'étranger et qu'elle est toujours toute seule chez elle ; après avoir bavardé plusieurs fois avec Chow Mo Wan, elle porte quelques fois des robes de couleur claire, même si c'est que pour acheter des nouilles (en fait pour croiser Chow Mo Wan) ; et c'est une robe rouge qu'elle porte quand elle retrouve Chow Mo Wan à l'hôtel pour écrire avec lui le roman, et c'est le moment où l'amour se produit ; et lorsque Su Lizhen se décide à partir avec Chow Mo Wan, elle choisit une robe vert clair qui symbolise l'espérance du futur, mais elle arrive trop tard, monsieur Chow étant déjà

parti. A la fin, le mélange du vert de la robe et du rouge du rideau, du lit et de la couverture traduit le désespoir de Su Lizhen. Les pantoufles de Su Lizhen revêtent un sens symbolique de l'amour implicite de Chow Mo Wan et Su Lizhen. Laissées chez monsieur Chow, ces pantoufles sont toujours gardées par lui. Mais quand Chow Mo Wan part pour Singapour, il les oublie. Après que Su Lizhen retourne à Hong Kong, elle rentre dans son ancien appartement et celui de monsieur Chow. Elle trouve ses pantoufles chez monsieur Chow et elle les emporte. La scène où elle porte les pantoufles symbolise la fin de cet amour sans futur.

Troisièmement, le rôle de la bande sonore est essentiel. Le bruit des gouttes de pluie est impressionnant. La musique du violon qui s'élève à chaque fois que Chow Mo Wan et Su Lizhen se croisent dans le couloir est à bon escient. La chanson s'appelle *Quizas Quizas Quizas*. « Quizas » est un mot espagnol signifiant « peut-être ». Evidemment, cette chanson s'adapte parfaitement au sentiment du film. Tous ces détails rendent le film plus délicat.

Quatrièmement, le tournage rapide ralentit le temps parce que les personnages du film ont envie d'arrêter le temps au moment où ils sont ensemble. Les scènes des actions simples se répètent tour à tour. Le film concentre sur les souvenirs. Ainsi, même une seconde doit ressembler à toute la vie. Les scènes tournées derrière le couloir offrent aux spectateurs un regard furtif. L'histoire des deux personnages passe au second plan. Pour les spectateurs, cette manière de tourner les fait ressembler aux voisins des personnages du film.

Finalement, influencé par le style des intrigues faibles de la Nouvelle Vague, Wong Kar Wai utilise des actions très simples et des paroles raffinées pour attirer les spectateurs. C'est l'esprit du film de Wong : il n'y a pas de paroles affectueuses comme « je t'aime », mais l'amour dans ses films est montré de manière suggérée.<sup>218</sup> En conséquence, c'est le thème et les sentiments du film qui sont littéralement mis en avant.

Dans les films de Wong, le thème permanent est celui de la communication des personnes dans la vie actuelle : instable, capricieuse et inconstante. Wong Kar Wai fait attention au vagabondage sans racine, à l'indifférence entre les personnes, aux souvenirs impérissables, à la solitude, au déchaînement et à la peur d'être refusé.

---

<sup>218</sup> Asia online, « Hong Kong: In the mood for cinema », le 16 juin 2014. (<http://asia.aefe-asie.net/?p=2057>)

---

La vie des gangsters retient particulièrement l'attention de Wong. Le rôle principal, un homme qui « vole » pendant toute sa vie, est la peinture des jeunes Hongkongais qui vivent dans une société rapidement modernisée mais chaotique. Le choix des rôles des films de Wong est semblable à celui des metteurs en scène de la Nouvelle Vague. L'infinité de la vie authentique des hommes se révèle. Les personnages se dégradent dans *As Tears Go By* et *Nos années sauvages*, les policiers vivent dans un système rigoureux dans *Nos années sauvages* et *Chungking Express*, et l'assassin refuse le sentiment humain dans *Les anges déchus*. Tous ces personnages connaissent une vie instable et changeante. Ils sont le reflet de l'esprit de Wong lui-même.

Dans ses films, le rythme de vie est rapide et les personnages sont toujours sur une piste de course sans destination. Les personnages sont occupés pour des raisons qu'ils ne connaissent pas eux-mêmes. Ils font la course avec eux-mêmes, avec les autres, avec le temps. La course continue jusqu'à ce qu'ils soient fatigués. Mais c'est également le moment où ils s'aperçoivent de leur vieillesse.

Le sentiment de vagabondage et d'agitation apporte aux personnages une solitude profonde. Et cette solitude les rend conscients du besoin de s'auto-protéger. Enfin, ils n'ont pas de sentiment pour la vie. Ils tombent amoureux dans le moment temporel où la rencontre se passe, et ils oublient l'amour. Après quelques années, ils s'en souviennent tout à coup avec une tristesse faible. Le thème de la recherche est un point commun des films de Wong Kar Wai et ceux de la Nouvelle Vague. Il manque aux personnages les sentiments de l'amour, de l'amitié et de l'appartenance familiale. Ils sont nés dans la solitude, donc ils cherchent des sentiments absents. Cependant le courage de saisir l'amour leur manque.

Wong Kar Wai nous montre la mélancolie quotidienne avec un style esthétique et doux. Les histoires ne se déroulent pas au fur et à mesure du temps qui s'écoule. Les personnages sont toujours isolés et en même temps associables. Ils ont la persévérance de se battre même s'ils sont fragiles. Les histoires dans la métropole industrialisée racontent les sentiments vagues et cachés des personnages.

En succédant au style de la Nouvelle Vague, Wong Kar Wai essaye de créer de nouveaux styles et en même temps de dépasser les règles du cinéma d'auteur qui refuse toutes les traditions.

La narration se transforme chez Wong Kar Wai. L'existentialisme rend les auteurs de film plus libres pour raconter les histoires. La méthode de narration est souvent laborieuse. Les histoires dans les films avec peu de lien font que l'ordre des intrigues

---

n'est pas clair et la ligne historique devient discontinue. La juxtaposition des histoires indépendantes est un développement du style de la Nouvelle Vague. Le point de vue narratif n'est pas fixe ni unique. Le fil du temps est cassé par le mélange de l'ordre des scènes, et le fil de l'espace est brisé par le saut des vues. A partir de *Nos années sauvages*, Wong Kar Wai met l'accent sur le caractère et la situation spirituelle des personnages.

La bande de son est aussi particulière dans les films de Wong Kar Wai. Les monologues jouent un rôle certainement essentiel. Les monologues deviennent souvent un moyen pour comprendre les intrigues désordonnées et le changement irraisonné de l'espace-temps. L'environnement géographique produit des bruits spéciaux, par exemple, les bruits de la pluie, des trains et du mah-jong. Les musiques et les chansons non seulement établissent l'ambiance du film, mais aussi indiquent la société et l'époque. Tout l'art sonore dans les films de Wong Kar Wai correspond bien à son style personnel.

Non seulement le thème, mais aussi la façon de tourner les films est influencée par les films de la Nouvelle Vague, surtout ceux de Truffaut et de Godard. En prenant la Nouvelle Vague pour référence, Wong Kar Wai développe son style personnel, racontant toujours des histoires typiquement hongkongaises. Ce style est bien apprécié par les spectateurs régionaux et aussi internationaux. Et les références françaises font ses films les bienvenus au Festival de Cannes.

### 3.2 La pensée chinoise dans les films de Wong Kar Wai

#### 3.2.1 La pensée philosophique du Vide

Dans la philosophie chinoise, le Vide n'est pas une conception d'aucun contenu, mais un élément actif.<sup>219</sup> Comme le yin et le yang<sup>220</sup>, le Vide et le Plein ont une relation symbiotique. Dans le Vide, il y a le principe d'alternance du yin et du yang. Et c'est avec le Vide que le Plein aura un véritable plein. « L'art chinois compose au Vide sa liberté en donnant à ce qui fait sens l'opacité luisante, fuyante et insaisissable du mercure, en donnant à ce qui fait centre la mobilité inassignable du hors champ ».<sup>221</sup> Le rôle du Vide est important dans la pensée philosophique chinoise, ce qui influence tous les genres de l'art chinois.

La pensée du Vide explique les « espaces blancs » dans les films de Wong Kar Wai, dans le montage, les intrigues, les figures des personnages et les paroles.

A propos du montage, *The Grandmaster* est représentatif parmi tous les films de Wong. Après la sortie du film, il y a une rumeur que la version complète du film dure quatre heures. Et le public l'attend avec intérêt. Wong Kar Wai explique qu'en réalité, ce sont toutes les sources tournées qui durent quatre heures, et que la version de 130 minutes (sortie en 2013) est déjà une version complète pour lui. Zou Jingzhi (le premier scénariste du film) explique que Wong Kar Wai avait choisi toutes les parties du film qui seraient abandonnées si le montage devait être fait par d'autre réalisateurs.<sup>222</sup> Lorsqu'on lui demande comment il choisit ses sources, Wong répond : « Godard a une expérience comme ça : pour une scène des personnages masculin et féminin, il jette une pièce, le front représente le plan du personnage masculin et le contraire est celui du

<sup>219</sup> CHENG François, *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1979.

<sup>220</sup> Le yin et le yang signifient littérairement retour et face au soleil. Dans la philosophie chinoise, le yin et le yang sont deux éléments contradictoires et à la fois complémentaires. En tant que composition importante de la conscience culturelle traditionnelle chinoise, cette relation abstraite représente tous les concepts contradictoires et complémentaires : terre et ciel, lune et soleil, nuit et jour, hiver et été, bas et haut, gauche et droite, statisme et mouvement, douceur et rigidité, vertu et punition, féminin et masculin.

<sup>221</sup> MONDZAIN Marie-José, *Transparence, opacité ? 14 artistes contemporains chinois*, Diagonales, Paris, 1995.

<sup>222</sup> XIE Pei, « Entretien avec Wong Kar Wai », *The Time Weekly*, le 1 janvier 2013.

personnage féminin. Mais moi, je n'ai pas de secret. Donc il faut souvent longtemps pour mon montage ». <sup>223</sup>

Le montage de *The Grandmaster* rend le film incohérent. Les sources choisies par Wong sont des morceaux pas très clairs à propos des intrigues. L'histoire est alors incomplète : beaucoup de scènes ressemblent à des bavardages vides de sens entre les personnages. En fait, cette façon de monter laisse des « espaces vides » dans le film. Entre les scènes, les intrigues se passent logiquement et spontanément. Les spectateurs peuvent imaginer les intrigues manquées parce que le Vide permet de composer, grâce aux intrigues montrées, les autres éléments dans l'histoire. Donc le Vide dans le film donne aussi aux spectateurs un plaisir de l'imagination.

A propos des intrigues, les films de Wong ne racontent jamais les intrigues importantes des histoires pour laisser des « espaces blancs ».

