

LYCÉENS
AU
CINÉMA

WONG KAR-WAI
2046



par Stéphane Bouquet

所有的記憶都是潮濕的

Tout souvenir est baigné de larmes.

Grand film mélancolique sur les amours perdues et qui hantent, sur les amours impossibles aujourd'hui et qui hanteront demain, sur les amours espérées, *2046* n'est pourtant pas un drame psychologique. Car les personnages y sont moins engoncés dans leurs sentiments et leur conscience que dans leurs corps et leur désir. Ce qu'ils veulent

ce n'est pas l'éternité de l'amour mais l'instant de l'étreinte. *2046* est donc la quête répétée d'un instant qui se fige, selon le beau mot de René Char, « l'éclair me dure ». Cette quête, reconnue comme vaine, n'en est pas moins le moteur de toutes les histoires de *2046* qui s'enchevêtrent et se ressemblent et finissent par produire un portrait éclaté, explosant-fixe, du temps des hommes. A ce temps-là, bouleversant puisqu'il fige les hommes dans la douceur de son bercement perpétuel, *2046* oppose le temps de l'Histoire qui avance sans espoir et qui fonce vers ses dates fatidiques comme vers autant de promesses de la séparation, de la fin de la clôture du bonheur.

Directeur de publication : Véronique Cayla.
 Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
 Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Stéphane Bouquet.
 Rédacteur pédagogique : Fabien Bouilly ou Marguerite Chabrol.
 Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Wong Kar-wai	2
Genèse	3
Chapitrage	4
Analyse du récit Les boucles du temps instables	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnages Tony Leung Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition(s) Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Atelier 1	12
1, 2, 3 Atelier 2	14
Figure Atelier 3	16
Point technique Usage du scop Atelier 4	16
Prolongement pédagogique	17
Lecture critique	18
Filiations/Ascendances	19
Passage du cinéma Sélection bibliographique	20

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère



Chow Mo-wan est un séducteur invétéré. Depuis longtemps déjà, il additionne les conquêtes féminines dans le monde de bars et d'hôtels où il vit. Après avoir revu une ancienne maîtresse, Loulou, il se lie avec une nouvelle femme, Bai Ling, avec qui il entretient une relation torride, amoureuse et payante, tout en aidant une troisième femme, Wang Jingwen à reconquérir son amant japonais et à devenir l'écrivain qu'elle souhaite être. Car Chow est écrivain et pour vivre publie des romans de science-fiction ou de sabre. Il écrit notamment 2046, puis, avec l'aide de Wang, la suite 2047, où il s'inspire des amours malheureuses de Wang et de ses propres amours qui ne cessent de le hanter, comme celle qu'il eut jadis avec Su Li-zhen, avec So Lai-chen, avec combien d'autres.

2046

Hong-Kong, 2004

Réalisation : Wong Kar-wai
Scénario : Wong Kar-wai
Image : Christopher Doyle
Compositeur : Peer Raben, Shigeru Umebayashi
Montage : William Chang
Costumes : William Chang
Décors : Alfred Yau
Effets Spéciaux : Johnny Alves
Producteur : Wong Kar-wai
Production : Orly Films
Distribution : Océan Films
Durée : 2h09
Sortie française : 20 Octobre 2004

Interprétation

Chow Mo-wan : Tony Leung
Su Li Zhen : Gong Li
Tak : Takuya Kimura
Wang Jing Wen : Faye Wong
Bai Ling : Zhang Ziyi
Lulu / Mimi : Carina Lau
cc1966 : Chang Chen
slz1960 : Maggie Cheung
Mr. Wang : Wang Sum

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d' "Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d' "Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

Wong Kar-wai Filmographie

- 1988 : *As Tears go by*
- 1990 : *Nos années sauvages*
- 1994 : *Chungking Express*
- 1994 : *Les Cendres du temps*
- 1995 : *Les Anges déchus*
- 1997 : *Happy Together*
- 2000 : *In the Mood for Love*
- 2003 : *Eros*
- 2004 : *2046*



L'Éxilé

Né à Shanghai en 1958, Wong Kar-wai émigre avec sa famille à Hong Kong à l'âge de cinq ans. Double déplacement : d'un monde où l'on parle le mandarin à un autre où le cantonais domine ; d'un pays communiste, pleine époque Mao, à une ville chinoise mais capitaliste et sous domination britannique. Une mère femme au foyer, un père, ex-marin qui se reconvertisse en patron de nightclub, c'est à peu près tout ce qu'on sait des jeunes années du cinéaste qui reste assez peu disert à ce sujet, sinon pour déclarer que son enfance fut plutôt malheureuse, marquée d'une part par la solitude de l'exil, et de l'autre par la Révolution culturelle qui sépara de chaque côté de la frontière la fratrie Wong. Bien que l'atmosphère des années 60 soit essentielle dans nombre de ses films, et notamment dans *2046*, Wong n'aborde jamais l'époque du point de vue de l'enfant qu'il était (il n'y a d'ailleurs pas d'enfants dans son cinéma). C'est comme s'il empruntait plutôt les habits, et l'âge, de la génération précédente, celle de ses parents, celle de sa mère avec laquelle il fréquenta très assidûment les cinémas en quête d'un monde en mandarin et donc plus accueillant. Là, il découvre des films de tous les pays et les grands acteurs. « À cette époque, la culture occidentale exerçait une influence énorme ». La légende (invérifiable) veut qu'il ait passé ensuite une grande partie de son adolescence à boire, se battre et zoner dans des voitures (volées bien sûr). Mais il n'est pas devenu pour autant tel un gangster de ses films. Nourrissant un intérêt pour le cinéma et la photographie, et notamment pour l'œuvre de Robert Frank, Richard Avedon et Henri Cartier-Bresson, il est diplômé en 1980 de l'école polytechnique de Hong Kong, section graphisme. Il est ensuite embauché dans un programme de formation pour la production de films télévisés supervisé par Hong Kong Television Broadcast Ltd. D'abord producteur assistant, il devient très vite scénariste, spécialisé dans les films de genre et notamment dans une série policière très populaire, *Don't Look Now*. En 1986, il co-signe le scénario de Patrick Tam, *Final Victory*, le seul qui, dit-il, le contente. Avec l'aide de Tam, il tourne ensuite son premier film, une histoire déjà décalée de gangsters, *As Tears go by*, en 1988. Le film fait sensation dans les festivals. Wong Kar-wai commence alors son travail de sape de l'industrie du film de Hong Kong. Plutôt que de se plier aux règles



du film d'action et aux lois de « l'entertainment », Wong utilise les codes des films de studio pour construire son propre univers cinématographique. En 1994, par exemple, *Ashes of Time*, réinvente le genre très asiatique du film de sabre, le wu xia pan. Peu soucieux de garantir la compréhensibilité de la narration, Wong formalise le récit et multiplie les jeux sur l'image : angles bizarres, gros plans déformants, travail sur la vitesse des images. L'aventure d'*Ashes of Time* témoigne aussi de la méthode Wong, qui profite d'un arrêt dans le très long processus de montage pour tourner à toute allure *Chungking Express*, film qui le rendra fameux dans le petit cercle des cinéphiles occidentaux. *Chungking Express* fut ainsi le premier film sélectionné par la compagnie de distribution de Quentin Tarantino et le premier film de Wong distribué aux Etats-Unis. Contrairement à beaucoup de cinéastes de Hong Kong, John Woo au premier chef, Wong ne se laissera pas tenter, au moment de la rétrocession de l'île à la Chine à la fin des années 90, par les sirènes hollywoodiennes. C'est à Hong Kong qu'il continue à faire son cinéma même si l'escapade argentine pour *Happy Together* (1997) prouve qu'il est capable de passer tout lieu sur la terre à la moulinette de son atmosphère de prédilection : humide, nocturne, claustrale. En 2000, le mélodrame *In the Mood for Love* le rendra définitivement célèbre dans un public plus large et lui permettra de se lancer dans l'aventure pharaonique de *2046*.

1997, 98, 99...

Les tribulations de la fabrication de *2046* sont à ce point fameuses qu'un bonus du DVD est entièrement consacré à l'aventure de la copie du film, terminée en toute hâte avant le festival de Cannes et transportée en avion privée, avec couloir aérien réservé. Mais, plutôt que l'anedocte, c'est le principe qu'il faudrait retenir. La méthode Wong est une méthode toute de dilatation, d'improvisation, de reprise, de remord et de refonte. Maggie Cheung qui apparaît l'espace d'un plan dans *2046* en sait quelque chose qui fut mobilisée pendant des mois pour le tournage, avant de disparaître au montage. Ce qu'elle expliquait par avance ainsi, dans un magazine américain (Soma, Mars 2001) : « Wong Kar-wai a besoin de voir les choses – les éléments visuels sont très importants pour lui. Il ne sait pas si cela marche avant que ne s'allie la chimie des différentes parties. » D'où les quatre ans de tournage, les infinies hésitations au montage, les retours et les retakes. En racontant comment et pourquoi le tournage de *In the Mood for Love* fut déjà très long, quinze mois, bien qu'un peu moins que celui de *2046*, Maggie Cheung nous en dit aussi beaucoup sur la méthode Wong : « Pendant les premiers six mois, j'attendais qu'il me donne des indications, et il attendait que je lui donne quelque chose, et on était perplexes. Ça ne commençait pas. » Il est intéressant de noter que le déclin vint du corps : « J'ai commencé à travailler sur le langage du corps. Et soudain mes mains me sont venues. Et avec les mains, tout l'intérieur s'est connecté : le cœur, les yeux, la tête, et tout le reste a suivi ». Sur *2046* aussi, l'attention du cinéaste s'est portée sur le mouvement du corps puisqu'il donnait à chaque acteur des indications très précises non sur la psychologie des personnages mais sur leur déplacement dans le cadre et leurs moindres gestes de mains, de pieds, de tête. *2046* a donc une longue histoire, et pas seulement compte tenu de la durée rarissime du tournage. Wong dit avoir conçu le projet dès 1997. C'était à l'origine



une réflexion sur les implications du retour de Hong Kong à la Chine et une méditation sur « les choses qui demeurent inchangées dans le temps ». *2046* est en effet l'année ultime de ce retour à la Chine puisque le gouvernement de Pékin a promis de ne pas modifier d'ici là le système économique et politique en vigueur. Mais *2046* n'est pas au premier abord un film politique. Il serait plus juste d'en faire le troisième volet d'un triptyque sur l'amour et la mélancolie au temps des années 60. *Nos années sauvages*, *In the Mood for Love*, et enfin *2046* : ces trois films couvrent toute la décennie avec les perpétuelles et identiques histoires d'amour, d'inamour et de désamour. Les deux derniers volets de la trilogie furent d'ailleurs conçus et produits et en partie tournés en même temps au point que Wong ait pu hésiter : une séquence est-elle pour l'un ou l'autre film ? et qu'il ait été envahi d'un sentiment de schizophrénie. Ce que Maggie Cheung confirme derechef : « Il y eut tellement de souffrances, tellement de problèmes – je l'ai vu une fois s'écrouler mentalement – et je me suis senti plus proche de lui ». D'ailleurs ces hésitations, ces transformations incessantes, n'ont pas commencé avec les derniers films. *Happy Together* racontait à l'origine un tout autre scénario et une part entière de l'histoire a disparu au montage. La méthode Wong, non plus que jadis la méthode Welles, n'est surtout pas un caprice de réalisateur-star. Dans la dilatation extrême du tournage, puis du montage ; dans l'interférence entre les trois stades habituellement séparés de la fabrication d'un film (scénario, tournage, montage) ; dans la volonté de ne pas finir ; Wong éprouve jusqu'au bout ce qui fait le cœur de son cinéma : une relation problématique, et certainement pas linéaire, au temps qui passe. Le temps qui se fige dans le train de *2046* est sans doute la suprême utopie wongienne : tout, et même un film, reste interminable.

