



HAL
open science

Architecture en éclosion au sein des films de Wong Kar-wai

Maxime Bonnet

► **To cite this version:**

Maxime Bonnet. Architecture en éclosion au sein des films de Wong Kar-wai. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02884832

HAL Id: dumas-02884832

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02884832>

Submitted on 30 Jun 2020

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 SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
Mention : Études cinématographiques et audiovisuelles
Spécialité : Recherche

Mémoire de master 2

Maxime BONNET

ARCHITECTURE EN ÉCLOSION
AU SEIN DES FILMS DE WONG KAR-WAI

sous la direction d'Evgenia GIANNOURI

soutenu à la session de juin 2019

Déclaration sur l'honneur

Je soussigné Maxime Bonnet, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Le lundi 27 mai 2019

Signature :

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout ma directrice de recherche, Mme Evgenia Giannouri pour son aide précieuse et sa direction avisée.

Je souhaite également remercier M. Antoine Gaudin, ainsi que Mlle Noémie Boyer di Bernardo, étudiante sous sa direction. Leurs conseils ont été un apport décisif pour ce travail.

Je remercie également M. Philippe Dubois, dont le cours sur les événements d'image m'a permis de surmonter mes difficultés à un moment critique de mes recherches.

Merci également à Mlles Nathalie d'Abbadie et Keiko Masuda, qui m'ont accompagné durant ce périple de deux ans.

Enfin, je souhaite remercier mes parents, Etienne et Pascale Bonnet, pour avoir relu ce travail.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	6
<i>Contexte historique et auctorial</i>	8
<i>Choix du corpus</i>	9
<i>Présentation des films du corpus</i>	11
<i>Encadrement théorique</i>	12
<i>Approche méthodologique</i>	15
I. La construction des espaces intérieurs	18
<i>1. Les chutes d'Iguazú comme double représentation du motif dans l'espace cinématographique</i>	18
<i>2. La chambre construite comme espace poétique</i>	26
<i>3. La reconstruction de l'espace à travers les objets</i>	32
<i>4. Les objets garants d'un équilibre dans un monde en décomposition</i>	37
II. Entre les espaces intérieurs et extérieurs	42
<i>1. Les vêtements et la peau des personnages en symbiose avec l'espace cinématographique</i>	42
<i>2. Les ornements du papier-peint ou la peau du monde</i>	50
<i>3. Le nid ou l'acte d'habiter en tant que destruction à venir</i>	55
<i>4. L'acte d'habiter entre « oikos » et « poros »</i>	63
<i>5. Le hors-champ au coeur du monde fragmenté de <i>In the Mood for Love</i></i>	67
<i>6. La « suture »</i>	71
III. Explosion et éclosion finales des espaces	77
<i>1. Le documentaire en tant que plaie figurale de l'image</i>	77
<i>2. La « force plastique » de la foule</i>	85
<i>3. Des « trouées » dans l'espace du film</i>	88
<i>4. La force plastique de l'histoire</i>	91
<i>5. Les ruines de <i>In the Mood for Love</i> et 2046</i>	93
<i>6. La coquille de 2046 en tant que commentaire auto-réflexif sur la structure des films de Wong Kar-wai</i>	100
Conclusion	106
Bibliographie	110
Corpus des films	115

Nombre total de caractères : 225 863

Introduction

Dans son article « *Topos-Logos-Aisthéis* », le poète phénoménologue Henri Maldiney écrit que : « Le lien entre espace et lieu, c'est l'homme. En tant qu'être au monde, il est un être spatial et il est un être fondateur de lieux. »¹ En m'inspirant de Maldiney, je pourrais dire qu'il existe une matière espace, gigantesque, insaisissable dans son ensemble, chaotique. Cette matière, l'être humain la découpe à sa mesure, et l'investit de sens, afin de créer des lieux qu'il puisse habiter. Cette différence entre l'espace et le lieu semble impliquer un rapport de dilatations et de contractions. Il existerait alors une différence entre l'espace dans son ensemble, sublime, incommensurable (dilatation), d'une part, et le lieu, circonscrit, compréhensible, habitable (contraction), d'autre part. Cette dichotomie entre l'espace et le lieu pourrait être comparée à celle qui existe entre l'espace du monde et l'espace d'un film. En ce sens, tout cinéaste (tout artiste peut-être) n'a-t-il pas vocation à devenir fondateur de lieux, ou encore, architecte de son monde ?

Le cinéaste hongkongais Wong Kar-wai est l'un de ces architectes. Grâce au jeu avec la lumière, avec le hors-cadre, grâce à la mise en scène de ses espaces, mais également grâce au montage, le réalisateur nous plonge dans son palais intérieur, et nous fait voyager au sein d'une architecture inédite et mémorable. Depuis les années quatre-vingt-dix, les films de Wong Kar-wai ont remporté un grand succès critique en occident². Ce succès paraît être dû à un double facteur : Wong Kar-wai nous est à la fois étranger, et très familier. Etranger car il est un réalisateur hongkongais, dont les films se déroulent dans un cadre qui nous paraît exotique. Je pense que beaucoup d'entre nous, spectateurs occidentaux, aimons Wong Kar-wai parce que nous ne comprenons pas tout de son monde : un mystère insondable l'habite. Mais le réalisateur nous est aussi très familier, car il se place dans une tradition cinématographique profondément occidentale. Sa manipulation audacieuse du temps, par le montage et les variations de vitesse, nous renvoie presque irrésistiblement à notre Nouvelle Vague nationale. Par ailleurs, la musique latine, souvent utilisée dans ses films, évoque une sensibilité européenne et sud-américaine. A travers cette double tendance - hongkongaise et

¹ Henri Maldiney, « *Topos-Logos-Aisthèsis* », in Michel Mangematin, Philippe Nys, Chris Younes (dir.), *Le Sens du lieu*, éditions Ousia, Bruxelles, 1996, p. 17

² Le succès du cinéaste aux Etats-Unis est dû notamment à Quentin Tarantino, qui a soutenu avec fougue le film *Chungking Express* (1995) lors de sa sortie.

occidentale -, Wong Kar-wai émerge comme un réalisateur profondément mondialisé, et suprêmement unique : il n'existe pas d'autre artiste comme lui.

Intuitivement, je l'ai déjà esquissé, on aurait tendance à penser Wong Kar-wai comme un cinéaste du temps, plutôt que comme un cinéaste de l'espace. Dans ses films, ce qui marque souvent, de prime abord, les spectateurs et les critiques, est le jeu avec les ralentis et les accélérés. Wong Kar-wai affectionne notamment les mises en scène dans lesquelles les vitesses varient selon différents plans dans l'espace. C'est le cas, par exemple, dans une scène de *Chungking Express* (1995). Dans cette scène, le personnage principal évolue très lentement à l'avant-plan, tandis que la foule évolue en accéléré derrière lui. Le réalisateur affectionne ces jeux qui mettent en lumière une déconnexion entre le personnage, d'une part, et son environnement, d'autre part. Cette déconnexion de l'homme, pris dans un monde urbain absurde, est un thème privilégié chez le réalisateur. Toutefois, aussi passionnants que soient les travaux du cinéaste sur la vitesse, je m'y intéresserai peu dans ce mémoire. Ainsi, je n'évoquerai quasiment pas les vitesses d'image, et ce, au profit de l'espace cinématographique. En effet, je pense que ce rapport évolutif des personnages avec leur monde se retrouve également dans l'espace cinématographique des films, ou, ce que je nomme encore, leur architecture.

Ma réflexion sur l'espace chez le réalisateur trouve son origine dans mon mémoire préparatoire. Ce mémoire se concentrait, en effet, sur les chambres (chambres à coucher, chambres d'hôtel...)³. Pour de multiples raisons, la rédaction de ce mémoire préparatoire s'est avérée assez problématique. La soutenance m'a permis de prendre du recul sur les réflexions que je menais. En seconde année, j'ai pu ainsi revenir à mon sujet de manière plus décontractée, et le retravailler avec une pensée plus souple. Un facteur non-négligeable des difficultés que je rencontrais en M1 était la restriction de l'objet d'étude à la chambre. En reconsidérant mon sujet en seconde année, j'ai fini par me rendre compte que ce qui m'intéressait, chez Wong Kar-wai, était, non pas les chambres en elles-mêmes, mais plutôt les espaces intérieurs, et la manière dont le réalisateur semble vouloir, figuralemment, les détruire. Cette inspiration m'est venue du film *In the Mood for Love* (2000). J'y reviendrai à profusion dans ce mémoire : à la fin du film, les espaces claustrophobes de *In the Mood for Love*, semblent être détruits, et ce, de manière figurale. Par ailleurs, je pense que cette destruction figurale

³ C'est pourquoi beaucoup d'analyses de mon mémoire final abordent ces espaces.

des espaces clos contamine les autres films de mon corpus. J'ai donc décidé d'élargir mon objet d'étude, et d'embrasser cette évolution des espaces cinématographiques des films de Wong Kar-wai.

Contexte historique et auctorial

Un mot sur le contexte historique de Hong Kong. Il me paraît important d'avoir ne serait-ce qu'une idée de ce contexte afin de mieux comprendre l'attitude des personnages chez Wong Kar-wai. Cette attitude, que nous pourrions apparenter à une forme de *spleen*, doit se lire à la lumière d'un contexte historique lourd. Dans sa thèse, *Cinematics of Hong Kong of Wong Kar-wai*, le chercheur Haihong Li⁴ suggère que l'histoire complexe de Hong Kong, marquée par la colonisation, mais également tournée vers un futur incertain, explique le désespoir silencieux des personnages. Les films du corpus sont fortement imprégnés de ce contexte. Il est donc important que je l'explique, ne serait-ce que brièvement.

En 1842, à l'issue de la Première Guerre de l'opium, la Chine continentale cède Hong Kong aux Britanniques, par le traité de Nankin. Les Britanniques exploitent le potentiel commercial de l'île, transformée en port marchand. 120 ans plus tard, en 1967, la Révolution culturelle de Mao Zedong bat son plein. Le gouvernement veut alors forcer le Royaume-Uni à rétrocéder Hong Kong à la Chine continentale. L'époque sera marquée par une grande violence entre les autorités locales et les milices communistes, causant des destructions urbaines à grande échelle. Ces événements sont évoqués et/ou montrés dans les films *In the Mood for Love* et *2046* (2004). Dans le paysage urbain du Hong Kong d'aujourd'hui, il reste, en conséquence, très peu de bâtiments d'avant cette époque. Ces événements auront pour conséquence le désengagement progressif du Royaume-Uni du pays. Ce jusqu'à 1997, et la « Déclaration commune sino-britannique sur la question de Hong Kong », laquelle acte la rétrocession totale de la colonie au continent. La rétrocession est convenue selon le principe « un pays, deux systèmes » : Hong Kong fait officiellement partie de la République populaire de Chine, mais conserve son système légal, monétaire, et politique (multipartisme), entre autres. Toutefois, ce système a vocation à disparaître en 2047, soit cinquante ans après la « déclaration commune ». L'idée sous-jacente de ce compte-à-rebours est que Hong Kong, à cette

⁴ Haihong Li, *Cinematics of Hong Kong of Wong Kar-wai*, University of Georgia, Etats-Unis, 2012, 203 p.

date, sera totalement assimilé à la Chine continentale. Ce compte-à-rebours explique la récurrence des nombres 2046 et 2047 dans les films de Wong Kar-wai.

Il me faut également traiter brièvement des méthodes de tournage de Wong Kar-wai : le cinéaste ne travaille quasiment jamais avec un scénario terminé. Son travail se base énormément sur l'improvisation. Le repérage des lieux est, pour lui, une étape presque plus importante que l'écriture. Il demande souvent à son équipe - acteurs et techniciens - d'improviser une scène, croyant profondément que leur enthousiasme sera communicatif. Cette méthode de travail résulte parfois dans des centaines d'heures de *rush*, au sein desquelles il pioche, afin de créer des films étonnamment courts - la plupart durent environ une heure trente. Le résultat final peut paraître parfois assez décousu. Il arrive même que Wong Kar-wai laisse de côté une scène absolument critique pour l'intrigue - nous le verrons avec *In the Mood for Love*.

Choix du corpus

Dans ce mémoire, j'étudierai quatre films de Wong Kar-wai : *Chungking Express* (1995), *Happy Together* (1997), *In the Mood for Love* (2000), et *2046* (2004). *Nos années sauvages* (1990) sera évoqué de manière secondaire. Il fait, en effet, partie d'une trilogie avec *In the Mood for Love* et *2046* ; il m'est donc difficile de le laisser de côté. Les trois films entretiennent ainsi un jeu d'écho qui m'intéresse. Ce, surtout quand il s'agit de commenter *In the Mood for Love*.

J'ai choisi les quatre films de mon corpus, car ils semblent adopter une architecture qui évolue vers une forme d'éclosion. Je veux montrer que cette éclosion s'opère dans trois domaines : l'espace cinématographique, la plasticité, et la narration. Les films du corpus paraissent adopter un espace cinématographique qui va de la contraction à la dilatation, et une plasticité qui va de l'ombre à la lumière. Pour ce qui est de la narration, je m'intéresserai à la manière dont les protagonistes évoluent et, souvent, font l'expérience d'une libération au sein de la diégèse du film. Je voudrais montrer que cette libération entretient un lien profond avec la métamorphose de l'espace du film.

Au sein de la filmographie officielle de Wong Kar-wai, je laisse de côté : *As Tears Go By* (1988), *les Cendres du temps* (1994), *les Anges déchus* (1995), *My Blueberry Nights* (2007), et *the Grandmaster* (2013). Je laisse ces films de côté, premièrement parce qu'ils ne semblent pas être

aussi personnels, pour Wong Kar-wai, que les films de mon corpus. Au fil des oeuvres du corpus, le réalisateur paraît développer une réflexion sur le monde, et la manière dont nous l’habitons. A travers les films du corpus, se développe une vision philosophique du monde et de l’espace. Selon moi, cette vision n’est pas aussi claire au sein des films rejetés. Cela semble tenir en grande partie au fait que quatre de ces cinq films sont des films de genre. *As Tears Go By* et *les Anges déchus* sont, en effet, des films de gangsters, qui peuvent rappeler les films de John Woo⁵. De même, *les Cendres du temps* est un *wuxia*⁶ ; et *the Grandmaster*, une hybridation entre film d’action et *biopic*⁷ portant sur Ip Man⁸. *My Blueberry Nights*, enfin, a été tourné aux Etats-Unis. *Happy Together* a été, certes, tourné en grande partie en Argentine, mais la réflexion qui y est menée sur l’espace, semble être très similaire aux autres films du corpus. Dans *My Blueberry Nights*, en revanche, Wong Kar-wai n’adopte pas cette architecture en éclosion que je perçois au sein des films du corpus.

Je ne pense pas que les films rejetés soient inintéressants pour commenter l’espace cinématographique chez Wong Kar-wai (ou même plus généralement). Cependant, ces films semblent chercher à atteindre un public plus large que les films du corpus. Et ainsi, ils semblent interférer avec la réflexion principale du réalisateur, laquelle est filée au sein de ce que je nomme sa filmographie canonique (soit, mon corpus)⁹. En outre, tous les films de mon corpus ont en commun la participation de Christopher Doyle en tant que directeur de la photographie ; son style de cinématographie contribue sans doute à ce que je perçois comme une poétisation des espaces. Parmi les films exclus, seuls *les Cendres du temps* et *les Anges déchus* comptent sa participation. Ce critère n’est donc pas absolument déterminant, mais je le signale tout de même¹⁰.

⁵ C’est surtout le cas de *As Tears Go By*. L’empreinte auteuriste du cinéaste est déjà bien présente dans *les Anges déchus*. Et, inversement, la première partie de *Chungking Express* reprend les codes des films de gangster hongkongais de l’époque. Mon critère ultime reste le fait que *Chungking Express*, contrairement aux *Anges déchus*, adopte, selon moi, une architecture en éclosion. Ce, surtout dans sa seconde partie.

⁶ Film de sabre se déroulant dans la Chine médiévale.

⁷ *Biographical picture*, film racontant la vie d’un personnage célèbre.

⁸ Ip Man (1893-1972) : Célèbre maître d’arts martiaux chinois.

⁹ Savoir si *les Anges déchus* fait partie ou non de cette filmographie canonique peut être discuté, mais je n’entre pas dans les détails.

¹⁰ Une grande partie de ma réflexion a été inspirée par le mémoire préparatoire de Noémie Boyer di Bernardo, sur la collaboration entre Wong Kar-wai et Christopher Doyle. Noémie Boyer di Bernardo, *Expériences lumineuses de l’être-au-monde urbain : le traitement de la lumière dans les films nés de la collaboration entre Christopher Doyle et Wong Kar-Wai*, dir. Antoine Gaudin, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2017, 68 p.

Présentation des films du corpus

Pour introduire les films de mon corpus, je vais adopter un ordre un peu particulier, en commençant par la trilogie informelle : *Nos années sauvages*, *In the Mood for Love*, et *2046*. Ensuite, j'introduirai les deux films restants : *Chungking Express* et *Happy Together*.

La trilogie informelle *Nos années sauvages*, *In the Mood for Love*, et *2046*, se déroule principalement à Hong Kong¹¹ dans les années soixante. J'appelle cette trilogie informelle, parce que, même s'il existe des correspondances claires entre ces films (notamment les époques et les lieux), Wong Kar-wai a tendance à brouiller les identités des personnages, et leurs relations d'un film à l'autre.

Nos années sauvages se concentre sur la vie amoureuse tumultueuse d'un playboy, Yuddy, surnommé « l'oiseau sans pattes ». *In the Mood for Love*, quant à lui, raconte la relation ambiguë entre un homme et une femme : Chow Mo-wan et Su Li-zhen. Les deux voisins et amis se rapprochent lorsqu'ils devinent que leurs époux respectifs ont une aventure ensemble. Alors que leur amitié, apparemment platonique, grandit, les deux protagonistes décident d'écrire un roman de sabre¹² ensemble. Cependant, ils craignent que leur rapprochement peu orthodoxe soit perçu comme une aventure par leurs voisins. Par peur du qu'en-dira-t-on, ils décident de travailler dans une chambre d'hôtel, la « 2046 ». Enfin, le film *2046* se présente comme la suite informelle de *Nos années sauvages* et *In the Mood for Love*. Par les personnages qu'il utilise, le film relie les deux autres - lesquels au départ n'avaient, en apparence, rien à voir. De manière assez similaire à *Nos années sauvages*, *2046* met en scène les frasques sexuelles d'un playboy. Il s'agit de Chow Mo-wan. Personnage très timide et respectueux dans *In the Mood for Love*, il devient, dans *2046*, un joueur et un buveur invétéré. Dans un contexte historique très mouvementé - la révolution culturelle de Mao Zedong¹³ - Chow prend une chambre à l'« *Oriental Hotel* » (toujours à Hong Kong), afin

¹¹ Les personnages se rendent parfois aux Philippines, à Singapour, et au Cambodge.

¹² Le roman de sabre ou « *Wuxia* » est un genre littéraire chinois très en vogue au XXe s.. Ce genre fantastique met en scène des combats d'arts martiaux ayant pour cadre la Chine médiévale. Le genre a connu un grand succès dans son adaptation sur le grand écran. Par exemple, *les Cendres du temps* est inspiré d'un « *Wuxia* ».

¹³ Cf. le contexte historique évoqué plus haut.

de pouvoir écrire dans un calme relatif. Dans cet hôtel, il écrit deux romans de Science-Fiction érotisants : *2046* et sa suite, *2047*.

Chungking Express est un long métrage composé de deux histoires distinctes. La première concerne la rencontre inhabituelle d'un policier - le « matricule 223 » - et d'une trafiquante de drogue - la « femme à la perruque blonde ». La seconde partie de *Chungking Express* traite de la rencontre, encore une fois inhabituelle, d'un policier - le « matricule 663 » - et d'une jeune femme prénommée Faye. Après la rupture du policier et d'une hôtesse de l'air, Faye réussit à se procurer les clefs de l'appartement de 663. Elle s'y introduit quotidiennement, à son insu, afin de nettoyer, ranger, et réarranger sa maison.

Enfin, *Happy Together* raconte le périple d'un couple homosexuel en Argentine. Le film montre leur amour impossible : tandis que Lai Yiu Fai souffre d'une jalousie malade, Ho Po-wing est un séducteur et un incorrigible fêtard.

Encadrement théorique

Ce que j'appelle l'architecture du film est le fruit d'une double construction. Il s'agit d'une part de l'espace cinématographique de l'oeuvre, et, d'autre part, de la construction narrative du film. A la fois, comment l'espace du film est construit, mais également, comment les personnages habitent cet espace. Je chercherai à montrer, dans ce mémoire, qu'il existe des liens forts entre les développements narratifs des films étudiés, d'une part, et l'évolution de l'espace cinématographique dans le temps, d'autre part.

Au début de cette introduction, j'ai utilisé les termes contraction et dilatation. J'emprunte ces notions à Antoine Gaudin, qui les conceptualise dans son ouvrage *L'Espace cinématographique*¹⁴. Dans ce livre, en effet, Antoine Gaudin fait la distinction entre deux types d'espaces cinématographiques. Pour lui, il existe, d'une part, l'espace « représenté par le film » : « espace-objet, concret, reconnaissable et « habitable » que nous sommes culturellement éduqués à percevoir. ». D'autre part, il y a l'espace « inscrit dans le corps du film » : « Nous sommes à cet

¹⁴ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : Esthétique et Dramaturgie*, éditions Armand Colin, Paris, 2015, 215 p.

espace-signal, *en situation* de co-présence. Ce qui est visé ici, c'est un rapport direct et charnel avec le phénomène spatial que constitue le film *en lui-même*. »¹⁵. Dans ce second cas, nous éprouvons « primordialement »¹⁶ l'espace du film, comme une série de contractions et de dilatations du corps même de l'image, au sein de ce que Gaudin appelle « une véritable *architecture* abstraite en mouvement »¹⁷. Lorsque l'on considère l'espace comme étant « *inscrit dans le corps du film* », l'image n'est plus une simple « fenêtre » donnant sur le monde de la diégèse, mais, écrit Gaudin, « une structure organique primordiale au sein de laquelle s'inscrivent des rapports spatiaux, sous la forme d'une pure organisation abstraite/évolutive des volumes de plein et de vide, en mouvement permanent. »¹⁸

Antoine Gaudin prend comme exemple une scène de *la Prisonnière du désert* (John Ford, 1956). Dans cette scène, la mère de famille sort de la maison, et contemple les plaines du grand ouest américain. Selon Antoine Gaudin, cette scène est un exemple typique de transition entre, d'une part, un espace contracté (la maison) et, d'autre part, un espace dilaté à l'extrême (Monument Valley). Le film passe de l'ombre à la lumière, de l'exiguïté à l'espace incommensurable. Pour Gaudin, cette transition est symptomatique d'une architecture du film qui est en mouvement. Afin de qualifier ce phénomène, il parle également de « cinéplasticité primordiale »¹⁹.

Le concept d'architecture tel que je le développe est également proche du concept de milieu cinématographique tel que le pense Benjamin Thomas. Dans son ouvrage *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*²⁰, il analyse comment la lumière et la plastique des oeuvres cinématographiques contribuent à la création d'un milieu cinématographique dans lequel les personnages évoluent. Il analyse le film *True Grit* (Coen, 2010), et pense le film comme étant une « *contexture* »²¹, dans laquelle aussi bien les éléments du milieu pictural que les

¹⁵ *Ibid.*, pp. 64-65

¹⁶ *Ibid.*, p. 65

¹⁷ *Ibid.*, pp. 68-69

¹⁸ *Ibid.*, pp. 64-65

¹⁹ *Ibid.*, pp. 64-65

²⁰ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*, éditions Circé, collection « Penser le cinéma », Strasbourg, 2019, 255 p.

²¹ *Ibid.*, p. 119

actions des personnages sont entrelacés et interdépendants. Ainsi, le milieu cinématographique répond à la narration. Ma réflexion est proche de la sienne.

Lorsque Antoine Gaudin évoque cette « organisation abstraite/évolutive »²² des formes, il renvoie, selon moi, à une définition possible, et assez convaincante, de la plasticité de l'image. La plasticité²³ est une notion que j'utiliserai à profusion dans ce mémoire, de concert avec l'espace cinématographique selon Gaudin. Ceci étant dit, la plasticité reste un concept difficile à définir, ou même, à cerner, tout simplement. Une définition qui me convainc particulièrement est donnée par Baldine Saint Girons, au sein de l'ouvrage collectif *Plasticité* (dirigé par Catherine Malabou)²⁴. Dans ce chapitre, « Plasticité et *Paragone* », elle écrit : « La plasticité est autant ce qui *plastit*, pour reprendre un vieux terme français, que le résultat de ce *plastir* : elle est donatrice et réceptrice de forme. »²⁵. Ce qui m'attire particulièrement dans cette définition, c'est qu'elle renvoie à l'idée d'un modelage de l'oeuvre, qui va de pair avec l'idée d'une tridimensionnalité. Lorsque l'on approche l'image de manière plastique, la bidimensionnalité de cette image paraît caduque. Selon moi, la plasticité d'une image questionne forcément sa profondeur, ainsi que l'évolution - ou même, l'absence - de cette profondeur. Grâce à la mise en scène, au flou, à la lumière, à la couleur, le réalisateur façonne le monde de son image, son espace cinématographique. Pour nous spectateurs, l'image se métamorphose selon cette double tendance : à la fois elle forme, mais elle est également formée par la plasticité.

Au-delà de ces deux concepts (l'espace cinématographique et la plasticité), j'utiliserai des références variées. Je mobiliserai, d'abord, des références cinématographiques ou ayant trait à l'image. J'utiliserai, d'abord, le concept du figural tel qu'on le trouve chez Gilles Deleuze²⁶, Nicole Brenez²⁷, ou Philippe Dubois²⁸. Pour reprendre la pensée de Deleuze, je conceptualise le figural

²² Gaudin, *Op. cit.*, pp. 64-65

²³ J'utilise les termes « la plasticité » et « la plastique » de manière indifférenciée.

²⁴ Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000, 327 p.

²⁵ Baldine Saint-Girons, *Ibid.*, p. 29

²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, La Différence, 1984, p. 27

²⁷ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : L'Invention figurative au cinéma*, édition De Boeck Université, collection « Arts et Cinéma », Paris, Bruxelles, 1998, pp. 179-220

²⁸ Philippe Dubois, « Plaies d'image », in AUMONT, Jacques (dir), *Le Septième Art : le Cinéma parmi les arts*, éditions Léo Scheer, collection « Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique », Paris, 2003, pp. 185-187

comme étant une voie tierce entre le figuratif et le narratif. Le sens ne se communique pas selon la représentation d'un motif, ou le déroulement d'une histoire, mais par la sensation que procure un événement purement pictural. Par exemple : l'apparition d'une tache rouge sur l'image, qui nous transmet la sensation du danger²⁹. En outre, une grande partie de ma réflexion portera sur la limite entre espace intérieur et espace extérieur, que je relierai au cadre du film. Pour alimenter cette réflexion, j'ai recours à Pascal Bonitzer et son article « Hors champ (un espace en défaut) »³⁰, ainsi qu'au concept de « suture », développé par Jean-Pierre Oudart³¹.

Je ferai travailler ces références de concert avec des concepts portant sur la philosophie de l'espace. Gaston Bachelard et sa *Poétique de l'espace*³² seront souvent mobilisés. L'approche phénoménologique de Bachelard, me permet d'analyser les espaces intérieurs de Wong Kar-wai en tant qu'espaces poétiques, tels que les pense le philosophe. Je mobiliserai également le concept de « sublime » tel que le pense Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*³³. J'utiliserai ce concept en tant qu'il me permet de penser un espace illimité. Enfin, je mobiliserai également *la Théorie des maisons* de Benoit Goetz³⁴, et ses concepts de « oikos » et de « poros ». Ces concepts architecturaux, me permettent de penser la limite entre intérieur et extérieur.

Approche méthodologique

Dans ce mémoire, j'utiliserai de concert les deux concepts principaux : la plasticité et l'espace cinématographique. Les deux notions semblent complémentaires, mais je ne les utiliserai pas de manière indifférenciée. Dans ses films, Wong Kar-wai construit une architecture selon un espace cinématographique, et ce, avec une plasticité de l'image. Dans ma conception, l'espace

²⁹ L'exemple est tiré du film *Ne vous retournez pas* de Nicolas Roeg (1973). Philippe Dubois le développe en tant qu'événement figural dans son article « Plaies d'image ».

³⁰ Pascal Bonitzer, « Hors-champ (un espace en défaut) », *Les Cahiers du cinéma* no. 234-235, décembre 1971 - janvier 1972, pp. 15-26

³¹ Jean-Pierre Oudart, « La suture », *Les Cahiers du cinéma* no. 311-312, avril-mai 1969, pp. 36-39

³² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 11e édition Quadrige, PUF, collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 2012, 214 p.

³³ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, éditions GF Flammarion, Paris, 1995, 540 p.

³⁴ Benoit Goetz, *La Théorie des maisons : L'Habitation, la Surprise*, éditions Verdier, collection « Art et architecture », Lagrasse, 2011, 224 p.

cinématographique est un plan de construction, et la plasticité, une matière. Cependant, ce n'est qu'une fois que les personnages évoluent dans cet espace cinématographique que l'on peut parler véritablement, pour moi, d'une architecture du film. Une architecture est toujours pensée pour l'humain. Dans le cas de l'architecture du film, nous pourrions dire qu'elle est pensée pour le personnage.

