

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉROSION DE LA NUIT
ET LE NOCTURNE DANS L'ŒUVRE DE WONG KAR-WAI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
DIANE POITRAS

AVRIL 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Ouvrant depuis plusieurs années dans le milieu du cinéma à titre de réalisatrice et productrice, je publie également des articles sur le cinéma contemporain, principalement dans les revues spécialisées. Au cours de l'élaboration d'un projet de film documentaire sur l'érosion de la nuit dans la société contemporaine, j'ai été amenée à m'interroger sur notre rapport à la nuit : Sommes-nous en train de le changer? De quoi est fait ce rapport? Aussi, c'est tout naturellement que, dans le prolongement de cette réflexion, le sujet de ce mémoire s'est imposé. J'ai voulu analyser le traitement du nocturne au cinéma pour vérifier ce qu'il peut nous apprendre de notre rapport à la nuit en m'appuyant sur des bases théoriques.

Je voudrais remercier ici, mon directeur, Gilles Coutlée, pour sa confiance et son soutien indéfectible pendant cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	p. ii
RÉSUMÉ	p. vi
I. INTRODUCTION	p.1
1.1 Le cinéma comme terrain	p.2
1.2 Le corpus : Wong Kar-wai	p.4
1.3 Héritage de l'expressionnisme allemand et du film noir	p.6
2. PROBLÉMATIQUE : EST-CE LA FIN DE LA NUIT?	p.9

PREMIÈRE PARTIE CONTEXTE THÉORIQUE

Chapitre I : Cadre conceptuel	p.13
3.1 Introduction	p.13
3.2 La nuit dans l'imaginaire	p.13
3.3 La nuit dans l'œuvre d'art	p.19
3.4 L'œuvre de Wong Kar-wai est-elle une œuvre d'art?	p.22
Chapitre II : L'être nocturne	p.25
4.1 Introduction	p.25
4.2 Un rapport à soi	p.26
4.3 Un rapport à l'autre	p.29
4.4 Un rapport à la société	p.30
4.5 Un rapport à l'espace	p.32
4.6 Un rapport au temps	p.33
4.7 Un rapport à la pensée	p.34
4.8 Conclusion	p.36

DEUXIÈME PARTIE
LE NOCTURNE DANS L'ŒUVRE DE WONG KAR-WAI

Chapitre III : La nuit au cinéma, expression d'une crise	p.38
5.1 Introduction	p.38
5.2 L'expressionnisme allemand	p.39
5.3 Le film noir	p.41
5.4 Le Hong-Kong de Wong Kar-wai	p.44
5.5 Conclusion	p.53
Chapitre IV : Autour de l'espace, intériorité et intimité	p.55
6.1 Le cinéaste phénoménologue	p.56
6.2 Espace intime comme lien au monde	p.57
6.3 les voix intérieures	p.59
6.4 Le secret	p.62
6.5 La famille	p.64
6.6 La nourriture et la chair	p.65
6.7 Le rapport à la sexualité	p.66
6.8 Conclusion	p.72
Chapitre V : Autour du temps, mémoire et modernité	p.73
7.1 La fuite du temps et la circularité	p.73
7.2 La mémoire contre le temps	p.77
7.3 Les récits de la modernité	p.79
7.4 Le peintre de la vie moderne	p.83
7.5 Conclusion	p.84

TROISIÈME PARTIE
CONCLUSION

Conclusion	p.87
Bibliographie	p.92
Filmographie de Wong Kar-wai	p.96
Autres films cités	p.97

RÉSUMÉ

L'enjeu de ce mémoire consiste à tenter de saisir, à travers l'œuvre cinématographique de Wong Kar-wai, quelques indications sur la nature de notre rapport à la nuit dans le monde contemporain alors que celui-ci semble déterminé à faire disparaître la noirceur. Les activités diurnes de nos sociétés post-industrielles empiètent en effet de plus en plus sur la nuit : les commerces et les services demeurent ouverts de plus en plus tard, voire toute la nuit, les communications, surtout depuis l'arrivée d'Internet, sillonnent le globe 24 heures sur 24, faisant fi des fuseaux horaires.

Laissant à d'autres le soin de mesurer les retombées sociologiques de ce phénomène, nous nous sommes proposé d'en questionner les effets sur notre rapport à la nuit tel qu'on peut le percevoir à travers le cinéma. Pour ce faire, l'œuvre du cinéaste chinois Wong Kar-wai nous est apparue riche de possibilités. Non seulement le nocturne y est-il prépondérant, mais cette filmographie se situe résolument dans la contemporanéité autant par son propos que par son traitement. Nous avons regroupé les problématiques étudiées sous trois grands chapitres : il s'agit du traitement de la nuit comme expression d'une crise sociale, du traitement de l'espace et de ce qu'il révèle des rapports à l'intériorité et à l'intimité et enfin du traitement du temps et de ses implications sur l'approche narrative et en rapport à la modernité.

Ces trois points d'accès à l'œuvre de Wong Kar-wai permettront d'y vérifier la présence d'un être nocturne identifié lors d'un colloque consacré à la nuit au Centre de Cerisy en 2004. On progressera dans l'analyse en nous référant régulièrement à l'expressionnisme allemand et le film noir américain qui représentent deux pôles de référence incontournables pour le traitement de la nuit dans l'histoire du cinéma.

Nos références théoriques sont principalement *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand et *L'origine de l'œuvre d'art*, de Martin Heidegger.

L'analyse nous amènera à constater, chez Wong Kar-wai, un glissement du Régime diurne au Régime nocturne de l'imaginaire et nous permettra de vérifier la pertinence de notre intuition initiale sur le caractère essentiel de la nuit dans notre relation au monde.

Mots clés : cinéma, film, nuit, nocturne, Wong Kar-wai

INTRODUCTION

Depuis environ un siècle, la nuit tend à s'amenuiser sous l'effet conjugué de l'éclairage public, de l'extension des activités économiques et du développement des technologies de communication. Au-delà des enjeux sociaux que posent ces changements, nous nous proposons, dans le cadre de ce travail, d'interroger la nature du rapport à la nuit et les conséquences de l'évolution en cours sur ce rapport. Nous avons choisi d'appliquer cette recherche au cinéma contemporain, particulièrement à l'oeuvre du cinéaste chinois Wong Kar-wai. Dans cette oeuvre, qui se situe au croisement du film d'auteur et du cinéma commercial, le nocturne occupe une place prépondérante.

Alors que de nombreux auteurs se sont intéressés au nocturne en arts visuels, au théâtre, en littérature, il existe peu d'ouvrages qui se consacrent spécifiquement au traitement du nocturne au cinéma.¹ Ce qui confère une originalité à notre recherche.

À partir des outils théoriques que sont l'ouvrage de Gilbert Durand sur les structures de l'imaginaire et d'un texte de Heidegger sur l'oeuvre d'art, notre méthode consiste à appliquer au corpus choisi la notion de l'*être nocturne* que nous avons conçue à la suite d'un colloque, *La nuit en question(s)*, et auquel nous avons participé au Centre culturel de Cerisy en juillet 2004. Notre analyse s'articulera autour de trois grandes problématiques qui permettent de regrouper les composantes de cet être nocturne. La première, *La nuit au cinéma, expression d'une crise*, abordera le rapport au social, l'altérité et l'identité. La deuxième, *Autour de l'espace, intériorité et intimité* s'intéressera au traitement des rapports à soi et à l'autre, notamment autour de la famille et de la sexualité. Quant au dernier regroupement, *Autour du temps, mémoire et modernité*, il inclura les divers rapports au temps, à la création et au présent. Précisons aussi qu'au cours de la démarche, nous comparerons régulièrement certains aspects de notre corpus à l'expressionnisme allemand et au film noir américain qui

¹ Voir bibliographie en annexe.

représentent deux moments, dans l'histoire du cinéma, où la nuit occupait une place prépondérante. Mais dans un premier temps, commençons par examiner en quoi le cinéma est un champ approprié pour le développement de notre propos.

1.1 Le cinéma comme terrain

Le cinéma s'avère un terrain de prédilection pour tenter de comprendre notre rapport à la nuit dans la mesure où on peut y voir un lieu de fabrication de sens dans les cultures industrielles et post-industrielles. Plaque sensible où peuvent se lire les rêves, fantasmes, inquiétudes et visions du monde d'une époque, le cinéma peut être perçu comme un révélateur de son temps. De plus, étant accessible à un grand nombre, il produit, voire impose, des modèles en même temps qu'il reflète les préoccupations qui traversent son époque. Les histoires et les images cinématographiques puisent dans le réel et le fantasmé d'une société, laquelle, à son tour, se reconnaît ou non dans ce réel et cet imaginaire travaillé par le cinéma.

A priori, il semble que le traitement cinématographique du nocturne révèle un rapport à la nuit qui ne se serait pas radicalement transformé. Comme aux premiers temps du cinéma, la nuit, dans les films contemporains, est l'occasion de rencontres hors de l'ordinaire : on y cherche des compagnons de dérive, des confidents, des amants : *2046* (Won Kar-wai), *Lost In Translation* (Coppola). On y croise des être meurtris, des criminels, des policiers, parfois corrompus : *20h17, rue Darling* (Émond), *Fargo* (Cohen), *Crash* (Haggis). C'est parfois le lieu des fantasmes amoureux ou sexuels : *Eyes Wide Shut* (Kubrick), des crises, des règlements de compte, des dérives dans la folie : *Festen* (Vinterberg), *Dogville* (Von Trier), *Taxi Driver* (Scorsese). C'est aussi le temps où l'étrangeté reprend ses droits : *Blue Velvet*, *Mulholland Drive* (Lynch).

À travers ces quelques exemples, on voit que, malgré nos modes de vie contemporains, notre imaginaire se nourrit encore et toujours de la nuit. Et ceci, parce que la nuit nous

permet de vivre un rapport au monde spécifique, différent du jour. Mais s'il ne s'est pas modifié radicalement, notre rapport à la nuit, n'est pas non plus indifférent à la réalité changeante du monde. Selon Rudolf Kurtz (1986), la nuit qui pèse sur le cinéma expressionniste allemand est le produit de la désillusion des jeunes au sortir de la première guerre mondiale. De même, dans le cynisme du *film noir*, on peut lire une crise de confiance dans les valeurs de l'Amérique des années 40-50. (Schrader, 1985; Place, 1980 ; Telotte, 1989)

Ceci parce que ces histoires et ces images, qui circulent entre le cinéma et son public, sont le produit d'une fabrication. Les créateurs, tout autant que les spectateurs, interprètent la réalité tout en agissant sur elle.

Si l'on peut (...) dire que la re-présentation est l'essence même de tout art, ce n'est plus au sens de la reproduction d'un réel préexistant, mais au contraire d'une re-création de ce qui n'est jamais simplement donné à contempler, la véritable relation à l'oeuvre n'étant autre que la participation. (Dastur, 2005, p. 15)

Ce que nous pouvons lire dans la production cinématographique d'un auteur, d'une société, d'une époque, c'est essentiellement une interprétation de la réalité et donc un rapport au monde spécifique. Ceci étant, une analyse du nocturne dans l'ensemble de la production internationale récente au cinéma déborderait des cadres de ce travail. Nous avons donc choisi de limiter notre corpus à un auteur contemporain dont l'oeuvre est dominée par la nuit. Ce parti pris d'approfondir une production singulière présente l'avantage de travailler avec des éléments cinématographiques formant une cohérence.

1.2 Le corpus : Wong Kar-wai

Le choix de la filmographie de Wong Kar-wai pour y étudier le traitement du nocturne s'est imposé principalement pour deux grandes raisons. Tout d'abord, l'ensemble de la production de ce cinéaste, depuis ses tous premiers films jusqu'au récent *2046*, se déploie dans la nuit. Ses personnages sont des noctambules et l'action de ses films se déroule principalement la nuit. Et, sauf pour un de ses premiers films, *Days of Being Wild*,² on y voit très peu la lumière du jour. De plus, la reconnaissance dont il jouit, autant dans les milieux cinéphiles et universitaires qu'auprès du grand public, permet de ranger Wong Kar-wai parmi les auteurs dont l'œuvre témoigne d'une sensibilité contemporaine.