Document de travail

"Chaque film de Wong Kar-wai fait l'objet d'une grande recherche visuelle en constante évolution, dont témoigne singulièrement la sélection d'affiches reproduites ci-dessous, certaines seulement provisoires, d'autres ayant effectivement accompagné la sortie de *2046* dans divers pays du monde."



Générique

Train en partance pour 2046. Dans le train de 2046, trappe où le temps ne passe plus, un jeune homme explique qu'il est venu là chercher une femme qu'il aimait jadis et qui s'est peut-être réfugiée ici. En vain. Maintenant le jeune homme est seulement piégé dans cette boucle du temps.



4mn55s. Chow quitte Singapour. 1963, Chow quitte Singapour pour trouver du travail à Hong Kong. Il demande à la femme qu'il aime, toute vêtue de noir, de le suivre là-bas. Elle met la décision au jeu. S'il gagne, elle le suit. Sinon, ils se quittent. Elle gagne battant le roi de cœur de Chow d'un as de pique. Peut-être qu'elle a triché. Ils se séparent donc, c'est le premier adieu du film.

7 mn42s. Loulou/Mimi. Noël 1966. Chow retrouve dans un bar de Hong Kong un ancien amour, Loulou. Elle ne le reconnaît pas. Il lui raconte ce qu'il sait de son passé, d'un premier amour mort qu'elle a beaucoup pleuré. Peut-être qu'en effet, admet Loulou qui s'appelle désormais Mimi, ils se sont rencontrés jadis. A la fin de la soirée, elle est saoule, il la raccompagne à sa chambre d'hôtel, la 2046, où il la couche. Quelques heures ou jours plus tard, il vient la retrouver, mais Loulou/Mimi n'est plus là. Un amant jaloux l'a poignardé.

16mn33s. Les filles du patron de l'hôtel. Chow s'installe dans l'hôtel, chambre 2047. Dans la chambre 2046, bientôt disponible, la fille aînée du patron de l'hôtel vient répéter en japonais les mêmes demandes : « partons », « je pars ». Chow, grâce au groom, a bientôt la clé de l'histoire. Elle

a rencontré un jeune homme japonais, mais son père s'est opposé à leur amour. Le jeune homme est parti et maintenant Wang Jingwen rejoue en boucle la scène de séparation. Sa sœur cadette, elle, est en avance sur le temps. Encore adolescente, elle voudrait déjà avoir une histoire d'amour et de sexe. Patience, dit Chow.

25mn20s. 2046, roman érotique. Mai 1967. Pour gagner sa vie, Chow commence à écrire des romans érotiques. 2046 est son premier roman. Des images, souvent des étreintes, se succèdent comme des extraits du livre qu'il est en train d'écrire dans sa chambre d'hôtel, pendant que dehors des images d'archive nous rappellent que des émeutes ont lieu.

29mn02s. La nouvelle pensionnaire de la chambre 2046. Bai Ling vient de s'installer dans la chambre vacante. C'est une demi-mondaine et elle reçoit ses clients à l'hôtel. Grâce à son ami Ah Ping, qui se fait passer pour un client insistant, Chow parvient à entrer en contact avec Bai Ling. Mais elle prend très mal (ou fait semblant) le subterfuge de Chow et le menace d'une gifle.

36mn59s. Réveillon de Noël. 1967. Chow invite Bai Ling à passer le réveillon avec lui. Ils vont de bar en bar, de verre en verre, de confiance en confiance notamment sur la vie à Singapour. Dans la voiture qui les ramène, Chow posée sur l'épaule de Bai Ling lui serre la main. Elle refuse puis elle accepte.

44mn22s. La nouvelle fiancée de Chow. Chow organise un dîner d'anniversaire où Bai Ling est invitée, mais elle ne vient pas. Chow perd son pari et doit payer le repas. C'est en fait une vengeance d'Ah Ping qui a négocié l'absence de Bai Ling. Les explications entre les deux amants marqueront la naissance d'une histoire d'amour et de sexe torride. Mais, effrayé par l'éventualité d'une relation sentimentale, Chow propose de payer. Bai Ling refuse

puis accepte : 10 dollars le rapport. Chaque fois, elle range l'argent dans une boîte. Le sexe succède au sexe.

54mn40s. Bai quitte l'hôtel. Repris par ses vieux démons, Chow s'éloigne de Bai Ling et accumule les nouvelles conquêtes. En réponse, elle fait de même. C'est une sorte de course à qui aura le plus d'amant(e)s d'une nuit, à qui fera le plus de bruit. Mais Bai Ling ne supporte pas ce jeu. Elle quitte l'hôtel, il se disent adieu. Parfois ils se revoient dans les bars et les restaurants, mais s'ignorent.

1h03mn59s. Complicité avec la fille aînée. Eté 1968. Chow, seul à nouveau, recommence à écrire. Emu par la tristesse de Wang Jingwen, il propose d'être la boîte aux lettres pour l'amant japonais de la jeune fille. Une relation d'amitié se noue entre eux. Wang Jingwen qui écrit aussi, lui propose son aide. Un jour qu'il est malade, elle devient sa secrétaire puis son nègre.

1h12mn38s. L'hôtesse androïde. Chow écrit un roman, 2047, où il transpose l'amour impossible de Wang et de son amant japonais. Dans le train 2047, le jeune homme s'éprend d'une androïde qui ne lui rend pas son amour, peut-être parce qu'elle en aime un autre et l'attend, peut-être parce qu'elle commence à s'user et que ses émotions sont différées. La même scène d'un secret que le jeune homme aurait à dire se répète plusieurs fois.

1h25mn59s. Mariage de la fille aînée. Noël 1968. Au cours du réveillon qu'ils passent ensemble, Chow aide Wang à reprendre contact avec son amant. De son bureau, elle lui téléphone et décide de partir l'épouser au Japon. Chow dit adieu à Wang.

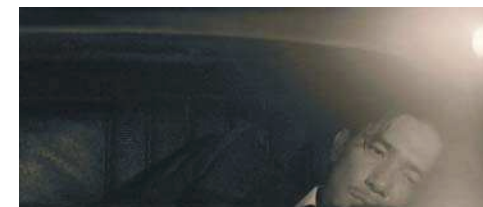
1h36mn32s. Bai a besoin d'une recommandation. 1970. Bai vient voir Chow pour lui demander de l'aider à trouver un travail dans un bar de Singapour. Ils parlent un peu, lui s'inquiète de sa

mauvaise mine, de sa tendance à boire. Elle l'a cherché à Noël dernier, il n'était pas là.

1h40mn06s. Su, joueuse professionnelle. Noël 1969. A Singapour, Chow cherche Su Li Zhen, la joueuse de cartes vêtue de noire qu'il a aimée en 1963. Il ne la retrouve pas mais c'est l'occasion de se souvenir d'elle et surtout de leur adieu. Contre un mur, tandis qu'il pleut dehors, ils s'embrassent et se quittent. Laissée seule, Su pleure, puis elle se remet en marche.

1h50mn57s. Remboursement de dettes. Bai vient remercier Chow de lui avoir trouvé un travail. Elle lui dit au revoir et lui rend par la même occasion l'argent qu'il lui a prêté pour une chambre ou peut-être celui qu'il lui a versé à chaque fois qu'ils faisaient l'amour. Elle regrette que le passé soit passé, qu'on ne puisse pas revenir en arrière. Elle lui demande de ne pas l'accompagner à l'aéroport. Ils se disent adieu. Il part, elle pleure.

1h57mn23s. Retrouver ses souvenirs perdus. Chow dans un taxi comme la première fois avec Bai mais seul cette fois, appuyé contre nulle épaule mais contre la vitre et ses souvenirs.



LES BOUCLES DU TEMPS INSTABLES

Bien que la voix *off* du narrateur, qui est aussi presque toujours celle du personnage principal, tente d'apporter un peu d'ordre chronologique dans la touffeur proliférante du récit, celui-ci reste d'une complexité rare, un labyrinthe temporel dont – comme du train qui tourne en boucle de 2047 – il n'est pas aisé de s'extraire. Il faut dire que le récit du film semble pris en tenaille entre deux mouvements : d'un côté la répétition interminable, de l'autre une instabilité douce qui vient déranger voire détruire l'ordre logique du temps et défaire le règne du même. Commençons par la répétition dont les figures se dispersent et se disséminent dans le film comme une sorte de maladie contagieuse. Répétition des histoires qui ne cessent de rejouer le motif de la séparation et de l'adieu ; répétition des pleurs de femmes ; répétition des noms de personnages puisque Gong Li porte le nom de Su Lizhen qui est la transcription en mandarin de la forme cantonnaise So Lai-chen (nom de Maggie Cheung dans *In the Mood for Love*, et déjà on voit poindre le motif de l'instabilité) ; et encore répétition des répliques puisque Chow sera une fois textuellement repris par le jeune homme japonais (pas nommé dans le film mais appelé Tak dans le scénario) et que Tak lui-même ne cessera de raconter en boucle la tradition qui veut qu'on aille déposer son secret dans un trou ; répétition des musiques qui littéralement hantent 2046 de refrains entêtants et encore répétition des lieux comme cette terrasse de l'hôtel, toujours filmée du même angle, où varie seulement la distance du personnage avec la bouche du poisson qui sert d'enseigne selon qu'il ou elle est plus ou moins avalé par la mélancolie. Evidemment, on trouverait beaucoup d'autres exemples de répétition tant elle est le suprême principe organisateur du film : non pas le récit comme ligne, mais le récit comme enchevêtrement de boucles. Il est d'ailleurs symptomatique que le seul personnage du film qui soit sur une ligne droite de devenir, la sœur de Wang qui a hâte de grandir pour faire l'amour, soit au fond exclue du récit dès qu'elle fait sa déclaration en



faveur de l'avenir. Le choix de la répétition renvoie évidemment au projet central du film : une rumination « sur ce qui demeure inchangé dans le temps ».

