



HAL
open science

2046 : possible adaptation de Tête Bêche du moderniste Liu Yichang ?

Alixia Ghedeir

► **To cite this version:**

Alixia Ghedeir. 2046 : possible adaptation de Tête Bêche du moderniste Liu Yichang ?. Linguistique. 2019. dumas-03335479

HAL Id: dumas-03335479

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03335479v1>

Submitted on 6 Sep 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Alixia Ghedeir

2046 : possible adaptation de « Tête Bêche » du moderniste Liu Yichang ?

GHEDEIR Alixia. *2046 : possible adaptation de « Tête Bêche » du moderniste Liu Yichang ?*, sous la direction de Gregory B.Lee. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2019.
Mémoire soutenu le 27/6/2019.



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

MASTER ARTS - LETTRES – MENTION LANGUES LITTÉRATURES ET
CIVILISATIONS ÉTRANGÈRES ET RÉGIONALES SPÉCIALITÉ ÉTUDES
CHINOISES

ANNÉE 2018-2019

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

**2046 : possible adaptation de « Tête
Bêche » du moderniste Liu Yichang ?**

Alixia GHEDEIR



Table des matières

.INTRODUCTION.....	3
.WONG KAR-WAI.....	5
1.BIOGRAPHIE.....	5
2.MÉTHODES DE TRAVAIL.....	7
2.1.Début de carrière.....	7
2.2.Rapport à l'écriture.....	8
2.3.Fabrication d'un film.....	9
2.4.Collaborateurs fréquents.....	11
3.PRÉSENTATION DE SON OEUVRE.....	12
3.1.Intertextualité.....	13
3.2.Esthétique.....	14
3.2.1.Image.....	14
3.2.2.Musicalité.....	15
3.2.3.Montage.....	16
3.2.4.Récits interconnectés.....	16
4.DUALITÉ.....	18
4.1.Forme.....	18
4.2.Diptyque.....	20
4.3.Esthétique.....	21
4.4.Adaptations littéraires.....	23
.INTERSECTION.....	26
1.Tête-Bêche.....	28
1.1.Liu Yichang.....	28
1.2.Résumé.....	31
1.2.1.Tête-Bêche.....	31
1.2.2.In the Mood for Love.....	33
2.Théorie de la notion d'adaptation.....	35
3.De Tête-Bêche à In the Mood for Love.....	39
3.1.Thématiques.....	40
4.2046.....	41
4.1.Résumé 2046.....	42
4.2.Similitudes.....	43
4.2.1.Récits interconnectés.....	43
4.2.2.Agencement.....	43
4.2.3.Contenu.....	45
4.2.4.Esthétique.....	46
4.2.4.1.Image.....	46
4.2.4.2.Musicalité.....	47
4.2.5.Montage.....	48
4.2.5.1.Rythme.....	48
4.2.5.2.Éclatement de la temporalité.....	49
4.2.6.Style.....	50
4.2.6.1.Narration.....	50
4.2.6.2.Ambiance.....	51
4.3.Interludes.....	52
.2046.....	54

1.2046 – Titre polysémique.....	55
1.1.Numéro de chambre.....	55
1.2.Roman de science-fiction érotique.....	57
1.3.2046, cadre spatio-temporel du roman 2047.....	57
1.4.Changement historique programmé.....	58
2.Labyrinthe mémoriel.....	59
2.1.Déjà vu.....	59
2.2.A la recherche du temps perdu.....	62
2.3.Structure temporelle.....	64
2.3.1.Présent décevant.....	64
2.3.2.Découpage temporel.....	65
3.Modernisme.....	65
4.Hong Kong.....	67
4.1.Histoire.....	68
4.2.Immigration.....	70
4.2.1.Langue.....	71
4.2.2.Espace.....	72
4.3.Entre fiction et réalité.....	74
4.3.1.Conscience historique.....	75
4.3.2.Conscience spatiale.....	79
5.Mood.....	80
5.1.Érotisme.....	80
5.2.Solitude.....	82
5.3.Nostalgie.....	84
5.3.1.2046, nostalgie diégétique et métadiégétique.....	85
5.3.2.2046, nostalgie extra-textuelle.....	87
.Conclusion.....	90
.Annexes.....	92
1.Concordance de noms et titres	92
1.1.Nom de personnalités.....	92
1.2.Titres d'oeuvres.....	92
2.Première de couverture Tête-Bêche.....	94
3.Extraits sélectionnés.....	95
.Bibliographie.....	98
1.Monographies.....	98
1.1.Cinéma.....	98
1.2.Hong Kong & étude de Hong Kong au cinéma.....	100
1.3.Livres Divers.....	101
2.Articles.....	101
3.Films.....	102
4.Sources en lignes.....	103
4.1.Articles.....	103
4.2.Site web.....	104
4.3.Pages web.....	104
4.4.Vidéos en lignes.....	105

. INTRODUCTION

L'objet principal de ce mémoire est de déterminer si le huitième long métrage de Wong Kar-wai *Wang Jiawei* 王家卫, *2046*, est une adaptation du roman *Duidao* 对倒 traduit en français *Tête-Bêche*, de l'écrivain moderniste Liu Yichang 刘以鬯.¹

Un peu de contexte : en tant que spectateurs, nous avons toujours vu *In the Mood for Love Huayang nianhua* 花样年华 et *2046* comme faisant parti d'un tout.² Cette idée s'est formée naturellement du fait que les deux films présentent le même personnage principal, et respectent une cohérence chronologique.³ A cela apparaît dans *2046* une multitude de références venant droit de *In the Mood for Love*.⁴

Plusieurs années après le visionnage de ces films, nous avons découvert au détour d'une lecture que *In the Mood for Love* est l'adaptation littéraire de *Tête-Bêche* de l'écrivain moderniste Liu Yichang. Appréciant beaucoup les films susmentionnés, et poussés par la curiosité, nous avons décidé de lire ce roman.

Un fois la lecture achevée, nous avons été très surpris de constater que le livre et le film *In the Mood for Love* n'ont de prime abord rien en commun. Nous trouvons

1 Liu Yichang, *Tête-bêche*, trad. du chinois par Pascale Wei-Guinot, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003.

2 *In the Mood for Love* est le septième long métrage réalisé par Wong Kar-wai.

3 L'action de *In the Mood for Love* s'étend de 1962 à 1966. L'action de *2046* débute en 1966 et s'achève en 1970.

4 Nous présenterons cet aspect dans le troisième chapitre.

déconcertant que le contenu narratif (l'histoire, les personnages, les actions...) soit si différent.

Ce sentiment a été la première étape menant à notre recherche, puisque cela nous a amenés à nous interroger sur le fonctionnement de la notion d'adaptation, puis sur ce qui permet d'affirmer que *In the Mood for Love* est adapté du roman de Liu. De plus, si plusieurs écrits académiques attestent ce lien intertextuel, nous n'avons jamais lu une telle affirmation liant *Tête-Bêche* à *2046*. Cela nous paraissait étrange, puisque comme déjà mentionné, nous avons en tant que spectateurs toujours considéré *In the Mood for Love* et *2046* comme un diptyque.

Finalement, nous en sommes venus à penser que l'adaptation n'était peut-être pas tant du au fond qu'à la forme. C'est la raison pour laquelle dans le premier chapitre de ce mémoire, nous aborderons principalement la vie, la façon de travailler ainsi que l'œuvre de Wong Kar-wai.

Ensuite, nous présenterons dans le deuxième chapitre la notion d'adaptation. Puis, nous nous intéresserons brièvement au parcours personnel et professionnel de l'écrivain Liu Yichang, où nous discuterons notamment sur son roman *Tête-Bêche*. Après quoi, nous tenterons de répertorier les intertextualités stylistiques entre ces deux œuvres.

Enfin, dans une dernière partie, nous étudierons le contenu du film qui pourrait laisser penser qu'outre *In the Mood for Love*, *2046* constitue également une adaptation de ce roman.

. WONG KAR-WAI

Dans ce premier chapitre, nous avons décidé qu'il convient de faire le point sur Wong Kar-wai, sur sa vie, sa formation, sa façon de travailler, et son œuvre.¹ Dans l'étude d'un film, il est trop souvent fait abstraction du réalisateur. Michel Serceau dans *Étudier le cinéma* déplore ce fait en ces termes : « on n'étudie pas assez le statut de l'auteur ».² En effet, il nous semble important de connaître un tant soit peu le parcours de Wong afin d'appréhender et de comprendre au mieux son œuvre.

1. BIOGRAPHIE

Wong Kar-wai est né à Shanghai en 1958. Très tôt, alors qu'il n'a que cinq ans, sa famille émigre à Hong Kong, où il grandit. Il y réside toute sa vie. Ce déracinement a profondément bouleversé Wong et le met très tôt dans une situation de légère « schizophrénie ».

Une fois installé dans ce qui était anciennement une colonie britannique, Wong a grandi dans la communauté shanghaienne. Il était isolé socialement car il ne parlait

1 Pour une raison de cohérence, tous les noms sinophone seront transcrits tels que nous avons coutume de les trouver dans les articles de presses et livre sur le cinéma. Une annexe récapitule tous ces mêmes noms en page 95.

2 Michel SERCEAU *Étudier le cinéma*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p.9

pas la langue locale à son arrivé ; la langue vernaculaire est le cantonais.

Quasi-quotidiennement, sa mère (grande cinéphile) après l'école emmenait le jeune Wong voir toutes sortes de films : aussi bien des productions étrangères (hollywoodienne et européenne) que des productions locales (cantonaises). Dès lors Wong s'initie au septième art.³ A cette époque, les gérants de cinéma avaient pour habitude de distribuer des films selon une certaine logique : en effet, les exploitants de salles choisissaient de projeter des films selon un procédé très spécifique ; c'est du moins ce que se rappelle Wong dans un entretien donné à Anthony Kauffman :

In Hong Kong in the '60s, going to cinema was a big thing. We have cinemas for Hollywood films, local productions, European cinema, but there was no [label of] art film at that time. Even Fellini was treated as a commercial film. So as kid, I spent a lot of time with my mother in the cinemas. And we didn't know which is an art film, which is a commercial film, we just liked to watched the cinema.⁴

À Hong Kong dans les années 60, aller au cinéma était quelque chose d'énorme. Nous avions des cinémas pour des films hollywoodiens, des productions locales, du cinéma européen, mais il n'y avait pas de film d'art à cette époque. Même Fellini était traité comme un film commercial. En tant que gosse, j'ai passé beaucoup de temps avec ma mère dans les cinémas. Et nous ne savions pas quel film correspondait à un film d'art, ou à un film commercial, nous aimions juste regarder le cinéma.

Ainsi, en évoluant au sein de la communauté shanghaienne, formée d'expatriés qui

3 Thierry Jousse, *Wong Kar-Way*, Paris, Cahier du Cinéma, 2006, p.4.

4 Peter Brunette, *Wong Kar-Wai*, collection « Contemporary Film Directors », Urbana , University of Illinois Press, 2005, p.5.

Certains cinémas étaient gérés par des expatriés shanghaiens ; la majorité des films projetés étant en mandarin ,le producteur le plus connu de l'époque étant Run Run Shaw *Shao Yifu* 邵逸夫.(un des directeurs de la société Shaw Brothers *Shao Di xiongdi* 邵氏片場 ;il a produit et distribué bon nombres de succès cinématographique dans les années 1960 et 1970, dont la trilogie du Sabreur manchot, et a popularisé le genre Wuxia 武侠 (films de chevaliers errants dont l'action se déroule dans une époque reconstituée donnant parfois un caractère nostalgique voire mythique à ces films.

vivent en vase clos, le jeune Wong grandit dans un double univers très tranché. Outre la barrière de la langue, l'isolement de Wong est également dans une certaine mesure culturel.

En effet, le jeune Wong grandit dans un univers dichotomique. D'un côté il est exposé à des nouvelles cultures (hongkongaise et étrangères) -ancrées dans la modernité- tout en absorbant la culture cinématographique shanghaienne tournée vers le passé.⁵

Ainsi, Wong grandit dans un milieu marqué par une dualité très forte.

En plus des différences d'ordre culturelle et linguistique, à partir des années 1960, et dans les décennies à venir, Hong Kong est fréquemment bouleversée par toute une série de changements physique, économique et politique.⁶ La ville portuaire effectue dès l'arrivée de Wong son entrée dans la modernité.

2. MÉTHODES DE TRAVAIL

2.1. Début de carrière

Wong suit d'abord une formation de graphiste à l'école Hong Kong Polytechnic

5 Jousse résume cette pensée ainsi : "Cette série de scènes primitives parle en faveur d'une double projection : projection dans un passé, celui de Shanghai, qui s'éloigne de plus en plus et, à ce titre, est appelé à devenir forcément mythique ; projection dans l'avenir, c'est-à-dire la fiction, l'imaginaire, le cinéma, qui deviendra le *lieu* de Wong Kar-wai, [...] un espace-temps où se confondent volontiers légende et réalité ». (p.4)

6 Nous nous arrêterons sur certains de ces bouleversements dans le troisième chapitre.

(*Xianggang ligong daxue* 香港理工大学) qu'il ne poursuit pas jusqu'au bout. Il se reconvertisse très vite dans le cinéma où il suit une formation au métier de réalisateur (*Directors Training Program*), et intègre la chaîne de télévision Hong Kong TVB. Toutefois, avant de devenir réalisateur, il s'exerce d'abord au métier de scénariste, fait particulièrement ironique lorsque l'on connaît sa façon de travailler. Néanmoins, d'après Patrick Tam Tan Jiaming 谭家明, Wong avait dès ses débuts déjà des difficultés à achever ses scénarios.⁷

2.2. Rapport à l'écriture

Wong a pour habitude de ne jamais travailler avec un script définitif. Au contraire, il aime travailler à « l'instinct » et pousse ses acteurs à une improvisation constante. L'utilisation de celle-ci, ainsi que son goût pour l'expérimentation permet à Wong, et à ses acteurs d'explorer une myriade de possibilités quant à la direction finale du film. Cette manière de travailler permet parfois de créer des scènes qui n'auraient sans doute jamais existé ou même n'auraient été imaginées si Wong travaillait à partir d'un script aux idées déjà préparées, voire arrêtées.

His unflagging desire for innovation helps explain why he prefers to rely on improvisation rather than finished scripts on the set, and a practical result of this technique is that key scenes in his films often convey an edgy, open-

⁷ Patrick Tam est un réalisateur hongkongais. Il est considéré comme le mentor de Wong Kar-wai, et a notamment collaboré au poste de monteur sur les films *Nos Années Sauvages* et *Les Cendres du Temps*. Leur première collaboration date du film *Final Victory/ Zui hou sheng li* 最后胜利 (1987) que Tam a réalisé et Wong scénarisé.

narrative feel, a sense than anything could happen.⁸

Son désir inlassable d'innovation aide à expliquer pourquoi il préfère s'appuyer sur l'improvisation plutôt que de terminer les scripts sur le plateau, et un résultat pratique de cette technique est que les scènes clés de ses films transmettent souvent une sensation narrative ouverte et, le sentiment que tout peut arriver.

Par ailleurs, lors d'un entretien, Wong a déclaré trouver « ennuyeux » de fabriquer un film à partir d'un script achevé.⁹

Même si ce que nous nous apprêtons à avancer semble contradictoire, c'est bien par amour de la narration et des techniques de récit, que Wong opère ainsi. Jousse confirme à peu près notre avis ainsi :

Les bifurcations et autres connexions imprévues [...] met[tent] en évidence l'intérêt majeur que porte Wong à la narration et aux formes les plus paradoxales qu'elle peut prendre au cinéma. Car loin de fuir le récit, Wong Kar-wai est, au contraire, quelqu'un qui aime jouer avec les multiples possibilités et virtualités que lui offre la narration.¹⁰

Au passage, Brunette fait remarquer qu'en général peut de choses se passent dans les films de Wong ; les intrigues qu'il crée ne tiennent souvent pas à grand chose.¹¹ La forme l'emporte souvent sur le fond.¹²

2.3. Fabrication d'un film

8 Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the Screen: The Culture Politics of Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, p.99.

9 Brunette

10 Jousse

11 Brunette, p.72.

12 Brunette, p.54.

La construction de ses films se fait donc au coup par coup. L'édification de ce que l'on peut appeler le script final se fait en parallèle et parfois même presque simultanément au montage. C'est une des raisons qui fait que Wong tourne souvent ses films dans l'ordre chronologique.¹³

Avant d'entreprendre un nouveau film, Wong a pour habitude de ne donner qu'une intrigue des plus minimalistes à ses acteurs ; la phase d'écriture ayant principalement lieu pendant le tournage. A ce sujet, Maggie Cheung Zhang Manyu 张曼玉 commente au sujet du tournage de *In the Mood for Love* qu'elle n'a « commencé avec rien », qu'elle n'avait « pas de scénario » ni même aucune « idée de ce que le film allait raconter ».¹⁴

Afin d'écrire son script et de nourrir l'intrigue, Wong s'inspire de tout ce qui constitue son environnement de travail. D'après Maggie Cheung, Wong « trouve le film en visionnant les rushes », puis d'ajouter « Il a besoin de découvrir les images déjà tournées pour en imaginer d'autres ».¹⁵ Un morceau de musique joué ou prévu pour une scène (ou bien un morceau juste entendu à un moment, quelque part) un plan d'une séquence ou d'un cadre, une performance d'acteur... tout cela constitue autant de choses qui peuvent inspirer Wong. Outre le fait de trouver l'inspiration, Wong lui-même se sert de ce procédé afin de « transmettre » le rythme qu'il veut insuffler dans une scène à ses acteurs.¹⁶

13 Brunette, p.93.

14 Maggie Cheung évoque cet aspect du travail de Wong dans plusieurs entretiens rapportés par divers magazines de cinéma (dont les Cahier du cinéma) lors de la promotion du film *In the Mood for Love*.
Jean-Marc Lalanne, « Entretien avec Maggie Cheung », *Cahier du cinéma*, numéro 553, p. 50.

15 Lalanne, p. 50.

16 Brunette, p.94.

Néanmoins, malgré tous ces paramètres, c'est en général grâce au concours de son casting (qui a recours à l'improvisation) que Wong construit son script. Les acteurs ont interdiction formelle d'utiliser des « techniques » de jeu. De plus, Wong n'a jamais recours à la répétition avant de filmer une scène. Ainsi, il entretient la spontanéité de jeu de ses acteurs.

Outre la direction d'acteurs, Wong « impose » pareillement l'improvisation à son équipe technique.¹⁷ C'est la raison pour laquelle il travaille sans story-board, et multiplie les prises de vue.

C'est en multipliant les prises que Wong allonge la durée de ses tournages parfois au grand dam de ses acteurs (notamment Maggie Cheung) et de ses producteurs. En plus d'étirer la durée de filmage, il dépasse systématiquement et de beaucoup le budget initial des ses films ; le tournage de *Les Cendres du temps/ Dong xie xi du* 东邪西毒 s'est étalé sur deux ans et celui de *In the Mood for Love* a pris quinze mois.¹⁸

2.4. Collaborateurs fréquents

Enfin, dans sa façon de travailler, nous remarquons que Wong aime s'entourer d'un tournage à un autre des mêmes collaborateurs. De par cette association créative, certains techniciens jouissent d'une notoriété internationale dans le métier.

17 Stephen Teo *Wong Kar-wai*, Londres, British Film Institute, 2005.

18 Brunette, pp. 86 – 87.

C'est donc grâce à ces multiples collaborations que l'australien Christopher Doyle (directeur de la photographie) s'est fait un nom à l'échelle mondiale. A l'exception du premier long métrage de Wong, Doyle a travaillé sur tous les films du réalisateur (de *Nos Années sauvages/ Afei Zhengzhuan* 阿飞正传 à 2046). Par ailleurs, c'est en réunissant une même équipe d'un film à l'autre, que Wong a pu et su créer une identité visuelle très forte et reconnaissable. En effet, cette « patte visuelle » n'aurait été rendue possible sans l'association de Wong et de Doyle.

En dehors de l'aspect technique, Wong a aussi pour habitude de recourir aux mêmes artistes pour jouer dans ses films. L'acteur qui lui est le plus fortement associé est Tony Leung Liang Chaowei 梁朝伟. Hormis *As Tears Go By/ Wangjiao Kamen* 旺角卡门, *La main/ Ai shen* 爱神 et *My Blueberry Night/ Lanmei Zhiye* 蓝莓之夜, il est apparu dans tous les films de Wong. Parmi les autres collaborateurs fréquents de Wong figurent : Maggie Cheung , Zhang Ziyi 章子怡, Chang Chen Zhang Zhen 张震, Leslie Cheung Zhang Guorong 张国荣, Jacky Cheung Zhang Xueyou 张学友 et Carina Lau Liu Jialing 刘嘉玲.