Ces critères, une signature personnelle et un public significatif, ont leur importance. L'étude d'une démarche de création résolument personnelle risque en effet de révéler des caractéristiques émergentes du monde actuel si tant est que l'œuvre d'art constitue ce que Merleau-Ponty appelle la « texture imaginaire du réel » (Merleau-Ponty, p. 24). L'œuvre d'art, parce qu'elle contient une « densité de sens », ouvre un champ d'interprétations qui se modulent selon une variété d'échanges possibles entre elle et ses publics. C'est ce qu'explique Y.Y.Y. Lu à propos de *In the Mood for Love* :

« ... (it) could mean different things for different viewers in a rather personal way. HongKong residents, Shanghainese immigrants, Chinese citizens, and international audiences could relate to the themes and experiences of immigration, love, memory, nostalgia, and cultural identity in their own meaningful manners. » (2005, p.4)

Le succès qu'elle remporte, tant en Occident qu'en Asie, démontre aussi que, tout en étant ancrée dans une culture spécifique, celle de HongKong des années 1990-2000, cette œuvre sait rejoindre un imaginaire universel. Aussi, sans prétendre apporter une définition complète et définitive de notre rapport à la nuit, l'analyse de cette filmographie devrait-elle en révéler certains aspects propres à notre époque.

² Nous avons opté pour la version anglaise des titres de films puisque c'est la langue dans laquelle ils ont été distribués au Québec et en Amérique du Nord.

1.2.1 Quelques repères biographiques

Wong Kar-wai est né à Shanghai en 1958. Déménagé à HongKong à l'âge de 5 ans, il étudie d'abord à la Polytechnique puis à l'école de la HKTVB. Il débute à titre de scénariste pour la télévision et le cinéma avant de signer ses propres réalisations. En 1988, il signe un premier long métrage, *As Tears Go By*, lequel sera retenu par la Quinzaine des réalisateurs de Cannes l'année suivante. À ce jour (2006), il a signé huit long métrages de fiction³. Son plus récent titre, *2046*, est sorti en 2005. Les acteurs Maggie Cheung, Tony Leung, Leslie Cheung et Faye Wong se retrouvent dans plusieurs de ses films. Il travaille aussi avec une équipe formée de collaborateurs de longue date. Christophe Doyle assure presque toute la direction photo depuis son deuxième film et William Chang, fait inusité, agit à la fois comme directeur artistique et monteur pour l'ensemble de sa production.

À Cannes, Wong Kar-wai reçoit le prix de la meilleure mise en scène en 1997 pour *Happy Together*. Tony Leung y remporte celui du meilleur acteur pour son interprétation dans *In the Mood For Love* en 2000. En 2006, Wong Kar-wai préside le jury de Cannes. Parallèlement à sa production, il réalise des films publicitaires. Il a aussi participé récemment à un film collectif dont il a signé un court métrage intitulé *La main*.

Tout en s'imposant sur le plan international, Wong Kar-wai s'inscrit dans une tradition cinématographique locale. On retrouve chez lui, surtout aux débuts, une affection pour les scènes de bagarres de rues, inspirées des films de sabre (*kung-fu*), où la vitesse des mouvements se conjugue aux ralentis de l'image. La présence importante de musiques populaires, le choix de stars, souvent des chanteurs, pour interpréter les rôles principaux, le traitement inspiré des vidéo clips et de la publicité sont autant de caractéristiques du cinéma chinois de HongKong. Celui-ci se produit rapidement, à bas prix, souvent avec pour tout scénario, que les grandes lignes d'un récit. Ces cinéastes n'hésitent pas à copier d'autres films sur le plan du scénario, du traitement ou de la musique (Bordwell, 2000). Il est vrai que les improvisations de Wong Kar-wai sur le plateau et ses longs calendriers de tournage

³ Voir filmographie en annexe.

augmentent considérablement ses budgets, ce qui le distingue de l'économie de production locale. Selon David Bordwell, il s'inscrit cependant dans un courant cinématographique de cinéastes de HongKong qui expérimentent en exagérant au maximum et en détournant les conventions de films de genre (2000, p. 261). Mais la réussite de ces détournements a valu à Wong Kar-wai de cuisants échecs auprès de son public local. *Days of Being Wild*, *Fallen Angels* et *Ashes of Time* ont été boudés par le public de HongKong au moment de leur sortie en salle (Jousse, 2006, p. 13).

1.3 Héritage de l'expressionnisme allemand et du film noir

Une étude du traitement du nocturne cinématographique doit nécessairement prendre en compte deux mouvements importants, dans l'histoire du cinéma, où la nuit est prépondérante. Il s'agit de l'expressionnisme allemand, de 1906 à la fin des années 1920 selon J.M. Palmier (1987) et le film noir américain, de 1941 à 1958, selon Paul Schrader (1985).

L'expressionnisme allemand est un mouvement artistique qui englobe plusieurs disciplines. Littérature, peinture, théâtre et architecture représentent autant de champs d'expérimentation où de jeunes artistes se proposent de faire table rase du passé. Leur vision du monde est tourmentée, apocalyptique, noire (Eisner, 1965). Le cinéma expressionniste met en scène des êtres étranges aux comportements irrationnels, des psychotiques, des fantômes et des vampires. Il se plaît à décrire le milieu des danseuses de cabaret et des prostituées où la bourgeoisie vient s'encanailler. Selon Rudolf Kurtz (1987), l'expressionnisme se caractérise par l'exagération des décors, des costumes et du jeu qui, confinant à l'abstraction, crée un malaise. Ce cinéma s'avère novateur par son approche stylistique. Le traitement de l'espace, abstrait et contrasté, défie la perspective. Le côté inquiétant des décors et personnages est souligné par les nouvelles possibilités offertes par l'éclairage électrique.

Le mouvement expressionniste a aussi eu une influence hors frontière et particulièrement aux États-Unis. Les cinéastes Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Max Ophuls, Fred Zinnemann ont été formés à l'école de l'expressionnisme avant d'émigrer et de travailler en Amérique. De même pour des directeurs de la photographie, dont John Alton, qui ont su traduire une esthétique du nocturne propre à l'expressionnisme allemand dans la sensibilité américaine (Schrader, 1985, p. 217-218). Le film noir leur est immensément redevable.

D'emblée, l'appellation film noir implique une association avec la nuit. Le noir dont il est question fait référence à sa réalité physique et temporelle (c'est-à-dire la période qui s'étend du crépuscule jusqu'à l'aube) et dans sa dimension psychologique, (ce qu'on appelle habituellement la nuit intérieure). Ce cinéma affectionne les scènes en « extérieur/nuit », surtout en milieu urbain, les rues lavées par la pluie, les ombres qui s'y profilent Et lorsque l'action se déroule le jour, il n'est pas rare qu'elle se tienne dans un intérieur aux éclairages tamisés, à l'abri de la lumière extérieure. Dans cet univers, évoluent des détectives privés, des femmes fatales, des truands, d'honnêtes hommes égarés...

Précisons enfin que le film noir est une « création » des cinéastes et critiques français qui, dans les années 1950, ont visionné en rafale les films américains auxquels ils n'avaient pas eu accès pendant la seconde guerre mondiale. Ceux-ci y ont reconnu une cohérence stylistique et en ont fait une lecture existentialiste (Naremore, 1998). Ce n'est que dans les années 1970 que le film noir est devenu objet d'étude aux États-Unis. Depuis lors, son influence se fait sentir dans la production américaine et internationale. James Naremore y voit une résurgence, le *néonoir*, dans des films tels que *Wild at Heart* (Lynch), *Barton Fink* (Coen), *Pulp Fiction* (Tarantino)...

Il est certain que le cinéma de Wong Kar-wai, dans son traitement de la nuit, a hérité de l'expressionnisme allemand et encore plus du film noir. Sur le plan graphique, il partage avec le premier, une approche non réaliste et un sens de l'exagération. Comme le film noir, il a une prédilection pour les extérieurs nuits, les femmes fatales, les gangsters et les voix hors

champs. Dans le développement de notre analyse, on soulignera les points de rencontre et de démarcation entre la nuit du cinéaste chinois et celle de ses prédécesseurs. Dans cette démarche, nous serons attentif à traiter le langage cinématographique, non pas en tant que système de représentation mais en tant que lieu de création de sens et de création d'un rapport au monde. C'est pourquoi nous accorderons au style cinématographique une importance égale à celle du « contenu » de l'œuvre étudiée. Mais avant de nous lancer dans cette analyse, commençons, par préciser la problématique qui démontre le contexte de l'érosion de la nuit dans la réalité quotidienne.

PROBLÉMATIQUE

EST-CE LA FIN DE LA NUIT ?

Dans nos sociétés post-industrielles, la nuit semble vouée à disparaître. Nous dormons en moyenne 90 minutes de moins par jour que nos ancêtres du début du XX^e siècle (Gwiadzinski, 2003, p.35). Les technologies de communication, notamment Internet, permettent de rester en contact, 24 heures sur 24, avec le monde éveillé en traversant les limites spatiotemporelles des fuseaux horaires. Si les grandes entreprises industrielles ont depuis longtemps adopté les trois « quarts » de travail de huit heures, aujourd'hui de plus en plus de commerces et de services restent ouverts en soirée, voire toute la nuit. Quant au loisir nocturne, il prend de l'ampleur dans les villes pour lesquelles il représente une possibilité nouvelle de se positionner dans l'industrie touristique internationale (Queige, 2005, p.238). La réalité de la nuit, telle que l'humanité l'a connue au moins jusqu'à la fin du 19^e siècle, c'est-à-dire la nuit comme un temps de repos pour la majorité des humains, cette réalité est en train de se dissoudre dans un jour qui se prolonge de plus en plus tard après le crépuscule. En Amérique du Nord, on estime que plus de vingt pourcent de la population active travaille la nuit (Dumont, 1999). Notre monde, le regard rivé sur la performance, cherche à réduire ses heures de sommeil afin de soutenir une économie en temps continu.

Au-delà des enjeux sociaux que posent ces changements, l'effacement des frontières entre jour et nuit soulève des questions d'un autre ordre. On peut se demander en effet si nous ne sommes pas en train de modifier profondément notre rapport à la nuit. On conçoit aisément que celui-ci évolue et diffère de ce qu'il était il y a un siècle. Mais pour en comprendre l'évolution, il faut se demander d'abord de quoi est fait ce rapport.

Depuis toujours, la vie humaine a été soumise à l'alternance du jour et de la nuit. Cette cadence a réglé notre conception du temps. Elle a aussi sans doute façonné notre perception de nous-mêmes et des autres. Malgré le caractère fondamental de cette alternance du clair et de l'obscur, il reste que l'histoire de l'humanité est traversée par le désir de maîtriser la nuit. Une volonté qui se manifeste dès la découverte du feu et s'affirme encore davantage avec celle de l'électricité mise au service de l'éclairage public. L'électrification des espaces publics devient un *leitmotiv* du siècle dernier autant en Europe (Delattre, 2000) qu'aux États-Unis (Simon, 2005).

Cette obstination à chasser l'ombre et à éclairer les villes montre que nous réagissons à la nuit de manière ambivalente. D'une part, la peur du noir est inscrite profondément en nous. Selon A. H. Krappe (1952), nous partageons avec les animaux une forme d'inquiétude très ancienne, l'anxiété vespérale, qui s'empare de nous au crépuscule. D'autre part, la nuit est aussi bienfaitrice puisqu'elle apporte le repos, la réunion familiale et la chaleur du foyer. On trouve cette ambivalence jusque dans la Genèse, un des récits fondateurs de la civilisation occidentale. Flottant au dessus de l'abîme, Dieu dit *que la lumière soit !* C'est en l'arrachant aux ténèbres, que l'injonction divine crée le monde, assignant, par le fait même, un rôle vital à la lumière. Mais la Bible poursuit : *Il y eut un soir, il y eut un matin.* L'ordre temporel inauguré par le dieu de la création rend la nuit primordiale... et matricielle. Elle représente un passage obligé vers un jour nouveau. On retrouve la même ambivalence chez les Grecs où, selon la Théogonie d'Hésiode, Nyx, la nuit obscure, naît de l'union de Chaos et d'Érèbe (le gouffre, la mort). Et à son tour, la nuit s'accouple avec Érébe et engendre l'Éther et le Jour. (Lacarrière, 1994, p. 23). Ici, encore, la nuit précède le jour. Elle naît de la mort et, s'unissant de nouveau avec elle, permet la naissance du jour. Il y a là toute l'ambiguïté de notre rapport à la nuit. Menaçante et parfois maléfique, elle demeure pourtant essentielle à la reproduction de la vie.

En fait, la nuit porte une multitude de valeurs métaphoriques ambivalentes. Elle évoque la mort mais aussi la création. L'obscur est associé à l'ignorance, l'animalité et le chaos alors que la lumière est synonyme de vie, de savoir, de rationalité et d'ordre. Mais la nuit favorise

aussi l'intimité, la création et l'activité réflexive. Alors que la lumière peut éventuellement aveugler ou se mettre au service du contrôle et de la surveillance. En fait, toute réflexion approfondie sur la nuit ramène toujours à la notion d'ambivalence.