Mais la réponse est peut-être : rien, rien ne demeure inchangé dans le temps s'il est vrai que le film lui-même de cesse d'organiser les micro-divergences qui font que le monde, à y regarder de près, ne se répète pas, pas entièrement, qu'il y a toujours du perdu. Que l'énergie s'épuise, que la mort gagne, que l'oubli opère. Il n'y a guère que dans le monde romanesque de 2047 que les choses sont à peu près prévisibles et prévisiblement identiques, et qu'on est sûr qu'entre les zones 1224 et 1225, il fera à ce point froid qu'il faudra absolument éteindre quelqu'un. Dans le monde réel du film, en revanche, les années s'ajoutent sans retour, la divergence ou l'écart ou le désordre s'immiscent. Il n'est pas indifférent d'ailleurs que les deux références historiques à la vie politique de Hong Kong, rendues par des images d'archives, soient des scènes d'émeutes populaires. Le vrai monde est ce désordre incompréhensible ; les chambres d'hôtels, au contraire, sont des lieux de permanence tranquille, où les occupants changent peut-être, mais où les numéros de chambre restent les mêmes. Ce retrait dans l'hôtel d'un côté, et dans l'imaginaire romanesque, de

l'autre, c'est ce que Chow a trouvé de plus à même de lui garantir une certaine permanence du même. Mais ça ne marche pas si bien. S'il y a deux Su Lizhen, en revanche Carina Lau qui s'appelait Loulou s'appelle désormais Mimi : deux noms pour la même femme, deux syllabes qui se répètent bien sûr, mais pas les mêmes. Cette instabilité, deuxième principe organisateur du récit, est aussi générale que la répétition parce que, au fond, elle l'accompagne nécessairement. Les femmes pleurent toujours les mêmes larmes de désespoir mais ce sont d'autres femmes. Le film ne dit pas ce qui l'emporte de l'identique ou du différent parce qu'il n'y a pas de réponse certaine à la question de l'inchangé. Un dialogue du film est de ce point de vue très explicite et éclairant : il se déroule entre Loulou et Chow. « Loulou : s'est-on vraiment déjà rencontrés ? Chow : Vous dansiez à Singapour, non ? Loulou : Oui. Chow : Vous vous appelez Loulou. Loulou : C'était mon nom avant, plus maintenant... Loulou : Etes-vous sûr qu'on s'est rencontrés ? Chow : Vous avez vraiment oublié ou vous faites semblant ? ». C'est exactement la question du film : est-ce que les choses sont vraiment différentes ou font-elles semblant ?



BONHEUR DES ÉCHANGES

Parmi les gestes récurrents de *2046*, celui-ci : un homme / une femme colle son œil à la fente d'un mur, dans l'entrebâillement d'une porte, à la lisière d'un rideau. Et même, une fois, il y a ce plan étrange et déconnecté : un homme, jeune, beau, comme tout est toujours jeune et beau dans le monde de Wong, regarde. On ne sait pas qui il est, on ne sait pas ce qu'il regarde. On l'apprendra plus tard et au passage (c'est l'amant jaloux de Loulou). Pour l'instant, il est seulement celui qui regarde. Evidemment, puisque nous sommes au cinéma, l'impulsion immédiate est de faire de ces évocations du voyeurisme une métaphore du cinéma et / ou du cinéaste. Peut-être, mais cela ne nous mènerait pas très loin, tant la métaphore est désormais éculée. Il est sans doute préférable d'intégrer le voyeurisme des personnages de *2046* dans une véritable économie de l'échange qui est un des sujets profonds du film. Par la fente du mur entre les chambres *2046* et *2047* passent d'abord le regard à sens unique de Chow puis des lettres à double sens reçues par Chow et destinées à Wang, ou destinées à Tak, écrites par Wang et envoyées par Chow. Le regard n'est donc qu'un premier stade dans les transactions qui vont se jouer entre les personnages, dans les places qu'ils vont occuper chacun à leur tour selon un savant jeu de permutations. La terrasse de l'hôtel où les personnages, un à un, viennent contempler ce qui reste dans un hors-champ perpétuel fonctionne, de ce point de vue, comme un point d'arrêt de la circulation (un regard vers dehors) avant de relancer la machine interne de l'échange. Car on s'échange beaucoup de choses dans *2046* : des regards, de l'argent, des lettres, des livres, des services, des nuits. Bai ou Loulou vendent leurs corps par exemple, tandis que Chow ne supporte pas la gratuité du sentiment, le cadeau que Bai lui fait de son amour, et préfère payer pour profiter d'elle. La transaction, au fond, semble le propre du rapport humain, son bonheur. Le dysfonctionnement de l'échange, en revanche, crée la douleur ou la tristesse comme il appert dans le monde futuriste de *2047*. Car si ce monde est en souffrance, c'est entre autre parce que l'échange n'est plus immédiat et qu'un délai, dû au temps, au vieillissement, s'introduit dans les réactions. Au bout d'un certain temps, les jeunes femmes androïdes éprouvent des



sentiments humains mais à retardement : « si vous leur faites de la peine et qu'elles veulent pleurer, les larmes ne commenceront pas à couler avant demain » explique le barman du train à Tak. Cet échange paradoxal qui a lieu (puisque les femmes – les androïdes et les autres – pleurent) mais qui n'a pas lieu (parce qu'elles pleurent demain – les androïdes – ou seules – les humaines), la mise en scène le prend en charge plus souvent qu'à son tour. Il est fascinant de constater combien le film, par des effets de panneaux, de portes, de clair-obscur, etc., séparent les personnages dans le plan ou plutôt séparent les personnages qui se voient entre eux du spectateur qui ne voit souvent qu'un des deux personnages et qui devra attendre plus tard pour voir la réaction de l'autre. Le spectateur aussi est celui à qui l'échange est donné / pas donné.

Mais quel est l'objet de l'échange ? L'amour semble être la réponse mélodramatique de Wong. Si le film se passe souvent la nuit de Noël, c'est qu'entre les zones 1224 (le 24 décembre en chiffrage anglais) et 1225 l'étreinte est particulièrement nécessaire, la solitude particulièrement insupportable. Mais derrière l'amour se cache le temps comme l'indique précisément un dialogue entre Bai et Chow. « Bai : vous traitez les gens comme des passe-temps. Chow : Ce n'est pas vrai. Parfois, je prête mon temps aux autres. Bai : Et ce soir ? Est-ce que vous empruntez mon temps ou est-ce que j'emprunte le vôtre ? ». L'amour n'est donc qu'une occupation du temps. On pourrait proposer cette hypothèse : l'amour est le mouvement du temps dans le monde des hommes, il est son incarnation spatiale parmi nous. Si Wong filme à plaisir des femmes, souvent des pieds de femmes, qui marchent, ce n'est pas (seulement) par pur fétichisme. C'est aussi qu'il y a une affinité très forte entre la marche, l'espace parcouru, l'amour et le temps. Dès sa première apparition, la jeune Wang piétine à l'instar de son amour et de la rupture qu'elle remâche. Les androïdes marchent au ralenti à la mesure de l'usure qui les gagne, de leur incapacité à se tenir au bon rythme et à répondre au moment voulu à l'affect. De sorte qu'autant que les femmes, qui sont interchangeable, le temps est l'objet du désir de Chow. Il y a, au fond, une véritable érotisation du temps que la mise en scène ne cesse de valoriser pour



lui-même par des procédés de ralenti, de dilatation, d'étirement, de répétitions ou au contraire des effets de flashes, de scintillements, de lumières noires et blanches qui défilent, de reflets ultra-rapides sur le visage de l'androïde qui regarde par la vitre du train. Vite ou lent, extrêmement vite ou extrêmement lentement, le temps est ce qui se donne finalement à voir, à regarder, à aimer, et le retour régulier de la musique joue un rôle non négligeable dans ce plaisir à voir simplement les choses se passer, passer. On peut, bien sûr, et il faut, proposer une interprétation politique de cette fascination pour le temps comme « ce qu'on regarde passer » puisque l'histoire récente de Hong Kong est marquée par deux comptes à rebours : 1997 et la rétrocession à la Chine continentale ; 2046 et la normalisation du statut de la ville. L'expérience de l'Histoire est nécessairement modifiée lorsque le temps à venir n'est justement pas un pur Avenir mais la promesse d'une fin. L'Histoire n'est plus un en-avant mais une attente, une latence de plus en plus mélancolique. En cela, 2046 est réellement un film politique puisqu'il donne une forme esthétique à une expérience collective : celle d'un monde en attente de sa disparition annoncée. Mais, sans doute, y a-t-il dans cette érotisation du temps une autre dimension plus individuelle : une plongée dans la mémoire personnelle qui n'en passe pas par des récits d'enfance, des souvenirs bien organisés, mais par une fétichisation des objets et des instants, une façon de penser au passé non pas comme à un lieu originel du récit, mais comme à une succession désaccordée d'émotions. Il y a une vérité de l'émotion du passé chez Wong dont Maggie Cheung donne très exactement la nature : « Quand nous sommes allés dans un vieux salon de coiffure à Shanghai pour ma coiffure, un nouveau n'aurait pas su faire, à l'instant où ils ont passé la laque, c'était comme, "Maman, tu es là" ». La mémoire wongienne ne cherche pas à reconstruire, elle cherche plutôt à retrouver, à prononcer le « tu es là », et elle cherche cette présence, comme le prouve le nombre astronomique d'inserts sur des objets, des boutons, des robes, dans l'exhaustion du détail, du détail qui résonne et revient et finalement fait jour.



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

La voie des images

La présence d'un narrateur en voix *off* est autant un fil directeur qu'un moyen de brouillage. On pourra faire réfléchir les élèves au statut de ce narrateur, en le confrontant à d'autres supports narratifs. D'abord, les images, qui n'ont en elles-mêmes la charge d'aucun élément factuel. Seule la voix indique les faits ; les images ont un rôle d'évocation, d'impression. Ensuite on examinera les intertitres au début et à la fin : sont-ce des extraits du roman ou des interventions d'un narrateur omniscient qui engloberait la narration de Chow ? Enfin, les romans de Chow redoublent beaucoup l'intrigue principale (par exemple l'idée de faire mourir deux fois le même personnage, qui donne lieu dans le film à la réapparition de Loulou après sa mort). La frontière entre récit-cadre et récit enchâssé est remise constamment en question. La voix *off* renvoie à la fois au passé du souvenir et au futur de la fiction : elle ouvre ainsi une double perspective temporelle.