Dans *In the Mood for Love*, les scènes où Chow Mo Wan et Su Lizhen passent les nuits dans la chambre 2046 de l'hôtel s'arrêtent toujours aux bavardages des deux personnages. Les spectateurs ne savent jamais s'ils ne font qu'écrire les romans ensemble dans la chambre. Donc les spectateurs imaginent souvent que le fils de Su Lizhen est celui de Chow Mo Wan. C'est l'effet des « espaces blancs » des intrigues. C'est le Vide dans les intrigues qui laisse les spectateurs imaginer. Parce que dans les Vide, il y a beaucoup d'histoires que le metteur en scène ne raconte pas.

Dans *Happy Together*, Lai Yiu Fai et Chang ont une relation ambiguë. Lorsque Lai Yiu Fai et Ho Po Wing se séparent, Lai et Chang sont proches. Ils bavardent, boivent et dansent. Lorsque Lai est ivre, il ouvre son cœur à Chang, et Chang le renvoie chez lui. Après cela, Chang part pour le phare au bout du monde. Les spectateurs ne savent pas ce qui se passe entre Lai et Chang, s'il y a de l'amour entre eux. Les intrigues laissent trop d'« espaces blancs ». Mais les « espaces blancs » sont riches, parce que ce sont dans ces « espaces blancs » que Lai change d'avis. Des histoires se passent dans ces « espaces blancs » : Lai ne veut plus errer en Argentine ; il part pour la chute d'eau, puis rentre à Hong Kong. Dans le Vide, les sentiments du personnage ont changé. Ce n'est pas nécessaire de raconter toutes les histoires parce que la fin explique tout.

A propos des figures des personnages, les « espaces blancs » existent dans les vues de dos et les silhouettes.

---

<sup>223</sup> WU Yifan, « Entretien avec Wong Kar Wai : à propos du *The Grandmaster* », *New Times*, le 23 janvier 2013.

Dans *Les cendres du temps*, les scènes tournent souvent les silhouettes des personnages pour qu'ils soient plus mystérieux. Les personnages dans le film sont ceux de cape et d'épée, ils errent face à leur destin. C'est pourquoi, quand les spectateurs ne voient pas clairement leur visage, ils ne peuvent pas deviner leur destin. Les « espaces blancs » des personnages montrent les incertitudes de leur vie.

Dans *In the Mood for Love*, les spectateurs ne voient jamais les visages de la femme de monsieur Chow et du mari de madame Su. Chaque fois qu'ils apparaissent, ce sont leurs dos, ou leurs silhouettes jusqu'aux mentons que l'on voit. Le Vide des figures des personnages rend l'histoire mystérieuse, parce que les spectateurs sont curieux pour les personnages qui trompent les rôles principaux. Quand les spectateurs ne les voient pas, ils imaginent l'histoire entre eux. Et les histoires indiquées par chaque spectateur sont certainement différentes. En conséquence, les scènes où Chow Mo Wan et Su Lizhen devinent et jouent comment leurs époux sont ensemble enferment l'imagination : les spectateurs ont la même vision que celle des rôles principaux.



6/7. Les scènes des rencontres de madame Su et madame Chow



8. Le dos du mari de madame Su

A propos des dialogues, les paroles importantes sont traitées de manière silencieuse. Dans *Happy Together*, Lai enregistre ses secrets dans le magnétophone de Chang. Ses paroles sont silencieuses. Quand Chang arrive au phare au bout du monde, il entend les secrets de Lai, mais les paroles sont encore silencieuses. C'est dans les paroles de Chang que les spectateurs savent qu'il y a seulement des bruits comme des sanglots saccadés. Les paroles importantes sont traitées dans l'« espace blanc », celui qui rend l'histoire plus dramatique. A la fin d'*In the Mood for Love*, Chow Mo Wan dit ses secrets à un trou au temple d'Angkor Wat. Les paroles sont là aussi traitées comme silencieuses, et les plans sont tournés de loin. Les spectateurs ne peuvent pas lire les paroles sur ses lèvres. L'« espace blanc » dans ces paroles donne à l'histoire de Chow Mo Wan et Su Lizhen une fin infinie. Si les paroles sont entendues par les spectateurs, il n'y a plus de secrets chez Chow Mo Wan. Si Chow Mo Wan n'a plus de secrets, il semble que leur histoire est vraiment finie.

Dans les films de Wong Kar Wai, la pensée du Vide se trouve partout. Cette pensée est la base du style de Wong : les intrigues ne sont pas claires et les histoires n'ont pas de fin certaine. Mais c'est dans le Vide que les films de Wong deviennent plus complets.

### 3.2.2 La pensée du monde infini

Dans le *Yi Jing*<sup>224</sup>, il y a une phrase qui représente la pensée chinoise sur le monde : « Le ciel marche bien lui-même ». En chinois ancien, le « ciel » est le monde. Cette phrase signifie que le monde est un processus infini. Les mouvements du monde sont continuels, réguliers et spontanés. Le monde n'est pas créé par quelqu'un, et il ne finit pas.

La pensée du monde infini est une base de la philosophie antique chinoise. Comme le monde est un processus infini, après la mort, les êtres sensibles se réincarnent dans les Six Destinées<sup>225</sup>. C'est la pensée bouddhiste de la réincarnation. Et cette pensée influence beaucoup la littérature et l'art chinois.

Les pensées du monde infini et de la réincarnation expliquent les identités des personnages dans les films de Wong Kar Wai.

Les films de Wong sont considérés comme une série, parce que les personnages dans ses films portent souvent le même nom et sont joués par les mêmes acteurs.

Treize acteurs jouent dans deux ou plus de deux films de Wong : Tony Leung (Le guerrier aveugle des *Cendres du temps*, Policier N°633 de *Chungking Express*, Lai Yiu Fai de *Happy Together*, Chow Mo Wan d'*In the Mood for Love*, Chow Mo Wan de *2046*, Ip Man de *The Grandmaster*), Maggie Cheung (Ah Ngor d'*As Tears Go By*, Su Lizhen de *Nos années sauvages*, La femme des *Cendres du temps*, Su Lizhen d'*In the Mood for Love*, Su Lizhen de *2046*), Leslie Cheung (Yuddy de *Nos années sauvages*, Ou-yang Feng des *Cendres du temps*, Ho Po Wing de *Happy Together*), Jacky Cheung (Fly d'*As Tears Go By*, Zeb de *Nos années sauvages*, Hung Chi des *Cendres du temps*), Carina Lau (Lulu de *Nos années sauvages*, La fleur de pêche des *Cendres du temps*, Lulu de *2046*), Andy Lau (Ah Wah d'*As Tears Go By*, Tide de *Nos années sauvages*), Takeshi Kaneshiro (Policier N°233 de *Chungking Express*, He Zhiwu des *Anges déchus*), Charlie Young (La jeune fille des *Cendres du temps*, Cherry des *Anges déchus*),

<sup>224</sup> Le *Yi Jing* (vers XI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), littéralement « classique des changements », est un manuel chinois qui utilise un système des signes binaires pour montrer les changements et l'invariance du monde. L'idée centrale du livre est d'utiliser l'alternance du yin et du yang pour expliquer les changements. Ce livre représente la philosophie chinoise et la cosmologie chinoise.

<sup>225</sup> Les Six Destinées sont un terme bouddhique, qui désigne dans la cosmologie bouddhiste les six mondes principaux où se réincarnent les êtres sensibles d'après leurs actes liés à leurs vies antérieures. Les Six Destinées sont : le monde des dieux ou des êtres célestes, le monde des demi-dieux belliqueux, le monde des êtres humains, le monde des animaux, le monde des faméliques et le monde des enfers.

Chang Chen (Chang de *Happy Together*, Copain de Lulu de *2046*, Chang de *La main d'Eros*, Yi Xiantian « la lame » de *The Grandmaster*), Gong Li (Mademoiselle Hua de *La main d'Eros*, Su Lizhen de *2046*), Zhang Ziyi (Bai Ling de *2046*, Gong Er de *The Grandmaster*, premier rôle féminin de *Blossoms*<sup>226</sup>), Rebecca Pan (Mère adoptive de Yuddy de *Nos années sauvages*, Madame Sun d'*In the Mood for Love*).

Quelques fois, les mêmes acteurs jouent les mêmes personnages.

Maggie Cheung joue trois fois le personnage Su Lizhen de *Nos années sauvages*, d'*In the Mood for Love* et de *2046*, la trilogie des années 1960. Su Lizhen d'*In the Mood for Love* et de *2046* est exactement le même personnage, et Su Lizhen de *Nos années sauvages* porte la même identité. Il n'y a pas de lien clair entre les deux Su Lizhen, mais les spectateurs les considèrent comme un même personnage, parce qu'elles sont jouées par une seule actrice et qu'elles ont l'identité identique. C'est l'enjeu de Wong. Il utilise la même actrice pour que les spectateurs les lient ensemble. Su Lizhen de *Nos années sauvages* est mademoiselle Su : elle est jeune, timide et brave. Et Su Lizhen d'*In the Mood for Love* devient madame Su : elle est mûre, timide et élégante. Elles sont toutes sérieuses en amour. Donc les spectateurs pensent que dans *Nos années sauvages*, c'est la jeunesse de Su, et dans *In the Mood for Love* et *2046*, c'est l'âge adulte de Su.

Chow Mo Wan est un autre personnage apparu dans la trilogie des années 1960, et il est toujours joué par Tony Leung. Comme Su Lizhen, monsieur Chow de *Nos années sauvages* n'a pas de lien exact avec monsieur Chow d'*In the Mood for Love* et *2046*, et Chow Mo Wan de *Nos années sauvages* n'a pas de nom. Cependant les spectateurs pensent qu'il s'agit du même personnage, parce que leur identité est identique. Ils portent un costume net et ils se peignent soigneusement les cheveux avec du gel. Chow Mo Wan de *2046* est une fois un joueur à Singapour, donc les spectateurs pensent que le joueur incarné par Tony Leung porte la même identité. Chow Mo Wan devient une marque de Tony Leung. Wong Kar Wai explique qu'il a voulu tourner une scène de la rencontre de Chow Mo Wan et Ip Man dans un salon de thé dans *The Grandmaster*, parce que Chow est une marque indélébile non seulement pour Tony Leung mais aussi pour lui-même, et quand Tony Leung s'assoit au salon de thé pour prendre la photo d'Ip Man, il ressemble encore à Chow Mo Wan.<sup>227</sup>

<sup>226</sup> Le film sortira en 2025.

<sup>227</sup> WU Yifan, « Entretien avec Wong Kar Wai : à propos du *The Grandmaster* », *New Times*, le 23 janvier 2013.

D'autres fois, les rôles différents joués par le même acteur ont une identité similaire.

Yuddy de *Nos années sauvages*, Ou-yang Feng des *Cendres du temps* et Ho Po Wing de *Happy Together* sont joués par Leslie Cheung. Ils n'ont aucun lien, mais ils ont le même caractère. Yuddy utilise l'excuse de chercher sa mère biologique pour s'enfuir de Hong Kong, Ou-yang Feng s'enfuit au désert parce que la femme qu'il aime se marie avec son frère, et Ho Po Wing s'enfuit en Argentine pour recommencer à zéro. Ces trois personnages ont un même problème : lorsqu'ils ont des difficultés, ils choisissent toujours de s'enfuir. Ils ont tous peur d'être refusés par les autres, donc ils refusent tout d'abord les autres. Ils sont sensibles, et ils ont quelquefois des caractères féminins. L'identité de ces trois personnages est similaire.