3. PRÉSENTATION DE SON OEUVRE

Le parcours personnel et professionnel de Wong a probablement forger la vision artistique que nous lui connaissons aujourd'hui.

Nous remarquons que les thèmes repris d'un film à l'autre sont facilement

identifiables. Ceux-ci sont : la nostalgie, l'immigration/exil, l'espace « local »/global, la perte, Le regret, le désir, la modernité et le temps. Nous tenons à souligner le fait que la problématique du temps chez Wong est souvent accompagnée d'un souci d'échéance. De par son parcours personnel, il ne nous semble pas anodin que Wong traite les mêmes thèmes d'un film à l'autre. En effet, son parcours, ainsi que ses expériences et son environnement (aussi bien spatial que « politique ») nous paraissent influencer sur sa créativité.

3.1. Intertextualité

Outre son style visuel facilement reconnaissable, Wong (en tant que réalisateur) possède également un style très fort. Bien que Patrik Tam soit considéré comme son mentor, le travail de Wong rappelle celui de réalisateurs étrangers, surtout européens.¹⁹ Ce qui caractérise ces diverses influences est l'appellation d'auteur qu'on leur accole. En effet, d'après *La politique des auteurs*, la façon dont Wong tourne présente des similitudes avec les « dogmes » décrits dans cet ouvrage, qui sont l'élaboration d'une filmographie cohérente (grâce à la collaboration de plusieurs partenaires à des postes clés) dans laquelle il insuffle une esthétique et un style personnel, ainsi qu'une narration singulière.²⁰ En effet, dans sa préface, Brunette déclare à ce sujet que l'art de Wong ne peut pas être réduit aux techniques littéraires de « narration, dialogue et

19 Ces divers rapprochements sont très souvent mis en avant dans diverses monographies. En général celles-ci mettent essentiellement en avant des auteurs de la Nouvelle Vague. Brunette parle du réalisateur italien Michelangelo Antonioni comme d'une influence majeure (p.90) ; Deppmann mentionne plusieurs fois Alain Resnais ; en plus d'Antonioni Jousse cite également François Truffaut comme une des références majeures pour l'ensemble de la filmographie de Wong...

20 André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, *La politique des auteurs*, Paris, Ed de l'Étoile, 1984.

drame conventionnel». ²¹

De plus, Wong conçoit ses longs métrages relativement « librement » dans le sens où très souvent, il garde la maîtrise de ses films (par opposition au cinéma *mainstream*, où parfois les producteurs ont plus de pouvoir et d'emprise sur le film que le réalisateur). Ainsi, Wong a pu développer des thèmes récurrents que nous (re)trouvons d'un film à un autre.

3.2. Esthétique

3.2.1. Image

Enfin, comme avancé ci-dessus, les films de Wong possèdent une identité visuelle très forte. Outre le fait que cet exploit soit dû à un travail d'équipe il ne faut pas pour autant négliger la première formation qu'a reçue Wong : celle de graphiste. En effet, nous pensons que la formation reçue en cette discipline a d'une certaine façon participé au raffinement visuel qu'il nous propose. D'après Deppman, il a « tendance à considérer la fiction, le cinéma et même la photographie comme des médias [...] narratifs interdépendants ». ²² Les films de Wong sont régulièrement décrits comme beaux et uniques ; Brunette, n'hésite pas à accoler l'adjectif audacieux pour parler de la gamme chromatique exploitée par Wong.

21 Brunette

22 Deppman

Outre l'utilisation qu'il fait de la couleur, Wong a tendance à placer sa caméra dans des lieux obscurs, ou bien sous la pluie. De plus, ses intrigues sont souvent filmées dans des lieux confinés.

3.2.2. Musicalité

En plus d'une image particulièrement "lêchée", la musique est un élément tout aussi important et travaillé dans la filmographie de Wong, montrant des goûts éclectiques. A titre d'exemple, il utilise tour à tour la musique d'Astor Piazzola et celle de Frank Zappa dans son film *Happy Together/ Chunguang zhaxie* 春光乍泄 (titre emprunté à une chanson du groupe pop The Turtles). Par ailleurs, Wong aime se servir de morceaux de musique comme leitmotiv pour ses personnages. La plus icônique de ces utilisations est sans doute celle de la chanson *California Dreamin* associée au personnage interprété par la chanteuse Faye Wong Wang Fei 王菲 dans *Chungking Express/ Chongqing senlin* 重庆森林.

En plus de "servir" le récit, l'utilisation de la musique dans les films de Wong contribue également à l'élaboration d'une réalisation "clipesque" ; plus d'une fois des critiques ont fait le lien entre sa façon de tourner et la chaîne de télévision MTV. Par ailleurs, Wong a une tendance à présenter ses films comme des chansons pop - parlant principalement d'amour (anormales mais mémorables).

Enfin, les acteurs (de par leur jeu) participent aussi à instaurer une certaine

musicalité, ou du moins un sens du rythme.²³

3.2.3. Montage

Outre les éléments esthétiques sus-mentionnés, le travail artistique de Wong se démarque également par un montage très travaillé. Ce travail passe essentiellement par une gestion du rythme. Comme dit précédemment, Wong a beaucoup emprunté au début de sa carrière aux chaînes musicales.²⁴

Plus important encore que les effets de styles, c'est essentiellement par le montage – et en jouant avec le temps – que Wong parvient à créer une ambiance. Grâce à sa maîtrise, il insuffle une lenteur. Dans certaines séquences, le temps semble allongé, voire suspendu. Ainsi, Wong reconstitue un sentiment d'ennui exacerbé par le fait que ses personnages malgré leurs occupations (quand ils en ont une) ont souvent l'air oisif.

3.2.4. Récits interconnectés

23 A titre d'exemple dans la monographie non scientifique dirigée par Jean-Christophe FERRARI, (*In the Mood for Love*, Chatou, Les Éditions de la Transparence/Cinéphilie, 2005) Adrien Gombeaud souligne notre idée en ce qui concerne cet aspect du travail de Wong, en l'illustrant par la danse des corps qui se frôlent, se rapprochent puis s'éloignent sans cesse, que ce soit dans *Happy Together* ou ponctuée par le bruit du claquement des talons que porte Maggie Cheung dans *In the Mood for Love*.

24 Emily Yeh, «Transcultural Sounds: Music, Identity and the Cinema of Wong Kar-wai » https://repository.hkbu.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1015&context=lewi_wp, consulté le 4 avril 2018, p.2.

Sa narration simple, doublée à sa façon iconoclaste de construire son script, développe systématiquement un récit aux histoires et personnages interconnectés.²⁵ Cela se retrouve non seulement dans presque tous ses films, mais également d'un film à l'autre. Par exemple Wong entrecroise deux histoires dans les films *Chungking Express* et *Les Anges déchus/ Duoluo tianshi* 墮落天使 ; dans ces deux films joue Takeshi Kaneshiro Jin Cheng-wu 金城武. Bien que d'un film à l'autre il n'incarne pas le même personnage, ceux-ci partagent malgré tout beaucoup de similitudes. Cette interconnexion filmique est poussée à son paroxysme dans les trois films de Wong dont l'action se déroule dans les années 1960 à Hong Kong ; ces films étant par ordre chronologique *Nos Années sauvages*, *In the Mood for Love* et *2046*. Ainsi, dans *Nos années sauvages*, parmi de nombreux personnages, nous suivons un temps le personnage de Mimi/ Loulou (campée par Carina Lau) et Su Lizhen (joué par Maggie Cheng) dont l'amant est « un oiseau sans pattes ». Dans *In the Mood for Love*, Wong filme les rencontres de M. Chow (Tony Leung) et Mme Chan (Maggie Cheung). Enfin, *2046* se concentre sur les différentes histoires d'amour de M. Chow. Dans ce dernier film, hormis la rencontre avec Mimi/ Loulou (où une anecdote sur l'oiseau sans pattes est évoquée) le personnage de M. Chow ressasse régulièrement son « happy end » manqué avec Su Lizhen. Toutefois, le portrait qu'il dresse de cette dernière dans son monologue intérieur et dans les dialogues se rapportent non pas au personnage portant le même nom dans *Nos Années sauvages*, mais à celui de Mme Chan. Par ailleurs, au delà d'une interconnexion systématique Wong pousse son maniérisme encore plus loin. En effet, dans *2046*, le personnage interprété par Gong Li 巩俐 est également nommé Su Lizhen. De plus, l'apparence physique et vestimentaire de son

25 Brunette, p.29.

personnage est calquée sur celui de Mme Chan.

Il semble donc que Wong aime confondre ses spectateurs ; la Su Lizhen originale et Mme Chan étant jouées par la même actrice.

4. DUALITÉ

4.1. Forme

La contradiction constante du travail de Wong est déjà observable dans la forme de ses films.

Pour beaucoup, tant par la qualité que dans le fond et dans la forme, Wong est un réalisateur phare du cinéma *wenyi*.

L'expression *wenyi pian* 文艺片 n'est utilisée que pour décrire et qualifier un certain type de cinéma sinophone ; ici, l'emploi du mot sinophone fait plus référence à un espace qu'à une langue précise. L'utilisation du mot *wenyi* reste le même, que le film soit produit et/ou distribué en Chine, à Hong Kong, Taïwan...

L'appellation *wenyi* est très ambiguë, voire un peu fourre-tout, et peut désigner toute sorte de films : des adaptations littéraires, des drames, des romances.... Il est possible d'y trouver dans le fond des critiques/observations politiques d'une tranche d'histoire. A titre d'exemple, les films *Soeurs de scène/ Wutai jiemei* 舞台姐妹 (1965)

ou encore *Hibiscus Town/ Furong zheng* 芙蓉镇 (1986) du cinéaste chinois Xie Jin 谢晋 compilent une diégèse dramatique teintée de romance, le tout mêlé d'une certaine observation critique d'un système politique à un moment donné.

De façon plus vaste, ces films *wenyi* ont en commun des traits propres au (mélo)drame : des récits de drames familiaux ou d'amours tragiques remplis de situations et de personnages convenus, tout cela raconté et joué avec une certaine emphase dramatique parfois remplie de pathos.

Il est d'ailleurs à noter qu'à l'étranger, ou du moins en ce qui concerne les pays occidentaux, ce genre est systématiquement traduit par mélodrame chinois. Toutefois, cette traduction est mauvaise, car trop réductrice.²⁶

Ce terme aux règles floues, à notre sens, semble désigner principalement un cinéma exigeant dans la narration, le jeu des acteurs, les choix artistiques pris concernant les cadrages, l'éclairage, les costumes, la musique, la cinématographie... raconté avec une forte sensibilité artistique. De par la traduction, le caractère *Wen* 文 porte le sens de "langue, culture, écrit, littérature" et *Yi* 艺 "art". L'essence du *wenyi* se focalise plus sur une approche artistique que sur une forme quelconque.

Cependant, à cause du caractère *wen*, ce genre a pendant très longtemps (et persiste encore ?) été associé à l'adaptation littéraire portée au cinéma ; toutefois, une telle conception est fautive (nous reviendrons sur ce point ultérieurement).

Nous remarquons que le réalisateur hongkongais aime jouer avec les codes cinématographiques. A titre d'exemple, tous les films suivants sont considérés comme

26 Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 22.

des *wenyi pian*, bien qu'ils abordent des genres très différents : *As Tears Go By* (1988) est souvent présenté comme un film d'action dramatique (incursion dans le monde violent des triades hongkongaises) ; *Les Cendres du temps* (1994) est un *wuxia pian* ; le premier segment du film *Chungking Express* (1994) est un pastiche de film noir ; *Les Anges déchus* (1995) est souvent présenté comme un film policier ; *My Blueberry Nights* (2007) est un road movie ; *The Grandmaster/ Yidai zongshi* 一代宗师 (2013) suivant la source utilisée peut être présenté comme un film biographique, un film d'action, un film de kung fu, ou encore un film dramatique.

4.2. Diptyque

Outre le fait que ses histoires sont interconnectées les unes aux autres, il est intéressant de remarquer que Wong a à plusieurs reprises réalisé des diptyques.

En effet, le film *Nos Années sauvages* était à l'origine pensé en deux parties. Ce parti pris explique notamment la mystérieuse scène finale où apparaît alors le personnage sans nom incarné par Tony Leung. Cependant, à la suite de l'échec commercial du film à sa sortie, toute idée de suite fut abandonnée. Quelques années plus tard, Wong réalise *Chungking Express*. Ce film devait à l'origine couvrir trois histoires. Néanmoins le tournage très rapide ne laissa pas le temps de filmer un troisième segment.²⁷

De plus, le montage des deux premières parties suffirent à monter un film d'une durée standard. Toutefois, à l'inverse de *Nos Années sauvage*, le film rencontra le succès, et

²⁷ Brunette

Wong a filmé *Chungking Express* durant l'interruption du tournage *Des Cendres du temps*.

Wong trouva les fonds nécessaires pour tourner son troisième segment (finalement ce film en comporta deux) ; cette "suite" n'est autre que *Les Anges déchus*. A propos de ces films, Wong considère que « ce ne sont pas deux histoires, c'est juste le jour et la nuit ». ²⁸

Il est à noter que le plus grand succès de Wong, *In the Mood for Love*, fut également imaginé comme étant le tiers d'une trilogie. Le thème centrale de cette trilogie était intitulé *a Story about Food*. Finalement l'idée d'une telle trilogie fut abandonnée. En guise de "suite thématique" à *In the Mood for Love*, Wong réalisa *2046*.

Étant donné que nous pensons que ce film occupe une place particulière dans la filmographie de Wong, nous y reviendrons et en parlerons plus en détail dans le chapitre suivant.

4.3. Esthétique

Hormis le personnage doublé de Su Lizhen, Wong, dans sa filmographie, (re)crée sans cesse une dualité dans les images ou le montage. En général, cette opposition est toujours très nette.

Tout d'abord l'utilisation des couleurs vives – en particulier dans *Les Cendres du temps* et *Happy Together* - donne un côté très énergique et « pop » à ses films qui tranche et crée un net contraste avec le rythme lent de ceux-ci.

28 Brunette, p.115.

Dans sa façon de gérer le rythme, Wong a aussi développé l'habitude de construire des scènes qui se déroulent au ralenti ou en accéléré : *In the Mood for Love* est ainsi ponctué de plusieurs ralentis accompagnés de la musique lancinante évoquée plus haut. Il arrive parfois que Wong mélange ces deux rythmes. Cela est tout particulièrement frappant dans les films *Chungking Express* et *Les Anges déchus*, où les deux rythmes coexistent.

Au delà de cet aspect, Wong, comme un jeu de miroir, filme ces deux longs métrages avec une approche diamétralement opposée. En effet, *Chungking Express* est filmé de loin. Toutefois, grâce à l'utilisation d'une lentille spéciale, les personnages nous semblent toujours être filmés de près. Au contraire, pour *Les Anges déchus*, Wong a placé sa caméra près de ses acteurs, néanmoins, en les filmant en grand angle, ceux-ci nous paraissent loin.

Par ailleurs, Wong pousse l'opposition entre ces deux films encore plus loin. A l'aide de ses collaborateurs, il crée un éclairage chaud pour *Chungking Express*, tandis que l'éclairage de *Les Anges déchus* est froid.

A cela s'ajoute aussi un changement d'atmosphère : si celle de *Chungking Express* est légère, elle en devient oppressante dans *Les Anges déchus*.

Sur le même principe, Jousse établit une comparaison entre Nos années sauvages et *In the Mood for Love* où il déclare que ces deux films sont « proche[s] ». Il attire notre attention sur le fait que *In the Mood for Love* est « à la fois plus précis et plus abstrait »²⁹

29 Jousse, p.27.

4.4. Adaptations littéraires

Entre son premier long métrage et *2046*, nous constatons que Wong a "porté" à l'écran trois (voire quatre) fictions littéraires, pour huit films réalisés. Ces adaptations concernent les films suivants : *Les Cendres du temps*, *Happy Together* et *In the Mood for Love* ; les oeuvres de bases étant *La Légende du héros chasseur d'aigles/ She diao yingxiong zhuan* 射雕英雄传 de Louis Cha (Jin Yong 金庸 de son vrai nom), *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, et *Tête-Bêche* de Liu Yichang.

Au delà de son penchant pour l'adaptation, Wong mérite d'être considéré comme un cinéaste littéraire.

La raison qui justifie cette appellation est le rapport que Wong entretient avec la littérature. En effet, Deppman et Brunette font remarquer que peu de critiques ont fait le lien entre le travail de Wong et la littérature.³⁰ Paolo Magagnin soutient la même idée en ajoutant que dans le cas de Wong, la littérature est d'une « influence primordiale » dans le travail du cinéaste, puis comme Deppman, il poursuit en disant que « cet aspect a été longtemps négligé, même par les plus attentifs des spécialistes se penchant sur les productions du réalisateur hongkongais, tel A. Abbas et D. Bordwell ». ³¹

Ces critiques de cinéma, ainsi que Stephen Teo ont par ailleurs tous écrit sur la sensibilité artistique de Wong, en commentant souvent ses choix stylistiques et structurels. Ce rapprochement entre la littérature et le cinéma est frappant quant à la

³⁰ Deppman, p.99.

³¹ Paolo Magagnin, « Lecture, relecture, réécriture : la littérarité des films de Wong Kar-wai », *Lignes de fuite*, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_108.pdf, consulté le 15 janvier 2018.

construction et l'utilisation que fait Wong de l'ellipse.³²

Finalement, hormis tous ces jeux d'opposition bâtis pour une bonne part sur l'improvisation, la filmographie de Wong n'en demeure pas moins cohérente. En effet, il semble que tous ses films parlent dans une certaine mesure de Hong Kong.

Dans son livre, Brunette trouve pour chaque film de Wong quelque chose à dire au sujet de la politique de Hong Kong. Il est par ailleurs ironique de noter que l'un des films dans lequel la cité portuaire a le plus d'importance, est celui pour lequel Wong a tourné à l'étranger.³³

Wong est donc un metteur en scène littéraire par excellence. Ses films ne peuvent-être pleinement compris si l'on ne prend pas en compte les intertextualités culturelles, et littéraires qui les entourent.

Par ailleurs, Deppman rapporte que Stephen Teo - l'un des rares critiques à souligner la sensibilité littéraire de Wong – ajoute que « ce n'est pas par hasard que certains des films mentionnés ci-dessus soient des adaptations de romans, dont deux d'entre elles sont des exemples d'imagination post-littéraire de deux célèbres écrivains de Hong Kong» (Il pense que l'intérêt de Wong pour l'adaptation est crucial).³⁴

Teo va plus loin en suggérant que les clés de la compréhension de l'œuvre de Wong

32 Teo, p. 125.

33 *Happy Together* a été majoritairement tourné en Argentine. Dans ce film, le décalage géographique coïncide avec le "décalage" de souveraineté de Hong Kong survenu en 1997.

34 Deppman, p.99.

proviennent d'intertextualités littéraires.

. INTERSECTION

Tout d'abord, il convient de se poser la question suivante : comment appréhender le film *2046* ? Notre première interrogation consiste à déterminer si ce long métrage forme un diptyque avec *In the Mood for Love*, ou bien s'il s'agit d'une suite de ce même film.

Tout d'abord, il est universellement reconnu qu'une œuvre doit se suffire à elle-même. Toutefois, afin de comprendre au plus profond ce film, les ressorts narratifs, les messages véhiculés, les intertextualités, les différents niveaux de lectures... il convient dans un premier temps de le repositionner dans son contexte d'origine (d'où la nécessité de se pencher sur la filmographie et vie de l'artiste examinées dans le chapitre précédent).

En ce qui concerne *2046*, beaucoup considèrent ce long métrage comme la suite (indirecte) de *In the Mood for Love*.¹ D'autres inscrivent le film comme étant le troisième volet d'une trilogie implicite se déroulant dans le Hong Kong des

¹ Dans le livre collectif *In the Mood for Love*, dirigé par Jean-Christophe Ferrari, le dernier chapitre intitulé *Ni vin de l'oubli, ni liqueur du souvenir* commence avec le sous titre *2046, la suite d'In the Mood for Love ?* puis après une citation de Wong poursuit avec la phrase suivante : "A bien des égards *2046* se donne comme la suite, voire la répétition maniériste d'*In the Mood for Love*".