Tony Leung Chiu-wai Filmographie sélective

- 1989 *Le syndicat du crime 3*
de Tsui Hark
- La Cité des douleurs*
de Hou Hsiao-hsien
- Gunmen* de Kirk Wong
- 1990 *Nos années sauvages*
de Wong Kar-wai
- 1991 *Center Stage* de Stanley Kwan
- 1992 *À toute épreuve* de John Woo
- 1994 *Chungking Express*
de Wong Kar-wai
- Les Cendres du temps*
de Wong Kar-wai
- 1997 *Happy Together* de
Wong Kar-wai
- 1998 *Les Fleurs de Shanghai*
de Hou Hsiao-hsien
- 2001 *In The Mood For Love*
de Wong Kar-wai
- 2002 *Hero* de Zhang Yimou
- 2005 *2046* de Wong Kar-wai

TONY LEUNG, LA MÉLANCOLIE NÉE

Tony Leung Chiu-wai est sans doute l'un des seuls, sinon le seul, acteur asiatique à avoir atteint ce degré de notoriété mondiale. Il le doit bien sûr à son physique plus qu'avenant autant qu'aux films qu'il a tournés avec les plus grands réalisateurs des trois Chine : Taiwan (Hou Hsiao-hsien), Hong Kong (John Woo) ou la Chine continentale (Zhang Yimou). Mais, de tous, c'est aux cinq films qu'il a joué sous la direction de Wong Kar-wai, et notamment à *In the Mood for*

Love, qu'il est le plus redevable de sa célébrité. Il faut dire que Wong l'a moins utilisé comme un acteur à performances que comme une figure iconique, déployant pour lui autant que pour ses actrices, les fastes de la lumière, du décor et du cadrage afin de sublimer sa beauté. On ne compte plus les plans, dans *2046* y compris, où Tony Leung est juste posé là, assis sur un lit, une chaise, debout près d'un mur, cigarette à la main et volutes de fumée autour du visage, dans la simple et

tranquille manifestation de sa présence. Tony Leung est d'ailleurs parfaitement conscient de l'importance de sa plastique. Dans une interview au *China Daily* (19 mai 2004) il déclare à propos de *2046* alors en tournage / montage : « Mais ce film sera plus sombre, plus dur et plus froid. Et cette fois, j'ai beaucoup de scène de sexe. J'espère que mon cul est aussi beau que mon visage ! ».

Né en 1962, accepté à dix-neuf dans un cours d'acteurs financé par une chaîne de télévision locale, il connut ses premiers succès dans les séries télé, notamment des comédies, avant de faire le saut vers l'industrie locale du cinéma alors florissante. Il joue dans quelques films importants de Stanley Kwan, Patrick Tam ou Sammo Hung, mais c'est son rôle de photographe sourd dans *La Cité des douleurs* (1989) de Hou Hsiao-hsien qui lui donne la première occasion de révéler tous ses talents. Ses modèles déclarés sont Alain Delon, l'acteur favori de sa mère,



Robert de Niro et Al Pacino. Sans doute a-t-il beaucoup regardé les deux derniers pour jouer dans les films de gangster comme *Le Syndicat du crime 3* (Tsui Hark, 1989), *Gunmen* (Kirk Wong, 1989), *Une balle dans la tête* (John Woo, 1990), *À toute épreuve* (John Woo, 1992) ou *Internal Affairs III* (Andrew Lau, 2004). Mais c'est plutôt la ligne Alain Delon qui a donné sa singularité au jeu de Tony Leung. Plutôt que l'art de composer des personnages, ce que les grands

cinéastes ont retenu de lui, c'est une sorte de passivité impressionnante. Comme Alain Delon, ou comme Johnny Depp plus tard, Tony Leung parvient à faire passer sur un visage presque neutre l'idée d'une vie intérieure déchirée par les doutes, les incertitudes, les conflits. Dans des films comme *In the Mood for Love*, ou *Les Fleurs de Shanghai* (Hou Hsiao-hsien, 1998) ou *Cyclo* (Anh Hung Tran, 1995), de longues scènes tournent autour de la mélancolie que dégagent le corps sans énergie et le visage

fermé de l'acteur, particulièrement à l'aise dans les scènes silencieuses où le sens doit être véhiculé par le mouvement d'une main qui retombe ou un regard profond, perdu, anxieux. Il est volontiers un héros solitaire et tragique. Même lorsqu'il cherche à échapper à ce personnage désespéré, celui-ci revient en douce comme le reconnaît Leung dans l'entretien du *China Daily* à propos d'*Internal Affairs III* : « Je voulais essayer une approche différente. Je voulais que ce personnage soit très optimiste, toujours le sourire aux lèvres, mais je n'ai pas été capable de le faire. Je ne sais pas pourquoi ».

Cette mélancolie née s'adapte parfaitement, il va sans dire, au cinéma de Wong Kar-wai. Comme Maggie Cheung, Tony Leung confirme que le travail sur un plateau de Wong est à la fois imprévisible et extrêmement précis. « Il faut toujours voir le film fini parce que quand vous le faites, vous ne savez pas de quoi il parle.





Vous pouvez jouer le personnage d'une certaine façon un jour, et d'une autre le lendemain. Ou peut-être qu'après trois mois de tournage, il va vous dire, ce n'est pas le personnage que nous cherchons, il faut le changer. Ou bien, maintenant l'histoire est complètement différente. » Et encore : « Notre relation est étrange. On ne discute jamais ni de l'histoire ni de personnages. On le fait c'est tout, je le fais comme je le sens, et des fois cela dépend de l'angle de la caméra, et il faut être très précis, bouger le visage d'une façon adéquate. C'est dur ». Les personnages de Wong sont moins des entités psychologiques que des corps qui errent et stationnent dans un espace labyrinthique qui les emprisonne. Ils ne cherchent pas à se comprendre mais à faire les gestes qui les sauveraient, les étreintes qui apaisent. Le Chow de *2046* est, dans cette optique, juste un peu plus cynique que celui, désarçonné, d'*In the Mood for Love*. La moustache à la Clark Gable qui orne son visage est là pour dire qu'il a tendance à se conduire en séducteur sûr de lui. Mais lentement la moustache disparaît, et Chow est rattrapé par le deuil mélancolique qui, à la fin du film, lui otera la liberté de mouvement du librettin et le clouera au fond d'un taxi.



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Les figures féminines

Quatre grandes figures féminines traversent *2046* : Su-Li-zhen, Loulou et Bai, les maîtresses de Chow, et Wang, à part pour sa relation platonique avec Chow et son rapport à l'écriture. Etudier leurs portraits revient à travailler en tension entre le stéréotype, une caractérisation efficace de chacune, et les analogies et confusions qui en font les incarnations d'un idéal unique, l'autre Su Li-zhen (Maggie Cheung dans quelques plans des chap. 5 et 14). On passe sans transition d'un épisode à l'autre, des fragments s'intercalent (Loulou fait irruption en un contrechamp à la fin du chap. 12, après un passage en taxi de Su Li-zhen qui succède lui-même au départ de Wang) ; certains éléments de décor sont liés à plusieurs femmes (le taxi, le lampadaire). Les femmes ne sont pas seulement montrées comme des corps à contempler, car leurs points de vue rivalisent ponctuellement avec celui de Chow, au moment de montrer les effets des ruptures, où Wong insiste sur la représentation de leurs émotions et de leur solitude.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

BEAUTÉ ÉVIDENTE

Il y a une façon de ne pas aimer Wong Kar-wai qui consiste à trouver qu'il y a trop de robes, trop de maquillage, de musiques d'ascenseur, de volutes de fumée, trop d'élégance, de sophistication, trop de tout. Il y a une façon de l'aimer qui consiste à penser que ce trop est justement à l'origine de la puissance hypnotique des films. Ainsi les lèvres rouges de Su Lizhen se détachant dans le décor noir et blanc (elle robe noire, lui chemise blanche, autour beaucoup d'ombres) ; ainsi la robe verte de Wang Jingwen se fondant parmi les murs verts de la pièce, et elle désormais seulement un visage penché. Des plans-tableaux de toute évidence, des productions d'icônes vaguement religieuses, aussi adorables qu'à adorer. Car *2046*, comme avant lui *In the Mood for Love*, cherche sans doute moins à raconter quelque chose qu'à produire de la fascination et les conditions de possibilité de ce plaisir ultime : être le captif volontaire la beauté. Dans le monde virtuel (virtuel et numérique) de *2046* qui ouvre le film, et dont on sort difficilement, en même temps que le train qui roule à grande vitesse, défile un ruban de pellicule argentique qui pourrait peut-être servir de pont ou de route à un véhicule inconnu. Le film aussi, donc, est le vecteur du monde imaginaire, il est la voie vers la beauté idéale, à la fois consolation et prison. Pour produire la beauté de ce monde imaginaire, Wong utilise une riche palette de moyens sonores et visuels. Il en eut l'idée autant que William Chang, son décorateur-monteur dont il faut souligner l'importance dans la création de cet univers esthétique.

Les deux effets stylistiques les plus présents peut-être se nomment *décadrage* et lent mouvement. Rappelons la définition donnée par Pascal Bonitzer du *décadrage* : « les champs vides, les angles insolites, les corps parcellisés en amorces

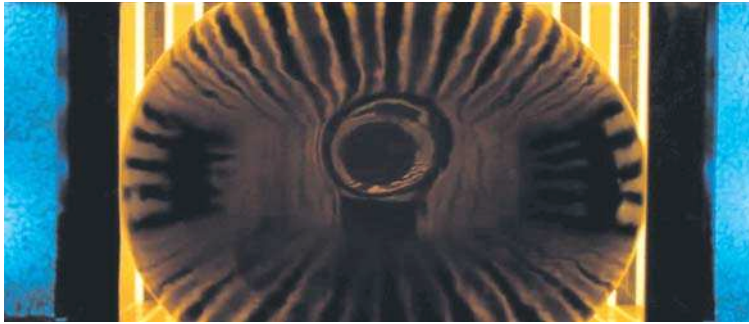


ou en gros plan » et plus loin « l'art du *décadrage*, le déplacement d'angle, l'excentricité radicale du point de vue qui mutile et vomit les corps hors du cadre et focalise sur les zones mortes, vides, stériles du décor, est ironique-sadique » (*Décadrages, peinture et cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, pp. 81-83). Laissons de côté l'ironie sadique pour l'instant, pour en rester à ce constat : le plan wongien est un plan presque systématiquement décadre.

Les personnages ne sont que très rarement centrés ; en général, ils occupent un coin de l'image tandis que le reste est laissé à un décor riche, soigné et sans perspective. Le fait que l'univers de Wong soit un univers sans fenêtres et sans ouverture, souvent bouché par des pans de murs, des rideaux lourds, renforce bien sûr cette puissance de recueillement, de concentration. Il y a un effet « papillon épinglé au mur » qui fait des personnages moins des êtres de vie que des êtres d'images, des êtres à contempler, des icônes comme on l'a dit. Le format de l'image qui étire horizontalement le monde ne peut qu'accentuer ce déséquilibre. Plus perdu encore apparaît l'individu, plus isolé dans le cadre. Le scope est en général utilisé pour filmer la grandeur des paysages et la magnificence de la nature ou bien pour filmer comme dit la formule

« le visage comme un paysage ». Ici, rien de tout ça car finalement Wong ne s'approche pas très près de ses personnages. Il ne les touche pas de sa caméra. Il reste à distance respectable et révérende. Il préfère les capturer en plan moyen, les engluer dans le décor. Ainsi de la seule véritable scène de sexe entre Bai et Chow filmée en une plongée à 90° : les deux corps se découpent sur la surface du drap. Quand ils sortent entièrement ou en partie du champ, et ils le font souvent, ce n'est pas parce que la caméra est dans la mêlée, filme ce qu'elle voit, ce qu'elle frôle. C'est que Wong choisit de découper, de trancher.