Le policier N°233 de *Chungking Express* et He Zhiwu des *Anges déchus* sont joués par Takeshi Kaneshiro. He Zhiwu avait un numéro lors qu'il était au prison, N°233, comme celui du policier de *Chungking Express*. Le Policier N°233 et He Zhiwu aiment tous l'ananas en conserve. Avec ces détails, c'est difficile pour les spectateurs de ne pas lier ces deux personnages. Les spectateurs pensent que le Policier N°233 et He Zhiwu ont la même identité.

Les films de Wong Kar Wai peuvent être considérés comme un seul et même film. Tous ses films sont des pièces pour établir son monde. Le monde de la philosophie chinoise est continu, régulier et spontané. Donc tous les petits mondes des films de Wong Kar Wai sont des parties du grand monde. Les personnages de ses films sont la réincarnation d'autres. Ils ont par conséquent des identités similaires, ce qui devient alors la marque des films de Wong Kar Wai.

François Truffaut a aussi une préférence pour montrer une identité identique des personnages pour que ses films soient une série. François Truffaut coopère avec Jean-Pierre Léaud dans cinq films autobiographiques. Jean-Pierre Léaud joue Antoine, personnage autobiographique du metteur en scène, dans *Les quatre cents coups* (1959), *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) et *L'amour en fuite* (1979). *Les quatre cents coups*, adapté de l'expérience de l'enfance du metteur en scène, raconte l'histoire d'Antoine à 13 ans. *Antoine et Colette* raconte l'histoire du premier amour d'Antoine à 17 ans. *Baisers volés* raconte l'histoire d'Antoine à 23 ans. *Domicile conjugal* raconte l'histoire du mariage d'Antoine. Et *L'amour en fuite* est la fin de l'histoire d'Antoine. Des *Quatre cents coups* à *L'amour en fuite*, il y a 20 ans. Un même acteur joue un même rôle, et l'acteur grandit avec le rôle. Les spectateurs voient

à travers ces cinq films la vie du metteur en scène, au moins sa vie montrée volontairement par le metteur en scène. Les films autobiographiques de Truffaut deviennent une légende de l'histoire du cinéma. De même, à travers les films de Wong et les identités similaires montrées par lui, les spectateurs voient sa vision du monde et le monde qu'il veut établir.

### 3.2.3 *La pensée du moïsme<sup>228</sup> sur le temps*

Le temps de la pensée du moïsme est infini et sécable. Le temps est composé par des éléments indépendants.

En conséquence, dans les films de Wong Kar Wai, le temps n'est pas toujours linéaire ni logique. Le metteur en scène préfère couper l'ensemble du temps en morceaux et les reconstituer selon le besoin des intrigues et des sentiments des personnages.

Par exemple, dans *Nos années sauvages*, la première rencontre de Yuddy et Su Lizhen est coupée et interrompue par la dernière scène vue par Yuddy avant sa mort. L'histoire de Yuddy est coupée, elle n'est pas racontée comme linéaire. La vie de Yuddy est coupée et mélangée. Sa première rencontre avec Su Lizhen est un point important pendant sa vie, mais cette rencontre est racontée avec la fin de sa vie. Cette scène signifie qu'à la fin, la vie n'est que des morceaux de la mémoire. La période d'une vie n'est qu'un élément composant le temps infini.

Dans *Les cendres du temps*, *Chungking Express*, *Les anges déchus* et *The Grandmaster*, plusieurs histoires sont racontées désordonnément et parallèlement. Wong Kar Wai coupe chaque histoire en morceaux et les mélange. Cette préférence est le style de ses films. Mais ce style rend ses films quelques fois difficile à comprendre pour les spectateurs.

En comprenant la pensée du moïsme sur le temps, les spectateurs peuvent mieux saisir le thème des films de Wong Kar Wai. Parce que toute mémoire est une partie de la vie et du temps infini, donc l'important, c'est l'esprit des films, c'est-à-dire l'histoire de la vie, mais non la façon de composer les intrigues.

---

<sup>228</sup> Le moïsme est l'ensemble des doctrines philosophiques d'une des « cent écoles » nées en Chine au cours de la période des Royaumes combattants du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Le nom est issu de son fondateur : Mozi (479-381 av. J.-C.).

Le critique français Thierry Jousse explique que le temps dans les films de Wong Kar Wai est « cérébral et affectif »<sup>229</sup>. Le temps cérébral et affectif est issu de la Nouvelle Vague. Parce que dans les films de la Nouvelle Vague, le développement des intrigues est selon les sentiments des personnages. Donc le temps n'est pas nécessairement logique. Et d'après des critiques chinois, si le temps peut se développer selon les changements des sentiments, c'est parce que le temps est infini et sécable dans la pensée du moïsme.

### 3.2.4 L'importance du langage pour une culture

Le langage est toujours un élément très important dans les films de Wong Kar Wai.

D'abord, les titres chinois de ses films sont tous en quatre caractères chinois : 旺角卡门 (*As Tears Go By*), 阿飞正传 (*Nos années sauvages*), 重庆森林 (*Chungking Express*), 东邪西毒 (*Les cendres du temps*), 堕落天使 (*Les anges déchus*), 春光乍泄 (*Happy Together*), 花样年华 (*In the Mood for Love*), 二零四六 (*2046*), 蓝莓之夜 (*My Blueberry Nights*), 一代宗师 (*The Grandmaster*). Wong Kar Wai choisit volontairement les titres en quatre caractères pour que ses films soient considérés comme une série. Et en ancien Chinois, les termes composés par quatre caractères sont particulièrement poétiques. Pour les spectateurs chinois, en voyant les titres, ils comprennent immédiatement les histoires poétiques des films et ils ont tout de suite un sentiment de la nostalgie de l'ancienne époque.

Deuxièmement, le dialecte occupe une position importante dans les films de Wong Kar Wai. Le dialecte de Shanghai marque l'identité des Shanghaiens. Donc Wong utilise le dialecte chaque fois qu'il montre la communauté des Shanghaiens à Hong Kong.

Finalement, Wong Kar Wai est très précis dans l'usage de la langue pour décrire une époque. Par exemple, Zou Jingzhi, le premier scénariste du film *The Grandmaster*, explique que beaucoup de cinéastes ne savent pas créer l'ambiance authentique d'une époque avec la langue, mais Wong Kar Wai le sait.<sup>230</sup> Beaucoup de films chinois qui racontent l'histoire d'une ancienne époque utilise le chinois moderne. Donc dès que les

<sup>229</sup> JOUSSE Thierry, *Wong Kar-wai*, Cahiers du cinéma, mai 2006.

<sup>230</sup> XIE Pei, « Entretien avec Wong Kar Wai », *The Time Weekly*, le 1 janvier 2013.

---

spectateurs entendent le chinois moderne, ils ne croient que l'histoire se passe à une période ancienne. La langue correcte est alors très importante. Pour montrer l'authenticité de la République de Chine, à part des costumes et des décors, il faut que la langue soit le chinois parlé à l'époque de la République de Chine. Les paroles simples deviennent un point mouvant du film.

En conséquence, le langage est important dans les films de Wong Kar Wai, parce que le langage est un support essentiel d'une culture. A travers le langage des films, la culture chinoise est vue sous différents aspects.

## CONCLUSION

Wong Kar Wai est un cinéaste hongkongais, mais ses films dépassent non seulement la frontière régionale entre Hong Kong et la Chine continentale, mais aussi la frontière entre la Chine et l'étranger.

A Hong Kong, Wong Kar Wai est un cinéaste différent, parce que ses films ne sont ni des films artistiques ni des films commerciaux, comme les films hongkongais traditionnels. Le style des films de Wong est entre ces deux genres. Ce style crée un paradoxe : ses films ont une bonne réputation, mais ils ne gagnent toujours pas d'argent.

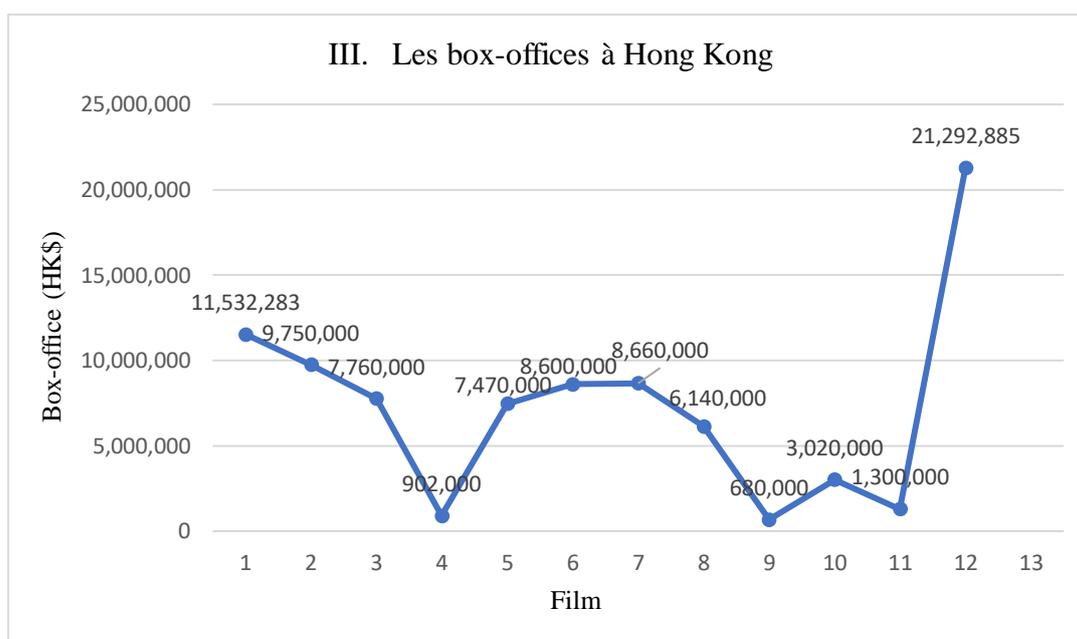
En Chine continentale, Wong Kar Wai est considéré comme un des plus grands réalisateurs hongkongais. Il est plutôt un cinéaste qui représente l'art et la bourgeoisie. Son style, pour les spectateurs continentaux, est poétique et élégant. Ses films ont une très bonne réputation et les box-offices sont aussi hauts.