Bien sûr, de tous temps, des marginaux (noceurs, délinquants ou penseurs nocturnes) ont vécu à contretemps de leur société. Mais aujourd'hui, tout semble indiquer que nous souhaitons, sinon faire disparaître la nuit du moins en émousser ce qui la distingue du jour. On veut vivre, travailler, sortir dans la ville, échanger, communiquer, produire sans se soucier de l'heure, de la lumière ou de l'obscurité. Mais l'entreprise, et c'est ce que nous allons tenter de démontrer, a quelque chose d'impossible. Non seulement parce que nous devons reconstituer nos forces physiques et mentales, mais aussi et surtout parce que la nuit nous apparaît comme une dimension essentielle de notre rapport au monde, différente de celle du jour. C'est l'intuition qui nous a guidée dans cette étude. Dans les prochains chapitre, nous exposerons les concepts qui nous ont servi de cadre théorique dans la poursuite de cette intuition.

PREMIÈRE PARTIE

CONTEXTE THÉORIQUE

CHAPITRE I

CADRE CONCEPTUEL

3.1 Introduction

Afin de réfléchir au rapport à la nuit qui est projeté à l'écran, il est essentiel de commencer par tenter de comprendre l'imaginaire qui y est à l'œuvre, c'est-à-dire ce lieu immatériel de rencontre entre le cinéaste et le public. Par ailleurs, l'analyse d'un rapport au monde, en l'occurrence un rapport nocturne, appelle une réflexion d'ordre philosophique. Aussi, notre cadre conceptuel croise-t-il l'étude de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, et le texte de Martin Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*. Ces ouvrages nous fourniront des repères pour comprendre la fonction fantastique qui est à l'origine de tout rapport au monde (Durand) et la fonction spécifique de l'œuvre d'art (Heidegger).

3.2 La nuit dans l'imaginaire

Le fait de voir et de donner à voir est sur les marches d'une poétique. Ce qui rend compte des arts photographiques: 'l'objectif' de l'appareil photographique, étant un point de vue, n'est jamais objectif. La contemplation du monde est déjà transformation de l'objet (Durand, 1992, p. 476).

Gilbert Durand conçoit l'imaginaire comme un processus incarné dans les réflexes les plus élémentaires de l'être humain, c'est-à-dire dans ses gestes pulsionnels. L'imaginaire serait le résultat d'une interaction entre la pulsion primaire (*biopsychique*, dit Durand) de l'individu et la réalité de son milieu matériel et social. Entre ces pulsions biopsychiques et

l'environnement, se trouve ce que Durand appelle un « trajet anthropologique », un lieu de négociation, l'imaginaire, où se pratique un échange constant entre ces deux pôles (1992, p. 38). C'est de là que surgissent les grandes figures de l'imaginaire. L'auteur les ordonne en une taxinomie basée sur trois gestes réflexologiques primitifs et fondateurs : la position verticale, la descente digestive, les gestes rythmiques. Ces trois pulsions conditionnent et structurent la fonction imageante de l'être humain. À la première sont associées « les matières lumineuses, visuelles et les techniques de séparation, de purification, dont les armes, les flèches, les glaives sont les fréquents symboles ». À la seconde, la descente digestive, se rattachent « les matières de la profondeur : l'eau ou la terre caverneuse » et appelle aux « rêveries techniques du breuvage et de l'aliment ». Quant aux pulsions rythmiques, elles « se projettent sur les rythmes saisonniers... et surdéterminent tout frottement technologique par la rythmique sexuelle. » (1992, p.55).

On comprend qu'il s'agit là d'une conception non représentationnelle de l'imaginaire puisque c'est dans un échange intime, corporel, entre le monde et le sujet que ce dernier exerce sa faculté d'imagination. La représentation imaginaire n'est pas une projection extérieure de réalités internes, elle est plutôt activée par un mouvement d'aller/retour entre la conscience et le monde. Cette conception, toute phénoménologique de l'imaginaire, rappelle la pensée de Merleau-Ponty sur la perception. Selon ce dernier en effet, l'expérience de l'existence se fait dans la perception du monde où le sujet et le monde, se trouvent engagés dans une interrelation fondamentale. Et pour le sujet, cette interrelation passe par le corps. C'est par le corps que nous sommes partie prenante du monde et que nous faisons l'expérience simultanée du sentant et du senti. Cette conjonction de la conscience et du monde anime le corps. Sans elle, il perdrait son humanité et retomberait à l'état de chose, d'objet inanimé (1964, p. 20). Cette approche phénoménologique, on le verra plus loin, convient particulièrement à l'œuvre de Wong Kar-wai qui montre d'une part, la corporéité de la relation entre les individus et leur environnement, et, d'autre part, le lien entre la conscience et le monde qui transite par les objets.

Cette conception de l'imaginaire implique aussi que pour comprendre le réel, la formation d'images intervient avant la création de concepts. Durand défend même la thèse provocatrice selon laquelle non seulement les arts, mais aussi la pensée philosophique, la pensée scientifique et toute production d'objets utilitaires se moulent dans le creuset préexistant de l'imaginaire. « Ainsi, l'aube de toute création de l'esprit humain, tant théorique que pratique, est gouvernée par la fonction fantastique. » (1992, p. 461). Nos visions du monde, nos conceptions de l'histoire, nos présupposés épistémologiques seraient le résultat d'une activité fantastique. En cela, Durand se démarque radicalement de la tradition cartésienne selon laquelle la fonction imageante est un parent pauvre de la pensée conceptuelle. Car si l'imaginaire est antérieur à la raison, il n'est pas pour autant une forme primitive ou moins élaborée de l'intelligence. Et la raison n'est pas non plus le résultat d'une maturation de l'imaginaire. Elle n'est, dit Durand, « ...que points de vue plus abstraits, et souvent plus spécifiés par le contexte social, du grand courant de pensée fantastique qui véhicule les archétypes » (1992, p. 452). Cette précision justifie l'analyse d'œuvres de création, produits de l'imaginaire, comme un accès possible à la réalité anthropologique de notre rapport à la nuit.

Par ailleurs, et cela nous intéresse au plus haut point, Durand classe les grands ensembles symboliques issus des gestes pulsionnels identifiés plus haut et en deux grandes catégories : ce sont le Régime diurne et le Régime nocturne⁴ de l'imaginaire. Cette classification fondamentale, qui structure l'ouvrage, ne vise pas tant à séparer des univers de manière étanche qu'à montrer l'ambivalence de leurs éléments constitutifs et les diverses combinatoires de leurs relations de complémentarité, d'inversion et d'opposition. Selon qu'on les analyse dans l'un ou l'autre de ces deux grands régimes, les trois gestes pulsionnels sont investis de valeurs différentes.

⁴ Nous respectons l'orthographe de Durand en écrivant Régime avec une majuscule.

3.2.1 Le Régime diurne de l'imaginaire

Le Régime diurne est celui de l'antithèse, de l'abstraction, de la vision rationnelle qui sépare, distingue et ordonne. La dominante de ce régime est posturale : le redressement vertical y est associé à l'élévation morale. Quant aux fonctions digestives et sexuelles, empreintes du régime nocturne, elles portent ici la crainte de la chute et du retour à l'animalité. Les images du héros solaire, de l'ascension et du temps linéaire qui représentent les valeurs positives du régime diurne, y sont toutefois mises en tension avec leurs contrepoints négatifs que sont la fuite anxiogène du temps, le risque de chute et la mort inéluctable. Les symboles de la lumière et du soleil, de l'œil et du verbe contribuent aussi à un effort de transcendance. Ces images de transcendance du régime diurne s'inscrivent dans une logique de dialectique. Elles s'affirment toujours contre leurs images opposées : la lumière chasse les ténèbres, la raison domine l'animalité, l'acte héroïque s'oppose au temps fini et à la mort.

On peut voir que dans le domaine des arts visuels, la pensée du régime diurne atteint un apogée à la Renaissance. L'invention de la perspective permet au sujet d'ordonner le monde à partir de son propre regard, de son *point de vue*. Le régime diurne s'affirme également dans la pensée mécaniste fondée sur un dualisme entre le sujet et le monde. Ce faisant, il s'inscrit dans la tradition de la pensée platonicienne. « Par Descartes et par Platon, » dit Durand, « le régime diurne est devenu la mentalité pilote de l'Occident » (1992, p. 178). Et l'*Aufklärung*, bien sûr, prendra le relais en faisant de l'obscurité le symbole de l'ignorance et inversement, en faisant de la lumière, celui de la modernité. On conçoit aisément toute la grandeur et la dignité que contiennent ces symboles exprimant le projet d'élévation, d'arrachement au chaos et de résistance à son attrait. Mais si notre imaginaire n'était gouverné que par ces symboles, nous serions condamnés à l'aliénation. On ne peut pas passer toute une vie en état d'alerte, dans la polémique et l'antithèse. « Platon lui-même sait bien que l'on doit à nouveau descendre dans la caverne, prendre en considération l'acte même de notre condition mortelle et faire, autant qu'il se peut, un bon usage du temps. » (1992, p. 219).

3.2.2 Le Régime nocturne de l'imaginaire

Au Régime diurne correspond un équivalent nocturne où les valeurs des mêmes figures s'euphémisent⁵ et s'inversent. Une perception cyclique du temps remplace la vision linéaire et anxiogène; la rythmicité des jours et des saisons offre une compréhension plus apaisante du temps. La chair n'est plus uniquement vouée à la décomposition : elle devient le lieu de la maternité et d'une réconciliation avec le monde. Autant le Régime diurne est celui de l'antithèse et de la séparation, autant le Régime nocturne est celui de l'euphémisme et de l'ambivalence. La nuit n'est plus hostile. Elle est annonciatrice d'un nouveau jour. Elle participe même de son avènement puisqu'elle s'inscrit dans un cycle. « Non seulement la nuit succède au jour, mais encore et surtout, aux ténèbres néfastes. » (1992, p. 220). Les ténèbres sont éternelles, la nuit est cyclique. Adoucie dans le Régime nocturne, la noirceur porte en elle le temps des germinations et des créations.

Durand constate que le Régime diurne, celui de la raison et de l'antithèse, gouverne la modernité occidentale. Cependant, des formes de résistances, appartenant à un imaginaire nocturne, se profilent constamment sous divers avatars : le romantisme, le surréalisme et l'expressionnisme allemand en sont des exemples. La coexistence des deux régimes de l'imaginaire se vérifie autant chez les individus que dans les collectivités et se réalise soit dans l'alternance, soit dans la concomitance – ce qui explique, par exemple, que les préromantiques apparaissent en plein siècle des Lumières. Les deux régimes de l'imaginaire sont essentiellement complémentaires. Et ceci, non seulement dans les cultures occidentales. Durand note que « ...même dans les complexes historiques et institutionnels des civilisations romaine, germanique ou indoue, les deux courants se distinguent parfaitement et forcent la légende à reconnaître et à officialiser cette distinction » (1992, p. 306). Ailleurs, il remarque, dans la culture chinoise, des caractéristiques du Régime diurne : « ...la notion de verticalité, d'en haut, étant chez les Chinois liée à celle de pureté, de séparation. » (1992, p.151).

⁵ Ce néologisme est une création de Gilbert Durand.

Cette coexistence est aussi rendue possible par une loi universelle qui régit l'imaginaire et selon laquelle ses structures sont soumises à un processus d'euphémisation et éventuellement à une inversion de leurs valeurs. Une « ambivalence fondamentale » les sous-tend. D'une part, les deux grands régimes, diurne et nocturne, sont porteurs de valeurs ambivalentes et, d'autre part, ils reproduisent l'ambivalence à une échelle plus large en coexistant dans une même réalité et dans le même temps.

Après avoir consacré les deux premières parties de son ouvrage aux régimes diurne et nocturne de l'imaginaire, Durand interroge, dans la dernière partie, la fonction de l'imaginaire – ou fonction fantastique. On l'a vu plus haut, l'imaginaire est l'origine et le moteur de toute invention purement conceptuelle ou utilitaire. En ce sens, il contient le pouvoir d'agir sur le monde... et donc de le changer. Loin d'être une forme d'évasion hors du monde, il est plutôt une façon d'entrer en relation avec lui. Selon Durand, l'imaginaire dispose, dans le mythe, la religion ou l'art, de ce « pouvoir réellement métaphysique de dresser ses oeuvres contre la *pourriture*⁶ de la Mort et du Destin. » (1992, p. 470). Telle est donc la fonction fondamentale de l'imaginaire : résister à notre finitude par le geste créateur, c'est-à-dire en agissant sur le monde. On est loin de la fonction décorative ou commerciale dans laquelle la pensée positiviste voudrait enfermer la création! De plus, on ne perdra pas de vue que dans la pensée de Durand, ce qui s'oppose à la *pourriture*, ce n'est pas une quelconque idée de la raison pure, mais précisément la chair qui est à l'origine de l'imaginaire!

