

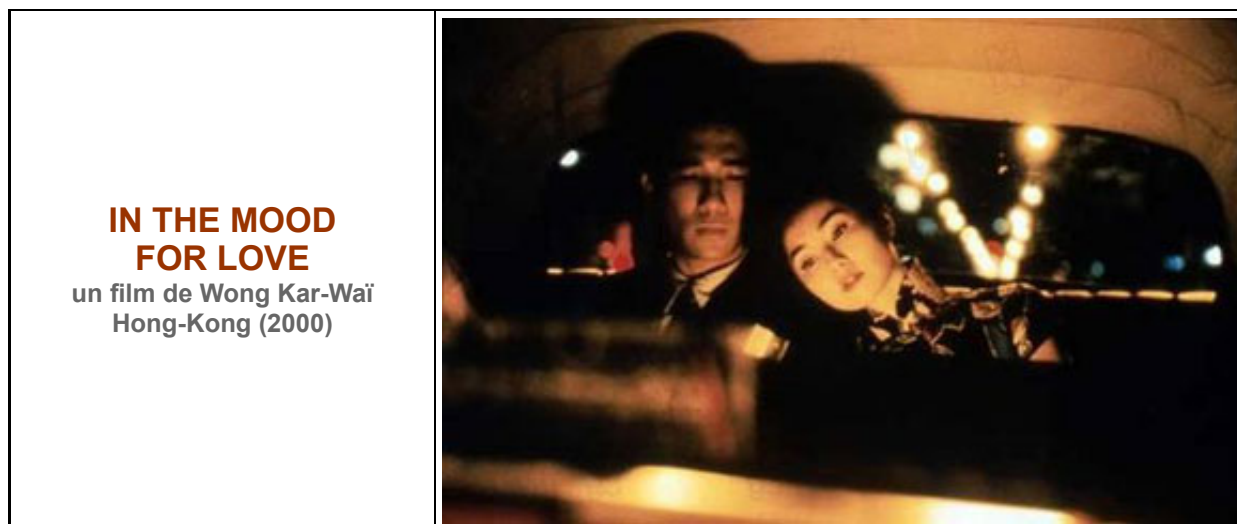
Cadrage.NET

1ère revue en ligne universitaire française de cinéma

Accueil Actu Analyses Dossiers ITVs DVDs Editions Radio Contact Liens

ANALYSE

2010



**IN THE MOOD
FOR LOVE**
un film de Wong Kar-Wai
Hong-Kong (2000)

Passion et répétition Sur *In the mood for love* de Wong Kar-Wai et l'Image-Emotion (1)

Par Jean-Yves Heurtebise
Membre du CRAL, EHESS, chercheur invité, National Taiwan University

Nerval, *Chimères*, « Delfica »
« La connais-tu Daphné cette ancienne romance,
Au pied du sycomore ou sous les lauriers blancs
Sous l'olivier, le myrte ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour qui toujours recommence ?... »

L'histoire : son contexte (politique de l'amour)

Si la mise en scène l'est moins, l'histoire d' *In the mood for love* est assez simple. Comme le dit Thierry Jousse dans son opuscule sur Wong Kar-wai (Jousse, 2006) :

« un homme et une femme, voisins de paliers, trompés chacun par leur conjoint respectif vivent une relation platonique, sous le signe de la rêverie et de la frustration avant de se séparer définitivement »(2).

Ce qui résume l'essentiel du film en masque en même temps un élément fondamental, à savoir la dimension sociale assez importante : car si Wong Kar-wai est connu et célébré pour sa virtuosité en tant que metteur en scène (nous y reviendrons), l'ancrage politique ne peut être

pour autant mis de côté (Andrew , 2003) (3). Car si l'histoire romantique se joue bien entre Monsieur Chow alias Tony Leung et Madame Chan alias Maggie Cheung, la pression sociale qui pèse sur les personnages est le troisième personnage invisible du film. Le poids de la suspicion hante les plans, retient les corps, dessine les attitudes et modèle les mots (Jones, 2007) (4).

Cette normativité sociale contraignante, qui veille au respect de l'ordre, est incarnée notamment par la voisine et logeuse qui rappelle sentencieusement Mme Chan à ses obligations conjugales quand elle juge ses sorties nocturnes excessivement nombreuses. Ce rappel à l'ordre frappe comme d'autant plus cruel et injuste qu'il fait porter la faute sur la personne subissant elle-même l'outrage : la norme sociale bien pensante souvent se trompe de cible et fait de la victime la responsable voire la coupable. Mais cette puissance normativité sociale est incarnée également par le patron de Mme Chan dont le caractère quasi officiel de son adultère contraste avec le mystère dont s'entourent les deux protagonistes. Le patron a le droit d'avoir deux femmes mais la femme, employée, n'a pas le droit de voir un autre homme que son mari, absent, qui la trompe. Il y a bien un élément de critique sociale et « de genre » et une vision attentive du film permettrait de voir en Wong Kar-wai autre chose qu'un phallocrate tout entier dévoué au culte des formes féminines à la silhouette engoncée dans des vêtements qui en statue la beauté.

