

Temps, espace et la représentation de la subjectivité dans les films de Wong Kar-wai

*Ludmila Moreira Macedo de Carvalho**

Étant donné l'importance du réalisateur Wong Kar-wai pas seulement dans le panorama du cinéma de Hong Kong, mais dans la production cinématographique contemporaine dans son ensemble, cet essai propose une analyse de son œuvre concentré en ce qui concerne la problématique de l'identité des personnages. Ce que nous pouvons appeler le « sujet wongien » peut être analysé à travers divers éléments tels que la tension entre passé, présent et futur, la relation avec l'espace public et l'espace privé, les changements de la perception du temps et de la mémoire. Une autre question importante examinée est le rapport des films avec le contexte social et politique de Hong Kong contemporain, car les thèmes d'amour, solitude et aliénation qui envahissent les protagonistes trouvent rapport dans le caractère transnational du cinéma asiatique et la fusion – souvent problématique – entre Orient et Occident.

Cinéma asiatique – Wong Kar-wai – subjectivité

Given the importance of the filmmaker Wong Kar-wai not only in the panorama of the cinema of Hong Kong, but in the contemporary cinematographic production as a whole, this paper proposes an analysis of his work concentrated on the problem

* Ludmila Moreira Macedo de Carvalho est maître en Communication et Cultures Contemporaines pour la Faculté de Communication de l'Université Fédérale de Bahia et étudiante au doctorat à l'Université de Montréal, Canada. Boursière Capes. (ludmilac@uol.com.br)

of the identity of his characters. What we may call the «wongian subject” can be analyzed through various elements such as the tension between past, present and future, the relationship to public and private space, the changes of the perception of time and memory. Another important question that is analyzed is the relationship of the films with the social and political context of contemporary Hong Kong, because the topics of love, loneliness and alienation which invade the protagonists find relation in the transnational character of the Asian cinema and the fusion – often problematic – between Orient and Occident.

Asian cinema – Wong Kar-wai – subjectivity

Dada a importância do director Wong Kar-wai não somente no panorama do cinema de Hong Kong, mas na produção cinematográfica contemporânea como um todo, o presente ensaio propõe uma análise de sua obra concentrada no que diz respeito à problemática da identidade dos personagens. O que podemos chamar de “sujeito wongiano” pode ser analisado através de diversos elementos, tais como a tensão entre passado, presente e futuro, a relação com o espaço público e o espaço privado, as mudanças na percepção do tempo e da memória. Outra questão importante examinada no trabalho é a relação dos filmes com o contexto social e político de Hong Kong contemporânea, porque os temas de amor, solidão e alienação que invadem os protagonistas encontram relação no caráter transnacional do cinema asiático e na fusão – frequentemente problemática – entre Oriente e Ocidente.

Cinema asiático – Wong Kar-wai – subjetividade

Le « sujet wongien »

Du mouvement de renouvellement appelé la Nouvelle Vague du cinéma de Hong Kong, Wong Kar-wai est l'un des cinéastes les plus importants. Ayant réalisé huit longs-métrages entre 1988 et 2004 – *As Tears Go By* (1988); *Days of Being Wild* (1991); *Ashes of Time* (1994); *Chungking Express* (1994); *Fallen Angels* (1995); *Happy Together* (1997); *In The Mood for Love* (2000); *2046* (2004) – en plus de quelques publicités pour des marques de commerce célèbres comme Lacoste, Motorola et BMW, d'un *vidéoclip* (*Six Days*, pour le DJ *Shadow*) et d'un chapitre du long-métrage *Éros* (2004), co-réalisé avec Michelangelo Antonioni et Steven Soderbergh, Wong constitue un bon exemple de réalisateur ayant réussi à préserver une œuvre unique même à l'intérieur d'une industrie cinématographique fortement commerciale comme celle de Hong Kong. En fait, d'après Ackbar Abbas (1997: 21): « *Unlike the Chinese cinema, the Hong Kong cinema cannot rely on any form of subsidy. It cannot therefore reject commercialism, which is the sine qua non of its existence. The Hong Kong cinema has to be popular in order to be at all.* ».

Le cinéma de Wong Kar-wai ne rejette pas l'esprit commercial ; au contraire, nous pouvons dire qu'il l'utilise comme sujet et comme mode de production. Il est important à démontrer que l'esprit commercial, dans le contexte spécifique du cinéma de Hong Kong, n'est pas nécessairement synonyme de manque de qualité et de contrôle de la part de l'artiste : « (...) *Such a state of affairs is not as limiting as it sounds because there are different ways of being part of the mainstream.* » (ABBAS, 1997: 20). Comme beaucoup de réalisateurs locaux, Wong Kar-wai a trouvé une façon de manipuler le système à l'intérieur du système lui-même. Ses films, à budgets plus ou moins élevés, usent massivement de la musique *pop*, des vedettes connues du monde du divertissement asiatique, et émergent des genres cinématographiques bien établis, tels que le film de gangster (*As Tears Go By*), la comédie romantique (*Chungking Express*) et le *road-movie* (*Happy Together*). Néanmoins, personne ne peut affirmer que *Happy Together*, par exemple, constitue un *road-movie*

typique; ni que *Chungking Express* se décrit comme une comédie romantique à la sauce hollywoodienne.