Concluant son ouvrage sur la fonction créatrice de l'imaginaire, Durand favorise ainsi un lien avec notre propos, le cinéma. L'œuvre cinématographique de création, puisque relevant de la fonction fantastique, se voit donc soumise aux régimes diurne et nocturne de l'imaginaire. Cette approche nous aidera à décrypter de manière originale certains éléments de la filmographie de Wong Kar-wai. Elle permettra notamment de jeter un regard nouveau sur son rapport au temps qui, comme de nombreux auteurs l'ont souligné, traverse l'ensemble de son œuvre. Entre temps, nous aurons appris que le grand cycle temporel du jour et de la

⁶ L'expression est empruntée par Durand à M. Griaule, *Masques Dogons*, Institut ethnologique, Paris, 1932.

nuit est constitutif de notre imaginaire et donc de notre rapport au monde. Nous aurons aussi compris que l'ambivalence qui anime les structures de l'imaginaire détermine également notre rapport à la nuit. On en soulignera l'expression dans l'œuvre de Wong Kar-wai où se remarque une oscillation entre les deux régimes de l'imaginaire. Cette fonction fantastique et la notion d'ambivalence nous ouvrent enfin un lien vers l'ouvrage de Martin Heidegger à propos de l'œuvre d'art et sur sa philosophie dans laquelle l'obscurité joue un rôle prépondérant.

3.3 La nuit dans l'œuvre d'art

S'inspirant des fragments d'Héraclite, Heidegger observe que la dynamique qui anime la relation entre jour et nuit, ne repose pas uniquement sur un principe d'alternance car cela impliquerait que ce sont deux entités indépendantes. Or, bien qu'essentiellement différents, jour et nuit ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre. L'alternance ne peut à elle seule définir le lien de nécessité qui les unit. La notion de coappartenance paraît plus féconde.

Il n'y a pas de jour à *part soi*, ni de nuit à *part soi*,⁷ mais c'est la coappartenance du jour et de la nuit qui est leur être même. Si je dis seulement : jour, je ne sais rien encore de l'être du jour. Pour penser le jour, il faut le penser jusqu'à la nuit et inversement (1985, p. 203).

Cette notion de la coappartenance du jour et de la nuit implique, pour Heidegger, que nous ne sommes et ne serons jamais, à l'égard du réel, dans une clarté absolue et définitive, c'est-à-dire en position de tout comprendre. Il nous faut renoncer à épuiser la vérité du monde. Cela à cause de notre finitude : étant partie prenante du monde, nous ne pouvons prétendre en avoir une vision d'ensemble. Selon la philosophie de Heidegger en effet, nous nous définissons avant tout par notre engagement dans le monde auquel nous sommes inextricablement lié. C'est la caractéristique principale du *Dasein*, « l'être-dans-le-monde ». Cette condition « d'être-dans-le-monde » a une conséquence directe sur notre connaissance

⁷ Les mots soulignés sont de l'auteur.

du réel car elle précède l'agir conscient. Nous *sommes* avant d'agir. Immergés dans le quotidien, nous nous y mouvons la plupart du temps sans réfléchir à nos gestes (s'habiller, manger, se déplacer, etc.). Ce n'est que de manière occasionnelle que nous nous extrayons un tant soit peu de ces automatismes et que nous expérimentons certaines éclaircies conscientes. Heidegger nomme, en effet, *éclaircie* l'événement par lequel nous nous déprenons du souci quotidien pour saisir avec acuité la vérité du monde. Mais celle-ci demeure toujours parcellaire et instable. Car l'évanescence est le propre de la vérité.

Sur le plan sémantique, le mot « vérité », note Heidegger, se traduit du grec par « dévoilement ». La vérité serait donc le passage de ce qui est caché à la lumière. Mais ce dévoilement n'est jamais entier. Une part du monde demeure impensée. Or ce qui reste occulté, fait partie de la vérité de l'être tout autant que ce qui apparaît dans le dévoilement. Notre connaissance du monde est ainsi assujettie aux lois de la vérité qui se révèle en même temps qu'elle se dérobe à la conscience. D'où la notion d'ambivalence qui est le caractère fondamental de notre rapport au monde.

Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger aborde ces questions à travers l'esthétique, une préoccupation relativement nouvelle de la philosophie. Née au 18^e siècle, en réaction à l'esprit des Lumières, l'esthétique défend l'idée d'un mode de connaissance sensible du réel. C'est dans ce registre, déconsidéré par la tradition de la philosophie grecque parce qu'il échappe à la rationalité, que se situe l'œuvre d'art. Celle-ci n'échappe pas à loi essentielle de l'ambivalence qui gouverne la vérité. Elle est même un des lieux où il nous est possible de saisir une manifestation de la vérité. Mais comment l'œuvre d'art, permet-elle justement une connaissance sensible du réel? Pour comprendre ce mode de connaissance, il faut d'abord se familiariser avec les concepts heideggeriens de « monde » et de « terre ».

Dans la pensée de Heidegger, le monde se constitue de l'ensemble des échanges que nous établissons avec les êtres et les choses qui nous entourent. Ce « réseau de significations », que nous créons et recréons constamment, ce « monde », repose sur la « terre », c'est-à-dire sur l'immense part d'inconnu qui fait aussi partie de la réalité. La

terre est la part non décryptée, ce qui n'est pas construit par notre esprit et, de ce fait, nous demeure impénétrable, « ce qui se referme sur soi », dit Heidegger (1962, p. 36). Et ces deux composantes du réel, aussi opposées et aussi interdépendantes que le jour et la nuit, se livrent un combat.

Or, l'œuvre d'art, a cette particularité de révéler le « combat » entre ces deux aspects du réel : l'ouverture et la clarté du monde d'une part, le repli et l'obscurité de la terre d'autre part. Dans l'œuvre d'art apparaît à la fois l'image du monde que nous construisons et reconfigurons sans cesse dans nos échanges avec le réel, en même temps que ce que Maurice Merleau-Ponty appelle « le mystère du monde sensible », ou encore le « il y a préalable » (2003, p 12).

C'est là que réside la nature de l'œuvre d'art : sa seule raison d'être consiste à faire advenir un monde, celui que l'artiste partage avec le public, tout en laissant apparaître l'immense part d'impénétrable sur laquelle il repose. L'œuvre d'art se situe dans un registre qui ne se veut ni explicatif, ni démonstratif. Elle n'a besoin d'aucune autre justification utilitaire ou philosophique. L'œuvre d'art se suffit en elle-même. Tout imbriquée qu'elle soit dans une réalité historique et sociale, l'œuvre d'art n'en est pas non plus une représentation : « ...l'essence de l'art, ce n'est pas la mise en forme... ni la copie de l'étant déjà existant, mais le projet en vertu duquel quelque chose d'inouï apparaît comme vrai... » (Gadamer, 2002, p.126). Alors que l'œuvre didactique propose une interprétation explicative du réel, l'œuvre d'art le fait surgir dans toute sa complexité, c'est-à-dire en incluant et respectant ses parts d'ombre. C'est cette complexité qui laisse place à plusieurs lectures possibles de la part du spectateur. À partir de notre propre expérience du monde nous y projetons des traces de signification. C'est ainsi que le monde ouvert par l'œuvre d'art devient un réseau de renvois qui circulent entre l'ensemble des références du créateur et celles du public qui reçoit l'oeuvre.

On a vu plus haut, par exemple, que des publics de diverses origines peuvent interpréter le même film, *In the Mood for Love*, de manière différente selon des références

culturelles qui leur sont propres (supra, p. 4). C'est que, comme tout sujet, le cinéaste est « jeté dans le monde » et lui est relié par chacune de ses fibres, physiques, affectives, intellectuelles. Comme tout artiste, son activité consiste à créer des œuvres, en l'occurrence cinématographiques, dans lesquelles un monde peut advenir et une vérité s'y donner à voir en même temps qu'elle s'y dérobe.

Nous concluons ce chapitre en soulignant les croisements possibles entre certaines notions développées par Heidegger et Durand. La coexistence des deux régimes de l'imaginaire rappelle en effet la coexistence de l'ouverture et du repli, de même que la coappartenance du jour et de la nuit. Mais alors que pour Durand, la tension entre régime diurne et régime nocturne est une tension entre deux approches du monde via l'imaginaire, chez Heidegger, monde et terre constituent deux aspects du réel. On peut cependant voir une similarité de démarches qui fait la part belle à l'ambivalence et qui conçoit la relation sujet/monde dans une perspective d'interdépendance plutôt que dans un rapport dualiste. Ces concepts peuvent s'avérer féconds pour analyser la complexité de notre rapport à la nuit tel qu'il apparaît dans le cinéma de Wong Kar-wai. Mais avant d'aller plus loin, il convient de se demander dans quelle mesure la filmographie de Wong Kar-wai peut être considérée comme une œuvre d'art au sens où l'entend Heidegger dans le texte qui nous a servi référence.

3.4 L'œuvre de Wong Kar-wai est-elle une œuvre d'art?

On nous dira que le cinéma est inscrit dans une logique de marché et que de ce fait, il n'échappe pas à une fonction utilitaire. Et selon Heidegger en effet, l'œuvre d'art qui entre dans le commerce devient un objet et perd son « monde ». Il est vrai que le film est de plus en plus contraint à devenir marchandise et de moins en moins susceptible de « se suffire à lui-même »⁸. Dans la société contemporaine, cette assertion est d'ailleurs vraie pour tout

⁸ Il est entendu que l'expression « se suffire à lui-même » ne signifie pas que le film n'a pas besoin de public!

objet d'art : peinture, sculpture, musique ou film. Les lois du marché s'immiscent dans la création comme dans les autres domaines de la vie et tentent de gouverner notre rapport aux œuvres d'art qu'elles soient contemporaines, modernes ou primitives. Qu'est-ce à dire? Est-ce la fin de l'art? Nous préférons croire qu'il existe une tension entre, d'une part, l'œuvre de création et, d'autre part, l'œuvre-marchandise.

Toute œuvre, qu'elle soit cinématographique, littéraire, picturale ou musicale peut appartenir à l'une ou l'autre de ces deux catégories. Les tableaux décoratifs de chambre d'hôtel ou la musique d'ambiance des supermarchés sont conçus avant tout comme des objets utilitaires. Ils servent à agrémenter un milieu afin d'inciter la clientèle à consommer des marchandises. De même, la grande majorité des films sont produits pour s'insérer dans le cycle éphémère du marché des salles, de la télévision et de la location. Dans chacun de ces cas, nous n'avons pas affaire à une œuvre « qui se suffit à elle-même » puisque son destin est de servir d'autres buts.

Mais, dans le mode de production qui est celui du cinéma, il arrive que des films révèlent un monde dans toute sa complexité avec ses parts d'ombre et d'incompréhensible. Une œuvre peut même « faire advenir un monde » sans pour autant être reconnue comme telle. C'est souvent le cas. Le film noir, notamment, révèle un monde tout autant que le tableau de Van Gogh représentant des chaussures de paysannes et que commente Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*. Or, pendant de nombreuses années, ces films ont été considérés comme pur divertissement et n'ayant que peu de qualités artistiques. Lorsqu'ils ont été redécouverts, de nouveaux publics et critiques y ont reconnu des œuvres toujours fécondes dans le temps, c'est-à-dire qui offrent toujours un champ d'interprétation et où se joue le dévoilement et recouvrement d'une vérité. Inversement, il arrive que des œuvres emportent l'adhésion d'un grand public à leur sortie et résistent mal au passage du temps. On dit qu'elles vieillissent mal, qu'elles se démodent. C'est le propre de l'univers des marchandises auquel elles appartiennent.

Dans la fabrication du produit, explique Heidegger, la matière disparaît dans son utilité. Elle se résorbe dans l'être-produit du produit. Ainsi, le cuir d'une chaussure se réduit à son utilité qui est d'être un bon matériau pour l'usage qui en est prévu. On apprécie certes la beauté d'un cuir dans une chaussure. Mais cette qualité doit être subordonnée à sa fonction qui est de rendre la chaussure confortable. L'œuvre d'art, par contre, fait ressortir la matière. Une sculpture fait apprécier, dans leur agencement, la qualité et la beauté de la pierre, du bois, du métal. Le film de création met en évidence la pertinence de l'agencement des images, des sons, des silences, l'utilisation de la durée, des mouvements de caméras, etc. Dans le film-produit par contre, tous ces éléments qui constituent le matériau du film se confondent avec son utilité. Son but étant de divertir et de faire rouler l'économie du cinéma, ses qualités esthétiques ont une importance toute aussi relative et limitée que le cuir des chaussures. Que son propos et son style soit dépassés, peu inventifs ou ampoulés, cela aura une importance seulement si le public s'en lasse et compromet ainsi les recettes escomptées au box office.