Ma démarche dans ce mémoire est essentiellement esthétique : mes objets d'étude sont l'image et la narration. Dans mon analyse des scènes, je m'intéresserai surtout aux couleurs, à la lumière, à la plastique de l'image, à la mise en scène, et au montage. La narration et les dialogues de ces scènes seront également étudiés en tant qu'il s'insèrent dans un récit global. La musique et le son seront enfin abordés, mais de manière moins centrale.

Le fil rouge qui conduira ma réflexion pendant mes trois parties sera cette idée d'éclosion, que je chercherai à définir et à complexifier. Ma démarche est un peu particulière, puisqu'elle épouse ce mouvement d'éclosion. Les trois parties adoptent un mouvement de battement qui alterne entre contraction et dilatation. Dans ce mémoire, je passerai souvent des espaces intérieurs aux espaces extérieurs, du tout petit au très grand, de l'ombre à la lumière, de l'intime au public. Dans le tout début de ma première partie, par exemple, j'alterne entre une petite lampe, d'une part, et les chutes d'Iguazú en Argentine, d'autre part. Je rapproche les deux images car elles présentent un motif commun : les chutes d'eau. Cet aller-retour est inscrit dans le corps de ma démarche durant tout le mémoire. Cette avancée, qui procède par palpitation, épouse quelque chose que je trouve déjà en germe dans les films de Wong Kar-wai. En effet, ces films paraissent alterner entre la fermeture et l'ouverture de leurs espaces. Au fil des trois parties, ma démarche partira des espaces les plus réduits (les chambres) pour s'ouvrir peu à peu vers des espaces gigantesque (les ruines du temple d'Angkor). C'est cette ouverture chaotique, faite d'aller-retours, que je nomme éclosion.

Comme point de départ de ma réflexion, je m'en tiendrai à trois aspects de cette idée d'éclosion esthétique. D'abord, je pense cette éclosion de l'image comme étant un passage de l'ombre à la lumière. Ensuite, je la pense comme une dilatation de l'espace cinématographique, selon l'idée d'Antoine Gaudin. Enfin, je la pense comme une phase de libération pour les personnages de l'intrigue. Au fil du mémoire, je développerai les différentes manières dont les personnages se libèrent : libération sexuelle, divorce, maturation, prise de parole, démission, voyage... Ces trois aspects - concernant la lumière, l'espace, et la narration - constituent mes trois hypothèses,

lesquelles structurent le mémoire : le cinéma de Wong Kar-wai est un cinéma dans lequel nous passons de l'ombre à la lumière ; c'est un cinéma qui va vers une dilatation de son espace cinématographique ; enfin, c'est un cinéma au sein duquel les personnages vivent une libération. Les trois aspects seront, évidemment, considérés comme étant complémentaires, au sein d'une esthétique pensée : une architecture de l'éclosion.

En quoi les films de Wong Kar-wai adoptent-ils une architecture en éclosion, soit, une image qui va de l'ombre à la lumière, un espace cinématographique qui va de la contraction à la dilatation, et des personnages dont l'arc narratif va de l'enfermement à la libération ?

Pour répondre à ma problématique, mon mémoire adopte un plan un peu particulier. J'ai en effet décidé d'épouser cette architecture en éclosion au sein de mes trois parties. Dans la première partie, je m'intéresserai aux espaces intérieurs, chambres et appartements. Je verrai en quoi ils sont des espaces sombres, contractés, des lieux d'enfermements qui appellent une dilatation future (I). Dans la seconde partie, j'analyserai la manière dont Wong Kar-wai joue avec la limite, physique aussi bien que cinématographique. Dans cette partie, je chercherai à montrer que ce lieu de passage de l'intérieur à l'extérieur, contient en sous-texte, une menace de destruction (II). Enfin, la troisième partie se concentrera sur l'éclosion (ou explosion) finale. Je m'intéresserai notamment à la manière dont les images d'archives, utilisées par Wong Kar-wai, permettent efficacement cette ouverture finale et sublime (III).

I. La construction des espaces intérieurs

Dans cette première partie, je veux analyser la manière dont Wong Kar-wai construit ses espaces intérieurs. Cette construction a recours aussi bien au travail plastique de l'image, qu'aux objets qui peuplent les espaces intérieurs du réalisateur. Cette partie se divise en quatre chapitres. D'abord, j'introduirai la lampe de *Happy Together*, et la manière dont elle établit un jeu entre espace intérieur et espace extérieur (1). Ensuite, en introduisant Gaston Bachelard, je montrerai comment Wong Kar-wai construit ses espaces intérieurs comme des espaces poétiques (2). En troisième partie, je m'intéresserai à l'utilisation des objets faite par Wong Kar-wai, et comment le réalisateur reconstruit son espace à travers l'ornement qu'ils constituent (3). Enfin, je chercherai à montrer que ces objets sont le garant d'un équilibre, au sein d'un monde changeant, voire en décomposition (4).

1. Les chutes d'Iguazú comme double représentation du motif dans l'espace cinématographique

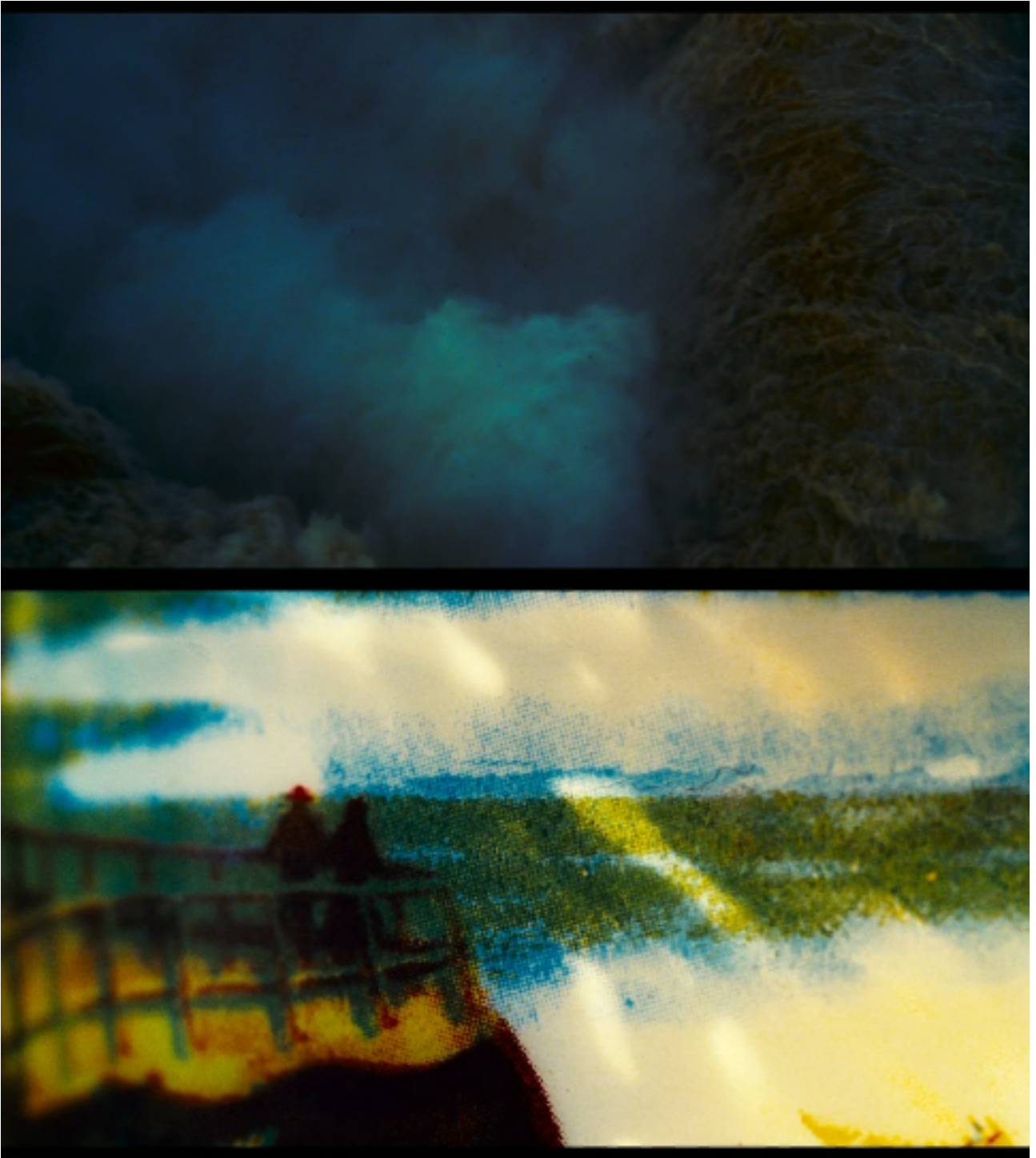
Le film *Happy Together* raconte l'histoire d'un couple de Hongkongais homosexuels, lesquels font un *road trip* en Argentine. Leur but ultime est de voir, de leurs propres yeux, les chutes d'Iguazú. Ce *leitmotiv* est rappelé tout au long du film par une lampe qui représente les chutes, et qui se trouve au milieu de la chambre principale des protagonistes. Le film lui-même commence par un plan en plongée sur ces chutes, qui arborent des couleurs jaunes et bleues fantastiques. Ce plan est sublime, au sens littéral : ces chutes possèdent une beauté qui dépasse totalement l'échelle humaine. Dans ce plan d'ouverture, le spectateur assiste à une puissance de la nature hypnotique, et oublie qu'il est en train de regarder un cadre. Le voilà plongé dans la nature même, au-delà de son échelle humaine. Cette dilatation fantastique de l'espace de l'image contraste fortement avec la lampe décorative. Elle a beau représenter les chutes, elle est loin de véhiculer leur puissance d'attraction. Cette lampe est, certes, omniprésente dans les plans de la chambre des protagonistes : Wong Kar-wai place les acteurs de part et d'autre de l'objet, à plusieurs reprises. Cependant, elle est souvent reléguée au fond de l'espace, dans une zone de flou, qui la transforme en tâche lumineuse.

Selon les distinctions qu'effectue André Gardies, dans son ouvrage *L'Espace au cinéma*³⁵, les chutes d'Iguazù constitueraient un cas typique de lieu anaphore³⁶ : un lieu qui appelle les personnages, et qui constitue un but pour eux. La lampe est un rappel omniprésent de cet objectif, et possède une fonction organisatrice et cohésive entre deux lieux - la chambre et les chutes. Nous pourrions la comparer avec le ticket de métro, qui rappelle Paris, dans *le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953) analysé par Gardies. Comme dans ce film, les protagonistes de *Happy Together* aspirent à accéder à un lieu anaphore, mais sont retenus par des contraintes. Dans *Happy Together*, les contraintes ne sont pas un danger de mort, mais des contraintes économiques - les personnages sont désargentés - et émotionnelles - ils entretiennent une passion destructrice. Malgré ces obstacles, la lampe flotte comme un guide lointain dans le flou de la chambre. Son motif représente notamment deux petits personnages contemplant les chutes. Le film insinue fortement que ce dessin représente une certaine idée du bonheur pour le personnage de Lai Yiu Fai. Il s'agit d'un lieu dans lequel lui et son compagnon, Ho Po-wing, cesseraient de se battre constamment, et pourraient habiter le monde harmonieusement, en tant que couple.

Il semble exister un autre sens dans cette relation forte entre la lampe et les chutes. Nous avons vu qu'il existe une dichotomie radicale entre, d'une part, le sublime hypnotique des chutes, et d'autre part, l'aspect décoratif de la petite lampe. La force incommensurable des chutes ne peut être véhiculée par le petit dessin. Les chutes d'Iguazù sont une sorte de dilatation spatiale suprême. En voulant les contracter dans ce petit objet, nous semblons perdre quelque chose : le dessin est trop décoratif, trop sage, alors que les chutes semblent être une représentation par excellence du sublime. Le sublime est un concept qui a été longuement développé dans l'histoire de la philosophie. Afin d'analyser les chutes d'Iguazù de *Happy Together*, je veux utiliser le concept tel qu'il est développé par Immanuel Kant.

³⁵ André Gardies, *L'Espace au cinéma*, ed. Méridien Klincksieck, Paris, 1993, 224 p.

³⁶ *Ibid.*, p. 80



Illustrations 1-2 : La force des chutes contraste avec le motif sage de la lampe

Le concept du sublime est construit dans une oeuvre fondatrice de Kant, laquelle porte sur l'esthétique. Il s'agit de *la Critique de la faculté de juger*³⁷. Dans cet ouvrage Kant fait une distinction primordiale entre le beau, d'une part, et le sublime, d'autre part. Pour lui, leur divergence peut être appréciée en terme de quantité. Le spectacle sublime est illimité³⁸, dès lors il dépasse ce que nous sommes capables d'apprécier esthétiquement. Kant raccroche le concept de sublime à des spectacles naturels ; il fait une liste non exhaustive qui comprend des rochers suspendus, des nuages orageux, des volcans, des ouragans, des tempêtes de mer, et... des cascades³⁹. Le plan des chutes d'Iguazú résonnent avec force avec le texte centenaire de Kant. Ce trou aquatique béant, gigantesque, qui peut faire penser au Charybde de *l'Odyssée*, nous apparaît comme illimité, prêt à aspirer les bords mêmes de l'image. Son aspect illimité est fortement lié à son inhumanité : l'absence d'êtres humains dans ce plan contribue fortement à son aspect sublime. En ceci, il contraste radicalement avec le sage dessin de la lampe. Le dessin, qui représente deux personnages, nous permet, au contraire, de quantifier la taille des chutes.

Par ailleurs, Kant décrit le sublime comme faisant violence à l'imagination, et il lie le concept avec la peur. Pour lui, la peur est un sentiment engendré par notre incapacité à résister à un mal. En effet, dit-il, nous avons peur lorsque nous sommes face à un mal causé par une force plus grande que nous. Cependant, Kant définit par ailleurs l'appréciation esthétique comme fondamentalement désintéressée : afin d'apprécier esthétiquement une oeuvre (sublime en l'occurrence), notre appréciation doit être pure de tout jugement de valeur. Quelque chose qui me fait directement peur, ne peut pas être apprécié esthétiquement par moi. Kant place alors la puissance de l'oeuvre sublime dans sa capacité à faire peur, et non dans le fait qu'elle fasse peur directement. L'oeuvre sublime pourrait hypothétiquement nous tétaniser, si nous n'avions pas un recul par rapport à son spectacle. Le concept du sublime est, dès lors, intimement lié avec une idée de distance entre nous et l'oeuvre. Kant juge cette attitude comme étant le triomphe de la raison humaine sur la force brute. L'homme qui réussit à avoir ce recul par rapport à ce qui pourrait le détruire, n'est pas humilié malgré tout, et fait ainsi triompher sa raison.

³⁷ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, éditions GF Flammarion, Paris, 1995, 540 p.

³⁸ *Ibid.*, pp. 225-226

³⁹ *Ibid.*, pp. 243-244

Dans *Happy Together*, je pense que le plan des chutes d'Iguazù fait jouer, entre ces dernières et nous, la dynamique sublime dont traite Kant. Notre recul de spectateurs nous permet de rester impassibles devant ce que nous savons être une image immatérielle. Cependant, elles exercent une forme d'hypnose et d'attraction sur nous, en nous plongeant dans un espace presque fantastique. Nous oublions naturellement la bidimensionnalité de l'image pour nous retrouver attirés dans ce qui semble être un puits sans fond. Cette impression d'être en co-présence avec l'espace cinématographique, résonne avec la manière dont Antoine Gaudin pense ce dernier concept.

Je l'avais évoqué en introduction, dans son ouvrage, *l'Espace cinématographique*⁴⁰, Gaudin fait la distinction entre deux types d'espaces dans le film. Pour lui, il existe, d'une part, l'espace « représenté par le film », et d'autre part, l'espace « inscrit dans le corps du film ». Dans ce second cas, nous éprouvons primordialement l'espace du film, comme une série de contractions et de dilatations du corps même du film, au sein de ce que Gaudin appelle « une véritable architecture abstraite en mouvement »⁴¹. Je reprends ici en illustration le développement du chercheur, qui analyse une scène de *la Prisonnière du désert*. Pour rappel, dans cette scène, la mère de famille sort de la maison, et contemple les plaines du grand ouest américain. Pour Gaudin, cette scène est un exemple typique de transition entre, d'une part, un espace contracté (la maison) et, d'autre part, un espace dilaté à l'extrême (Monument Valley). Le film passe de l'ombre à la lumière, de l'exiguïté à l'espace incommensurable. Pour Gaudin, cette transition est symptomatique d'une architecture du film qui est en mouvement.

Au sein de la filmographie de Wong Kar-wai, le motif des chutes d'Iguazù de *Happy Together* présentent le cas le plus extrême de cette différence entre contraction et dilatation : nous passons de la lampe sage, aux chutes incommensurables. Dans le film, la transition entre la lampe et les chutes n'est pas direct. Cependant, les deux espaces sont fortement associés à travers la narration du film. Nous pourrions à ce stade associer les idées des deux penseurs, Antoine Gaudin et Immanuel Kant, avec le film *Happy Together*. Nous aurions alors, d'une part, la lampe, associée à la contraction de l'espace cinématographique de Gaudin, et au beau quantifiable de Kant. Puis, d'autre part, les chutes d'Iguazù, associées à la dilatation de l'espace cinématographique de Gaudin, et au sublime inquantifiable de Kant.

⁴⁰ Gaudin, *Op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, pp. 68-69



Illustrations 3-4 : Dilatation de l'espace cinématographique dans *la Prisonnière du désert*

En gardant en tête cette distinction, je quitte le domaine de l'expérience spectatorielle, pour m'intéresser plus précisément à la narration du film *Happy Together*. Nous avons vu plus haut la lecture d'André Gardies de l'espace anaphore. Cette lecture est, certes, intéressante, mais elle ne nous permet pas de rendre compte du lien entre le mouvement de l'espace cinématographique, d'une part, et la narration, d'autre part. Dans *Happy Together*, l'espace en mouvement du film rend également compte de la psychologie profonde des personnages. Dans ce film, les protagonistes Lai Yiu Fai et Ho Po-wing entretiennent une passion destructrice, qui les blesse au niveau psychologique aussi bien que physique. Le pouvoir d'attraction des chutes se joue également dans leurs esprits. Ce pouvoir d'attraction paraît évoluer comme une représentation spatiale de leur passion, passion violente dont la voracité ne peut être apaisée. Un lien peut être établi entre l'attitude des personnages et la peur kantienne face au sublime : les personnages sont comme en équilibre au bord des chutes, prêts à être emportés à tout moment. Lai Yiu-Fai et Ho Po-wing devraient avoir peur de cette passion, mais se trouvent profondément fascinés par sa violence, qui peut être potentielle ou effective. La violence de leur amour s'exprime, par exemple, dans les scènes où ils se battent. Par ailleurs, leurs interactions corporelles sont marquées par la brusquerie. Durant tout le film, les deux amants manquent à chaque détour de s'entre-déchirer. Pourtant, on sent bien que cette violence nous mène au cœur même de leur amour. Cette violence est ainsi comparable au courant des chutes, qui mène à un endroit mystérieux et inimaginable pour notre raison. Dans les deux cas, la violence est liée à la fascination elle-même, qui emporte les personnages, et qui nous emporte, nous spectateurs.

Je pourrais dire que le motif des chutes inscrit sur la lampe est une illusion trompeuse, qui représente les chutes, sans véhiculer leur force. La puissance de la nature est concentrée dans la sagesse d'un simple motif, qui adopte l'apparence des chutes, mais non l'essence de leur force. Dans son *Introduction à l'Esthétique*⁴², Hegel travaille ce lien entre l'apparence, l'illusion, et l'essence. Construisant sa réflexion en termes phénoménologiques, il réduit conceptuellement la distance qui existe entre l'apparence des choses, d'une part, et leur essence, d'autre part. Selon lui, nous vivons dans un monde d'apparence. Tout ce que nous pouvons connaître des choses, aussi longtemps que nous vivons, n'est que leur apparence. L'apparence est, pour lui, « un moment essentiel de l'essence »⁴³. Et, à la manière de la réalité, l'art est une apparence. Cependant, Hegel

⁴² G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, éditions Flammarion, collection « Champs classiques », Paris, 1979, 379 p.

⁴³ *Ibid.*, p. 29

concède qu'il existe une différence entre l'apparence des choses et leur essence, et que, plus cette différence est grande, plus l'apparence à laquelle nous avons affaire est une illusion. Dans une articulation essentielle de sa réflexion, Hegel déclare que le monde extérieur est plus illusoire que l'art. En effet, pour lui, le monde extérieur se présente à nous dans son immédiateté et sa violence, dans une confusion qui nous éloigne de l'essence des choses. Tandis que l'art, par son caractère ordonné, qui peut être apprécié avec le recul du goût esthétique, nous rapproche au contraire de cette essence du monde. Pour lui :

L'art creuse un abîme entre l'apparence et l'illusion de ce monde mauvais et périssable, d'une part, et le contenu vrai des événements, de l'autre, pour revêtir ces événements et phénomènes d'une réalité plus haute, née de l'esprit.⁴⁴

Ainsi, si l'on reprend la pensée de Hegel, le motif de la lampe constitue un moment de manifestation essentiel des chutes. Par son caractère sage, il dompte la confusion et la force de ces dernières, pour nous offrir un spectacle moins illusoire, et plus essentiel. Sa réalité est plus haute que celle des chutes, car elle est née de l'esprit humain. Je pourrai ajouter que la lampe symbolise le caractère éphémère de cet esprit. En effet, elle a vocation à être perdue ou détruite dans le processus de déchirement du couple. Les chutes d'Iguazú, au contraire, auront une vie millénaire.

Mais la lampe symbolise également le film en lui-même. Avec la fine pellicule de son abat-jour, à travers lequel passe une lumière mouvante et colorée, elle est à la fois le cœur du film, et le film lui-même. Elle rappelle la lanterne magique des débuts du cinéma. La lumière mouvante causée par la mécanique circulaire de la lampe argentine fait légèrement varier la profondeur des motifs de sa surface. Elle donne ainsi une impression de mouvement et de tridimensionnalité, telle une peau vibrante et lumineuse. Son abat-jour est comme la pellicule du film, à travers lequel est projetée la lumière, et nous ouvre à un monde tridimensionnel et mouvant. De même que l'abat-jour de la lampe représente le motif des chutes d'Iguazú, le film lui-même représente le motif de ces chutes. Mais l'illusion est telle, que nous sommes hypnotisés par la représentation des chutes, oubliant qu'il ne s'agit que d'un motif. La force de l'image mouvante nous fait oublier sa bidimensionnalité, pour nous plonger dans une spirale qui semble nous aspirer en elle. Ainsi, le simple mouvement de l'ornement d'une pellicule nous fait basculer au sein de la force sublime du monde.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30

2. La chambre construite comme espace poétique

Ce jeu entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité se retrouve, par ailleurs, dans le film *In the Mood for Love*. Pour rappel : *In the Mood for Love* raconte l'histoire de deux voisins (un homme et une femme) qui décident d'écrire un roman de sabre ensemble. Par ailleurs, les deux protagonistes se rendent compte que leurs époux respectifs ont une aventure. Contrairement à leurs époux, Chow Mo-wan et Su Li-zhen se promettent que leur relation restera purement platonique. Cependant, au fil de l'écriture du roman, une ambiguïté érotique s'installe entre eux. Effrayés par le qu'en-dira-t-on, les deux personnages finissent par prendre une chambre d'hôtel, la « 2046 », afin de finir l'écriture du livre. Cette dernière chambre adopte un papier-peint rouge mémorable.

Dans ce film, les deux protagonistes sont locataires de chambres, lesquelles sont encastrées dans des appartements contigus. Ces appartements sont habités par des propriétaires. Dans ce contexte de promiscuité, il est difficile d'entrer ou de sortir de l'appartement sans être vu. Lors d'un épisode mémorable du film, les propriétaires rentrent par surprise, alors que Chow Mo-wan et Su Li-zhen sont en train d'écrire le roman dans la chambre de Chow. J'appelle aussi cette chambre la chambre violette. Les propriétaires commencent alors une interminable partie de mah-jong. Leur présence empêche Su Li-zhen de sortir sans être vue. La voilà prisonnière. Chow Mo-wan décide alors de rester avec elle jusqu'à ce qu'elle puisse repartir. La scène traduit une forte pénibilité, dans un contexte de surveillance très codifié : les personnages semblent avoir une peur malade du qu'en-dira-t-on. Pendant tout une nuit et un jour, ils sont donc coincés dans la chambre étriquée, n'osant faire le moindre bruit.

Dans ce film, il existe donc deux chambres radicalement opposées. Nous avons, d'une part, la chambre violette du protagoniste Chow Mo-wan, et, d'autre part, la chambre d'hôtel rouge « 2046 ». Dans le film, la chambre violette est plutôt associée à l'emprisonnement, tandis que la chambre d'hôtel est associée à une libération. Cette libération se joue en des termes aussi bien narratifs que plastiques. De même que *Happy Together* nous fait passer du motif bidimensionnel de la lampe aux chutes tridimensionnelles, *In the Mood for Love* nous transporte de la bidimensionnalité de la chambre violette, à la tridimensionnalité de la chambre « 2046 ». La chambre violette est en effet caractérisée par son aspect très plat : le manque de flou nous véhicule l'impression d'un espace cinématographique sans relief. Alors que les acteurs sont physiquement

prisonniers au milieu d'un espace très encombré, les personnages, eux, sont prisonniers en des termes plastiques. Ce choix esthétique contraste fortement avec la chambre « 2046 », qui se métamorphose au grès des flous artistiques qu'y fait parcourir Wong Kar-wai. Dans cet espace cinématographique hétérogène, les personnages paraissent parcourir des distances supérieures aux dimensions réelles de la chambre.

Ces variations de la géométrie de l'espace peuvent faire penser à la manière dont Gaston Bachelard conçoit l'espace poétique. Dans *la Poétique de l'espace*, Bachelard étudie l'apparition immédiate des espaces au sein de notre esprit, tandis que nous lisons des poèmes. Il écrit :

*L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifféremment livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination.*⁴⁵

Dans cet ouvrage, Bachelard ne prend quasiment pas en considération le cinéma. Les images cinématographiques ne sont pas des images que nous pensons mais des images qui nous sont données à voir, sans que nous ayons la possibilité de les transformer. Et ce, contrairement aux images poétiques, qui sont le fruit d'une collaboration entre le poète et le lecteur. Cependant, je souhaite opérer un glissement par rapport à sa pensée, et affirmer qu'un film est le fruit d'une collaboration entre un espace et un artiste. En prenant un espace existant, Wong Kar-wai construit une architecture fantastique qui résulte dans le film fini. Au-delà d'être simplement les « boîtes à habiter » dont parle Henri Lefebvre dans *la Production de l'espace*⁴⁶, les appartements de Wong Kar-wai sont livrés au modelage pictural de l'artiste. L'habitation de ces espaces cinématographiques revient doublement aux personnages qui y vivent, d'une part, mais également à nous, spectateurs. Avec le cinéma, nous est offert un espace dans lequel nous pouvons nous plonger tout entiers. L'espace de Wong Kar-wai, habité par les flous, accuse une impermanence, et une distorsion mouvante, qui le fait évoluer au-delà de la fixité géométrique de l'espace matériel.

Dans une brève scène de *In the Mood for Love*, Chow parcourt la chambre « 2046 », alors que la caméra panote lentement sur une musique majestueuse. Dans cette scène, Chow, qui est au premier plan, rejoint Su Li-zhen, floue au second plan. Alors qu'il se déplace, le flou de l'arrière-plan

⁴⁵ Bachelard, *Op. cit.*, p. 17

⁴⁶ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 4e édition Anthropos, Paris, 2000, pp. 91-92

s'éclaircit, mettant ainsi les deux personnages sur le même plan. Ce panoramique semble mettre en lumière l'ambiguïté érotique qui s'installe entre les deux personnages : ils se sont promis que leur amitié resterait purement platonique, pourtant, les voilà dans une chambre d'hôtel, lieu par excellence de l'infidélité conjugale. Ce non-dit, se traduit par une séparation dans l'espace des deux personnages, au sein de la plastique même de l'image. La distance entre eux est à la fois physique, mais surtout plastique. Cette distance paraît se mouvoir. Le fait qu'ils se retrouvent dans une zone de netteté autour de la table d'écriture symbolise que la conception du roman est un point d'entente, malgré l'incertitude qui règne toujours (le flou). La complexification de la matière plastique de l'espace accompagne une complexification de la relation des personnages. Comme les personnages, l'espace poétique du film se métamorphose sous nos yeux.

En complément du flou, les miroirs sont exploités comme autant de brisures de l'espace ultra-esthétisé dans la chambre « 2046 ». A l'image des personnages, les miroirs se livrent à une danse qui retourne l'espace à chaque plan. Nous le voyons lors d'un panoramique subtil pendant la scène d'écriture : la caméra filme les miroirs de la table d'écriture, tandis que les personnages y sont assis, flous au premier plan. Les battants des miroirs sont disposés de telle sorte que lorsque la caméra filme le dos de Chow Mo-wan, nous voyons le visage de Su Li-zhen. Et, inversement, lorsqu'elle filme le dos de Su Li-zhen, nous voyons le visage de Chow Mo-wan. A la fin du plan, nous voyons à la fois le visage et le dos de Chow Mo-wan (illustration 8). Le panoramique met en place un jeu de regards : d'abord nous voyons Su Li-zhen lisant, qui lève furtivement les yeux - afin de regarder, nous le devinons, Chow. Puis inversement, à la fin du panoramique, Chow qui est en train de travailler, la regarde furtivement. Ce plan astucieux nous fait comprendre l'affection grandissante qui gagne les protagonistes, ainsi que la naissance irréprouvable d'une ambiguïté érotique au sein de leur relation.