Enfin, un dernier élément montre que l'histoire est plus ouverte sur le dehors qu'on ne pourrait le penser : le caractère historiquement déterminé de leur amour impossible est rendu manifeste par l'écoulement rapide des années, lui-même manifesté par les images d'archive. Cette insertion paraît incongrue et briser quelque peu la continuité romantique du flux filmique : en réalité, elle est là pour instaurer une césure à la fois narrative et métaphysique avant le final mystique. De ce point de vue, on peut comprendre l'insertion étrange de l'image d'archive de la visite du Général de Gaulle à Phnom-Penh (rappelons que cette visite n'était pas tant la manifestation d'un reste colonial que la dénonciation de la guerre du Vietnam)(5) : il s'agit bien au fond de la même histoire, l'histoire d'une fin, mais celle, politique et mondiale, de la colonisation. Autrement dit, ce que manifeste la présence de l'image d'archive et de celle-ci en particulier à ce moment là, ce pourrait être ceci : un monde ancien s'en va ; il faut construire de nouvelles relations entre les êtres, qui ne sont plus des relations de domination et subjugation mais de communauté à construire, au niveau individuel comme au niveau collectif. L'ancien appareil oppressif, incarné par la surveillance jalouse de la logeuse de Mme Chan (partie aux Etats-Unis...) correspond à une période dépassée. Ainsi, à la fin du film, la présence d'une femme seule avec son fils ne paraît plus être aussi choquante.

Donc, pour intégrer cet aspect politique, nous proposerons le résumé suivant : « Deux êtres seuls, car délaissés par leurs conjoints respectifs, se rencontrent, s'éprennent l'un de l'autre, mais ne peuvent se rejoindre et concrétiser dans la durée leur amour du fait notamment de la pression sociale qu'ils subissent ».

Le film dans le cinéma de Won Kar Wai : variations sur la nourriture

In the mood for love a été réalisé en 2000. Il se situe dans la continuité des autres films de Wong Kar-wai comme, notamment, *Happy Together* (1997) et *Chunking Express* (1994). Mais il marque en même temps une certaine césure dans le style du réalisateur en ce qu'il ouvre un nouveau cycle dans son cinéma, avec *2046* (2004) et *My Blueberry Nights* (2007).

La chambre d'hôtel de M. Chow alias Tony Leung dans *In the mood for love* porte le numéro 2046 et les plans de raccord sur le lustre ovale du plafond prépare les scènes futuristes du film *2046*. Il y a d'ailleurs un rapport entre la chambre d'hôtel 2046 de *In the mood for love* et les scènes futuristes de *2046* : c'est que la chambre d'hôtel du film évoque un lieu hors du temps, un espace dévolu à la production imaginaire, un éden où la relation est possible hors du contrôle social. Dans *2046*, cet espace sera matérialisé comme tel : les scènes futuristes sont la projection de l'imaginaire en même temps qu'elles en traduisent le suspens et les variations répétitives.

D'autre part, quelque chose qui était présent quoique de façon assez implicite dans *In the mood for love* prend une forme explicite dans *My Blueberry nights* : à savoir la métaphore culinaire, particulièrement insistante, voire entêtante, avec le couple érotique, presque pornographique de la tarte à la myrtille et de la glace à la vanille. Dans *In the mood for love* : les personnages ne cessent d'être vus en train de manger ou plus encore d'être vus en quête de nourriture (6). Ce

rapport entre l'éros et la nourriture n'est pas propre à ces deux films : on le trouve déjà dans *Chunking Express*. Il n'est pas propre au cinéma de Wong Kar-wai ; on le trouve également chez Tsai Ming-liang dans *La saveur de la pastèque* (2005) notamment. Mais il n'est pas pour autant propre au « cinéma asiatique ». C'est qu'il est fondé sur un rapport physiologique, social et métaphysique assez étroit. Dans les faits, la nourriture est le lieu de la rencontre sociale, donc aussi potentiellement des rencontres amoureuses. Dans le cinéma, ce rapport visible à la nourriture est lié à une attention nouvelle au quotidien, porté par le cinéma de la nouvelle vague, à l'influence décisive pour le cinéma d'auteur de Hong-Kong, en même temps que par les expérimentations d'un Warhol (on peut penser à l'influence de la série des films contemplatifs comme *Sleep, Eat, Kiss* (1963)). Enfin, dernier niveau de lecture possible, le niveau mystique. Ainsi, dans le soufisme, le vin et la libation est le symbole de l'ivresse profane et de l'amour mystique. Le terme hindou *rasa* ou *Saveur* semble essentiel et réunir tous ces aspects. Le *rasa*, c'est à la fois le suc, le liquide, la saveur, la perception du goût, le sentiment du plaisir sexuel en particulier et de l'émotion en général, notamment artistique. *Rasana* signifie à la fois la langue comme organe du goût et le symbole du nombre 2. *Rasika*, c'est à la fois le passionné et l'esthète, ce qui définit bien le personnage type et le type de cinéma des films de Wong Kar-wai.