C'est cette violence-là faite aux corps que Bonitzer nomme ironique-sadique, Citons-le à nouveau : « l'usage du cadre comme tranchant, le rejet du vivant... à la périphérie... , la focalisation sur les zones mornes ou mortes de la scène, la louche exaltation des objets triviaux... mettent en valeur l'objet du regard dirigé d'aussi curieuse manière, et peut-être jouissant de ce point de vue stérile » (p. 83). Très marqué par la lecture de Lacan, Bonitzer comprend le goût pour le décadre comme une « obsession du maître dans un espace sans maître, [une] obsession de la place du maître. » On peut aussi comprendre le décadre moins dans un rapport à la maîtrise que dans une relation au deuil, à la perte, à la mélancolie. Est décadre ce qu'on ne possède pas tout entier, ce qui est en partie perdu, ce qui est devenu inaccessible. Les hanches d'une femme qui marche, en balançant son sac, sont parfois tout ce qui (nous) reste d'hier. Les nombreux inserts sur des objets – triviaux en effet – peuvent se lire moins comme la pulsion de maîtrise d'un fétichiste qui ponctionne que comme ce qu'avec Barthes on peut appeler des punctums, des lieux secondaires, des détails infimes, d'où irradient le souvenir et à partir desquels le film se déclenche. Le décadre est d'ailleurs compliqué dans *2046* par de très lents mouvements de caméra (panoramiques ou travellings) qui ont pour rôle de recadrer mais qui recadrent mal, ou qui gagnent quelque chose en perdant autre chose. La scène de lit entre Bai et Chow est encore une fois un bon exemple. La caméra se déplace légèrement mais elle n'amène pas les personnages au centre, elle les laisse toujours sur les bords même si ce n'est plus forcément le même bord (glissement, par exemple, haut cadre / gauche cadre). Dans le dernier plan de la séquence, la caméra glisse sur les corps emmêlés et commence à pivoter pour capturer un peu d'espace autour, un peu d'air. Ce mouvement qui est un trope familier au cinéma, une litote elliptique, est ici immédiatement coupé car avant tout il s'agit de ne pas perdre le peu qui nous reste. En cela, les mouvements de caméra n'ont pas fonction



comme souvent d'ouvrir l'espace, d'éclater le champ, mais au contraire de le suturer, de le fermer, d'empêcher les fuites, de protéger de la mort. Les chambres d'hôtel sans fenêtre et sans vue vont de pair avec des plans sans perspective et sans ligne de fuite, des plans qui préfèrent s'écraser sur des aplats de couleur et plus encore de noir.

Il faut noter, en constatant cette immense cohérence formelle, que *2046* marque, en même qu'*In the Mood for Love*, ce qu'on pourrait appeler une « classicisation » du style de Wong Kar-wai. La durée des plans s'est considérablement allongée depuis, disons, *Chungking Express* ou *Les Cendres du temps*. La caméra est nettement moins agitée, et s'il reste de nombreux effets de ralenti qui justement magnifient et solennisent les gestes et les trajets, ont disparu en revanche les effets opposés d'accéléérés, les palpitations stroboscopiques, les incessants faux raccords dans le mouvement qui donnaient à ses premiers films leur énergie propre et urbaine. Peut-être est-ce simplement que Wong n'a plus à faire allégeance au style propre et tout de vitesse folle des studios de Hong Kong ; sans doute, est-ce qu'il a désormais mûri son style et sait parfaitement à quelle lenteur triste et dépossédée il veut parvenir. Le monde de *2047*, le monde à venir, est d'ailleurs celui où il va le plus loin dans la décélération de la mise en scène. De toutes les séquences du film, la séquence « 2047 » est la plus généreuse en plans fixes et en personnages comme coincés au fond de terrier. De même que les androïdes vont vers l'extinction, et marchent toujours plus lentement ; de même, le film en butant contre sa limite chronologique s'approche d'une forme d'arrêt, de mort ou de sous-traction. A la limite narrative du film, ne reste plus que Chow filmé en noir et blanc, dans un monde donc où les couleurs ne sont plus possibles ; dans un monde où le rouge à lèvres de Su Lizhen ne viendra plus vermillonner parmi les ombres ; dans un monde exilé et désormais sans décor où se fondre, où se laisser bercer.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Les couleurs et les sensations

La puissance visuelle de *2046* s'appuie notamment sur de fortes dominantes de couleurs qui envahissent le champ et jouent les unes avec les autres. On peut l'analyser à partir du travail inattendu des couleurs complémentaires dans le roman *2047* (chap. 11) : quand le jeune homme se blottit contre l'hôtesse, une couleur chaude (rouge) évoque le froid (la voix explique qu'il n'y a pas de chauffage dans le train) et la couleur froide complémentaire (vert) est associée dans le plan suivant à la sensation de réchauffement. La richesse de la mise en scène vient de la fusion des deux teintes dans le baiser qui suit, au moment où sont abordés les doutes du narrateur (sur ses propres motivations, sur les sentiments de l'androïde...). Cela se prolonge immédiatement après avec l'extension de la palette au couple bleu / orange. Les couleurs n'ont ainsi pas de fonction symbolique, mais provoquent des sensations plus immédiates, suggérant tour à tour la fusion ou la dissociation.

D'UNE RUPTURE QUI N'EN FINIT PAS

Cette séquence – chapitre 4 du découpage, durée : 3mn 01 seconde – débute à 19 minutes 35 secondes, soit assez tôt dans le récit. C'est pourtant, déjà, la troisième scène d'adieu du film témoignant, s'il en était besoin, que 2046 est bien une variation infinie sur le motif de la rupture. Entre le plan 1., Wang tristement rêveuse, et le plan 20., Wang jouant presque à conduire la partition de la *Norma* qui enflé sur la bande son (la *Norma* de Bellini, on s'en doute, est aussi l'histoire d'un amour renoncé), une boucle du temps aura eu lieu et se sera refermée. Cette boucle débute au plan 2., qui a valeur d'exception pour tout le film : c'est le seul plan de 2046 où la nature apparaît, le seul plan paradisiaque où l'étreinte est couvée par le parasol protecteur des branches d'un pin et les fleurs éclatantes. C'est de cet éden-là, évidemment, que les amoureux vont être expulsés. Dès 3., les deux amants sont rentrés à l'intérieur et commence alors le début du malheur.

Seuls dans son plan

Cette séquence de rupture frappe d'abord par le déséquilibre de sa structure et son extraordinaire accélération finale. À une très longue suite de champs / contrechamps où Wang et Tak se regardent ou s'évitent du regard, selon l'intensité de leur douleur, succède le départ proprement dit, qui compte quatre plans en quatre secondes (de 14. à 17.). Quelque chose comme l'histoire s'accélère et la violence irrévocable de l'adieu est accrue par la modification rythmique qui vient foudroyer la séquence et l'héroïne. On aura vu un peu plus tôt dans le film le résultat de cet adieu fulgurant, de cet unique « sayonara ». L'héroïne piétine, tourne en rond, fait du sur-place, rivée à cette scène trop rapide pour qu'une seule fois suffise à la vivre.

Mais avant le départ proprement dit, a lieu entre 3. et 13. la dernière tentative pour l'éviter. Tak prie la jeune fille de partir avec lui, de dire qu'elle l'aime. Wang se tait obstinément. Elle garde simplement la tête penchée pendant toute la séquence en une référence évidente à la figuration traditionnelle de la mélancolie. Cette dernière prière du jeune homme est filmée en un dégradé subtil de champs / contrechamps. La composition du plan est toujours la même : une partie latérale du champ est transformée en un plat noir, tandis que dans l'autre partie se tient un des personnages et l'amorce (généralement l'épaule) de son partenaire. Seul 3. est une exception puisque la gauche et la droite du cadre sont opacifiées, mais c'est une exception qui peut s'expliquer par la nécessité de refermer à coup sûr le cadre après l'ouverture exceptionnelle sur l'extérieur de 2.. Donc : elle dans son plan, gauche cadre, lui dans le sien, droite cadre. Pour nous spectateurs,

les personnages sont déjà irrémédiablement séparés. Pour Tak en revanche, qui voit Wang entièrement, qui pourrait la toucher, tout n'est pas joué.

Le *crescendo* de la séquence va en effet lentement modifier la confrontation entre les deux personnages, dessinant une ligne où le jeune homme s'approche de Wang (de 4. à 9.) pour finalement, vaincu par son mutisme et son immobilité, reculer (13.). Tak est filmé mi-corps puis épaules en 4., avec un jeu de main qui le montre hésitant à se lancer ; en 6., esquissant un sourire qui est aussi une gêne ; en 8., jetant cette fois un regard au dehors ; puis visage en 9.. Point capital et première accélération avant celle du départ proprement dit : le raccord de 8. et 9. est la seule exception dans le jeu de balancier qui caractérise la scène. Normalement, c'est un plan pour elle, un plan pour lui : de 8. à 9., au contraire, surgit la surprise d'un raccord dans l'axe en avançant. Et de 10. à 13. reprend la succession des champs / contrechamps, selon une logique inverse : recul progressif de Tak.

Les hommes, les femmes

De sorte que l'égalité apparente de la séquence entre elle et lui est un leurre. Jamais Wang ne sera filmée d'aussi près que Tak, jamais elle ne parlera, jamais on ne verra les larmes lui monter aux yeux et l'émotion faire trembler son visage. C'est Tak qui porte la dynamique physique et émotionnelle de la scène. C'est pour le laisser parler que la musique s'évanouit en 4. et qu'elle reprend quand il part (en 14.). C'est lui, aussi, qui revient sans cesse du regard vers le visage de Wang, même s'il lui arrive de détourner les yeux (par exemple en 8.). Elle, au contraire, regarde presque toujours ailleurs, vers dehors, vers peut-être le paradis déjà perdu de 2..

Que déduire de cette divergence ? Que les femmes aiment moins ? Certainement pas, car elles vivent toutes dans la tension de l'amour perdu. Plutôt ceci : que les femmes et les hommes, selon Wong, n'habitent pas exactement le temps de la même façon et que cette divergence est surtout un décalage. En 19., plus tard, après, elle pleurera, elle pleure. En 20., elle en fait de l'art. Wang occupe d'ailleurs, c'est assez rare pour être noté, quasi tout le plan 19. où elle est presque centrée. C'est que pleurer est pour ainsi dire l'aboutissement du destin, du destin mélodramatique (d'où l'air d'opéra qui clôt la séquence) des femmes, c'est que les pleurs sont le lieu où le film touche au but, à la plus grande intensité de l'affect, au constat que, décidément, l'amour est impossible. La femme wongienne est une créature de l'après : elle se repait du souvenir et le transforme en son œuvre.