Un autre panoramique similaire, montre Su Li-zhen en train de chanter sur un air de tourne-disque, tandis que Chow frappe dans ses mains pour l'accompagner. Ces panoramiques lents, qui changent de sens et balayent deux fois l'espace, inscrivent un mouvement de berceuse au sein du film. Et ce, au rythme de la musique. Nous pourrions dire que les personnages se bercent de douces illusions, accrochés au rêve d'une amitié sans érotisme. Ces mouvements de berceuse, alliés aux miroirs, contribuent à la construction d'un espace onirique. L'architecture du film transcende la matérialité de l'espace lui-même, pour nous présenter un monde qui tangue. Ce monde est, comme dans la conception de Bachelard, à géométrie variable, composé de reflets et de flous oniriques.



Illustrations 5-6 : Chow Mo-wan rejoint Su Li-zhen dans la zone de flou, qui s'éclaircit



Illustrations 7-8 : Le panoramique met en évidence un jeu de regards érotiques

Les scènes de la chambre « 2046 » développent cette dichotomie subtile entre liberté et doute. Les différentes actions joyeuses des personnages, évoquées plus haut, sont intégrées dans un montage qui suggère le passage d'un temps long : on ne sait pas si la scène se passe sur une semaine, un mois, six mois...⁴⁷ Cette accélération fluide du temps est accompagnée par le célèbre thème musical de Yumeji, lequel revient de manière cyclique dans le film. Ce retour cyclique est présent au sein du thème lui-même, qui s'élève à partir d'une base musicale - les cordes pincées. La complémentarité entre cette base répétitive et l'élévation du thème au violon, suggère la répétition d'un quotidien, qui permettrait l'évolution de la relation des protagonistes dans le temps. Le cycle s'accorde avec le changement des robes de Maggie Cheung, qui changent de couleur au fil des saisons, comme des plantes. Ce thème, à la fois émotionnel, grandiloquent, et lyrique, élève la scène de la chambre « 2046 » à une dimension onirique, voire presque fantastique. Les personnages, pris dans ce bonheur éphémère visible, semblent être dans un espace hors du temps. Ainsi, les quelques secondes de la scène, paraissent durer une éternité⁴⁸.

Cette utilisation de la musique, couplée à un montage rapide, s'oppose du tout au tout à l'ambiance sonore de la chambre violette. Cette scène est marquée par de longs plans fixes, au sein desquels les personnages ne font quasiment rien. La musique extra-diégétique est remplacée par les bruits diégétiques : le bourdonnement incessant et menaçant des voisins à l'extérieur de la chambre, les exclamations causées par la partie de mah-jong, le bruit du rangement de l'amah⁴⁹... Cette scène est ultra-réaliste : dans cet espace, contrairement à la chambre « 2046 », une seconde équivaut à une seconde, ou plutôt, est ressentie comme telle. Cette démarche de Wong Kar-wai est très efficace, en ce qu'elle nous fait habiter les deux chambres très différemment : l'une dans toute sa pénibilité et son ennui, l'autre dans tout son lyrisme.

⁴⁷ Les différentes robes de Maggie Cheung indiquent qu'au moins plusieurs jours se sont passés ; cependant, je pense que la plupart des spectateurs ne remarquent pas ce détail.

⁴⁸ Non pas dans le sens où la scène nous ennuit, mais dans le sens où, les personnages étant hors du temps, le temps semble ne plus s'écouler pour eux. Ainsi, ils paraissent résider éternellement dans la chambre.

⁴⁹ Femme de ménage.

3. La reconstruction de l'espace à travers les objets

Chez Wong Kar-wai, les objets qui ornent l'espace ont une importance primordiale : ils peuplent l'espace aussi bien qu'ils le définissent. Nous l'avons vu, par exemple, avec la lampe de *Happy Together*. Par ailleurs, le film *Chungking Express* est très intéressant à cet égard, en ce qu'il met en scène le spectacle de la reconstruction d'un espace à travers les objets. Dans ce film, Faye, une jeune fille, se procure les clés de l'appartement du policier matricule 663, et, à son insu, le range, le nettoie, et en remplace certains objets. Le policier, absorbé par une rupture récente, et, plus généralement, peu observateur, ne remarque pas les changements de son espace de vie. Faye remplace plusieurs objets dans l'appartement, et la plupart des objets qu'elle apporte ont une couleur jaune orangée. Ces couleurs contrastent avec le bleu et le blanc des objets remplacés. Par exemple, une grosse peluche d'ours blanc est remplacée par une peluche Garfield. La couette bleu foncé du lit est remplacée par une couette jaune, arborant des petits motifs de soleils. L'un des uniformes blancs du policier est remplacé par une chemise orangée. L'incorporation de ces objets aux couleurs solaires dans l'espace insuffle une lumière nouvelle au milieu de la pénombre de l'appartement exigü.

Faye, dans cette scène, rappelle la manière dont Bachelard conçoit la figure de la ménagère. Selon lui :

La ménagère réveille les meubles endormis (...) Il semble que la maison lumineuse de soins soit reconstruite de l'intérieur, qu'elle soit neuve par l'intérieur.⁵⁰

⁵⁰ Bachelard, *Op. cit.*, p. 74



Illustrations 9-10 : Faye, la ménagère, fait renaitre l'appartement bleu avec le jaune

Faye est, entre autre, une ménagère au sens strict dans ce film, puisqu'elle dépoussière les objets. Mais elle se représente surtout comme une ménagère de la lumière et de l'espace, en remplaçant le bleu nuit par le jaune solaire. Elle fait ainsi renaître le film, de même que le policier renaît de sa rupture au fil de la narration. Les objets eux-mêmes grossissent d'un souffle nouveau : on le voit avec la vieille serviette trouée, remplacée par une serviette neuve ; la tasse austère, remplacée par une tasse jaune et bleue fantaisiste ; et le petit savon, remplacé par un gros. Ces changements sont remarqués avec retard, et de manière comique par le policier, qui les observe avec un mélange de flegme et de surprise. Il interpèle, par ailleurs, ces objets et les critique d'avoir changé. Il accuse le savon de se laisser grossir, la serviette d'avoir perdu son authenticité, et la peluche de s'être salie. Ces monologues observent les changements progressifs de son appartement comme le policier lui-même pourrait observer, avec retard et calme surprise, les changements de son âme. Ces changements inévitables sont accueillis avec une forme d'angoisse. Le policier exprime ainsi une peur liée à sa santé (le savon qui grossit), liée à un changement de personnalité possible (la serviette), liée à la colère (il demande si Garfield s'est battu, en remarquant ses marques noires). Les changements animent l'appartement d'une vie propre, qui est reconnue par le policier. Suite à une inondation causée par Faye, le policier pense que sa maison est en train de pleurer.

Ce lien intime entre l'homme et sa maison, rappelle la manière dont Victor Hugo conceptualise la consubstantialité qui existe, dans le roman *Notre Dame de Paris*, entre Quasimodo et sa cathédrale :

*On pourrait presque dire qu'il en avait pris la forme, comme le colimaçon prend la forme de sa coquille. C'était sa demeure, son trou, son enveloppe... Il y adhérait en quelque sorte comme la tortue en son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace.*⁵¹

En commentant ce passage, Gaston Bachelard parle de l'« assouplissement (...) presque consubstantiel d'un homme et d'un édifice. »⁵². Dans *Chungking Express*, l'appartement enveloppe le policier 663 de sa pénombre, de même que le flou de la caméra de Christopher Doyle. Les fenêtres, qui donnent peu de visibilité sur le monde, apparaissent comme des trousés de lumière dans ce petit nid de l'ère moderne. Ce nid semble devenir, peu à peu, la carapace du policier contre la

⁵¹ Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, présentation par Marieke Stein, éditions GF Flammarion, Paris, 2009, pp. 240-241

⁵² Bachelard, *Op. cit.*, p. 92

violence de la rupture. Ces trouées de lumières solaires se retrouvent également au sein des objets que place Faye dans l'appartement, et qui changent l'état psychologique du matricule 663. L'adhésion entre l'homme et l'espace est consubstantielle, car leurs renaissances respectives vont de pair : l'homme oublie son passé et retourne à la lumière, tandis que les objets bleus disparaissent pour s'illuminer de jaune. De même, les objets grossissent et se réparent d'eux-même, à l'image de la psyché du policier.

Le fait que le policier remarque les changements avec retard, et le fait qu'il interpèle les objets, construisent l'appartement comme un organisme vivant, dont les différents organes semblent évoluer au fil du temps. Ce changement est à la fois physique, à travers la mise en scène, et cinématographique, à travers l'image elle-même, qui s'illumine grâce à Faye. Le jaune et l'orange évoquent une destruction figurale de l'espace, dont la nuit est percée par le jour solaire. Le policier lui-même sera victime de cette renaissance visuelle et destructrice, en échangeant son uniforme contre une chemise orange. La chanson qui accompagne les rangements de Faye est révélatrice dans ses paroles : « Ma vie est en train de changer chaque jour, de toutes les manières possibles. » Dans la dernière scène où nous voyons l'appartement, le policier le quitte pour aller dans un bar. Il accomplit ainsi la sortie complète de cet espace de pénombre, afin de rejoindre une ambiance fluorescente et chamarrée. Par la suite, il reprendra le stand du « *Midnight Express* », espace très lumineux. Dans *Chungking Express*, à travers la couleur et la lumière, Wong Kar-wai opère une dilatation de l'espace du film, qui passe du bleu contracté de l'appartement, au jaune du bar. Cette dilatation accompagne la renaissance psychologique du personnage principal.

L'appartement du policier est également le théâtre d'une conquête sexuelle pour Faye, qui utilise le rangement afin d'effacer les traces de l'ex-petite amie hôtesse de l'air, et même d'autres prétendantes potentielles. En effet, on pourrait renvoyer le bleu et le blanc à l'uniforme de l'hôtesse de l'air, et le jaune à la chemise de Faye. Ainsi, le jaune symbolique de Faye remplace, dans l'appartement, le bleu et le blanc de l'hôtesse de l'air. Par ailleurs, Faye efface les traces de l'hôtesse en effaçant un message vocal de sa part sur le répondeur du policier. Le remplacement des draps est également causé par le fait qu'elle trouve, dans le lit, un cheveu de l'hôtesse⁵³. De manière plus complexe, elle met l'uniforme de l'hôtesse, dans un ultime acte de réappropriation de l'espace, mais surtout pour prendre sa place dans la vie du policier. Le jeu de rôle bascule dans le réel à la fin

⁵³ Ce cheveux pourrait également appartenir à une serveuse, mais le film ne tranche jamais.

du film, lorsque Faye devient effectivement hôtesse, et se laisse pousser les cheveux. De même, il semble qu'elle et le policier vont engager une relation à la fin du film, accomplissant ainsi complètement le remplacement de l'hôtesse. L'appartement, qui avait été l'espace du jeu inconséquent, s'avère être un laboratoire pour les choix de vie de Faye : de la fantaisie des espaces intérieurs, on passe au concret de l'espace extérieur.

La manière dont Wong Kar-wai utilise les objets comme véritable mise en scène de l'évolution psychologique de ses personnages, rappelle les propos de Walter Benjamin sur le *modern style* (ou Art nouveau). Pour Benjamin, l'ornement des intérieurs tels que le développe le *modern style* montre comment cet ornement est une expression de l'âme elle-même. Les objets ne sont pas de simples bibelots, mais l'expression d'une personnalité en évolution. Celui qui habite véritablement son espace, l'investit de sa présence par le biais des objets. Ces objets décoratifs sont le lieu d'une réconciliation entre l'art et l'industrie. Ils insufflent ainsi un sens nouveau à leurs espaces. Si nous faisons le lien avec Wong Kar-wai, dans *Chungking Express*, les objets issus de la production industrielle (la peluche, le savon, la serviette, la tasse, etc.) deviennent le miroir d'une âme blessée, et en reconstruction.

Par ailleurs, ces objets ne sont pas achetés par leur propriétaire final, mais par Faye, qui les dispose dans l'appartement. Benjamin fait également la distinction entre l'habitant et l'invité. Pour lui, l'habitant est celui qui investit pleinement l'espace à travers la décoration, trace ultime, tandis que l'invité est celui qui ne veut, ou ne doit, laisser aucune trace⁵⁴. *Chungking Express* opère un retournement dans lequel l'invitée non-désirée, Faye, devient l'habitante, et l'habitant réel, le matricule 663, devient l'invité. Incapable de se réapproprier son espace, le matricule 663 doit laisser Faye opérer les changements que lui n'a, semble-t-il, ni la force, ni le temps d'opérer. Ces traces matérielles sont également le signe de la manière dont un personnage, Faye, réinvestit l'espace du film, aux dépens d'une autre, l'hôtesse, faisant ainsi passer le monde du film du bleu au jaune.

⁵⁴ Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, éditions Christian Bourgois, Paris, 1990, p. 193

4. Les objets garants d'un équilibre dans un monde en décomposition

Dans *Happy Together*, la chambre principale des protagonistes adopte des couleurs jaune et rouge. Elle est également filmée avec une très courte focale, ce qui donne à l'image un effet *fish eye*. Ainsi, la chambre semble sphérique. Et parfois, elle adopte un aspect caoutchouteux. Cet espace ne semble pas solide. On a parfois l'impression que la chambre n'est pas constituée d'éléments inertes, mais d'une véritable peau mouvante, qui peut suer et frissonner. Les couleurs jaune et rouge, ainsi que la plastique très visible de l'image, peuvent nous renvoyer au monde de la peinture, et, plus particulièrement, à *la Chambre à coucher* (1888) de Van Gogh. Dans ce tableau, comme dans la chambre de *Happy Together*, la chambre adopte un aspect mouvant, comme si elle était organique, presque sphérique. Van Gogh peint les motifs par pair : deux chaises, deux tableaux aux cadres marrons, deux tableaux aux cadres jaunes, deux portes bleues, deux volets à la fenêtre. Ces couples évoquent un désir de stabilité, dans une pièce qui paraît se décomposer. Comme dans *Happy Together*, l'espace pictural évoque une chair, mais la chair d'un monde malade. On ne peut s'empêcher de penser, en établissant le lien entre le film et la peinture, que c'est à la même époque que Van Gogh se tranche l'oreille, apparemment dans un accès de folie.

L'assemblage des motifs et des ornements dans l'espace en décomposition du tableau, évoque la manière dont les objets de la chambre de *Happy Together* appellent une forme de stabilité. Par exemple le lit et le canapé, se faisant face-à-face, tous deux disposés le long des lames de parquet, tous deux flanqué de lampes qui semblent se répondre. Pendant une partie du film, Lai Yiu Fai et Ho Po-wing vivent ensemble, mais sont séparés. Ho Po-wing fait des avances à Lai Yu Fai, mais ce dernier y résiste pendant un certain temps, avant de céder. Dans une scène du film, Ho Po-wing tente de faire des avances sexuelles à Lai Yiu Fai, en collant le lit et le canapé ensemble. Lai Yiu Fai ne goûte pas le jeu amoureux, et repousse le canapé contre l'autre mur. Il est intéressant de voir que la disposition des objets porte une valeur symbolique, et matérialise dans l'espace du film le compromis fragile établi entre les deux hommes. Ce n'est pas seulement Ho Po-wing qui tente de briser cet ordre des objets, mais l'espace filmique de la chambre lui-même : dans son aspect sphérique, et organique, il semble repousser les amants l'un contre l'autre. Il brise ainsi la structuration que maintenaient les objets, à la manière dont l'espace pictural de Van Gogh semble menacer l'arrangement de la chambre.



Illustrations 11-12 : Comparaison entre la chambre en décomposition de *Happy Together* et la *Chambre à coucher* de Van Gogh à Arles (1888)

Selon Walter Benjamin, le collectionneur, en accumulant les objets, affronte la technique du monde industrielle, en l'appriivoisant⁵⁵. Dans les deux chambres, de la peinture et du film, les lits, les tableaux, et les lampes, sont autant de compromis entre l'extérieur, soit la production industrielle qui a construit ces objets, et l'intérieur de l'âme. Ces objets sont aussi bien des marchandises que des outils pour affronter la folie du monde. Il est intéressant que le *modern style* (ou Art nouveau) de Van de Velde dont traite Benjamin, ait émergé à la même époque que la réalisation de *la Chambre de Van Gogh à Arles*. Dans l'Art nouveau comme dans le tableau, l'artiste semble vouloir combattre l'accélération technologique du monde, en faisant avec lui un compromis. Ce compromis serait ainsi réalisé à travers les objets. Ces derniers sont à la fois le produit d'une production industrielle, mais également le reflet, par leurs formes très organiques et végétales, d'une sensibilité artistique. Ces objets sont une empreinte sur le monde, aussi bien qu'un retour à la nature.

Dans *Happy Together*, la lampe est le résultat d'une production industrielle. Elle est destinée à une industrie touristique où s'échangent les bibelots sans valeur. Et pourtant, elle prend aux yeux des personnages une grande importance. Sa présence centrale au sein des plans donne l'impression qu'elle est une étoile qui guide les personnages, vers un idéal (représenté par les chutes d'Iguazú). Au début du film, les personnages sont incapables de lire une carte, et se perdent au plein milieu de l'Argentine. La lampe, elle aussi, revêt une valeur cartographique, qui permet aux personnages de se repérer dans leur relation. Cependant, leur incapacité à lire cette carte, aggrave leur cas. Malgré leur incompetence, et leur échec final, la lampe reste un point fixe, un repère, au milieu d'un monde en pleine décomposition plastique.

La lampe se retrouve, dans beaucoup de plans, entre les deux personnages. Ce, surtout dans les scènes où leur couple se désintègre peu à peu. Au fur et à mesure, elle aussi se dissout dans le flou de la chambre. Elle est, pour les personnages, comme un guide, une étoile du berger en phase d'extinction. Malgré tout, sa luminosité perce le flou mouvant de l'espace, et provoque un effet de contraste entre elle et le reste de l'espace. Ce contraste évoque la distinction que Roland Barthes établit, dans *la Chambre claire*⁵⁶, entre le *punctum* et le *studium*.

⁵⁵ Walter Benjamin, *Oeuvres III*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 2000, p. 57-58

⁵⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris, 1980, 192 p.



Illustration 13 : Scintillement de la lampe dans la désintégration de la chambre et du couple

Pour Roland Barthes, la réception d'une photographie s'organise en deux pôles : le *punctum* et le *studium*. Le *studium*, d'une part, est une impression générale qui se dégage de la photographie. Avec le *studium*, elle suscite, chez le spectateur, une attention à la fois reposée et active, et dégage une impression générale. Le *punctum*, au contraire, est un détail de la photographie, qui capte mon attention, et singularise l'image à mes yeux. Pour Barthes, les bonnes photographies présentent un équilibre parfait entre ces deux éléments. La question de la présence d'un *punctum* et d'un *studium* dans l'image cinématographique peut être discutée. Barthes pense le référent de l'image cinématographique comme mouvant, il « glisse », ce qui l'empêche, selon Barthes, de s'accrocher au spectateur, et de le hanter. Pour Barthes, le référent cinématographique n'est pas un « spectre »⁵⁷.

La réflexion peut être poursuivie dans le film *Happy Together*. Dans ce film, nous ferions donc une distinction entre le *studium* du décor de la chambre, et le *punctum* de la lampe. Le *studium*, la chambre, est un référent doublement mouvant : d'abord par les mouvements de la caméra, mais également par les nappes de flou qui dansent sur l'espace. Ce *studium* est couvert de nappes de flou mais également de plages de couleurs rouges, jaunes, vertes, qui bavent dans un espace fiévreux. Nous l'avons vu, les corps des personnages se mêlent à l'aspect mouvant, organique de cet espace,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 140

et semblent bouger, aussi bien en lui, qu'avec lui. Le *punctum* de la lampe, au contraire, est fixe dans l'espace. Posée sur une petite table, elle possède une présence discrète mais bien visible, qui perce la pénombre du film. Les deux personnages semblent toujours se placer par rapport à elle, dans une chorégraphie triangulaire. Dans cette chorégraphie, la lampe est seule à rester fixe. Je ne sais pas si l'on peut dire que la lampe nous hante, nous spectateurs, mais, en tout cas, elle semble hanter les personnages, obsédés par les chutes d'Iguazú, symbole d'un bonheur impossible à atteindre pour eux, aussi bien que de leur passion irrépressible. Ce symbole semble d'autant plus fragile, qu'il se décompose peu à peu dans le flou de l'image.

II. Entre les espaces intérieurs et extérieurs

Au sein de l'architecture en éclosion de Wong Kar-wai, je discerne trois temps forts : le refuge au sein de l'appartement, le passage à travers la limite, et enfin, l'explosion finale. J'arrive au deuxième moment de cette architecture : celui du jeu avec la limite entre l'intérieur et l'extérieur. Dans un premier temps ma réflexion se portera sur la limite physique : les murs des pièces, en dialogue avec la peau des personnages, ainsi que leurs vêtements (1 et 2). La réflexion sur ces limites physiques m'amènera à considérer l'acte d'habiter en lui-même. Cet acte se situe entre la protection et le passage, le dedans et le dehors. Dans cette optique, je reprendrai le concept du « nid », tel que le construit Gaston Bachelard. J'analyserai comment le nid est un acte d'habiter, pensé comme une destruction à venir (3). Cette réflexion m'amènera à considérer deux notions pensées par Benoît Goetz : le « *oikos* » et le « *poros* » (4). Enfin, je rapporterai ces notions philosophiques à une réflexion purement cinématographique, d'abord sur le hors-cadre (5) et ensuite sur la « suture », concept construit par Jean-Pierre Oudart (6).

1. Les vêtements et la peau des personnages en symbiose avec l'espace cinématographique

Dans ma première partie j'avais utilisé le mot ornement. J'utilise ce terme dans plusieurs sens. Dans la partie précédente, je considérais que les objets ornent l'espace de la chambre de *Chungking Express*, de même que leur changement de couleur change le motif, ou l'ornement, du photogramme. Dans cette deuxième partie, je considère, d'abord, que les vêtements sont un ornement, et qu'ils ornent les corps. Puis, j'analyserai ensuite les motifs ornementaux des papier-peints sur les murs des chambres de *In the Mood for Love* et *Happy Together*. Dans cette seconde partie, je m'intéresse aux vêtements et aux murs, non pas seulement parce qu'ils sont des lieux frontaliers entre des espaces intérieurs et extérieurs, mais également en ce qu'ils sont des objets ornés. L'ornement de ces vêtements et de ces murs est, en effet, révélateur d'une intériorité des

personnages, mais également de leurs aspirations. L'ornement se révèle ainsi comme le lieu du mariage entre des espaces intérieurs et extérieurs, d'où sa place centrale au début de cette partie⁵⁸.

Dans le film *In the Mood for Love*, les personnages montrent une obsession pour le décorum. Cette obsession qui sous-tend la narration du film, se trouve en germe dans la scène de la chambre violette. Dans cette scène, les personnages sont fixes, un peu comme des fleurs plantées dans leur pot. Au-delà de ces motifs, Su Li-zhen elle-même évoque fortement, par sa posture très guindée, une fleur à laquelle on aurait mis un tuteur, ou bien qu'on aurait placée dans un vase. La pénibilité de la scène se communique, par ailleurs, dans la posture de Maggie Cheung, visiblement incapable de se relâcher dans sa *Qipao*⁵⁹ étriquée. Le col de cette dernière retient jusqu'à la tête de l'actrice, parfaitement droite. Vers la fin du film, Su Li-zhen se fera admonestée par Mme Suen, sous prétexte qu'elle sort trop - ce pour rejoindre Chow. Pour la logeuse, cette attitude n'est pas convenable, surtout pour une femme dont le mari est en voyage d'affaire. Incapable de faire face à la pression sociale qui pèse sur ses épaules, Su Li-zhen cessera purement et simplement d'essayer de revoir Chow. Durant cette scène d'admonestation, Wong Kar-wai fait un gros plan mémorable sur la nuque de Su Li-zhen, comme si la robe tenait le personnage par le col. Au-delà d'un beau vêtement inconfortable, il est fortement impliqué, dans la scène, que la *Qipao* symbolise la poigne de fer de la société sur le personnage de Su Li-zhen. Cette poigne de fer résulte dans une bienséance qui se révèle - comme la robe - agréable à observer, mais insupportable pour ceux qui y vivent.

Cette poigne de fer de la société se retrouve également dans le costume-cravate de Chow Mo-wan, plus international, et peut-être moins tragique que la *Qipao*. Contrairement à son amie, Chow est capable de se relâcher de manière beaucoup plus visible. Sa posture, dans la scène de la chambre violette, par exemple, fait écho à la manière dont il est beaucoup plus libre que Su Li-zhen : libre d'aller et venir sans être soupçonné, jugé, ou admonesté. En outre, le film suggère que, si une infidélité était effectivement découverte entre les deux personnages, Su Li-zhen en souffrirait beaucoup plus que lui, au regard de la société. Ceci étant dit, cela ne veut pas dire qu'il soit totalement libre. D'une certaine manière, le personnage est également pris au col par sa cravate, le

⁵⁸ Cette analyse par le biais de l'ornement trouve sa source dans la thèse de doctorat d'Eline Grignard, *la Dynamique ornementale des images : enjeux critiques, formels et perceptifs de l'ornement au cinéma*, dir. Philippe Dubois, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2017, 893 p.

⁵⁹ Robe chinoise du XXe s. portée surtout par les bourgeoises.

symbole de son travail et de sa place dans le monde capitaliste - place qui implique une forte dose de responsabilité.



Illustration 14 : La *Qipao* de Su Li-zhen la prend par le col

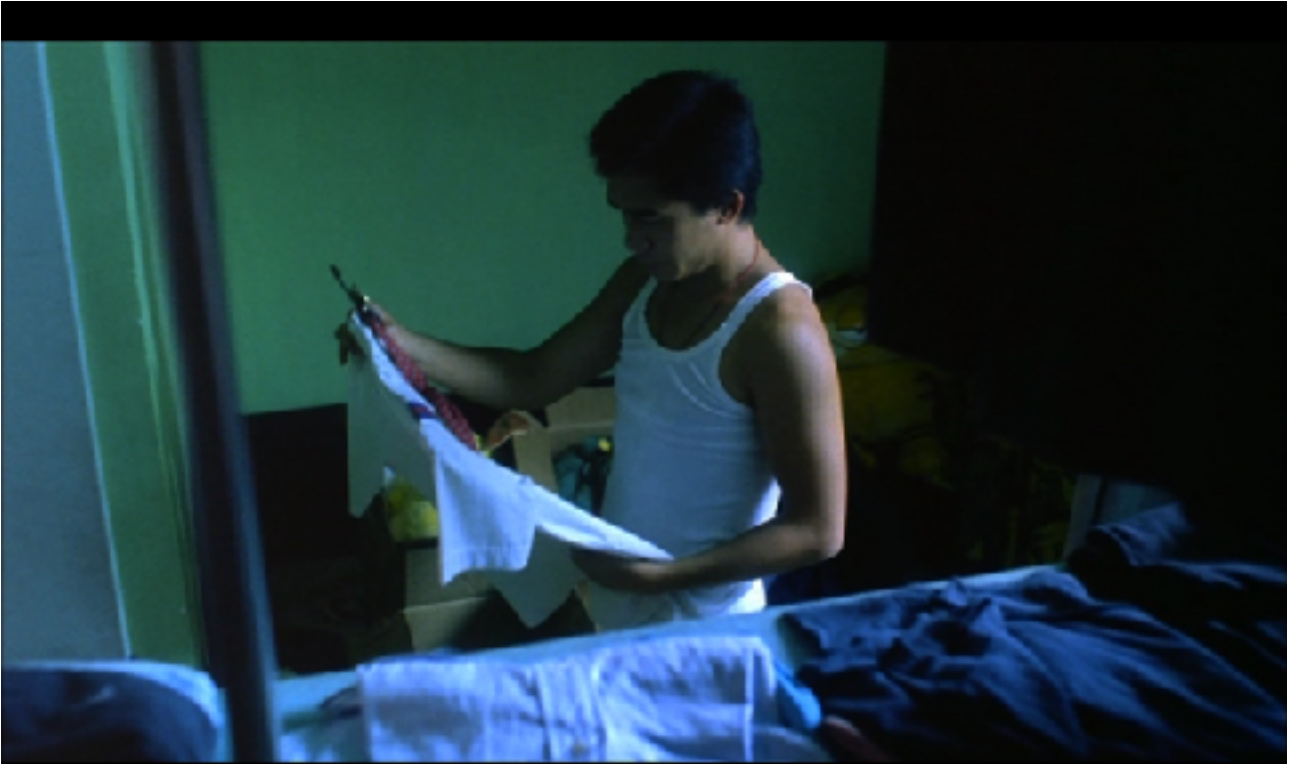
Comme les appartements et les chambres, les vêtements sont habités par les personnages de Wong Kar-wai, et sont le symbole ultime de l'emprise de la société sur eux. Les personnages habitent le film comme ils habitent leurs vêtements. Dans la scène de l'admonestation, la poigne de fer, évoquée plus haut, est également signifiée par le jeu de flou au sein du gros plan. Dans ce plan, le cou de Su Li-zhen est net, tandis que le visage de Mme Suen, en face d'elle, est très flou. Dans cette scène, la plastique même du film paraît saisir le personnage par la nuque. Les personnages ne portent pas que des vêtements matériels, ils portent également la plastique du film lui-même.