La forme cinéma : maniérisme et romantisme, esthétique de Wong Kar-wai

Wong Kar-wai est un cinéaste de l'amour : de l'amour entendu comme saveur et de la saveur entendue comme amour. Pour préciser cette idée d'un cinéaste de l'amour, je la diviserai en deux parties : Wong Kar-wai, un cinéaste maniériste (7) et romantique.

Un cinéaste maniériste d'abord. Qu'est-ce que le maniérisme ? On pourrait dire que c'est le primat du style – évident dans *In the mood for love* (Dancyger, 2007) (8). Plus encore, du point de vue esthétique, le maniérisme, c'est la volonté qu'a l'artiste de rendre son art apparent, c'est-à-dire d'inscrire son œuvre non comme imitation du réel mais comme recreation des figures du monde de l'art. Si l'art consiste, comme disait Proust, à nous faire voir le monde autrement (Proust, 1986) (9), l'art maniériste consiste à manifester dans l'œuvre elle-même cette capacité artiste de voir le monde. Sur le plan formel, le maniérisme se caractérise par l'allongement des formes, la tension des postures, la saturation des couleurs.

Dans le film de Wong Kar-wai, on retrouve ces éléments formels et bien d'autres propres à la forme cinéma. Sur le plan de l'image, le film est digne des grands coloristes du cinéma comme Vincente Minnelli en premier lieu, mais avec peut-être plus de raffinement encore. Tout le film est structuré autour de deux couleurs : le rose et le vert. Le vert est incarné par plusieurs objets et notamment les objets concernant la nourriture : tasses, assiettes mais aussi le récipient avec lequel Maggie Cheung va chercher la soupe. Couleur aussi de l'abat jour de la lampe et du téléphone du bureau où travaille Mme Chan. Le vert opalescent, couleur jade, est complété par le rose, plus ou moins violacé. C'est le rose de la chambre conjugale de M Chow, mais aussi de la chambre de l'hôtel. Les deux couleurs sont parfois juxtaposées comme le vert du papier cadeau final sur la ligne rose rouge du mur du fond. Ce mariage du rose et du vert est symbolisé par la robe verte moirée de rose de Mm Chan. Du point de vue de notre échelle chromatique, rouge et vert sont des couleurs complémentaires. Van Gogh disait : « j'ai tenté d'exprimer les terribles passions humaines par le rouge et le vert » (Van Gogh, 1980) (10). Vert couleur d'éternité et rose violacé de la passion semblent incarner ce couple antithétique de couleurs où se joue aussi le drame du film.

Autre élément formel, après la saturation des couleurs, la tendance purement maniériste à l'allongement des formes, à l'étirement des plans. Cette marque formelle est liée à la production même du film. En effet, le tournage de *In the mood for love* a duré 15 mois. Et Maggie Cheung, disait à propos de son personnage dans le film :

« En ce qui me concerne ... je n'avais pas de scénario, pas d'idée de ce que le film allait raconter. Le personnage était entièrement à construire. Pendant quinze mois, il s'est formé lentement. Sans cet étirement du tournage, j'aurais davantage été dans le jeu, la composition. »

Les moments de ralentis comme les moments d'attente sous la pluie traduisent cet étirement, cet état de dilatation des sentiments et de dilatation générale de la durée. On retrouve une telle dilatation dans la durée dans *2046* et dans l'espace dans *My Blueberry nights*. Pour manifester cette dilatation des sentiments et de la durée de façon la plus expressive, tout le film est construit sur une spatialité au contraire fermée, étouffante, sur une série de plans à moitié