Jousse, propose de voir *2046* comme un diptyque entamé avec *In the Mood for Love*. L'utilisation première qu'il fait du mot diptyque n'est pas basée sur le fait que l'on retrouve le personnage de M. Chow ou autres... mais est plutôt bâtie sur la phrase suivante : "Liu Yichang est un des nombreux ponts tendus entre *In the Mood for Love* et *2046*". (p. 34)

années soixante.² Cette façon de positionner et d'appréhender le film est notamment soutenue par Deppman.³ Le réalisateur parle de son film d'une manière encore différente : "2046 n'est pas une suite mais plutôt une variation ou une conséquence de *In the Mood for Love*".⁴

La genèse des deux derniers films susmentionnés est des plus singulières. Dans un premier temps Wong a réuni son équipe habituelle ainsi que ses acteurs fétiches pour le tournage d'un film qui avait pour titre initial *Summer in Beijing*. Ce projet de film fut avorté et déboucha finalement sur *In the Mood for Love*.⁵ Les idées qui forment *2046* sont venues au réalisateur lors du tournage de *In the Mood for Love*. Bien que Wong Kar-wai ait pour habitude de tourner sans scénario, il était néanmoins prévu que la première vision qu'il avait de *2046* soit incorporée à *In the Mood for Love*. L'action de *In the Mood for Love* était censée se dérouler de 1962 à 1972. Cependant, sans doute à cause d'un tournage interminable, *2046* gagna sa propre autonomie. Finalement, l'action de *In the Mood for Love* s'étend de 1962 à 1966, et celle de *2046* de 1966 à 1970.⁶

2 Le premier volet de cette trilogie implicite est *Nos Années sauvage*, toujours de Wong Kar-wai et sorti en salle en 1991.

3 Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the Screen: The Culture Politics of Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.

4 Jousse, va encore plus loin en plaçant *2046* au cœur d'une « trilogie mentale » qui exclut *Nos Années sauvages* mais inclut *La Main Ai shen* 愛神 en tant que dernier volet. Un peu plus loin dans son essai (au deuxième chapitre), il parle de *2046* comme faisant partie d'un diptyque, la première partie étant *In the Mood for Love*.

La Main constitue la troisième et dernière partie du film à sketches italo-américano-hongkongais ayant pour titre *Eros*. Ce film est découpé en trois segments, chacun étant réalisé par un réalisateur différent. Chaque segment se regarde indépendamment des deux autres. La première partie est *Le Périlleux enchaînement des choses*, réalisé par l'italien Michelangelo Antonioni, et la seconde partie est *Équilibre*, réalisé par l'américain Steven Soderbergh.

5 Thierry Jousse, *Wong Kar-Wai*, Paris, Cahier du Cinéma, 2006, p.29.

Dans sa monographie, Jousse insère des entretiens de Maggie Cheung où elle affirme que "Wong a commencé à filmer des séquences pendant le long processus de fabrication de ce film [*In the Mood for Love*]"

6 Peter Brunette, *Wong Kar-Wai*, collection « Contemporary Film Directors », Urbana, University of Illinois Press, 2005.

Même si les avis divergent, il est néanmoins raisonnable d'affirmer que *2046* s'inscrit, au moins dans une certaine mesure, dans la continuité de *In the Mood for Love*. C'est la raison pour laquelle, dans un premier temps, il convient de parler du roman *Tête-bêche/ Duidao 对倒* de l'écrivain Liu Yichang ⁷; roman dont s'est inspiré Wong Kar-wai pour son film *In the Mood for Love*.⁸

1. Tête-Bêche

1.1. Liu Yichang

Liu Yichang, de son vrai nom Liu Tongyi 刘同绎, est un écrivain chinois né à Shanghai le 7 décembre 1918. En 1948, il émigre à Hong Kong. Une fois installé, il est recruté par différents journaux où il occupe la fonction de feuilletoniste. Quelques années plus tard, il part à Singapour. Liu ne revient à Hong Kong qu'en 1957. Toujours dans le monde journalistique, fort de ses expériences de journaliste et d'éditeur, il prend la tête de la revue *Hong Kong Literature*, entre les années 1985 et 2002. Parallèlement à sa carrière "officielle", il a également écrit plusieurs romans, les plus connus étant *L'Ivrogne jitu* 酒徒 (1963) et *Tête-*

7 Liu Yichang, *Tête-bêche*, trad. du chinois par Pascale Wei-Guinot, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003.

8 Différentes traces de cette intertextualité existent ; en plus d'être présentée dans diverses monographies sur Wong (Brunette, Deppman, Teo...) cette information est également spécifiée en quatrième de couverture du roman *Tête-Bêche* : "L'oeuvre de Liu Yichang a profondément marqué le cinéaste Wong Kar-wai, qui s'est nourri de l'âme de son roman pour réaliser le film *In the Mood for Love*".

Bêche (1972).

Son premier roman, *L'Ivrogne*, ainsi que les suivants, s'inscrit dans le *courant de conscience* ou *flux de conscience*.⁹ L'utilisation de cette technique d'écriture fait de Liu l'un des pionniers et l'un des plus représentatifs du renouveau de la littérature moderniste hongkongaise.

Tout d'abord, le roman *Tête-Bêche* n'a été traduit et publié en France qu'après le succès du film de Wong.¹⁰ En effet, il est aisé de constater que la maison d'édition (spécialisée dans la littérature asiatique) a surfé sur le succès critique et l'engouement qu'a provoqué *In the Mood for Love*, la première de couverture utilisant en guise d'illustration une photographie prise sur le tournage du film. La photographie représente l'acteur Tony Leung et l'actrice Maggie Cheung dans les rôles de M. Chow et de Mme Chan.¹¹

La couverture laisse croire à tort que la fiction de Liu raconte l'histoire du film. Cependant, le contenu du roman de Liu, en ce qui concerne la narration principale, étant très éloigné du chef d'œuvre de Wong, il convient dans un premier temps de faire abstraction de la couverture, et d'oublier momentanément *In the Mood for Love*, au moins le temps de résumer le véritable

9 Le courant ou flux de conscience est un courant littéraire associé aux écrivains modernistes du début du vingtième siècle. Ce style se caractérise par l'utilisation massive de monologues intérieurs. Le recours aux monologues intérieurs n'a pas pour but d'informer le lecteur ; dans ce courant littéraire, ceux-ci s'apparentent plus à un style de narration où les pensées et sauts d'esprits s'adressent aux personnages-mêmes.

Pour en savoir plus sur le courant de conscience se référer à l'ouvrage *Stream of Consciousness* de Barry Dainton.

10 Le film a obtenu des critiques élogieuses lors de son avant-première à la cinquante-troisième édition du Festival de Cannes, puis dans les articles de presse lors de sa sortie en salle en 2000.

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-26389/critiques/presse/>. Consulté le 19 juin 2019.

Le livre n'a été traduit et publié en France qu'en 2003.

11 La première de couverture de *Tête-Bêche* est insérée dans les Annexes en page .97.

contenu narratif de *Tête-Bêche*.

Le roman de Liu suit la vie, les souvenirs et les rêves de deux personnages : un vieil immigré shanghaien nommé Chunyu Bai et une jeune hongkongaise prénommée A Xing. Alors que cet homme mûr plein de nostalgie ressasse son passé à Shanghai et déplore la triste réalité de son présent à Hong Kong, l'adolescente se livre à ses rêveries habituelles : devenir rapidement riche en devenant chanteuse ou star de cinéma.

Le titre de cette fiction est emprunté à un terme de philatélie. L'expression tête-bêche désigne un ensemble de deux timbres adjacents dont l'un est renversé par rapport à l'autre.

Sur la quatrième de couverture de l'édition française du roman, en plus d'une définition du titre, suit d'une explication de l'auteur sur son roman : "Pour moi [Liu Yichang], tête-bêche n'est pas uniquement un terme de philatélie ou un procédé littéraire, c'est aussi l'intersection des temps."¹²

Après la lecture de cet ouvrage, le choix de ce titre paraît tout à fait pertinent et en adéquation totale avec la forme et le fond du roman.

En effet, pour ce qui relève de la forme, ce roman est découpé en chapitres. Ceux-ci sont construits sur un mode binaire. Tous les chapitres impairs suivent les errances de Chunyu Bai, tandis que les chapitres pairs suivent celles d'A Xing. Bien qu'il n'y ait pas vraiment d'histoire, le récit est sublimé par la logique de

¹² La traduction anglaise du titre est *Intersection*

l'alternance. Les chapitres, parfois de longueurs inégales, sont souvent courts. La narration laisse par conséquent assez souvent un sentiment d'interruption. Cependant, de par le choix artistique de l'auteur d'alterner les points de vue, le fil de la narration est interrompu, certes, mais jamais rompu. Le récit reprend toujours là où il s'est arrêté. Lorsqu'un chapitre s'achève, le suivant reprend toujours sur une même pensée, une même musique, un même lieu...

Pour ce qui est du fond, tout oppose les personnages. Outre l'alternance de la forme, le travail d'opposition créé par Liu n'est pas sans rappeler celui de Wong, de par la dualité qu'il insuffle dans son œuvre.

1.2. Résumé

1.2.1. Tête-Bêche

Chunyu Bai est un homme mûr. Son âge n'est pas mentionné, mais d'après ses souvenirs, certains associés à des dates précises, on comprend qu'il a au moins une cinquantaine d'années. A Xing est jeune, tout comme Chunyu Bai son âge n'est pas spécifié. Cependant les descriptions et réflexions de Chunyu Bai nous laissent penser qu'elle est âgée de quatorze ou quinze ans.

Il a déjà bien vécu et vit dans le passé. La plupart de ses pensées sont nostalgiques. Il ressasse fréquemment sa jeunesse passée à Shanghai jusqu'à l'occupation japonaise (avant qu'il n'émigre à Hong Kong), se souvient de sa

famille et de son mariage raté, de ses relations avec des danseuses de dancing, des fonctions occupées, de son passage à Singapour, de ses déboires au jeu... Au contraire, A Xing est une adolescente peu ancrée dans le présent (elle passe la plupart du temps la tête dans les nuages). Elle se retire souvent de cette temporalité afin de se réfugier dans un futur fantasmé bien plus plaisant que la réalité ; elle rêve de devenir une chanteuse ou actrice célèbre, ainsi que de trouver l'amour et d'épouser un beau mari, « un peu comme Ke Junxiong, un peu comme Deng Guangrong, un peu comme Bruce Lee et un peu comme Alain Delon » (有点像柯俊雄, 有点像邓光荣, 有的像李小龙, 有的像狄龙, 有的像阿伦狄龙).¹³

Enfin, Chunyu Bai et A Xing se croisent sans cesse dans un Hong Kong en pleine transformation sans jamais entrer en contact. Ils parcourent les mêmes lieux, rencontrent les mêmes personnes, assistent aux mêmes événements sans jamais se rencontrer. Le moment où ils sont le plus proche a lieu dans un cinéma bondé, où assis côte à côte, ils s'observent et se méfient mutuellement l'un de l'autre sans s'adresser une seule fois la parole.

En fin de compte, le roman est sans intrigue. A la place, Liu développe un style assez novateur quant à la forme du récit. De plus, son écriture provoque un éveil des sens. Entre cet homme qui se remémore son passé, dont les femmes qu'il a

13 L'énumération de ces noms intervient dans de nombreux chapitres.

Liu Yichang 刘以鬯 *Duidao* 对倒, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, p. 8.

aimées, et cette jeune fille dont le corps s'éveille à la sexualité, l'auteur développe une écriture très sensorielle incorporant beaucoup de descriptions érotiques, corporelles, musicales.... Ces effets sont parfois utilisés comme un leitmotiv. Parmi les plus récurrents figure la répétition des noms d'acteurs connus énumérés par A Xing, qui sonne d'une façon très mélodique, comme un refrain. Ces effets combinés participent à la construction d'une ambiance : omniprésence de Hong Kong et de son atmosphère étouffante, profonde solitude des personnages, teintée de souvenirs baignés de nostalgie pour Chunyu Bai. La lecture de ce livre constitue donc une expérience intense où le lecteur est transporté dans un Hong Kong en pleine mutation où se mêlent passé et avenir.

Liu recourt à des thèmes transversaux littéraires pour aligner les méandres de ses personnages sur une journée. Il décrit avec une très grande subtilité l'incommunicabilité entre les êtres, leur solitude infinie, que ce soit avec un ami (la querelle sur le catch ; dialogues de sourds quant à la spéculation boursière), ou la famille (la mère d'A Xing ne peut se résoudre à exiger de son mari qu'il subviennne aux besoins de sa famille, et oblige sa fille à travailler à l'usine). Le fil narratif ne raconte rien ; le récit n'est qu'une non-histoire.

1.2.2. In the Mood for Love

Chez Wong, le spectateur suit bien un homme et une femme dans un Hong Kong appartenant à une époque révolue. Cette époque débute en 1962. M. Chow et

Mme Chan emménage avec leurs époux le même jour dans des appartements voisins. La femme de M. Chow est souvent absente, tandis que le mari de Mme Chan se déplace fréquemment à l'étranger. Très vite, remarquant la présence d'objets identiques ainsi que les absences synchronisées de leurs conjoints, M. Chow et Mme Chan comprennent que leurs partenaires respectifs entretiennent une relation adultère secrète.¹⁴ A partir de cette découverte, M. Chow et Mme Chan se retrouvent régulièrement afin de tenter de comprendre comment la liaison de leurs époux respectifs a débuté. Cependant, à la suite de rencontres répétées, très vite des liens se tissent entre eux. Finalement, après avoir avoué ses sentiments à Mme Chan, M. Chow s'enfuit à Singapour.

Dans le film, les actions, les lieux fréquentés, la musique, les noms, l'âge ainsi que les situations personnelles des personnages (hormis la fonction de journaliste partagée par Chunyu Bai et Monsieur Chow) n'ont plus rien à voir avec le roman *Tête-Bêche*.

A partir de cet instant, on peut s'interroger : dans quelle mesure peut-on parler d'adaptation ?

Bien que Wong dit qu'il ait puisé son inspiration dans ce roman, cette intertextualité reste très méconnue en France. En effet, aucune mention de l'œuvre d'origine (donc du titre), ou bien du nom de l'auteur ne figure sur l'affiche française du film, ni même sur la jaquette des DVD commercialisés.¹⁵ Il

14 De retour de ses différents déplacements à l'étranger, le mari de Mme Chan offre à cette dernière un sac à main identique à celui que possède sa maîtresse. La femme de M. Chow commet la même erreur en offrant une cravate identique à son mari et à son amant.

15 Wong Kar-Wai 王家衛 *In the Mood for Love*, [DVD] Paris, Paradis films, 2001.

en va de même pour le générique de début du film. Il faut attendre le caractère *wan* 完 (fin) pour qu'apparaisse enfin une référence du matériau de base.¹⁶ Là encore, cette référence n'est que partielle. Seul le nom de l'auteur du roman est spécifié (aucune mention du titre).

Après le visionnage et la lecture de ces œuvres, nous constatons que celles-ci sont très différentes. Aussi, nous nous posons la question suivante : *comment* « labelliser » un film d'adaptation littéraire ?

2. Théorie de la notion d'adaptation

L'adaptation d'un média à un autre ne se fait pas sans poser quelques problèmes. En effet, l'adaptation finale peut parfois être très éloignée du support d'origine. Dans ce cas là, une telle adaptation peut-être considérée comme un détournement (voire le vol d'une œuvre), ou bien comme une trahison, tandis que d'autres, selon les points de vues, verront le matériau de base comme un support à l'imagination d'un réalisateur.

Par réflexe, nous associons l'adaptation cinématographique à une question de fidélité. Suivant cette réflexion, le cinéma est au service de l'œuvre littéraire ; le

¹⁶ Après l'apparition du caractère fin *wan* 完, apparaissent successivement les inscriptions suivantes (en caractères traditionnels) :

Remerciements spéciaux *Tebie mingxie* 特別鳴謝

M. Liu Yichang *LiuYichang xiansheng* 劉以鬯先生

film essayant de rester le plus proche possible de la narration. Dans ce cas là, le réalisateur et son équipe technique ne font que transposer l'écrit en images diverses. Pour citer Bazin : « les techniques de récit se sont apparentées au montage et au changement de plan ».¹⁷

Outre le scénario qui reprend les passages et dialogues clés, la mise en image est travaillée pour que d'éventuelles descriptions de lieux, d'objets, de costumes... soient identiques à la description de l'œuvre de base. En d'autres termes, ici l'adaptation est la transformation d'un objet littéraire (roman, nouvelle) fait de mots en un objet filmique fait d'images et de sons ; c'est la transposition d'un ensemble de phrases, narrations et descriptions écrites en un ensemble de séquences plus ou moins dialoguées. Ce qui était donné à lire doit-être donné à voir et à entendre.

Parfois certains aspects du matériau d'origine peuvent-être altérés. Ces modifications sont tantôt volontaires tantôt nécessaires. Par exemple, il est inévitable qu'un film « coupe » ou change certains éléments narratifs pour certaines adaptations qui seraient trop longues. En effet, il est impossible de retranscrire des centaines, voire des milliers de pages dans un temps limité. En dehors de quelques passages du roman remaniés, peu de choses diffèrent entre les deux œuvres.

En fin de compte, cette façon d'aborder l'adaptation n'apporte et ne laisse que peu de place à la création artistique ; il n'y a pas d'enjeu à voir quelque chose de

17 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p.90.

déjà existant fabriqué de bout en bout. C'est la raison pour laquelle des chercheurs ont repensé la notion d'adaptation afin que la fidélité à l'original perde une partie de ses « privilèges ».

Bazin s'interroge sur la notion d'adaptation : s'il critique l'adaptation trop proche du roman qui n'apporte rien artistiquement et culturellement, il reproche toutefois l'adaptation trop libre. Cependant, il reconnaît en tant qu'adaptation, le rattachement à un auteur à des fins de prestige. Dès le début de son article "Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation", il soutient que dans le processus d'adaptation, le cinéma emprunte parfois des personnages :

L'adaptation du Comte de Monte-Christo, des Misérables ou des Trois Mousquetaires n'est pas du tout du même ordre que la Symphonie pastorale [...] Javert et d'Artagnan font désormais partie d'une mythologie extra-romanesque. Ils jouissent en quelque sorte d'une existence autonome dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue.¹⁸

Dans son livre *From Novel to Film*, Brian McFarlane répertorie les différentes théories et types d'adaptation faisant autorité.¹⁹ Celles établies par Geoffrey Wagner et Dudley Andrew ont particulièrement attiré notre attention.²⁰ Chacun deux distinguent trois différentes catégories d'adaptation.²¹

18 Bazin, p. 81.

19 Brian McFarlane, *From Novel to Film*, Oxford, Clarendon press, 1996.

20 McFarlane, pp. 10-11.

21 Voici les découpages proposés :

Geoffrey Wagner :

Transposition, «dans laquelle un roman est donné directement à l'écran avec un minimum d'interférence apparente» ;

Commentaire, «où un original est pris et volontairement ou involontairement modifié à certains égards... quand il y a eu une intention différente de la part du cinéaste, plutôt que l'infidélité ou la violation extrême» ;

Analogie, reprise thématique suffisamment importantes et/ ou développées afin de représenter un départ assez considérable pour faire une autre œuvre d'art.

Dudley Andrew réduit les modes de relation entre un film et son roman source selon les mêmes critères que Wagner sous différentes appellations et dans un ordre différent : Emprunt, Intersection, et Fidélité de la transformation.

Bien qu'ils nomment ces trois rubriques différemment, leur découpage correspond aux mêmes idées. Ils différencient la transposition (adaptation fidèle), l'adaptation libre qui consiste à mélanger pour une bonne part des éléments du roman avec des libertés (artistiques et créatives), et l'emprunt de thématiques... du texte d'origine.²²

Outre la transposition du récit, la réinvention de celui-ci ou la manière de développer des thématiques communes, compte aussi la façon dont tout cela est transposé. La narration tient/ joue donc un rôle pivot dans le processus d'adaptation.

Sans forcément chercher à hiérarchiser ni à organiser les techniques d'adaptation, on peut aussi appréhender celles-ci sous différents aspects (récit, mouvement littéraire, artistique ou cinématographique, thématique...) .²³ Outre le fond d'un ouvrage littéraire, la forme compte tout autant.

Par ailleurs, nous affirmons que tout acte de création représente ou du moins est ancrée dans une époque politique et historique. Celle-ci influe donc autant sur

22 A titre d'exemple :

Les différents film constituant la saga Harry Potter sont considérés comme une adaptation fidèle. Les seuls aspects narratifs altérés ou manquants le sont pour une question de durée. Les descriptions, événements, dialogues sont intégrés au maximum aux films.

Thirst, ceci est mon sang, réalisé par le Coréen Park Chan-wook est une adaptation libre de *Thérese Raquin* d'Émile Zola. Park transpose les grandes lignes du roman dans un Séoul moderne où le personnage principal est un vampire.

In the Mood for Love est une adaptation thématique du roman *Tête-Bêche* ; en rien les « péripéties » qui rythment le roman ne sont adaptées au film de Wong.