Qui plus est, bien que les films de Wong s'inspirent de différents genres, ils présentent tous quelque chose d'unique; l'auteur y laisse indéniablement sa marque, son style les traverse. Selon moi, cette marque que laisse l'auteur correspond à une manière de construire les histoires, de composer avec les situations et les personnages, de manipuler l'économie narrative et d'utiliser des ressources techniques de façon à ce que les films offrent, dans leur ensemble, un univers où singularité et diversité coexistent, offrant un certain nombre d'éléments stables et de similitudes qui donnent au groupe une identité cohérente et congruente. À partir de cette constatation initiale, je propose, dans ce travail, d'analyser l'œuvre *wongienne* centrée sur un des traits stylistiques les plus marquants du réalisateur, c'est-à-dire l'unité des personnages. Malgré le fait que les films présentent différentes époques et contextes, un type spécifique de sujet relie les œuvres cinématographiques entre-elles, et c'est ce que je propose d'appeler « le sujet *wongien* ».

Ce qui m'autorise à effectuer une analyse de ce type repose sur la façon dont les films semblent être organisés. En effet, ces derniers s'articulent davantage autour des personnages et de leurs histoires individuelles qu'autour d'une considérable unité narrative comportant un début, un développement et une fin bien délimités. Nous pouvons dire que, dans les films de Wong Kar-wai, l'économie narrative obéit à un rythme particulier, dictée non pas exactement par la durée « naturelle » et linéaire des événements racontés, mais plutôt par le flux de conscience des personnages et leurs expériences subjectives. Je prévois d'ailleurs discuter de ce point davantage un peu plus loin dans mon essai. Pour le moment, il est suffisant de s'attarder au fait que cette narrativité centrée sur l'expérience des personnages rend possible l'identification, à la fin, d'une subjectivité spécifique qui les traverse tous. Mais où exactement se trouve cette subjectivité? Quels sont les traits fondateurs qui la construisent?

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de proposer une analyse relative à la présentation des personnages, à savoir ce

qu'ils pensent, comment ils agissent et ce qu'ils disent (la célèbre formule aristotélicienne), en faisant état, si nécessaire, des éléments cinématographiques utilisés pour forger cette présentation. À ce point, deux éléments s'ajoutent : la relation des protagonistes avec le temps, y compris les questions de mémoire, de quotidien, de répétition; ainsi que le rapport des personnages avec l'espace, soit l'espace intime ou les lieux externes.

Les éléments dont je viens de faire mention demeurent importants dans la mesure où ils nous aident à comprendre un autre objectif important de cet essai : la relation entre la subjectivité spécifique du cinéma *wongien* et l'expérience postmoderne. Non par hasard, les changements dans l'expérience humaine du temps et de l'espace apparaissent aussi comme des éléments constamment associés avec la postmodernité. Plusieurs théoriciens de la condition postmoderne, comme Fredric Jameson et Jean-François Lyotard, traitent de phénomènes comme la compression du temps et de l'espace, la perte de la mémoire à long terme et même, la fin de l'histoire. Voilà quelques raisons pour lesquelles de nombreux critiques décrivent Wong Kar-wai comme un réalisateur postmoderne. En outre, je tenterai de vérifier cette question à partir de l'analyse des personnages.

Les « animaux confessionnels »

Le premier point qui attire notre attention dans les films consiste en la supériorité du caractère intime et individuel sur le social ou le collectif. En fait, la première impression que nous laisse un film de Wong Kar-wai est de nous retrouver à l'intérieur d'une « bulle » bien fermée, face à face avec des personnages très particuliers. Conséquemment, les institutions, des plus simples aux plus complexes, n'existent pas ou n'ont simplement pas d'importance. Famille, gouvernement, Église, bref, aucun des « appareils idéologiques de l'État », selon la définition classique d'Althusser (1971), ne possèdent une dimension significative dans la vie des personnages, même quand ils font partie de ses institutions. Par exemple, dans

le film *Chungking Express*, nous retrouvons, parmi les personnages, un policier, mais il est rarement montré en action. Son occupation n'importe qu'au niveau sentimental, puisque chaque fois que, dans le passé, le policier procédait à une arrestation, il avait l'habitude d'appeler sa petite amie. Nous apprendrons que c'est pour cette raison que, après avoir été abandonné par sa copine, il ne voit plus de raison de travailler. Également aliénés, les personnages de l'autre côté du spectre (les marginalisés ou les criminels comme les gangsters, les assassins, les ex-prisonniers, les prostituées ou les danseuses de cabaret), semblent plus perturbés par leurs problèmes sentimentaux que par toute autre chose. Comme il n'existe pratiquement pas de « monde externe », les personnages doivent nécessairement se tourner vers le monde interne des sentiments et des relations interpersonnelles.

D'une manière, l'aliénation des personnages est partagée par les spectateurs, parce que les films accompagnent ces derniers de si près, qu'il devient pratiquement impossible pour le public de porter des jugements. Rey Chow (2002), dans l'article « *Keeping them in their place: Coercive Mimeticism and Cross-Ethnic Representation* », propose une métaphore pour parler des sujets « différents », image selon laquelle ils sont vus par le reste de la société comme des animaux confinés dans un zoo. Cette métaphore nous aide à mieux comprendre la nature du regard externe sur l'objet de ce regard : « *However well intentioned a newly arrived onlooker may be and however much concentration she may wish to give to those inside the cage, something will, under these circumstances, always seem out of focus.* » (CHOW, 2002: 97). Dans les films, malgré le fait que nous détenions un rapport visuel clairement établi (agent du regard/objet du regard), et malgré le fait que beaucoup de personnages soient marginalisés ou « différents », ce regard externe n'existe pas. Nous pouvons dire que nous, spectateurs, accompagnions les personnages « à l'intérieur de la cage », puisque tout est intériorisé au monde fictionnel créé par l'œuvre filmique. Ce processus d'intériorisation comprend quelques stratégies cinématographiques d'identification, parmi lesquelles je peux citer l'emploi des lentilles grands-angles qui

approchent physiquement les personnages dans l'image (technique très utilisé dans *Fallen Angels*), la bande sonore évoquant chaque personnage à travers une chanson et, la plus importante, l'utilisation constante de narrations en voix *off*. En fait, les personnages *wongiens* constituent de véritables « animaux confessionnels » (CHOW, 2002: 114), parce qu'ils racontent leurs histoires directement au spectateur, dans une collection polyphonique de monologues intimes.