Cette tension entre le film de création et le film-marchandise traverse d'ailleurs toute l'histoire du cinéma. Elle se fait encore palpable dans l'œuvre de Wong Kar-wai qui se situe au confluent d'un cinéma de masse, avec ses emprunts à la tradition *kung-fu*, aux codes de la publicité et du vidéo clip, et d'un cinéma d'auteur, par ses détournements et ses aspects expérimentaux. Quel sera le sort des films de Wong Kar-wai dans cinquante ou cent ans? On ne peut en préjuger. Ici, notre propre finitude pose une limite infrangible. Mais nous choisissons d'analyser cette production comme une œuvre d'art dans l'état actuel du monde et de nos connaissances. Pour l'instant, complétons notre cadre conceptuel avec un exposé des composantes de l'être nocturne que nous avons identifiées au colloque de Cerisy.

CHAPITRE DEUX

L'ÊTRE NOCTURNE

4.1 Introduction

Lors d'un colloque à Cerisy, *La nuit en question(s)* (Espinasse, Gwiazdzinski et Heurgon, 2005)⁹, nous remarquons un *a priori*, la plupart du temps implicite, chez tous les participants et conférenciers. Ce postulat informulé posait que la nuit possède des qualités intrinsèques, différentes du jour et que, par conséquent, elle favorise une autre façon d'être au monde. Malgré l'invention de l'électricité, malgré les villes qui ne dorment pas, malgré la nouvelle économie qui ignore les fuseaux horaires, la nuit demeurerait (pour le moment du moins) une expérience singulière du monde. Le consensus autour de cette notion de singularité de notre rapport à la nuit était frappant. Anthropologues, psychosociologues, philosophes, psychanalystes, géographes, biologistes, tous reconnaissent, de manière plus ou moins explicite, la spécificité d'un état nocturne de l'humain. Pour comprendre de quoi est fait cet être nocturne, nous en analyserons les diverses composantes que nous avons identifiées dans les communications des participants: il s'agit d'un rapport à soi, à l'autre, à la société, à l'espace, au temps et à la pensée.

⁹ Toutes les citations de ce chapitre sont tirées de communications orales. Toutes ne figurent pas nécessairement dans les actes du colloque publiés en 2005.

4.2 Un rapport à soi

Commençons par le niveau le plus élémentaire, la biologie. Selon le chronobiologiste, Bernard Millet, la rythmicité des fonctions organiques est une caractéristique fondamentale de la vie. On croit que la rotation de la terre agirait comme le régulateur universel de la vie terrestre. D'où l'inscription d'un cycle biologique de 24 heures, avec quelques variantes selon les individus, dans notre patrimoine génétique. C'est ce qu'on appelle le rythme circadien. Des études ont démontré que cette rythmicité varie légèrement d'un individu à l'autre. Mais ces variations sont compensées puisque notre organisme se synchronise constamment au cycle terrestre de 24 heures. Des divers facteurs de synchronisation qui permettent à notre activité biologique d'ajuster sans cesse son rythme circadien, la lumière du soleil demeure le plus important. Or, le rythme circadien détermine, entre autres, l'activité hormonale. Les glandes endocrines fonctionnent en effet à des degrés divers selon les moments du jour ou de la nuit. On sait, par exemple, que la sécrétion de mélatonine se fait la nuit et qu'elle s'interrompt lorsque nous sommes exposés à la lumière. L'hormone thyroïdienne est sécrétée la nuit et au réveil. Quant à l'hormone de croissance, elle est produite pendant le sommeil profond. Ce ne sont là que quelques exemples qui témoignent d'un lien étroit entre le cycle jour/nuit et la vie biologique.

Qu'arrive-t-il lorsque ce cycle est perturbé? Chez les enfants, le manque de sommeil entraîne des problèmes de croissance, de manque de concentration, de perte de mémoire et des accès de mélancolie. Chez les adultes, le travail de nuit provoque des troubles digestifs, de l'insomnie, des dépressions, des défaillances du système immunitaire et perturbe le cycle ovarien. On associe également un risque de cancer proportionnel au nombre d'années de travail de nuit et au nombre de nuits travaillées par semaine¹⁰. Ces résultats de recherche permettent à Bernard Millet de conclure que nous sommes des animaux diurnes. Quant à nous, nous en retiendrons que la relation à la nuit commence déjà à ce niveau le plus intime,

¹⁰ Une étude européenne récente établirait un lien entre le manque de sommeil et un risque accru d'obésité. « Manque de sommeil et risque d'obésité. Le phénomène expliquerait l'épidémie de surpoids dans les pays industrialisés », Jean-Yves Nau, Le Monde, in Le Devoir, 24 décembre 2004, p. b6

là où le corps arrime constamment ses activités hormonales à l'alternance de la lumière et de la noirceur.

« Le travail de nuit » de notre être biologique se fait à notre insu. Mais au niveau de la conscience, qu'en est-il d'un rapport à soi spécifiquement nocturne? Le jour, nous sommes dans l'extériorité, dans une disponibilité au monde. Il y aurait alors, selon le philosophe Robert Lévy, « identité du sentant et du senti. » Mais la nuit, « cette identité est brisée et s'ouvre une sensibilité interrogative » du fait précisément que nous ne percevons plus le monde avec la même acuité. La disparition de la lumière solaire et notre retrait de la vie publique pour rentrer dans un espace d'intimité contribuent, en quelque sorte, à une « atténuation de la présence du monde ». Notre façon d'être au monde passe alors par un rapport à soi, par une possibilité d'attention à la vie intérieure. Le jour appartient aux devoirs de la cité, à l'altérité. La nuit permet la pensée réflexive. Cette assimilation de l'intériorité à la nuit a été exprimée comme un *leitmotiv*, tout au long du colloque, par les conférenciers ou les participants.

Cependant, cette brisure de « l'identité du sentant et du senti » peut être ressentie comme une libération ou comme une anxiété. Libératrice, elle permet, en se « décollant » du monde, d'en intégrer l'expérience, de la faire sienne et de la faire coïncider avec ce qui constitue son identité propre, bref de renforcer le soi. Mais cette « sensibilité interrogative » peut éventuellement se muer en une interrogation inquiète. Car la clameur du jour s'étant atténuée, les rumeurs nocturnes montent à l'assaut de la conscience aux aguets. Mais que disent ces rumeurs?

Pour l'insomniaque, l'état de veille n'est pas toujours une méditation tranquille. Car dans la conscience insomniaque, agitée et nerveuse, la nuit fait surgir le chaos primitif. Ainsi, le conférencier Bruno Chaouat, dans son commentaire sur l'œuvre de Jean-Paul Marcheschi, montre le peintre devant l'expérience du vide et dans l'effroi de constater que derrière l'effervescence du monde, il n'y a peut-être rien. Dès lors, le sujet qui s'est créé

dans l'expérience diurne, qui s'est constitué en ordonnant le monde et en lui donnant un sens, ce sujet vacille. Bruno Chaouat illustre cette confrontation en citant Merleau-Ponty :

Quand [...] le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. [...] (La nuit) n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. (*Phénoménologie de la perception*, p. 328).

Et Chaouat de poursuivre, « Elle (...) me « désobjective ». La nuit est « im-monde » et sans visage : mon être s'y trouve rejeté hors du monde, réduit à la dérégulation et à l'anonymat. »

Par sa présence, à la fois massive et insaisissable, la nuit menace d'anéantir le sujet. L'expérience du « je », qui risque la désintégration (il se « désobjective ») devant « l'im-monde », est longuement examinée par le psychanalyste Alain Didier-Weill. Dès le début de sa conférence, il expose le cas d'un enfant qui ne peut s'endormir tant il craint l'apparition des monstres. En fait, l'enfant sait très bien que les monstres n'existent pas. Mais quand vient la nuit, il ne peut pas ne pas y croire. L'obscurité recouvre la raison qui demeure impuissante à chasser le monstre ou à l'empêcher de se manifester.

« Le propre du monstre, dit Didier-Weill, est d'être silencieux. » Et dans le silence de la nuit se fait entendre le silence des monstres. Or, ce silence, chacun l'éprouve car il exprime la part de nous-mêmes qui n'est pas, celle qui reste confinée en deçà de la parole. Le monstre ne serait donc que l'*alter ego* de cette part de nous-mêmes. Et si sa manifestation provoque de l'angoisse, c'est que, « en nous, une part est arrivée à la création, c'est le langage. Mais une autre part est demeurée incréée, c'est le silence. Le monstre se donne à voir parce qu'il ne peut pas se faire entendre. » On remarquera la parenté de pensée entre Didier-Weill et Heidegger dont les concepts de monde et terre recourent ici ceux de langage et silence.

Ainsi, les monstres expriment, dans un langage enfantin, l'expérience de l'im-monde que Chaouat relevait dans l'œuvre de Marcheschi. C'est le monde sans l'organisation, sans la

création par le langage. « Les limites de mon langage sont les limites de mon monde », dit Wittgenstein dans le *Tractatus*. Mais ce que je ne peux pas nommer ne disparaît pas pour autant. Il y a une part (immense) du monde dont je ne soupçonne pas l'existence et qui ne m'empêche pas de dormir. Mais cette autre part du monde (et de moi-même) qui demeure présence opaque parce qu'incrée par le langage, cette part est l'im-monde ou encore, selon Didier-Weill, l'abîme. Chacun d'entre nous, dit le psychanalyste, a affaire à cet abîme. Notre destin, consiste à savoir comment on arrive à vivre dans les parages de cet abîme, de ces ténèbres. Ainsi, l'insomnie, la conscience nerveuse des ténèbres et l'interrogation tranquille de l'obscur, représentent autant d'états nocturnes spécifiques du rapport à soi.

4.3 Un rapport à l'autre

Didier-Weill oppose aux ténèbres le pouvoir du langage. Or, le langage appelle l'Autre. La nuit peut-elle rendre possible une façon différente de créer des rapports interpersonnels? Il existe en effet une croyance forte selon laquelle nos relations aux autres y gagnent en authenticité. Les contacts qui se nouent nuitamment seraient moins contingents parce que libérés des obligations diurnes, professionnelles ou mercantiles. Selon l'infirmière de nuit Anne Perrault-Soliveres, les travailleurs de nuit ont aussi l'impression que la hiérarchie pèse moins sur les échanges professionnels. Quant aux relations qui se créent dans des contextes de détente et de loisirs, elles bénéficieraient d'une plus grande disponibilité qui inciterait davantage à une forme d'intimité.

Ceux qui fréquentent la nuit sont majoritairement des jeunes. Et ces jeunes, remarque la psychosociologue Catherine Espinasse, expriment souvent l'impression d'une plus grande convivialité qui serait vécue la nuit. Une convivialité qu'il faut sans doute mettre en rapport avec les activités propres aux sorties nocturnes : danse, rencontres dans les bars, consommation d'alcool, etc. Les jeunes noctambules font aussi état du caractère choisi des relations propres à ces contextes extra-professionnels. Une qualité privilégiée de conversation s'atteindrait plus aisément avec les êtres que nous choisissons pour passer ces

heures « libres ». Étienne Racine, ethnologue et auteur d'un essai sur le phénomène techno, note aussi une perception de relations interpersonnelles dites plus authentiques, c'est-à-dire « sans contraintes de formatage économique tel qu'imposé par la temporalité quotidienne. »

Mais la relation interpersonnelle nocturne a aussi son côté sombre. C'est l'insécurité qui hante la face cachée de la ville après la tombée du jour. L'insécurité est aussi une manière spécifique d'être en rapport avec l'autre. Je ne sais quel est le visage de l'autre et cet autre imaginé prend les contours de toutes les appréhensions que je projette sur lui. Son intangibilité (comme celle du monstre) le rend plus menaçant. L'agresseur éventuel prend la forme de presque toutes les rencontres possibles. Du coup, il me paralyse et m'assigne à résidence. Comme la plupart des observateurs, le géographe Luc Gwiazdzinski remarque que le sentiment d'insécurité, vécu par les gens qui craignent de sortir la nuit, est habituellement disproportionné par rapport aux menaces réelles. Ce sentiment n'en demeure pas moins une composante du réseau de relations propres à la nuit. Il les conditionne, par la négative, en les empêchant, jusqu'à un certain point, de s'accomplir.

4.4 Un rapport à la société

Cette perception d'insécurité nous conduit à aborder ici certaines caractéristiques nocturnes du rapport à la société. Encore une fois, on se tourne vers la parole des jeunes interlocuteurs. Ceux-ci apprécient le fait que l'organisation sociale et le contrôle qu'elle impose aux individus soient moins perceptibles la nuit. Dans certains cas, ils s'emploient même à la déjouer pour la rendre inopérante.