obstrué, d'espaces exigus et restreints. Remarquons qu'il s'agit là d'un aspect vécu et non simplement formel (Teo, 2001) (11). Plus encore, cet élément formel a une valeur à la fois politique et romantique : vastitude de l'amour comme sentiment, étroitesse du monde comme lieu de sa réalisation (Jones, 2007) (12). D'où encore le ralenti forme de la dilatation de la durée quand les personnages descendent et montent l'escalier étroit, ne pouvant laisser pratiquement qu'une personne, qui mène au restaurant. Remarquons d'ailleurs que cette série de montées et descentes d'escaliers, presque un tiers du film, en haut vers la chambre et en bas vers la cantine, reproduit les deux mouvements de l'âme dans la théosophie : anabase et catabase, essor et chute. Double mouvement indissociable puisque, selon la théosophie, rien ne sert de vouloir escalader le ciel si l'on méprise la terre ou de se satisfaire de la descente des dieux, si l'on ne fait pas avec eux la montée de l'Olympe. L'organisation spatiale du film évoquerait presque la *Divine Comédie* : « paradis » de la chambre conjugale vide, « enfer » de la cantine où la nourriture signifie solitude et « purgatoire » de la rue où les personnages errent (Antonioni ?).

Wong Kar-wai, c'est aussi un cinéaste romantique. Qu'est-ce que le romantisme ? Pour le définir de façon simple, le romantisme, il faut le penser comme un mouvement culturel qui s'est édifié en réaction créatrice, en opposition esthétique avec l'essor industriel. Si le romantisme est né en Angleterre plus tôt qu'en France, c'est parce que la révolution industrielle y a démarré bien plus tôt dès la deuxième moitié du dix-huitième siècle. L'Europe découvre alors un nouveau rythme de vie, une vie tournée vers les valeurs de l'action, de la production, de l'histoire et du progrès (Rozenberg, 1973) (13). Le romantisme oppose à ces valeurs productives des valeurs contemplatives : le romantique ne se précipite pas dans la bouche de feu du monde, il veut suspendre le cours du temps. Il refuse l'idée d'un progrès signé par la victoire du plus fort, il croit au contraire dans la valeur de la faiblesse, à la puissance du sentiment et au ressassement autour d'un passé indéterminé. On retrouve ces éléments dans le cinéma de Wong Kar-wai et dans *In the mood for love* en particulier. Particulièrement, à travers la dernière phrase du film : le passé comme ce qu'on l'on peut voir, contempler, ressentir en profondeur mais absolument pas toucher, ni agir sur (Pasquette & Théophanidis, 2005) (14).

Dans cette définition du passé, le romantisme et le maniérisme se rejoignent pour produire une nouvelle « Image » : l'Image-Emotion (Chow, 2007) (15). En effet, le passé, comme le cinéma qui le « rend visible », nous présente l'image sensible de quelque chose qu'on ne peut toucher ; or c'est cette incapacité d'atteindre l'objet filmique (cette distance entre actuel et virtuel) qui lui donne toute sa force pour produire le sentiment et particulièrement le sentiment amoureux. Nous allons voir comment cette définition affective du passé est le résultat de tout un cheminement esthétique et philosophique qui prend dans le film l'allure de la répétition.

Une forme qui pense : la Répétition

Dans ce film, le sentiment d'amour est montré à travers une figure particulière : la figure de la répétition. La répétition joue dans ce film une place centrale. Cette répétition présente au niveau de la production cinématographique lui-même – avec le fait de répéter les prises de vues en changeant certains éléments (Brunette, 2005) (16) – se redouble d'un sens plus profond en ce qu'elle exprime l'aspect paradoxal de l'amour et du temps. Car comment comprendre que ce film sur l'amour utilise comme forme principale d'expression la répétition ? Comment penser le rapport entre l'amour qui paraît un sentiment se rapportant à quelque chose d'unique et d'exceptionnel et la répétition qui paraît évoquer le plus commun, le plus plat et le moins passionnant des phénomènes ? C'est que tout le paradoxe de l'amour est d'être ce qui se vit comme pure différence mais qui n'existe que dans la répétition. De même, la répétition est une des caractéristiques paradoxale du temps qui, linéaire et irréversible, semble en même temps se répéter, non seulement dans le cycle des saisons et des jours, mais dans la récurrence des événements qui nous affectent (Orr, 2003) (17).

Or ce thème de la répétition et du lien entre passion et répétition est très présent dans l'œuvre du philosophe danois Kierkegaard, et particulièrement dans son livre justement nommé *La Répétition* paru en 1843. L'idée de Kierkegaard est simple : les êtres ne se définissent pas en s'opposant, ils se définissent par la répétition, c'est-à-dire à la fois par l'imitation et par l'habitude. On se répète sans cesse, c'est-à-dire qu'on se définit à travers nos habitudes et on ne cesse de répéter les autres, c'est-à-dire qu'on se définit par nos imitations. L'amour ce ne sera pas donc l'opposition, la volonté de réduire l'autre en esclavage, ce sera la répétition, le désir de faire de l'autre une de nos habitudes, que ce soit au niveau quotidien parce que l'on vit

avec l'autre ou à un niveau supérieur, transcendantal, parce qu'on ne cesse d'être littéralement hanté par l'image de l'autre et que la passion trouve dès lors son exutoire dans la création et sa conclusion dans le silence (Kierkegaard, 2003) :

« La jeune fille n'était pas sa bien aimée, mais l'inspiratrice du talent poétique qui sommeillait en lui [...] Elle avait envahi toute son âme, son souvenir demeurant éternellement jeune dans sa mémoire. »(18)

C'est seulement la répétition mystique qui incarne le niveau ultime de la répétition.