Dans une bonne mesure, les personnages parlent au spectateur parce qu'ils ne peuvent pas se communiquer entre eux; ce sont des gens extrêmement solitaires, isolés, incapables d'exprimer leurs sentiments à leurs destinataires. Nous pouvons donc déduire que si la condition émotionnelle s'avère déterminante, l'œuvre *wongienne* se constitue alors principalement d'amours perdus ou impossibles. Déjà, dans son premier film, *As Tears Go By*, l'idylle entre le gangster Wah et sa cousine éloignée Ngor se voit fatalement interrompue. Puis, les films suivants reprennent ce thème : dans *Days of Being Wild*, deux femmes tombent amoureuses du rebelle Yuddy, mais ce dernier les abandonne pour retrouver sa mère; dans *Chungking Express*, deux policiers souffrent de la perte de leurs petites amies respectives et s'ouvrent à la perspective d'un nouvel amour; dans *Happy Together*, un couple chinois homosexuel part en voyage en Argentine pour « recommencer », repartir à zéro, mais ils ne font que s'éloigner l'un de l'autre de plus en plus au fur et à mesure que le temps passe; dans *Fallen Angels*, un assassin professionnel ignore la passion silencieuse de son agente; dans *In The Mood for Love*, le journaliste M. Chow souffre à cause d'un désir réprimé par sa voisine mariée, et dans *2046*, le même personnage encaisse encore les conséquences de cet amour perdu. Mais l'exemple sans doute le plus remarquable de cette trace émotionnelle culmine dans *Ashes of Time*, en principe un film d'arts martiaux à la mode traditionnelle chinoise, mais dont les protagonistes, escrimeurs courageux et vindicatifs, se font plus de soucis relativement à leurs problèmes amoureux qu'avec les combats et les aventures.

Indépendamment du fait qu'ils soient hommes ou femmes, les personnages se trouvent divisés dans deux groupes, conformément

à leur comportement sentimental. D'un côté, nous retrouvons ceux qui aiment et désirent un autre personnage, qui cherchent désespérément de l'affection, qui souffrent à cause de l'amour et de la solitude et s'exposent dans des situations pathétiques. D'un autre côté, nous reconnaissons les autres personnages, destinataires de cet amour : ceux qui rejettent avant d'être rejetés et ceux qui sont désirés de façon tout à fait névrotique. Dans la plupart des films, les rencontres et les séparations originaires des relations entre ces deux groupes de personnages mènent à la solitude, au désespoir et, occasionnellement, à la mort. Pourtant, nous n'arrivons souvent même pas à trouver une explication logique derrière les séparations que nous présente le cinéaste : les gens mis en scène font ce qu'ils ne devraient pas faire et agissent de manière tout à fait incompréhensible. Il est possible que ce soit peut-être parce que, comme le dit le protagoniste de *2046*, l'amour est une question de *timing* : «*C'est inutile de trouver la personne exacte très tôt ou très tard*», résume-t-il.

Le temps intime

Compte tenu de ce qui précède, il nous paraît nécessaire d'aborder à présent le problème du temps et de la mémoire. Tel que déjà mentionné, l'émotion possède dans les films une dimension temporelle, mesurée par les moments perdus à attendre l'autre, les amours non-déclarés, l'anxiété, le regret. À titre d'exemple, les guerriers d'*Ashes of Time* se plaignent de leurs amours perdues et boivent un vin magique capable d'effacer leurs mémoires. Par ailleurs, Lai Yiu-Fai, dans *Happy Together*, déclare à son amant Ho Po-wing que ses regrets pourraient le tuer. Puis, dans *Fallen Angels*, le personnage de l'assassin possède une capacité presque surnaturelle à oublier les personnes qui traversent sa vie. D'autres protagonistes, comme So Lai-chen dans *Days of Being Wild*, revivent d'une manière obsédante une relation qu'ils sont incapables d'oublier. Non par hasard, les films présentent une grande quantité d'horloges murales, de réveille-matin ou d'autres objets qui se meuvent de manière

rythmique. Les personnages causent toujours du temps, ils sont obsédés par les calendriers, les dates de péremption ou les périodes d'expiration, comme le jeune Yuddy qui choisit un moment spécifique pour amorcer son histoire d'amour avec So Lai-chen (*Days of Being Wild*). Plus tard, ce protagoniste mentionne qu'il se souviendra de ce moment toute sa vie. Il subsiste toujours l'impression que le temps passe et que quelque chose de précieux se perd avec lui.

Trois des huit films du réalisateur ont cela en commun que l'action se déroule dans les années 1960, et la sensation de nostalgie qui y est imprégnée s'accompagne d'une caractérisation mélancolique du Hong Kong de l'époque. Dans *2046*, cette relation avec le passé gagne une nouvelle dimension quand l'avenir est envisagé. Dans ce dernier film, les personnages de *Days of Being Wild* et de *In The Mood for Love* gagnent des versions futuristes, mais restent toujours marqués par la mémoire des expériences passées. Cependant, cette caractéristique n'est pas exclusive aux films « d'époque ». Même dans *Fallen Angels* ou dans *Chungking Express*, dont les scénarios se déroulent dans « l'ici et le maintenant » du milieu urbain frénétique de Hong Kong, une atmosphère mélancolique demeure palpable, marquée par les chansons du *juke-box* et la date d'expiration imprimée sur les conserves d'ananas.