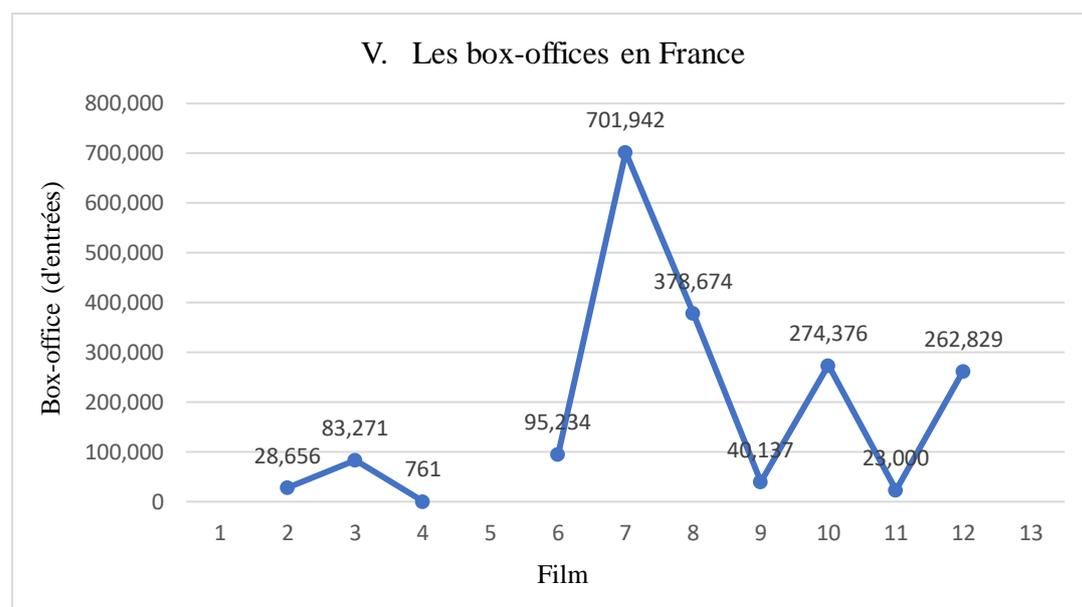
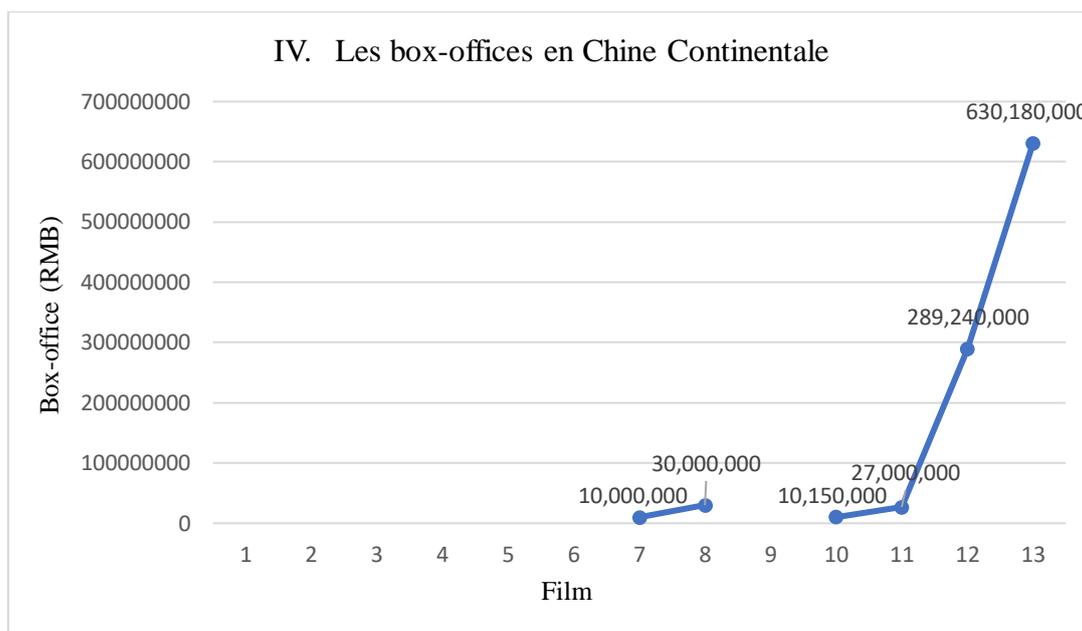
En France, Wong Kar Wai est beaucoup admiré par le Festival de Cannes. Après que ses films remportent les prix au Festival, Wong gage une bonne réputation parmi les spectateurs et les critiques français. A l'étranger, c'est en France qu'il est le plus célèbre.

La réception des films de Wong Kar Wai à Hong Kong, en Chine continentale et en France correspond à des étapes différentes. A propos de la réception, j'ai fait une approche comparée. En prenant pour la référence les recherches existantes hongkongaises, chinoises et françaises, j'ai résumé les étapes et analysé les raisons pour lesquelles elles sont différentes. Les raisons sont liées à l'Histoire de la Chine, particulièrement de Hong Kong, à l'influence de la Nouvelle Vague et à celle de la pensée chinoise sur les films de Wong.

Pour montrer les étapes différentes de la réception des films de Wong Kar Wai à Hong Kong, en Chine continentale et en France, j'ai réalisé trois graphiques pour décrire plus directement le changement des box-offices de ses films à Hong Kong, en Chine continentale et en France. Les box-offices sont les épreuves les plus intuitives qui sont aussi un aspect important de la réception.

Les nombres sur l'ordonnée des graphiques sont les box-offices. Et ceux sur l'abscisse des graphiques représentent les films de Wong Kar Wai, dans l'ordre chronologique. Les films sont : 1 : *As Tears Go By* (1988); 2 : *Nos années sauvages* (1990); 3 : *Chungking Express* (1994); 4 : *Les cendres du temps* (1994); 5 : *Les anges déchus* (1995); 6 : *Happy Together* (1997); 7 : *In the Mood for Love* (2000); 8 : *2046* (2004); 9 : *Eros-La main* (2005); 10 : *My Blueberry Nights* (2007); 11 : *Les cendres du temps-Redux* (2008); 12 : *The Grandmaster* (2013); 13 : *The Grandmaster 3D* (2015).





On peut voir dans les graphiques que les spectateurs hongkongais, chinois continentaux et français préfèrent des films différents.

A Hong Kong, les box-offices des films de Wong tombent après le sortie de son premier film *As Tears Go By*, et restent sur un niveau assez stable (sauf le box-office des *Cendres du temps* qui est particulièrement faible) jusqu'à la sortie d'*In the Mood for Love*. Après la sortie d'*In the Mood for Love*, la tendance des box-offices est à la baisse jusqu'à la sortie de *The Grandmaster*. Le box-office de *The Grandmaster* change le fait que les films de Wong ne gagnent pas d'argent.

---

Son premier film *As Tears Go By* est un film d'anti-héros, différent des films policiers traditionnels hongkongais. Donc il attire les spectateurs. Le box-office est assez satisfaisant.

Dès la sortie de *Nos années sauvages*, le style wongien met l'accent sur les intrigues entrecroisées, sur l'espace-temps illogique, sur l'identité flottante des personnages et sur le montage subjectif. *Les cendres du temps* est le film le plus représentatif qui a toutes les caractéristiques du style wongien. L'histoire incompréhensible du film empêche les spectateurs hongkongais d'aller au cinéma. Wong aime choisir des thèmes non populaires ni à la mode. La plupart des spectateurs hongkongais préfèrent voir les films commerciaux (film d'action, film de kung-fu, film policier et comédie) au cinéma, donc les films de Wong ne sont pas leur choix.

Ses films décrivent souvent l'état mental authentique des Hongkongais aux époques différentes. Par exemple, les films sortis dans les années 1990 montrent l'anxiété des Hongkongais quand la Rétrocession de 1997 s'approche ; la trilogie des années 1960 montrent la volonté des Hongkongais de chercher leurs racines. Wong Kar Wai raconte toujours des histoires pour les Hongkongais, c'est pourquoi ses films ont une bonne réputation parmi les spectateurs et les critiques hongkongais même si les box-offices sont faibles. A Hong Kong, Wong a un groupe particulier de spectateurs qui ont une passion pour ses films.

Cependant, après qu'il commence, dès le tournage de *2046*, de coopérer avec des investisseurs continentaux et étrangers, ses films s'adaptent plus au goût des spectateur continentaux et étrangers. Les histoires des Hongkongais sont remplacées par les histoires plus modernes et étrangères. C'est la raison pour laquelle les box-offices baissent dès la sortie de *2046*. Wong devient un réalisateur plus international et moins régional.

La sortie de *The Grandmaster* change le fait que les films de Wong perdent de l'argent. Le film reprend le genre que les Hongkongais préfèrent, le film de kung-fu. Et le thème du film plaît aussi aux spectateurs. Wong Kar Wai choisit un thème solennel : la guerre sino-japonaise. Il raconte les vies de quelques maîtres de kung-fu à l'époque de la guerre. La combinaison de la culture nationale et de l'esprit national est la raison du succès du box-office. Les Hongkongais aiment ce film.

En Chine continentale, dès la sortie d'*In the Mood for Love*, les box-offices des films de Wong sont stables et ne sont jamais faibles. Avec la sortie de *The Grandmaster*, la passion des spectateurs continentaux pour Wong atteint un sommet. Donc quand la

---

nouvelle version de *The Grandmaster 3D* n'est sortie qu'en Chine continentale, le box-office est plus de deux fois celui de l'ancienne version.

Avant la Rétrocession de 1997, les films hongkongais sont bloqués par la frontière. Seuls quelques films produits par les entreprises gauchistes hongkongaises sont sortis en Chine continentale. *Happy Together*, film sorti en 1997, est aussi refusé par la censure continentale en raison du thème de l'homosexualité. Avant 2000, les spectateurs continentaux ne connaissent pas les films de Wong Kar Wai. Mais Wong a déjà une bonne réputation parmi les critiques.

Grâce aux critiques positives et aux prix étrangers remportés par *Happy Together*, le succès d'*In the Mood for Love* en Chine continentale devient logique. C'est la première fois que les spectateurs continentaux peuvent découvrir le style wongien. L'histoire du film est plus simple à comprendre par rapport à ses films précédents. Donc les spectateurs acceptent immédiatement le style de Wong. Ils le trouvent poétique et élégant. Surtout dans ce film, l'amour est ambigu et les personnages sont timides. Wong utilise la philosophie chinoise pour raconter une histoire traditionnelle chinoise. Les spectateurs continentaux voient non seulement un ancien Hong Kong, mais aussi un ancien Shanghai dans le film. L'ambiance nostalgique est bien admirée par les spectateurs continentaux.

La bonne réputation de Wong est la raison pour laquelle les films de Wong ont souvent un bon box-office en Chine continentale. Les spectateurs continentaux aiment le style et les histoires des films de Wong. *My Blueberry Nights* raconte une histoire étrangère, mais les sentiments sont ambigus, comme si les personnages n'étaient pas étrangers, mais étaient deux Chinois. La pensée chinoise se trouve partout dans les films de Wong, parce qu'elle est la base de tous les arts chinois. Les films sortis en Chine continentale s'adaptent plus au goût des spectateurs continentaux, donc les box-offices sont plus satisfaisants en Chine continentale qu'à Hong Kong.