C'est à partir de là que nous voudrions revenir au film et étudier la passion comme répétition au double sens de l'habitude et de l'imitation dans *In the mood for love*, en distinguant plusieurs niveaux de l'**imitation** et de l'**habitude** correspondant à divers degrés de profondeur du film et de progression de la passion amoureuse.

Le premier niveau de l'habitude, c'est la répétition des mêmes actions en un même lieu. En tant que voisins de paliers, M. Chow et Mme Chan sont conduits à se croiser de façon répétée, à la fois dans la cage d'escalier qui monte vers l'appartement mais aussi dans la ruelle et l'escalier qui descend vers la cantine. La proximité crée le contact et donne les conditions de possibilités de la rencontre. Le premier niveau de l'imitation, c'est la coïncidence fortuite. La coïncidence du fait qu'ils cherchent à louer le même appartement et du fait qu'ils emménagent aussi au même moment. Et dans les cas, les deux personnages se retrouvent déjà seuls, déjà ils occupent à eux seuls un espace que l'autre, le conjoint, la femme ou le mari ne viendra en fait jamais remplir.

Le deuxième niveau de l'habitude, c'est la répétition de la situation. C'est la répétition dans ce qu'elle a d'épuisante, de lassante, qu'elle engendre le dégoût. En effet, ce qui fonde leur amour, c'est une réalité négative, et plus encore une réalité inversée. Les deux personnages sont dans la même situation éthique désespérante. Car tous deux sont trompés par leurs conjoints. Et non seulement ils sont trompés par leurs conjoints respectifs mais trompés chacun par le conjoint de l'autre. Ils sont tous deux esseulés et misérables car ils sont renvoyés tous deux et pour une raison identique à leur propre solitude. Ils subissent la répétition, c'est-à-dire qu'ils vivent chacun la répétition du même échec et que chacun peut voir son propre échec répété dans celui de l'autre, comme deux miroirs face-à-face renvoyant le même le reflet à l'infini. Ils sont prisonniers de la répétition. Or c'est en même temps, cela qui les précipite l'un vers l'autre : c'est la prise de conscience de leur double isolement qui leur fait prendre conscience de la possibilité d'être deux. A ce deuxième niveau de l'habitude répond un deuxième niveau de l'imitation, l'imitation en ce qu'elle a aussi de tragique mais de comique dans le tragique même, de profondément ridicule. C'est le ridicule qui apparaît dans l'épisode du sac à main et de la cravate : chacun a reçu pour cadeau, le double du cadeau destiné à l'autre. C'est-à-dire concrètement qu'ils ne sont que la doublure inconsistante de l'autre. De même que le patron peut offrir le même cadeau à ses deux femmes. Or c'est dans cet épisode de l'imitation que chacun prend véritablement conscience de la tromperie de l'autre, c'est aussi par cette prise de conscience que l'homme trompé fait le pas consistant à inviter au restaurant la femme trompée.

Le troisième niveau de la répétition et de l'imitation découle directement du précédent : c'est la répétition comme à la fois nécessité et impossibilité de la répétition. C'est le tragique de la répétition à l'état pur, son caractère intensément romantique. D'où vient l'impossibilité de la répétition qui signe aussi l'impossibilité de leur amour ? C'est du fait que justement, ils ne veulent pas de l'imitation. Ils se disent : « nous ne serons jamais comme eux ». On comprend tout l'enjeu, tout le problème. S'ils répètent l'acte de leurs conjoints, c'est-à-dire s'ils les trompent comme ils les ont trompés, d'une certaine manière, ils pardonnent, voire ils justifient l'injustice qu'ils subissent, en même temps qu'ils acceptent la totalité de leur échec. Plus encore, s'ils trompent comme ils ont été trompés, s'ils répètent de façon active ce qu'ils subissent de façon passive, le risque est qu'ils fondent leur amour mutuel sur la tromperie.