Qui plus est, cette relation ambiguë qui oscille entre une valorisation du temps présent et une certaine nostalgie du passé possède un lien avec une des caractéristiques de l'expérience postmoderne que Fredric Jameson appelle « *new forms of our private temporality* » (1991: 06). Pour l'auteur, au sein de cette particularité, le présent tend à dominer le passé et le transformer en un « *vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum* » (JAMESON, 1991: 18). En fait, si nous saisissons le concept de nostalgie au sens d'un sentiment de manque (quelque chose de précieux nous manque), l'objet perdu – le passé – ne représente pas une historicité authentique, mais, bien au contraire, un simulacre, une version toujours renouvelée, « présentifiée », du passé : « *This approach to the present by way of the art language of the simulacrum, or of the pastiche of the stereotypical past, endows present reality and the*

openness of present history with the spell and distance of a glossy mirage » (JAMESON, 1991: 21). Malgré le fait qu'ils songent toujours et parlent fréquemment du passé, les personnages *wongiens* n'ont pas de liens réels avec le passé ni avec le futur; ils flottent dans une espèce de présent éternel où la mémoire du passé n'est qu'un « *glossy mirage* ».

Pour ces motifs, plusieurs critiques décrivent le cinéma de Wong comme étant essentiellement jeune et individualiste. Selon Jean-Marc Lalanne (1997: 22): « La planète de Wong Kar-wai n'est peuplée que d'orphelins et de célibataires. Les personnages appartiennent à une seule génération, comprise entre vingt et trente ans, et la génération précédente, celle des parents, semble avoir disparu. ». En fait, la famille, quand elle existe, est seulement mentionnée ou idéalisée par les personnages (cas de *Days of Being Wild*, *Chungking Express* et *Happy Together*), mais n'arrive jamais à occuper le centre du récit. De la même manière, l'avenir demeure incertain et imprévisible; il ne peut être envisagé par les personnages que par le moyen de rêveries, ou encore, est plutôt considéré avec indifférence. En effet, les protagonistes ne sont jamais au courant de ce qui arrivera le lendemain, mais semblent être toujours prêts à assumer les changements apportés par le temps, aussi radicaux soient-ils. Certains personnages vont même jusqu'à mettre leur propre vie en danger, et ce, plusieurs fois, de manière inconséquente. Par exemple, dans *Ashes of Time*, un guerrier intervient dans une bataille dans le but de venger le frère d'une jeune femme en échange d'un panier d'œufs. Pendant le combat, il perd un de ses doigts et reste ainsi handicapé : il ne pourra plus jamais manier l'épée. De la même manière, l'assassin professionnel de *Fallen Angels* décide impulsivement de changer de profession et devient entrepreneur en un rien de temps.

Qui plus est, la relation complexe et ambiguë du passage du temps s'exprime aussi dans les professions des personnages, qui généralement présentent un intéressant contraste entre la vitesse (un emploi dans une chaîne de *fast food*, par exemple) et l'inactivité (beaucoup de temps libre). De plus, plusieurs personnages travaillent la nuit et passent leur journée à gaspiller leur temps. Or, le récit se

forge exactement dans ces temps morts, dans les situations quotidiennes apparemment banales. L'ennui, la solitude et la routine font donc partie de la vie des personnages, et c'est exactement à ces moments de léthargie qu'ils sont montrés. De nombreuses scènes nous le rappellent : dans *Days of Being Wild*, Yuddy se peigne en se regardant dans un miroir ; dans *Chungking Express*, le policier boit son café après le travail; dans *Happy Together*, le couple danse le tango; et dans *In The Mood for Love*, les protagonistes dînent, tout simplement. Même les personnages plus « actifs », comme le gangster d'*As Tears Go By*, l'assassin de *Fallen Angels* et les écrivains d'*Ashes of Time*, sont constamment montrés comme étant désœuvrés, au quotidien. Or, la répétition d'actions possède une importance fondamentale dans la représentation du quotidien, mais il est important de remarquer que cette stratégie se développe dans toute l'œuvre *wongienne*, soit dans la répétition de scènes, d'encadrements, de musiques, de noms et d'objets identiques à l'intérieur de chaque film ou même d'un film à l'autre, ce qui crée ainsi un effet de complémentarité et d'autoréférence dans son œuvre.

Quoiqu'il en soit, ce que j'ai décrit jusqu'ici peut se conceptualiser comme une atmosphère psychologique et existentialiste typique de Wong Kar-wai, car le réalisateur dépeint des sujets angoissés, instables, sans perspective, se déplaçant d'un côté, puis de l'autre, mis en scène dans des relations sans qu'ils sachent pour autant quoi faire avec elles, ne possédant aucun lien d'attachement solide avec le passé ni avec le futur. Cette atmosphère fluide est soutenue par la théorie d'Alvin Toffler (1970) portant sur « *The Age of Transiency* », conception selon laquelle le sentiment de non permanence dans le temps définit l'homme contemporain. Selon Toffler (1970: 42): « *Philosophers and theologians, of course, have always been aware that man is ephemeral. In this grand sense, transience has always been part of life. But today the feeling of impermanence is more acute and intimate.* ».