Cela se retrouve de manière encore plus visible dans *Chungking Express*. Dans ce film, le personnage du matricule 633, échange son uniforme contre une chemise orangée. De cette manière, Wong Kar-wai signifie visuellement la renaissance du personnage par la couleur, passant de la froideur autoritaire de l'uniforme, à la chaleur de la chemise. Le changement de vêtement signifie également un changement de statut pour le personnage, qui délaisse son rôle autoritaire de policier,

pour devenir responsable du stand du « *Midnight Express* ». La matière douce de la chemise, signifie également un adoucissement du personnage, par rapport à la froideur lisse de l'uniforme. Faye, quant à elle, fait le chemin inverse, en délaissant sa chemise jaune canari au profit de l'uniforme d'hôtesse de l'air. Cet uniforme semble significatif d'une maturation du personnage. De même que Su Li-zhen, qui, avec ses robes, semble changer de peau au fil des saisons, dans *In the Mood for Love*, les personnages de *Chungking Express* changent de peau avec le temps, et le défilement des époques de leur vie. Cette peau aux couleurs et aux textures changeantes, signifie également le changement de la plastique de l'image elle-même. En effet, la plastique du film se transforme selon les couleurs et les motifs de ces vêtements. La plastique du film est, chez Wong Kar-wai, en symbiose avec l'ornement des corps.

Pour reprendre l'extrait de *Notre Dame de Paris*, évoqué plus haut, nous pourrions dire que les vêtements sont comme des réactions épidermiques des personnages à leurs espaces. Ces réactions semblent se produire de manière consubstantielle, presque symbiotique. Alors qu'il est enfin sorti de l'appartement, lequel est symboliquement rattaché à sa rupture amoureuse, le policier de *Chungking Express* s'illumine de orange, en passant de l'uniforme à la chemise. Cependant, on remarque que la reconquête du jaune n'est pas totale. Que ce soit la chemise du policier, ou le bar, le bleu et le jaune sont toujours livrés à un combat pictural à la fin du film. On peut voir ce conflit sur la chemise du policier : le orange perce le bleu. Ce conflit semble mettre en image la conquête amoureuse progressive de Faye sur le territoire de l'hôtesse (le policier en l'occurrence).

La consubstantialité de l'homme et de l'édifice se retrouve de manière encore plus travaillée dans le film *Happy Together*. Pour rappel, dans ce film, deux hommes, qui entretiennent une relation passionnelle et violente, prennent une chambre d'hôtel en Argentine. A cause de l'effet *fish eye*, évoqué plus haut, la chambre semble légèrement sphérique, un peu comme un bocal. La palette de couleurs du film accentue le jaune et le rouge. L'alliance de ces deux effets donne l'impression que le film est malade, et que l'espace est en train de se décomposer avec les couleurs. Nous l'avons vu, la chambre semble parfois pulpeuse, comme une peau nue, qui pourrait frémir ou suer.



Illustrations 15-16 : Le matricule 663 abandonne le blanc au profit de la chemise bleue et orange

Dans *Happy Together*, le personnage de Ho Po-wing est blessé aux mains. Son compagnon, Lai Yiu Fai, s'occupe de lui et le soigne. Dans une scène notable, il nettoie son corps meurtri. La scène est filmée en gros plan par Christopher Doyle, si bien que, par moment, le cadre est presque rempli de peau et de muscles jaunis, et humides. L'espace du film devient un espace purement charnel. Comme cette peau jaune et frissonnante, la plastique de l'espace filmique de la chambre est jaune et frissonnante (par le flou). Dans cette scène, les corps des personnages ne font pas qu'épouser l'espace, ils deviennent l'espace lui-même. De manière consubstantielle, ils forment l'espace du film, et en retour, l'espace du film les forme. Psychologiquement, la maladie d'amour des personnages se traduit dans le jaunissement de l'espace, et leur violence dans le rouge qui le parsème. L'érotisme des deux corps lascifs se retrouve, par ailleurs, dans le caractère pulpeux de cet espace filmique, dont la perspective est faussée. Ainsi, cet espace en devient presque organique. Avec une plastique, évoquant un organisme biologique, Wong Kar-wai continue, dans ce film, ce qu'il avait commencé dans *Chungking Express*, à travers le jeu du remplacement progressif des objets.



Illustration 17 : L'image charnelle

Dans *Happy Together*, la consubstantialité des personnages torturés avec leur espace, comme celle d'une larve et de sa coquille, évoque une forme de monstruosité, qui renvoie au passage de Victor Hugo. Dans le style poétique de Hugo, Quasimodo a grandi dans la cathédrale, en a métaphoriquement pris les formes inhumaines. Ainsi, il en est devenu bossu. Dans *Happy Together*, c'est plutôt l'inverse : les personnages torturés investissent l'espace de leur présence violente, et tordent cet espace au fil du développement de leur passion. Cette torture de l'espace se retrouve dans la plastique du film : les couleurs maladives, les flous intermittents, l'effet *fish eye*. L'espace semble lui-même malade, par ses couleurs peu naturelles, et sa perspective tordue. Ces distorsions évoquent, en retour, la maladie passionnelle qui dévore les personnages, ou encore la convalescence de Ho Po-wing. De même, Lai Yiu Fai tombe malade lors d'une courte scène du film. Cette maladie ambiante se retrouve dans le flou incontrôlable de la chambre. Aussi, la chambre semble-t-elle incapable de se matérialiser correctement, comme si elle était en décomposition.

Telle une peau du monde, la chambre frissonne. On peut l'observer par exemple dans une scène dans laquelle Lai Yiu Fai rentre dans la chambre, et est surpris de ne pas y trouver Ho Po-wing (normalement en convalescence). Connaissant la nature volage de son compagnon, Lai Yiu Fai a peur qu'il ne se soit enfui. De manière remarquable, le flou se trouve d'abord sur son visage, tandis que le décor est net, puis ensuite, le décor devient flou, et le visage redevient net, nous laissant découvrir la frayeur visible du personnage. Dans cette brève séquence, c'est comme si la chambre elle-même frissonnait, à travers le flou mouvant. Elle semble alors consubstantielle avec celui qui l'habite (Lai Yiu Fai). Dans cette séquence, le frisson paraît passer du personnage à l'espace, et ce, de manière fluide. Une communication directe semble s'être établie entre le personnage et l'espace. Dans *Happy Together*, le flou est également utilisé pour signifier la distance grandissante qui s'installe entre les personnages. Au fil du film, le flou sépare de plus en plus les deux personnages, accentuant leur éloignement dans l'espace. Ce flou préfigure ainsi le caractère inévitable de leur rupture. La destruction progressive de la plastique de l'espace, signifie la destruction du couple lui-même. Comme un être vivant, la chambre frissonne et tombe malade, tandis qu'elle sent venir sa fin.



Illustrations 18-19 : La chambre frissonne

Les personnages en constante métamorphose de *Happy Together* rappellent la manière dont Nicole Brenez définit le personnage comme une « circulation symbolique d'éléments plastiques »⁶⁰, dans son ouvrage *De la figure en général et du corps en particulier*. Pour elle, le personnage n'est pas une personne humaine, définie par une histoire, une biographie, ou une personnalité fixe. Selon elle, le personnage est plutôt une apparition éphémère, en constante métamorphose au sein du film. Elle prend l'exemple du film *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), dans lequel un personnage peut tantôt occuper tout l'espace (le gros plan), tantôt être réduit à l'état de simple *detaglio*. C'est, par exemple, le cas du personnage de Jedediah Leland, qui rapetisse au fur et à mesure qu'il perd de l'importance dans la vie de Kane. Pour Brenez, penser le personnage en terme de figure mouvante permet de le penser de manière plus temporelle que spatiale⁶¹. En regardant *Happy Together*, nous pourrions ajouter que le personnage-figure est consubstantiel à son espace, et que les deux évoluent de concert dans le temps. Les maladies, les frissons, les destructions de l'espace de la chambre sont aussi celles des corps des personnages, dont la plastique mouvante les fait se confondre avec le décor.

2. Les ornements du papier-peint ou la peau du monde

Chez Wong Kar-wai, la peau et les vêtements des personnages semblent être symptomatiques d'un état mental. L'ornement du corps nous dit quelque chose de la quête spirituelle de ces êtres. Mais c'est également un élément que l'on retrouve dans l'ornement des espaces intérieurs. Chez Wong Kar-wai, le papier-peint d'une chambre est également symptomatique de la vie des personnages qui l'habitent. On le voit dans l'utilisation du papier-peint qui est faite dans le film *In the Mood for Love*, par exemple. Dans ce film, nous l'avons vu, on peut mettre en contraste deux espaces radicalement opposés : la chambre de Chow Mo-wan, d'une part, et la chambre d'hôtel « 2046 », d'autre part. Les deux pièces présentent des papiers-peints différents. La première est recouverte d'un papier-peint d'une teinte de violet de type glycine, présentant de sages motifs circulaires, un peu surannés. La seconde est recouverte d'un papier-peint bordeaux très érotisant, parsemé de feuilles vertes chiffonnées. La différence entre les deux papier-peints annonce déjà des

⁶⁰ Brenez, *Op. cit.*, pp. 180-181

⁶¹ *Ibid.*, p. 211

scènes radicalement différentes en terme de ton et de narration : la chambre violette est placée sous le signe de la monotonie (couleur morne) et de la conformité (motifs répétitifs). Tandis que la seconde évoque une forte dose d'érotisme (le rouge) et de liberté (feuilles qui semblent tournoyer dans le vent).

Le contraste visuel entre les deux chambres répond à un contraste narratif entre deux scènes. Nous l'avons vu avec la scène du mah-jong, où les personnages sont coincés dans la chambre violette. Cette scène contraste fortement avec celle de l'écriture du roman dans la « 2046 ». Dans cette chambre, leur habitation de l'espace change du tout au tout. Figés et silencieux comme des statues dans la chambre violette, leurs corps se mettent en mouvement dans la « 2046 ». Ils écrivent, non seulement, le roman, mais n'hésitent pas à discuter, à rire gaiement, à chanter même. Leur attitude d'épanouissement au sein de l'espace est en accord avec la floraison des motifs végétaux sur les murs, qui semblent danser avec eux. Comme ces motifs, les protagonistes paraissent fleurir au sein de cet espace de liberté. Le titre original du film, *Fa yeung nin wa*, ou « Les Années fleuries », résonne avec force dans ces scènes. Les motifs de fleurs sont visibles sur les murs de la chambre « 2046 », mais également dans l'espace de la chambre violette. Les lampes de la chambre violette, en effet, qui adoptent des formes de cloches fluides, rappellent des jacinthes ou encore du muguet. On peut faire contraster la sagesse immobile de ces lampes avec la folie des motifs floraux de la chambre d'hôtel. C'est comme un jeu d'imitation qui se construit alors entre les personnages et les espaces où ils habitent. Dansant comme emportés par un vent de liberté dans la « 2046 », ils s'immobilisent, comme s'ils étaient accrochés à des tuteurs, dans la chambre violette.

Ces pétales qui parsèment l'espace entrent en résonance avec les vêtements-pétales des personnages-fleurs. Ces vêtements sont souvent un indicateur de l'état psychologique des personnages. Dans la scène de la chambre violette, les personnages portent des vêtements qui semblent vouloir se fondre dans le décor. Les couleurs de la scène oscillent toutes entre différentes teintes de rose : les motifs du papier-peint sont rose pale, les rideaux sont bleus, le couvre-lit est rose fuchsia, la robe de Su Li-zhen rose saumon, et la chemise de Chow Mo-wan violette. C'est comme si les personnages voulaient se fondre maladroitement dans le décor, cherchant à adopter la bonne teinte de rose, sans y parvenir.



Illustrations 20-21 : Camouflage dans la chambre violette,
et floraison de la robe dans la chambre « 2046 »

La manière dont ils tentent désespérément de se fondre dans le décor physique, fait écho à leur tentative ratée de se fondre dans un décor (ou plutôt un décorum) social. Comme dit Su Li-zhen dans la même scène : « On n'a pas le droit à l'erreur. »⁶². Obsédés par la manière dont ils sont perçus par leurs voisins, les deux amis font tout pour écarter les soupçons. Cependant cette tentative se révèle vaine - tout comme leur tentative de se fondre dans le papier-peint.

Le contraste entre les deux chambres se retrouve également dans leurs couleurs : au violet maussade de la chambre de Chow, s'oppose le rouge bordeaux de la « 2046 ». Ce rouge ultra-érotique est d'ailleurs la couleur dominante associée au film, ce grâce aux affiches promotionnelles. Ce n'est pas un hasard : la « 2046 » est le cœur palpitant du film, son centre absolu. Elle est le théâtre le plus critique de la relation des protagonistes, mais également celui de leur opportunité manquée. Dans la « 2046 », les *Qipaos* vertes de Su Li-zhen, et a chemise blanche de Chow Mowan ne pourraient pas être plus visibles. Leurs vêtements se détachent du papier-peint, sans pour autant jurer avec lui. Les robes de Su Li-zhen en particulier, s'accordent avec les motifs fleuris turquoises des murs. Ces motifs mêmes révèlent une forme de libération des personnages : dans la chambre de Chow, le papier-peint était suranné, uniforme, hypnotique, et asphyxiant. Ses motifs suggéraient une forme d'emprisonnement au sein d'une société patriarcale et archaïque. Dans la chambre « 2046 », les motifs floraux semblent beaucoup plus aléatoires, et se détachent fortement du fond rouge. Même en étant fixes, leurs dessins donnent l'impression qu'ils dansent. Ils ne semblent pas beaucoup plus immobiles que Su Li-zhen elle-même, dont les robes épousent leur couleur.

Le papier-peint est utilisé à des fins similaires dans *Happy Together*. Les deux protagonistes du film ont des caractères très opposés : Lai Yiu Fai est très pragmatique, tandis que Ho Po-wing a un caractère sulfureux, et imprévisible. Au cours du film, les deux amants vivent dans la même chambre, mais sont séparés. Tandis que Lai Yiu Fai veut maintenir la séparation, Ho Po-wing lui fait des avances non désirées. La position et le caractère radicalement opposés des deux personnages se retrouvent dans la disposition du papier-peint. Il est intéressant de voir comment ses motifs divisent véritablement la chambre en deux parties. Du côté du lit de Lai Yiu Fai, le papier-peint adopte plutôt des motifs carrés, assez labyrinthiques. Ces motifs annoncent un personnage très rationnel, dont l'action est structurante pour le couple : Lai Yiu Fai est celui qui pose les limites de

⁶² Traduction du sous-titre anglais que j'apprécie pour son ambiguïté : « *One can't put a foot wrong.* » Le sous-titre français est plus neutre : « Oui, il faut faire attention. »

la relation amoureuse, malgré les assauts et les lâchetés de son partenaire. Cependant, le motif est très complexe et torturé, à la manière dont le personnage rationalise à outrance la relation. Et ce, de manière parfois inutile contre un personnage imprévisible comme Ho Po-wing. La forme carrée renvoie par ailleurs à la manière dont il cherche à emprisonner Ho Po-wing contre sa volonté, comme dans une cage, une cellule, ou un labyrinthe.

En revanche, du côté du canapé-lit, où dort Ho Po-wing, le papier-peint arbore des motifs végétaux, tropicaux, presque bouillonnants. Ces motifs rappellent le bouillonnement des chutes d'Iguazú, centre symbolique de la passion amoureuse des personnages. Ils évoquent également des plumes d'oiseau, rappelant le caractère volage et imprévisible du personnage. Il est intéressant de voir que, du côté du lit de Lai Yiu Fai, le papier-peint est divisé en deux : végétal à gauche, puis carré à droite. La juxtaposition de ces motifs traduit dans l'espace l'emprise de la passion amoureuse sur le personnage. La rationalité de Lai Yiu Fai ne peut résister à l'amour qu'il porte pour Ho Po-wing. A cette juxtaposition des motifs, répond une juxtaposition des corps eux-mêmes, dans la scène où Ho Po-wing s'avachit sur son compagnon de manière lascive. Comme le papier peint végétal, qui semble assiéger le papier-peint carré, l'amant passionnel assiège l'amant rationnel



Illustration 22 : Le papier-peint bouillonnant assiège le papier-peint géométrique

3. Le nid ou l'acte d'habiter en tant que destruction à venir

Dans *la Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard compare longuement la maison rêvée à un nid d'oiseau. Il écrit :

*Le nid - nous le comprenons tout de suite - est précaire et cependant il déclenche en nous une rêverie de la sécurité.*⁶³

Il comprend cette « rêverie de la sécurité » comme une forme de naïveté, une innocence qui croirait à la permanence du monde. Dans cette « rêverie » le nid est éternel, malgré sa fragilité constitutive. On y habite de manière précaire, mais surtout, on rêve toute sa vie d'y retourner. Dans la philosophie de Bachelard, le nid est plutôt défini par son absence que par son existence.

Il existe une grande disparité entre les demeures représentées par Wong Kar-wai, et celles pensées par Gaston Bachelard. Dans sa *Poétique de l'espace*, le philosophe pense plutôt la maison comme une grande et solide demeure ancestrale, dans laquelle cohabiteraient plusieurs générations depuis des siècles. Dès lors, l'écart n'est pas mince entre ces demeures-là, et les appartements exigus filmés par Wong Kar-wai. Les appartements de l'univers du réalisateur sont plutôt des demeures précaires, habitées par des personnages qui semblent toujours en transit. Ces personnages, comme leurs appartements en hauteur, ne semblent pas être enracinés dans un lieu fixe. De même, ils paraissent être des êtres sans famille : les liens familiaux sont presque absents de l'univers du cinéaste hongkongais. Le personnage par excellence de Wong Kar-wai est le jeune homme célibataire - ou en voie de l'être. Ce personnage semble toujours être en train de contempler son avenir incertain, entre deux phases de sa vie. Et, le lieu par excellence d'un tel personnage est bien, chez Wong Kar-wai, l'appartement hongkongais exigü.

La précarité de l'appartement semble résonner d'une manière nouvelle avec la pensée de Bachelard, et son « nid » poétique. Dans la pensée du phénoménologue, la précarité du nid réinvestit ce dernier d'une richesse poétique accrue, loin d'en faire un lieu méprisable. Les appartements de Wong Kar-wai ne sont ni très beaux, ni très lumineux. Nous avons vu plus haut les

⁶³ Bachelard, *Op. cit.*, p. 102

murs de la chambre argentine de *Happy Together* couverts de deux papier-peints dépareillés. De manière plus générale, les appartements de Wong Kar-wai se caractérisent par la présence de nombreux objets qui empêchent une bonne circulation des personnages dans l'espace. Ces espaces intérieurs semblent être caractérisés par une forme de trop-plein, construisant ainsi un espace cinématographique saturé. Ces espaces sont peuplés d'objets qui semblent tapisser l'espace de l'image, comme autant de brindilles courbées qui tapisseraient un nid d'oiseau. Les objets semblent être autant d'obstacles qui empêchent la lumière extérieure de filtrer à l'intérieur de l'espace⁶⁴.

Nous le voyons par exemple dans une scène d'au revoir de *Chungking Express*. Dans cette scène, le policier matricule 663 dit au revoir à sa petite amie, hôtesse de l'air. L'espace entre l'intérieur et l'extérieur est disposé ainsi : la fenêtre de la chambre du policier donne sur un tapis roulant mécanique, qui passe en contre-bas. Mais le tapis présente, de part et d'autre, des parois de verre. De même, la fenêtre du policier donne sur une paroi de verre opaque. Par ailleurs, cette même fenêtre est barrée par des rideaux et des grillages de fer. Enfin, d'autres objets empêchent la lumière d'entrer dans l'appartement : un ours en peluche, un miroir. Dans cette scène d'au revoir, l'hôtesse doit s'accroupir sur le tapis roulant, afin que le policier puisse la distinguer sur une mince bande latérale. Les deux personnages se font alors au revoir de la main.

⁶⁴ Dans son ouvrage *Du parti pris des lieux au cinéma*, Corinne Maury offre une critique de cette conception des espaces intérieurs. Elle les pense plutôt en tant que huis clos. Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, éditions Hermann, collection « L'Esprit du cinéma », Paris, 2018, 268 p.



Illustrations 23-24 : Scène d'au revoir - communication difficile entre l'intérieur et l'extérieur



Illustration 25: Le nid protège de la violente lumière extérieure

La scène adopte un ton à la fois comique, et mélancolique, qui vise à attendrir le spectateur. Mais elle est surtout symptomatique de la communication très difficile qui existe, dans le cinéma de Wong Kar-wai, entre l'espace intérieur et extérieur. Dans ce film, comme dans les autres oeuvres du corpus, les espaces cinématographiques intérieurs semblent vouloir se protéger de la luminosité extérieure. Dans l'appartement de *Chungking Express*, la lumière qui provient de l'extérieur est constamment saturée, d'un blanc aveuglant, qui contraste fortement avec la pénombre intérieure. Comme un nid, quasiment fermé, l'appartement de *Chungking Express* sature la limite entre intérieur et extérieur, afin, semble-t-il de se protéger d'une violence liée au monde urbain. Dans la scène d'au revoir, l'hôtesse porte son uniforme, prête à parcourir des milliers de kilomètres, ce à une vitesse effrénée. Le policier quand à lui, est allongé sur son lit, en pyjama. Le tapis roulant mécanique rappelle également le roulement incessant du monde extérieur. A bien des égards, l'appartement du policier constitue un havre de paix, en marge du monde économique. Le film le développera, plus tard, avec le personnage de Faye. Cette dernière se chargera, certes, de nettoyer l'appartement du policier. Mais ce lieu sera avant tout le moyen pour elle d'échapper à son travail.

Le rapprochement des appartements avec des nids est assumé, en partie, par la narration des films. En effet, certains personnages sont souvent comparés à des oiseaux, prêts à prendre leur envol. C'est surtout le cas dans la trilogie composée par *Nos années sauvages*, *In the Mood for*

Love, et *2046*. Dans cette trilogie informelle, le personnage de Yuddy, incarné par Leslie Cheung, est surnommé « l'oiseau sans patte ». La raison de ce surnom est explicitée dans *Nos années sauvages* : le surnom est lié à l'incapacité de Yuddy à rester de manière pérenne au sein d'une relation amoureuse. Dès lors, « l'oiseau sans patte » doit constamment voler d'aventure en aventure, incapable de se poser, métaphoriquement, dans une relation. Dans *In the Mood for Love*, Yuddy n'est pas présent, mais il est évoqué à nouveau dans *2046*. La séduction à répétition est un thème central au sein de la trilogie liée à *2046*. Les personnages de ces films sont souvent divisés en deux camps : entre la fidélité inattaquable, et la séduction inarrêtable. Le personnage de Chow Mo-wan est symptomatique de cette division : très sage et fidèle dans *In the Mood for Love*, il devient un séducteur incorrigible dans *2046*. Chow dans ce dernier film, à la manière de Yuddy dans *Nos années sauvages*, vole de relation en relation, sans pouvoir apparemment se poser dans aucune d'elles.

La *persona* de séducteur de l'acteur Leslie Cheung, qui incarne le personnage de Yuddy, est développée au-delà de la trilogie *2046*. Elle se retrouve également dans *Happy Together* où, nous l'avons vu, le personnage de Ho Po-wing est également un séducteur volage. Dans ce même film, Ho Po-wing est blessé aux mains, suite, probablement, à une bagarre qui n'est pas montrée. Pendant une partie du film, il est soigné par Lai Yiu Fai. Ayant perdu l'usage de ses mains, il est fortement handicapé, et doit compter sur Lai Yiu Fai pour qu'il l'aide dans sa vie quotidienne (pour se laver, pour faire la cuisine...). Lai Yiu Fai s'accommode volontiers de cet état de fait : en effet, Ho Po-wing étant handicapé, il reste sous son contrôle, comme un prisonnier. Leur relation amoureuse est, ainsi, stable et apaisée. Toutefois, la violence passionnelle réapparaît entre les deux amants, une fois que Ho Po-wing commence à guérir. L'usage retrouvé de ses mains lui permet de sortir acheter des cigarettes, par exemple. Mais surtout, cette liberté retrouvée est fortement liée, dans le film, à une liberté sexuelle : Ho Po-wing est de nouveau capable d'avoir une vie sexuelle en dehors de sa relation ambiguë avec Lai Yiu Fai.

En rapprochant cet arc narratif du surnom de Yuddy dans *Nos années sauvages*, « l'oiseau sans patte », on peut penser que Ho Po-wing est également un « oiseau sans patte ». Toutefois, dans *Happy Together*, il serait un « oiseau » qui aurait perdu l'usage de ses ailes, idée symbolisée par la blessure de ses mains. Incapable de reprendre son envol sexuel, Ho Po-wing doit rester posé dans le nid de la chambre argentine. Dans le film, à travers la narration et le travail plastique de l'image, sa blessure aux mains est construite comme la condition *sine qua non* de sa fidélité à Lai Yiu Fai. Dès

que sa guérison commence, et que le personnage est de nouveau capable d'aller et venir à sa guise, la chambre commence à se désintégrer de manière plastique. Les personnages sont alors progressivement séparés par le flou, incapables de rester sur le même plan. La chambre, qui ne peut rester nette, semble fondre par le flou, tel un nid en destruction.

On le voit, par exemple, dans un plan dans lequel Ho Po-wing retourne dans la chambre, après être sorti à l'improviste. A l'avant-plan, Lai Yiu Fai l'attend, visiblement contrarié. De manière révélatrice, l'arrière-plan, où nous devrions voir entrer Ho Po-wing, est totalement flou, contrairement à l'avant-plan qui est net. Wong Kar-wai met en scène, dans cette séquence, l'incapacité progressive de ses personnages à se retrouver sur le même plan, de même qu'il met en scène la destruction progressive de leur couple à travers la destruction plastique de leur chambre-nid.

Dans un autre plan révélateur, nous voyons Ho Po-wing se tenir à la fenêtre de la chambre principale, tel un oiseau prêt à prendre son envol. Cette thématique de l'envol est également liée au passeport de Ho Po-wing. Afin d'empêcher son partenaire de repartir à Hong Kong, Lai Yiu Fai cache son passeport, entraînant une violente dispute. Encore une fois, cette capacité à s'envoler n'est pas tellement liée à une liberté d'aller et venir, mais bien plutôt à une liberté sexuelle des personnages.

La thématique de l'envol lié à une libération sexuelle se retrouve également dans *Chungking Express* et *In the Mood for Love*. Dans une scène d'amour de *Chungking Express*, le policier matricule 663 et sa petite amie hôtesse de l'air engagent un jeu sexuel avec un avion jouet. Dans cette scène, le policier pique l'hôtesse au niveau de son bas-ventre avec le nez de l'avion. L'avion est, dans cette séquence, fortement lié au phallus, mais on peut penser que c'est également le cas dans le reste du film. Dans une scène où Faye fait le ménage dans l'appartement du policier, elle joue également avec l'avion jouet, le plongeant, notamment, dans un aquarium. L'acte s'inscrit, je pense, dans un processus de conquête sexuelle du policier et de son espace. On peut penser que lorsqu'elle se réapproprie l'avion, Faye subtilise symboliquement le phallus du policier. Le policier, qui appartenait auparavant à l'hôtesse, appartient maintenant à Faye.



Illustrations 13-26 : Destruction plastique du nid / Ho Po-wing, prêt à s'envoler

Un jeu s'établit, également, dans le film, entre l'avion jouet, et le véritable avion qui fait voyager. Le premier est plutôt renvoyé à une sexualité récréative, enfantine, et sans conséquence, tandis que le second, est renvoyé à un concept plus général, et plus profond, de liberté et de maturité sexuelle. C'est assez visible dans *Chungking Express*, où l'appartement du policier est construit comme un lieu d'expérimentation, avant l'envol final des trois personnages : d'abord l'hôtesse de l'air, puis Faye, et enfin le policier.

Premièrement, l'hôtesse de l'air expérimente une sexualité récréative avec le policier et le petit avion, pour ensuite partir en voyage dans l'avion véritable. De même elle expérimente avec le policier, pour ensuite partir vers d'autres aventures amoureuses et sexuelles. Deuxièmement, Faye adopte un parcours assez similaire, jouant avec le petit avion, avant de devenir elle-même hôtesse de l'air. L'uniforme qu'adoptent les deux personnages féminins semble symboliser une forme de maturation pour ces personnages, qui passent des vêtements et sous-vêtements enfantins, à l'uniforme, symbole du monde professionnel par excellence. En liant ces uniformes au petit avion phallique, nous pourrions dire que, symboliquement, ces personnages se professionnalisent dans leur pratique de leur sexualité. L'adoption de l'uniforme n'est pas tant le signe d'une reconversion professionnelle, que du fait que les personnages deviennent adultes.

Troisièmement, l'appartement est également un lieu d'expérimentation pour le policier. Dans cet espace, le personnage expérimente la douleur de sa rupture avec l'hôtesse de l'air. L'appartement qui, nous l'avons vu plus haut, s'illumine grâce aux apports de Faye, symbolise la manière dont le policier surmonte cette rupture. Le jaune solaire, qui remplace le bleu nocturne, n'est pas simplement symptomatique de son état d'esprit. La couleur annonce également sa sortie inéluctable de l'espace de la rupture. La sortie finale du policier symbolise la manière dont il laisse derrière lui le passé, afin de courir le monde vers d'autres aventures amoureuses et sexuelles.