L'homme est au contraire une manifestation du présent. Tak, comme Chow avant lui, demande : « viens avec moi, pars tout de suite », ignorant que la femme ne pourra pas suivre ce rythme, trop brutal, trop incontrôlable. Si incontrôlable d'ailleurs – et c'est là le plus décisif – que le temps s'emmêle à la fin de la séquence, quand l'homme décide d'agir. En 14. et 15., tout s'accélère : Tak fuit et sa silhouette glisse à toute vitesse derrière la vitre translucide. En 16. et 17., même rapidité d'enchaînement : la porte se ferme.

En 17., Tak est parti, et Wang se soutient contre le chambranle. En 18., Tak se met en mouvement et tire la porte derrière lui. À la fois virtuose et économe, une telle succession appelle deux remarques. La première concerne la violence du changement d'axe : en 14. et 15., la caméra passe en effet de l'autre côté de la vitre située dans le dos de Tak. La seconde concerne le redoublement de l'action, laquelle est ici montrée deux fois : d'abord derrière, puis devant la vitre. Le temps a donc perdu toute logique linéaire, il est devenu fou, fou de douleur peut-être, d'une douleur encore accrue par l'effet de tourniquet sensible dans l'enchaînement de 14. à 17.. Ces quatre plans se déroulant en quatre secondes, leur désordre est encore renforcé par une vitesse qui peut faire douter de la perception pour un spectateur dans une salle : on sait qu'il y a du désordre, on ne sait pas forcément le nommer. Il y a donc une certaine logique fantasmatique à ce que cet amour instable dans le réel soit rejoué, plus tard, dans le temps imaginaire et mis en ordre de 2047, dans le temps où l'étreinte de 2. aura lieu chaque fois, à coup sûr, entre les zones 1224 et 1225.

Il faut revenir à cette étreinte qui est l'horizon du film. En 2., Wang agit, elle est celle qui prend dans ses bras. Tak reste au contraire assez raide, presque coincé. Un peu avant 1. et un peu après 20., on le voit assis immobile sur un canapé attendant quoi ? d'être rejoint ? De même, entre 3. et 13., il manifeste surtout son impuissance à faire le pas ultime comme en témoigne son jeu de mains indécis. C'est comme s'il s'avancait pour être capturé, gardé, retenu mais que lui n'allait pas capturer, garder, retenir. En cela aussi, l'égalité n'est pas réelle. Les hommes demandent, les femmes agissent, ou pas.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

A t e l i e r 1

Une séparation par la lumière

Au lieu de traiter les plans du champ / contrechamp comme complémentaires au sein d'un espace commun, Wong Kar-wai a recours à la lumière en particulier pour que chaque cadrage sur un protagoniste ne renvoie pas à son partenaire, mais à un espace autre. On peut faire interpréter aux élèves ce rôle de la lumière après leur avoir présenté l'analyse de séquence. La présence d'un faisceau de lumière venant de l'extérieur est très nette sur le côté gauche en 3. et droit en 4. et 19. Le face-à-face est intercepté par cette lumière qui semble naturelle. Même quand Tak se rapproche de Wang, la lumière maintient une distance. Cela prépare l'image mélancolique finale, car la lumière crée d'emblée une ouverture vers un extérieur inaccessible, qui est aussi le passé révolu de 2. Plus généralement, les différents points lumineux tendent à éparpiller l'image (les autres zones lumineuses sur la vitre à l'arrière-plan en 4. finissent par prendre le dessus sur les personnages, dépassés par le décor en 14.-17.).



1

2

3

D'UNE RUPTURE QUI FILE

A t e l i e r 2

Le plan comme fragment

La fragmentation perceptible dans ces quatre plans correspond à un parti pris formel plus large, consistant à faire du plan une unité toujours incomplète, qui trouve davantage d'échos à distance dans le film, que dans la scène à laquelle il appartient. On pourra faire identifier aux élèves d'autres figures de mise en scène marquant le caractère lacunaire du plan. La séparation de Chow et Wang, par exemple (chap. 12) s'arrête sur un plan sans contrechamp (regard insistant de Chow) et se prolonge dans l'univers de la fiction. Beaucoup de mouvements de caméra servent autant à ajouter de nouveaux obstacles qu'à se débarrasser d'un cache initial : le premier plan du passage 2047 (chap. 11) révèle le personnage, mais ne dit pas si l'encadrement ovale est un hublot ou un miroir ; à peine plus loin, l'hôtesse androïde est comme effacée après que sa présence au bar a été révélée. Les recadrages permanents donnent ainsi le sentiment de l'éphémère, faisant du plan un état instable.

Encore une autre scène d'adieu dont le charme suprême, semble-t-il, tient à la grande élégance économique. On peut en effet difficilement faire plus sobre. 1 : La douleur : Su Lizhen pleure, appuyée contre un mur, enfouie dans son ombre protectrice, visage en partie caché par la masse noire de ses cheveux. (Les femmes malheureuses de Wong semblent avoir une complicité instinctive avec les surfaces où reposer la tête, où trouver le soutien qui manque, ce plan faisant écho à d'autres plans de *2046*, cf. par exemple le plan 1 de l'analyse de séquence.) 2 : La solitude : droite contre le mur lépreux et humide, filmée en pied, totalement déportée dans la partie droite du cadre, Su Lizhen constate qu'elle est seule en effet dans tout ce vide. Elle s'essuie le rouge à lèvres qui a coulé sous les larmes, en somme elle se refait un visage, elle se redonne une féminité digne, elle redevient une icône sur cet immense aplat ocre qui n'est pas sans évoquer les fonds d'or byzantins. 3 / 4 : la séparation : donc désormais chacun marche seul dans une direction différente, lui vers la droite, elle vers la gauche. On voit là que la position des corps, la direction des gestes et des regards, est essentielle pour la production du sens. Cette série de plans reproduit en fait, une fois encore, une des figures de style préférées du cinéaste : une voix off (celle de Chow ici) évoque quelque chose pendant que des corps à l'image sont mis en position (au sens fort) de signifier. Comme jadis Eisenstein, Wong construit beaucoup son film au montage, en jouant énormément des effets d'opposition : gros plan de 1, plan large de 2 ; corps affaissé de 1, corps droit de 2 ; directions opposées de 3 et 4.

Quatre plans pour dire un adieu, c'est donc peu et c'est notable chez Wong Kar-wai qui n'est pas un cinéaste sobre, et ne se prive jamais de plans redondants, moins là pour raconter une histoire que pour créer une atmosphère. (D'ailleurs, pour être complet, le plan suivant est encore un plan de Su Lizhen qui marche, même valeur mais cadrage différent : au niveau des hanches et non plus du visage. Le goût de l'ornement revient vite.) Cette sobriété est en vérité toute relative car en fait ce n'est pas la première fois que nous voyons ces plans : ils ne sont que l'anamnèse d'autres plans, beaucoup plus nombreux, d'un autre film, *In the Mood*

for Love. Ils sont en fait une citation quasi littérale, seule l'actrice a changé quoique son personnage porte le même nom. Et cela est d'une grande importance pour comprendre le statut du plan chez Wong Kar-wai. Le plan n'est jamais seulement un syntagme qui s'ajoute à d'autres dans le déroulé de la narration ; il est aussi toujours gros d'autre chose, il semble découpé sur un flux d'autres images, il est ce qui reste de toute une masse d'autres mondes dont il porte aussi le souvenir. Il n'est donc pas juste de dire que le montage 1/2/3/4 est efficace. Wong n'a pu avoir recours à cette sobriété que parce que cette scène arrive à la fin du film, voire de deux films, et qu'il peut se permettre de jouer sur un jeu d'échos infinis. 4 par exemple résonne avec un plan vu au début de *2046*, on sait qu'on a déjà vu cette femme marcher, et le plan 5, le même que le plan du début du film, viendra le confirmer. Le geste des doigts portés à la bouche dans 2, ou aux cheveux, est un des gestes les plus fréquents de *2046*, voir par exemple les plans 4 et 6 de l'analyse de séquence. Un plan de Wong n'est jamais seul, et ne se pense pas seul : il n'est jamais qu'un écho, un autre écho qui se répercute dans le temps infini des films.



4

FÉTICHES

On aura connu beaucoup de cinéastes fétichistes : qui adepte du pied des femmes (Bunuel ou plus récemment Tarantino) ; qui de leurs seins (Fellini) ; qui de leur nuque et de leur chevelure blonde (Hitchcock) ; qui du torse des hommes (Eisenstein). Wong n'est donc qu'un de plus dans la longue liste des cinéastes à fétiches. Dans son article sur *Le fétichisme* (1927) Freud explique que le petit garçon, face à la perception du manque de pénis chez la femme, peut s'accrocher à des perceptions voisines du « gouffre » qu'il entrevoit – les jambes, les pieds, les sous-vêtements – pour à la fois accepter intellectuellement la différence des sexes, et la refuser affectivement. Le voilà devenu fétichiste sans le savoir. Cinématographiquement parlant, cette disposition fétichiste se traduit par un goût prononcé de la découpe et du gros plan. Le fétichiste isole son objet pour s'en repaître et pour évacuer le danger d'une présence entière et dès lors menaçante. On peut,

de ce point de vue, se souvenir de la paralysie qui saisit les hommes de Wong Kar-wai face aux femmes, et la façon qu'a le cinéaste de couper celles-ci en morceaux : hanches ou pieds ou mains ou bouche ; opération de découpe qu'il ne pratique pas sur les hommes. Toutefois, tout gros plan, même ultra sensuel, n'est pas à lire comme un aveu de fétichisme. Le gros plan produit au sens propre un « objet » du désir, il désubjectivise le corps pour en faire un lieu à adorer / à désirer. Mais il ne produit pas immédiatement du fétiche. Le fétiche est ce qui fait retour. À la limite, certains cinéastes ont pu construire des films entiers autour de cette quête du fétiche. Dans *Vertigo*, par exemple, où James Stewart est hanté par la nuque de Madeleine et son chignon, on finit par reconnaître une parenté formelle entre le motif du



chignon creux, creusé en son centre, et les espaces qui donnent le vertige aux héros, notamment le clocher final où il manque s'effondrer. Le « gouffre » dont parle Freud, la peur du « gouffre » qui produit le recours au fétiche, est ici explicitement mis en scène. Le fétichisme de Wong Kar-wai est lui plutôt d'un ordre proliférant. C'est la matérialité des tissus, des robes, des maquillages, des chaussures, qui vient s'inscrire sur le corps des femmes, le recouvre et les transforme en objets à la fois non dangereux, artificiels et érogènes. Les chaussures à talons noirs que portent invariablement ses héroïnes, les robes moulantes, les gants qui serrent les mains font de tout le film une zone plate, sans profondeur, comparable aux photos de modes glacées qui abondent dans les magazines. Les tentures feutrées, les murs opaques, tout concourt à produire des images à deux dimensions où la profondeur a disparu.