Pour les sujets *wongiens*, l'idée de fluidité est présente non seulement au niveau physique (les personnages semblent ne pas avoir de racines, ils sont toujours en train de déménager, de chan-

ger d'emploi, etc.), mais aussi au niveau psychologique. En effet, rien n'est permanent dans les films de Wong Kar-wai; les gens sont constamment placés dans un état de transformation, en changeant de nom, d'apparence ou même, d'identité. Même le nom propre, un des principaux points de consistance de la subjectivité, est relativisé au point de disparaître. Il n'est pas rare de rencontrer des personnages sans nom, ou, au contraire, de se heurter à plusieurs protagonistes qui portent le même nom, et cette situation amène presque toujours une certaine confusion. Dans *Chungking Express*, ce sont des numéros (matricules) qui identifient les policiers. Aussi, rappelons-nous que dans une scène, le propriétaire du restaurant *Midnight Express* interpelle le policier 663 par le matricule 633, erreur qui est immédiatement soulignée par un de ses fonctionnaires. En fait, les personnages eux-mêmes vivent une crise d'identité complète, soit parce qu'ils sont en quête d'identité, soit parce qu'ils cherchent à oublier ce qui les définit. Pour éviter une confrontation directe avec sa propre individualité, beaucoup d'entre eux finissent par prétendre être une autre personne ou encore s'imaginent comme tel. Le personnage de l'assassin qui paye une femme pour se faire prendre en photo avec elle (comme si elle était son épouse) dans *Fallen Angels* en constitue un bon exemple. Par ailleurs, le couple qui reproduit les gestes de leurs conjoints respectifs dans *In the Mood for Love* illustre également mon propos. Nous pouvons même parler de schizophrénie ou de fragmentation de l'identité, comme dans le cas des frères Yin et Yang dans *Ashes of Time* qui, dans le fond, constituent la même personne. De plus, le personnage muet de *Fallen Angels* qui envahit des établissements commerciaux pendant la nuit et oblige les passants à consommer ses services croit avoir des pouvoirs « spéciaux », tels que changer naturellement la couleur des cheveux quand il est passionné!

Hong Kong, ville psychologique

La manipulation du temps cinématographique révèle la tentative de capturer l'expérience psychologique du temps, créant des

microcosmes de temporalités différentes conformément à la subjectivité de chaque personnage. Ce même type d'expérience marque d'ailleurs la relation de chaque protagoniste avec l'espace. Si nous pouvons alléguer que l'espace constitue le domaine de l'identité, la subjectivité des sujets *wongiens* se voit donc imprimée dans la relation qu'entretient les personnages avec l'espace autour d'eux, soit l'espace intime des maisons, l'espace public des rues, ou encore l'espace idéalisé. Mis à part deux cas d'exceptions (*Ashes of Time* et *Happy Together*), les films se déroulent à Hong Kong, et la relation évidente des personnages avec la ville s'avère indéniable. La lumière des néons, les rues mouvementées, les maisons de jeux, les cabarets, les restaurants de *fast-food*, les centres commerciaux, les chambres d'hôtels, les stations de métro, etc. constituent la carte urbaine où les personnages circulent. Bien que beaucoup d'entre eux vivent en marge de la société, des éléments incluant l'infinie circulation d'informations, la pollution visuelle, sonore et environnementale, le rythme frénétique de la vie quotidienne, la dimension métropolitaine d'une ville globale comme Hong Kong, « *a metropolis which encapsulates the rush, efficiency, and obsession with money characteristic of contemporary capitalism* » (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2002: 04), sont très représentés dans les films. Il est courant de constater également l'intégration d'une panoplie de marques de commerce d'entreprises mondialement connues (McDonalds, Coca-Cola, IBM, LG), de chaînes de *fast-food*, de produits annoncés : télévisions, télécopieurs, téléphones et autres symboles du capitalisme. Bref, la mondialisation fait grandement partie du quotidien des personnages.

Néanmoins, Wong ne fournit pas une représentation formelle de Hong Kong en termes d'images cinématographiquement reconnaissables et familières au regard externe, mais il propose plutôt une idée de ce que j'appellerais l'expérience des sujets qui y habitent. Hong Kong est, en ce sens, une ville psychologique. Par exemple, les lieux de transit sont fréquemment utilisés pour souligner l'isolement social et émotionnel des personnages mis en scène. Dans la célèbre scène d'ouverture de *Chungking Express*, le policier poursuit un malfaiteur

dans les rues de la ville, mais la multitude qui remplit l'espace n'est plus qu'une tache indistincte par laquelle le personnage, le seul physiquement identifiable, passe. Conséquemment, les lieux de passage et d'interactions humaines finissent par souligner l'isolement émotionnel des personnages, et le contraste entre la proximité physique et le manque d'intimité les caractérise. Dans *In The Mood for Love*, les voisins sont souvent en contact physique grâce aux couloirs des minuscules appartements et à l'escalier qui mène à la tente où l'on vend des nouilles, mais les protagonistes demeurent tout de même isolés dans leur solitude. Par ailleurs, dans *Fallen Angels*, l'espace externe devient même distordu grâce à l'utilisation de la caméra qui accompagne les personnages en *close-up*.