Cette thématique du départ est également présente dans *In the Mood for Love*, où les appartements sont construits comme des lieux ayant vocation à être quittés. A la fin du film, le départ de Chow Mo-wan symbolise la manière dont il laisse derrière lui, non seulement sa femme, mais également Su Li-zhen. Dans ce processus d'évolution, il abandonne également l'homme qu'il a été : un être timide, handicapé par sa fidélité. L'accomplissement final de son évolution s'effectuera dans *2046*, où l'homme devient un séducteur chevronné. Sa fidélité à une seule femme, qu'elle soit Mme Chow ou Su Li-zhen, est remplacée par une infidélité de principe. La femme

unique est remplacée par une série de femmes qui se succèdent, comme autant de stations sur la route du train menant à la ville fictionnelle de 2046. Ce passage de l'unique au multiple symbolise la manière dont le personnage brise son nid originel, afin de s'autoriser un comportement volage, et ainsi accomplir sa maturation finale.

De manière plus générale, la trilogie composée par *Nos années sauvages*, *In the Mood for Love*, et *2046*, semble structurée autour de trois chambres principales. Dans *Nos années sauvages*, il s'agit de la chambre de Yuddy, qui y accumule les conquêtes. De manière similaire, *2046* est centré autour de la chambre de Chow Mo-wan dans l'« *Oriental Hotel* », et dans laquelle, également, il accumule les conquêtes sexuelles. Enfin, *In the Mood for Love* s'articule autour de la chambre d'hôtel « 2046 », lieu d'un amour raté entre Chow Mo-wan et Su Li-zhen. A la fin du film *2046*, la prostituée Bai Ling s'installe dans la chambre que Yuddy occupait dans *Nos années sauvages*. Cette scène semble conclure un cycle qui avait commencé avec ce premier film. En effectuant ainsi ces changements de lieux, les personnages semblent être des oiseaux qui changent de nids, de manière circulaire.

4. L'acte d'habiter entre « oïkos » et « poros »

La manière dont les personnages de Wong Kar-wai voyagent d'appartement en appartement, de nid en nid, engage une réflexion sur l'acte d'habiter en lui-même. On pense à la manière dont le philosophe Philippe Lacoue-Labarthes pense l'acte d'habiter :

Habere n'est pas d'abord « avoir » mais « se tenir ». Habitus désigne la manière d'être, ce qu'on appelle de façon révélatrice l'aspect extérieur, le dehors. Habiter n'est en rien posséder, s'installer, se protéger. C'est au contraire s'exposer au-dehors. Plus exactement, l'habitation est à chaque fois un mode propre de se rapporter (de se livrer) au-dehors. (...) Habiter n'est pas familier, c'est insolite même. Jamais lui-même. En transit.⁶⁵

Ses propos nous rappellent la manière dont Chow Mo-wan et Su Li-zhen habitaient les deux chambres dans *In the Mood for Love* : la chambre violette, et la chambre rouge. Dans la chambre violette, ils se tenaient immobiles comme des statues, effrayés de faire le moindre bruit. Alors que,

⁶⁵ Philippe Lacoue-Labarthes, « Habiter », in LYOTARD, Jean-François, CHAPUT, Thierry, *Les Immatériaux, Epreuves d'écriture*, édition Centre Pompidou, Paris, 1985, p. 81

au contraire, dans la chambre rouge, ils semblaient renaître, et s'exprimer pleinement à travers les gestes, le jeu d'acteur, le chant... La manière dont ils habitent différemment ces espaces est intimement liée avec la manière dont ils se comportent, et surtout dont ils se montrent à nous, les spectateurs. La remarque vaut également pour Faye, dans *Chungking Express*. Dans le film, la jeune femme se cache de son employeur dans l'appartement du policier matricule 663. En se cachant, elle espère pouvoir se reposer, et elle prolonge l'échéance de son retour au stand du « *Midnight Express* ». Pourtant, paradoxalement, c'est au sein de ces scènes de cachette, qu'elle exprime pleinement sa personnalité espiègle. Dans ces scènes, elle occupe pleinement l'espace de l'appartement, en jouant avec les objets qui y sont disposés.

Dans les films de Wong Kar-wai (du moins, ceux du corpus), il existe un manque de porosité entre les espaces intérieurs et les espaces extérieurs. Nous l'avons vu avec la fenêtre de *Chungking Express* : l'encombrement de cet espace de transition, peut générer une impression d'asphyxie de l'espace intérieur. Cet hermétisme est encore davantage souligné dans *In the Mood for Love*. Dans ce film, les fenêtres ne semblent pas donner sur l'extérieur. L'hermétisme entre espace intérieur et espace extérieur est tant souligné que l'on a parfois l'impression que ces deux espaces sont sans lien. Cette impression, que les espaces intérieurs et extérieurs ont été juxtaposés sans avoir de lien direct, n'est pas un hasard. Elle s'explique en partie à travers le processus de création du film. En effet, de l'aveu du réalisateur, les espaces intérieurs de *In the Mood for Love* sont des appartements de Hong Kong, tandis que les espaces extérieurs sont des rues de Bangkok, en Thaïlande. Ainsi, dans ce film, la seule chose qui semble relier l'intérieur et l'extérieur, c'est bien le montage.

L'hermétisme des espaces intérieurs semblent alors entrer en contradiction avec les propos de Lacoue-Labarthes : comment un espace apparemment hermétique, où l'on ne peut pas se montrer, peut-il être habité ? Pour moi, la réponse est toute cinématographique. La fenêtre la plus importante dans les espaces clos de Wong Kar-wai, c'est bien l'objectif de la caméra. Certes, les personnages du réalisateur ne se montrent pas aux autres personnages au sein de la diégèse. En revanche, ils se montrent à nous, spectateurs. Pour reprendre les termes de Lacoue-Labarthes, les personnages de Wong Kar-wai, certes, se protègent du monde extérieur de la diégèse. Ils dressent entre eux et le monde, des portes, des rideaux, des objets, qui empêchent le transit entre intérieur et extérieur. Cependant, ils n'hésitent pas à se livrer à nous spectateurs, par le biais de la caméra du réalisateur.

Dans sa *Théorie des maisons*, Benoît Goetz fait la distinction entre le « *oikos* » et le « *poros* »⁶⁶. Le premier peut se traduire par « habiter », tandis que le second peut se traduire par « traverser ». Pour Goetz, les deux actions sont complémentaires dans l'acte d'habiter. Si « *oikos* » veut déjà dire « habiter » en soi, il s'agit plutôt de l'habitation dans le sens de l'enfermement dans un lieu. Pour Goetz, cette habitation reste incomplète sans l'ouverture sur l'extérieur que permet le « *poros* ». Les deux concepts ne sont pas, pour lui, exclusifs⁶⁷, mais se complètent. Dans les films de Wong Kar-wai, les espaces en eux-mêmes sont plutôt construits comme des lieux de « *oikos* », qui enferment les personnages. Dans ces lieux qui semblent hermétiques, l'objectif de la caméra offre un « *poros* » bienvenue qui ouvre ces espaces clos. Dans *la Théorie des maisons*, Benoît Goetz écrit : « La maison est un piège, mais c'est aussi une issue. »⁶⁸. Chez Wong Kar-wai, c'est la caméra elle-même qui offre une « issue » à ces appartements, lesquels sont effectivement comparables à des pièges. C'est à travers cette ouverture cinématographique que les personnages s'expriment pleinement, et se montrent à nous.

L'ouverture cinématographique s'accomplit également à travers le montage. Nous l'avons vu, par exemple en tout début de mémoire. Dans *Happy Together*, la lampe représentant les chutes d'Iguazú répond aux véritables chutes. Cette juxtaposition génère une dilatation de l'espace cinématographique telle que la pense Antoine Gaudin. On pourrait relier ces concepts de contraction et dilatation avec le « *oikos* » et le « *poros* ». Ainsi, nous pourrions penser, d'une part, un espace cinématographique contracté, qui pourrait faire figure d'espace du « *oikos* » ; puis, d'autre part penser un espace cinématographique dilaté, faisant figure d'espace du « *poros* ». Ainsi, l'espace de la chambre argentine enfermante de *Happy Together* serait l'espace du « *oikos* », tandis que les chutes d'Iguazú gigantesques, serait l'espace du « *poros* ». Ce qui m'intéresse dans cette juxtaposition de ces deux espaces, c'est que le montage en est à l'origine. En juxtaposant deux espaces opposés, le montage permet d'accomplir leur complémentarité. Il crée, par ailleurs un espace cinématographique qui semble complet.

Laissons un moment de côté les chutes d'Iguazú, pour nous intéresser plus généralement à l'espace cinématographique de la chambre de *Happy Together*. Le fait que nous ressentions l'espace

⁶⁶ Goetz, *Op. cit.*, p. 120

⁶⁷ *Ibid.*, p. 121

⁶⁸ *Ibid.*, p. 121

de ce film comme complet, provient de la construction cinématographique de cet espace. Wong Kar-wai alterne, presque naturellement, entre des plans de l'intérieur de la chambre, et de l'extérieur de celle-ci : l'escalier, la fenêtre... La démarche n'est pas exceptionnelle, - on pourrait penser qu'elle est presque naturelle - mais elle contribue à la construction d'un espace que nous ressentons comme complet. En reprenant l'idée d'Antoine Gaudin, l'espace de Wong Kar-wai est « inscrit dans le corps du film »⁶⁹, et nous nous sentons avec cet espace « en situation de co-présence »⁷⁰. Si l'on nous permettait d'entrer dans l'espace du film *Happy Together*, nous avons le sentiment que nous pourrions nous repérer dans cet espace : monter cet escalier, nous coucher dans cette chambre, regarder par cette fenêtre... L'alternance par le montage entre espaces intérieurs et extérieurs contribue à la construction d'un « *oikos* » et d'un « *poros* », tous deux cinématographiques. Cet espace, nous pouvons l'habiter en imagination, car nous pouvons y résider, et, en même temps, y accéder de l'extérieur.

Je veux comparer l'espace cinématographique complet de *Happy Together*, à celui de *In the Mood for Love*. Dans ce dernier film, le lien entre espace extérieur et espace intérieur est beaucoup moins établi. Il y a, certes, la rue et l'escalier, qui mènent aux appartements principaux. Mais il est intuitivement difficile pour le spectateur de relier ces trois éléments, qui semblent, dans le film, disjoints. Dans *In the Mood for Love*, les espaces intérieurs semble être des lieux de « *oikos* », sans « *poros* ». Je pourrais relier cet aspect disjoint à la fois à l'exiguïté de ces espaces, mais également à l'obstruction des fenêtres. Ces fenêtres ne semblent pas donner sur du visible. Ainsi, le dysfonctionnement de ces éléments de communication entre intérieur et extérieur, contribue à la construction d'un espace fragmenté, incapable de communiquer en lui-même.

Cette fragmentation de l'espace part d'une contrainte matérielle originelle rencontrée par Wong Kar-wai pendant la conception du film. Le réalisateur veut, dans *In the Mood for Love*, reconstituer le Hong Kong qu'il a connu enfant, dans les années soixante. Cependant, ce Hong Kong n'existe plus en grande partie. Afin de surmonter cette contrainte matérielle, le réalisateur décide, nous l'avons vu plus haut, de tourner dans certaines rues de Bangkok. Ces rues sont restées assez semblables au Hong Kong de son enfance, selon lui. Grâce au montage, Wong Kar-wai juxtapose les appartements authentiquement hongkongais, et les rues de Bangkok, et cherche à donner, ainsi,

⁶⁹ Gaudin, *Op. cit.*, pp. 64-65

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 64-65

l'impression d'un espace unique et complet. Toutefois, le manque de communication au sein de cet espace lui donne un aspect fragmentaire, fabriqué. Je pense que cette impression s'inscrit, par ailleurs, dans une esthétique volontairement travaillée par Wong Kar-wai.

5. *Le hors-champ au coeur du monde fragmenté de In the Mood for Love*

Dans *In the Mood for Love*, Wong Kar-wai ne nous montre qu'une portion d'une réalité qui semble à la fois étriquée, enfermée, et dépourvue de ciel. Nous ne voyons que les chambres et les bureaux exigus, un coin de rue fragmentaire (d'où vient cette rue, où va-t-elle ?). L'espace de *In the Mood for Love* est à la fois fragmentaire et insupportablement incomplet. Comme avec les visages des époux de Chow et Su Li-zhen, que nous ne voyons jamais, cette privation du visible nous intrigue et nous irrite : nous voulons en voir plus. Dans ce film, le hors-champ se trouve bien au-delà d'être une simple et irréductible réalité, il est une part essentielle de l'esthétique du film. Les espaces montrés par Wong Kar-wai sont comme le sommet immergé d'un iceberg plongé dans un océan d'invisible.

L'espace fragmenté et incomplet du film entre, de manière plus générale, en résonance avec la narration. Dans *In the Mood for Love*, au fil des coupes, le temps passe à grande vitesse. Beaucoup d'éléments de la narration, que l'on pourrait estimer importants, ne sont qu'évoqués en passant. Notamment les interactions au sein des deux couples principaux, les Chow et les Chan. Jamais nous ne voyons, par exemple, la dernière interaction entre Chow et sa femme. Leur rupture se fait par lettre et les dialogues par téléphone. Lors du seul dialogue véritable entre Su Li-zhen et son mari, un pan de mur cache ce dernier. Ses mouvements corporels dissimulés, le personnage est proprement déshumanisés, invisibilisé. Cette esthétique épisodique fait planer une série de doutes sur la narration. Comment nous, spectateurs, pouvons-nous savoir si Wong Kar-wai nous révèle toutes les pièces importantes de son puzzle ? Si certaines scènes entre maris et femmes sont dissimulées, comment savoir si la relation entre Chow et Su Li-zhen nous est montrée complète ?

Pour les scènes entre maris et femmes, nous pouvons, certes, deviner leur existence. Mais la dissimulation devient beaucoup plus critique et ambiguë entre deux personnages qui, justement, sont en constante redéfinition de leur relation. Les protagonistes Chow Mo-wan et Su Li-zhen opèrent cette redéfinition constante par le dialogue, par le travail d'écriture, et par le jeu de théâtre.

Une image en particulier attire mon attention. Il s'agit d'un plan de Su Li-zhen et Chow se tenant dans l'entrebâillement de la porte de la chambre d'hôtel « 2046 ». Dans leur proximité, les corps trahissent une langueur lascive, mêlée d'inquiétude, comme si les personnages étaient sur le point de commettre une faute. Wong Kar-wai a par ailleurs tourné une scène, non incluse dans le film, dans laquelle on peut entendre les protagonistes faire l'amour hors-champ. Je pense que sa décision de ne pas inclure la scène est suprêmement importante pour la compréhension du film : cette scène existe, dans l'esprit de tous (spectateurs comme personnages), cependant, elle est beaucoup plus forte en restant dissimulée. De même que le Hong Kong de l'enfance garde sa puissance en n'étant pas montré, la sexualité des personnages garde sa tension intacte lorsqu'elle n'est pas assouvie. Dans *In the Mood for Love*, cette scène existe et n'existe pas. Elle reste dissimulée dans le hors-champ de la narration, au sein du secret de la chambre « 2046 ».



Illustration 27 : Tension visible entre Chow et Su Li-zhen dans l'entrebâillement de la porte de la chambre « 2046 »

En écrivant sur le hors-champ, Pascal Bonitzer fait la distinction entre hors champ diachronique et le hors-champ synchronique⁷¹. Le hors-champ synchronique est ce qui est en-dehors du cadre mais qui existe dans la diégèse. Par exemple : le Hong Kong des années soixante de Wong Kar-wai. En revanche, le hors-champ diachronique est ce que Bonitzer appelle « l'entre-deux plans »⁷², par exemple, le laps de temps infime qui pourrait s'écouler, dans un dialogue, entre un champ et un contre-champ. Dans le hors-champ diachronique, on notera que ce qui n'est pas montré relève à la fois de l'ordre du spatial et du temporel : ce qui est hors du film, c'est à la fois un espace, mais également un laps de temps. Ainsi, le hors-champ diachronique peut-il, par exemple, recouvrir le « *jump cut* ». Pour le hors-champ diachronique, Bonitzer parle d'une « béance » du hors-champ qui est réduite par « l'articulation diachronique des plans »⁷³. En d'autres termes, la succession narrative cohérente des plans nous pousse à oublier le vide - ou plutôt, le saut au-dessus du vide - qu'occasionne le hors-champ. Pour lui, dans cette béance s'enfonce la cause dont les effets se font ressentir au plan suivant. De ce phénomène, selon Bonitzer, surgit un effet de réalité. En conséquence, pour lui, le hors-champ serait la béance nécessaire à la construction d'un monde cinématographique complet. La construction d'un effet de réalité avec le montage provient du fait que nous projetons un lien de cause à effet dans l'entre-deux plans.

Le propos de Pascal Bonitzer m'intéresse surtout lorsque je considère la succession, non pas entre deux plans, mais entre deux scènes. Pour un film comme *In the Mood for Love*, où beaucoup de scènes manquent, on pourrait dire que le hors-champ diachronique engloutit des pans entiers du film - à la manière des murs qui cachent les personnages. Pour un hors-champ diachronique court, comme dans un champ-contre-champ par exemple, nous ne questionnons pas les lacunes du monde cinématographique qui nous est présenté. Et ce, parce que le montage vise à escamoter ce laps de temps disparu. En revanche, lorsque des scènes entières semblent manquer, le spectateur peut ressentir une frustration déstabilisante. C'est d'autant plus palpable que Wong Kar-wai alterne entre des scènes plutôt longues, et apparemment complètes, d'une part, et des passages de transition épisodiques, souvent énigmatiques, d'autre part. Je renvoie à l'exemple du couple dans l'entrebâillement de la porte de la chambre « 2046 ». Que faire de ces pièces fragmentaires ? Que nous disent-elles de l'intrigue ? Sont-elles simplement des raccords, contribuant, avec leur musique,

⁷¹ Bonitzer, *Op. cit.*, pp. 15-26

⁷² *Ibid.*, p. 18

⁷³ *Ibid.*, p. 18

au ton du film ? Ou bien sont-elles des indices, renvoyant à une architecture, encore une fois, occultée ? A mon sens, elles sont ces deux choses : à la fois des raccords donnant le « la » du film, mais aussi des pièces orphelines d'un puzzle incomplet.

Dans l'incomplétude de ces scènes, dans la « béance » flagrante qui les entoure, miroitent les causes de l'enchaînement de l'intrigue. Pour exemple, je reprends le plan montrant Chow et Su Li-zhen se tenant dans l'entrebâillement de la porte de la chambre « 2046 ». Vestige d'une scène d'amour que Wong Kar-wai n'a pas voulu inclure, ce plan met en évidence l'absence de cette scène d'amour. Cet extrait court pose également la question de l'absence de cette scène, aussi bien au niveau génétique (Pourquoi Wong Kar-wai ne l'a-t-il pas incluse ?) que narrative (Ont-ils ou n'ont-ils pas fait l'amour ?). Cette scène fantôme, qui hante les personnages, symbolise dans toute sa force la tension sexuelle qui les hante également tout au long du film, et qui finit par avoir raison de leur amitié. Ainsi, toute la tension sexuelle du film tente de trouver sa source dans cette origine perdue, coupée, castrée du montage, comme occultée par l'interdit. Pour reprendre - quoique beaucoup transformée - l'idée de Pascal Bonitzer, dans le hors-champ de *In the Mood for Love*, miroitent les causes de l'intrigue : une tension sexuelle grandissante qui explique la désintégration du couple principal. La décision de ne pas inclure la scène de sexe, permet à Wong Kar-wai de lui faire garder toute sa puissance dans l'imaginaire du spectateur. Ainsi, le spectateur idéalise cette scène, tout en questionnant, de manière fascinée, son existence.

Au début du film, un gros plan magnifique nous montre la main de Mme Chow caressant subtilement le cadre en bois d'une porte. Dans un mouvement de précipitation, elle s'appuie d'abord sur le cadre pour arrêter sa course, puis s'agrippe légèrement au bois à la peinture jaune salie, et enfin, caresse subtilement le cadre en le passant, alors qu'elle entre dans la pièce.

Comme Mme Chow, je pense que Wong Kar-wai joue et caresse la limite entre cadre et hors-cadre. Pour lui, cette limite n'est pas une réalité irréductible, mais un élément à part entière de son esthétique. Comme le personnage, qui appuie sa main pour finir sa course, il rencontre d'abord la résistance d'une réalité contraignante : Hong Kong tel qu'il le connaissait n'existe plus, et par extension, le passé. Puis, il s'agrippe au cadre lui-même, utilisant la capacité du cinéma à tricher avec la réalité : la façade d'une caserne de pompier à Bangkok devient une rue de Hong Kong dans les années soixante. Puis, par extension, le Hong Kong des années soixante en son entier. Puis, finalement, une portion de la vie et de l'histoire du réalisateur... Et enfin, au-delà de la tricherie,

Wong Kar-wai caresse le cadre, transformant le jeu entre cadre et hors-cadre en une part intégrante de son esthétique, laquelle contamine tout le film. Ainsi, même ce que l'on peut montrer ne l'est pas : les visages des époux, des portions d'espaces intérieurs, et même des pans entiers de la narration. L'esthétique de *In the Mood for Love* est fondée sur un « poros » qui mène à l'inconnu.



Illustration 28 : Mme Chow caresse symboliquement le cadre de la porte

6. La « suture »

Dans le film *In the Mood for Love*, on ne peut pas dire, comme Jacques Aumont, que le hors-cadre est une simple « réserve fictionnelle où le film va puiser, à l'occasion, tels effets nécessaires à sa relance. »⁷⁴. Chez Wong Kar-wai, le hors-cadre n'est pas simplement une nécessité du dispositif cinématographique, ou bien un élément de la narration. Le hors-cadre est métaphysique, le lieu d'un passé inatteignable, qui, au-delà de la narration, porte une réflexion sur la perte et l'interdit.

⁷⁴ Jacques Aumont, *L'Oeil interminable : Cinéma et Peinture*, Librairie Séguier, Paris, 1989, p. 30

Pour penser le hors-cadre chez Wong Kar-wai, je trouve particulièrement intéressante la réflexion de Jean-Pierre Oudart sur le concept de « suture »⁷⁵. Pour Oudart, tout plan cinématographique - le champ - ouvre une blessure, une béance, qui a vocation à être refermée, *suturée*, par un second plan - le contre-champ. En ce qu'il consiste souvent en une succession de champ-contre-champ, le langage cinématographique procède comme une succession de sutures, qui construisent véritablement l'espace du cinéma. Ces bases posées dans sa réflexion, Oudart s'intéresse tout particulièrement à ce qui se produit avant la suture, lorsque n'est donné à voir qu'un simple champ. Pour lui, cette blessure qui s'ouvre dans l'espace du film, ouvre également un espace mystérieux, « l'Absent » qui fait écho au champ, et excite la curiosité et l'imagination du spectateur. Ainsi, l'espace cinématographique, selon Oudart, existe toujours deux fois : « dans le champ filmique et dans le champ Imaginaire »⁷⁶.

Dans cet article, la réflexion d'Oudart cherche à mieux définir et penser un langage cinématographique qui se base sur une alternance champ-contre-champ. Mon propos n'est pas de dire que Wong Kar-wai s'affranchit de cette alternance, constitutive du langage du cinéma, et de la construction de son espace. Cependant, je crois qu'il joue profondément avec cet « Absent » que pense Oudart.

Un symptôme de cette absence concerne les visages des époux. Dans *In the Mood for Love*, en effet, les visages des époux Chan et Chow ne sont pas visibles dans le film. Ce choix de mise en scène peut être expliqué par plusieurs biais. Le plus évident tient à la manière dont Wong Kar-wai veut raconter son récit. En supprimant les visages des époux, il semble chercher à vouloir souligner l'importance des personnages principaux : Chow Mo-wan et Su Li-zhen. Mais je pense que l'absence de ces visages est plus généralement symptomatique d'un objectif esthétique de Wong Kar-wai. Le réalisateur semble chercher à générer, chez nous, une frustration liée à la privation du visible. Cette privation du visible contamine aussi bien la narration que les espaces filmés. Tous ces éléments fragmentaires constituent, ce que j'appellerais, une architecture fragmentaire du film.

Une scène en particulier, met en jeu cette double privation du visible : à la fois l'impossibilité de voir l'espace complet, mais aussi l'impossibilité de reconnaître tous les personnages. Dans cette

⁷⁵ Oudart, *Op. cit.*, pp. 36-39

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39

courte scène au ralenti, Su Li-zhen puis Mme Chow entrent dans une pièce commune, où tous les voisins semblent réunis. Deux pans de mur, à droite et à gauche, sur-cadrent le plan, si bien que la pièce nous est donnée à voir à travers ce qui ressemble à une large fente. Cette dernière occupe environ un quart de l'image. Dans cette scène, Su Li-zhen s'assied à côté de son mari, qui tourne le dos à la caméra, tandis que Mme Chow passe derrière eux pour - semble-t-il - échanger de place avec son mari, Chow Mo-wan. Ce dernier sort finalement avec difficulté de derrière le mur de gauche, et marche dans le couloir.



Illustration 29 : Ambiguïté échangiste liée à la privation du visible

Su Li-zhen est-elle assise à côté de Chow ou de son mari ?

Dans cette scène, pour la première fois, une ambiguïté s'installe. Cette ambiguïté est profondément liée à la manière dont Wong Kar-wai travaille et met en scène son espace. En effet, dans cette scène, lorsque Su Li-zhen s'installe à côté de son mari, nous pouvons penser que ce dernier est Chow Mo-wan. Mais lorsque Chow sort de derrière le mur, l'ambiguïté est brisée. Wong Kar-wai jouera tout le long du film avec cette ambiguïté liée à la dissimulation des visages. Ce, notamment dans une fausse scène de rupture entre Su Li-zhen et son mari (incarné par Chow), dans la chambre « 2046 ».

La dissimulation des visages des époux est symptomatique du monde incomplet de *In the Mood for Love*. En ne montrant pas les visages, Wong Kar-wai souligne « l’Absent »⁷⁷ dont parle Oudart : ces silhouettes sans identité sont comme des plaies ouvertes, qui semblent nous supplier d’être suturées par un contre-champ. C’est également le cas des espaces : en sur-cadrant la scène évoquée plus haut, Wong Kar-wai ne nous montre qu’un fragment d’un monde plus complexe. Ces espaces incomplets sont également des plaies ouvertes qui réclament des contre-champs qui puissent les compléter. Nous aimerions voir plus clairement les familles jouer aux mah-jong dans la scène évoquée plus haut. Un contre-champ dans la pièce aurait suffi à éclaircir l’action. Cependant, ce contre-champ aurait également brisé l’ambiguïté que le réalisateur installe avec tant de soin au sein de son film. En effet, ce contre-champ aurait montré les visages des époux, et aurait lourdement montré que Su Li-zhen n’est pas assise à côté de Chow, mais de son mari. Le sous-texte échangiste de la scène n’aurait pas du tout fonctionné non plus. Avec cette scène, Wong Kar-wai construit délicatement le manifeste de son film, lequel est volontairement tissé de manière incomplète et ambiguë.

Nous l’avons vu, les espaces de *In the Mood for Love* sont exigus. Mêmes les espaces extérieurs, comme le bout de rue où se rencontrent parfois Su Li-zhen et Chow Mo-wan. Cette rue exiguë semble incomplète : nous ne savons pas d’où elle vient, et où elle va. Elle fait penser à une petite scène de théâtre artificielle, sur laquelle les protagonistes jouent des rôles, et fantasment leurs vies. La rue est tellement exiguë que nous ne voyons pas le ciel. Cet espace extérieur pourrait être une occasion pour le réalisateur de faire respirer l’espace du film : en montrant un bout de ciel, Wong Kar-wai pourrait ouvrir de manière figurale l’espace de son oeuvre. Cependant, ce n’est pas le cas : l’espace est tellement exigu qu’il pourrait être en intérieur. Nous avons même, parfois, l’impression qu’il s’agit d’une reconstitution de rue faite dans un studio.

Wong Kar-wai joue avec cet espace fragmentaire, comme s’il s’agissait d’une scène de théâtre. Ainsi, les personnages vont et viennent dans cet espace limité, vestige d’un monde disparu, rue qui n’a pas de provenance, et qui ne mène nulle part. De même, le réalisateur investit autant qu’il le peut cet espace de fortune, multipliant les angles, filmant de part et d’autre des grillages aux fenêtres. Au-delà de la rue n’existent que l’obscurité et l’oubli. L’absence de lumière cache ces

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37

espaces de l'au-delà, impossibles à filmer. Cette mise-en-scène est utilisée avec une grande beauté lors de la scène de la fausse séparation, par exemple.

Dans cette scène, les protagonistes anticipent leur séparation définitive en la jouant. Le dernier plan de cette scène, notamment, montre le visage de Su Li-zhen en gros plan, tandis que Chow s'évapore dans le flou plastique de l'arrière-plan. C'est l'une des rares fois où nous voyons où mène la rue, ou plutôt que nous voyons qu'elle ne mène nulle part. Dans cette scène, Chow Mo-wan semble s'évaporer, comme le passé, dans le flou et l'obscurité. Ou, pour reprendre le terme de Jean-Pierre Oudart, dans cette scène Chow semble s'évaporer dans « l'Absent »⁷⁸. Le contre-champ qui permettrait d'étendre l'espace du film, et de montrer où il part, n'existe pas. A cet instant, le personnage semble véritablement quitter le film. Ce départ du personnage souligne la rareté des espaces de *In the Mood for Love*. Dans ces scènes, qui soulignent l'invisible, l'infilmable, l'espace du film semble appeler à être complété.