23 Deppman soutient cette idée dans l'introduction de *Adapted for the Screen: The Culture Politics of Modern Chinese Fiction and Film*. Étant donné que différentes combinaisons de facteurs peuvent devenir décisives dans presque tous les cas d'adaptation, l'auteur pense que c'est une erreur que d'essayer de fixer des critères hiérarchiques, en ce qui concerne "la science abstraite de l'étude de l'adaptation (chinoise)".

une production littéraire qu'une production artistique ou cinématographique, que n'importe quel autre facteur. Que cette démarche soit faite consciemment ou non, créer implique forcément dans une certaine mesure l'incorporation d'éléments trahissant l'époque vécue.

Chaque adaptation est donc la somme de différents contextes : historique, culturel, individuel et artistique.

Étudier le cinéma, c'est aussi l'étudier en termes anthropologiques, l'étudier comme mode d'expression et lieu d'inscription du sujet. D'un sujet qui loin d'être an-historique, est confronté aux aléas – voire à la crise- de l'historicité de la modernité. L'Histoire, l'actualité, la littérature n'étant pour le cinéma que des avant-textes ou des intertextes, le sujet y entretenant un dialogue avec elles.²⁴

Finalement, l'intertextualité constitue une approche plus intéressante quand on en vient à la question d'adaptation, plutôt que de simplement voir dans un ouvrage une « ressource » qui sert de lien entre un livre et un film. Dans un contexte critique, Christopher Orr fait remarquer que « la question n'est pas de savoir si le film adapté est fidèle ou non à sa source, mais plutôt comment le choix d'une source spécifique et comment l'approche de cette source sert l'idéologie du film ».²⁵

3. De *Tête-Bêche* à *In the Mood for Love*

24 Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 9.

25 McFarlane, p. 10.

3.1. Thématiques

Dans le roman de Liu comme dans le film de Wong, Hong Kong émerge en marge du récit comme une ville tentaculaire et aliénante ; celle-ci entamant sa transformation vers la modernité et son entrée dans la société marchande capitaliste. Cette modernité est principalement montrée par des objets du quotidien qui constituent des symboles de la société de consommation, et qui transforme la façon de vivre. Dans *Tête-Bêche*, cette dénonciation passe par les descriptions des étals, vitrines... tandis que dans le film, ce symbolisme se matérialise par des cravates, sacs à main, équipement électroménager (l'autocuiseur à riz est une modernité technique qui bouleverse la vie quotidienne).

Les deux œuvres abordent aussi le changement du paysage urbain dû à la crise du logement (pénurie d'habitations disponibles notamment due à des vagues d'immigration massive). Le thème de l'immigration (celle de la communauté shanghaienne en particulier) est présent.

Outre la transposition thématique, Wong recrée aussi l'atmosphère faite de tension et de solitude. Dans *In the Mood for Love*, Wong fabrique cette atmosphère de tension en filmant les personnages comme prisonniers de plusieurs cadres (murs, voisinage, norme sociétale, mariage, plans tronqués par des reflets de miroir).

En fin de compte, *Tête-Bêche* offre à *In the Mood for Love*, son atmosphère, son esthétique, et des thèmes plus que son contenu.²⁶ L'intertextualité la plus direct

26 Au sujet de Wong. Deppman dit qu'il procède à une "adaptation composite du roman moderniste de Liu".

et l'utilisation de trois encarts de caractères qui ponctuent le film ; ces inscriptions étant directement tirées de la prose de Liu.

4. 2046

Le questionnement précédent sur l'adaptation nous amène à nous demander si *2046* ne pourrait pas s'appréhender comme une autre adaptation possible de *Tête-Bêche* ?

In the Mood for Love et *2046* ayant d'abord été pensés comme un tout, à quel point *2046* est « imprégné » de ce roman ? Et finalement, quel est le « statut » de ce film ? Est-ce une suite, le second volet d'un diptyque ou une nouvelle/ autre adaptation ?

Pour *2046*, cette question est d'autant plus pertinente car nous pensons que ce long-métrage présente plus d'intertextualité avec *Tête-Bêche* que *In the Mood for Love* et cet hypotexte.

Par la façon dont Liu découpe son récit, et de par la description faites des protagonistes principaux, nous sommes tentés de penser que, *2046* pourrait-être une autre adaptation de *Tête-Bêche*.

Deppman, p.98.

4.1. Résumé 2046

Le film reprend là où s'arrêtait *In the Mood for Love* : Hong Kong 1966, M. Chow est de retour à Hong Kong. Toutefois la personnalité de M. Chow a diamétralement changé ; il n'est plus l'homme réservé et marié de *In the Mood for Love*, mais s'est transformé en « roi du flirt » pour reprendre sa propre expression.²⁷

Dans *2046*, nous suivons M. Chow sur une période s'étalant de 1966 à 1970. Il n'exerce plus la fonction de journaliste qu'à temps partiel, ce qui l'oblige à continuer d'écrire. Ici l'écriture n'est plus seulement un passe-temps (dans *In the Mood for Love*, le personnage écrit des feuilletons de chevaliers errants pour le plaisir), mais devient une profession à part entière. Wong filme sur sur une période fictive de quatre ans les détails du quotidien de M. Chow, ainsi que les errances amoureuses de celui-ci. Par l'agencement d'une mise en abyme, Wong intègre des séquences de l'écriture de M. Chow. Ce dernier se sert d'événements, de femmes ayant marqué son existence... afin d'édifier plusieurs romans de science-fiction. Dans un de ses romans en particulier, ses souvenirs se bousculent, se perdent et se confondent autour d'un train mystérieux où voyage un homme meurtri à la recherche d'un visage aimé et perdu.

²⁷ Tous les dialogues rapportés dans ce mémoire sont extraits du sous-titrage dvd.
Wong Kar-wai 王家衛 *2046*, [DVD] EDV 1187, Paris, Paradis films, 2005.

4.2. Similitudes

4.2.1. *Récits interconnectés*

Tout comme *Tête-Bêche*, *2046* est construit sur deux histoires. Chacune de ces histoires est axée sur une temporalité opposée : la diégèse se déroule principalement dans une reconstitution du Hong Kong des années soixante, tandis que l'autre histoire se passe en 2046. Même si la seconde période créée par Wong est fictive, il n'en demeure pas moins que les protagonistes du film et de la fiction futuriste ressentent parfois les mêmes émotions, traversent les mêmes épreuves, vivent les mêmes expériences... De manière identique dans *Tête-Bêche*, Chunyu Bai et A Xing remontent les mêmes boulevards, assistent aux mêmes événements.... sans jamais entrer en interaction.

4.2.2. *Agencement*

L'impression de coupure et de reprise entre quasiment chaque fin et début de chapitre dans *Tête-Bêche* est retransmise entre la fin de *In the Mood for Love* et *2046*.

她希望能够嫁给这种男子。这样想时，已走到距离家门不足一百步的地方。她见到地上有一张照片。

[第十一章]

亚杏见到那张照片，不能没有好奇。将照片拾了起来，定睛一瞧，心就扑通扑通阵子乱跳。那是一张猥亵的照片。²⁸

A Xing n'était plus qu'à quelques pas de chez elle et se disait qu'elle aurait bien épousé un mari comme celui-là quand, soudain, elle trouva une photographie par terre.

[Chapitre 11]

A Xing naturellement intriguée par sa découverte, se baissa et ramassa la photo. [...] son cœur se mit à battre. L'image était obscène.

En effet, l'un des événements marquant de *In the Mood for Love* est le dépôt d'un secret de M. Chow dans un trou des ruines d'Angkor Vat. Peu après, le film s'achève, et le spectateur reste sur sa faim face à la non divulgation de ce secret. Néanmoins, *2046* s'ouvre sur un lent travelling arrière ; la caméra sort d'un trou, comme pour signifier au spectateur que le film reprend là où M. Chow avait laissé son secret. Par ailleurs, un peu plus loin dans le film nous en découvrons la teneur, puis finalement, par un effet de symétrie, le dernier plan est l'inverse du plan d'ouverture (lent travelling avant) : l'image fond dans le trou ; la boucle est bouclée.

De plus, Teo nous fait remarquer que si nous étudions *2046* comme le dernier volet de la trilogie des années 1960, par le resurgissement du personnage de Mimi/ Loulou (personnage important de *Nos Années sauvages*) et de certaines références (dont nous parlerons dans le chapitre suivant), nous voyons clairement que Wong reprend le style de Liu, où l'écriture semble être faite aussi bien de connexions que de déconnexions (pour reprendre la terminologie de Teo).²⁹

28 Liu, p. 13.

29 Teo, p. 141

4.2.3. Contenu

Ensuite, d'un point de vue narratif *2046* partage plus de références intertextuelles que *In the Mood for Love* avec le roman de Liu. En effet, lors de la première apparition de M. Chow dans *2046*, nous apprenons qu'il était à Singapour et qu'il fréquentait les tripots. Les premiers dialogues nous apprennent également qu'il est censé ne pas les fréquenter ; cela suggère donc qu'il les fréquente assidûment et qu'il perd beaucoup au jeu (dans les deux récits, les personnages masculins ont reçu une aide féminine afin de remédier à leurs problèmes financiers). De plus, une voix-off parle de cet épisode au passé. Plus loin dans le film, M. Chow se décrit comme un journaliste fauché, à moitié chômeur. Dès le retour de M. Chow à Hong Kong, la voix-off indique qu'il est toujours journaliste (pigiste). Dans la séquence suivante, nous le voyons fréquenter le monde des dancings et être « le roi du flirt ». Par ailleurs, si nous étudions *2046* comme la suite de *In the Mood for Love*, le personnage de M. Chow apparaît célibataire (donc divorcé par extension par rapport à son statut sentimental dans *In the Mood for Love*).

Par cette énumération, et même si cela peut être présenté en désordre, nous voyons bien que les expériences de vie du personnage de Chun Yubai (Singapour, tripot, relations éphémères, problèmes pécuniaires, métier, déboires au jeu, divorce...) ont bien été conservées et transposées au personnage interprété par Tony Leung.

De plus, dans la fiction de Liu, tout comme dans le film de Wong, nous trouvons de nombreuses redondances.

4.2.4. Esthétique

4.2.4.1. Image

L'esthétique de *2046* est travaillée très subtilement. Les deux « époques » de ce film se distinguent par une identité visuelle forte. Par ce procédé habile (travail sur les couleurs...), Wong retranscrit la dualité des époques et des expériences de vie qui sépare Chunyu Bai et A Xing. Dans le film, cette coupure est faite entre le monde réel de la diégèse et les fictions futuristes qu'écrit M. Chow.

Wong a conservé un éclairage proche de celui qu'il utilisait dans *In the Mood for Love*, à savoir la mise en valeur de couleurs chaudes, avec une patine tirant essentiellement sur l'orange, l'ocre et le jaune, mais aussi le vert. Au contraire, les scènes montrant la prose de M. Chow, et l'utilisation de néons pour l'éclairage du train distillent une impression de froideur, et créent un sentiment de malaise.

Les séquences futuristes tranchent vivement avec les images baignant dans les couleurs chaudes utilisées pour le Hong Kong des années soixante. De plus, les sensations rendues par les couleurs sont exacerbées par le choix des textures ; l'omniprésence du bois dans la représentation du Hong Kong des années soixante

et les surfaces poreuses, contrastent fortement avec l'aspect métallique, lisse et brillant du train, le costume clair des androïdes (majoritairement gris perle) qui reflète la lumière, et la voix robotique de celles-ci.

Nous notons par ailleurs que les couleurs chaudes sont utilisées pour recréer un monde révolu.³⁰ D'une certaine manière, cette douceur chromatique crée un sentiment de nostalgie visuelle, quant à l'utilisation du vert, cela rappelle la texture d'anciennes photographies bien préservées (contrairement aux photographies jaunies).

Finalement, l'usage d'un format Scope (aussi nommé CinemaScope) intensifie la sensation d'aplatissement de l'image (en particulier dans les séquences futuristes), qui par les allers-retours entre les années soixante et 2046, le contraste de la stylisation des images en fonction des époques et des textures crée un effet de distanciation/ rapprochement.

4.2.4.2. Musicalité

Bien que Liu « insère » de nombreuses chansons connues entendues par Chunyu Bai et A Xing, Wong a fait le choix de n'en reprendre aucune. Toutefois, la sélection musicale intégrée à la diégèse participe à la construction de la dualité esthétique du film. Nous entendons à plusieurs reprises différents styles musicaux

³⁰ Ludmila Moreira Macedo de Carvalho, « Temps, espace et la représentation de la subjectivité dans les films de Wong Kar-wai », *Contemporanea*, décembre 2006, Vol. 4 n°2, p. 132.

en décalage avec le lieu de l'action et de l'époque (rythme de cha-cha-cha, airs de bel canto...).

4.2.5. Montage

4.2.5.1. Rythme

Outre les éléments esthétiques susmentionnés, le travail de la gestion du rythme et du temps amplifie le sentiment de dualité entre les époques ; le montage de *2046* inclut quelques ralentis et accélérations.

Bien que M. Chow ait une profession, il semble jouir d'autant de temps libre que Chunyu Bai, et par moments semble s'ennuyer aussi profondément que lui.

Grâce à sa maîtrise, Wong insuffle parfois une lenteur, en utilisant des techniques de montage évoquant l'étirement du temps. En effet, dans certaines séquences, le temps semble suspendu, notamment lorsque M. Chow est installé à son bureau en panne d'inspiration, et où Wong intercale plusieurs plans, dont l'un où nous voyons une cigarette qui se consume, un autre sur la plume d'un stylo suspendu au dessus d'une page blanche... tout cela entrecoupé de trois inscriptions sur fond noir indiquant le temps qui passe (une heure plus tard, dix heures plus tard, cent heures plus tard).

Ces moments de lenteurs renforcent les sentiments d'ennui et de solitude des personnages. Toutefois, à bord du train, le paysage qui défile à grande vitesse et

le changement de luminosité reflètent les mêmes sentiments, tandis que le protagoniste principal ne fait rien, ou est occupé à compter à voix haute (991... 992... 993... 994...995...).

Que ce soit chez Liu ou Wong, nous remarquons que les deux créateurs tentent de capturer l'expérience du temps ; en effet, les personnages sont souvent montrés dans des moments de léthargie (ennui, solitude, routine...)³¹

4.2.5.2. Éclatement de la temporalité

Dans *Tête-Bêche* et *2046*, outre la dualité de deux temporalités bien distincts, Liu et Wong font éclater celles-ci par une construction non linéaire, en faisant divers allers-retours entre les époques. Les souvenirs qu'évoque Chunyu Bai ne remontent pas du plus ancien au plus récent, mais nous sont présentés aléatoirement entrecoupés de réflexions sur le présent. De la même façon, Wong mélange le présent, le passé et l'avenir fictif. Cette gestion de la temporalité retransmet l'aspect fragmentaire de la prose de Liu.³² La fragmentation du temps est aussi travaillée à travers la gestion « ambiguë » de l'éclairage, où Wong entretient une confusion temporelle : il est difficile de savoir si certaines scènes se déroulent de jour ou de nuit.

31 Macedo de Carvalho, p. 124.

32 Sonia FRONT Sonia, « Labyrinth of Time in Wong Kar-Wai's *In the Mood for Love* and *2046* », *Asian Journal of Literature, Culture and Society*, 2012, Vol. 5, n°1, p. 4.

4.2.6. *Style*

4.2.6.1. **Narration**

D'un point de vu narratif, nous pensons que *2046* est plus proche de *Tête-Bêche* que ne l'est *In the Mood for Love*.

Dans *Tête-Bêche*, la narration est fragmentaire et polyphonique. Liu rédige un roman aux histoires interconnectées mais autonomes.

Que ce soit dans *Tête-Bêche* ou dans *2046*, ces deux œuvres ne sont pas bâties sur un schéma narratif classique, mais au contraire, tournent autour de la psychologie des personnages, clé de voûte de la narration.

En effet, dans *2046*, la narration n'obéit pas de façon linéaire aux événements, mais évolue en fonction du flux de conscience du personnage principal, d'où l'utilisation massive de la voix-off, la perturbation de l'unité spatiale et temporelle. Ce courant littéraire confie aux personnages et à leurs émotions la tâche de faire progresser le récit. En effet, que ce soit dans *Tête-Bêche* ou *2046*, nous trouvons que ces deux œuvres sont caractérisées par une absence de trame clairement articulée. Dans les deux cas, il y a une absence de schéma narratif classique ; cependant l'arc des personnages en constante évolution fait avancer le récit. Que ce soit Chunyu Bai ou M. Chow, ceux-ci sont guidés par les émotions et la mémoire.

En effet, ces derniers [films] s'articulent d'avantage autour des personnages et de leurs histoires individuelles qu'autour d'une considérable unité narrative comportant un début, un développement et une fin bien délimités. Nous pouvons dire que, dans les films de Wong Kar-wai, l'économie narrative obéit à un rythme particulier, dictée non pas exactement par la durée « naturelle » et linéaire des

événements racontés, mais plutôt par le flux de conscience des personnages et leurs expériences subjectives.³³

Le monde extérieur ne semble pas exister. Dans *2046*, peu d'extérieurs sont montrés, et lorsque c'est le cas, tout est recréé en studio. De plus, l'occupation des personnages n'importe qu'au niveau sentimental. Les personnages sont donc nécessairement tournés vers le monde intérieur des sentiments et des relations interpersonnelles.³⁴ De plus, Chunyu Bai, A Xing, ou encore M. Chow partagent la même psychologie : un caractère solitaire lié à une insatisfaction chronique du présent. Tous désirent trouver un temps hors du temps. Il est par ailleurs intéressant de noter que dans son article, Macedo de Carvalho parle de « sujet *wongien* », et de l'avenir comme de quelque chose « d'incertain et imprévisible ; il ne peut-être envisagé par les personnages que par le moyen de rêveries, ou encore, est plutôt considéré avec indifférence. »³⁵

Outre la transposition du style et la psychologie des personnages, le flux de conscience a permis de conserver l'aspect nostalgique et mélancolique de l'angoisse du temps qui passe, ainsi que les impressions sensuelles et redondantes.

4.2.6.2. Ambiance

Dans *Tête-Bêche*, l'atmosphère d'insécurité, Hong Kong, et tout ce qui entoure les

33 Macedo de Carvalho, p. 117.

34 Macedo de Carvalho, p. 120.

35 Macedo de Carvalho, p. 123.

personnages est vécu comme étouffant, ce qui accroît la solitude et l'ennui qu'ils ressentent. Cette sensation passe par les nombreuses descriptions sur la crise du logement, les lieux publics bondés (rue, cinéma...).

Dans *2046*, cet écrasement est reconstruit à travers l'espace. Les décors où le plus gros de l'action se déroule sont très exigus (étroitesse du train, des couloirs et des chambres d'hôtel). De plus, l'exiguïté des lieux est renforcée par la présence d'objets (miroirs, murs, encadrements de portes...) qui semblent envahir le cadre.

Visuellement, l'usage du format Scope accroît l'isolement des personnages dans le cadre. Par ailleurs, l'éclairage semi-obscur de certaines scènes donne la sensation que l'écran rétrécit (il y a moins à voir sur l'écran).

4.3. Interludes

Tout comme dans *In the Mood for Love*, Wong insère quelques inscriptions sur fond noir dans le montage de *2046*. Plus nombreuses que dans *In the Mood for Love*, la majorité de celles-ci servent de repère temporel. Trois de ces intertextes sont intégrés comme interludes.³⁶

Cependant au contraire de *In the Mood for Love*, ces interludes ne proviennent pas de *Tête-Bêche* ; par conséquent il n'existe pas de lien d'intertextualité direct entre les deux œuvres. Néanmoins, dans un contexte d'adaptation

³⁶ En dehors de la scène où M. Chow est en panne d'inspiration et où sont affichées les heures qui passent, les autres intertextes précisent ce que fait M. Chow le 24 décembre des années 1966 à 1968.

cinématographique, Paolo Magagnin attire notre attention sur la façon d'aborder la littéralité dans les films de Wong. Il divise celle-ci en trois catégories complémentaires qu'il nomme lecture, relecture et réécriture.³⁷ Pour Magagnin, la lecture implique « l'inspiration constante de la part du cinéaste à un corpus de modèles thématiques et formels ». La relecture « investit le plan de la reprise, de la recréation radicale, voire de la subversion de ces mêmes modèles en fonction de l'univers théorique du réalisateur », quant à la réécriture il s'agit simplement des « modalités par lesquelles le langage, les pratiques et les techniques littéraires sont « traduites » en termes cinématographiques ».³⁸

Finalement, que les interludes proviennent de *Tête-Bêche* ou non, cela ne signifie nullement que Wong ne transpose pas de thèmes communs.