Ainsi, avec le temps, les personnages développent aussi une relation fluide avec l'espace. Par conséquent, ils ne semblent jamais être à l'aise dans l'espace qui les entoure, ils sont toujours en train de se déplacer ou de rêver d'une nouvelle vie dans un autre lieu. Beaucoup d'entre eux sont originaires d'un autre endroit (la Chine, Taiwan, Macao) ou conservent un désir d'évasion presque toujours représenté par une image idéalisée d'un paradis naturel, comme par exemple, les Philippines, où le personnage de Yuddy cherche sa mère (*Days of Being Wild*), ou encore l'île Lantau, où Wah vit son histoire d'amour avec Ngor (*As Tears Go By*). Dans quelques cas, le rêve d'évasion est tellement idéalisé qu'il arrive à acquérir une position presque mythique, comme la Californie dans *Chungking Express* et comme les cataractes de l'Iguaçu dans *Happy Together*. Dans ce dernier film, les deux personnages ont déjà accompli leur rêve d'évasion. Seulement, ils s'aperçoivent qu'ils continuent d'être malheureux et incomplets dans le nouvel espace qu'ils ont choisi. Pour eux, l'évasion se transforme en rêve de retour à la maison, de retour aux origines. Que ce soit pour échapper à la réalité où pour retrouver leurs racines, les personnages vivent de constants changements.

Cela étant dit, il existe aussi un contraste entre l'espace intime, immobile, et l'espace urbain et chaotique dans les films. Dans *Fallen Angels* par exemple, l'appartement du protagoniste est toujours vu

selon une perspective qui nous montre, d'un côté, une toute petite fenêtre et, de l'autre, la rue où roulent les voitures ainsi qu'une voie ferrée où circule un train. Même dans *Ashes of Time*, qui n'a rien d'urbain, il existe une opposition entre l'intérieur de la cabane d'Ouyang Feng et les forces de la nature qui occupent le dehors. Avec cette idée de flux et d'instabilité, l'espace interne se transforme aussi en quelque chose de provisoire; il est habité par un constant état de changement. En somme, l'intérieur des appartements et des chambres d'hôtels, plus ou moins agrémentés de mobiles et d'objets de décoration, constitue l'espace privilégié où les actions quotidiennes se concentrent, où les personnes se divisent l'espace disponible. Bien qu'elle ne s'avère pas un lieu destiné à la famille traditionnelle, la maison demeure importante parce qu'elle agit comme une médiatrice des relations interpersonnelles. Par exemple, la petite chambre de Lai Yiu-Fai montrée dans *Happy Together* devient le microcosme du jeune homme, le seul endroit où l'amour avec Ho Po-Wing paraît possible. Dans plus d'un film (plus spécifiquement, dans *Days of Being Wild*, *Chungking Express*, *Fallen Angels* et *Happy Together*), les personnages envahissent la maison et l'espace de l'autre : occuper l'espace d'autrui et entretenir la maison constitue une manière de communiquer de l'affection. Cette tendresse peut être reconnue ou non par les protagonistes : par exemple, le policier 663 de *Chungking Express* finit par se rendre compte des changements qui se sont opérés dans son appartement.

Dans cet espace intime, les objets atteignent une importance aussi grande, sinon plus considérable que les relations humaines elles-mêmes, non pas en ce qui concerne leur valeur économique, mais plutôt en ce qui a trait à leur valeur symbolique. Si les relations avec autrui se présentent de façon aussi compliquée et inconstante, les relations avec des objets, quant à elles, réussissent à maintenir une certaine stabilité, de manière à ce que les personnages finissent par y investir toutes leurs émotions. Dans quelques films, les objets substituent ou encore déterminent les relations entre les personnages, tout comme les ananas que le policier 223 mange dans *Chungking Express*, ou les serviettes et les savonnettes avec

lesquelles l'autre policier, portant le matricule 663, parle dans le même film. Dans *Happy Together*, une lampe représentant des images des cataractes de l'Iguaçu symbolise le souvenir constant de l'échec de la relation du couple, alors que dans *In The Mood for Love*, c'est à travers deux objets (une cravate et un sac à main) que les protagonistes découvrent qu'ils ont été trahis. Dans *2046*, la relation intime avec les objets renvoie à la figure des androïdes, des robots développant des sentiments humains.

Conclusion : identité et l'espace de disparition

Finalement, la caractérisation de l'espace urbain de Hong Kong comme métropole mondiale et multiculturelle explique le fait que beaucoup de critiques perçoivent le cinéma de Wong Kar-wai comme une espèce d'inventaire postmoderne de la vie et de la culture de Hong Kong. Plusieurs auteurs insistent sur le fait qu'ils décèlent une préoccupation du réalisateur par rapport à Hong Kong en tant qu'entité sociale et géographique, et pas seulement comme entité narrative, malgré le fait que cette relation n'ait jamais été thématisée de manière directe dans ses films. Stephen Teo (2005: 160), par exemple, établit un lien entre le cinéaste et la ville : « *Just like Hong Kong itself, Wong's films constitute a cornucopia overflowing with multiple stories, strands of expressions, meanings and identities : a kaleidoscope of colours and identities* ». De manière semblable, Ewa Mazierska et Laura Rascaroli (2002: 03) voient dans les films un projet « *of documenting a particular social and political reality* ». Bien que ce ne soit pas dans mon intention de nier complètement cette perspective, je la considère problématique car, premièrement, elle réduit le cinéma *wongien* à une simple œuvre d'ethnographie culturelle et, deuxièmement, parce que cette conception bascule dans une généralisation du cinéma asiatique comme si ce dernier relevait d'un bloc unifié d'allégories nationales.