Illustration 30 : Disparition de Chow dans « l'Absent »

L'architecture de *In the Mood for Love* semble comporter plusieurs lacunes, selon moi : d'abord, il s'agit d'un espace qui est constamment contracté. Selon les termes d'Antoine Gaudin, nous

⁷⁸ *Ibid.*, p. 37

attendons, nous spectateurs, une dilatation de l'espace cinématographique qui n'arrive pas. Et l'absence de ciel au sein de l'espace du film peut nous donner une impression d'asphyxie. De même, le fait que seules des parties infimes de la ville Hong Kong nous soient montrées, peut frustrer le spectateur. Où sont cette ville et sa foule ?

Par ailleurs, la narration de *In the Mood for Love* conserve dans le hors-champ une époque historique extrêmement importante. En effet, la fin du film est concomitante avec le début de la révolution culturelle, initiée par Mao Zedong en 1966. Les protagonistes de *In the Mood for Love* n'ont quasiment aucune incidence sur les événements historiques qui frappent Hong Kong à la fin du film. En outre, ils ne semblent pas autrement perturbés par ces graves événements. A la fin du film, nous voyons, certes, Mme Suen quitter le pays à cause du climat politique. Mais Su Li-zhen quant à elle, s'installe opportunément dans l'ancien appartement. Elle montre, dans cette scène, de l'émoi, mais cet émoi semble plutôt lié à la contemplation du passé et à Chow Mo-wan, qu'aux événements politiques contemporains. Où se trouve cette grande histoire, que nous ne faisons qu'entrevoir ? Est-elle condamnée, comme la ville de Hong Kong, à rester dissimulée dans cet « Absent »⁷⁹ qui nous frustre ?

Dans ma troisième partie, je veux chercher à montrer que Wong Kar-wai complète l'architecture de *In the Mood for Love* grâce aux images d'archives. Ces images lui permettent de dilater l'espace contracté de son film. Mais également, elles lui permettent d'apporter, au champ narratif de son film, un contre-champ historique.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 37

III. Explosion et éclosion finales des espaces

Dans cette dernière partie, je veux montrer comment l'incomplétude du film *In the Mood for Love* est suturée grâce aux images d'archives. Cette analyse me mènera à une réflexion plus globale sur les autres films du corpus. D'abord, je veux analyser l'image d'archives comme étant une plaie figurale de l'image, - telle que la pense, par exemple, Philippe Dubois - au sein des films *In the Mood for Love* et *2046* (1). Ensuite, je m'intéresserai à la foule représentée par ces images d'archives, et à sa « force plastique »⁸⁰ (2). En troisième partie, je reprendrai la conception de l'espace cinématographique selon Antoine Gaudin, et je chercherai à montrer comment les images documentaires opèrent des « trouées »⁸¹ dans l'espace du film (3). En quatrième partie, je relierai la plastique de ces images avec le concept de plastique de l'histoire, tel que développé par Georges Didi-Hubermann (4). Cette réflexion me mènera à considérer le motif de la ruine, aussi bien physique que cinématographique (5). Enfin, l'éclosion finale causée par les images d'archives me portera à considérer une structure commune à tous les films de mon corpus : celle de la coquille (6).

1. Le documentaire en tant que plaie figurale de l'image

Dans les films *In the Mood for Love* et *2046*, Wong Kar-wai utilise des extraits d'images d'archives documentaires, à des fins de contextualisation, mais également à des fins esthétiques. Malgré la brièveté de ces extraits, l'impact visuel de ces images est mémorable. Cet impact semble dû au très grand contraste esthétique qui existe entre, d'une part, les images de fiction, très contrôlées et esthétisées, et, d'autre part, les extraits d'images d'archives documentaires, prises sur le vif, dans un contexte de non-fiction. L'apparition de ces images brutes apporte avec elle une plastique toute différente, qui crée une rupture au sein du film. Cette apparition se rapporte à la fois au montage et à la plasticité.

⁸⁰ Cette « force plastique » de la foule est pensée par Nietzsche. Friedrich Nietzsche, *Considérations intempestives*, 1873, trad. Geneviève Bianquis, éditions Aubier Montaigne, Paris, 1964, p. 207

⁸¹ Gaudin, *Op. cit.*, pp. 68-69

Au sein de cette plastique inattendue, j'identifie six éléments qui peuvent contribuer à cette rupture. Premièrement, le grain de l'image ; deuxièmement, les stries dues à une diffusion télévisuelle ; troisièmement, le recadrage ; quatrièmement, l'aplatissement de la profondeur de champ ; cinquièmement, le passage de la couleur au noir et blanc, et, enfin sixièmement, le montage saccadé. Ces six éléments ne se rapportent pas tous au deux extraits choisis. Les quatre qui sont communs aux deux extraits sont le grain, le recadrage, l'aplatissement de la profondeur de champ, et le montage. Les stries télévisuelles ne s'appliquent qu'à l'extrait de *In the Mood for Love*, et le passage de la couleur au noir et blanc ne s'applique qu'à *2046*. Cela est dû à la provenance différente des images documentaires : les images de *In the Mood for Love* sont télévisuelles, et les images de *2046* sont tirées de films d'archives. A travers ces images, les deux films semblent entretenir un jeu d'écho esthétique.

Les images d'archives de *In the Mood for Love* sont une documentation de l'arrivée du Général de Gaulle à Phnom Penh, au Cambodge, en 1966. Elles montrent sa descente de l'avion présidentiel, ainsi que le défilé du cortège militaire, auquel assistent « 200 000 »⁸² Cambodgiens. Avant ces images, nous voyons Su Li-zhen, accompagnée de son fils, alors qu'ils s'appêtent à sortir de leur appartement. La scène est suivie d'un carton où est écrit « Cambodge, 1966 », puis surviennent les images documentaires. Après les images documentaires, nous revenons à la fiction, où nous voyons Chow Mo-wan visiter le temple d'Angkor, au Cambodge.

Les images d'archives de *2046* semblent avoir une provenance plus hétéroclite, qui sous-entend un objectif de contextualisation historique globale. Elles montrent des scènes de manifestation dans les rues de Hong Kong. Si l'on en croit la narration, dite par Chow Mo-wan, il s'agit des émeutes communistes survenues durant le printemps et l'été 1967, en opposition à l'occupation britannique de Hong Kong. Avant ces images, nous voyons Chow Mo-wan parler à un employé de l'hôtel dans lequel il réside et travaille (l'« *Oriental Hotel* ») ; après les images d'archives, nous le voyons en train d'écrire son roman, intitulé *2046*.

Les images qui vont m'intéresser particulièrement dans cette partie, mais pas exclusivement, sont les images du Général De Gaulle, disponibles à l'INAthèque. En voyant l'intégralité du documentaire dont elles sont extraites, j'ai pu les replacer dans leur contexte. La séquence est tirée

⁸² C'est le commentateur de l'époque qui nous annonce ce chiffre en français.

d'un documentaire de la première chaîne de l'ORTF, intitulé : « L'actualité télévisée présente « De Gaulle au Cambodge » ». Il s'agit d'un documentaire en couleur de 41mn tourné entre le 31 août et le 2 septembre 1966. Ce documentaire est un film de communication présidentiel très maîtrisé, visant à montrer le Général dans toute sa splendeur, tout en plongeant le spectateur français au sein d'un cadre exotique. L'oeuvre cherche à montrer que le Cambodge est un « havre de paix », fortement menacé par ses voisins communistes, le Laos et le Vietnam. Le Prince Norodom Sihanouk plaide alors pour une neutralité diplomatique, par-delà les blocs communistes et capitalistes. Lors d'un discours, le Prince qualifie le pays de « paillote inflammable ». De Gaulle est, dans le film, clairement représenté comme le sauveur du peuple Cambodgien, et le garant de leur neutralité. Il est sacré « *varman* » par le Prince, ce qui signifie « cuirasse » ou « armure » (du peuple). Le documentaire est ponctué de nombreuses processions et de nombreux spectacles, cherchant à la fois à célébrer le Général, et à fêter la beauté exotique du Cambodge. Enfin, le film se termine en apothéose avec le grand discours de De Gaulle au complexe sportif national de Phnom Penh, devant « 100 000 » Cambodgiens.

Wong Kar-wai n'utilise qu'une portion du documentaire : il s'agit de l'arrivée du Général à l'aéroport de Phnom Penh, et la procession en voiture devant la foule des Cambodgiens. Les fêtes, les spectacles, ainsi que les discours, ne sont pas inclus dans *In the Mood for Love*. Le discours final de De Gaulle, point culminant du film, n'est pas inclus non plus. Ce qui reste fait donc l'effet d'un passage très fragmentaire, dont le sens n'est pas donné *a priori* : pourquoi nous montrer cette arrivée diplomatique, cette procession, qui paraissent assez anecdotiques dans le film d'origine ? Je chercherai, dans cette partie, des éléments de réponse.

Dans les images documentaires de *In the Mood for Love*, comme dans celles de *2046*, ce qui peut frapper de prime abord le spectateur, c'est la grande disparité qui existe en terme de qualité entre les images de fiction, très soignées d'une part, et les images documentaires, très inférieures en qualité, d'autre part. Je ne veux pas dire par-là les images documentaires d'origine n'ont pas été tournées avec soin. On peut en juger dans le film présidentiel : la mise en scène de De Gaulle cherche constamment à le magnifier, tandis que Norodom Sihanouk paraît petit en comparaison. Lorsque De Gaulle sort de l'avion, par exemple, il semble dominer la foule de sa hauteur bienveillante. Dans les parties du documentaire non-retenues par Wong Kar-wai, Sihanouk est cadré en plan très large, ce qui souligne à la fois sa petitesse, mais également son attitude servile envers le chef d'Etat français.



Illustration 31 : Domination du Général de Gaulle

Cependant, le caractère très fragmentaire de ces images, ainsi que le fait qu'elles semblent avoir été choisies au hasard, semblent casser cet aspect maîtrisé. Extraites de leur structure originale, ces images ne sont plus que des fragments au sens incertain. La disparité de ces fragments avec le reste de *In the Mood for Love* se voit aussi bien au niveau plastique que narratif : nous éprouvons une perte de sens, qui nous pousse à nous interroger sur le pourquoi de ces images. Cette perte de sens nous amène à les scruter plus intensément que le reste du film, et à essayer d'y trouver un sens, non plus dans la narration, mais dans la plastique elle-même. Cette plastique plus brute que le reste du film, peut susciter chez nous une forme de choc esthétique.

La transition violente entre le film de fiction et le documentaire peut faire penser à une déchirure qui s'opère dans le cours du film, voire à une plaie figurale. En reprenant la définition de Gilles Deleuze, je propose de penser le figural comme un phénomène de l'image, à mi-chemin entre le narratif et le figuratif, lequel permet une autre manière de communiquer le sens⁸³. Je le croise avec Philippe Dubois, qui conceptualise la « plaie d'image », soit une déchirure figurale dans la

⁸³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Op. cit.*, p. 27

matière-film⁸⁴. Dubois pense à la fois le montage, mais également la couleur comme des « plaies d'image ». Le montage se pense comme plaie d'image en tant qu'il est une suite de coupures-sutures dans la matière-film, alors que la couleur peut être pensée comme une irruption sanguine qui surgit de celle-ci.

A cet égard, Dubois prend l'exemple du film *Ne vous retournez pas* (1973) de Nicolas Roeg. Dans ce film, une tâche de couleur rouge surgit de la diapositive d'une cathédrale, comme si l'image saignait. Cette irruption prémonitoire alerte le protagoniste de la mort imminente de sa fille, en train de se noyer. Dans cette image, c'est à la fois la diapositive, mais, surtout, le film lui-même qui saigne de cette plaie-phénomène. L'irruption ne communique pas un sens clair, et pourtant elle alerte à la fois le protagoniste et le spectateur du danger imminent ; elle a donc un impact inattendu sur la narration. Cet impact rejoint l'idée de Deleuze, qui pense le figural comme la communication du sens par une voie tierce.

Dans les exemples de Wong Kar-wai que j'ai choisis, les deux aspects me semblent pertinents : dans la transition opérée par le montage, *In the Mood for Love* et *2046* sont blessés de manière figurale par la qualité inférieure des images, d'une part ; mais d'autre part, les images elles-mêmes, par leur qualité détériorée, semblent blessées. Nous pouvons dès lors nous demander en quoi les images documentaires présentes dans les films *In the Mood for Love* et *2046* de Wong Kar-wai, sont des plaies figurales de l'image.

Les images documentaires de *2046* s'inscrivent dans une démarche de contextualisation de la narration : elles indiquent que Chow Mo-wan écrit son roman durant le printemps et l'été 1967. Elles sont accompagnées d'une narration qui les contextualisent en retour. La première chose qui choque notre perception spectatorielle est le montage très saccadé de ces images, dont la succession rapide et inattendue, comparable à un feu de mitraillette, nous plonge dans un espace radicalement différent de celui du film de fiction. Nous sommes comme entraînés dans un tourbillon d'images qui nous attaquent. Subissant ce feu rapide, la situation du spectateur est comparable à celle du protagoniste de *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, William Goodrich, 1924), qui entre dans un écran de cinéma, et se trouve surpris par chaque coupure du montage, violemment transporté d'un espace à l'autre, et n'ayant plus prise sur le réel. Cette succession rapide contraste fortement avec le rythme

⁸⁴ Dubois, *Op. cit.*, pp. 185-187

général langoureux de *2046*, et provoque autant de lacérations dans le film, comme dans notre expérience spectatorielle. En terme figural, cette succession nous indique que nous passons du monde de la fiction narrative au monde de la grande histoire. Tandis que la narration est explicative et pédagogique, la grande histoire se déroule de manière inattendue, violente, et confuse. Cette impression induite par le montage saccadé se retrouve dans les images documentaires de *In the Mood for Love*. Mais, cette fois, les plans brefs semblent autant de clichés photographiques cherchant à re-capturer une époque perdue.



Illustration 32 : Recadrage qui découpe les corps

On peut également noter le recadrage radical qui découpe les images documentaires originelles. En effet, afin d'insérer ces images dans son film, Wong Kar-wai ne prend pas la décision de changer de *ratio* d'image, et décide de garder les proportions de la fiction. On peut supposer que ces images étaient, au départ, proche du ratio 4:3 ; c'est sûr pour ce qui est des images du Général de Gaulle, provenant de la télévision française. Pour les images d'archives de Hong Kong, c'est plus difficile à déterminer. Quoi qu'il en soit, les images ont été visiblement re-découpées par Wong Kar-wai : pour les images de *In the Mood for Love*, on passe du format 4:3 au 1,66:1, et pour *2046*, on passe d'un format, que l'on peut supposer proche du 4:3, à un format ultra-rectangulaire 2,35:1. Dans *2046*

surtout, le découpage extrême, qui nous fait perdre la quasi-totalité de l'image, allié au montage-mitraille, nous fait plonger dans un monde peuplé par des bouts d'anatomies et de visages. Non seulement, les membres de ces foules révolutionnaires nous sont inconnus, perdus dans l'océan d'images documentaires produites par les êtres humains, mais leur anonymisation est portée à son comble par le montage, d'une part, et le recadrage, d'autre part. Dans *In the Mood for Love*, l'image est, certes, moins dévorée par le recadrage, mais les stries dues à la diffusion cathodique, ainsi que le grain, transforment la foule en de simples taches de couleurs, sur laquelle ne se détachent que les drapeaux français, et des policiers en blanc.

Dans les deux films, cette manière inédite de représenter les corps, est une nouvelle rupture qui nous indique la sortie du monde de la fiction. L'une des caractéristiques du cinéma de Wong Kar-wai est l'utilisation très appuyée des grandes stars du cinéma hongkongais : Tony Leung, Maggie Cheung, Faye Wong, Zhang Ziyi... Si l'on reprend la catégorisation dressée par Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire*, les images de stars, telles qu'elles sont utilisées par Wong Kar-wai, obéissent au régime de la « présentation »⁸⁵. Cette dernière peut-être, par exemple, l'image d'un personnage célèbre. Chez le réalisateur hongkongais, les acteurs sont sublimés par une lumière et un cadrage ultra-esthétisés - leur présence est l'une des attractions majeures du film. Pour Schaeffer, le régime de la présentation, qui a tendance à sublimer son sujet, en fait l'essence même de ce qu'elle représente. Dans *In the Mood for Love*, nous ne voyons pas les personnages Chow Mo-wan et Su Li-zhen, mais les acteurs Tony Leung et Maggie Cheung. Leur présence à l'image transperce le voile fictionnel de cette dernière⁸⁶.

Cependant, lorsque l'on passe aux images documentaires, c'est le régime du « témoignage »⁸⁷ qui semble prévaloir. L'image atteste du déroulement d'un événement : la visite de De Gaulle au Cambodge, les émeutes communistes de 1967 à Hong Kong. Schaeffer noterait que ces images sont appuyées par un texte para-iconique qui les replace, d'une part, dans un contexte historique, mais qui, d'autre part, confirme leur authenticité. Un jeu intrigant s'établit dès lors entre l'image et le texte, qui s'authentifient mutuellement. Je pense que le cas s'applique avec force dans les deux

⁸⁵ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, éditions du Seuil, collection « Poétique », Paris, 1987, pp. 135-136

⁸⁶ Cet effet est peut-être moins intense pour un Français peu familier de Wong Kar-wai ; ceci étant dit, je pense que l'effet opère rapidement dès que l'on se plonge dans la filmographie du réalisateur, lequel réutilise souvent les mêmes acteurs.

⁸⁷ Schaeffer, *Op. cit.*, p. 133.

films, où la narration explique et oriente notre lecture de l'image. Toutefois, la manière dont le film montre le Général de Gaulle et le Prince Sihanouk, répond également au régime de la « présentation »⁸⁸. La manière dont Wong Kar-wai utilise les séquences du documentaire souligne le contraste entre les deux régimes de monstration : nous avons, d'une part, la rencontre des deux chefs d'Etat, d'autre part, l'acclamation de la foule pendant le cortège diplomatique. Ce contraste souligne la différence entre l'individu célèbre, et la foule anonyme ; entre le visage qui occupe tout l'espace de l'image, et les membres de la foule qui ont totalement perdu ce visage.

Dans le film documentaire d'origine, il existe deux scènes de cortèges présidentiels, accompagnés d'acclamations de la foule. L'un de ces cortèges se passe en plein jour. Cependant, Wong Kar-wai a choisi d'utiliser le cortège se déroulant à la tombée du soir, ce qui accentue l'illisibilité de l'image, et rend la foule encore plus anonyme. Paradoxalement, la manière dont Wong Kar-wai utilise les images semble mettre en avant, non les chefs d'Etat, mais la foule elle-même. Ce n'est pas tant la visite du Général de Gaulle qui importe que cette foule authentique, montrée pour elle-même. La visite du Général devient, dans cette scène, un simple prétexte qui nous permet de voir le peuple cambodgien dans toute sa puissance expressive.

La comparaison avec le documentaire d'origine révèle que Wong Kar-wai a retiré certains commentaires de la voix-off concernant la famille du Prince. Au niveau sonore, la seule chose qui nous reste est la mise en contexte : arrivée du général De Gaulle, présentation de Norodom Sihanouk et de sa femme ; puis, les « dix kilomètres de voie triomphale », qui semblent prendre une importance beaucoup plus soulignée que dans l'oeuvre d'origine. La bande-son paraît le confirmer : c'est le peuple qui intéresse Wong Kar-wai ici, et non les chefs d'Etat. Je pense que cet extrait mystérieux est, entre autres choses, un genre de manifeste pour le réalisateur. Ce que Wong Kar-wai veut montrer, c'est le quotidien des anonymes, la foule de gens disparue dont nous n'entendrons jamais les histoires. *In the Mood for Love* est l'une de ces histoires, extrayant deux visages de la foule anonyme : ceux de Chow Mo-wan et de Su Li-zhen. Leur histoire manquée est un secret parmi une infinité d'autres secrets, qui se dissimule dans une foule à jamais perdue.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 135-136

2. La « force plastique » de la foule

En passant de la fiction au documentaire, nous délaissions le motif de l'individu, au profit de la foule. Cette foule, nous l'avons vu, par la définition assez pauvre de l'image et la tombée de la nuit, est anonymisée de manière ultime, quitte à devenir une forme plastique insaisissable et indistincte. Cette forme plastique évoque la manière dont Nicole Brenez pense le personnage en tant que « circulation symbolique faite d'éléments plastiques »⁸⁹. J'ai déjà utilisé cette définition pour analyser la manière dont Wong Kar-wai traite ses personnages dans *Happy Together*. Ici, j'aimerais reprendre cette définition, afin de la transférer du personnage, à la foule en son entier. Quels symboles et éléments plastiques résident dans les images de foule de *In the Mood for Love* ? Je prendrais par exemple des policiers vêtus de blanc se détachant sur la masse anonyme. La détérioration de l'image augmente le contraste qui existe entre les policiers et la foule : les hommes en blanc semblent déchirer la masse noire, anonymisée, et presque animalisée. Ce contraste violent peut symboliser l'oppression policière : les policiers semblent être des barreaux de prison, contenant une bête sauvage prête à bondir. Ou encore une oppression coloniale : nous parlons ici littéralement d'*hommes blancs* déchirant, de manière figurale, la masse des peuples. Tour à tour, les policiers cachent et déchirent plastiquement cette masse indiscernable, à l'image de la colonisation qui, elle aussi, cache et déchire les peuples. Au-dessus de la foule crépitent des drapeaux bleu-blanc-rouges, qui semblent symboliser un peuple qui s'enflamme, prêt à exploser.

Nicole Brenez cite Nietzsche qui parle d'une « force plastique » d'un homme ou d'une nation. Le philosophe entend par ce concept :

*(...) la faculté de croître par soi-même, de transformer et d'assimiler le passé et l'hétérogène, de cicatriser ses plaies, de réparer ses pertes, de reconstruire les formes brisées (...).*⁹⁰

⁸⁹ Brenez, *Op. cit.*, pp. 180-181

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 207



Illustrations 33-34 : Force plastique de la foule, déchirée par la voie royale et les policiers

Ses mots résonnent avec force lorsque l'on regarde les images documentaires de *In the Mood for Love*. Dans ce passage, la foule n'est pas une agrégation d'individus identifiables, mais comme une large tache grondante, au bord d'une route où circulent les puissants. Les policiers blancs semblent comme autant de déchirures et de plaies qui ont vocation à être refermées, cicatrisées. De même, la voie royale ouverte pour le Général de Gaulle, semble être une plaie géante, empêchant le peuple cambodgien de se réunir totalement, et d'affirmer totalement sa force plastique retrouvée. La détérioration de l'image (son grain, ses stries) n'est donc pas un affaiblissement de cette foule, mais une exacerbation triomphale de sa force plastique nietzschéenne.

Par leur contraste avec les images du film narratif, en terme de résolution, ces images peuvent également évoquer des images de vidéosurveillance. C'est de ce type d'images dont parle Thomas Levin, dans son article « *Rhetoric of the Temporal Index* »⁹¹. Pour lui, les images de vidéosurveillance, par le dispositif même dont elles sont issues, nous invitent à croire leur contenu. Nous percevons donc leur indicialité comme étant plus forte que celle de l'image de fiction⁹². En conséquence, en partie, de notre accoutumance à ces images détériorées, mais authentiques, notre mode de réception a évolué en faveur d'une défiance envers l'image travaillée. L'image belle, de fiction, ou de publicité retouchée, est aujourd'hui devenue une menteuse radicale. Alors que l'image prise sur le vif - avec un téléphone, par exemple - ou bien détériorée - type documentaire ou vidéosurveillance - est rattachée à une indicialité que nous remettons peu en question.

Dans *In the Mood for Love*, la foule des images documentaires possède une force mystérieuse, une présence qui surpasse celle des stars de la partie fictionnelle. Par notre biais spectatorial, évoqué plus haut, nous sommes poussés à croire à l'authenticité de cette foule. La forte détérioration de l'image génère une très forte indicialité, si bien qu'il nous est impossible de mettre en doute l'existence de ces personnes : cette foule a existé, sa présence dans le film est plus forte que tout autre personnage. La plaie de l'image, qui tenait à sa modification plastique radicale, se double d'une plaie indicielle. Cette plaie nous fait passer d'un régime de fiction ultra-artificiel à une vision dont il nous est impossible de mettre en doute l'authenticité. Au milieu d'un monde de fiction

⁹¹ Thomas Y. Levin, « *Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of Real Time* », in *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2002, pp. 578-593

⁹² Quand bien même elles seraient insérées dans un film de fiction. Levin traite par exemple de *Thelma et Louise* (1991), où les images de vidéosurveillance ont pour but de générer un regain d'attention chez le spectateur.

peuplé de stars, Wong Kar-wai ouvre cette plaie documentaire, par laquelle s'engouffre la grande histoire, sous la forme d'une foule anonyme et violemment authentique.

3. Des « trouées »⁹³ dans l'espace du film

La rupture plastique des images documentaires crée une plaie dans la matière du film : de l'image ultra-esthétique d'un film d'auteur, nous passons à une image prise sur le vif. La rupture semble créer une ouverture plastique de l'espace filmique. Cette impression d'ouverture de l'espace filmique est renforcée par le motif même des images : la représentation d'espaces extérieurs. Nous le rappelons, dans ces deux films en particulier - *In the Mood for Love* et *2046* - Wong Kar-wai confine l'action dans des espaces intérieurs, notamment des chambres. L'absence d'ouverture sur l'extérieur peut donner par moment une impression d'asphyxie, parfois liée au sentiment d'enfermement des personnages. La représentation d'espaces extérieurs - les rues de Hong Kong pendant les manifestations de 1967, le temple d'Angkor - peuvent nous faire éprouver une libération, telle une bouffée d'air frais au milieu de cet emprisonnement constant.

Ces « trouées » dans l'espace du film évoquent la manière dont Antoine Gaudin conçoit l'espace cinématographique en tant que respiration phénoménologique. Il évoque notamment l'ouverture du film *Voyage en Italie* (1954) de Roberto Rossellini⁹⁴. Dans cette scène, nous assistons à la lente désintégration d'un couple, lequel est en train de voyager en voiture. Gaudin note comment le montage alterne entre l'intérieur de l'habitacle, d'une part, et le paysage de la campagne italienne, d'autre part. Pour lui, ces passages de l'intérieur à l'extérieur sont autant de « trouées », qui projettent le spectateur dans une nature rurale, et ce, aussi soudainement qu'inexplicablement. Pour lui, ces plans sur la campagne italienne sont le point de départ d'une conception moderne de l'espace au cinéma : certes, ils suivent le regard de la protagoniste, et cependant, ils sont dénués d'un sens directement explicable par la narration. Pourquoi nous montrer ce qu'elle voit, s'il n'y a rien de précis à montrer ? Ces plans d'espaces sans objet narratif sont fondamentalement ouverts à notre interprétation. Antoine Gaudin lie notre incapacité à trouver un sens à ces plans, à l'incapacité de la protagoniste à trouver un sens à sa vie et à son mariage, en douce déliquescence.

⁹³ Gaudin, *Op. cit.*, pp. 68-69

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 68-69.



Illustrations 35-36 : Les « trouées » dans l'espace cinématographique de *Voyage en Italie*

Les images documentaires de *In the Mood for Love* et de *2046* sont des « trouées », d'abord par leur motif - les espaces extérieurs - mais également par leur moindre qualité plastique. A la forte esthétisation des images de Wong Kar-wai, succèdent ces images dont la lisibilité est assez difficile. Par cette sorte de détérioration, encore davantage que par leur motif, ces images évoquent une libération esthétique et plastique du film. A la netteté succède le grain ; aux couleurs chatoyantes, le noir et blanc (*2046*) ; au montage langoureux, la mitraille de l'histoire ; aux visages des stars, la masse indiscernable et anonyme. Evidemment, j'opère un déplacement de l'idée d'Antoine Gaudin, qui lui traite simplement de l'espace du film. Je cherche ici à montrer que les trouées qu'il conceptualise sont, dans ce cas chez Wong Kar-wai, aussi spatiales qu'esthétiques. L'utilisation de bobines que le réalisateur n'a pas lui-même tournées, qui viennent de l'extérieur du film, renforce encore cette idée d'une sortie de l'espace plastique de celui-ci.

Lors de ces « trouées » plastiques, la chair du film est comme déchirée, dans une plaie béante. Ce phénomène est particulièrement fort dans *In the Mood for Love*, où l'espace du film ne se refermera plus. En effet, à la suite du reportage, nous nous retrouvons au temple d'Angkor au Cambodge - en extérieur -, où le film se termine. C'est comme si les images documentaires avaient libéré le film pour de bon, détruisant son architecture claustrophobe. Et ce en lien avec l'idée forte développée dans le film concernant la fin d'une époque. Une fois détruite cette époque, ne restent que les ruines d'Angkor, au milieu desquelles le film meurt des séquelles de ses blessures.

Les images documentaires incluses par Wong Kar-wai sont l'occasion d'un double choc : d'une part, l'irruption d'une indicialité accrue de l'image, qui semble déchirer le régime fictionnel, et d'autre part, la détérioration plastique qui déchire la chair du film. Dans les deux cas, ces images peuvent s'expliquer par un désir de contextualisation par le réalisateur. Mais si c'est assez clair pour les images de *2046*, accompagnées d'une narration, les images d'*In the Mood for Love* quant à elle, conservent à chaque visionnage une aura fondamentalement mystérieuse⁹⁵. Elles sont comparables sur ce point avec les plans extérieurs de *Voyage en Italie* : pourquoi nous montrer cette visite du Général de Gaulle ? La suite révèle que les images pourraient nous indiquer le déplacement de l'action au Cambodge, et préparer la scène finale. Mais cette explication n'est pas tout à fait satisfaisante. A plusieurs reprises dans le film, Wong Kar-wai alterne entre Hong Kong et les Philippines, sans pour autant établir ce changement de lieu. Ces images ont une vocation plus

⁹⁵ Aura décuplée par le changement de langue, particulièrement saisissante pour nous Français. En tous points, le passage semble étranger au reste du film.

profonde, qui dépasse la simple contextualisation narrative : elles invitent la grande histoire au sein de la petite. Au champ narratif du film, Wong Kar-wai insère un contre-champ historique, qu'il est lui-même incapable de filmer. L'inclusion de fragments d'images documentaires sont comme des fragments d'histoire inclus dans une narration, elle-même, profondément fragmentée.