Au quatrième niveau de la répétition se trouve la répétition cathartique, la répétition théâtrale et cinématographique proprement dite, la mise en abyme de la répétition, la répétition portée à l'infini qui permet la délivrance. C'est un des aspects les plus saisissants du film. Par trois fois, les personnages répètent au sens propre, ils répètent ce qu'ils feront dans un futur plus ou moins proche. On a beau savoir que c'est une répétition, on le vit, même nous spectateurs, comme si c'était une première fois. Dans le premier cas, ils essaient de répéter sans y parvenir la scène de la rencontre de leurs conjoints : c'est un échec, signant l'impossibilité de l'imitation,

manifestant la singularité de l'amour. C'est ensuite la femme qui demande la répétition, qui répète une scène possible d'aveu entre elle et son mari. Et du fait que les conjoints adultérins sont toujours vu de dos et jamais de face et que Tony Leung est de dos dans cette scène, on a un doute sur le fait de savoir s'il s'agit ou non de lui. Dans le dernier cas, c'est l'homme qui demande la répétition et qui répète cette fois leur propre séparation. Répéter dans les trois cas, c'est prendre conscience. Car l'amour vient sans qu'on y prenne garde, s'installe en nous sans qu'on en prenne conscience. Répéter, c'est prendre conscience de la répétition elle-même, de la passion comme répétition. C'est pourquoi tout se répète, car la découverte de la différence absolue qu'est l'amour est toujours seconde par rapport à la naissance même de l'amour. C'est pourquoi cette répétition suppose une imitation qui n'est plus imitation de l'autre mais de soi. C'est en répétant que l'on trouve la véritable différence, c'est en imitant que l'on trouve la véritable identité. Mais il s'agit encore ici d'une répétition et d'une imitation triste et douloureuse.

Enfin dernier niveau mondain de la répétition : la répétition créatrice. C'est le niveau le plus haut de la répétition qui permet la production hors de soi de la différence, qui n'est plus vécue comme un échec mais comme une réussite, une joie. Il s'agit donc de la répétition comme production. Répétition productrice qui a deux niveaux distincts chez l'homme et la femme. Chez l'homme, c'est la répétition artistique qui forme la variante heureuse de leur amour. En effet, c'est à travers la création en commun d'un roman de chevalerie (élément repris dans *2046*) que le personnage de l'homme et de la femme se retrouvent et vivent leur amour dans la sérénité, le rire, la joie. C'est à travers cette création qu'il est possible de répéter l'ensemble des événements qui nous arrivent : le voisin ivre, qui les oblige à s'enfermer dans la chambre, devient un nouvel élément du roman. Ici l'imitation prend une nouvelle forme, à savoir l'émulation positive : l'homme et la femme se complètent et s'épaulent mutuellement dans cet acte de création. L'autre niveau de la répétition productrice, chez la femme, dans le film, c'est évidemment l'enfant : c'est par l'enfant que se répète en dehors d'elle leur amour à deux. C'est aussi le dernier niveau de l'imitation : l'imitation comme forme même de la singularité, de l'inimitable (l'enfant comme ce qui ressemble aux parents en étant absolument différent).

Conclusion : l'Image-Emotion, l'au-delà de la Répétition

Mais le film pourtant ne s'arrête pas là. C'est qu'il y a encore un dernier niveau, ultime, de la répétition. Le seul niveau proprement libérateur mais aussi radicalement non humain. Chez Kierkegaard, dans *La Répétition*, la vraie répétition est incarnée par Job à qui tout a été pris puis à qui tout est rendu (dans *Crainte et tremblement*, c'est par Abraham que se manifeste cette répétition). Et la répétition ultime est comme la reprise d'un don originel : Dieu n'a pu prendre à Job que pour autant qu'Il ne reprenait que ce qu'il avait déjà donné – c'est pourquoi il pourra redonner ce qu'il avait pris. Dans *In the mood for love*, ce dernier niveau de la répétition, profondément libérateur, est lié aussi à un élément « religieux » : c'est le fait de dire le secret dans un trou du temple d'Angkor Vat, sous la veille attentive des divines Apsaras (les déesses protectrices) qui scelle la fin du film, dans un espace enfin lumineux et ouvert. Le secret libère, il fait de la passion un passé : une pure « image émotion », quelque chose que l'on peut voir (ressentir) mais non toucher (agir sur). *In the mood for love* nous semble ainsi un des films les plus achevés présentant un nouveau type d'Image, surgi à partir des années 1980, et que nous nommerons l'Image-Emotion.(19)

Œuvres citées

Filmographie

Warhol, Andy, *Eat, Kiss, Sleep*, 1963
 Wong Kar-wai, *Chunking Express*, 1994
 Wong Kar-wai, *Happy Together*, 1997
 Wong Kar-wai, *2046*, 2004
 Tsai Ming-liang, *La saveur de la pastèque*, 2005
 Wong Kar-wai, *My Blueberry Nights*, 2007