En effet, même si reléguer *2046* à une adaptation de type « intersection » selon la terminologie d'Andrew est tentant en raison des similitudes narrative, stylistique et esthétique, cela ne nous apparaît qu'à moitié convaincant. A la place, nous préférons produire une analyse poussée répertoriant toutes les références thématiques existant entre *Tête-Bêche* et *2046* dans le prochain chapitre, et voir si une adaptation dite analogue selon la terminologie de Wagner est possible.

37 Paolo Magagnin, « Lecture, relecture, réécriture : la littérarité des films de Wong Kar-wai », *Lignes de fuite*, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_108.pdf, consulté le 15 janvier 2018.

38 Francis Vanoye soutient la même idée : « Le texte source est un tremplin à la rêverie des cinéastes. Ils s'en emparent, le choient, le détruisent, le refont encore et encore ».
Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

. 2046

Si dans le chapitre précédent nous reléguions les similitudes de la forme et des descriptions à des transpositions qui ne convainquent qu'à moitié, c'est parce que les thématiques transposées de *Tête-Bêche* à *2046* nous paraissent bien plus pertinentes lorsque nous en venons à parler d'adaptation cinématographique.

Les thèmes de la répétition, des souvenirs perdus, de l'immigration, les transformations de Hong Kong avec son atmosphère d'incertitude, le regret, l'aliénation, la nostalgie, l'érotisme, la solitude, la modernité... sont également transposés dans *2046*. Par ailleurs, la construction de ces motifs est double : le jeu de l'alternance et de la répétition n'est pas seulement transposé depuis le roman source au film, mais fonctionne aussi parfois en « binôme » avec *In the Mood for Love*.

Le titre du long métrage constitue à lui seul un des thèmes principale du roman : l'intersection. En effet, le titre apparaît vingt-huit fois dans le film ; toutefois, ce numéro n'est pas toujours porteur de la même signification.¹ Nous sommes donc confrontés à une intersection de sens. A première vue, dans le film, le numéro

¹ Le nombre 2046 est mentionné oralement vingt-quatre fois. Les quatre autres occurrences sont des divers plans intercalés dans le film (titre d'ouverture, gros plan sur une porte d'hôtel, gros plan sur une clé...).

2046 est associé à un numéro de chambre d'hôtel, à un titre de roman de science-fiction érotique, à un lieu ainsi qu'à une date dans le roman *2047*, et à l'année 2046, date qui marquera un tournant dans l'histoire hongkongaise. Cependant, en examinant attentivement ces différentes occurrences, nous verrons qu'elles sont toutes porteuses de significations plus complexes que celles que nous venons juste d'énumérer ci-dessus.

1. 2046 – Titre polysémique

1.1. Numéro de chambre

Techniquement le numéro 2046 fait référence à deux chambres d'hôtels, à deux époques différentes. Pour les spectateurs vigilants, 2046 est le numéro de la chambre d'hôtel où M, Chow et Mme Chan se rencontrent régulièrement dans *In the Mood for Love* pour écrire des romans de sabres à quatre mains. C'est aussi le lieu, suggéré implicitement, où ils ont consommé leur amour.²

Dans *2046*, la chambre nous apparaît comme une métonymie du souvenir, de l'amour incomplet (perdu pour M. Chow) et du passé. En effet, M. Chow cherche dans un premier temps à habiter la chambre. Cependant en raison des circonstances, cela ne lui est pas possible ; il occupe donc à la place la chambre 2047. Néanmoins, le motif de la répétition fait que d'un bout à l'autre du film

² Le plan montrant le numéro de chambre n'apparaît qu'une seule fois dans *In the Mood for Love*, au moment où la porte se ferme et où M, Chow quitte la chambre d'hôtel pour la toute dernière fois, après avoir attendu en vain Mme Chan.

diverses femmes occupent cette chambre, et pour chacune d'elles, celle-ci est le théâtre d'amours contrariées.

La première occupante est Mimi/Loulou. Celle-ci meurt assassinée par son amant jaloux. C'est d'ailleurs en la raccompagnant un soir chez elle, que M. Chow tombe fortuitement sur ce numéro qui lui rappelle tant de souvenirs.

La seconde occupante est Wang Jinwen, la fille du tenancier de l'Oriental Hotel. Dans cette chambre, M. Chow l'entend répéter à longueur de journée des mots prononcés dans la langue de l'être aimé. Son amour contrarié est dû aux aléas historiques (le père animé d'une rancune patriotique, conséquence de la guerre qui ravive des douleurs, ne peut accepter l'union de sa fille aînée avec un japonais).

La troisième occupante est Mlle Bai. Dans un premier temps, elle et M. Chow y entretiennent un amour uniquement marchand, jusqu'à ce que Mlle Bai développe des sentiments pour M. Chow, et les lui déclare. Parce que M. Chow refuse de ne pas fréquenter d'autres femmes en dehors d'elle, celui-ci rompt leur relation. Après cet épisode, Mlle Bai entretient des relations avec divers hommes qu'elle n'aime pas.

A la suite du départ de Mlle Bai, Wang Jinwen réinvestit la chambre 2046. Ses sentiments n'ont pas changé, cependant au cours d'un été, elle noue une amitié avec M. Chow, qui développe des sentiments sans réciprocité.

Finalement, Wang Jinwen parvient à obtenir son « happy end » : elle s'unit avec l'homme qu'elle aime au Japon.

Nous tenons à attirer votre attention sur le fait que le seul dénouement heureux à

lieu à l'étranger, tandis que tout ce qui « se passe en 2046 » est voué à l'échec.

1.2. Roman de science-fiction érotique

La seconde référence à 2046 autre qu'un numéro de chambre d'hôtel, fait référence au titre d'un roman de science-fiction érotique que M. Chow rédige, confiné dans sa chambre lors des émeutes de 1966 à Hong Kong.

Wong insère des plans où nous voyons M. Chow occupé à écrire, ou en panne d'inspiration. Ces différents plans sont entrecoupés d'images de cette écriture. Wong offre donc à voir quelques images d'un futur d'anticipation violent où les protagonistes semblent vouloir fuir dans le lieu 2046.

Nous trouvons d'ailleurs ironique que M. Chow prétende que les émeutes ne changèrent rien à sa façon de vivre, alors qu'il dit lui même qu'il est resté enfermé tout l'été (« Je ne sortais plus. »), et qu'il écrive un roman dont le titre à lui seul est porteur d'une certaine signification historique. Par cet agencement, Wong crée une intersection de « temps de transition », où Hong Kong est secoué par des événements politiques.³

1.3. 2046, cadre spatio-temporel du roman 2047

³ Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 27.

2047 est le titre du second roman qu'écrit M. Chow. L'action de ce roman de science-fiction se passe en *et* à 2046, à bord d'un train également nommé 2046.

La trame principale de ce roman est la recherche de souvenirs. Hélas cette recherche ne peut aboutir, puisque cette quête est impossible.

Le rêve utopique d'y retrouver tous ses souvenirs devient au fil du roman de plus en plus illusoire, et par conséquent se rêve se transforme en contre-utopie.

Encore une fois, et comme pour la représentation de la chambre 2046, ce numéro à une connotation négative, dans le sens où une telle quête est vouée à l'échec.

En effet, en voix off, M. Chow prononce les mots suivants : « J'ai aimé autrefois. Mais elle m'a quitté. Je suis parti pour 2046 dans l'espoir qu'elle m'attende là-bas. Je ne l'y ai pas trouvée. »

1.4. Changement historique programmé

Pour l'histoire de Hong Kong, 2046/2047 marque le seuil d'un changement programmé. En effet, depuis la Rétrocession (qui a eu lieu 1er juillet 1997), une entente entre l'ancien pouvoir colonial et la République Populaire de Chine stipule que les institutions établies à Hong Kong resteront inchangées dans leur fonctionnement pour une durée de cinquante ans. Cela assure à Hong Kong (*en théorie*) un haut degré d'autonomie pour cette période.

Entre le statut de colonie britannique, et sa « ré »intégration à la Chine, Hong

Kong devient une Région Administrative Spéciale.⁴

Finalement, les sens de 2046 en tant que moment historique et 2046 comme cadre spatio-temporel se rejoignent dans le désir de trouver un temps hors du temps.

2. *Labyrinthe mémoriel*

2.1. Déjà vu

Au sein du roman, Liu transpose plusieurs fois des situations très similaires qui donnent l'impression de déjà vu en raison de situations, descriptions ou dialogues qui à peu de chose près se répètent.⁵ Par exemple, peu importe le cheminement des pensées A Xing, d'une manière ou d'une autre, elles incluent très souvent le nom d'acteurs célèbres. Ces répétitions interviennent à plusieurs reprises au sein d'un même chapitre.

而且会有许多男人追求……许多男人……许多像柯俊雄，像李小龙，像狄龙，像阿伦狄龙那样英俊的男人追求我。⁶

combien de beaux hommes comme Ke Junxiong, comme Bruce Lee, comme Di Long, comme Alain Delon me feront la cour...

4 Le statut politique de Région Administrative Spéciale a été créé spécialement pour Hong Kong (ainsi que Macao) en 1997 (et 1999 pour Macao)

5 A titre d'exemple, nous avons sélectionné deux extraits de *Tête-Bêche* que vous pouvez trouver dans les annexes en page 98.

6 Liu Yichang 刘以鬯 *Duidao* 对倒, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, p. 87.

那男子长得很英俊，有点像柯俊雄、有点像李小龙、有点像狄龙、有点像阿伦狄龙。⁷

L'homme était très beau, il ressemblait un peu à Ke Junxiong, un peu à Bruce Lee, un peu à Di Long, à Alain Delon.

这十几个男人都很年轻，都很英俊，有的像柯俊雄，有的像李小龙，有的像狄龙，有的像阿伦狄龙。⁸

Ils étaient tous très jeunes et beaux. Certains ressemblaient à Ke Junxiong, d'autres à Bruce Lee, à Di Long ou encore à Alain Delon.

男的有点像柯俊雄、有点像李小龙、有点像狄龙、也有点像阿伦狄龙。⁹

Un homme qui ressemblait un peu à Ke Junxiong, un peu à Deng Guangrong, un peu à Bruce Lee, un peu à Di Long, à Alain Delon.

这些男人，个个穿着礼服，个个面露笑容，个个很英俊，有的像柯俊雄，有的像李小龙，有的像狄龙，有的像阿伦狄龙。¹⁰

Tous en costume, tous souriant et tous beaux. Certains ressemblaient à Ke Junxiong, d'autres à Bruce Lee, à Di Long ou encore à Alain Delon.

Chez Wong, ces impressions de déjà vu ne sont là que pour montrer la quête du passé vécu par M. Chow. C'est la raison pour laquelle Wong se répète, copie et cite sa propre œuvre dans *2046*.

De plus, que ce soit dans *Tête-Bêche* ou dans *2046*, la redondance n'a pas seulement un but descriptif/ visuel, mais devient un procédé artistique pour faire naître un sentiment de nostalgie.¹¹

7 Liu, p. 89.

8 Liu p. 90.

9 Liu, p. 91.

10 Liu, p 94.

11 Plusieurs sonorités et images flattent notre mémoire :

Les morceaux « Perfidia » et « Siboney » de Xavier Cugat utilisés dans *Nos Années sauvages* sont réentendus dans *2046*.

Le claquement des talons des femmes que fréquente M. Chow nous rappelle celui de Mme Chan dans *In the Mood for Love*, ou de Mimi/ Loulou dans *Nos Années sauvages*.

Les impressions de déjà vu les plus marquantes fonctionnent en lien direct avec *In the Mood for Love*. Par exemple un peu avant la fin de *In the Mood for Love*, nous nous souvenons que M. Chow partait pour Singapour le cœur brisé. Dans 2046, la situation de Mlle Bai est identique ; elle effectue exactement le même parcours que M. Chow.¹²

Parmi d'autres impressions, rappelons que M. Chow avait coutume de s'enfermer avec Mme Chan dans la chambre 2046 afin d'écrire des romans de sabres à quatre mains. Cette situation est reproduite à l'identique lorsque Wang Jinwen (interprété par Faye Wong) prend la place de Mme Chan. De plus, il est intéressant de souligner que dans les deux situations, M. Chow est amoureux de la femme avec laquelle il écrit, et que dans les deux cas, il vit un amour décevant (non partagé).

A ces diverses répétitions s'ajoute le motif du secret, déjà présenté dans le chapitre précédent.¹³

Parmi les impressions de déjà vu, la plus forte est cristallisée par le personnage interprété par Gong Li. Comme déjà expliqué dans le premier chapitre, le nom de ce personnage est Su Lizhen, nom déjà attribué à un personnage féminin interprété par Maggie Cheung (également interprète de Mme Chan) dans le film

12 De plus nous remarquons qu'après leur rupture, elle noue avec le sexe opposé des relations sans attachement. Par ailleurs, elle fréquente ou a fréquenté plusieurs hommes portant le même nom (Da Bao), tout comme M. Chow à connu plusieurs Su Lizhen.

13 La présentation du secret est repris mot pour mot. De plus, la confrontation entre Mimi/ Loulou et Su Lizhen dans *Nos Années sauvages* (au sujet de leur amant commun) est également recrée mot pour mot lors d'une dispute se déroulant dans les coulisses du cabaret opposant Mimi/ Loulou et une de ses collègues.

Nos Années Sauvage, dont l'action se déroule au début des années soixante. Non seulement elles portent le même nom, mais par un effet de symétrie, l'avant veille de quitter Singapour pour Hong Kong, M. Chow propose au personnage interprété par Gong Li de partir avec lui, ce qu'elle refuse.¹⁴ Nous notons également que quelques années plus tôt, M. Chow avait fait la même proposition au personnage incarné par Maggie Cheung.

Cette impression de déjà vu est encore plus frappante compte tenu du travail accompli quant à la ressemblance physique entre ces deux actrices (coiffure, vêtements...). A cela Wong intègre dans le montage de *2046* quelques plans très semblables à ceux de *In the Mood for Love* (lampadaire, rampe d'escalier, déambulations de M. Chow accompagné d'une femme dans les rues désertes, murs décrépis...).

2.2. A la recherche du temps perdu

Dans *Tête-Bêche*, les objets vus, les rues arpentées, les gens aperçus.... tout cela contribue à faire remonter des souvenirs à Chunyu Bai. Dans *2046*, les souvenirs de M. Chow, sont moins variés, mais ils le hantent.

Métaphoriquement, tous les souvenirs de M. Chow sont enfermés dans la chambre 2046. Ses premiers souvenirs ressurgirent le soir où M. Chow raccompagne Mimi/ Loulou à son hôtel. C'est d'ailleurs à cause du numéro de

¹⁴ Su Lizhen afin de repousser « gentiment » M. Chow, décide de jouer sa décision de l'accompagner ou non aux cartes. Naturellement, étant une joueuse de cartes professionnelle, elle gagne.

cette chambre que M. Chow décide de s'installer dans cet établissement. A partir de là toute histoire avec Mme Chan lui revient en mémoire.

En dehors de l'aspect formel de la simple comparaison entre ces deux œuvres, nous notons que, sous certains aspects, le film réveille des souvenirs encore plus anciens chez le spectateur. Par exemple, nous nous souvenons très bien du personnage caractéristique de Mimi/ Loulou dans *Nos Années Sauvages*, et aussi d'elle mentionnant le nom de l'Orient Hotel lors d'une conversation, du Chinois des Philippines, ou encore de l'histoire de l'oiseau sans pattes.¹⁵

En plus de faire référence à sa filmographie, Wong décuple également l'aspect de déjà vu dans son œuvre dont nous avons déjà discuté un peu plus haut. Cela passe par exemple par le changement de personnalité de M. Chow ; d'homme réservé dans *In the Mood for Love*, il se transforme en dandy cynique aux nombreuses conquêtes dans *2046*, rappelant alors la personnalité de Yuddy.¹⁶

Toujours d'un point de vue esthétique, Wong insère plusieurs plans de M. Chow (parfois accompagné d'une femme, parfois seul) dans un taxi. Il est amusant de constater qu'en dehors de la répétition entre *In the Mood for Love* et *2046*, un plan similaire existe aussi dans *Happy Together*, film antérieur de Wong qui

15 Lors de la rencontre entre Mimi/ Loulou et M. Chow, celui-ci lui dit : « Je ressemblais à ton amant disparu. [...] Tu me parlais de ton amant disparu. Un Chinois des Philippines. Il venait d'une famille fortunée [...] il est mort subitement. ».

« l'oiseau sans pattes » et « le Chinois des Philippines » nous rappelle Yuddy, le personnage principal de *Nos Années Sauvages*.

Par ailleurs, lui et Mimi/ Loulou meurent assassinés.

16 Certains plans renforcent cette impression entre les deux personnages, notamment lorsqu'ils sont filmés devant un miroir occupés à se peigner. Outre l'aspect visuel, Teo nous fait remarquer de nombreuses autres similitudes : la relation que M. Chow entretient avec Mlle Bai est semblable à celle qu'entretiennent Yuddy et Mimi/ Loulou (les liaisons sont caractérisées par le sexe). De plus, le personnage de Mlle Bai est un double de Mimi/ Loulou, les deux femmes étant caractérielles, possessives, et travaillant dans un dancing.

traitait aussi partiellement du changement de souveraineté de Hong Kong.¹⁷¹⁸

2.3. Structure temporelle

2.3.1. *Présent décevant*

Si Chunyu Bai gaspille son présent dans des pérégrinations urbaines, où il ne fait que ressasser le passé car il n'a rien de mieux à faire, M. Chow lui, affiche une attitude totalement blasé, et faussement cynique, où il déclare « Tout ce que j'ai c'est du temps. Ce temps, il faut bien le passer ». De plus, que ce soit conscient ou non, M. Chow à un rejet du présent, ou du moins ne parvient pas à s'extraire du passé.¹⁹ Par ailleurs, même sa prose est tournée vers le passé.

De cette insatisfaction chronique découle le sentiment de nostalgie inhérent aux personnages, et la solitude qui leur pèse tant s'en trouve exacerbée.

Le découpage des différentes temporalités de *Tête-Bêche* est également intégré à *2046*. En effet, pendant tout le roman Chunyu Bai ne fait que regarder en arrière, tandis qu'A Xing aime à se projeter dans un futur fantasmé. Nous retrouvons ces

17 Le tournage du film a commencé avant la Rétrocession, et s'est achevé peu après la réintégration de Hong Kong à la Chine. Le film suit un couple gay dont la relation est rythmée par de nombreuses ruptures et réconciliations. Dans le film, Leslie Cheung qui interprète l'amant du personnage joué par Tony Leung, propose souvent de « repartir à zéro ».

De plus, un plan télévisé du changement de souveraineté est incorporé dans le montage final.

18 Toutes les photographies insérées sont des imprimés écran provenant du DVD *2046*.
Wong Kar-wai 王家衛 *2046*, [DVD] EDV 1187, Paris, Paradis films, 2005.

19 Après avoir fait ses adieux à Su Lizhen l'avant veille de quitter Singapour, nous entendons M. Chow commenter en voix off « On ne remplace pas un être aimé. J'avais cherché en elle la première Su Lizhen sans le savoir moi-même. Elle avait dû s'en rendre compte. »

deux facettes chez M. Chow : il désire retrouver ses souvenirs perdus. Cependant, cette quête passe par le prisme futuriste des deux romans de science-fiction que M. Chow écrit, et dont la diégèse est entrecoupée.

2.3.2. Découpage temporel

2046, c'est essentiellement l'histoire d'un homme qui se souvient des femmes qui ont marqué sa vie. Les souvenirs se brouillent, la chronologie (diégétique et métadiégétique) n'est pas respectée et les quelques extraits des fictions écrites par M. Chow se mêlent à ses souvenirs.²⁰ De plus, nous remarquons que la diégèse est également marquée par les femmes que M. Chow fréquente. En effet, nous ne pouvons dissocier les réveillons de Noël des années 1966 à 1969 des femmes qui ont gravité autour de M. Chow.²¹

3. Modernisme

Dans *Tête-Bêche*, l'entrée de Hong Kong dans le modernisme et la société

20 Comme déjà expliqué dans le chapitre précédent, la temporalité du récit est éclatée. L'ordre chronologique des événements n'est pas respecté, et la fiction de M. Chow est mêlée à la diégèse. De plus, le montage inclut des flash-back et flash-forward.