4. *La force plastique de l'histoire*

En reliant la création artistique avec l'histoire des civilisations, le philosophe Georges Didi-Huberman, pense l'histoire comme une force plastique⁹⁶. L'idée de la force plastique nous renvoie à l'idée de plasticité : la plasticité est à la fois ce qui forme et ce qui est formé, la cause et la conséquence, l'origine et le résultat. Pour reprendre les termes de Didi-Huberman la plasticité est un rapport où l'universel conditionne le singulier, et le singulier conditionne l'universel⁹⁷. Le caractère plastique n'est pas cantonné à l'oeuvre d'art : la plasticité concerne également le corps humain, ou, selon Didi-Huberman, l'histoire des civilisations. Cette dernière idée est intéressante si nous la relient avec le film de Wong Kar-wai. Dans le passage documentaire, la foule semble se fondre dans le décor nocturne ; elle semble se cacher en lui, mais aussi, elle semble en être la matière même. La foule est dans cette séquence, comme une matière plastique de l'histoire, prête à se métamorphoser de manière inattendue.

Pour Didi-Huberman, l'histoire est une matière « semi-plastique »⁹⁸ : par endroit, elle se transforme aisément, mais par d'autres, elle résiste aux changements, et, parfois, se brise. Ces fractures dans l'histoire laisseront place à des sutures, puis à des cicatrices. Je ne peux m'empêcher de relier cette idée à la structure de *In the Mood for Love*, qui, à la fin du film, semble exploser de manière plastique (le documentaire) et spatiale (les ruines d'Angkor). A la qualité des images du film de fiction, succède la résolution assez mauvaise des images documentaires ; aux espaces confinés du film, succède l'espace à ciel ouvert des ruines d'Angkor. C'est comme si les espaces confinés avaient explosé, pour enfin se cristalliser en ruines.

⁹⁶ Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fracture dans l'Histoire. Warburg avec Nietzsche », in Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000, pp. 60-69

⁹⁷ *Ibid.*, p. 64

⁹⁸ *Ibid.*, p. 69

On peut relier cette explosion finale de l'espace à la narration, qui met en scène une libération finale de ses personnages. Chow Mo-wan, séparé de sa femme, est en phase de devenir le playboy libertin de *2046*. Su Li-zhen quant à elle semble épanouie grâce à la naissance de son fils. De plus, à la fin du film, elle se réinstalle dans l'appartement des Suen, alors que ceux-ci vont fuir aux Etats-Unis (à cause des émeutes). Le retour de Su Li-zhen semble être une reconquête victorieuse de cet espace dans lequel elle souffrait du regard inquisiteur de sa logeuse. Dans cette scène, les Suen sont en plein déménagement, et l'appartement est sens dessus-dessous. Les ruines formées par ces objets autrefois très ordonnés semblent faire écho aux ruines d'Angkor ; dans les deux cas, elles signifient la fin d'un monde et d'un ordre social. Dans ces scènes, les vieilles figures d'autorité partent en exil, tandis que les jeunes prennent leur place.

Mais cette destruction au niveau privé, trouve une résonance au niveau historique. On peut penser au fait que le Général de Gaulle est en fin de carrière dans les images choisies par Wong Kar-wai. Il est le symbole par excellence d'un monde colonial, politique, militaire, prêt à s'effondrer. Le peuple cambodgien lui aussi sera déchiré, quatre ans plus tard, par une guerre civile. Et, de manière plus tragique, la foule, elle aussi, semble avoir été brisée par cette explosion finale du film, incapable de reformer un peuple. Pour en revenir à l'idée de Nietzsche et à la force plastique de la foule, nous pourrions dire que Wong Kar-wai met en scène, dans cet enchaînement, la destruction d'une époque, d'une civilisation, et d'un peuple. Si l'on accepte de penser le peuple comme matière plastique mouvante de l'histoire, on peut percevoir une mort symbolique dans la transition entre la scène du peuple en liesse, d'une part, et celle des ruines millénaires, d'autre part. Au mouvement succède l'immobilité, à la chair succède la pierre, au bruit assourdissant, le silence. Pour reprendre l'idée de Nicole Brenez, le cinéma est capable de représenter les corps en tant que circulation d'éléments plastiques dans le temps⁹⁹. Ces éléments, tantôt se distinguent de, tantôt se confondent avec le monde dans lequel ils évoluent. Dans *In the Mood for Love*, Wong Kar-wai exprime non seulement la dissolution plastique d'un peuple dans la fixité de la pierre, mais également, et surtout, la fin d'une époque.

⁹⁹ Brenez, *Op. cit.*, pp. 180-181

5. *Les ruines de In the Mood for Love et 2046*

On ressent cette impression apocalyptique lorsque Chow Mo-wan marche seul au milieu des ruines. Comme l'écrit Diderot, au milieu des ruines, « nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus »¹⁰⁰. La contemplation de Chow Mo-wan semble renvoyer à plusieurs significations. La première, la plus évidente, évoque sa relation ratée avec Su Li-zhen. Les ruines évoquent alors ce qui aurait pu être construit. Pour reprendre l'idée de Diderot, Chow semble être le dernier témoin d'une relation fantôme. Ces ruines évoquent également la fin d'une époque : on peut rapprocher cette scène du retour de Su Li-zhen chez les Suen. Elle aussi marche à travers les ruines d'un monde qui n'est plus. Le carton laconique qui indique que « Les temps avaient changé. Il ne restait rien de cette époque. » semble aussi bien s'adresser au couple des protagonistes, qu'aux familles Suen et Koo. Mais il semble également commenter les images documentaires, et les ruines du temple d'Angkor. Dans la fin de son oeuvre, Wong Kar-wai met en dialogue des ruines littérales (le temple) avec des ruines figurées : les relations amoureuses brisées, les familles exilées, les régimes politiques destitués.

Penser la ruine, c'est également penser le cinéma comme une forme de ruine. En effet, le cinéma est une trace d'un monde passé, qui, dès qu'il est fixé, momifié, n'est déjà plus d'actualité. Pour Gilles Deleuze, l'image de cinéma est « archéologique ». Elle met en lumière les couches superposées du temps, dans lesquelles sont enfouis nos « fantômes »¹⁰¹. Je pense que la fin de *In the Mood for Love* est un moment auto-réflexif du film, qui contemple déjà sa momification future. L'histoire de Cho Mo-wan et Su Li-zhen, bien qu'elle soit fictive, sera à jamais fixée dans ce dénouement tragique, inabouti. Les deux personnages seront à jamais contraints, au sein du film, de rejouer la même histoire décevante. Et ce, à la manière dont ils jouaient et jouaient leur vie dans les rues de Bangkok.

¹⁰⁰ Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, éditions Hermann, Paris, 1990, p. 335

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Les Editions de Minuit, collection « Critique », Paris, 1985, p. 317

Les cartons du film laissent entendre cette auto-contemplation des personnages sur leur vie, notamment le carton final :

Il se souvient du passé comme s'il regardait à travers une fenêtre poussiéreuse, le passé est quelque chose qu'il peut voir mais pas toucher. Et tout ce qu'il aperçoit est flou et indistinct.

Le film *In the Mood for Love*, dans son entier, peut être vu comme une remémoration fragmentaire de Cho Mo-wan, regardant sa vie à travers une « fenêtre poussiéreuse ». L'exploration de ces couches fragmentaires de son passé résultent dans l'apparition de fantômes qu'il ne peut exorciser. Comme les ruines d'Angkor, sa mémoire explore des fragments de passé détruits, juxtaposés. La lecture de ces fragments permet de reconstituer une histoire dont beaucoup de parties restent invisibles, perdues à jamais.

Le regard de Chow Mo-wan sur son passé se retrouve dans le film *2046*, dans lequel le personnage se remémore diverses aventures amoureuses. Su Li-zhen fait partie de ces diverses femmes qui hantent le personnage, comme autant de fantômes dont parle Deleuze. L'évocation, par le dialogue et par le montage, de Su Li-zhen dans *2046*, contribue à sa présence fantomatique tout au long du film. Dans un dialogue avec la prostituée Bai Ling, par exemple, Chow évoque l'écriture du roman avec Su Li-zhen, sans la nommer. D'autres scènes fragmentaires sont apparemment des *flash-backs*, dans lesquels nous voyons Chow Mo-wan et Su Li-zhen assis sur la banquette arrière d'un taxi. Cependant, dans ces extraits, Chow Mo-wan porte une moustache qu'il n'avait pas dans *In the Mood for Love*. Une autre séquence brève panote le long de la banquette arrière du taxi : nous pensons alors que la caméra va nous re-montrer Chow avec Su Li-zhen, mais l'homme est seul. Le film semble, dans ces scènes, nous montrer les traces d'un passé qui n'a pas existé, formé d'un agrégat d'éléments incompatibles - Chow Mo-wan n'avait pas de moustache lorsqu'il connaissait Su Li-zhen - ou bien incomplets - absence de Su Li-zhen à ses côtés. Ces scènes oscillent entre le rêve et le faux souvenir. Le film agrège des blocs d'espace-temps à l'image des ruines physiques du temple d'Angkor.

Lorsque Chow Mo-wan souffle son secret dans le mur du temple, dans *In the Mood for Love*, c'est à l'image de Wong Kar-wai, qui, à travers sa narration, inscrit l'amour secret de ses protagonistes, au sein d'un monde, et d'un film, tous deux en ruine. La juxtaposition des ruines architecturales avec les images d'archives font l'effet d'un dialogue entre deux types de ruines : les

ruines matérielles - Angkor - et les ruines filmiques - les images d'archives. Pour André Habib, le concept de ruine présuppose une « perte de fonction » ou bien une « réaffectation fondamentale »¹⁰² de l'objet qu'il concerne. Angkor, autrefois capitale de l'Empire Khmer, n'est plus qu'un lieu de visite pour les touristes. Le film du Général de Gaulle, autrefois documentaire visant à célébrer sa gloire et sa puissance diplomatique, n'est plus qu'un fragment à l'utilité incertaine, réutilisé, de manière inattendue, au sein du film de Wong Kar-wai.

Afin d'expliquer la présence du documentaire, l'une des explications les plus probables est, pour moi, la volonté de montrer un peuple disparu. L'acclamation qui, dans le documentaire, servait à asseoir la gloire du Général de Gaulle, semble, dans le film de Wong Kar-wai, prendre une teinte nouvelle. Le cinéaste Bill Morrison s'intéresse à des images similaires : des images d'archives de foules saluant vers la caméra¹⁰³. Pour lui, les membres d'une telle foule ne semblent pas saluer la caméra directement, mais nous saluer nous, spectateurs, depuis l'au-delà. Le réalisateur établit ainsi un lien quasi-religieux entre le sujet du film d'archives et le spectateur. C'est également l'impression que nous pouvons éprouver en voyant les images documentaires de *In the Mood for Love*, dans lesquelles la foule semble plutôt nous saluer nous que le Général de Gaulle. Wong Kar-wai opère encore, avec son montage, une destruction et une restructuration du sens premier de ces images. Elles ne sont plus des images d'actualités, mais les traces fluides d'un passé qui communique avec nous, paradoxalement figé dans sa momification mouvante. Les images d'archives sont réaffectées à une fonction nouvelle au sein du film, devenant proprement les ruines dont traite Habib.

Si nous revenons à l'espace cinématographique tel que le conçoit Antoine Gaudin, on peut constater que la fin de *In the Mood for Love* va au-delà de la simple « trouée »¹⁰⁴ dont il traite dans le film *Voyage en Italie*. Le passage de l'espace intérieur à l'espace extérieur, la dilatation suprême du film, ne s'opère qu'une seule fois, et Wong Kar-wai n'y revient jamais. La transition fait l'effet, comme nous l'avons vu plus haut, d'une explosion finale de l'architecture du film. Cette dilatation du film se retrouve par ailleurs dans *Happy Together*, film dans lequel le motif de la petite lampe fait place à l'espace sublime des chutes d'Iguazú. Dans *In the Mood for Love* comme dans *Happy*

¹⁰² André Habib, *L'Attrait de la ruine*, éditions Yellow Now, diffusion « les Belles Lettres », Crisnée Belgique, le Kremlin-Bicêtre, 2011, pp. 24-25

¹⁰³ Bill Morrison, « Mes films pourriront aussi », in *Libération*, 11 juin 2003

¹⁰⁴ Gaudin, *Op. cit.*, pp. 68-69

Together, l'ouverture de l'espace cinématographique peut faire l'effet d'une dilatation sublime, telle que je l'ai montré en début de mémoire. Lorsque le montage de *In the Mood for Love* opère une transition entre la narration classique et les images documentaires, la destruction du film semble aussi bien spatiale que plastique. Le film paraît se dilater dans un acte de libération sublime. La qualité de l'image de fiction laisse place au grain du film documentaire, les quelques personnages laissent place à la foule immense, la petite histoire laisse place à la grande, et enfin, les espaces exigus des appartements laissent place au Cambodge à ciel ouvert, puis aux ruines d'Angkor.

Au XVIII^{ème} siècle, Diderot attribuait déjà aux ruines un caractère « sublime ». De manière intéressante, il fait, à partir de son oeuvre *Salons de 1767*, une distinction entre le « sublime pathétique » et le « sublime tranquille »¹⁰⁵. Pour lui, le « sublime pathétique » renvoie au sublime tel que le pense Kant, et que j'ai évoqué au début de ce mémoire : le sentiment que nous ressentons devant le spectacle d'une tempête, ou d'un orage par exemple. Ce sublime, nous l'avons vu, se raccroche plutôt à la séquence des chutes d'Iguazú dans *Happy Together*. Le « sublime tranquille » en revanche, renvoie aux paysages en ruines que Diderot affectionne. Celui qui nous donne l'impression de rester « seuls de toute une nation qui n'est plus »¹⁰⁶. Le philosophe des Lumières ne traite pas, dans ce texte, de ruines visitées, mais de ruines peintes dans les tableaux de Claude Joseph Vernet et de Hubert Robert. Diderot affectionne particulièrement les tableaux du second, dans lesquels il a le sentiment de pouvoir se plonger, se promenant ainsi parmi les ruines. Les personnages minuscules, en comparaison des arches effondrées, sont pour lui des points de repère, qui lui permettent de donner une échelle au tableau, mais également de se projeter dans l'espace de l'oeuvre, dans une démarche d'identification. Critique d'art peu conventionnel, Diderot s'intéresse peu à la technique ; ce qui l'intéresse surtout dans ces tableaux, ce sont les sentiments qu'ils génèrent en lui, à la manière d'un texte littéraire dans lequel il se plongerait¹⁰⁷.

En lisant sa perception sublime des ruines, on ne peut s'empêcher de penser à la scène finale de *In the Mood for Love*, qui apparaît comme un accomplissement ultime de cette perception. Il y a d'abord Chow Mo-wan et le moine bouddhiste, dans un dialogue silencieux, qui nous donnent l'échelle des ruines par leur petitesse. Mais c'est surtout la caméra qui nous fait voyager au sein de

¹⁰⁵ Diderot, *Op. cit.*, p. 234

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 335

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 338

ce paysage désolé. Notamment le plan final : un travelling latéral majestueux le long de plusieurs bâtiments en ruine. Ce plan semble achever l'ultime fantasme de Diderot qui voulait ressentir, dans son corps même, le caractère sublime des ruines.

En outre, les différents plans finaux qui montrent les ruines inhabitées peuvent intriguer. Nous voyons tantôt un travelling arrière en contre-plongée filmant, de l'intérieur, le toit d'un couloir, un plan fixe sur un bâtiment majestueux, le travelling latéral sur les bâtiments en ruine et les amas de pierres. Dans cette séquence finale, le film semble nous présenter les ruines, sans que cette présentation ait une véritable incidence sur l'intrigue. Cette présentation finale d'un espace qui perd peu à peu son sens dans la narration, ainsi que son humanité, peut faire penser à la fin de *l'Eclisse* (1962) de Michelangelo Antonioni. A la fin de ce film, les deux protagonistes amants, qui devaient se retrouver à leur lieu de rendez-vous habituel, ne viennent tout simplement pas (aucun des deux). Dans la scène, Antonioni filme le lieu désert, faisant se succéder des plans apparemment dépourvus de sens pour la narration. Il peut donner par moment l'impression qu'il filme n'importe quoi : un jet d'eau, une carriole tirée par un cheval, la façade d'un immeuble... De même, les variations d'échelle peuvent donner l'impression d'un film devenu fou, ne sachant plus ce qu'il veut nous montrer : on pense au gros plan sur l'oreille et sur l'oeil d'un vieil homme. Comme les personnages anonymes qui semblent rechercher quelque chose ou quelqu'un (peut-être regardent-ils simplement avant de traverser ?), le film semble être à la recherche de ses protagonistes perdus. Ce qu'Antonioni montre dans cette scène, c'est une rencontre qui n'a pas lieu.



Illustrations 37-38 : Comparaison de *Ruines antiques* de Hubert Robert (1764)
avec le travelling final de *In the Mood for Love*
Les personnages sont devenus la caméra

Je pense que le rapprochement avec la fin de *In the Mood for Love* n'est pas anodin : après tout, le film de Wong Kar-wai n'est-il pas le récit d'une rencontre amoureuse qui n'a pas lieu ? Dans une scène non incluse dans le montage final, Chow Mo-wan et Su Li-zhen se retrouvaient une dernière fois dans les ruines d'Angkor, après quoi Chow soufflait son secret dans le mur du temple (cette seconde scène a été conservée). La suppression de la scène de la dernière rencontre souligne la solitude de Chow au milieu des ruines, ainsi que la solitude de son geste (souffler le secret au sein du mur effondré). L'acte semble être comme un post-scriptum désespéré, concluant maladroitement une histoire nulle et non-avenue. Ainsi, la rencontre avec Su Li-zhen n'aura pas lieu, et le soufflement du secret est un acte qui n'engage que Chow avec sa propre conscience, et sa propre histoire. Dans cette scène finale, Chow est dans une solitude complète, seul face à l'histoire des hommes. Le soufflement du secret est un acte si dérisoire et inefficace que la perte de sens semble être totale pour le personnage : ce qu'il aurait dû dire à une seule personne, il le laisse à la foule millénaire des hommes morts. Comme avec *l'Eclisse*, dans la scène finale de *In the Mood for Love*, la caméra semble à la recherche d'un personnage, ou d'un sens, qui conclurait l'histoire de manière sage et conventionnelle. Mais la seule chose qu'elle rencontre sont des ruines inhabitées, presque moribondes. Dans ces ruines, le minuscule secret se perd au sein de l'histoire millénaire. Dans cette scène finale, Wong Kar-wai montre des ruines au sens littéral. Mais également, et surtout, il nous montre la ruine du sens.

Comme les plans des ruines, les images documentaires nous plongent et nous font voyager au sein d'un monde qui n'est plus. Le déplacement de la voiture devant la foule cambodgienne accentue cette impression : dans cette séquence, nous sommes en train de flotter tels des esprits scrutateurs, au sein d'un monde que nous ne pouvons « toucher »¹⁰⁸.

Pour Katalin Bartha-Kovacs, la ruine est sublime selon Diderot parce qu'elle « préfigure l'avenir de toute création humaine »¹⁰⁹. Lorsque nous contemplons des ruines, comme lorsque nous contemplons une tempête, nous sommes hantés par une conscience aiguë de notre fragilité dans l'histoire. La fin de *In the Mood for Love* nous le fait doublement ressentir. D'abord, à travers les images d'archives, qui sont les fragments lumineux d'une vie qui n'est plus. Mais également à travers les ruines, qui sont les fragments d'une ville qui n'est plus habitée. Ces deux scènes nous

¹⁰⁸ En référence au carton final du film : « le passé est quelque chose qu'il peut voir mais pas toucher ».

¹⁰⁹ Katalin Bartha-Kovacs, « Philosophie du sublime, poétique des ruines : la critique d'art de Diderot », in Pascale Hummel (dir.), *Entre érudition et création*, éditions Philologicum, Paris, 2013, p. 85

poussent à ressentir notre fragilité au sein de l'histoire, quel que soit notre statut : même le Général de Gaulle et les Empereurs Khmers meurent. Comme le torrent inarrêtable des chutes d'Iguazú, le temps emporte tout. Dans les deux cas, nous ne sommes que des êtres impuissants, capables seulement de contempler les chutes, les ruines, les images.

6. La coquille de 2046 en tant que commentaire auto-réflexif sur la structure des films de Wong Kar-wai

A bien des égards, le film *2046* constitue un commentaire de son prédécesseur, *In the Mood for Love*. Le fait que le film reprennent des images, des personnages, et des thématiques issues de *In the Mood for Love*, peut nous mettre sur cette voie. Mais, parfois, de manière plus subtile, certains plans de *2046* commentent de manière visuelle son prédécesseur. Je pense que c'est le cas, notamment, dans les séquences d'ouverture et de clôture de *2046*. La première séquence montre un travelling arrière, révélant peu à peu une sorte de coquillage géant : nous partons du centre noir du crustacé, pour révéler progressivement ses formes en spirales. Puis, le plan finit par nous révéler deux battants, comportant des vitres, et parcourus par des néons bleus. Après ce prologue, le film commence. La dernière séquence du film répond à cet *incipit*, par un plan inverse en noir et blanc. Nous voyons d'abord le coquillage flanqué de battants, puis la caméra y rentre à nouveau par un travelling avant, jusqu'au noir final (suivi du générique). Dans *2046*, le coquillage est souvent lié, à travers le dialogue et les actions des personnages, au trou proverbial dans lesquels les personnages soufflent leurs secrets. A de nombreuses reprises, les dialogues y font référence :

« Autrefois... quand on avait un secret à cacher, on allait sur la montagne... creuser un trou dans le tronc d'un arbre... pour y chuchoter son secret. Puis on rebouchait le trou avec de la terre. Alors, le secret était bien gardé pour l'éternité. »

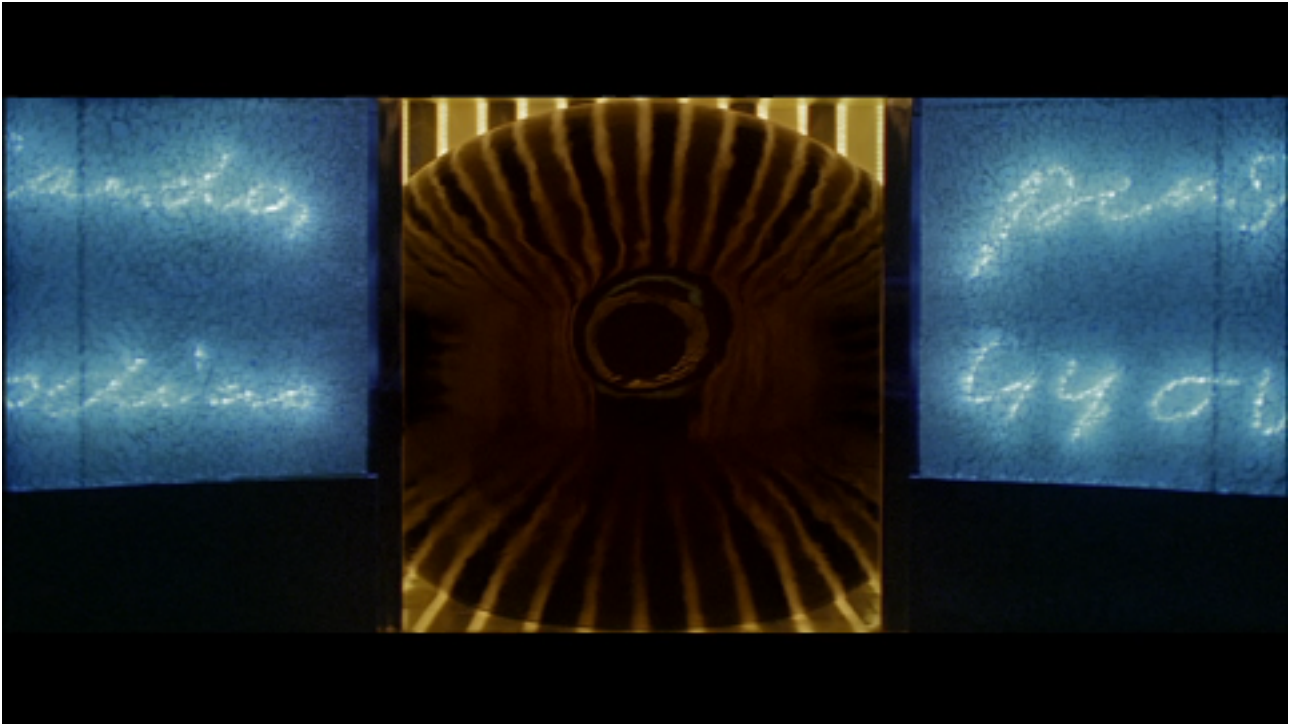


Illustration 39 : Le mystérieux coquillage qui ouvre *2046* semble mettre le film au monde

Un jeu s'établit de manière assez littérale entre le fond du coquillage, et le trou que creuse Chow dans le mur du temple d'Angkor. Le coquillage recèle et garde en lui les secrets soufflés par les personnages.

Dans l'*incipit* de *2046*, le coquillage est ce qui fait passer le film de l'obscurité, du néant, à la lumière cinématographique. Si l'on prend en considération les aventures amoureuses du protagoniste Chow avec de nombreuses femmes - lesquelles semblent véritablement structurer le film - la référence au vagin me paraît probable. Le coquillage paraît enfanter le film, le faisant passer de l'obscurité à la lumière en son début. Le film semble alors être l'un des nombreux secrets contenus par le coquillage, qui nous serait révélé l'espace de quelques heures. Après cette révélation impudique, le secret/film aurait enfin vocation à retourner dans sa coquille originelle : d'où la séquence finale, terminant le cycle entamé par le film. Cette idée du film comme étant une révélation momentanée, impudique, se retrouve dans le titre original de *Happy Together* :

« *Chūnguāng zhàxiè* » ou « la révélation de quelque chose d'indécent »¹¹⁰. De la coquille du film, surgit l'indécence.

Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, pense la coquille comme un lieu poétique, dans lequel réside l'indéfini, toujours prêt à sortir, et à se révéler de manière surprenante, parfois terrifiante. Dans un passage, il fait une rare référence au cinéma :

« Si le cinéma nous présentait une accélération de l'escargot sortant de sa coquille, d'un escargot poussant très vite ses cornes contre le ciel, quelle agression ! »¹¹¹

Pour lui, dans la coquille se préparent les « explosions temporelles de l'être »¹¹². La référence au cinéma est intéressante, et je veux ici filer la comparaison entre la coquille logarithmique, qui s'enroule, d'une part, et la bobine de film d'autre part. De la bobine de film, comme de la coquille, surgissent des explosions de l'être, et des monstres inattendus, qui attaquent notre regard. Cette attaque peut adopter divers degrés d'indécence. Cette indécence peut être l'amour discret qu'entretiennent Chow et Su Li-zhen dans *In the Mood for Love* ; ou pire, les nombreuses aventures de Chow Mo-wan dans *2046* ; ou encore pire, la passion destructrice de Ho Po-wing et Lai Yiu Fai, dans *Happy Together*. De manière plus ou moins intense, ces êtres explosent face à notre regard, en ce qu'ils se révèlent dans toute leur beauté et toute leur laideur.

Dans *2046*, cette explosion semble se résorber à la fin du film. Le film rentre, en effet, dans sa coquille originelle, et retourne à l'obscurité. Les scènes d'amour qui le composent semblent alors n'avoir été que des interludes frivoles et indécents. Ils ont vocation à être cachés de nouveau de notre regard. En revanche, dans *Happy Together* et dans *In the Mood for Love*, l'explosion générée, - la plaie ouverte par le film -, semblent figées dans une dilatation finale qui conclue, dans les deux cas, le film. Dans *Happy Together*, la lampe représentant les chutes d'Iguazú est comparée par le montage, une dernière fois, avec les chutes elles-mêmes. Dans la première séquence, nous voyons

¹¹⁰ « *The film's original Chinese title, Chun gwong cha sit, is an idiomatic expression meaning "to expose something indecent,"* ». (« Le titre original du film, *Chun gong cha sit*, est une expression idiomatique signifiant « la révélation de quelque chose d'indécent, » », traduction par moi-même, *ndr.*). Article de blog de Jake Cole, *Not Just Movies*, critique du film *Happy Together*. Publié le 20 avril 2010, consulté le 24 mai 2018.

¹¹¹ Bachelard, *Op. cit.*, p. 110

¹¹² *Ibid.*, p. 110

Ho Po-wing, dans la chambre principale du film, tentant de réparer le petit cylindre intérieur de la lanterne, puis fondre en larmes sur le canapé. Dans la séquence suivante, nous voyons Lai Yiu Fai contempler les chutes, seul, habité par un vague sentiment de déception. Dans cette scène, il indique par un monologue intérieur qu'il a le sentiment que Ho Po-wing aurait dû l'accompagner. La dilatation finale du film se double d'une explosion du couple principal : Ho Po-wing est relégué dans la chambre sombre, tandis que Lai Yiu Fai atteint l'air libre et la luminosité des chutes.