*The Grandmaster* est particulièrement admiré par les spectateurs chinois continentaux. La première raison est que le thème plaît au public. Le thème de la guerre sino-japonaise est un thème populaire pour montrer l'amour pour la patrie et l'esprit national. La façon de présenter ce thème par un réalisateur hongkongais est aussi un point d'attraction pour le public continental. La deuxième raison est que la pensée chinoise est beaucoup montrée dans ce film. La philosophie influence non seulement les pensées des maîtres de kung-fu du film, mais aussi celles des spectateurs continentaux. Les spectateurs trouvent l'écho dans le film. Donc *The Grandmaster 3D*

---

n'est sorti qu'en Chine continentale pour répondre à l'attente des spectateurs continentaux.

En France, la situation est totalement différente. Après la sortie de *Chungking Express*, les box-offices restent sur un niveau stable avec une petite tendance croissante (sauf le box-office des *Cendres du temps* qui est particulièrement faible) jusqu'à la sortie d'*In the Mood for Love*. Le box-office d'*In the Mood for Love* est le plus haut parmi tous les films de Wong sortis en France. Le deuxième succès est celui de *2046*, la moitié de celui d'*In the Mood for Love*. Après la sortie de *2046*, les box-offices ne sont pas stables. Ceux d'*Eros* et des *Cendres du temps-Redux* sont faibles, et ceux de *My Blueberry Nights* et de *The Grandmaster* sont un peu plus faibles que celui de *2046*, donc assez hauts.

Les Français découvrent Wong Kar Wai grâce au Festival de Cannes. Son premier film n'est pas sorti en France, mais il est choisi par la Semaine de la Critique du Festival. Donc les critiques français découvrent Wong plus tôt que les spectateurs. Parce que ses films sont influencés par la Nouvelle Vague, le public français l'accepte assez bien. Les spectateurs connaissent rapidement le style wongien, même plus tôt que les spectateurs chinois continentaux. *Les cendres du temps* a un box-office très faible en France, comme à Hong Kong. La raison est également que l'histoire du film est très compliquée à comprendre.

Dès *Happy Together* jusqu'aux *Cendres du temps-Redux*, chaque film de Wong est invité par le Festival de Cannes. On peut voir que Wong a une très bonne réputation en France. *In the Mood for Love* est le sommet de la passion des spectateurs français pour Wong. Le film est très beau, comme une peinture chinoise avec un sentiment nostalgique. C'est la beauté orientale qui attire le public occidental. Cette passion continue jusqu'à la sortie de *2046* parce que le public français est passionné par l'histoire d'amour de monsieur Chow et madame Su. Ces deux films sont préférés par les spectateurs français.

A la différence de Hong Kong et de la Chine continentale, *The Grandmaster* ne gagne pas beaucoup d'argent en France. Le box-office du film est moyen. Les spectateurs français attendent un film de kung-fu. Cependant ce film n'est pas du tout un film traditionnel de kung-fu. Il est un film sur le kung-fu. Le film comporte des intrigues complexes et des pensées chinoises qui le rendent difficile à comprendre pour les spectateurs étrangers.

En comparant les étapes différentes de la réception des films de Wong à Hong Kong, en Chine continentale et en France, on peut voir que les spectateurs des régions différentes préfèrent des thèmes différents. Les Hongkongais préfèrent les histoires qui montrent leur vie et leurs sentiments réels. Donc les films qui sont une métaphore de l'Histoire sont plus acceptés par les spectateurs hongkongais. Les Chinois continentaux ont un goût différent des Hongkongais, et les films sortis après la sortie de la politique de CEPA<sup>231</sup> s'adaptent plus au goût continental. Donc ils sont plus acceptés par les spectateurs continentaux. Les Français apprécient l'influence de la Nouvelle Vague sur les films de Wong, donc Wong a une bonne réputation en France. Mais les histoires compliquées sont moins admirées par rapport aux histoires plus simples. Donc l'histoire de monsieur Chow et madame Su est préférée par les spectateurs français.

Wong Kar Wai est un des cinéastes hongkongais qui apporte ce cinéma régional au monde. Ses films sont représentatifs pour montrer la nostalgie. Il aime recréer dans ses films une ambiance nostalgique de Shanghai, sa ville natale. Dans cette ambiance, on peut voir son envie de chercher ses racines.

A part Wong Kar Wai, il y a d'autres cinéastes hongkongais qui aiment montrer la ville de Shanghai dans leurs films, par exemple Ann Hui et Stanley Kwan.

En fait, les racines du cinéma hongkongais viennent de Shanghai. Le premier développement du cinéma chinois est à Shanghai dans les années 1930. A l'époque, Shanghai est le centre de la production des films, et il y a de grandes compagnies et des cinéastes avec talent. Pendant la guerre sino-japonaise, l'entreprise très importante de la production des films, Lian Hua de Shanghai, est détruit. Des cinéastes shanghaiens s'exilent à Hong Kong. En 1934, l'entreprise Shaw Brothers (Tianyi « Unique » à l'époque) ouvre une succursale à Hong Kong. Dans les années 1940, pendant la guerre civile, plus de cinéastes shanghaiens s'exilent à Hong Kong. La prospérité du cinéma hongkongais est une continuation de la prospérité du cinéma shanghaien.

Les cinéastes hongkongais aiment donc reprendre les racines de Shanghai.

Ann Hui pense que Shanghai et Hong Kong ont leurs points communs en termes de culture et de style de vie. Shanghai fait partie de la culture de Hong Kong. *Love in a Fallen City* (1984) raconte une histoire entre la période de l'« île isolée » de Shanghai et Shanghai occupé lors de la guerre sino-japonaise. Et l'histoire continue à Hong Kong

---

<sup>231</sup> En 2003, la Chine continentale fait sortir « Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement ». Après 2003, il faut des Chinois continentaux dans l'équipe de tournage pour que les films hongkongais puissent être sortis en Chine.

---

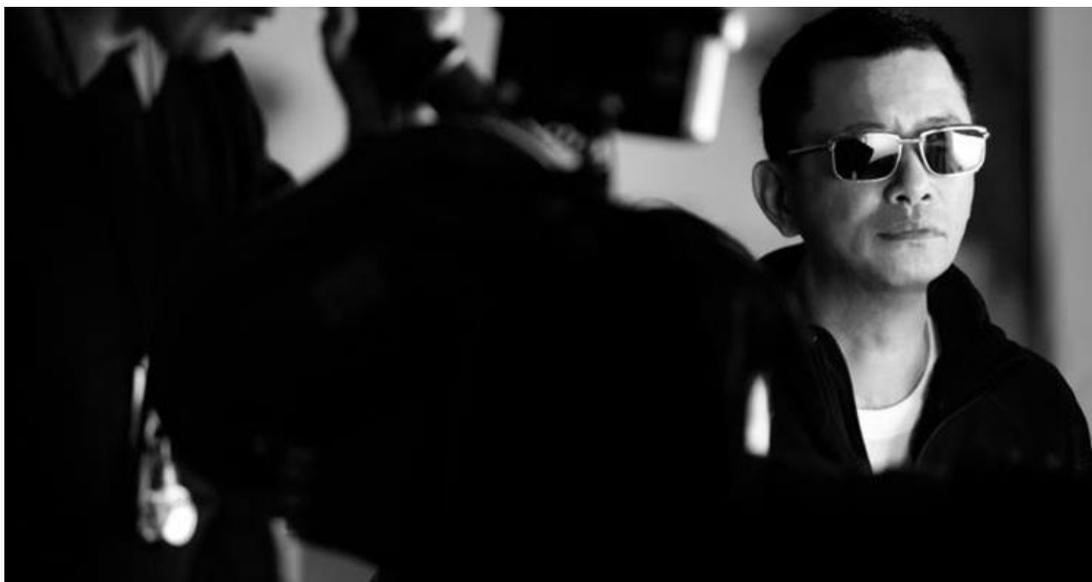
à l'époque de la guerre pacifique. *My American Grandson* (1991) raconte la vague de départ à l'étranger et la contradiction entre les traditions et l'occidentalisation lors de cette vague. *The Golden Era* (2014) raconte l'histoire d'une écrivaine chinoise exilée du Nord à Shanghai, et finalement à Hong Kong pendant la guerre sino-japonaise. *Our Time Will Come* (2017) raconte l'histoire des hommes de lettres shanghaiens qui retournent de Hong Kong à Shanghai pendant la guerre sino-japonaise.

Stanley Kwan cherche souvent les racines du cinéma de Shanghai. *Rouge* (1987) raconte l'histoire d'un fantôme qui vit à Hong Kong dans les années 1930. Mais il recrée l'ambiance de Shanghai des années 1930. *Center Stage* (1992) raconte la vie de l'actrice shanghaienne connue : Ruan Lingyu. Elle est la représentante du cinéma shanghaien de l'époque. *Everlasting Regret* (2005) montre le changement de la ville de Shanghai des années 1940 aux 1990.

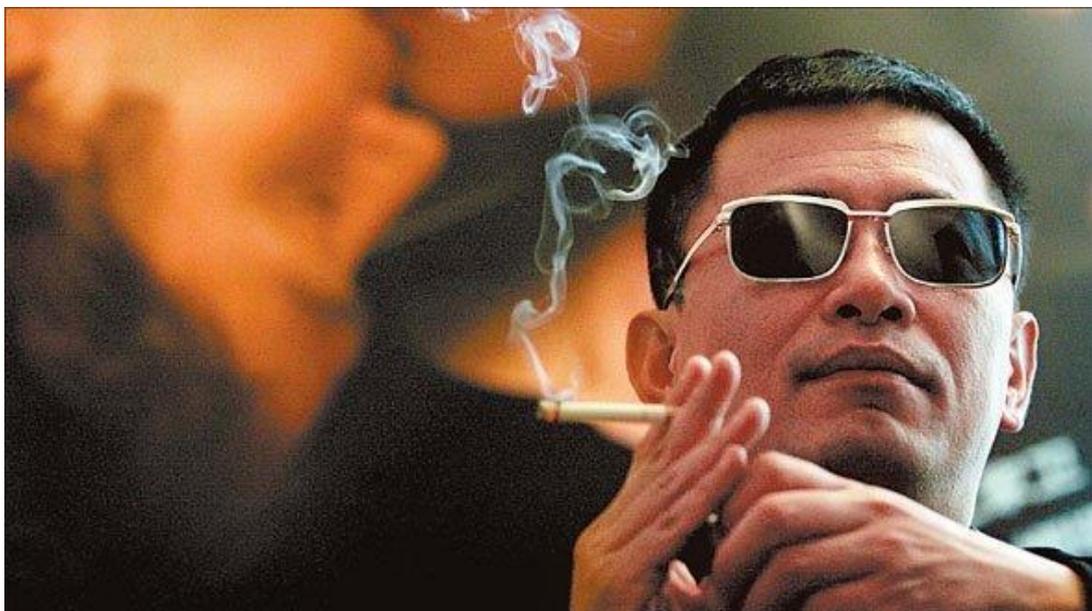
Des recherches plus profondes sur les racines du cinéma hongkongais et sur la ville de Shanghai dans l'ère du temps à Hong Kong seront possibles à partir de ce mémoire.