21 1966 : Mimi/ Loulou ;
1967 : Mlle Bai ;
1968 : Wang Jinwen ;
1969 : Su Lizhen (rencontre ratée car M. Chow n'a pu la retrouver).

marchande est représentée par de nombreuses descriptions d'étals, de vitrines, d'objets clinquants.... Indirectement, l'émergence de la société capitaliste est également montrée au travers des nombreux désirs d'A Xing, les nombreux cambriolages et vols à l'arraché, la spéculation sur l'or ou l'immobilier, que ce soit au travers de descriptions, ou selon l'avis des gens. Au delà de ces descriptions basiques, Liu met en lumière la façon dont l'économie capitaliste de Hong Kong érode l'humanité par l'augmentation du désir insatiable de l'individu pour l'auto-indulgence dans le confort matérialiste.

Wong retranscrit cette idée en deux temps : dans *In the Mood for Love*, le réalisateur s'intéressait à l'aspect matériel. Il prenait le temps d'insérer des gros plans, ainsi que de faire parler ses personnages de sacs à main, de cravates et d'autocuiseurs. Dans *2046*, l'aspect mercantile prend une forme immatérielle, ce qui se traduit par le rapport que M. Chow entretient avec la notion du temps, le rapport au corps, ainsi que la marchandisation de sa relation avec Mlle Bai.

Finalement, c'est avec cynisme que Wong dénonce l'excès du modernisme, en donnant une valeur concrète aux choses qui ne devraient pas en avoir ; le sexe relève de l'ordre de la dépense et du divertissement.

En dehors de l'aspect marchand, la modernité érode également les relations sociales : M. Chow n'aime plus une femme en particulier, mais au contraire a des aventures avec d'innombrables femmes interchangeables.

Nous considérons que ce thème est aussi traité musicalement. En effet, les références musicales signalent une sensibilité cosmopolite dans la diégèse,

puisque la bande originale du film contient des musiques « importées », telles que deux airs d'opéra extraits de *Norma* aria « Casta Diva » et de *Il Pirata* du compositeur Vincenzo Bellini, « The Christmas Song », chanson de Nat King Cole, ou des airs de musique latine.²²

Nous soulignons que dans de nombreux chapitres, Liu mettait déjà en lumière ce mélange culturel et géographique par de fréquentes références à la culture populaire, en incluant notamment le nom de célèbres vedettes aussi bien occidentales (Alain Delon, Helen Hayes, Clark Gable) qu'asiatiques, originaires de Chine (Chen Baozhu 陈宝珠) et de Taïwan (Yao Surong 姚苏荣).

D'un point de vu temporel, nous estimons que la modernité est également montrée par l'importance donnée à la date du 24 décembre, puisque cette date est essentiellement un marqueur culturel occidental.

4. Hong Kong

22 Emily Yeh, «Transcultural Sounds: Music, Identity and the Cinema of Wong Kar-wai » https://repository.hkbu.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1015&context=lewi_wp, consulté le 4 avril 2018, p.5.

4.1. Histoire²³

Les événements les plus marquant impliquant Hong Kong commencèrent au dix-neuvième siècle avec les guerres de l'Opium.²⁴ Les résultats de ces guerres font qu'à l'issue du premier conflit en 1842, Hong Kong est cédée à perpétuité à la Grande Bretagne par le traité de Nankin, et la péninsule de Kowloon est cédée à l'empire britannique à la fin du second conflit.²⁵ En plus de ces cessions, le Royaume Uni profite de la défaite de la Chine lors de la première guerre sino-japonaise (1894-1895) pour extorquer et contrôler d'autres territoires situés autour de Hong Kong.²⁶ Cependant, à l'inverse des deux premières annexions, les nouveaux territoires acquis sont placés sous domination britannique pour une durée de 99 ans.²⁷ Cette condition est ratifiée par la Seconde convention de Pékin en 1898.²⁸

La région principalement peuplée de pêcheurs (n'appartenant pas à l'ethnie majoritaire Han), voit s'installer les premiers migrants originaires de la Chine continentale. Ces derniers viennent profiter de l'essor du commerce dû à la présence britannique. Par la suite d'autres viendront y trouver refuge lors de la Première guerre mondiale. A l'inverse, plus de la moitié de la population

23 Jean-Philippe Béja, *Hong Kong 1997 : Fin d'un siècle, fin d'un monde ?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

24 Première guerre de l'Opium *Di-yi ci Yopian zhanzheng* 第一次鸦片战争

Suivant les sources, certains font débuter cette guerre en 1839 et d'autres en 1840 ; la première guerre de l'Opium s'achève en 1842, par la signature du traité de Nankin *Nanjing Tiaoyue* 南京条约 premier traité d'une longue liste appelée « traités inégaux ».

25 Seconde guerre de l'Opium *Di-er ci Yopian zhanzheng* 第二次鸦片战争 (1856-1860)

C'est la convention de Pékin *Beijing tiaoyue* 北京条约 qui ratifie la cession de la péninsule de Kowloon en 1860.

26 L'acquisition de ces nouvelles terres est appelée Nouveaux Territoires *Xin jie* 新界

27 Les Nouveaux Territoires s'étendent essentiellement au nord de Hong Kong, jusqu'à la rivière Shenzhen, et inclut quelques îles.

28 Seconde convention de Pékin *Zhong-ying zhantuo xianggang jiezhi zhuantiao* 中英展拓香港界址专条

Ce traité inégal est parfois référencé sous le nom de Convention pour l'extension du territoire de Hong Kong.

hongkongaise fuit lors de l'occupation japonaise durant la seconde guerre mondiale. Après la prise du pouvoir par les Communistes en 1949, plusieurs vagues de réfugiés (apportant capitaux et savoir-faire) se succèdent, la plus importante ayant lieu à la suite de la politique économique désastreuse du Grand Bon en Avant.²⁹ L'arrivée d'une vaste quantité de main d'œuvre bon marché, ainsi que le transfert de capitaux permettent de relancer la croissance d'une économie en berne.

Cependant, même si Hong Kong se développe et entame sa transition vers la modernité, l'archipel connaît plusieurs crises : immobilière d'abord, car l'afflux massif de réfugiés mène à une pénurie de logements, puis d'ordre civique. Les émeutes de 1966 et les émeutes pro-communiste de 1967 sont les plus marquantes.³⁰ Les agitations de 1967 sont principalement menées par des jeunes, galvanisés par la Révolution Culturelle entamée un an plus tôt en Chine continentale. C'est aussi à cette période que naît le questionnement autour de la notion de citoyenneté hongkongaise.³¹

En 1984 est signé la déclaration conjointe sino-britannique, traité qui stipule que le gouvernement de la République Populaire de Chine reprendra en 1997 (à l'expiration du bail de 99 ans des Nouveaux Territoires) le contrôle de la souveraineté de Hong Kong au sens large (Hong Kong, Kowloon, Nouveaux Territoires).³² Dans ce traité est ratifiée la politique adoptée quant à Hong Kong.

29 Grand Bon en avant *da yue jin* 大跃进 (1958-1960).

30 Les émeutes de 1966 durent moins d'un mois, et constituent le premier grand mouvement social à Hong Kong, qui conduit éventuellement aux émeutes violentes de 1967 qui durèrent six mois.

31 Gregory B. Lee « Made in HK ? », *Vacarme*, 26 avril 2000, n° 11, p. 1.

32 Considérant tous les traités existant entre la Chine et le Royaume Uni comme inégaux, le gouvernement chinois a toujours tenu à se voir restituer l'ensemble du territoire formant Hong Kong et pas uniquement les Nouveaux Territoires. En raison de « l'infaisabilité » d'un découpage territorial entre les Nouveaux Territoires et le reste

Selon le principe « un pays, deux systèmes », le socialisme pratiqué par la Chine ne serait pas étendu à Hong Kong, qui garderait son système capitaliste, et sa façon de vivre pour une durée de cinquante ans, jusqu'à la fusion concrète de Hong Kong et de la Chine.³³

4.2. Immigration

L'immigration est intrinsèquement liée à l'histoire hongkongaise, si bien que nous ne pouvons nous permettre de discourir sur l'histoire de Hong Kong, sans évoquer un instant l'immigration.

Hong Kong est une métropole d'immigrants peuplée de Chinois de tous les coins de Chine, pas seulement de gens originaires du Guangdong parlant cantonais, mais aussi de Shanghai et du Fujian, de « *boat people* » Tanka, de Hakka et de ceux dont les ancêtres sont venus d'encore plus loin, comme les indiens de troisième et quatrième générations qui parlent à présent cantonais.³⁴

Dès le début du premier chapitre du roman, Liu insère cette notion à son écriture : « Une « ville canaille »... Un arbre sans racine... Son temps, elle l'emprunte... Un arbre sans racine... Son temps, elle l'emprunte... »

Par le choix du lexique (ville, racine, temps emprunte), Liu soulève la

de Hong Kong, (lignes de métro communes, aéroport...) le Royaume Uni céda, et la Chine obtint gain de cause.

33 Les points importants de la déclaration commune sino-britannique sont repris dans La Loi fondamentale Xianggang jiben fa 香港基本法 ; ce document fait office de constitution hongkongaise.

34 Lee, « Made in HK », p. 2.

L'aspect melting-pot de l'immigration hongkongaise est également évoqué dans *Tête-Bêche* (passe par le flux de conscience de Chunyu Bai) par l'utilisation de ce même terme dans la traduction française (ou *huayangzachu* 华洋杂处 dans le texte original, p. 164).

problématique de l'identité hongkongaise dès le début de son roman. Ce questionnement passe par une réflexion sur le temps, l'espace et l'immigration.

Si Liu revient fréquemment sur les souvenirs de Chunyu Bai quand il vivait à Shanghai, Wong traite ce thème plus subtilement, en fonction de l'utilisation des langues et de l'espace.

4.2.1. Langue

Hong Kong est avant tout une terre d'exil. Les vagues d'immigration successives amènent des gens venant de différentes régions, parlant différentes langues à émigrer dans un espace restreint.³⁵ Il n'y a donc sûrement rien d'étonnant à entendre parler différentes langues à Hong Kong, que soit dans les années soixante ou jusqu'à récemment.³⁶

Wong créé un film plurilingue, où chaque acteur, chaque actrice parle sa langue maternelle. M. Chow et Wang Jinwen s'expriment en cantonnais, Mlle Bai, Su Lizhen et le patron de l'hôtel parlent en mandarin, et le passager sans nom du

35 Outre Chunyu Bai, Liu fait comprendre avec subtilité au lecteur que A Xing vient d'une famille d'immigrés, que sa langue maternelle est le mandarin, et qu'elle ne maîtrise pas, ou pas assez bien le cantonais.

她变成一个电影明星。

然后她想像自己的第一部电影在一家大戏院公映。那是一家规模极大的电影院。这家电影院从来不映国语片。这一次，破例公映亚杏的处女作。

Elle devenait une star.

Puis elle rêva du passage en salle de son premier film. C'était un cinéma immense qui ne passait jamais de film en mandarin, mais pour la première apparition d'A Xing à l'écran, on avait fait une exception.

Liu, p. 182.

36 Le mélange linguistique dans la fiction de Wong est quelque chose de récurrent ; en voici quelques exemples dont l'action du film est limitée à Hong Kong. :

- *Chungking Express* : cantonnais, mandarin, anglais, hindi, japonais ;

- *Les Anges déchus* : cantonnais, mandarin, taïwanais, japonais, anglais.

train de fiction qu'écrit M. Chow relate son histoire en japonais.

Malgré la mosaïque de langues entendues, les acteurs se donnent la réplique normalement ; les personnages ne relèvent à aucun moment les différences linguistiques, et tous se comprennent parfaitement. Par ailleurs, le choix linguistique sert aussi à recréer l'ambiance tirant sur l'onirisme des chapitres où nous suivons les pensées d'A Xing.³⁷

4.2.2. *Espace*

Intrinsèquement, quand on en vient à parler d'immigration hongkongaise, on ne peut pas dissocier le rapport à l'espace qui va avec. Si dans *Tête-Bêche* la notion d'espace est réduite au strict territoire de Hong Kong, et au problème de la surpopulation (qui induit la crise du logement), Wong lui s'intéresse plus à l'espace en terme de flux migratoire plutôt qu'en lieu précis, déterminé.

En effet, ce sont en majorité des migrants qui ont peuplé la cité. Néanmoins, pour la majorité des gens exilés, Hong Kong n'a jamais été la destination, mais plutôt un lieu de transit.³⁸

37 Stephen Teo, *Wong Kar-wai*, Londres, British Film Institute, 2005, p. 152.

38 Gregory Lee, « Hong Kong ou la construction d'une identité démocratique autonome », *Nouvel Obs*, p. 5.

Dans les années cinquante, beaucoup de Chinois transitèrent par Hong Kong avant de s'exiler aux États-Unis. Ce fait est d'ailleurs rapporté par Chunyu Bai :

那时候，有钱人都移居外国，香港楼价狂跌。

Nashihou, youqianren dou yiju waiguo, xianggang lou jia kuangdie.

A l'époque les gens fortunés allaient s'installer à l'étranger et, sur Hong Kong, l'immobilier chutait de façon spectaculaire.

Liu, p. 141.

Dans *2046*, Wong montre implicitement diverses origines migratoires. D'après la langue parlée, nous supposons que le patron de l'hôtel est originaire du nord de la Chine (il dit avoir fait ses études à Harbin), et que Mlle Bai est également originaire de la Chine continentale.³⁹

Toutefois, Wong ne filme pas uniquement des gens qui quittent un point A pour Hong Kong comme point B, mais étend ce thème au delà des frontières de la cité ; il n'est plus question de ne filmer qu'une seule communauté en particulier.⁴⁰

Dans *2046*, Wong filme une immigration pan-asiatique. Cela passe par les dialogues. Par exemple dans la conversation entre M. Chow et Mimi/Loulou, celui-ci parle d'« un Chinois des Philippines ». Toutefois, l'immigration pan-asiatique est surtout montrée à travers Su Lizhen : bien qu'elle parle un mandarin impeccable, elle n'est pas originaire de Chine, mais du Cambodge (d'après les dialogues entendus elle serait de Phnom Penh). Cependant, à cause de la guerre du Vietnam, elle immigré à Singapour, sans savoir combien de temps elle y restera. Il est d'ailleurs tout à fait possible qu'avant Noël 1970 elle ait quitté Singapour pour d'autres lieux. Cette possibilité est émise par le fait que M. Chow s'est rendu à Singapour dans l'espoir de la retrouver, mais n'y est pas parvenu.

En dehors de Su Lizhen, M. Chow, A Ping (collègue et ami de M. Chow), Mlle Bai et

39 De par son accent, nous supposons également que Mlle Bai est originaire d'une région du nord de la Chine (prononciation de rétroflexes).

40 Dans *In the Mood for Love*, Wong ne représentait en tant qu'immigré que la communauté Shanghaienne (la pensionnaire de Mme Chan).

Da Bao (un amant de Mlle Bai), tous sont allés, vont, ou ont l'intention de s'établir à Singapour.

Dans ce film, l'immigration n'est pas quelque chose de définitif, M. Chow tout comme Chunyu Bai étant tout deux revenus de Singapour. Finalement, Wong étend le thème de l'immigration en y incluant le thème de l'exil (forcé et volontaire).

4.3. Entre fiction et réalité

Comme l'a souligné Michel Serceau, le parcours personnel d'un individu est lié aux soubresauts de l'Histoire.⁴¹ Nous ne trouvons donc pas surprenant que les deux œuvres incorporent des éléments propres au parcours personnel des artistes, ou de leur époque ; les créateurs ne font qu'intégrer les changements dont ils sont témoins.⁴²

Nous avons remarqué que Liu a attribué quelques aspects de son propre parcours à Chun Yubai, notamment le fait d'avoir émigré de Shanghai à Hong Kong afin de fuir la guerre. Il a également dépeint les changements économiques et physiques opérés à Hong Kong (tunnel reliant l'île Victoria à la péninsule de

⁴¹ Se référer à la citation du chapitre deux, à la page 39.

⁴² Même si le parcours personnel des artistes ne constituent pas un thème en soit, nous trouvons tout de même que l'extratextualité quant aux similitudes vécues a contribué à façonner un traitement commun des changements dont ils sont témoins au sein de leurs œuvres ("dualité" artistique).

Kowloon, construction massive d'habitations...) dont il a été témoin.

De la même manière, quelques années avant et après la Rétrocession, il apparaît que de nombreux réalisateurs hongkongais aient émis en marge de leur film certaines réflexions ou craintes quant au changement de souveraineté.⁴³ Wong ne déroge pas à ce questionnement. *2046* est indirectement jonché de réflexions en lien avec l'histoire de Hong Kong.⁴⁴

4.3.1. Conscience historique

Le récit filmique est entremêlé et ponctué de faits historiques passés et événements à venir. Le film se déroule sur deux périodes majeures de l'histoire de Hong Kong : les années soixante secouées par des émeutes (celles de 1966 et 1967 sont intégrées au film) ce qui amène à s'interroger sur l'identité de hongkongaise et la notion de citoyenneté, et l'année 2046 qui marque la fin de la promesse du maintien de la politique et des institutions en vigueur.

Outre que l'intersection des temps fait partie intégrante de la diégèse, elle peut aussi être comprise comme une interrogation quant à l'avenir de Hong Kong, coïncé entre un passé semi-colonial, et un futur incertain potentiellement perçu/

43 A ce sujet plusieurs articles ont été écrits ; dans notre recherche nous nous sommes notamment servi du travail de Vivian P. Y. Lee (*Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*).

44 Il est intéressant de noter qu'entre *In the Mood for Love* et *2046*, Wong a d'une certaine manière conservé le thème de l'intersection. Il a substitué la transformation de Hong Kong (crise du logement) par le changement historique.

En plus de cela, si nous nous référons au titre original de *In the Mood for Love* huayangnianhua 花样年华 nous remarquons que Wong a également conservé l'intersection des temps entre les deux films. Le titre original faisant référence au titre d'une chanson populaire interprétée en mandarin par Zhou Xuan 周璇 en 1946.

vécu comme une néo-colonisation.⁴⁵ En effet, le film se termine sur une note d'inquiétude, où M. Chow, le regard empreint de tristesse, accepte d'être seul. Au même moment apparaît le dernier interlude du film.

他一直没有回头
他仿佛坐上一串很长很长的列车
在茫茫夜色中开往朦胧的未来
Il ne se retourna pas et eut l'impression de monter dans un train sans
fin lancé dans la nuit insondable vers un futur brumeux et incertain.⁴⁶

Puis, M. Chow est entendu une dernière fois en voix off : « Le voyageur pour 2046 n'a qu'une idée en tête : retrouver ses souvenirs perdus, car on dit que rien ne change jamais à 2046. Nul ne le sait au juste car nul n'est revenu.

Notre interprétation suggestive d'une conscience historique morose, voire pessimiste, est renforcée par le très bref extrait de la déclaration conjointe sino-britannique entendu au générique de fin.⁴⁷

Cette vision morose de la fin est renforcée par notre façon d'interpréter le commencement du film. Au début de celui-ci, nous apprenons M. Chow regagne Hong Kong en 1966. La dimension historique l'emporte sur la fiction puisque

45 Lors du changement de souveraineté, il est intéressant de souligner que dans une certaine mesure la réunification peut-être perçue comme une seconde colonisation. Cette vision (notamment avancée par Ackbar Abbas dans *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*) est due au fait que tout Hong Kong doit se soumettre au gouvernement de Pékin, gouvernement moins avancé, développé, éduqué..... que ne l'est Hong Kong.

Gregory B. Lee lui parle de néo-colonialisme (« Hong Kong ou la construction d'une identité démocratique autonome », page 15).

46 Wong Kar-wai 王家卫 *2046*, [DVD] EDV 1187, Paris, Paradis films, 2005.

47 Ce sentiment pessimiste est également dû au fait que lors des décisions de ce qu'il allait advenir de Hong Kong et de sa population, celle-ci fut totalement écartée des négociations. Toutes les décisions stipulées dans la déclaration conjointe, puis dans la Loi Fondamentale ont été décidées entre le gouvernement de Pékin et le Royaume Uni.

Pour la population hongkongaise, lors de l'adoption de la Loi Fondamentale en 1990, ce sentiment est renforcé, par le massacre de Tiananmen survenu quelques mois auparavant, en 1989.

avant de nous renseigner sur la situation du personnage, le personnage joué par Tony Leung spécifie en premier (par l'utilisation de la voix-off) que « j'arrivai à Hong Kong fin 1966, juste avant les émeutes », à la suite de quoi Wong insère brièvement des images d'archives.

Le second bouleversement intervient peu après. Dès son retour à Hong Kong, M. Chow rencontre une vieille connaissance (Mimi/ Loulou) le soir du réveillon de Noël en 1966 qu'il raccompagne chez elle (chambre 2046 de l'Orient Hotel). Peu après nous apprenons qu'elle a été sauvagement assassinée par son amant jaloux, après quoi sur le procédé de la répétition, des images d'archives et la voix-off sont réutilisées afin d'informer le spectateur que « le 22 mai 1967, le couvre-feu fut décrété. Des attentats avaient semé la panique et l'économie était en crise ». A ce moment du récit, M. Chow indique qu'il écrit un roman de science-fiction érotique ayant pour titre *2046*.