Ce type d'argument, présent dans plusieurs études sur le cinéma asiatique, nous fait penser encore une fois à la critique que Rey

Chow fait du regard externe de ce qui est considéré « différent ». En effet, Chow illustre ses propos en faisant référence à un article controversé de Fredric Jameson, dans lequel ce dernier suppose que toute littérature du tiers monde doit nécessairement être interprétée comme une espèce d'allégorie nationale : « *Third-world texts, even those which are seemingly private (...) necessarily project a political dimension in the form of national allegory : the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third world culture and society.* » (JAMESON, 1969). Dans sa tentative de théoriser le « radicalement différent », Jameson soulève, d'après Chow, deux types de préjugés : premièrement, il généralise en considérant toute la littérature du troisième monde comme une seule littérature; et deuxièmement, il s'inspire d'une division stéréotypée entre premier et tiers monde. Je m'explique : tandis que dans le premier monde « *literature and culture have been produced with the assumption of an incommensurable split between the private and the public realms* » (CHOW, 2002: 97), le tiers monde présentent les sphères du public et du privé de façon à ce qu'elles soient commensurables (et, plusieurs fois, inséparables).

Sans tomber dans la tentation facile de qualifier le cinéma de Wong Kar-wai de simple allégorie nationale, je pense qu'il s'avère plus constructif de prendre en considération le jeu entre le particulier et le général qui s'opère dans les films. Comme j'ai essayé de démontrer tout au long de cet essai, le cinéma *wongien* possède des éléments qui peuvent être considérés comme représentatifs d'une identité postmoderne, mais en même temps, son œuvre présente un univers fictionnel particulier et bien fermé sur lui-même. Par conséquent, plutôt que de considérer la relation avec l'espace de Hong Kong en termes d'allégorie ou d'inventaire postmoderne, je propose d'établir une relation entre l'identité fragmentée des sujets et l'identité aussi fragmentée de Hong Kong en tant que « *space of disappearance* » (ABBAS, 1997: 01).

Pour ce faire, je mettrai mes propos en lumière en usant du concept de disparition utilisé par Abbas afin de démontrer le caractère spécifiquement fluide de Hong Kong, « *from a trading post in*

the nineteenth century to its present position as a premier financial center of Southeast Asia » (ABBAS, 1997: 03), qui est passé d'une ville coloniale à une ville internationale, d'une ville de transit à une ville en quête d'une identité. En effet : « *Colonized by the British in the nineteenth century, occupied by the Japanese in the second World War; swelled by the influx of refugees from communist China after 1949, which gave it so many of its cooks and tailors and entrepreneurs; taken in hand by the multinationals as it developed into an international city; and now to be returned to China – Hong Kong's history is one of shock and radical changes.* » (ABBAS, 1997: 26). Il est important de souligner que le statut de Hong Kong se présente comme celui d'une société dont l'identité demeure flottante, car la ville s'est écroulée en même temps que la possibilité d'une nouvelle culture lui ait été imposée du dehors, après la signature du contrat sino-britannique, qui a réintégré Hong Kong à la suprématie chinoise en 1997 : « *It is therefore not surprising to find Hong Kong as a city with an identity that is for the most part fragmented. With its return to mainland China in 1997, instability and indeterminacy advances on its citizens. It is as though Hong Kong itself, along with its identity, is vanishing before the very eyes of its people. There is a rapid sense of time passing and, in this process, a calling forth towards an indeterminate future.* » (TONG, 2003: 48).

Happy Together, le premier film de Wong Kar-wai réalisé à l'extérieur de l'Asie, symbolise bien l'incertitude d'une Hong Kong en danger de disparaître. Réalisé en 1997, l'année de la réinsertion de Hong Kong à la Chine, le film est marqué par une incertitude concernant le futur qui touche profondément l'identité des personnages en exil. Comme nous pouvons le constater, il ne s'agit pas d'une simple allégorie de la situation politique de Hong Kong (le film ne montre qu'une seule image de la ville), mais plutôt d'une manière différente et indirecte de montrer cet espace, à travers ce qu'Abbas (1997: 08) appelle les « *techniques of disappearance that responds to, without being absorbed by, a space of disappearance* ». Ces techniques ne configurent pas une représentation en termes de différence (comme les antagonismes Occident/Orient;

tradition/modernité), mais une tentative de capturer une certaine atmosphère d'incertitude, de problématiser l'expérience humaine du temps (en le contractant et en le dilatant), de la mémoire, de la relation avec les espaces publics et privés, des relations humaines (proximité sans intimité) et des images qu'Abbas appelle le « déjà disparu », c'est-à-dire, les images qui se révèlent si éphémères qu'elles ne semblent jamais avoir existé.

C'est exactement ce que Wong Kar-wai effectue à travers le traitement de la subjectivité de ses personnages, comme j'ai essayé de le démontrer dans les analyses antérieures relatives au temps et à l'espace. Par exemple, dans les trois films situés dans la décennie 1960, Hong Kong est dépeinte avec des couleurs romantiques et nostalgiques, les rues de la ville y sont pratiquement désertes en comparaison avec les rues grouillant de mouvements frénétiques présentes dans l'espace contemporain de *Chungking Express* et de *Fallen Angels*. Cette représentation d'époque ne démontre pas une caractérisation de la période concerné avec des questions de vraisemblance historique, mais plutôt une tentative de montrer les changements dont les personnages souffrent à travers le temps (avec une vision clairement plus pessimiste du présent). Notons aussi que *2046* constitue aussi la dernière année de l'accord affermi avec la Chine selon lequel Hong Kong passerait 50 ans sans vivre de changements (« un pays, deux systèmes »). Le film apporte une vision de la ville futuriste presque éthérée, régie par une atmosphère de fiction scientifique et de clichés de mouvements, comme si le futur constituait quelque chose d'irréel. Même dans ces contextes différenciés, nous pouvons remarquer que l'idée d'incertitude, de fluidité, continue d'être le point de liaison le plus important entre l'espace et les personnages, à travers une préoccupation systématique régissant les déplacements, les instabilités et les discontinuités, ce qui renforce l'idée d'une quête de subjectivité.