D'une certaine façon, le fétichisme est donc une puissance de mort. Lacan disait d'ailleurs qu'il y avait dans le fétichiste une sorte de « rigueur sexuelle » : on n'aime les pieds et pas aussi les mains, on se tient à son objet maladivement. Cette rigueur sexuelle, qui est aussi une *rigor mortis*, Wong Kar-wai la met en scène absolument non pas dans *2046* mais dans son film suivant *La Main*, moyen métrage inclus dans *Eros*. Le tailleur de *La Main* ne peut rien faire d'autre que couvrir de robes la femme qu'il aime ; quand le sexe est en jeu, c'est elle qui le branle : lui jouit comme s'il n'était pas maître de son phallus. Ce n'est que lorsque la femme sera malade, mourante, contagieuse, qu'il sautera le pas de l'amour physique. Parce que, dit Lacan, la formule fétichiste par excellence est : « aimer l'Autre plus que soi-même », ne pas en jouir phalliquement mais dans la sublimation, celle pourquoi pas de mourir.



A t e l i e r 3

Évolution des plans fétichistes, du voyeurisme au souvenir

À partir des définitions du fétichisme, on peut faire apprécier aux élèves les nuances à l'œuvre, en suggérant qu'il y a plusieurs manières d'introduire de tels plans, soit par le biais de la pulsion scopique d'un personnage, d'une perception particulière ; soit sur le mode du fantasme, de l'imagination. *2046* glisse de l'un à l'autre : les détails des corps féminins sont d'abord des sensations d'observation, avant de devenir des souvenirs. La première partie concentre les plans sur des regards voyeurs, tandis que la deuxième détache progressivement les inserts d'un regard particulier. Quand Wang travaille au vestiaire, les plans de ses mains sur fond rouge théâtral ont lieu en l'absence de Chow. L'histoire avec Bai (chap. 8-9) est intéressante pour l'instabilité de point de vue : Chow est d'abord voyeur, puis c'est Bai qui l'observe, avant que la caméra ne donne l'impression de prendre le relais en volant les images de leurs ébats après avoir erré le long de la cloison.



A t e l i e r 4

Le cinémascope contrarié

Dans *2046*, ce format large est fondamentalement dissymétrique et porteur de tensions. S'appuyant sur les variations du cadre, Wong propose très peu de cadrages symétriques, à part le premier plan ou l'insert sur le numéro de porte. Les élèves peuvent rechercher les motifs verticaux qui contredisent l'horizontalité du Cinémascope et les rares moments où ceux-ci sont atténués (par exemple au début du deuxième épisode avec Su Li-zhen, qui renonce à tracer de telles lignes de force tant que le lien avec la première scène n'est pas clair). Ce contraste des lignes rappelle la structure d'une ville comme Hong Kong, appréhendée à échelle humaine comme les fragments d'une immensité difficile à saisir. Pour accentuer la verticalité, le cinéaste a souvent recours à une opposition entre surface et profondeur, l'une des bandes de l'écran étant nette et l'autre floue (par exemple au plan en forme d'arc-en-ciel qui évoque l'usure des hôtesse androïdes au chap. 12, ou bien le plan 2 de la rubrique 1, 2, 3).

Usage du scop

Comme tous les nouveaux procédés techniques, l'apparition du Cinémascope dans les années 50 suscita autant d'enthousiasme, celui d'Eric Rohmer par exemple découvrant les premiers films en scope de Hitchcock, que de rejet, celui de Fritz Lang, mettons, qui interrogé sur les possibilités offertes par le tout nouveau procédé Cinémascope répondit « ça n'a d'intérêt que pour filmer les serpents et les enterrements », c'est-à-dire les figures tout en longueur. Quoiqu'il en soit, comme au temps de l'apparition du parlant, l'industrie avait désormais besoin du scope et allait l'imposer. Techniquement possible depuis les années 20, c'est seulement dans les années 50 que ce nouveau format d'image était devenu une innovation économiquement pertinente parce qu'elle permettait de faire concurrence à la télévision. La télévision avait choisi en effet, à l'époque, pour format standard le 1.33, formage d'image carrée qui était celui du cinéma muet. Avec le format scope, alors 2.55, le cinéma avait le moyen de prétendre à une représentation plus spectaculaire, plus vaste, de la réalité. Il est peut-être temps de rappeler que le format de l'image se mesure en calculant le rapport largeur sur hauteur de l'image. 1.33 est le format carré, plus le nombre augmente et plus l'image s'élargit au détriment de la hauteur. L'innovation allait fonctionner. Le premier film utilisant le procédé fut *La Tunique* d'Henry Koster (1953) qui ne doit son passage à la postérité qu'à cette audace technique. Aux États-Unis, de cinq films tournés en dimension panoramique en 1953, la production allait passer à une quarantaine en 1954 et plus de cent en 1955. Pourtant, le pari du scope n'était pas gagné d'avance, car contrairement à ce qu'on peut croire toutes les innovations techniques proposées par les studios ne se voyaient pas validées automatiquement par le public (qu'on pense à l'image 3-D) ni par les exploitants à qui les techniques nouvelles pouvaient demander des investissements trop lourds. Certaines techniques pouvaient donc être rapidement abandonnées. D'ailleurs le cinémascope est aujourd'hui dans une situation intermédiaire. Il a été détrôné par le scope standard (format 2.35, celui de *2046*) plus facilement utilisable par les exploitants.

Les premiers films scope ont bien sûr largement utilisé les potentialités de largeur de la pellicule en filmant notamment la magnificence des paysages américains.



Cela a d'ailleurs eu comme conséquence esthétique inattendue d'imposer aux cinéastes de sortir beaucoup plus souvent des studios et d'aller filmer sur le motif. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la technique nouvelle bien que lourde a apporté un courant d'air dans la scénographie traditionnelle hollywoodienne. Dans les années 70, le scope allait être porté à ses ultimes conséquences par des cinéastes comme Sergio Leone qui, dans un retournement maniériste bien connu dans l'histoire de la peinture, n'allait pas se contenter de filmer en scope l'infiniment grand du paysage mais aussi l'infiniment petit d'un visage ou d'une décor réduit. C'est dans la logique maniériste du retournement que se situe à son tour Wong Kar-wai. Filmant (d'ailleurs pour la première fois) en scope des pièces minuscules, il peut facilement écraser les perspectives et produire ces immenses aplats d'ombre qui viennent velouter l'image, lui donner une matérialité propre. Le scope dans *2046* donne un poids physique à une image à son tour contaminée par le fétichisme de la matière qui imprègne tout le film.

Chiffres

L'explication du titre vient très tôt : *2046* est à la fois une date et un lieu. Et même plusieurs lieux : la chambre de Chow et la ville futuriste où il situe ses romans. Ce sera ensuite un train, associé à l'idée d'un déplacement entre deux espaces, mais aussi à la vitesse et à la durée du trajet. Diverses autres déclinaisons des chiffres, en particulier dans *2047* (chap. 11) contribuent à souligner cette coïncidence de l'espace et du temps : les chiffres correspondent à des zones qui sont elles-mêmes des dates, etc.

Le film suggère néanmoins qu'une coïncidence parfaite demeure impossible : *2046*, c'est aussi ce qui est à côté, à distance (le futur utopique de la science-fiction ou la chambre voisine). À l'inverse du *1984* de George Orwell, titre à clef qui désigne l'articulation au présent, *2046* défait ces liens entre les époques et les présente non comme une continuité, mais comme des oppositions « On ne revient pas de *2046* » (le lieu de science-fiction), mais le narrateur du roman dit en être revenu. De plus, les deux premiers plans associés à ce chiffre (la ville futuriste et le numéro sur la porte, chap. 1 et 3) se heurtent radicalement : le premier évoque un lieu immense, collectif et ouvert, le second un lieu particulier et clos ; le premier est composé dans la profondeur et le second sur une surface plane ; le premier est brouillé de lignes multiples, le second a un cadrage équilibré et épuré ; le premier connote l'abstraction, le second un matériau concret, le bois peint écaillé.

Le film s'appuie sur l'idée selon laquelle l'expérience du temps s'incarne par l'espace, comme les fonctionnements psychiques, la mémoire, la folie ou le rêve par exemple (dans des films aussi variés que *L'Année dernière à Marienbad* ou *Shining* de Stanley Kubrick, 1980). Dans *2046*, un même espace à différentes époques suggère le passage du temps à travers les changements de menus détails. De plus, les différents sauts dans le temps, réel ou fictif, sont reliés entre eux par une inscription du narrateur dans un lieu réduit, sa chambre. De même



que l'espace est décousu (on s'oriente mal à l'intérieur de l'*Oriental Hotel*, on ne sait jamais si les lieux sont conjoints ou disjoints), le temps est perçu comme discontinu et saccadé, malgré l'apparente régularité narrative des réveillons de Noël qui rythme l'intrigue. Au fur et à mesure du film, les chiffres qui lient l'espace au temps prolifèrent, ce qui permet à Wong de mettre au premier plan la question de la mémoire affective et l'expérience subjective du temps. Des événements (les dates symboliques) sont réduits à de simples codes, les durées évoquées par les intertitres après le chap. 11 n'ont pas de correspondance dans l'image et l'on perçoit une équivalence entre « 10 heures plus tard » et « 1000 heures plus tard », insérés entre des plans figés montrant un mouvement suspendu. Ces intertitres appartiennent d'ailleurs indifféremment à la fiction ou au réel. À la surenchère de significations au début répond alors un éparpillement de la signification des chiffres, à laquelle se substituent des instants décomposés dont la durée est liée à l'émotion et non à une mesure objective. Ainsi, le défilement du temps à Singapour (chap. 14) n'est jamais le même pour Chow et pour le monde qui l'entoure. Qu'il s'agisse de la dilatation d'un instant, ou de l'accélération abrupte d'un moment long, le temps n'est finalement jamais objectif ni quantifiable.



ÇA T'REGARDE ?

Tournage à Singapour, à Macao, à Hongkong et dans le désert de Gobi ; quatre ans de luxueuses galères et de gestation ; trois chefs op consommés et consumés ; un secret si bien gardé sur le scénario, la matière, le sujet, et au finale le film lui-même que les producteurs en ont ignoré la teneur exacte jusqu'à la projection cannoise : seul un making of pourrait expliquer ce qui s'est réellement passé autour de ce tournage pour le moins compliqué. Dépression artistique ? Gros caprice de diva ? Ou alors geste radical et dans ce cas plutôt saillant ?

Fétichiste. Pour couronner le tout, un extravagant tour de prestidigitation de « Mandrake Wong » est venu sceller cet épais mystère qui flotte autour du film jusqu'à devenir sa marque de fabrique : l'une de ses actrices principales, Maggie Cheung, a disparu ! [...] L'événement est d'autant plus fou que le nom de Maggie Cheung, et sa notoriété internationale, était un argument majeur ayant permis le montage financier, relativement onéreux, de ce 2046, prévenu comme une sorte de masterpiece rétro, glamour et grandiose sur la rétrocession de Hongkong à la Chine continentale.