Étienne Racine constate par exemple que les événements techno, légaux ou illégaux, qui durent toute la nuit et parfois plusieurs nuits consécutives, cristallisent la tension entre la jeunesse et la société. En ce sens, la techno ne diffère pas tellement des phénomènes qui l'ont précédé. Les musiques jazz, rock et *punk*, en se définissant aussi par une certaine idée de libération excessive (sexe, drogue, violence) ont représenté, à leurs époques respectives,

des formes de contre-culture et de rejet du conformisme social. Pour les jeunes participants aux *raves* par exemple, le fait de « tenir » toute la nuit signifie en soi un engagement. Un engagement qui s'incarne dans une attitude de résistance aux pouvoirs publics et au discours médiatique tendant à les stigmatiser. La nuit, pour eux, devient un terrain à conquérir. Et cette conquête est une affirmation. Racine voit dans le phénomène techno « une dimension d'apprentissage qui consiste à vivre une utopie dont les participants ne reviennent pas seulement déçus. » Ces jeunes adultes sortiraient de ce « passage » enrichis du fait même d'avoir vécu cette utopie et d'en avoir saisi les limites.

C'est aussi l'entre-deux qui qualifie la situation dans laquelle se trouvent certains noctambules rencontrés par la psychosociologue, Catherine Espinasse. Elle y relève un sentiment de revanche à l'égard de l'ordre social. Ces noctambules, jeunes, souvent célibataires, investissent peu dans leur vie diurne. Il va sans dire que cette notion de revanche est vécue de façon particulièrement vive chez ceux dont l'occupation professionnelle est insatisfaisante ou peu valorisante. La vie nocturne représente pour eux une forme de compensation aux frustrations générées par le travail.

Ces observations montrent que la nuit peut être un révélateur de tensions. « La nuit a des choses à dire au jour », s'exclame Luc Gwiardzinsky. Ces choses, selon le géographe, ce sont entre autres, les inégalités sociales, la pression et l'anarchie du développement urbain. L'anthropologue Jean-Luc Nahel, pour sa part, témoigne d'une autre forme de frustration qui trouve à s'exprimer à la faveur des ténèbres. Pour les AfroBrésiliens ou les indigènes de Bahia, le culte des ancêtres se pratique la nuit au moment où ils peuvent réintégrer leur identité. Le jour, l'identité blanche occupe et écrase leur culture. L'application de l'ordre public étant moins efficace la nuit, ils profitent de cette accalmie pour retrouver cette part d'eux-mêmes qui n'a pas droit de cité dans la culture dominante.

4.5 Un rapport à l'espace

L'espace est habité différemment selon l'heure du jour ou de la nuit. Avec l'obscurité, la plupart des repères spatiaux s'estompent ou disparaissent. D'autres se transforment, comme le fait remarquer Gwiazdzinski, qui a cartographié l'évolution des déplacements urbains particulièrement, dans les villes de Strasbourg et de Belfort. En effet, le trajet emprunté le matin pour se rendre au bureau, et qui traverse fort agréablement un parc ombragé, deviendra vraisemblablement rébarbatif en soirée. Certains quadrilatères sont désertés à la tombée du jour alors que d'autres, comme des aimants, attirent toute la circulation. L'animation des quartiers d'affaires s'évanouit dès la fermeture des bureaux et ne renaît qu'avec le lever du soleil. Mais, longtemps après le crépuscule, les passants continuent d'affluer dans les rues où se concentrent boîtes de nuit, bars, théâtres, cinémas, restaurants.

Dans sa communication, l'urbaniste Sandra Bonfiglioli, montre le rôle central joué par la nuit dans le développement des « districts de plaisirs»¹¹ sur le territoire italien. Le « districts de plaisirs » recouvre à la fois des dimensions économiques, territoriales et mythologiques. Il s'agit d'un espace physique qui se double, pour ceux qui le fréquentent, d'un espace imaginaire. Dans les villes de Rimini, Bologne, Venise, Rome et Florence, s'est créé dit-elle, une nouvelle mythologie liée aux loisirs. Rimini, par exemple, attire tous les étés des jeunes provenant de toute l'Italie. Cette population de passage, qui peut atteindre 330,000 personnes, fréquente la ville pour ses activités nocturnes. La vie urbaine y adopte ainsi une pulsation particulière qui se fait sentir sur un cycle de 24 heures. En effet, les populations permanente et temporaire, qui se rencontrent peu, dessinent à tour de rôle, avec leurs besoins, leurs mouvements, leurs activités spécifiques, des morphologies urbaines aux configurations mouvantes.

La nuit, en dématérialisant les contours de l'espace diurne, le soustrait au réalisme et le rend propice à la projection de nos craintes et désirs. On y retrouve notre démon intime, nos angoisses. Mais la noirceur peut aussi faire de l'espace, surtout l'espace connu, un lieu

¹¹ Le concept est emprunté Aldo Bonomi, *Il distretto del piacere*, Bollati Boringhieri, 2000

rassurant, protecteur, un rempart contre l'invisible. Enfin, la disparition des repères spatiaux contribue à faire en sorte qu'un lieu s'efface pour donner libre cours à l'envolée imaginaire...

4.6 Un rapport au temps.

La nuit, même dans les grandes villes, instaure un autre rapport au temps. Le jour, les horaires de travail, de repas, de transport, de garderies, imposent un découpage relativement serré de notre emploi du temps. Les scansions de la nuit, par contre, sont beaucoup moins nombreuses et les intervalles qu'elles délimitent, plus amples. Pour les noctambules qui parcourent la ville, ces scansions sont *grosso modo* : la fin des opérations sur les principales lignes de transport en commun (entre minuit et 1h30 du matin¹²), la fermeture des bars (entre 2 heures et 4 heures du matin) et enfin, dernière frontière, l'aube (dont l'heure varie selon les saisons). Il y a, bien sûr, de plus en plus de *after hours* qui restent ouverts jusqu'en matinée. En débordant sur le jour suivant, ces établissements prolongent le temps nocturne dans des îlots de résistance au rythme de la cité.

Quant à ceux qui veillent à la maison ou chez des amis, la nuit leur apparaît comme une durée ouverte, indéfinie, presque infinie. Cette perception floue du temps nocturne se perçoit particulièrement chez les créateurs. Ceux-ci apprécient cette vaste plage de temps qui leur permet de se concentrer sans risque d'interruption par les contingences et obligations de la vie quotidienne. C'est précisément, disent-ils, cette immersion prolongée qui permet aux découvertes les plus imprévues et les plus fructueuses d'advenir¹³.

Le rythme de la nuit serait donc apprécié pour son amplitude et sa fluidité qui s'opposent à la frénésie du quotidien. À divers moments durant le colloque, la nuit a été qualifiée d'enveloppante ou de savoureuse. La nuit est d'ailleurs souvent associée à des caractéristiques propres aux liquides : il était question plus haut d'immersion, on pense aussi à l'expression

¹² Cela est vrai pour des villes comme Montréal ou Paris tandis que le métro de New-York roule toute la nuit.

¹³ Ces observations sur le temps proviennent, en grande partie, d'entrevues que nous avons effectuées dans le cadre d'un projet de film documentaire sur la nuit.

« plongé dans l'obscurité ». On peut se demander si ces propriétés sensuelles ne sont pas, pour partie, des effets du rapport au temps très spécifique que nous éprouvons la nuit. Cette impression d'une durée dont on peut jouir presque indéfiniment contribue peut-être à la perception d'un temps « enveloppant ». Par contre, dans le déroulement de la vie diurne, découpée, ponctuée, hachurée, il y a peu de chance de goûter le temps qui passe!

Les derniers témoignages mentionnés plus haut, laissent entendre qu'un horaire nocturne peut compenser le sentiment de la fuite du temps. La prédilection pour l'apparente lenteur des heures noires, entretiendrait-elle le désir secret de résister au temps? Ralentir la progression des heures, se donner l'illusion d'une durée infinie, n'est-ce pas également entretenir un espoir, tout aussi secret, de repousser la mort? La position est paradoxale car on se tue à vivre contre sa biologie. On a vu au tout début de ce chapitre, que la négation de nos rythmes circadiens entraîne des conséquences graves sur l'organisme. La force de cette contradiction montre à l'évidence que la nuit implique un rapport au temps qui lui est propre. Dans cette contradiction on reconnaît aussi l'angoisse devant la fuite du temps propre au Régime diurne de l'imaginaire.

4.7 Un rapport à la pensée

Il est certain que la nuit a été source d'énigmes et de mystères, et ce depuis les débuts de l'humanité. Le noir nous dérobe les êtres et les choses du monde. C'est avec le retour de la lumière matinale que ce monde nous est rendu, à nouveau compréhensible, familier, hospitalier. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de ce que le savoir, la connaissance, la compréhension nous semblent rendus possibles par l'éclairage ou le feu. Mais on peut se demander, à la suite du philosophe Robert Lévy, ce que la nuit apporte à la pensée. Existe-t-il un « régime nocturne de la pensée? »

Dans la *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*, Hegel compare la philosophie à la chouette de Minerve. Celle-ci ne prend son envol qu'au crépuscule pour parcourir le monde tel qu'il est, dans le temps présent. Avec cette métaphore, selon Lévy, « quelque chose se défait, et c'est l'assimilation de la raison et de la lumière. » Il peut donc y avoir une raison nocturne. En ce sens, Hegel est héritier des Romantiques. Mais il s'oppose aussi aux Romantiques parce que la chouette pense ce qui s'est produit pendant le jour. N'oublions pas que Minerve est la déesse de la cité, de la science et de la raison. Dans son vol crépusculaire, la chouette scrute, à travers le jour qui s'achève, le sens du monde contemporain. La métaphore de Hegel contribue donc à valoriser un rapport à la pensée qui est propre à la nuit. Et parce que les yeux de la chouette ont la faculté de voir, autant dans la noirceur que dans la lumière, cette pensée n'exclut pas la raison.

« La contemplation du ciel, poursuit Lévy, libère la pensée. » La nuit a été une condition de compréhension de l'univers. C'est en effet, l'observation du ciel étoilé qui a conduit, entre autres, à la conclusion que la terre n'est pas le centre de l'univers. Il y aurait donc intérêt à épargner la nuit de l'envahissement diurne ne serait-ce que parce qu'elle nous révèle à quel point le jour n'admet qu'un centre. Il ne laisse voir qu'un seul soleil, une unique source de lumière. Mais la nuit, avec ses milliards d'étoiles, comme autant de références possibles, permet de penser le monde dans sa complexité. Nous ajouterions qu'elle permet de prendre de la distance à l'égard de ce qui est proche, limpide et évident et oblige à oser penser au delà des vérités convenues.

Dans la pensée occidentale, la lumière est identifiée à la raison et la connaissance, et l'obscurité, au désordre et l'ignorance. Ces associations nous viennent d'une longue tradition exemplifiée entre autres par le récit de la Genèse, comme on l'a vu plus haut. Avant que le dieu créateur n'intervienne, l'univers baigne dans les ténèbres primordiales, appelées aussi tohu-bohu, mot hébreu signifiant chaos (*kaos* en grec). La parole divine, en se manifestant, chasse les ténèbres et instaure un ordre. Les prémisses de ce texte fondateur pour la culture occidentale, sont réaffirmées plus tard par la pensée humaniste de la Renaissance et plus

encore par le mouvement des Lumières qui s'est donné pour mission de libérer l'esprit des entraves de l'obscurantisme.

4.8 Conclusion

Au terme de ce parcours, se dessine effectivement un versant nocturne de notre être au monde. Depuis sa vie biologique inconsciente jusqu'à son regard interrogatif sur le ciel étoilé, cet être comporte des propriétés différentes de celles de son homologue diurne. Il entretient des rapports spécifiquement nocturnes à soi, à l'autre, à la société, à l'espace, au temps et à la pensée. Dans le prochain chapitre, nous retrouverons certains de ces concepts tels qu'ils se manifestent dans l'œuvre de Wong Kar-wai.

DEUXIÈME PARTIE

LE NOCTURNE DANS L'ŒUVRE DE WONG KAR-WAI

CHAPITRE III

LA NUIT AU CINÉMA, EXPRESSION D'UNE CRISE

« Nous ne remarquons pas que ces changements dans le monde de l'esthétique n'étaient que les émanations et les signes avant-coureurs de transformations beaucoup plus amples qui allaient ébranler et finalement anéantir le monde de nos pères, le monde de la sécurité» (Stefan Zweig, *Le monde d'hier*, p. 80)

Pour procéder à l'analyse de notre corpus, nous avons choisi, plutôt que de tenter d'en identifier systématiquement chacune des composantes, de rechercher les manifestations de l'être nocturne à travers des ensembles de rapports qui s'agrègent autour de certaines problématiques dominantes. La première concerne la présence de la nuit comme expression d'une crise sociale. La deuxième examine le traitement de l'espace et ce qu'il révèle des rapports à l'intériorité et l'intimité. Enfin, la troisième s'intéresse au traitement du temps et de ses implications sur l'approche narrative et la modernité.