Si je reprenais le modèle du coquillage de *2046*, je pourrais dire que la chambre constitue le fond obscur du coquillage, tandis que les chutes constituent ses bords, lesquels mènent à l'air libre. Au début de ce mémoire, j'avais évoqué la peur particulière liée au sublime selon Kant. Le sublime se caractérise, non en ce qu'il nous fait directement peur, mais en ce qu'il est capable hypothétiquement de nous faire peur. J'avais alors imaginé un personnage, comme ceux représentés par la lampe, se tenant au bord des chutes d'Iguazù, lequel imagine se laisser entraîner par la force du courant. J'avais lié la force de ce courant avec la passion destructrice qui lie Ho Po-wing et Lai Yiu Fai, lesquels se laissent effectivement entraîner par cette passion. Je pense que la structure du film suit tout à fait cette logique. Le fond des chutes, le coeur du coquillage, est la chambre principale des personnages, brûlante de passion. A l'inverse, la scène dans laquelle Lai Yiu Fai va contempler les chutes, symbolise qu'il a métaphoriquement réussi à remonter le courant de cette passion, et à revenir à l'air libre, au bord du coquillage. C'est alors comme si, au fil de la narration, les personnages voyageaient au sein de ce coquillage architectural du film. Au début, les deux protagonistes se laissent entraîner des bords (les chutes d'Iguazù) jusqu'au coeur du coquillage (la chambre). De manière intéressante, c'est d'abord Lai Yiu Fai qui se laisse entraîner, consumé par sa passion, puis Ho Po-wing finit par le rejoindre. Enfin, à la fin du film, Lai Yiu Fai réussit à s'extraire de la chambre passionnelle pour rejoindre les bords des chutes, tandis que Ho Po-wing reste isolé dans la chambre, consumé par une tristesse visible.



Illustrations 40-41 : Isolement de Ho Po-wing et libération de Lai Yiu-Fai

Dans *Happy Together*, cet effet de libération finale du personnage est quelque peu atténué par le fait qu'il ne s'agit pas de la fin du film. Quelques scènes postérieures développent et concluent la relation d'amitié qui existe entre Lai Yiu Fai et le serveur nommé Chang. Ces quelques scènes semblent, par ailleurs, être un post-scriptum ajouté au film. Elles paraissent être assez périphériques par rapport au drame central : la relation passionnelle des deux amants principaux. En revanche, cette explosion finale, dilatation suprême du film, est tout à fait réalisée dans *In the Mood for Love*. Comme je l'ai dit précédemment, après le passage au documentaire et au temple d'Angkor, l'espace du film ne se referme pas : nous ne revenons jamais aux chambres exigües qui composent la majorité des espaces du film. Comme pour *Happy Together*, je pense que le film est structuré selon cette architecture conceptuelle du coquillage : les chambres constituent le coeur du crustacé, tandis que les scènes finales en constituent les bords.

L'ouverture du film *2046* semble dès lors être un commentaire assez direct de cette structure qui s'ouvre au monde. Par cette structure conceptuelle, Wong Kar-wai établit un lien entre les chambres privées des anonymes (les personnages) et la grande histoire des chefs d'Etats et des Empereurs (De Gaulle). De la même manière, le réalisateur puise des secrets au sein de ces histoires anonymes, pour nous les révéler par le biais du cinéma. Dans cette dilatation finale du film, les espaces exigus et fermés semble s'ouvrir et se figer dans une explosion finale, telle une fleur qui s'ouvrirait à nous dans une éclosion unique et sublime. Dans la narration, cette éclosion semble être surtout celle de Chow Mo-wan, dont le personnage se transforme radicalement entre *In the Mood for Love* et *2046*. La scène dans laquelle il souffle le secret au sein du mur préfigure la manière dont il continue à évoluer, tout en gardant au sein du coquillage de son âme, le secret de cet échec catalyseur : sa relation manquée avec Su Li-zhen.

Conclusion

Arrivé au terme de ce mémoire, je peux à présent mieux penser le concept d'éclosion. En introduction, je m'étais contenté de considérer l'éclosion de l'architecture cinématographique à travers trois aspects. D'abord, le passage de l'ombre à la lumière ; ensuite, le passage des espaces cinématographiques contractés, aux espaces cinématographiques dilatés. Enfin, à propos des personnages, j'avais défini l'éclosion comme une libération finale, qui prendrait des formes narratives diverses : libération sexuelle, divorce, maturation, prise de parole, démission, voyage... Dans les trois cas, j'imaginai le passage de l'un à l'autre comme une simple destruction : la fleur serait le résultat de la destruction du bourgeon. Ainsi, la lumière serait la destruction de l'ombre, la dilatation, la destruction des espaces contractés. De même, la maturation des personnages serait une destruction de leur ancienne personnalité. Pour le titre de ce mémoire, j'ai, par ailleurs, hésité à choisir les termes d'architecture en destruction, plutôt qu'architecture en éclosion.

Encore une fois, c'est à la vision du film *In the Mood for Love* que ma réflexion a pris un tournant important. Le film *In the Mood for Love* assume tout à fait le passage d'un monde à l'autre : des appartements contractés aux espaces ouverts d'Angkor. De même, les personnages passent de l'emprisonnement à la libération (physique et psychologique), de manière très visible. Ce projet artistique du film est inscrit dans son titre original : « les Années fleuries ». Comme des fleurs, les espaces et les personnages du film éclosent. A la vision des ruines d'Angkor, nous pourrions croire que cette éclosion est une destruction du passé. Dans le processus d'éclosion de la fleur, le bourgeon aurait été, ainsi, détruit, pour ne laisser que des ruines. Cependant, cette idée ne me paraissait pas juste : dans le processus d'éclosion, le bourgeon n'est pas seulement détruit. Il se transforme d'un état à un autre. L'apparition de la fleur n'est pas seulement le remplacement, ou la destruction, d'un objet par un autre. Fleur et bourgeon sont à la fois similaires et différents : la fleur est le bourgeon, et pourtant, elle le remplace. En éclochant, la fleur nous montre l'envers du bourgeon ; ce qui était en germe en lui. Elle n'est pas une autre entité que lui, elle en est simplement un autre aspect.

Comme la fleur par rapport au bourgeon, la fin de *In the Mood for Love* n'est pas seulement la destruction de ce qui a été, elle en est également l'envers. Après les chambres contractées, l'espace

du film s'ouvre pour nous révéler la beauté du ciel, et des monuments. Ce ciel a toujours été, mais Wong Kar-wai a dû détruire l'espace de manière figurale, afin de nous le révéler. Les personnages ont toujours eu en eux ce désir de liberté, mais il a fallu que leur relations soient détruites afin qu'ils puissent en faire l'expérience. C'est parce qu'il rencontre une déception amoureuse avec Su Li-zhen, dans *In the Mood for Love*, que Chow Mo-wan devient un séducteur effréné dans *2046*¹¹³. Comme dans la fleur, la destruction motive le changement et l'ouverture.

Cette révélation se produit également à travers les images d'archives. Ces images introduisent dans le film la grande histoire, qui apparaît comme étant l'envers de la petite. Les événements historiques représentés sont l'envers des histoires privés que nous voyons dans la partie fictionnelle. La foule anonyme est l'envers des protagonistes de fiction, incarnés par des stars. Les ruines chaotiques d'Angkor sont l'envers des espaces fermés, et sagement meublés. En sa fin, le film semble se retourner à tous ces niveaux, comme des pétales qui, alors que le bourgeon devient fleur, se retournent afin de nous révéler leur éclat.

Ce n'est pas un hasard que *In the Mood for Love* prenne un espace si important dans mon mémoire. Je pense que le film est l'accomplissement suprême du projet esthétique filé par Wong Kar-wai au sein des autres films du corpus. Il s'agit du seul film dans lequel l'éclosion architecturale est faite de manière aussi audacieuse et assurée. Plus généralement, je pense qu'il est révélateur que le réalisateur se soit fait plus timide dans les vingt ans qui ont suivi *In the Mood for Love*. De l'avis de la plupart des critiques, *2046*, si intéressant soit-il, n'était pas à la hauteur de son prédécesseur. Les films suivants, *My Blueberry Nights* et *the Grandmaster*, semblent être plutôt des expérimentations hasardeuses, de la part du créateur, qu'une véritable poursuite de sa réflexion sur l'espace et sur l'homme. Pour moi, cette fébrilité tient au fait que *In the Mood for Love* est la conclusion d'une réflexion engagée depuis dix ans, qui avait commencé avec *Nos années sauvages*. Aujourd'hui encore, il semble que Wong Kar-wai ne puisse pas aller au-delà¹¹⁴.

Je pense l'avoir montré dans ce mémoire, le film *2046* n'est pas tant une véritable suite de *In the Mood for Love*, qui continuerait la réflexion engagée par ce film, qu'un commentaire de ce dernier. Il est assez intéressant que le film *2046* sorte, de manière figurale, d'une coquille, pour y rentrer à la

¹¹³ Son divorce motive également sa transformation.

¹¹⁴ Le *sequel* de *2046*, *Blossoms*, qui devrait sortir au début des années 2020, nous dira si j'ai tort ou raison.

fin. Par ce geste figural du film, Wong Kar-wai nous montre une oeuvre qui semble engagée dans un mouvement cyclique. *2046* semble tourner autour de *In the Mood for Love*, sans pouvoir (ou vouloir) aller au-delà. En tournant autour de *In the Mood for Love*, *2046* l'analyse, mais ne semble pas pouvoir affirmer non plus sa propre identité. Balisé par la sortie et l'entrée dans la coquille, le film paraît être plutôt une parenthèse, ou un post-scriptum, à une oeuvre plus importante. Son espace s'ouvre, pour se refermer finalement.

Contrairement à *2046*, les films qui précèdent *In the Mood for Love* présentent une éclosion finale. C'est assez clair dans *Chungking Express* et *Happy Together*. Ce l'est moins dans *Nos années sauvages* (d'où le fait qu'il ne soit que secondaire dans mon corpus). Dans *Chungking Express*, comme dans *Happy Together*, l'éclosion finale est préparée par des battements dans l'esthétique et l'intrigue du film. Dans ces scènes, l'esthétique du film aussi bien que ses personnages, semblent vouloir sortir des espaces clos. La scène d'au revoir de *Chungking Express* en est un exemple. Dans *Happy Together*, on peut évoquer le désir latent de Ho Po-wing de s'échapper.

Dans *Chungking Express*, nous n'assistons pas à une ouverture finale de l'espace cinématographique en soi, cependant le film s'illumine. Nous avons d'abord la scène dans le bar, où dominent les néons jaunes et bleus, qui contrastent avec l'obscurité de la chambre. Dans la scène finale, qui se passe au « *Midnight Express* », nous passons à un blanc aérien. Si bien que, même si la scène se déroule dans un espace clos, nous faisons l'expérience d'une ouverture finale par la couleur et la lumière.

Dans *Happy Together*, je distingue trois moments d'éclosion : nous avons d'abord les chutes d'Iguazú, que Lai Yiu Fai voit de ses propres yeux. Mais nous avons également la scène du « phare du bout du monde » en Patagonie, qui se dresse sur ciel bleu. Enfin, le film se termine avec une scène montrant Lai Yiu Fai voyageant dans un train aérien à Hong Kong. Si j'ai surtout parlé des chutes d'Iguazú, c'est que je les considère beaucoup plus centrales dans l'intrigue. Lorsque Lai Yiu Fai voit les chutes de ses yeux, l'arc narratif principal du film paraît s'accomplir. Nous avons, de pair, la dilatation spatiale, mais également la preuve de l'évolution du personnage : il n'a pas besoin de Ho Po-wing pour vivre. Les deux autres scènes - celles du phare et du train -, si elles s'accompagnent d'une dilatation finale de l'espace du film, paraissent être un post-scriptum pas tout à fait essentiel. C'est pourquoi je pense que *In the Mood for Love* est l'accomplissement du projet

esthétique de Wong Kar-wai, ainsi que sa meilleure oeuvre. C'est le seul de ses films où la fermeture et l'ouverture finale de l'espace sont aussi claires. Par ailleurs, l'éclosion est complète : nous avons une ouverture de l'espace cinématographique, une illumination de l'image, et, enfin, une libération claire des personnages.

On peut se demander si cette réflexion sur l'éclosion chez Wong Kar-wai pourrait être élargie au cinéma en son entier. J'en reviens ici au travail de Benjamin Thomas qui pense le cinéma comme un milieu, fait d'entrelacs entre l'espace, les éléments picturaux, et la narration. Thomas pense le film comme développant une mésographie ou encore la monstration d'un milieu. Pour lui, une tension fondamentale s'établit entre, d'une part, le milieu du film, et d'autre part, sa narration. Il développe notamment l'exemple du film *Under the Skin* (Glazer, 2013)¹¹⁵. Ce film raconte les péripéties d'une Extra-Terrestre qui prend forme humaine. Au fil de la narration, le personnage tente de goûter aux plaisirs humains : la nourriture, le sexe. Mais son corps rejette ces éléments extérieurs : elle recrache une part de gâteau, elle est incapable de faire l'amour. Benjamin Thomas voit dans ce film une représentation de la tension fondamentale qui existe entre un personnage et son milieu cinématographique. Dans ce film, le personnage, incarné par Scarlett Johansson, est incapable de faire corps avec son milieu : les deux se rejettent mutuellement. En rapprochant les films de Wong Kar-wai avec ce film de Science-Fiction, on peut se demander si le cinéma n'est pas, après tout, l'explicitation d'une relation entre personnage, d'une part, et milieu (ou espace ?) d'autre part.

¹¹⁵ *Op.cit.*, pp. 135-148

Bibliographie

Le cinéma

- AUMONT, Jacques, *L'Oeil interminable : Cinéma et Peinture*, Librairie Séguier, Paris, 1989, 278 p.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris, 1980, 192 p.
- BARTHES, Roland, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in *les Cahiers du cinéma* no. 222, juillet 1970, pp. 12-19
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, collection « 7e art », Paris, 1976, 372 p.
- BONITZER, Pascal, « Hors-champ (un espace en défaut) », *Les Cahiers du cinéma* no. 234-235, décembre 1971 - janvier 1972, pp. 15-26
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : L'Invention figurative au cinéma*, éditions De Boeck Université, collection « Arts et Cinéma », Paris, Bruxelles, 1998, 466 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Les Editions de Minuit, collection « Critique », Paris, 1985, 378 p.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, éditions de la Différence, Paris, 1984, 112 p.
- DUBOIS, Philippe, « Plaies d'images », in AUMONT, Jacques (dir), *Le Septième Art : le Cinéma parmi les arts (recueil de conférences tenues en 2001-2002 au Collège d'histoire de l'art cinématographique)*, éditions Léo Scheer, collection « Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique », Paris, 2003, 370 p.
- GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, éditions Méridien Klincksieck, Paris, 1993, 224 p.
- GAUDIN, Antoine, *L'Espace cinématographique : Esthétique et Dramaturgie*, éditions Armand Colin, Paris, 2015, 215 p.
- GISPERT, Oscar de, *Ontologie du hors-champ*, mémoire de Master 2, dir. Alain Bergala, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2006, 111 p.
- GRIGNARD, Eline, *La Dynamique ornementale des images : enjeux critiques, formels et perceptifs de l'ornement au cinéma*, dir. Philippe Dubois, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2017, 893 p.

GRIGNARD, Eline, « Penser l'ornement(al) au cinéma », article en ligne

<https://www.debordements.fr/Penser-l-ornement-al-au-cinema>

Publié le 25 mai 2016, consulté le 24 mai 2019.

HABIB, André, *L'Attrait de la ruine*, éditions Yellow Now, diffusion « les Belles Lettres », Crisnée, Belgique, le Kremlin-Bicêtre, 2011, 95 p.

LANSOUD-SOUKATE, Thomas, *Le Cinéma sensible et le Cinéma de l'expression : réciprocité du cinéma et de la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty*, thèse de doctorat, dir. Guisy Pisano et Jean-Michel Durafour, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2014, 307 p.

LEVIN, Thomas Y., *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2002, 655 p.

MAURY, Corinne, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, éditions Hermann, collection « L'Esprit du cinéma », Paris, 2018, 268 p.

MORRISON, Bill, « Mes films pourrissent aussi », in *Libération*, 11 juin 2003

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2e édition De Boeck Université, collection « Arts et cinéma », Bruxelles, 2002, 347 p.

OUDART, Jean-Pierre, « La suture », *Les Cahiers du cinéma* no. 311-312, avril-mai 1969, pp. 36-39

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, éditions du Seuil, collection « Poétique », Paris, 1987, 217 p.

THOMAS, Benjamin, *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*, éditions Circé, collection « Penser le cinéma », Strasbourg, 2019, 255 p.

VANCHERI, Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, éditions Armand Colin, Paris, 2011, 223 p.

VERAY, Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, éditions SCÉRÉN-CNDP-CRDP, collection « Patrimoine références », Futuroscope, 2011, 315 p.

VERNET, Marc, *Figures de l'absence : De l'invisible au cinéma*, Edition de l'Etoile, collection « Essais », Paris, 1988, 125 p.

La philosophie

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, 11e édition Quadrige, Presse Universitaire de France, collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 2012, 214 p.

BARTHA-KOVACS, Katalin, « Philosophie du sublime, poétique des ruines : la critique d'art de Diderot », in HUMMEL, Pascale (dir.), *Entre érudition et création*, éditions Philoicum, Paris, 2013, 184 p.

BENJAMIN, Walter, *Ecrits autobiographiques*, éditions Christian Bourgois, Paris, 1990, 422 p.

BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 2000, 482 p.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, présenté et traduit par Baldine Saint Girons, éditions Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques - Poche », Paris, 2009, 300 p.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1994, 415 p.

DIDEROT, Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, éditions Hermann, Paris, 1990, 678 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Plasticité du devenir et fracture dans l'Histoire. Warburg avec Nietzsche », in MALABOU, Catherine (dir.), *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000, pp. 60-69

GOETZ, Benoit, *La Théorie des maisons : L'Habitation, la Surprise*, éditions Verdier, collection « Art et architecture », Lagrasse, 2011, 224 p.

HEGEL, G.W.F., *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, éditions Flammarion, collection « Champs classiques », Paris, 1979, 379 p.

KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, éditions GF Flammarion, Paris, 1995, 540 p.

LACQUE-LABARTHES, Philippe, « Habiter », in LYOTARD, Jean-François, CHAPUT, Thierry (dir.), *Les Immatériaux, Epreuves d'écriture*, éditions Centre Pompidou, Paris, 1985, 263 p.

LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, 4e édition Anthropos, diffusion Economica, collection « Ethnosociologie », Paris, 2000, 485 p.

LONGIN, Pseudo-, *Le Traité du sublime*, version numérisée disponible sur internet

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm>

Consulté le 24 mai 2019.

MALABOU, Catherine, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique.*, éditions Vrin, collection « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », Paris, 1996, 272 p.

MALABOU, Catherine (dir.), *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000, 327 p.

MALDINEY, Henri, « *Topos-Logos-Aisthèsis* », in MANGEMATIN, Michel, NYS, Philippe, YOUNES, Chris (dir.), *Le Sens du lieu*, éditions Ousia, Bruxelles, 1996, 456 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations intempestives*, 1873, traduction de Geneviève Bianquis, éditions Aubier Montaigne, Paris, 1964, 301 p.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, éditions du Seuil, collections « Points », Paris, 2003, 689 p.

SAINT GIRONS, Baldine, « Plasticité et *Paragone* », in MALABOU, Catherine (dir.), *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000, pp. 29-35

Wong Kar-wai

BITTINGER, Nathalie, *2046 de Wong Kar-wai*, éditions Armand Colin, collection « 128 », Paris, 2007, 126 p.

BOYER DI BERNARDO, Noémie, *Expériences lumineuses de l'être-au-monde urbain : le traitement de la lumière dans les films nés de la collaboration entre Christopher Doyle et Wong Kar-Wai*, dir. Antoine Gaudin, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2017, 68 p.

COLE, Jake, « *Not Just Movies* », critique du film *Happy Together*.

Publié le 20 avril 2010, consulté le 25 mai 2019.

<http://armchairc.blogspot.fr/2010/04/happy-together.html>

FERRARI, Jean-Christophe (dir.), *In the Mood for Love*, éditions de la Transparence, collection « Cinéphilie », Chatou, 2005, 153 p.

KAUFMAN, Anthony, « *Decade: Wong Kar-wai on "In the Mood for Love"* », *Indie Wire*.

Publié le 6 décembre 2009, consulté le 25 mai 2019.

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

PINTA, Lorraine, *Les Manifestations de l'implicite et ses modalités dans le cinéma de Wong Kar-wai : Figures de la métaphore et de la métonymie*, dir. Charles Tesson, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2006, 178 p.

TAMBLING, Jeremy, *Wong Kar-wai's Happy Together*, Hong Kong University Press, collection « The New Hong Kong Cinema », Hong-Kong, 2002, 122 p.

Le contexte historique et politique de Hong Kong

CARROLL, John M., *A Concise History of Hong Kong*, éditions Rowman & Littlefield Publishers, collection « *Critical Issues in World and International History* », Lanham, Maryland, Etats-Unis, 2007, 288 p.

LI, Haihong, *Cinematics of Hong Kong of Wong Kar-wai*, University of Georgia, Etats-Unis, 2012, 203 p.

Consulté le 25 mai 2019.

https://getd.libs.uga.edu/pdfs/li_haihong_201205_phd.pdf

MONVOISIN, Frédéric, *Pour une approche géopolitique du cinéma en Asie (Hong Kong, Corée du Sud, Japon, Taïwan) : La Fin du cinéma asiatique ?*, dir. Philippe Dubois, université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2011, 345 p.

Consulté le 25 mai 2019.

http://bibnum.univ-paris3.fr/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1528797562618~676

TEO, Stephen, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009, 240 p.

Article « Dress », Encyclopedia Britannica en ligne

<https://academic-eb-com.ezproxy.univ-paris3.fr/levels/collegiate/article/dress/106185>

Consulté le 25 mai 2019.

Autre :

HUGO, Victor, *Notre Dame de Paris*, présentation par Marieke Stein, éditions GF Flammarion, Paris, 2009, 738 p.

Vidéos

Vidéo INAthèque, PASQUETTE, Marc, LANZI, Jean, « L'actualité télévisée présente « De Gaulle au Cambodge » », film documentaire tourné entre le 30 août et le 2 septembre 1966, diffusé sur la 1ère chaîne de l'ORTF, durée 41 mn 01

Vidéo YouTube de la chaîne Eyes On Cinema, « *An interview w/ Wong Kar Wai on IN THE MOOD FOR LOVE (2000)* »

Publiée le 30 septembre 2014, consultée le 25 mai 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=ofFalBKSNFw>

Vidéo YouTube de la chaîne TonyLeungVietNam, « *IN THE MOOD FOR LOVE - DIRECTOR'S CUT - secret of room 2046 - TONY LEUNG - LƯƠNG TRIỆU VỸ* ».

Publiée le 8 mai 2013, consultée le 25 mai 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=4gPT_Ag7hDM

Corpus des films

Nos années sauvages :

Titre original : *A Fei jing juen*

Titre anglais : *Days of Being Wild*

Réalisation : Wong Kar-wai

Scénario : Wong Kar-wai

Musique : Xavier Cugat

Photographie : Christopher Doyle

Montage : Kai Kit-wai et Patrick Tam

Production : Rover Tang, Joseph Chan, et Alan Tang

Distribution : Rim

Pays d'origine : Hong Kong

Format : Couleurs - 1,66:1 - Dolby - 35 mm

Durée : 90 mn

Dates de sortie : 15 décembre 1990 (Hong Kong), 6 mars 1996 (France)

Distribution :

Leslie Cheung : Yuddy

Maggie Cheung : Su Lizhen

Andy Lau : Tide

Carina Lau : Leung Fung Yung

Rebecca Pan : Rebecca

Jacky Cheung : Zeb

Danilo Antunes : L'homme amoureux de Rebecca

Tita Munoz : La mère de Yuddy

Tony Leung Chiu-wai : Smirk

Chungking Express :

Réalisation : Wong Kar-wai

Scénario : Wong Kar-wai

Production : Chan Yi-kan et Chan Pui-wah

Musique : Frankie Chan, Michael Galas, et Roel A. Garcia

Photographie : Christopher Doyle et Andrew Lau

Montage : William Chang, Kai Kit-wai, et Kong Chi-leung

Décor et costumes : William Chang

Pays d'origine : Hong Kong

Format : Couleurs - 1,77:1 - Dolby - 35 mm

Durée : 98 mn

Dates de sortie : 14 juillet 1994 (Hong Kong), 22 mars 1995 (France)

Distribution :

Faye Wong : Faye

Tony Leung Chiu-wai : Matricule 663

Brigitte Lin : La femme avec une perruque blonde

Takeshi Kaneshiro : Matricule 223

Valérie Chow : L'hôtesse de l'air

Chen Jinquan : Le gérant du Midnight Express

Kwan Lee-na : Richard

Happy Together :

Titre original : *Cheun gong tsa sit*

Réalisation : Wong Kar-wai

Scénario : Wong Kar-wai

Production : Chan Ye-cheng et Wong Kar-wai

Musique : Danny Chung avec des chansons de Frank Zappa

Photographie : Christopher Doyle

Montage : William Chang et Wong Ming-Iam

Pays d'origine : Hong Kong

Format : couleurs, noir et blanc - 1,85:1 - Dolby - 35 mm

Durée : 90 mn

Dates de sortie : 1997 (Hong Kong), 10 décembre 1997 (France)

Distribution :

Leslie Cheung : Ho Po-wing

Tony Leung Chiu-wai : Lai Yiu-fai

Chang Chen : Chang

Gregory Dayton : L'amoureux

Ng Man-tat : le patron de Siu-fa

In the Mood for Love :

Titre original : *Fa yeung nin wa*

Réalisation : Wong Kar-wai

Scénario : Wong Kar-wai

Décors : William Chang

Photographie : Christopher Doyle et Mark Lee Ping bin

Montage : William Chang

Musique : Shigeru Umebayashi et Michael Galas ; chansons de Nat King Cole et de Zhou Xuan

Production : Wong Kar-wai pour Block 2 Pictures (HK) ; Paradis Films (Paris)

Société de distribution : Oceans Films

Pays d'origine : Hong Kong

Format : Couleurs - 1,66:1 - Dolby - 35 mm

Durée : 93 mn

Dates de sortie : 29 septembre 2000 (Hong Kong) ; 20 mai 2000 (France : Festival de Cannes) et 8 novembre 2000 (France : sortie nationale)

Distribution :

Tony Leung Chiu-wai : M. Chow

Maggie Cheung : Mme Chan

Sinus Ping-Iam : Ah Ping

Rebecca Pan : Mme Suen

Lai Chen : M. Ho

Roy Cheung : M. Chan (voix)

Paulien Sun : Mme Chow (voix)

Wong Man-Lei : M. Koo

2046 :

Réalisation : Wong Kar-wai

Scénario : Wong Kar-wai

Production : Wong Kar-wai, Eric Heumann, Amedeo Pagani, et Marc Sillam

Musique : Peer Raben, Shigeru Umebayashi, et Vincenzo Bellini

Photographie : Christopher Doyle; Kwan Pung-leung, et Lai Yiu-fai

Montage : William Chang

Pays d'origine : Hong Kong

Format : Couleurs - 2,35:1 - Dolby - 35 mm

Durée : 122 mn

Dates de sortie : 29 septembre 2004 (Hong Kong) ; 20 mai 2004 (France : Festival de Cannes), 20 octobre 2004 (France : sortie nationale)

Distribution :

Tony Leung Chiu-wai : Chow Mo-wan

Zhang Ziyi : Bai Ling

Gong Li : Su Li-zhen

Takuya Kimura : Tak

Faye Wong : Wang Jing-wen (en 2046) / Wang Jing-wen (en 1967)

Carina Lau : Lulu / Mimi

Cheng Chen : CC (en 1966)

Wang Sum : M. Wang

Six Ping-Iam : Ah Ping

Maggie Cheung : Su Li-zhen (en 1960)

Thongchai McIntyre : Bird

Jie Dong : Wang Jie-wen

Maxime Bonnet

Architecture en éclosion au sein des films de Wong Kar-wai

Dans son article « *Topos-Logos-Aisthéis* », le poète phénoménologue Henri Maldiney écrit que : « Le lien entre espace et lieu, c'est l'homme. En tant qu'être au monde, il est un être spatial et il est un être fondateur de lieux. » En m'inspirant de Maldiney, je pourrais dire qu'il existe une matière espace, gigantesque, insaisissable dans son ensemble, chaotique. Cette matière, l'être humain la découpe à sa mesure, et l'investit de sens, afin de créer des lieux qu'il puisse habiter. Le cinéma est l'une de ces manières de découper l'espace, et les réalisateurs en sont les architectes.

Dans ce mémoire je veux montrer que Wong Kar-wai est un architecte de l'espace cinématographique, qui découpe l'espace du monde afin de le livrer à notre perception. Wong Kar-wai organise sa création selon un espace cinématographique, et le matériaux qu'il utilise est la plastique de l'image. Cependant, cet architecte de la lumière ne construit pas pour les hommes, mais bien pour ses personnages, qui investissent ces lieux de sens. Dans ce mémoire je chercherai à montrer que cette architecture est une architecture en éclosion : allant de la contraction à la dilatation spatiale, de l'ombre à la lumière, de la frustration à la libération.