Bibliographie

Sur Wong Kar-wai
 Teo, Stephen, "Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*: Like a Ritual in Transfigured Time", *Senses of Cinema*, 2001
 Andrew M. J., "Directing Hong-Kong: the political cinema of John Woo and Wong Kar-wai",

- Political Communications in Greater China: The construction and reflection of Identity, Ed. Gary D. Rawnsley & Ming Yeh T. Rawnsely, New York, Routledge, 2003, p. 215-35
- Paquette, Étienne & Théophanidis, Philippe, « Wong Kar-Wai ou l'esthétique-fiction », *Cinémas*, 15 (2-3), 2005, p. 63-86
- Brunette, Peter, *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, 2005
- Jousse, Thierry, *Wong Kar-Wai*, éd. Cahiers du Cinéma, 2006
<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/karwai/inthemood.htm>
- Cinéma
- Orr, John, *Contemporary Cinema*, Edinburgh University Press, 2003
- Chow, Rey, *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility (Film and Culture Series)*, Columbia University Press, 2007
- Chow, Rey, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press, 1995.
- Dancyger, Ken, *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*, Elsevier, 2007
- Jones, Kent, *Physical evidences: selected film criticism*, Wesleyan University Press, 2007
- Littérature
- Van Gogh, *Correspondance Générale*, Gallimard, 1990
- Proust, Marcel, *Le Temps Retrouvé*, G.F., 1986
- Rozenberg, Paul, *Le Romantisme anglais : le défi des vulnérables*, Larousse, 1973
- Philosophie
- Kierkegaard, *La Répétition*, traduction Jacques Privat, Payot-Rivages, 2003
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Minuit, 1983
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 L'image-temps*, Minuit, 1985

NOTES

- (1) Article tiré d'une présentation de *In the mood for love* de Wong Kar Wai au cinéma Le Méliès le mercredi 12 décembre, dans le cadre des « écrans Philo » du Collège International de Philosophie et de la Maison populaire de Montreuil. Merci à Ismaël Jude pour ses suggestions à la fin de la présentation.
- (2) Jousse, Thierry, *Wong Kar-Wai*, éd. Cahiers du Cinéma, 2006
- (3) Cet aspect politique a bien été analysé dans le cas de *Chunking Express*, et reste pertinent pour *In the mood for love*: "The key thematic concerns of *Chunking Express* are an exploration of personal isolation in urban society, the impossibility of love and the effects of time and memory", Andrew, M. J., "Directing Hong-Kong: the political cinema of John Woo and Wong Kar-wai", *Political Communications in Greater China: The construction and reflection of Identity*, Ed. Gary D. Rawnsley & Ming Yeh T. Rawnsely, New York, Routledge, 2003, p. 215-35.
- (4) Jones, Kent, *Physical evidences: selected film criticism*, Wesleyan University Press, 2007, p. 60-6: "In the world of 1962 Hong Kong, which is so overcrowded that people rent out rooms in their apartments, to middle-class couples, where the old folks watch the younger ones like hawks with culturally ordained authority, appearances are all important."
- (5) <http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/CAF90049292/de-gaulle-a-phnom-penh.fr.html>
- (6) Brunette, Peter, *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, 2005, p. 95: "eating, again, is strongly correlated with emotion and the potential for human warmth."
- (7) <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/karwai/inthemood.htm>
- (8) Dancyger, Ken, *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*, Elsevier, 2007, p. 207: "style is more important than the content". On verra qu'il faudra relativiser cette affirmation.
- (9) Proust, Marcel, *Le Temps Retrouvé*, 1927, G.F., 1986, pp. 289-290 : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous voyons le monde se démultiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent à l'infini... »
- (10) Van Gogh, *Correspondance Générale*, Gallimard, 1990, « Lettre à Théo. 8 septembre 1888 », vol. III, p. 285
- (11) "I was born in Shanghai and moved to Hong Kong the year I was five (around 1963). For me it was a very memorable time. In those days, the housing problems were such that you'd have two or three families living under the same roof, and they'd have to share the kitchen and toilets, even their privacy. I wanted to make a film about those days and I wanted to go back to

that period", Interview with Wong Kar-wai by Scott Tobias, *The Onion*, 37 (07), p. 1-7 March 2001 – citation de Teo, Stephen, "Wong Kar-wai's In the Mood for Love Like a Ritual in Transfigured Time", *Senses of Cinema*, 2001

(12) Jones, Kent, *Physical evidences: selected film criticism*, Wesleyan University Press, 2007, p. 60-6: "The film gets directly at the feeling of always putting up a good front, of being guard against disappointing people, by isolating small physical events, in corridors, tiny rooms, restaurants, offices and street corners."