Par ailleurs, la relation complexe mettant l'espace de Hong Kong en scène peut être vue non seulement comme un paradoxe entre le général et le particulier, mais aussi entre le régional et l'international. Si nous revenons à la notion de l'esprit commercial, point de

départ de cet essai, nous pouvons invoquer que l'emploi des formes « *mainstream* » dans le cinéma de Hong Kong laisse aussi une trace importante de la culture transnationale hongkongaise : « *It is not enough to think about Hong Kong cinema simply in terms of a tight commercial space occasionally opened up by individual talent, on the model of auteurs in Hollywood. The situation is more interesting and more complicated, brought about by the social and political transformations (...)* » (ABBAS, 1997: 22). Wong Kar-wai est, aux côtés de Stanley Kwan, Ann Hui et Tsui Tark, un penseur et en même temps un réflexe des transformations de Hong Kong, qui, par leur propre nature, créent un écho à l'échelle mondiale.

De ce fait, le cinéma de Wong Kar-wai est à la fois international et local. Établi dans la ville et l'industrie cinématographique de Hong Kong, Wong s'adresse au monde : ses références multiples ne se restreignent pas à une certaine appartenance ethnique, mais le présentent comme un « *arthouse director* » apprécié dans le monde entier. En fait, Wong a été mieux reçu sur le marché international (surtout dans les festivals de cinéma), qu'au sein du marché local, si nous en jugeons par les billets vendus de ses films à Hong Kong. De plus, le montage rapide associé à la réalisation de *vidéoclips*, la technique de caméra à l'épaule montrant des images stylisées, le récit non-linéaire, l'utilisation de musiques latines et de chansons *pop* provenant de différents pays et populaires à diverses époques constituent quelques traces accentuant le caractère transnational de son cinéma. Ces choix permettent de faire un parallèle entre le réalisateur chinois et d'autres réalisateurs internationaux qui travaillent avec le même type de matériel, comme par exemple David Lynch ou Quentin Tarantino (son entreprise de production, Rolling Thunder, a assuré la distribution du film *Chungking Express* aux États-Unis).

En définitive, Wong Kar-wai s'est aussi avéré le premier cinéaste d'origine chinoise invité à présider le jury du Festival de Cannes en 2006, festival pour lequel il a déjà gagné un prix (le prix du meilleur réalisateur en 1997 pour *Happy Together*), ce qui démontre bien son statut d'auteur international. Comme le dit si bien Stephen

Teo (2005: 161): « *Wong's cinema may be defined as asymmetric art in a way that makes it distinctive in both Eastern and Western contexts. It is much too romantic, much too emotional and ultimately much too Hong Kong to be located in the same topography of European-style high art cinema; and it is much too cool, much too gentle and ultimately much too other-worldly to be simply recognized as Hong Kong.* ».

Références bibliographiques

ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: culture and the politics of disappearance*. USA: University of Minnesota Press, 1997, 155 p.

ALTHUSSER, Louis. « Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation) », in *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: NLB, 1971, 229 p.

ARISTOTE. *Poétique*. Paris: Belles Lettres, 1969, 99 p.

CHOW, Rey. *The Protestant Ethnic and the Spirit of Capitalism*. NY: Columbia UP, 2002, p. 95-127.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991, 438 p.

LALANNE, Jean-Marc [et al.]. *Wong Kar-wai*. Paris: Dis-Voir, 1997, 128 p.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 109 p.

MAZIERSKA, Ewa ; RASCAROLI, Laura. « Trapped in the Present: Time in the films of Wong Kar-wai ». In: *Film Criticism*, v. 25, n° 2, 2002, p. 2-20.

TEO, Stephen. *Wong Kar-wai*. University of California Press, 2005, 191 p.

TOFFLER, Alvin. *Future Shock*. NY: Random House, 1970, 505 p.

TONG, Janice. « Chungking Express : Time and its Displacements ». In: BERRY, Chris [éd.], *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. London: British Film Institute, 2003, p.47-56.

Filmographie

As Tears Go By (Wong gok ka moon, 1988)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Andy Lau Tak-Wah, Maggie Cheung Man-Yuk, Jacky Cheung et Hok-Yau.

Days of Being Wild (A Fei jing juen, 1990)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Leslie Cheung Kwok-Wing, Maggie Cheung Man-Yuk et Carina Lau Kar-Ling.

Ashes of Time (Dung che sai duk, 1994)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Leslie Cheung Kwok-Wing, Brigitte Lin Ching-Hsia et Maggie Cheung Man-Yuk.

Chungking Express (Chongqing senlin, 1994)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Takeshi Kaneshiro, Brigitte Lin Ching-Hsia, Tony Leung Chiu-Wai et Faye Wong.

Fallen Angels (Duo luo tian shi, 1995)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Lai Ming, Takeshi Kaneshiro, Michelle Reis et Charlie Yeung Choi-Nei.

Happy Together (Cheun gwong tsa sit, 1997)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Leslie Cheung Kwok-Wing, Tony Leung Chiu-Wai et Chang Chen.

In the Mood for Love (Hua yang nian hua, 2000)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Tony Leung Chiu-Wai, Maggie Cheung Man-Yuk, Rebecca Pan.

2046 (2004)

Écrit et dirigé par Wong Kar-wai. Mettant en vedette : Tony Leung Chiu-Wai, Gong Li, Faye Wong, Carina Lau, Chang Chen et Zhang Ziyi.