---

## ANNEXES



9. Wong Kar Wai<sup>232</sup>



10. Wong Kar Wai<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/>

<sup>233</sup> <https://www.cineserie.com/news/series/wong-kar-wai-developpe-serie-amazon-1102081/>



11. Wong Kar Wai et sa femme Esther Chan au Prix Lumière en 2017<sup>234</sup>



12. Wong Kar Wai et Tony Leung<sup>235</sup>

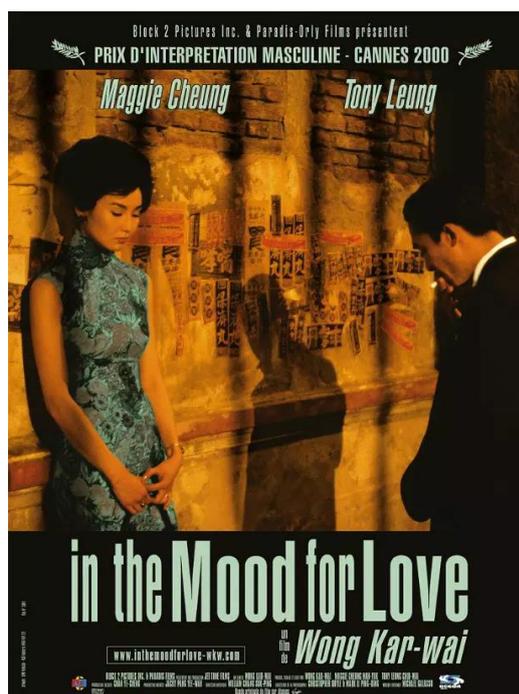
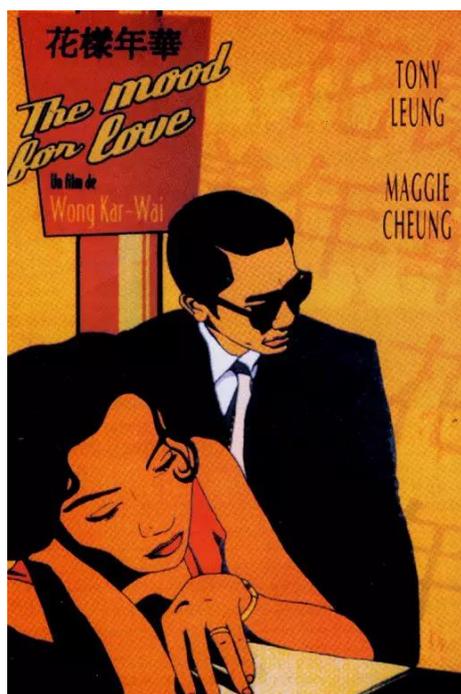
<sup>234</sup> <http://2017.festival-lumiere.org/lecture-zen/remise-prix-wong-kar-wai.html>

<sup>235</sup> [http://www.fareastfilms.com/?news\\_post\\_type=tony-leung-chiu-wai-appear-wong-kar-wai-produced-reality-show](http://www.fareastfilms.com/?news_post_type=tony-leung-chiu-wai-appear-wong-kar-wai-produced-reality-show)



13. Les affiches d'*In the Mood for Love* des pays différents<sup>236</sup>

<sup>236</sup> <https://movie.douban.com/photos/photo/977414154/>

14. L'affiche d'*In the Mood for Love* de HK<sup>237</sup>15. L'affiche de HK et de Chine continentale<sup>238</sup>16/17. Les affiches françaises<sup>239</sup>

<sup>237</sup> <https://movie.douban.com/photos/photo/1715374660/>

<sup>238</sup> <https://movie.douban.com/photos/photo/462553127/>

<sup>239</sup> <https://movie.douban.com/photos/photo/462566179/> ;  
<https://movie.douban.com/photos/photo/546867151/>



« On se croise tous les jours...  
On a beau ne pas se connaître...  
On deviendra peut-être amis un jour. »  
Wong Kar-wai

*Scènes dans la chronologie du film* 79



**1**



**3**



**6**



**3**



**2**



**2**

**Lan Kwai Fong (D'Agulhar Street)** : le policier matricule 223, abandonné par sa petite amie, se couche au patron du Midnight Express, son fast-food habituel **2**

**Mid-Level** : le policier matricule 663 s'est fait biquer par sa petite amie, une hôtesses de l'air, dont il guettait les retours depuis son appartement surplombant les escaliers roulants, à l'angle d'Healywood Road et de Cochranes Street **4**

**Lan Kwai Fong** : Faye, la jeune serveuse du Midnight Express, tombe amoureuse du policier matricule 663 **2**  
Elle s'introduit dans son appartement **5**

**Chungking Mansions (36-44 Nathan Road)** : le policier matricule 223 chasse le délinquant dans ce quartier escompolite qui vit jour et nuit **1**

**Peking Road (Tsui Sha Tsui)** : le matricule 223 se console dans un bar de et décide de tomber amoureux de la première femme qui y entrera. Ce sera une déseuleuse à pernique blonde et lunettes noires qui vient de se faire doubler par des indopakistanais du quartier **3**

**Graham Street (Central)** : le policier matricule 663, qui croise souvent Faye au marché, se laisse peu à peu séduire par la jeune femme **6**

C. Carte de *Chungking Express* à Hong Kong<sup>240</sup>

<sup>240</sup> GOMBEAUD Adrien, Hong Kong et Macao mis en scène, Espaces&signes, Paris, 2016, P.78-79.

---

## SOURCES

### 1. Livres écrits par Wong Kar Wai

WONG Kar Wai, KHONDJI Darius et TOUBIANA Serge, *My Blueberry Nights*, Éd. Xavier Barral, Paris, 2007.

WONG Kar Wai et POWERS John, *WKW: The Cinema of Wong Kar Wai*, Rizzoli, le 19 avril 2016.

### 2. Entretiens

CIMENT Michel, « Entretien avec Wong kar wai », *Positif*, N°410, avril 1995.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « L'entretien avec Wong Kar Wai à propos d'In the Mood For Love », *Positif*, N°477, P.76, novembre 2000.

FREMAUX Thierry, TRAVERNIER Bertrand, « Master class de Wong Kar Wai du Prix Lumière de 2017 », Lyon, le 4 octobre 2017.

JIAO Xiongping, « Entretien avec Wong Kar Wai », *Movie file : Chinese cinema I—Wong Kar Wai*, Taipei, Reading Times, le 30 novembre 1991.

PAN Guoling, LIU Qin, « Entretien avec William Chang, l'improvisation d'un artiste », le 4 juin 2003 (<https://objecta.hk01.com/Film/93852/%E5%BC%B5%E5%8F%94%E5%B9%B3%E8%AB%87%E7%8E%8B%E5%AE%B6%E8%A1%9B-%E5%85%AD%E5%8D%81%E5%B9%B4%E4%BB%A3%E8%AB%87%E5%88%B02046>).

REYNAUD Bérénice, « Entretien avec Wong Kar-wai », *Cahiers du cinéma*, N°490.

WU Yifan, « Entretien avec Wong Kar Wai : à propos du The Grandmaster », *New Times*, le 23 janvier 2013.

XIE Pei, « Entretien avec Wong Kar Wai », *The Time Weekly*, le 1 janvier 2013 ;

<http://www.indiewire.com/2009/12/decade-wong-kar-wai-on-in-the-mood-for-love-55668/>.

[www.ocean-films.com/2046/presse.htm](http://www.ocean-films.com/2046/presse.htm).

---

### **3. Films**

#### **3.1 Films de Wong Kar Wai**

*As Tears Go By* (1988)

*Nos années sauvages* (1990)

*Chungking Express* (1994)

*Les cendres du temps* (1994)

*Les anges déchus* (1995)

*Happy Together* (1997)

*In the Mood for Love* (2000)

*2046* (2004)

*Eros-La main* (2005)

*My Blueberry Nights* (2007)

*Les cendres du temps-Redux* (2008)

*The Grandmaster* (2013)

*The Grandmaster 3D* (2015)

#### **3.2 Autres réalisateurs**

John Woo : *Le Syndicat du crime* (1986) ; *Le Syndicat du crime II* (1987)

Patrick Tam : *Final Victory* (1987)

Jean-Luc Godard : *A bout de souffle* (1959) ; *Bande à part* (1964)

François Truffaut : *Les quatre cents coups* (1959) ; *Antoine et Colette* (1962) ; *Baisers volés* (1968) ; *Domicile conjugal* (1970) ; *L'amour en fuite* (1979)

Leos Carax : *Les amants du Pont-Neuf* (1991)

---

## BIBLIOGRAPHIE

### ***1. L'histoire générale de la Chine***

L'Académie chinoise des sciences sociales : l'histoire moderne, *L'histoire de la République de Chine*, Zhonghua Book Company Limited, Pékin, 2011.

GU Hongzhang, *L'histoire du mouvement d'envoi des jeunes instruits de la ville à la campagne*, La maison d'édition du Procureur de la Chine, Pékin, 1997.

JIANG Tingfu, *L'histoire moderne chinoise (1838-1926)*, Maison d'édition de Shanghai Ancient Books, avril 2006.

MACFARQUHAR Roderick, *L'origine de la Révolution culturelle (Volume II)*, Columbia University Press, 1974.

MACFARQUHAR Roderick, SCHOENHALS Michael, *Mao's Last Revolution*, Harvard University Press, mars 2008.

WANG Xiuxin, GUO Dehong, *Histoire de la guerre sino-japonaise (1931-1945)*, Presse de l'histoire du Parti communiste chinois, Pékin, mars 2015.

XIAO Gongqin, « La différenciation idéologique de la nouvelle gauche et des intellectuels chinois contemporains », *Modern China Studies*, 2002.

ZHOU Xun, *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History*, Yale University Press, le 26 février 2012.

### ***2. L'histoire de Hong Kong***

ABBAS Ackbar, *Hong Kong : Culture and Politics of Disappearance*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 1997.

BÉJA Jean-Philippe (dir.), *Hong Kong, 1997. Fin de siècle, fin d'un monde ?*, Complexe, Bruxelles, 1993.

BÉJA Jean-Philippe (dir.), « Hong Kong en transition », *Problèmes politiques et sociaux*, N°785, La Documentation française, Paris, mai 1997.

LAWSON David, *Hongkong et son destin*, Paris, Présence africaine, 2000 ;

LAWSON David, *Hong Kong, Chine*, L'Harmattan, Paris, 2002.

---

LUNG Ying-tai, « L'Etat », *Journal Lianhe Zaobao*, le 2 novembre 2007.

XIE Yongguang, *Les archives d'après-guerre à Hong Kong*, Presse du Journal Ming Pao, Hong Kong, 1996.

ZHOU Yi, *L'histoire du combat du gauchiste hongkongais*, Lixun Press, Hong Kong, 2017.

« La Chine au défi de Hong Kong », *Mutations asiatiques*, N°9, septembre 1997.

[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%B6%E5%AE%89%E7%B8%A3#/media/File:Map\\_of\\_San\\_On\\_in\\_Kwangtung\\_1866.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%B6%E5%AE%89%E7%B8%A3#/media/File:Map_of_San_On_in_Kwangtung_1866.jpg).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acquisition\\_of\\_Hong\\_Kong.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acquisition_of_Hong_Kong.svg).