(13) Rozenberg, Paul, *Le Romantisme anglais : le défi des vulnérables*, Paris, Larousse, 1973.

(14) Paquette, Étienne & Théophanidis, Philippe, « Wong Kar-Wai ou l'esthétique-fiction », *Cinémas*, 15 (2-3), 2005, p. 63-86 : « Les deux derniers longs métrages de Wong Kar-Wai reposent sur une disjonction entre le passé et le présent qui s'articule de manière surprenante sur une disjonction entre les sens de la vue et du toucher. »

(15) Nous aimerions proposer ici l'hypothèse d'un nouveau type d'image, après l'Image-Mouvement et l'Image-Temps définis par Deleuze et qui serait l'Image-Emotion. Dans ce sens, voir Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press, 1995.

(16) Brunette, Peter, *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, 2005, p. 94.

(17) Cf. Orr, John, *Contemporary Cinema*, Edinburgh University Press, 2003, p. 100: "Wong bases his cinema on the central paradox of time. It is linear and irreversible and yet like the times of the day and of the seasons it is constantly repeats itself so that present encounters always have a past they cannot rescind."

(18) Cf. Kierkegaard, *La Répétition*, p. 41, traduction Jacques Privat, Payot-Rivages 2003.

(19) Nous ne pouvons développer dans les limites de cet article cette notion d'Image Emotion ; c'est l'objet d'un autre article auquel nous travaillons et d'un programme de recherche plus général sur le cinéma après Deleuze.

Abstract

In the mood for love (2000) is the seven movie of Wong Kar-wai: director rather anonymous before this movie was broadcast, even if *Chunking Express* (1994) was praised by international critics, and won world acclaim. This paper aims to present *In the mood for love* from an aesthetical (mannerism and romanticism) and philosophical (about the notion of repetition and through the comparison with Kierkegaard's *Repetition* (Kierkegaard, 2003)) point of view. We will introduce the narrative content and visual form of the movie and then its philosophical implication. This paper is part of a general research program which hypothesis is the existence of new kind of Image structuring movies from the eighties to nowadays: after Deleuze's *Image-Movement* (Deleuze, 1983) and *Image-Time* (Deleuze, 1985), focused on Action and Contemplation, an *Image-Emotion*, expressing a new visual sensibility. Studying Wong Kar-wai's *In the mood for love* fit perfectly with this project because we assume that this new *Image-Emotion* first appeared in Hongkongese, Taiwanese and Chinese cinema (Chow, 2007).

Résumé

In the mood for love (2000) est le septième film de Wong Kar-wai ; cinéaste plutôt confidentiel jusqu'alors, quoique reconnu dès avec *Chunking Express* (1994), et devenu avec *In the mood for love* un réalisateur mondialement connu. Nous proposerons ici une critique du film dans la double perspective d'une étude esthétique (maniérisme et romantisme) et d'une analyse philosophique centrée sur le thème de la « répétition » ou comment le film de Wong Kar-wai permet de relire *La Reprise* de Kierkegaard (Kierkegaard, 2003) . Nous commencerons par présenter le film (son sujet et sa thématique visuelle). Ce texte s'inscrit dans une perspective de recherche plus générale dont l'hypothèse de travail est que le cinéma d'après les années 1980 relèverait d'un nouveau type d'Image : après l'Image-Mouvement (Deleuze, 1983) (agir) et l'Image-Temps (Deleuze, 1985) (contempler), l'Image-Emotion (ressentir). L'étude de Wong Kar-wai en ce sens s'impose car ce type d'Image semble avoir pour foyer le cinéma hongkongais, taïwanais et chinois (Chow, 2007) .

Notice biographique

Jean-Yves Heurtebise est Docteur de Philosophie d'Aix-Marseille Université. Il est membre statutaire du CRAL (EHESS, UMR 8856) et membre associé du CEPERC (Aix-Marseille Université, UMR 6059). Il intervient régulièrement au Collège International de Philosophie sur le cinéma (« Ecrans Philosophiques »). En ce moment, il poursuit ses recherches sur les fondements anthropologiques des catégories en tant Visiting Scholar à la National Taiwan University grâce à une allocation européenne de recherche (STFP-China).

Jean-Yves Heurtebise, in *Cadrage*, ISSN 1776-2928, Avril 2010

[Accueil](#) [Actu](#) [Analyses](#) [Dossiers](#) [ITVs](#) [DVDs](#) [Editions](#) [Radio](#) [Contact](#) [Liens](#)

© Copyright Cadrage Site légal déposé au CNIL sous le numéro 1014575