Le meurtre de Mimi/ Loulou est incorporé dans la fiction de M. Chow. Ce roman sert de mise en abyme pour parler de la situation de Hong Kong : un passage de celui-ci est représenté dans le film.⁴⁸ Nous y voyons l'amant jaloux de Mimi/ Loulou observer du dessus (plan filmé en plongé) cette dernière couchant avec un autre homme dont seul le dos est visible.

Symboliquement, Wong crée une allégorie où l'amant jaloux représente la République Populaire de Chine, et son désir de posséder l'enclave hongkongaise (représentée par Mimi/ Loulou). Par ailleurs nous avons remarqué que l'amant anonyme, en plus d'être le seul obstacle entre Loulou et son amant jaloux, a aussi

48 Le meurtre de Loulou par l'amant jaloux est l'intrigue principale du roman *2046*.

la particularité d'avoir le dos tatoué. Les motifs de ce tatouage sont de grandes lignes noires qui ressemblent à des fils de barbelé.

De plus, lorsque M. Chow exprime son désir d'habiter la chambre 2046, le patron de l'hôtel lui répond que cela n'est provisoirement pas possible puisque la chambre doit-être repeinte, et donc que M. Chow doit attendre la fin des travaux, et en attendant occuper la chambre 2047. A ce sujet, Nathalie Bittinger nous a fait remarquer que « ces métaphores de constructions, reconstructions et réparation font signe vers l'Histoire ».⁴⁹

Toujours sur le thème d'une conscience historique, Wong créé une intersection musicale avec l'aria « Casta Diva ». L'opéra *Norma* raconte l'histoire d'une prêtresse déchirée entre sa loyauté envers son peuple et sa patrie (la Gaule), et son amour pour un chef de l'armée romaine occupante.

Cet aria sert d'allégorie à deux niveaux : le premier est le parallèle avec la relation sentimentale qu'entretient Wang Jingwen et le Japonais ; le père de cette dernière, tenancier de l'Oriental Hotel voyant le Japonais comme un ennemi.⁵⁰

Le deuxième niveau de lecture s'apparente aux tensions politiques entre la Chine et Hong Kong.⁵¹

49 Nathalie Bittinger, *2046 de Wong Kar-wai*, Paris, Armand Colin, 2007, p.48.

Les « signes » en question se rapportent au bail de location de 99 ans des Nouveaux Territoires, mais aussi aux cinquante années à venir à partir de la Rétrocession.

50 Par ailleurs, c'est le tenancier de l'Oriental Hotel lui-même qui choisi d'écouter à plusieurs reprise ce morceau de musique.

51 Vivian P. Y. Lee, p. 40.

4.3.2. Conscience spatiale

Comme nous venons de voir, Wong tient dès le début de son film un discours politique tout en pointillé.

En ce qui concerne 2046, nous remarquons que les personnages (comme Chunyu Bai) « bougent » beaucoup, et que malgré leurs déplacements, ils continuent bien souvent d'être malheureux/ incomplets dans le nouvel espace choisi.

Nous avons déjà expliqué que M. Chow émigre à Singapour a la fin de *In the Mood for Love*. Mais parce qu'il demeure malheureux là-bas, il décide de retourner à Hong Kong. Peu après son retour il souhaite occuper la chambre 2046, mais parce qu'il ne le peut pour des raisons techniques (la chambre doit être remise à neuf), il s'installe dans la 2047 où il se sent toujours incomplet, et est souvent filmé en train d'observer ses différentes voisines à travers le mur qui sépare sa chambre de la 2046.

Les femmes logeant dans la chambre 2046 n'ont guère plus de chance. Mimi/Loulou meurt poignardée, Mlle Bai (le cœur brisé) émigre à Singapour, et Wang Jinwen est provisoirement admise à l'hôpital pour dépression (ce qui est sous-entendu).

Finalement, pour échapper quelque chose ou quelqu'un, les personnages connaissent des bouleversements continuels, où l'espace (et le temps) reste

provisoire.⁵²⁵³ De plus, ce constant état de changement reflète l'instabilité politique de Hong Kong (ville coloniale, terre d'exil, lieu de transit, ...) et émotionnelle des personnages.

5. Mood

5.1. Érotisme

Dans *Tête-Bêche*, l'érotisme est essentiellement présent à travers le personnage de A Xing, dont le corps s'éveille au désir sexuel. Dans le roman, cela commence par la découverte d'une photographie à caractère pornographique (« obscène ») qui titille la curiosité de la jeune fille. Malgré le fait qu'elle risquerait une bonne correction si ses parents venaient à apprendre qu'elle avait une telle chose en sa possession, A Xing préfère prendre le risque de garder cette photographie. Après l'avoir examinée minutieusement, A Xing commence à développer ses premiers fantasmes. Liu en décrit quelques-uns. Dans certains passages du roman, il décrit également l'excitation ressentie par A Xing.

Dans *2046*, l'érotisme est essentiellement développé dans un style audio-visuel. Musicalement, celui-ci est distillé par l'utilisation de rythmes sensuels.

52 Mlle Bai quitte Hong Kong pour Singapour ;
Su Lizhen quitte le Cambodge pour Singapour ;
Mimi/ Loulou pour des raisons obscures a beaucoup bougé (Hong Kong, Philippines, Singapour).
53 M. Chow dit à Mlle Bai qu'il n'a que du temps, et accepte de prêter le sien provisoirement à Mlle Bai.

Visuellement, Wong non seulement filme le corps des femmes moulés dans des robes étroites et fendues (laissant entrevoir furtivement un bout de cuisse), mais aussi des corps nus, ainsi que l'acte sexuel.

Par ailleurs, l'érotisation du corps de M. Chow est une intersection entre le personnage qu'il était dans *In the Mood for Love* et celui qu'il est devenu dans *2046*. En effet, Bittinger écrit que dans *In the Mood for Love*, le « mode de représentation est en accord avec les tabous des années 1960 – période où la sexualité est cachée pour des raisons morales ». ⁵⁴ Dans *2046*, Wong fait tomber ce tabou en filmant plusieurs scènes de sexe qui contrastent avec la pudeur de son film précédent.

Le changement de mœurs d'un film à l'autre n'est pas sans nous rappeler le chapitre 18 de *Tête-Bêche* où Chunyu Bai, assis à côté d'A Xing au cinéma, fustige intérieurement le relâchement des mœurs induit par la modernité, par le biais de l'explosion de l'exploitation de films pornographiques.

淳于白想，既然儿童不宜观看，怎么可以在这部片子之前放映这种预告片？这部片子禁止儿童走来观看，但是，许多儿童却看了刚才那段预告片。[...] 淳于白想，现在，黄色电影实在太多。十家戏院公映的电影，有九家是儿童不宜观看的。⁵⁵

« Puisque ce programme ne convient pas aux enfants, pourquoi en passer la bande-annonce avant le film d'aujourd'hui ? On interdit un film aux enfants et l'on s'arrange pour qu'ils en voient la bande-

54 Bittinger, p. 48.

55 Liu, p. 115.

Par ailleurs c'est l'unique chapitre du livre où Chunyu Bai et A Xing sont « réunis » physiquement, et où leurs monologues intérieurs se mélangent au sein d'un même chapitre. Ce mélange par un effet de contraste montre le décalage générationnel qui les sépare.

annonce ! » se disait Chunyu Bai. [...] Il y a beaucoup trop de films pornographiques. Sur dix salles de cinéma, neuf passent des films interdits aux moins de dix-huit ans, se disait-il encore.

Côté diégétique, M. Chow rédige un roman érotique et des feuilletons pornographiques pour vivre. Hormis quelques brèves images de son roman érotique et l'apparition de corps nus, l'érotisme est directement incarné par M. Chow. En effet, nous pensons que M. Chow a un caractère érotique dans le sens où il ne recherche que le plaisir sensuel et érotique dans ses relations avec les femmes, et rejette toute forme d'attachement. C'est une des raisons qui expliquent pourquoi après l'acte sexuel, il refuse systématiquement de passer le reste de la nuit avec Mlle Bai.

5.2. Solitude

Afin de retranscrire la solitude des personnages, outre la création d'un décor et l'utilisation d'un format spécifique déjà décrit dans le chapitre précédent, Wong procède à une fragmentation de l'image où il isole systématiquement les personnages au sein du cadre, en plaçant délibérément la caméra sur les extrêmes gauche ou droit, laissant un grand vide à l'écran, où généralement seul un visage apparaît bien en évidence. Par ce procédé, les mouvements de la caméra transforment l'espace en une entité autant psychologique que physique.

Ce déséquilibre est généralement maintenu lorsque les personnages conversent. Seul le visage de l'un des acteurs est clairement montré (en gros plan), tandis que l'autre personnage est souvent occulté par des éléments de son environnement.⁵⁶ Par ce procédé, Wong exacerbe l'isolement des personnages, et montre subtilement les relations émotionnelles faussées.

En plus de se caractériser sur l'écran par le découpage du cadre, la solitude est aussi une conséquence de l'aliénation des personnages.

L'utilisation d'une caméra fixe dans la plupart des scènes, ajoutée à l'attitude souvent statiques des personnages, même lorsqu'ils interagissent entre eux accentue la dramatisation de la solitude. La quasi-absence de mouvement et la fragmentation du cadre agissent comme un enfermement, et renforce l'aliénation des personnages.

La subjectivité de la caméra influence notre ressenti de « dramatisation » dans la manière dont nous percevons la solitude des personnages. En effet, les personnages vivent et se rencontrent dans des lieux souvent exigus ; malgré l'intimité des lieux, les relations nouées sont des échecs permanent (le seul dénouement heureux se passe à l'étranger).

Dans un certain sens, nous serions tentées de résumer *2046* comme étant un roman de la solitude dans le futur, et un film de la solitude dans le passé qui féconde un présent où un cynisme affiché préserve des vrais sentiments.

56 Paolo Magagnin souligne que le montage non-linéaire, uni à la voix off qui entremêle et confond les récits, exacerbe l'isolement des personnages.
Paolo Magagnin, « Lecture, relecture, réécriture : la littérarité des films de Wong Kar-wai », *Lignes de fuite*, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_108.pdf, consulté le 15 janvier 2018.

5.3. Nostalgie

Dans la plupart des films de Wong, la nostalgie définit l'ambiance de ses films, cependant dans *2046*, la nostalgie ne donne plus seulement le ton du film, mais devient un thème à part entière.

Dans *Tête-Bêche*, Chunyu Bai est décrit comme un être nostalgique ; la plupart de ses pensées sont tournées vers le passé, et quand ce n'est pas le cas, ses soliloques intérieurs évoquent principalement les changements advenus à Hong Kong.⁵⁷

Finalement, en plus d'être nostalgique d'une époque, il l'est aussi d'un lieu (cet aspect se manifeste par la place qu'occupe Hong Kong).

De manière générale, le sentiment nostalgique est figé dans l'espace et le temps.⁵⁸ Pour M. Chow, la nostalgie est liée à l'époque où il fréquentait Mme Chan, en particulier aux moments partagés dans la chambre 2046.

Dans *2046*, Wong divise le thème de la nostalgie en deux parties.

57 Liu a recourt à beaucoup de marqueurs temporels. Par exemple, dans le chapitre quarante-huit, les quatre derniers paragraphes commencent tous par « Il y a plus de vingt ans » (*Ershi duo nian qian* 二十多年前 p.p. 164-165).

58 Thomas Y. T. Luk, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 214.

5.3.1. 2046, nostalgie diégétique et métadiégétique

D'un point de vue formel, M. Chow est nostalgique de l'époque *In the Mood for Love*. Dans la diégèse, il fait part de certains souvenirs à Su Lizhen ; il raconte notamment comment il avait pour habitude de retrouver Mme Chan dans la chambre 2046 afin d'écrire des romans de sabres.

En plus d'être exprimé directement, les sentiments de M. Chow sont aussi montrés de façon métadiégétiques. Parce qu'il a « laissé échapper son happy end » (« confession » entendue en voix off), il reste prisonnier du passé. C'est la raison pour laquelle il écrit une fiction (parlant de lui) au sujet d'un temps sans changement (« On se rend à 2046 pour retrouver ses souvenirs perdus, car le monde n'y change jamais. »), inspirée de ses expériences sentimentales, où les souvenirs sont des femmes.⁵⁹ Par ailleurs, son attirance pour Su Lizhen n'est rien de plus qu'un transfert émotif de l'amour qu'il porte à Mme Chan...

De plus, Wong conceptualise la nostalgie par les chambres 2046 et 2047. En effet, celles-ci servent symboliquement de bornes temporelles : la première sert à maintes reprises comme métaphore du passé, tandis que la seconde représente le présent.

2046 s'est fixé, figé dans l'ambre du souvenir et demeure un espace-temps

⁵⁹ Pour reprendre les mots de Bittinger : « Le roman, inséré dans l'œuvre cinématographique, évoque avant tout une quête amoureuse du passé. Ce texte est présenté comme une réécriture fantasmée du vécu intime, de l'après-Mme Chan dans l'intertextualité de *In the Mood for Love*. »

lié par un composé d'affects inaccessible mais toujours près de soi. [...] 2047 n'est pas la chambre habitée pour ce qu'elle a en propre, elle est le lieu de la limite sur laquelle le passé entre en contact avec le présent, l'espace de transition perpétuelle dans lequel se manifeste la différence entre le souvenir et les formes de l'actualité [...] 2047 est l'espace et le temps de tous les possibles sauf un : il demeure impossible de retrouver la réalité de la chambre 2046 de l'année 1963 [...]

Quel destin pour l'homme nostalgique ? M. Chow s'enferme dans cette chambre de passe, ce lieu de passage qui porte le numéro 2047, pour toucher un présent qu'il ne regarde pas, pour regarder un passé qu'il ne touche pas.⁶⁰

En plus de matérialiser la nostalgie par les numéros de chambres, il est intéressant de souligner qu'en de nombreuses occasions Wong filme M. Chow en train d'observer les différentes occupantes de la chambre 2046, à travers la mince cloison qui sépare les deux chambres.

À l'instar de 2046, 2047 est d'abord un simple numéro de porte. Mais c'est aussitôt et aussi bien la mince cloison qui exprime l'impossibilité d'habiter la chambre voisine, celle qui porte comme une enseigne le numéro 2046, ce signe jailli d'un passé qui ne cesse de rappeler à lui M. Chow. Le passage d'une adresse à l'autre incarne l'irréductible différence du présent, la fracture infime et infranchissable qui sépare ce qui est de ce qui fut (la disjonction entre l'instant présent et celui qui le précède).⁶¹

Du point de vue esthétique, Wong retranscrit la nostalgie dans un style audiovisuel. Selon Caryl Flinn, « la mémoire et l'histoire n'existent pas sans un style ». ⁶² Dans *2046*, cela passe par l'utilisation d'artefacts du passé (qipao), et de musiques anciennes, en décalage avec l'action du film. ⁶³ En effet, les chansons

60 Étienne Paquette et Philippe Théophanidis, « Wong Kar-wai ou l'esthétique fiction », *Cinémas*, printemps 2005, Volume 15, n° 2-3, p. 78.

61 Paquette et Théophanidis, p. 78.

62 Caryl Flinn, *The New German Cinema: Music, History, and the Matter of Style* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 1.

63 La *qipao* fonctionne comme marqueur temporel qui encapsule à la fois le passé (marqueur de temps qui changent) et la nostalgie (vêtement représentant une époque passée figé dans le temps, mais revenu à la mode).

entendues sont antérieures à la diégèse : « The Christmas Song » date de 1946, et Bellini est un compositeur ayant marqué la première moitié du XIX^{ème} siècle. De plus, en tant que spectateur, nous ressentons un manque face à la quasi absence de plan montrant Mme Chan.⁶⁴ Wong se concentre essentiellement sur les souvenirs de M. Chow, ce qui contribue à amplifier le sentiment de nostalgie.

5.3.2. 2046, nostalgie extra-textuelle

Extra-textuellement, nous pensons que *2046* traite de la nostalgie dont est empreint Wong. Pour ce film, il reprend le thème de l'intersection des temps ; cependant, il n'est plus question de fiction, mais de la réelle situation de Hong Kong. Nous pensons que Wong superpose un sentiment nostalgique (propre à Hong Kong) au moment où est fabriqué le film, au film lui-même. En effet, la perte de M. Chow, et son odyssée nostalgique dans le futur fonctionnent comme une parabole du changement de souveraineté advenu en 1997 et de l'expiration de la promesse du non changement du style de vie pour une durée de cinquante ans.

A ce sujet, Teo parle de *borrowed time* (temps emprunté), et écrit que Wong suggère aux hongkongais de prendre le temps de la réflexion lors du « temps sans changement » afin de réfléchir à eux-mêmes et à leur histoire (histoire enracinée dans le passé, qui a donné à Hong Kong sa période de non

64 Mme Chan n'est visible que dans trois plans très furtifs.

changement, afin de se préparer pour les grands changements qui adviendront après 2046).⁶⁵

Les personnages tout comme la population hongkongaise n'ont pas de liens réels avec le passé ni avec le futur. En effet, *2046* traite partiellement de la nostalgie de Wong pour le passé, et du regard anxieux qu'il porte sur l'avenir de Hong Kong. Cette pensée est matérialisée par le train voyageant d'une borne temporelle à une autre, ainsi que par les hôtes du train qui souffrent d'émotions différées. Au final, « 2047 est la mise en abîme du film entier dans une fiction portée par la métaphore du train (la figure du passage et d'un transport affectif). ».⁶⁶

Dans cette réflexion, il est intéressant de constater que la nostalgie est un sentiment réel, où la perte en question n'est pas encore advenue. Stylistiquement, nous proposons de voir cela comme un parallèle au fait que Wong réussit l'exploit de créer une intersection stylistique, où symboliquement la nostalgie n'est plus liée au passé, mais au contraire pose l'avenir comme un référentiel de souvenirs à retrouver.

Finalement, à travers le traitement de la nostalgie, Wong développe en même temps le thème de l'intersection des temps, thème central de *Tête-Bêche* et de *2046*, qui suit la réaction émotionnelle des gens face au changement qui prend

65 Teo, *Wong Kar-wai*, p. 148.

Vivian P. Y. Lee fait une remarque similaire.

Vivian P. Y. Lee, p. 40.

66 Paquette et Théophanidis, p. 76.

effet au fil du temps.

. Conclusion

De par les similarités narrative, esthétique et stylistique développées dans le chapitre deux, et les thèmes communs présentés dans le chapitre précédent, pour nous il ne fait aucun doute que *2046* est l'adaptation de *Tête-Bêche*. En effet, que ce soit dans la forme ou dans le fond, nous retrouvons bien la fragmentation, la dualité et l'intersection (espace, temps, images, corps...) qui caractérisent ces deux œuvres.

Au delà de notre postulat de base auquel nous avons apporté une réponse, nous aurions aimé aller plus loin dans notre recherche, en étudiant ce film par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Liu pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, parce que dans le générique de fin, les remerciements spéciaux ne donnent pour indication que le nom de l'auteur, et non un nom d'œuvre précis.¹

Ensuite parce qu'au cours de notre recherche, Deppman et Teo proposent *L'Ivrogne* comme matériau de base ayant nourri *2046*, en raison des similitudes entre le personnage principal de ce roman et M. Chow (cynique, blasé, alcoolique, écrivain de feuilletons de chevalerie et de pornographie).

Enfin, d'après Teo, les interludes utilisés dans *2046* proviendraient de ce même roman.²

1 Wong Kar-wai 王家衛 *2046*, [DVD] EDV 1187, Paris, Paradis films, 2005.

2 Stephen Teo, *Wong Kar-wai*, Londres, British Film Institute, 2005, p. 151.

En dehors de l'intertextualité qu'il établit entre *L'Ivrogne* et *2046*, Teo ne dénie en rien les liens intertextuels qui unissent *2046* et *Tête-Bêche* (page 152) :

De plus, Teo propose *La Veuve noire* (tiré du recueil de nouvelles *The White in the Black and the Black in the White*) comme autre intertextualité ayant nourri *2046*, et sur laquelle le personnage de Gong Li serait basé.³

En dehors de *2046*, d'autres questions émergent de notre recherche.

En nous appuyant sur le travail de Teo, si plusieurs intertextes lient Liu à *2046*, en est-il de même pour *In the Mood for Love*? Notre questionnement est renforcé par le fait que tout comme pour *2046*, et déjà précisé dans le deuxième chapitre de notre recherche, seul le nom de l'auteur apparaît au générique de fin, et non un titre d'œuvre précis.