Tous ces accidents, 2046 en porte naturellement la trace : malgré la splendeur (presque humiliante) de ses interprètes, l'inflammation constante de la direction artistique (décors, costumes, maquillages, scénographies, lumières), c'est l'impression d'un corps défiguré, avec ses magnifiques morceaux, qui domine. Déceptif, donc, 2046 reste souvent

émouvant par sa sincérité, l'absence de cynisme dont il témoigne. Le cinéma de Wong Kar-wai campe résolument sur sa crête solipsiste, sa forclusion fétichiste, sa boucle narrative autarcique. Il cherche davantage à filmer la séduction qu'à nous séduire. Il vit, comme ses personnages, dans une sorte de sortilège érotique permanent qui nous renvoie à l'ambiguïté du voyeur. On regarde, on paie pour voir. Mais on ne touche pas.

Olivier Séguret, Didier Péron, *Libération*, 22 mai 2004.



Cet article est assez représentatif de l'accueil réservé que fut celui de 2046 lors de sa première projection cannoise. Autant que le film fut regardé, et lui fut souvent reproché, la démesure extraordinaire de sa méthode. Pourtant toute méthode est bonne, comme l'affirment les critiques de *Libération*, si elle possède, au finale, un sens esthétique. Or comme le montre bien le dernier et pénétrant paragraphe, la démesure de la fabrique, la tromperie sur la marchandise même, sont au service de la création d'un monde totalement replié sur lui-même et ayant évacué tout souci de responsabilité, y compris économique, y compris personnelle. « Solipsiste », « forclusion », « autarcique » : les deux journalistes multiplient les termes qui témoignent que 2046 déploie un bizarre rapport au spectateur, et la critique est justement là (nous rappelle-t-on à juste titre) pour comprendre autant que le sens (souvent inaccessible) d'un film, le lien qu'il noue avec qui le regarde. C'est sans doute un élément majeur de la puissance de claustrophobie des derniers films de Wong qu'ils ne sont pas adressés à un dehors, qu'il ne donne pas de place au spectateur, que celui-ci a toujours l'impression de pénétrer par effraction dans le fantasme d'un autre. Que Wong ne nous accorde pas d'autre place, c'est bien d'ailleurs ce que suggère le premier plan du film, intercalé dans le générique, un trou dans une sorte de grande pierre ou de pièce de bois noire où nous allons pouvoir non pas murmurer un secret mais poser un œil avide.

UN TRAVAIL DE MÉMOIRE

Les premiers films de Wong Kar-wai lui ont souvent valu une affiliation, par la critique internationale, à la Nouvelle Vague française, notamment en raison d'un goût commun à capter l'énergie de la jeunesse urbaine et d'une tendance à jouer avec légèreté des codes du genre policier. Depuis *In the Mood for Love*, il est devenu clair pourtant que si la grande référence de Wong est encore française, il s'agit plutôt du cinéaste Alain Resnais, contemporain de la Nouvelle Vague certes mais auteur nettement plus formaliste. Bien sûr, l'influence de Godard reste prégnante dans *2046* puisque l'épisode futuriste est une réécriture évidente d'*Alphaville*. Dans l'un et l'autre film, un humain est amoureux d'une androïde et la fait devenir humaine par la puissance de l'amour. Dans l'un et l'autre film, les androïdes ont des problèmes de marche (au sens propre et figuré). Dans l'un et l'autre film, surtout, le monde futuriste est moins représenté par les décors qui restent ancrés dans l'époque du tournage, que par un jeu de scintillations lumineuses et de poches d'ombres, d'éblouissements blancs et de clignotements abstraits. Le futur est donc avant tout un effet de lumière, représentation minimale



qui permet au moins à *Alphaville* de ne pas être inexorablement démodé par l'autre futur, le vrai, qui désormais est venu. Dans l'un et l'autre film, enfin, le temps est représenté comme un long couloir, avec des portes à ouvrir, des zones à traverser, des trajets à faire.

Mais bien sûr, la représentation du temps chez Wong ne se limite pas à la zone 2047. Et c'est là que l'influence de Resnais se fait absolument évidente. Sans doute Wong a-t-il hérité en bloc de la première période de Resnais, celle des grands films que sont *Hiroshima mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*, et *Muriel*. Déjà, dans *In the Mood for Love*, les robes excessives de Maggie Cheung, jamais deux fois la même, et parfois de manière totalement improbable deux dans la même scène, étaient un hommage discret aux tenues de Delphine Seyrig dans *Marienbad*. Mais l'écho est encore plus grand dans *2046*. Une histoire d'amour qui en répète une autre, comme dans *Hiroshima*, et avec des membres de pays ennemis, l'Allemagne puis le Japon, comme Chow s'éprend à plusieurs reprises de femmes de la Chine continentale ; un temps discontinu et déconnecté qui rend difficile de recomposer la linéarité de l'histoire ; un

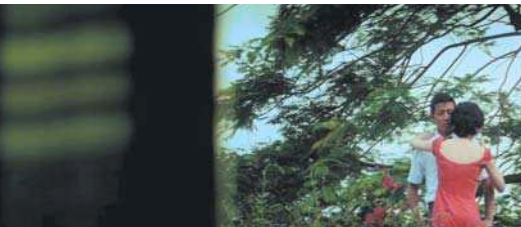


passé, ou un futur, qui ne cesse de faire retour par tous les côtés, images mentales, souvenirs racontés, images d'archives ; une voix off qui comme dans *Hiroshima*, et encore plus dans *Marienbad*, prend en charge la cohérence du monde montré parce que le temps de la représentation figurative est lui essentiellement troué, incomplet, imparfait : telles sont toutes les figures de style qui ont voyagé d'un cinéaste à l'autre. Mais dans le voyage quelque chose s'est quand même transformé. Beaucoup plus cérébral, le monde de Resnais est peut-être hanté par le passé qui ne passe pas, il n'en est pas débordé hormis dans *Hiroshima* (mais on peut supposer à bon droit que l'affect, ici, vient de Duras). La mémoire chez Resnais est individuelle. Chez Wong, au contraire, il semble que la mémoire se transforme en affect parce qu'elle résonne toujours entre deux êtres, toujours la mémoire d'un amour et d'une perte. Le passage du temps n'est donc pas seulement la condition de possibilité de la mémoire, de ses entrelacs et ses complexités (cf. a contrario le très scientifique *Mon Oncle d'Amérique*), mais il produit aussi une mélancolie pure, liée au fait de son passage. Ainsi va le monde, vers sa fin, et ainsi va le jeu d'inter-titres répétés : « une heure après », « dix heures après », « cent heures après », « mille heures après ». Le temps, on le regarde passer, tout déréglé qu'il soit, et son passage même est une douleur.

Crédits photos :

En haut : *L'année dernière à Marienbad*, "coll. Cahiers du cinéma".

Ci-contre : *Hiroshima mon amour*, "coll. Cahiers du cinéma".



WONG KAR-WAI AVEC BAUDELAIRE

Il n'y a aucune certitude que Wong Kar-wai ait jamais entendu parler de Charles Baudelaire, mais pour le spectateur français de ses derniers films, l'effet d'écho est immédiat et puissant. Gong Li marchant doucement dans la rue, d'ailleurs ralentie à l'image, toute entière vêtue d'une élégance noire peut faire venir à la mémoire ces si beaux vers de « À une passante » : « Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ». Il y a chez les deux artistes à un siècle et demi et des milliers de kilomètres de distance, la même fascination pour les femmes en leur atours de femmes, robes et chevelure et parfums et chaussures et démarche. Car après tout les bassins qui ondulent, les pieds qui hésitent, les étoffes qui se tendent sur les cuisses de Maggie Cheung, de Carina Lau ou de Gong Li, sont aussi le cœur de l'attrait baudelairien pour les femmes comme le prouve (entre beaucoup d'autres) le poème lui-même ondulant, strophes en 8 / 5 / 8 / 5, du « Serpent qui danse ». Dans l'un et l'autre cas, la femme devient son propre geste : « A te voir marcher en cadence, / Belle d'abandon, / On dirait un serpent qui danse / Au bout d'un bâton ». Ce pourrait être une description de Maggie Cheung descendant les escaliers interminables d'*In the Mood for Love*. Le rôle de l'artiste d'ailleurs, celui de l'écrivain Chow, du tailleur de la Robe, du poète Baudelaire, du cinéaste Wong, est de rendre possible le geste féminin : de faire passer la femme de son immobilité de statue idéale, intouchable, de son statut de « rêve de pierre » (Baudelaire), d'androïde ou de photo de mode à celui d'une femme vivante et susceptible de combler. Habiller les femmes, les parfumer, les coiffer est une façon de les faire accéder à la touffeur du monde vivant. Le poème XXV des *Fleurs du mal* (un sonnet) est entièrement construit sur l'élan brisé vers ce rêve du mouvement : « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés / Même quand elle marche on croirait qu'elle danse » disent les deux premiers vers d'un poème peu à peu saisi par l'effroi de la beauté paralysante et morte. « Resplendit à jamais, comme un astre inutile, / La froide majesté de la femme stérile ».



La Robe est des films de Wong Kar-wai celui qui va le plus loin dans cette utopie de donner la vie : le geste de la femme (masturber) est celui qui offre enfin le bonheur. Mais évidemment, rien n'est simple. Les femmes qui concèdent de s'abandonner ainsi à la vie deviennent effroyablement mortelles. Parce qu'elles embrassent, leur maquillage coule ; parce qu'elles aiment, elles pleurent ; parce qu'elles sont vivantes, elles menacent de pourrir comme il arrive à la triste héroïne de *La Robe* et à tant de charognes baudelairiennes. Rendre les femmes vivantes sans les rendre mortelles, tel est l'ordalie du poème ou du film. La stratégie encore une fois est la même : l'instant, « la beauté fugitive », « un éclair... puis la nuit ! », une rencontre qui est aussitôt un adieu, la répétition du même : cela a eu lieu, a lieu, aura lieu. Ou pour le dire exactement dans les mots de Baudelaire : « Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? / Ailleurs, bien loin d'ici ! jamais peut-être ! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »..

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Livres

- Stephen Teo, *Wong Kar-wai : Auteur of Time*, Londres, BFI pub., coll. « World directors », 2005. Le meilleur livre sur Wong Kar-wai à ce jour (en anglais). On pourra aussi se reporter utilement, pour en savoir plus sur le cinéma de HK, et par le même auteur, au passionnant *Hong Kong cinema : the extra dimensions*, Londres, BFI Pub., 1997.

- Peter Brunette, *Wong Kar-wai*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005. Un peu rapide sur 2046.

- Thierry Jousse, *Wong Kar-wai*, Cahiers du cinéma, 2046. Intéressant pour une toute première initiation à l'œuvre du cinéaste chinois. Des éléments neufs sur les influences littéraires de Wong.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Stéphane Bouquet est écrivain et scénariste. Il a longtemps collaboré aux Cahiers du Cinéma

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Marguerite Chabrol est agrégée de lettres modernes et maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paris X - Nanterre.

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**
CNC

**Culture
Communication**
Ministère