### **3. Le cinéma chinois général**

BERGERON Régis, *Le Cinéma chinois 1949-1983*, L'Harmattan, Paris, 1983.

BERGERON Régis, *Le Cinéma chinois 1984-1997*, Ed. Institut de L'Image, Aix-en-Provence, 1997.

COPPOLA Antoine, *Le Cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, Collection « Images plurielles », L'Harmattan, Paris, 2004.

REYNAUD Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Éditions Cahiers du cinéma, 1999.

### **4. Le cinéma hongkongais**

CAI Hongsheng, « Les films comiques hongkongais », *Contemporary Cinema*, N°3, 1990.

GOMBEAUD Adrien, *Hong Kong et Macao mis en scène*, Espaces&signes, Paris, 2016.

GOUNEAU Emrik et AMARA Léonard, *Encyclopédie du cinéma de Hongkong, des origines à nos jours*, Les Belles lettres, 2006.

HE Zhongshun, « CHEN Chong a gagné le prix de la meilleure actrice du Golden Horse Award de Taïwan », *Movie Review*, N°2, 1995.

HUA Li, « Le vent venu de l'étranger », *Contemporary TV*, N°9, 1996.

JOUSSE Thierry, « Hong Kong », in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry (dir.), *La ville au cinéma : encyclopédie*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006.

- 
- LANG Tian, « Les films hongkongais après 1997 », *Hong Kong Film Critics Society*, 2003.
- LI Dongjun, « La liste des films récompensés des 15e Hong Kong Film Awards », *Movie Review*, N°4, 1996.
- LI Feng, « Les films chinois au 41e festival de Berlin », *Movie Review*, N°5, 1991.
- LI Feng, « La nouvelle tendance des cinémas hongkongais et taiwanais de 1991 », *Movie Review*, N°7, 1991.
- LI Yiming, « Le voyage à Taibei en 1995 », *Cinematic Creation*, N°4, 1996.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie, Hong Kong, Corée du Sud, Japon, Taïwan, Analyse géopolitique*, Collection « Le Spectaculaire », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013.
- PENG Hui, « Vedette et box-office, les films hongkongais de 1991 », *Movie Review*, N°5, 1992.
- PING Dong, « Les acteurs hongkongais et taiwanais admirés à l'étranger », *Contemporary TV*, N°12, 1996.
- SITU Jian'en, « Le problème du scénario du cinéma hongkongais », *Film Art*, N°4, 1996.
- YAN Min, « La liste des films gagnants des 10e Hong Kong Film Awards », *Movie Review*, N°7, 1991.
- YAN Min, « Les critiques des films gagnants du 28e Golden Horse Award de Taiwan », *Movie Review*, N°2, 1992.
- YAN Min, « La liste des films récompensés du 44e festival du cinéma à Berlin », *Movie Review*, N°5, 1994.
- YU Zhonglian, « Les nouveaux films hongkongais », *Contemporary Cinema*, N°4, 1992.
- HK Orient extrême cinéma*, N°0-14, Seven Sept, Paris, octobre 1996-avril 2000.
- « Dossier Hong Kong », *Positif*, N°445, janvier 1999.
- « Spécial Asie, Hong Kong : histoire d'une colonie hantée par son future », *Le Cinéphage*, juillet-août 1993.

---

## 5. *Le cinéma français*

ASSAYAS Olivier, BAECQUE Antoine de, DANEY Serge, JOUSSE Thierry, JOYARD Olivier, LALANNE Jean-Marc, LE PERON Serge, REYNAUD Bérénice, SOKHONA Sidney, STRAUSS Frédéric et TESSON Charles, *L'état du monde du cinéma. Nouvelle géographie*, « IX. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, InfoPrint/EdiTec et Imprimerie Darantière, Quétigny, octobre 2001.

BAECQUE Antoine de, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris, 1998.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Cahiers du cinéma, novembre 2010.

GOMBEAUD Adrien, « La nouvelle vague, cinquante ans après », *Les échos*, le 21 septembre 2007 ([https://www.lesechos.fr/21/09/2007/LesEchos/20009-508-ECH\\_la-nouvelle-vague--cinquante-ans-apres.htm](https://www.lesechos.fr/21/09/2007/LesEchos/20009-508-ECH_la-nouvelle-vague--cinquante-ans-apres.htm)).

GIROUD Françoise, « La nouvelle vague arrive ! », *L'Express*, le 3 octobre 1957.

JIAO Xiongping, *La Nouvelle Vague française*, Jiangsu Education Press, le 1 janvier 2007.

MAGNY Joël, « Nouvelle Vague, Cinéma », *Encyclopædia Universalis*, le 12 mars 2018 (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouvelle-vague-cinema/>).

## 6. *Wong Kar Wai et ses films*

A Zhu, « Les cendres du temps-Redux », *Films Pictures* (la première moitié du mois), N°2, 2009.

AL111, « Critique d'Eros », le 21 juillet 2005 (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-49300/critiques/spectateurs/recentes/?page=3>).

ANONYME, « Critique publiée sur In the Mood For Love », le 11 novembre 2010 ([https://www.senscritique.com/film/In\\_the\\_Mood\\_for\\_Love/398222/critiques#page-15/order-publication/filter-all/](https://www.senscritique.com/film/In_the_Mood_for_Love/398222/critiques#page-15/order-publication/filter-all/)).

Asia online, « Hong Kong: In the mood for cinema », le 16 juin 2014 (<http://asia.aefe-asie.net/?p=2057>).

AZOURY Philippe, « Wong Kar Aië ! », *Libération*, le 28 novembre 2007 ([http://next.liberation.fr/cinema/2007/11/28/wong-kar-aie\\_107372](http://next.liberation.fr/cinema/2007/11/28/wong-kar-aie_107372)).

- 
- BAO Ni, « 2046 : un amour libre et imaginaire », le 27 septembre 2004 (<http://www.filmcritics.org.hk/node/340>).
- BITTINGER Nathalie et MARIE Michel (dir.), *2046 de Wong Kar-wai*, Armand Colin, Paris, 2007.
- BONNET Sophie, « Les Anges Déchus », le 5 mars 1997 (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/les-anges-dechus/>).
- CHAN Sybil, *Le Corps Déformé et le temps dans Nos années sauvages et Chungking Express de Wong Kar Wai*, Mémoire de DEA, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1999.
- CHARLES Estelle, « In the mood for war », le 17 avril 2013 (<https://www.avoir-avoir.com/the-grandmaster-la-critique>).
- CHEN Bingzhu, « 2046, Wong Kar-Wai utilise les lunettes de soleil au respect pour lui-même », *Xinmin Hebdomadaire*, le 11 décembre 2004.
- CHEN Huali, « Les films de Wong Kar Wai et la Rétrocession de 1997 », *Movie Review*, N°6, 2001.
- CIMENT Michel et NIOGERT Hubert, « Entretiens et dossiers 2046 », *Positif*, N°525, novembre 2004.
- CLOUZOT Claire, « 2002, Semaine Internationale de la Critique » (<http://jcbidard.pagesperso-orange.fr/zcritiq1/edito2f.htm>).
- DAI jingting, « In the Mood For Love de Wong Kar Wai », *Movie Review*, N°12, 2000.
- DANEL Isabelle, « Critique lors de la sortie en salle de Chungking Express », le 25 mars 1995 (<http://www.telerama.fr/cinema/films/chungking-express,35395,critique.php>).
- DELMOTTE Benjamin, « Wong Kar-wai et l'espoir de la coïncidence », *L'Avant-scène cinéma*, Juillet 2001.
- DIAN Yingmao, « Pas de superstition pour Wong Kar Wai », *Film*, N°12, 2004.
- DING Xiaoxiong, « L'inspiration de deux genres de film », *Contemporary Cinema*, N°6, 1996.
- DOUIN Jean-Luc, « My Blueberry Nights : les multiples plaisirs de bouche et d'oreille de Wong Kar-wai », *Le Monde*, le 27 novembre 2007 ([http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/11/27/my-blueberry-nights-les-multiples-plaisirs-de-bouche-et-d-oreille-de-wong-kar-wai\\_982995\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/11/27/my-blueberry-nights-les-multiples-plaisirs-de-bouche-et-d-oreille-de-wong-kar-wai_982995_3476.html)).
- DU PLANTIER Daniel Toscan, « In the Mood For Love », *Le Figaro Magazine*, 2000.

- Étudiant, « Critique de 2046 », le 23 octobre 2004 (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28367/critiques/spectateurs/?page=22>).
- FANG Erping, « Hériter et développer : Les relations entre la Nouvelle Vague française et les films de Wong Kar Wai », Université Populaire de Chine, 2005.
- FERENCZI Aurélien, « La Semaine de la Critique et moi », publié le 13/05/2014, mis à jour le 15/05/2014 à 00h39 (<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/la-semaine-de-la-critique-et-moi,112407.php>).
- FRODON Jean-Michel, « Eros », *Cahier du cinéma*, N°603, juillet-août 2005.
- GILI N., « Chungking Express (Wong Kar-wai, 1994) », le 22 mars 1995 (<https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-chungking-express-chung-hing-sam-lam-1994/>).
- GILI N., « Happy Together (Wong Kar-wai, 1997) », le 10 décembre 1997 (<https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-happy-together-1997/>).
- GORIN François, « Critique lors de la sortie en salle des Anges déchus », le 8 mars 1997 (<http://www.telerama.fr/cinema/films/les-anges-dechus,40022,critique.php>).
- GORIN François, « Critique lors de la sortie en salle d'Happy Together », le 13 décembre 1997 (<http://www.telerama.fr/cinema/films/happy-together,35561,critique.php>).
- GUICHARD Louis, « Critique lors de la sortie d'In the Mood For Love en salle », le 11 novembre 2000 (<http://www.telerama.fr/cinema/films/in-the-mood-for-love,51873,critique.php>).
- GUICHARD Louis, « Critique de 2046 », *Télérama*, 2004.
- HA Wen, « Préparer un bon vin pendant 14 ans », *Film*, N°11, 2008.
- HE Jianping, « Errant et rejoignant : le voyage spirituel des gens modernes », *Film Art*, N°5, 1998.
- HE Wenlong, « Les anges déchus : entre innovation et répétition », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1995*, 1995.
- HUANG Ailing, « Chungking Express : la forêt des hommes », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1994*, 1994.
- JOUSSE Thierry, *Wong Kar-wai*, Cahiers du cinéma, scénén-CNDP, Les Petits cahiers, Farigliano, 2006.
- KAGANSKI Serge, « Nos années sauvages », le 6 mars 1996 (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/nos-annees-sauvages/>).
- LALANE Jean-Marc, « Deux fois deux », *Cahiers du cinéma*, N°490, avril 1995.