5.1 Introduction

À considérer autant l'expressionnisme allemand que le film noir, lorsque la nuit imprègne un mouvement ou une époque, il semble qu'elle traduise un état de crise dans la société qui lui est contemporaine. Que la référence aux enjeux sociaux soit allusive (*Sunset Boulevard*) ou explicite (*Métropolis*), l'importance accordée à l'obscurité infère un propos sur l'état des liens de confiance ou de malaise entre la société et ses sujets.

5.2 L'expressionnisme allemand

Nous avons vu plus haut que l'expressionnisme a été une soupape pour la jeunesse allemande des premières décennies du vingtième siècle. Cette génération arrivait à maturité en ayant déjà connu les champs de bataille, la défaite de l'Allemagne et une rébellion avortée. Elle avait en effet espéré secouer l'ancienne organisation sociale rigidifiée dans ses hiérarchies. Mais la guerre de 1914 et la répression qui a suivi a fait table rase de ces espoirs et miné la confiance dans « le progrès de l'époque libérale » (Gadamer, 2002, p.113). L'entre-deux guerres a été période d'intenses remises en question qui se sont exprimées notamment en art. Ces contestations étaient

...dirigé(e)s contre la tranquille assurance du monde des aînés (...) contre le nivellement de toutes les formes de vie individuelle dans la société industrielle de plus en plus fortement homogène, contre le caractère manipulateur de sa politique de l'information et de sa formation de l'opinion... (2002, p. 114).

En décrivant l'effervescence intellectuelle de cette époque, Gadamer dépeint aussi l'émotion qui se dégage des films expressionnistes de cinéastes tels que Murnau et Lang notamment. Mais le désarroi qui imprègne cet univers résulte aussi des changements sociaux qui surviennent dans la foulée de l'avènement de la modernité en Allemagne. L'organisation du travail, la famille et la vie privée doivent désormais se mouler aux impératifs des nouvelles technologies et de la classe sociale qui affermit son pouvoir.

Dans son ouvrage, *A Culture of Light* (2005), Frances Guerin démontre que le contexte politique, économique et social de l'Allemagne à la fin de la première guerre mondiale a eu une influence directe sur le cinéma allemand. Mais, tout en faisant clairement allusion à des réalités sociales et politiques, ce cinéma traite la nuit de manière allégorique. On est bien loin du réalisme avec les univers des *Faust*, *Dr Caligari*, *Nosferatu*, *Golem*. Ce parti pris métaphorique sera beaucoup moins appuyé dans le film noir.

Le cinéma allemand des années 20 laisse entendre que le nouvel ordre social, anonyme et déshumanisé, suscite une forme d'assentiment ou d'attraction irrationnelle. Les films de Murnau et de Lang par exemple dressent le portrait de foules et d'individus fascinés par le chaos. Ainsi, cette jeune somnambule qui semble mue par le désir de se donner à *Nosferatu*, le vampire. Quant aux foules de *Métropolis*, elles se laissent subjuguées par une femme artificielle, la fausse Maria, qui les conduit au désastre. En fait, toute la production de cette époque est marquée par l'idée de manipulation individuelle et collective. C'est comme si, dans le séisme provoqué par les mutations en cours, la société s'était étiolée. Déstructurée, elle est renvoyée au désordre des ténèbres. D'où cette image d'un monde halluciné, aux émotions exacerbées, un monde tenté par l'abîme.

Et tout comme le somnambule du Dr. Caligari, ou comme le vampire dans *Nosferatu*, la nuit, dans la réalité sociale, attire en même temps qu'elle inquiète. L'avènement de la modernité en Allemagne comme dans les autres pays occidentaux quelques décennies auparavant¹⁴, accroît l'accès à la nuit grâce au retour de l'éclairage public. L'économie de guerre avait en effet progressivement réduit les éclairages dans les rues des villes allemandes. De telle sorte qu'en 1917, les rues étaient redevenues aussi noires qu'avant 1900 (Guerin, 2005, p. 4). Mais bientôt, grâce aux développements technologiques et stimulée par la reprise économique, l'Allemagne rattrape le retard et relance l'électrification des villes. Les théâtres et cabarets restent ouverts plus tard, les rues deviennent plus fréquentables. Une économie de la nuit commence à se développer. En même temps, une clientèle se laisse séduire par cette offre de divertissements nocturnes.

Cette ambivalence à l'égard de la nuit et de la modernité qui y donne accès se ressent aussi chez les cinéastes de l'époque. Ceux-ci ont beau dénoncer le monde qui les entoure et se méfier de la modernité, il reste qu'ils débordent d'ingéniosité pour maîtriser les nouvelles possibilités offertes par l'éclairage et les mettre au service de leur esthétique. Les studios allemands qui, jusque là, assuraient l'éclairage des tournages intérieurs grâce à des plafonds

¹⁴ Sur le développement tardif de l'Allemagne par rapport aux autres pays européens, voir *A Culture of Light*, (introduction) de Frances Guerin.

de verre, sont maintenant dotés de lumières électriques plus malléables que la lumière naturelle (Guerin, 2005, p.10). Ces avancées technologiques dans l'éclairage cinématographique donnent naissance à des images fortement stylisées, avec des découpages d'ombre inventifs, des décors modelés par les jeux de lumière. Frances Guerin souligne que les cinéastes allemands des années '20 interrogent la modernité avec les technologies même qu'elle a rendues possibles. (2005, p.13) Ils font de la lumière un principe syntaxique et non plus seulement un support à la mise en scène ou un aspect décoratif. Les éclairages accentuent les contrastes des décors dont les compositions en diagonales et les arrêtes brisées créent un univers instable et inquiétant et supportent l'expressivité jeu des comédiens.

Bref, les cinéastes détournent la technologie pour servir leur propos sur la société. Entre leurs mains, les technologies nouvelles sont mises au service d'une image et d'un récit où domine la noirceur du monde. À voir les scènes de foules dans les films de Lang, notamment, on a l'impression d'une humanité qui erre sans foi ni loi. La cité est un lieu de dissolution et d'abêtissement plus que de solidarité et d'intelligence. Une vision du monde directement issue des bouleversements occasionnés par l'instauration de la modernité.

5.3 Le film noir

L'organisation du monde semble encore une fois vaciller chez les Américains à la fin de la deuxième guerre mondiale. Et de même que la noirceur installe le flou et l'imprécision, le film noir met en scène un ou des personnages désorientés, en perte de repères.

Les États-Unis, il est vrai, sortent vainqueurs du conflit international. Mais sur le plan domestique, le retour à la normale ne s'effectue pas sans heurts. Le chômage, l'inflation et les luttes ouvrières ont installé un climat d'incertitude et concourent à créer une vision pessimiste du rapport entre l'individu et le social (Telotte, 1989, p. 4). Mais parallèlement à ces facteurs facilement identifiables, plane un malaise plus sourd et d'autant plus dévastateur.

« What proves constant is this sense of groping, of an urgent need for expressing something that seems frustratingly ineffable. » (Telotte, 1989, p. 221).

C'est que la vitesse et l'ampleur des changements sociaux exigent des efforts d'adaptation en même temps qu'ils suscitent de la résistance. Par exemple, le rôle plus actif que les femmes ont occupé dans plusieurs secteurs de l'économie pendant que les hommes étaient mobilisés par la guerre, apparaît à ceux-ci comme une menace lorsqu'ils reviennent au pays. La création de la femme fatale par le film noir s'inscrit dans ce contexte de remise en cause des rôles sexuels traditionnels. Cette icône mobilise la résistance du pouvoir masculin à l'égard de la redéfinition des rôles sexuels (Place, 1980, p.35). Elle donne aussi une forme aux causes de l'inquiétude diffuse ressentie par cette société déstabilisée.

La société américaine est traversée par une crise de valeurs : la corruption et le cynisme l'emportent sur la justice et le respect des lois. Telotte (1989) y voit une perte de confiance dans la droiture morale de *l'American Dream*. Selon lui, le film noir se démarque de la production populaire contemporaine en ce qu'il ne cherche pas à anesthésier les préoccupations du public au sujet du crime, de la violence et de la dissolution du tissu social. Au contraire, ce cinéma s'emploie à montrer que ces tares sont inscrites dans la fibre même de la société américaine.

Aussi, on ne s'étonnera pas de voir que le film noir accorde une place privilégiée au milieu de la pègre et du jeu et que ses héros masculins soient, ou des détectives privés cyniques et habiles à louvoyer aux marges de la légalité (*The Maltese Falcon*, *Touch of Evil*), ou des individus peu fortunés mais futés qui tentent d'améliorer leur sort en trichant (*Sunset Boulevard*, *Double Indemnity*, *Gilda*). Le constat général est que la corruption a envahi toutes les couches de la société. « You cheat, lie, murder, you're worst than all of them » se fait dire un gardien de prison par un médecin révolté (et alcoolique), dans *Brute Force*. Aussi, le film noir plonge-t-il dans l'univers des gangsters et en adopte-t-il même le point de vue sur la société.

Paul Schrader remarque, dès les années 1970, que le trouble de la société américaine se traduit visuellement par des compositions à dominante oblique (un héritage de l'expressionnisme allemand) qui induisent un sentiment d'instabilité. En cela, le film noir se démarque de l'horizontalité qui prévaut dans les films de Griffith et de Ford. Schrader souligne aussi le traitement de l'ombre qui n'est pas derrière les personnages principaux mais qui souvent en cache une partie du visage, voire de tout le corps. Il note aussi un «attachement presque freudien » pour l'eau, la pluie, les rues délavées (1985, p.220).

Mais la construction visuelle tend aussi à créer un sentiment de claustrophobie qui écrase le personnage masculin (Place, 1980, p.41). On pense notamment à cette maison, au centre de *Sunset Boulevard*, et dont les murs semblent se resserrer de plus en plus sur le héros. L'espace, poursuit-elle, est rendu mouvant, incertain par les jeux de réflexions et les miroirs. La scène finale de *The Lady from Shanghai* en est une illustration avec ses multiples miroirs qui diffractent, jusqu'au vertige, les images de Rita Hayworth et Orson Welles.

Mais on est aussi frappé par le motif de la chute, caractéristique du Régime diurne de l'imaginaire qui y est associé à la nuit. *Sunset Boulevard*, par exemple, est le récit d'un personnage qui perd progressivement toute emprise sur sa propre vie. Significativement, son récit en flash back, situe le début de son aventure dans un appartement ensoleillé alors qu'il se terminera par la mort du héros à la fin de la nuit. Et cette longue nuit est gouvernée par une femme, responsable de sa déliquescence. De même, Walter, le personnage de *Double Indemnity* est amené à trahir son patron, Keyes qui poursuit avec acharnement la rationalité et la défense des valeurs américaines. Or ce Keyes, véritable héros solaire, apparaît toujours dans une lumière radieuse alors que Walter s'enfonce littéralement dans l'obscurité, entraîné lui aussi par une femme, Phyllis. Une scène qui constitue à mon avis un point tournant, montre Walter revenant chez lui, la nuit, après le meurtre. Toute l'opération s'est déroulée comme il l'avait prévu. Mais un doute s'empare de lui. « *There was nothing to give us away. (but) suddenly it came over me that everything would go wrong... I couldn't hear my own footsteps... It was the walk of a dead man.* » Ce ne sont

certainement pas là les paroles d'un esprit cartésien! Walter, qui est envahi de mauvais pressentiments, commence à perdre pied dans la nuit où Phyllis l'a entraîné. Cette scène se termine d'ailleurs par un fondu au noir. Comme si l'ombre qui se découpe sur le mur chaque fois qu'il franchit la porte de Phyllis finit par le dévorer.

Autant dans le cinéma allemand des années 1920 que dans celui des États-Unis des années 1940-1950, la nuit, dont la présence est importante, est un lieu de confrontation entre l'individu et la société. Alors que la nuit expressionniste dresse devant le sujet tous les dangers de désordre véhiculés par la modernité, la noirceur du film noir pèse sur le citoyen et efface ses repères habituels. Elle devient alors un lieu de perte et de dissolution. Qu'en est-il de cette relation entre l'individu et le social dans la nuit de Wong Kar-wai ?

5. 4 Le HongKong de Wong Kar-wai

5. 4.1 Un entre-deux jours incertains

Bien que ce ne soit pas évident au premier regard d'un Occidental, les films de Wong Kar-wai renvoient constamment à la situation historique et politique de HongKong. Examinons comment ce contexte social se répercute dans l'ensemble de sa filmographie.