Enfin, si nous considérons *Nos Années sauvages*, *In the Mood for Love* et *2046* comme une trilogie, ce peut-il que le premier film entretienne un ou des liens intertextuels jusqu'alors non mentionnés en rapport avec l'œuvre de Liu ?⁴

Liu's influence can be identified through the way that Wong intimates Liu's characters from *The Drunkard* and *Intersections*, as well as the structures of these novels: fragmented, dreamlike (the fact that Wong's characters speak each in their own languages – Cantonese, Mandarin or Japanese – and seem able to converse with and understand each other nevertheless accentuates the dreamlike sensation).

L'influence de Liu peut-être identifiée par la façon dont Wong retranscrit les personnages de Liu que ce soit dans *L'Ivrogne* ou *Tête-Bêche*, mais aussi par la structure des romans : fragmentés, oniriques (cela passe notamment par le fait que les personnages de Wong parlent chacun dans leurs propres langues – cantonais, mandarin ou japonais – et semblent être capables de converser et de se comprendre mutuellement, ce qui accentue le côté onirique).

3 Teo, p. 148.

4 Dans *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Vivian P. Y. Lee parle de « trilogie des années 1960 ».
Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 26.

. Annexes

1. *Concordance de noms et titres*¹

1.1. Nom de personnalités

Wong Kar-wai, *Wang Jiawei*, 王家卫, 王家衛

Liu Yichang, Lau Yee Cheung, 刘以鬯, 劉以鬯

Liu Tongyi, Lau Tongyi, 刘同圆, 劉同繹

Leslie Cheung, *Zhang Guorong*, 张国荣, 張國榮

Maggie Cheung, Maggie Cheung Man Yu, *Zhang Manyu*, 张曼玉, 張曼玉

Tony Leung, Tony Leung Chiu wai, *Liang Chaowei*, 梁朝伟, 梁朝偉

Zhang Ziyi, 章子怡

Chang Chen, *Zhang Zhen*, 张震, 張震

Carina Lau, *Liu Jialing*, 刘嘉玲, 劉嘉玲

Cristopher Doyle, Chris Doyle, *Du Kefeng*, 杜可风, 杜可風

Patrick Tam, *Tan Jiaming*, Tam Karming, 谭家明, 譚家明

1.2. Titres d'oeuvres

Nos années sauvages, *Days of Being Wild*, *Afei zhengzhuan*, 阿飞正传, 阿飛正傳

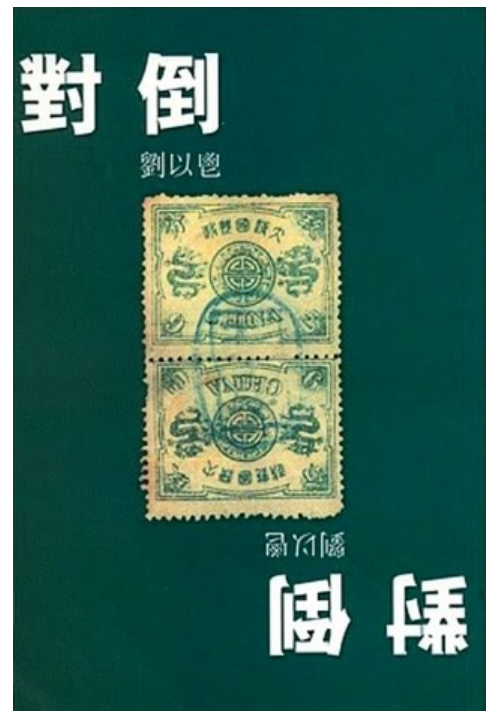
Les Cendres du temps, *Ashes of Time*, *Dong xie xi du*, 东邪西毒, 東邪西毒

1 Les noms romanisés sont présentés dans l'ordre où nous avons coutume de les rencontrer dans les articles, monographies... parcourus.
- Pour les noms de personnalités, les noms en italiques correspondent à la prononciation du chinois mandarin. Pour les titres d'œuvres, les noms en gras correspondent à la prononciation du chinois mandarin.
- Les noms en caractères chinois sont présentés suivant cet ordre précis :
1) caractères chinois simplifiés
2) caractères chinois traditionnels

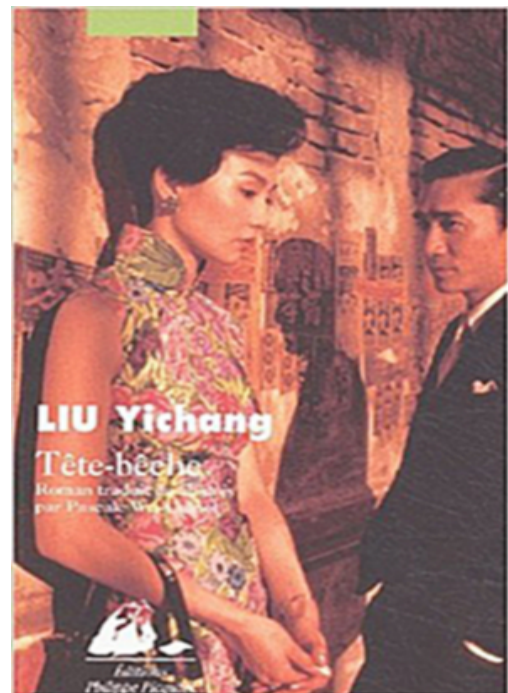
Chungking Express, Chongqing Senlin 重庆森林, 重慶森林
Les Anges déchus, Fallen Angels, duoluo tianshi, 墮落天使, 墮落天使
Happy Together, Chunguang zhaxie, 春光乍泄, 春光乍洩
In the Mood for Love, Huayang nianhua, 花样年华, 花樣年華
La Main, Ai shen, 爱神, 愛神
My Blueberry Nights, lanmei zhiye, 蓝莓之夜, 藍莓之夜
The Grandmaster, yidai zongshi, 一代宗师, 一代宗師
Tête-Bêche, Intersection, Dui dao, 对倒, 對倒
L'ivrogne, Jiutu, 酒徒

2. Première de couverture Tête-Bêche

Couverture hongkongaise originale



Couverture française originale



3. Extraits sélectionnés

CHAPITRE 7²

Entre le père et le fils, il ne restait plus qu'une relation amicale. Lorsqu'ils étaient ensemble, un mur invisible semblait les séparer. Chunyu Bai était incapable de le briser et son fils aussi.

Ce jour là, il faisait un temps épouvantable. L'observatoire de la ville avait annoncé une alerte de niveau 3 et son fils allait s'envoler vers les États-Unis. Chunyu Bai ne l'avait pas accompagné à l'aéroport car il ne voulait pas voir la mère.

Son fils lui téléphona avant d'embarquer.

« Je m'en vais, dit-il.

- L'observatoire de la ville a annoncé une alerte de niveau 3, dit Chunyu Bai.
- C'est vrai. Le vent souffle très fort ici.
- A quelle heure est prévu ton départ ?
- Dans une vingtaine de minutes.
- Mais il pleut et le vent souffle...
- Si la compagnie aérienne considère que l'on peut décoller, c'est qu'il n'y a pas de risque.
- Quand tu seras aux États-Unis, écris moi si tu as besoin d'argent.
- Je t'écrirai. »

Un silence avait suivi. Chunyu Bai aurait eu tant de chose à dire à son fils, mais il ne trouvait pas les mots. Son fils était aussi muet que lui. Chunyu Bai ne raccrochait pas, le fils non plus. Après trois minutes de silence, son fils lui dit :

- « J'y vais.
- Va, c'est bientôt l'heure.
- Prends bien soin de toi. »

Chunyu Bai avait envie de parler, mais rien ne sortait. Un nœud au fond de la gorge l'empêchait de faire part de ses sentiments. Que faire si ce n'est reposer le combiné ? A peine eut-il raccroché, qu'il éclata en sanglots. Chunyu Bai essaya bien de réprimer ses larmes, mais ses pleurs redoublèrent d'intensité. [...]

Une longue période s'était écoulée depuis ce jour et son fils était toujours aux États-Unis. La première année, Chunyu Bai recevait en moyenne une lettre par semaine. Plus tard, la fréquence passa à une lettre tous les deux mois.

2 Par souci de longueur, nous avons choisi d'incorporer directement la traduction française de Pascale Wei-Guinot plutôt que de présenter le texte original.

Aujourd'hui il ne recevait plus rien.³

CHAPITRE 9⁴

« Je m'en vais », dit Chunyu Bai.

Sa mère approuva d'un signe de tête. Elle semblait vouloir dire quelque chose, mais n'avait pas la force de le formuler.

Chunyu Bai s'assit au bord du lit et observa sa mère. Elle gardait la tête baissée.

N'osant pas aller jusqu'à vérifier si elle avait les yeux rouges, il dirigea son regard vers le plancher.

« Je t'écrirai régulièrement. »

La mère ne disait toujours rien. Elle était âgée et sa santé était fragile. Ces derniers jours, le temps avait soudain fraîchi et elle avait de la fièvre.

Chunyu Bai avait le cœur gros de devoir laisser sa mère, mais l'évolution de la situation l'obligeait à partir pour Hong Kong.

« Je serai peut-être de retour dans deux ou trois mois, qui sait ? » dit-il pensant ainsi apaiser le chagrin de sa mère.

Il vit qu'elle épongeait ses larmes avec sa manche. Le cœur serré par l'émotion, le regard de Chunyu Bai se perdit dans un nuage de pleurs.

Il leur fallut à tous les deux de longues minutes avant de se resaisir. Chunyubai s'apprêtait à dire quelque chose quand sa mère lui demanda d'une voix fébrile :

« A quelle heure et ton avion ?

– Neuf heures et demi.

– Il est temps que tu partes. Tu as une longue route à faire d'ici jusqu'à l'aéroport Longhua.

– Oui. Je dois partir.

– Tes bagages sont prêts ?

– Oui.

– As-tu pris ton petit déjeuner ?

– Non.

– Pourquoi donc ?

– Je ne peux rien avaler.

– Comment peux-tu prendre la route le ventre vide ?

– Je grignoterai quelque chose à l'aéroport.

– Quest-ce que tu trouveras à l'aéroport ? Laisse-moi descendre te préparer un bol de céréales.

³ Liu Yichang, *Tête-bêche*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003, p.p. 53-54.

⁴ Par souci de longueur, nous avons choisi d'incorporer directement la traduction française de Pascale Wei-Guinot plutôt que de présenter le texte original.

– Maman, tu n'es pas encore complètement rétablie. Il ne serait pas prudent de descendre. Avec le froid qu'il fait, tu es mieux au lit.

– Depuis tout petit, tu aimes ce que je te fais à manger. J'ai peur que tu ne t'habitues pas à ma nourriture de Hong Kong.

– Ne te fais pas de soucis et prends bien soin de toi. »

Sa mère hocha la tête et essuya une nouvelle fois ses larmes.

Pendant qu'à la fenêtre, tout se paraît d'un teint laiteux, la mère réussit, au prix d'un effort surhumain à dire à son fils :

« Vas-y ! »

Chunyu Bai, toujours assis au bord du lit, fixait le parquet du regard.

« Si tu ne te dépêches pas, tu vas rater ton avion », fit-elle la voix tremblotante.

Il se leva la mort dans l'âme et, sans avoir le courage de se retourner, lui dit une dernière fois :

« Maman, surtout prends bien soin de toi. »

Sur ce, il quitta la chambre à grands pas. Au moment de refermer la porte derrière lui, il entendit sa mère le rappeler. Chunyu Bai entrebâilla de nouveau la porte.

« Maman, tu voulais me dire quelque chose ? »

Sa mère était devant lui en pleurs. Au bout de longues minutes, elle glissa dans un soupir :

« Vas-y ! »

Chunyu Bai ne revit plus jamais sa mère. A chaque fois qu'il pensait repensait à ces instants, son estomac se nouait et un goût amer lui revenait. Tout comme en ce moment où il luttait pour ne pas que ses larmes jaillissent.⁵

5 Liu Yichang, *Tête-bêche*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003, p,p, 70 à 72.

. BIBLIOGRAPHIE

1. MONOGRAPHIES

1.1. CINÉMA

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, Paris, 2005.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.

BAZIN André, BECKER Jacques, BITSCH Charles, CHABROL Claude, *La politique des auteurs*, Paris, Ed de l'Étoile, 1984.

BETTINSON Gary, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2014.

BITTINGER Nathalie, *2046 de Wong Kar-wai*, Paris, Armand Colin, 2007.

BLUESTONE George, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961.

BORDWELL David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

BRUNETTE Peter, *Wong Kar-Wai*, collection « Contemporary Film Directors », Urbana , University of Illinois Press, 2005.

DEPPMAN Hsiu-Chuang, *Adapted for the Screen: The Culture Politics of Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.

DUPEYRON-LAFAY Françoise, *Les représentations du corps dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, Houdiard Michel Eds., 2005.

FERRARI Jean-Christophe (Dir.), *In the Mood for Love*, Chatou, Les Éditions de la Transparence/Cinéphilie, 2005.

FREY Francis, GOLIOT-LÉTÉ Anne, VANOYE Francis, *Le cinéma*, Paris, Nathan, 2009.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006.

JOUSSE Thierry, *Wong Kar-Way*, Paris, Cahier du Cinéma, 2006.

LAPLANTINE François, *Leçon de cinéma pour notre époque : politique du sensible*, Paris Téraèdre, 2007.

LUK Thomas Y.T., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.

MA Jean, *Melancholy Drift: Making Time in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.

MCARLANE Brian, *From Novel to Film*, Oxford, Clarendon press, 1996.

SABOURAUD Frédéric, *L'adaptation au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2006.

SERCEAU Michel, *Étudier le cinéma*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

TAMBLING Jeremy, *Wong Kar-wai's Happy Together*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003.

TEO Stephen, *Wong Kar-wai*, Londres, British Film Institute, 2005.

VANOYE Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

1.2. Hong Kong & étude de Hong Kong au cinéma

ABBAS Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

BÉJA Jean-Philippe (Dir.), *Hong Kong 1997 : Fin d'un siècle, fin d'un monde ?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

BORDWELL David, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, 2000.

CAYROL Pierre, *Hong Kong : dans la gueule du dragon*, Arles, P. Picquier, 1997.

HOOVER Michael, STOKES Lisa Odham, *City on Fire: Hong Kong Cinema*. Londres, Verso, 1999.

LEE Vivian P. Y., *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

SACY (de) Alain S., *Hong Kong et le delta de la rivière des Perles*, Paris, Vuibert, 2005.

TSANG Steve, *A Documentary History of Hong Kong: Government and Politics*, Hong

Kong, Hong Kong University Press, 1995.

1.3. Livres Divers

DAINTON Barry, *Stream of Consciousness: Unity and Continuity in Conscious Experience*. London: Routledge. International Library of Philosophy, 2003.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

LIU Yichang, *Tête-bêche*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003.

LIU Yichang 刘以鬯 *Duidao* 对倒, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001.

LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondances 1982-1985*, Paris, Librairie générale française, 1988.

ROUX Alain, *La Chine contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2015.

2. Articles

DA SILVA Clara, « Penser la coïncidence : In the Mood for Love », *Rue Descartes*, 2006, n°53, p.p. 8-14.

FRONT Sonia, « Labyrinth of Time in Wong Kar-Wai's *In the Mood for Love* and *2046* », *Asian Journal of Literature, Culture and Society*, 2012, Vol. 5, n°1, p.p. 144-155.

MACEDO DE CARVALHO Ludmila Moreira, « Temps, espace et la représentation de la subjectivité dans les films de Wong Kar-wai », *Contemporanea*, décembre 2006, Vol. 4 n°2, pp. 114-135

PAQUETTE Étienne, THÉOPHANIDIS Philippe, « Wong Kar-wai ou l'esthétique fiction », *Cinémas*, printemps 2005, Volume 15, n° 2-3, pp. 63-86

YEH Emily, « Pitfalls of cross-cultural analysis: Chinese wenyi film and melodrama », *Asian Journal of Communication*, décembre 2019, Vol. 19, n°. 4, pp. 438-452

3. Films

Wong Kar-wai 王家衛 *2046*, [DVD] EDV 1187, Paris, Paradis films, 2005

Wong Kar-Wai 王家衛 *In the Mood for Love*, [DVD] Paris, Paradis films, 2001

Wong Kar-wai 王家衛 *Happy Together*, [DVD] Paramount Home Entertainment France, 2004

Wong Kar-wai 王家衛 *Les Anges déchus*, [DVD] Paramount Home Entertainment France, 2004

Wong Kar-wai 王家衛 *Chungking Express*, [DVD] Paramount Home Entertainment France, 2004

Wong Kar-wai 王家衛 *Les Cendres du Temps*, [DVD] Paramount Home Entertainment France, 2006

Wong Kar-wai 王家衛 *Nos Années Sauvages*, [DVD] Paramount Home Entertainment France, 2004

4. Sources en lignes

4.1. Articles

FEINBERG Scott, « Wong Kar-wai, Master of Hong Kong Cinema, on His Journey to 'The Grandmaster' », *The Hollywood Reporter*, 24 avril 2013, <https://www.hollywoodreporter.com/race/wong-kar-wai-master-hong-609026>, consulté le 11 novembre 2017.

LEE Gregory, « Hong Kong ou la construction d'une identité démocratique autonome », *L'Obs*, 12 octobre 2014, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-chine/20141012.RUE6112/hong-kong-ou-la-construction-d-une-identite-democratique-autonome.html>, consulté le 8 février 2018.

LEE Gregory, « Made in HK ? », *Vacarme*, 26 avril 2000, <http://www.vacarme.org/article768.html>, consulté le 12 février 2018.

MAGAGNIN Paolo, « Lecture, relecture, réécriture : la littérarité des films de Wong Kar-wai », *Lignes de fuite*, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_108.pdf, consulté le 15 janvier 2018.

ONG Han, « Wong Kar-wai », *Bomb magazine*, 1er janvier 1998,

<https://bombmagazine.org/articles/wong-kar-wai-1>, consulté le 20 décembre 2017.

SAN MARTIN Caroline, « Penser une signature au cinéma », *Lignes de fuite*, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3id_article=36&var_recherche=wong+kar-wai, consulté le 12 février.

YEH Emily, « Transcultural Sounds: Music, Identity and the Cinema of Wong Kar-wai » https://repository.hkbu.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1015&context=lewi_wp, consulté le 4 avril 2018.

YUE Audrey, In the mood for love: intersections of Hong Kong modernity, <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/34511>, consulté le 25 janvier 2018.

4.2. Site web

MACEDO De CARVALHO Ludmila Moreira, *The Ambivalent identity of Wong Kar-wai's cinema*, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3244/Moreira_Macedo_de_Carvalho_Ludmila_2009_these.pdf?sequence=5&isAllowed=y. Consulté le 12 mars 2019.

4.3. Pages web

IP Kenneth, The Art of Suspension in Wong Kar-wai, https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/40404616/The_Art_of_Suspension_in_Wong_Kar_Wai_Kenneth_Ip.pdf?

[AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1526354096&Signature=4Kmuqc1m7y1A8bEY1vZuVWPIDdl%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DThe Art of Suspension in Wong Kar Wai.pdf](https://s3.amazonaws.com/londonnet-co-uk/ln/out/ent/cinema_wongkarwai.html?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1526354096&Signature=4Kmuqc1m7y1A8bEY1vZuVWPIDdl%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DThe+Art+of+Suspension+in+Wong+Kar+Wai.pdf). Consulté le 8 avril 2018.

SALISBURY Marc, 2046,
https://www.londonnet.co.uk/ln/out/ent/cinema_wongkarwai.html. Consulté le 26 mars 2019.

The 21st Century's 100 Greatest Films,
<http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>.
Consulté le 3 mars.2018.

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-26389/critiques/presse/>. Consulté le 19 juin 2019

4.4. Vidéos en lignes

Adaptation Introduction, ajouté par Matt Alberhasky, 8 janvier 2016, Youtube,
<https://www.youtube.com/watch?v=wcJlhF12kuE>. Consulté le 7 février 2018.

LINDA HUTCHEON on *Adaptation & Remakes | Books on Film*, ajouté par TIFF Originals, 25 février 2011, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=iYE07Tf3y6M&t=86s>. Consulté le 7 février 2018.

In the mood for love - ending (English subtitled), ajouté par Ian Yung, 10 novembre 2013, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=ijywcgwM5fl>. Consulté le 14 février 2018.

Tony Rayns on In the Mood for Love, ajouté par Film Extras, 27 octobre 2017, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=UOdwyMxqHy4&t=503s>. Consulté le 31 mars 2018.