- 
- LALANNE Jean-Marc, MARTINEZ David, ABBAS Ackbar et NGAI Jimmy, *Wong Kar-wai*, Éditions Dis Voir, Paris, 1997.
- LALANNE Jean-Marc, « Happy Together, Wong Kar Wai », *Cahiers du cinéma*, N°519, décembre 1997.
- LALANNE Jean-Marc, « My Blueberry Nights », le 28 novembre 2007 (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/my-blueberry-nights/>).
- LALANNE Jean-Marc, « Les Cendres du temps », le 2 septembre 2008 (<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/les-cendres-du-temps/>).
- LAN Yin, « La nouvelle version Des cendres du temps réparée soigneusement de Wong Kar Wai est sortie », *Popular Movies*, N°7, 2000.
- LEFORT Gérard, « Critique d'Happy Together », le 10 décembre 1997 ([http://next.liberation.fr/culture/1997/12/10/un-monde-a-l-envers-tourne-en-argentine-aux-antipodes-de-hong-kong-happy-together-le-dernier-film-de\\_224416](http://next.liberation.fr/culture/1997/12/10/un-monde-a-l-envers-tourne-en-argentine-aux-antipodes-de-hong-kong-happy-together-le-dernier-film-de_224416)).
- LI Yang, « La légende est mise en fin », *Read*, N°7, 2004.
- LI Zhizhong, « La lumière faible dans l'obscurité », *Film Literature*, N°4, 2005.
- LI Zhuotao, « Le nouveau temps du cinéma hongkongais en 2000 », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 2000*, 2000.
- LI Zhuotao, « Les Cendres du temps-Redux », le 20 août 2008 (<https://www.douban.com/group/topic/5322498/>).
- LU Yan, « La salut du désespoir : critique des Anges déchus », *Contemporary Cinema*, N°5, 1997.
- MARSA Julien, « Master of Puppets », le 16 avril 2013 (<https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/the-grandmaster/>).
- MASSON Alain, « 2046. Kaléidoscope de l'imprévision », *Positif*, N°525, novembre 2004.
- MONVOISIN Frédéric, *Wong Kar Wai : une quête d'identité*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Charles TESSON, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2002.
- MORICE Jacques, « Critique lors de la sortie en salle de Nos années sauvages », le 9 mars 1996 (<http://www.telerama.fr/cinema/films/nos-annees-sauvages,38299,critique.php>).
- MORICE Jacques, « Critique d'Eros », *Télérama*, 2005 (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-49300/critiques/presse/>).

- 
- NDIAYE Idrissa, « Critique de 2046 », le 21 octobre 2004 (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28367/critiques/spectateurs/?page=23>).
- PI Ya, « La position claire les films hongkongais au mois de Rétrocession », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1997*, 1997.
- PI Ya, « The Grand Master : le monde de kung-fu du flux de conscience », *Ming Bao*, le 13 janvier 2013.
- QING Xin, « My Blueberry Nights : prendre le temps le plus long pour traverser cette route », le 20 janvier 2008 (<http://www.filmcritics.org.hk/node/54>).
- REYNAUD Bérénice, « Deux cinéastes d'Asie majeurs », *Cahiers du cinéma*, N°490, avril 1995.
- ROUYER Philippe, « Chungking Express Hong Kong Transfer », *Positif*, N°410, avril 1995.
- SAINTSHIRYU, « Critique des Cendres du temps-Redux », le 12 septembre 2008 (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-138686/critiques/spectateurs/star-0/>).
- SCHIDLOW Joshka, « Critique lors de la sortie en salle de Chungking Express », le 7 décembre 1996 (<http://www.telerama.fr/cinema/films/les-cendres-du-temps,455548,critique.php>).
- SE Na, « La musique d'Eros, La main », *Movie Review*, N°9, 2005.
- SHI QI, « Les cendres du temps : le Xi Du confus », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1994*, 1994.
- SI Qi, « L'étouffement plein de chaleur, la signification d'In the Mood For Love », *Movie Review*, N°12, 2000.
- SUN Xuan, « Yin et Yang, 3D et 2D de The Grandmaster », *Home Drame*, N°10, 2015.
- SUN Yao, « Wong Kar Wai ne sert pas à être décrié », *Popular Movies*, N°17, 2004.
- TEO Stephen, *Wong Kar-wai*, Bfi publishing, Coll « World Directors », 2005.
- TOBIN Yann, *Wong Kar Wai*, Positif/Les auteurs/Éditions Scope, janvier, 2008.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *In the Mood for Love de Wong Kar-wai*, Les éditions de la transparence/Cinéphile, mai 2005.
- TRAMBLING Jérémy, *Wong Kar-wai's Happy Together*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2003.
- TU Deng, « Happy Together, simple et facile », *Récapitulation du cinéma hongkongais de 1997*, 1997.
- WANG Nannan, « The Grandmaster parle encore de façon wongienne », *Art and Literature (Theory)*, N°1, 2013.

- 
- WEI Xidi, « L'ambiguïté copiée », *China Newsweek*, N°48, 2007.
- YAN Min, « Dix films hongkongais importants de 1994 », *Movie Review*, N°3, 1995.
- YOU Zi, « Wong Kar Wai : le soleil se lève tous les jours », *Popular Movies*, N°10, 1997.
- ZHAN Ling, « Un train triste », *Popular Movies*, N°1, 2005.
- ZHANG Wen, « Chungking Express 1994 », *Contemporary TV*, N°4, 1996.
- ZHAO Weifang, « Les changements et continuations de The Grandmaster », *Arts Criticism*, N°3, 2013.
- ZHENG Xianghong, « Soyons optimiste à propos de Wong Kar Wai », *Contemporary Cinema*, N°4, 1996.
- ZHOU Wenyan, « Encore Wong Kar Wai, mes critiques sur The Grandmaster », *Popular Movies*, N°5, 2013.
- « L'article et le personnage de Wong Kar Wai », *City Entertainment Magazine*, N°402, P. 49, août 1994.
- « Eros », *Movie Review*, N°4, 2005.

## **7. La culture chinoise**

- CHENG François, *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1979.
- GRANET Marcel, *La pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1980.
- MONDZAIN Marie-José, *Transparence, opacité ? 14 artistes contemporains chinois*, Diagonales, Paris, 1995.

---

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### ***1. Cartes et plans***

A. Carte du comté de San-on en 1866.....	66
B. Le processus de la colonisation britannique à Hong Kong.....	68
C. Carte de <i>Chungking Express</i> à Hong Kong.....	129

### ***2. Tableaux***

I. Le tableau des prix hongkongais gagnés par les films de Wong Kar Wai.....	24
II. Le tableau de la comparaison des films de Wong Kar Wai sortis à Hong Kong, en Chine continentale et en France.....	53
III. Les box-offices à Hong Kong.....	118
IV. Les box-offices en Chine continentale.....	119
V. Les box-offices en France.....	119

### ***3. Illustrations***

1. La couverture de l'Express N°328, le 3 octobre 1957.....	92
2. L'affiche des Quatre cents coups de François Truffaut.....	94
3. La scène de la mort de Michel dans <i>A bout de souffle</i> .....	98
4. La scène de la mort d'Ah Wah dans <i>As Tears Go By</i> .....	98
5. La ville de Hong Kong dans <i>Les Anges déchus</i> .....	102
6/7. Les scènes des rencontres de madame Su et madame Chow.....	109
8. Le dos du mari de madame Su.....	110
9/10. Les portraits de Wong Kar Wai.....	125
11. Wong Kar Wai et sa femme Esther Chan au Prix Lumière en 2017.....	126
12. Wong Kar Wai et Tony Leung.....	126
13. Les affiches d' <i>In the Mood for Love</i> des pays différents.....	127
14. L'affiche d' <i>In the Mood for Love</i> de Hong Kong.....	128
15. L'affiche d' <i>In the Mood for Love</i> de Hong Kong et de Chine continentale.....	128
16/17. Les affiches françaises d' <i>In the Mood for Love</i> .....	128

---

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE 1 : LES DIFFERENTES ETAPES DE LA RECEPTION DES FILMS DE WONG KAR WAI A HONG KONG, EN CHINE ET EN FRANCE.....	11
1.1 Les étapes de la réception des films de Wong Kar Wai à Hong Kong.....	11
1.1.1 La première étape : un début réussi.....	11
1.1.2 La deuxième étape : l’initial du style wongien .....	12
1.1.3 La troisième étape : l’époque de Wong, la bonne connaissance de son style .....	14
1.1.4 La quatrième étape : les films moins préférés par les Hongkongais .....	19
1.1.5 La cinquième étape : le retour à la consécration avec un grand succès d’un film de kung-fu .....	21
1.2 Les étapes de la réception des films de Wong Kar Wai en Chine continentale .....	29
1.2.1 La première étape : un cinéaste ignoré en Chine continentale.....	29
1.2.2 La deuxième étape : les films inconnus par le public continental mais connus parmi les critiques.....	31
1.2.3 La troisième étape : un des cinéastes hongkongais les plus connus en Chine continentale .....	34
1.2.4 La quatrième étape : la consécration en Chine continentale.....	38
1.3 Les étapes de la réception des films de Wong Kar Wai en France .....	30
1.3.1 La première étape : la découverte à Cannes.....	40
1.3.2 La deuxième étape : la découverte par le public français.....	41
1.3.3 La troisième étape : la consécration en France .....	44
1.3.4 La quatrième étape : la déception avec un film incompris.....	51

---

CHAPITRE 2 : L'ANALYSE DES QUATRE POINTS DE REPERE HISTORIQUE DANS LES FILMS DE WONG KAR WAI .....	54
2.1 Les années 1960 : les années florales dans la mémoire de Wong Kar Wai .....	54
2.1.1 <i>Nos années sauvages</i> (1990) : le commencement de la nostalgie.....	55
2.1.2 <i>In the Mood for Love</i> (2000) : un classique de la nostalgie.....	60
2.1.3 <i>2046</i> : la fin de la nostalgie.....	64
2.2 Rétrocession de Hong Kong à la Chine : un grand changement social .....	66
2.2.1 Un film tourné dans les années 1980 : l'ère des gangsters de Hong Kong ...	71
2.2.2 Quatre films tournés avant la Rétrocession : refus ou acceptation ?.....	73
2.2.3 Un film sorti en 1997 : « happy together » ?.....	76
2.2.4 Quatre films tournés après la Rétrocession : le thème de la recherche .....	78
2.3 L'année 2046 : est-ce qu'il existe l'éternité ?.....	80
2.4 La guerre sino-japonaise : un pays inséparable du Nord au Sud .....	84
 CHAPITRE 3 : LES SOURCES D'INSPIRATION FRANÇAISE ET CHINOISE DU CINEMA DE WONG KAR WAI.....	 91
3.1 L'influence de la Nouvelle Vague sur les films de Wong Kar Wai.....	91
3.2 La pensée chinoise dans les films de Wong Kar Wai.....	107
3.2.1 La pensée philosophique du Vide.....	107
3.2.2 La pensée du monde infini.....	111
3.2.3 La pensée du moïsme sur le temps .....	114
3.2.4 L'importance du langage pour une culture.....	115
 CONCLUSION.....	 117
ANNEXES .....	125
SOURCES et BIBLIOGRAPHIE.....	130
 TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	 141