Trois de ces films, *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love* et *2046*, se situent dans les années 1960. Or, en 1966, date à laquelle se terminent les deux premières histoires de cette série, HongKong est agitée par des troubles sociaux. Colonie britannique depuis 1842, l'île ressent les secousses de la révolution culturelle chinoise. Des émeutes éclatent à l'instigation de ceux qui souhaitent le rattachement au continent. Cette instabilité politique en incite plusieurs à tenter de quitter HongKong, comme la mère adoptive du personnage principal dans *Days of Being Wild* et la logeuse dans *In the Mood for Love* qui, toutes deux songent à émigrer aux États-Unis. L'année 1966 vient marquer la fin d'une époque de stabilité. En

entrevue, Wong Kar-wai confirme que cette décennie signifiait pour lui une ère optimiste destinée à se terminer abruptement avec les émeutes de 1966 (Raynaud, 1995, p. 37).

En 1984, un accord entre la Chine et la Grande-Bretagne prévoit le rattachement du territoire à la Chine continentale. Celui-ci doit prendre effet en 1997. Entre 1984 et 1997, la nouvelle situation socio-politique ainsi créée engendre un climat d'expectative au sujet de l'avenir du pays et l'inquiétude grandit lors des événements de la Place Tiananmen en 1989 (Tsui, 1995, p. 96). Or, on le verra plus loin, ce sentiment d'attente et d'incertitude traverse toute l'œuvre de Wong Kar-wai.

À l'analyse des interactions avec le contexte social, il nous est apparu que 1997 crée une ligne de partage au milieu de cette filmographie. En effet, une évolution se dessine entre les quatre premiers films, *As Tears Go By*, *Days of Being Wild*, *Fallen Angels*, *Chungking Express*, tous produits avant l'annexion, que nous appellerons les films de la première période, et les deux derniers, *In the Mood For Love* et *2046*, sortis respectivement en 2000 et 2004, les films de la deuxième période. Dans ce parcours, *Happy Together* agit comme une charnière entre les deux périodes. Produit en 1997, date pivot dans l'histoire politique récente de HongKong, il marque aussi le passage à la maturité des personnages de Wong Kar-wai. Quant à *Ashes of Time*, il se situe dans un ailleurs spatio-temporel : un désert au Moyen Âge. C'est le seul film de sabre, réalisé par ce cinéaste de la modernité. Le plus récent titre, bien que cela ne soit jamais précisé dans le film, fait allusion à la fin de la période de cinquante ans, correspondant au processus d'intégration complet de HongKong à la Chine continentale, soit en l'an 2047. (Luk, 2005, p. 217). À ce jour, toute l'œuvre de Wong Kar-wai est donc enchâssée dans cette parenthèse politique spécifique.

Plusieurs auteurs, (Tsui, Abbas, Luk, Brunette) ont souligné l'effet déterminant de cette donne politique sur le travail du cinéaste. Et cela même si les références explicites y sont rares. Le constat premier est le climat de suspension dans lequel semble baigner tous les films de Wong Kar-wai. Palpable dans le traitement visuel avec ses nombreux effets de

ralentis et de « stop-motion », ce sentiment d'attente est aussi celui des personnages qui paraissent, surtout dans les premiers films, en marge du social.

Les héros des deux premiers films vivent le rejet. Le jeune Fly, (*As Tears Go By*), peut-être le plus actifs de tous, tente par tous les moyens de s'intégrer à un gang de dangereux truands puisqu'il n'a aucune chance de gagner sa vie décentement dans l'ordre social diurne. Il sera littéralement écrasé par cette communauté à laquelle il aspire. Quant à Wah, son compagnon d'armes, il est déchiré par un conflit de loyauté envers une amoureuse, qui tend à le tirer vers une forme d'intégration sociale, et envers le jeune Fly qu'il veut protéger du milieu criminel. Yuddy, le héros du film suivant, *Days of Being Wild*, est lui aussi rejeté, mais par sa mère biologique. Celle-ci, l'ayant déjà abandonné à sa naissance, refuse encore de le voir vingt ans plus tard. Tous les autres personnages du film, de même que ceux qui suivront dans *Fallen Angels* et *Chungking Express*, semblent, eux, suspendus entre deux jours ou deux ères, ne sachant où se poser et encore moins où s'engager. Les films de la première période, tournés avant 1997, distillent ce sentiment d'attente et de dispersion. La nuit permet aux personnages de vivre leur marginalité tant bien que mal alors que la société diurne ne leur offre aucune perspective valable. Et plus se rapproche le couperet de 1997, plus les êtres deviennent légers, en apesanteur dans un entre-deux, perdus dans leur rêverie, ne vibrant que pour un idéal extrêmement romantique et désincarné de l'amour.

Seul, Ho Chi-moo, (*Fallen Angels*), pose des gestes concrets et agressifs qui peuvent être assimilés à un désir de revanche sociale. Mais sa rébellion en est une de caricature. Il moleste des passants sur la rue en les obligeant à recevoir des « services » qu'il prodigue avec une énergie rageuse : il lave le linge d'un itinérant, donne un shampoing et rase la barbe d'un piéton et oblige un autre de ses clients involontaires à manger de la crème glacée jusqu'à l'écoeurement. Il finira par trucider une de ses victimes dans un salon de barbier.

Ackbar Abbas, professeur de cinéma à HongKong, interprète le propos des films de la première comme une crise de valeurs générée par l'instabilité politique de HongKong où les règles du jeu s'apprentent à changer. Ce qui lui permet d'établir une parenté avec le film noir.

« In Wong's gangster films then, the moral ambiguity of classic film noir is reconstructed as a spatial and epistemological ambiguity. » (1997b, p. 53). Il est vrai que les films de Wong démontrent des similitudes avec le film noir, notamment dans son affection pour les extérieurs nuit, les rues luisantes de pluie, les composition en lignes diagonales, et certaines icônes comme le personnage du policier et la femme fatale.

Mais si la filmographie de Wong Kar-wai baigne dans une ambiguïté morale, celle-ci ne pèse pas du même poids sur la conscience des individus. Le récit du film noir avait pour but, soit de confesser un crime, soit de s'expliquer à soi-même un comportement erratique ou répréhensible et, malgré le cynisme ambiant, toujours en le situant dans une perspective morale. Or, dans les films de Wong Kar-wai, toute gravité s'est volatilisé. Sauf pour l'exemple de *Wah (As Tears Go By)* décrit plus haut, on est plutôt frappé par l'apparente désinvolture avec laquelle les personnages posent des gestes violents et anti-sociaux. Et on ne retrouve plus, chez les autres personnages, ce conflit intérieur entre diverses allégeances morales. Le crime de Ho Chi Moo (*Fallen Angels*), comme celui de tous les autres, demeure impuni et ne semble pas provoquer de problème de conscience. Comme si la nuit contemporaine, contrairement à celle du siècle dernier, permettait la délinquance et en émoissait tout à la fois la gravité. La nuit produit-elle une anesthésie de la conscience? Ou avons-nous glissé dans un monde où, comme dans les films de *kung-fu*, rien ne porte à conséquence? Il est quand même remarquable que les massacres les plus sanglants ne troublent aucunement leurs auteurs alors que le moindre mal d'amour provoque la dépression. Mais peut-être est-ce précisément ce qu'on cherche dans la nuit : une distanciation à l'égard du réel. La musique, le romantisme, le vague à l'âme permettent de s'étourdir dans une sorte de rêve à demi conscient et de retarder le plus possible l'aube et la réalité qu'il faudra bien affronter. Cela ressemble étrangement à la situation de HongKong, ville coloniale opulente, ultramoderne, à la fine pointe de toutes les technologies... et sur le point de réintégrer la Chine communiste.

Ackbar Abbas nous met sur la piste d'une autre explication à cette sensibilité déplacée. Jusque dans les années 1970, dit-il, les Chinois de HongKong n'auraient pas eu conscience

d'appartenir à une culture spécifique. Le mot « culture » signifiait ce qui venait du continent chinois, de Taiwan ou de l'Occident. HongKong se percevait comme un "désert culturel". Non pas tant qu'il n'existait pas de productions culturelles, mais celles-ci, poursuit Abbas, n'étaient pas reconnues comme telle. (1997a, p.6) La signature de l'accord sino-britannique en 1984 viendra secouer cette attitude de flottement. Mais les effets d'une telle autodépréciation ne se renversent pas aisément. Entre-temps, ce peuple qui se croit sans culture, qui est de plus dominé politiquement par une puissance coloniale, se tourne vers le consumérisme. « If you cannot choose your political leaders, you can at least choose your own clothes. » (Abbas, 1997a, p. 5). Pour Abbas, la notion de perte et de disparition est inscrite au cœur de la culture de HongKong et dans la fibre même de l'oeuvre de Wong Kar-wai.

Pendant cette période, l'impérialisme britannique qualifié de « bénin » (Luk, 2005, pp. 216-217) ne fournit pas de raisons évidentes de se révolter et pas non plus de responsabilités politiques. Il incite cependant à valoriser une liberté qui se mesure à l'aune de l'accès au marché. La mode, la musique, deviennent alors un lieu d'investissement, particulièrement pour les jeunes. Les *pop star* et les reines de beauté s'instaurent en modèles. La désensibilisation à l'égard de la mort des autres découlerait peut-être d'une dévalorisation à l'égard de son propre univers déréalisé et de toute façon appelé à disparaître. Dans ce contexte, on s'étonnera peut-être un peu moins de ce qu'un chagrin amoureux ait plus de poids que la mort d'un inconnu. La légèreté de ces noctambules ici est un symptôme de la futilité du jour.

Significativement, Ho Chi-moo est muet. Il ne peut parler qu'en lui-même et pour lui-même. On peut certainement y voir l'incarnation d'un handicap dont souffre une société qui se perçoit en manque de culture. Emmuré dans son incapacité à communiquer, Ho chi Moo en est réduit à poser des gestes dont l'absurdité n'attire même pas l'attention. Dans cette mégapole ultramoderne qu'est devenu Hongkong, l'autre est toujours fuyant. Ou déjà occupé ailleurs.

Enfin, on pourrait tenter une autre explication à ce refus de gravité qui se prolonge dans un romantisme excessif. Au sortir de la deuxième guerre mondiale, le cinéma international a

connu une résurgence du réalisme. (Schrader, 1985, p. 216) C'est dans ce courant que s'inscrit le film noir. La publicité de certains films souligne abondamment les tournages en extérieur dans la ville réelle. Le commentaire en hors champ de *Naked City* insiste : « The film you're about to see... was not photographed in a studio but in the streets, in real apartments... Many thousand New-Yorkers played out their role... ». Cette valorisation de la dimension quasi-documentaire de certains films noirs est cohérente avec la volonté, propre aux auteurs *hard-boiled* qui lui ont donné naissance, de nommer les réalités les plus sombres de la société américaine. Ces romanciers des années 1930, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy... avaient à coeur d'éviter le romantisme qu'ils associaient aux films légers destinés à un public de femmes. Ils privilégiaient le réalisme, davantage susceptible de rendre compte de la vérité crue.

Or, cinquante ans plus tard, l'image a perdu toute crédibilité en ce qui concerne une vérité soi-disant objective. Le public de la génération de Wong Kar-wai a connu la télévision, les reportages en direct, la télé-réalité, les faux documentaires, les fausses fictions. Le romantisme de Wong Kar-wai nous apparaît comme une position volontairement en porte-à-faux à l'égard de toutes ces prétentions d'objectivité, de réalisme et de vérité. On verra plus loin comme il se décline aussi dans un rapport nocturne à la temporalité. Pour l'instant, examinons une autre caractéristique de la crise que traverse HongKong pendant cette période.

5.4.2 L'enjeu identitaire

On peut imaginer que la non reconnaissance de sa propre culture puisse à terme, ébranler la conscience de son identité. Pendant la période entre l'annonce de l'annexion à la Chine continentale (1984) et l'actualisation de cette migration politique (1997), l'inquiétude de la population au sujet de son avenir, est sans doute redoublée par la recherche de son identité. La crainte de l'avenir se fait d'autant plus aiguë qu'on ne peut trouver un ancrage solide dans sa culture.

Comme le fait pertinemment remarquer Thierry Jousse (2006, pp. 43-44), l'identité, dans les films de Wong Kar-wai, est « flottante ». Plusieurs personnages se retrouvent dans divers films, ayant parfois changé de nom ou de personnalité au passage. Il arrive aussi que ce soit les noms qui circulent d'une histoire à l'autre, portés par des personnages différents.

Dans les films de la première période, les héros sont encore très jeunes. Il n'est pas étonnant que la question de l'identité leur pose problème : elle paraît même obsédante. C'est dans une quête identitaire que le jeune Fly, (*As Tears Go By*) se confronte constamment aux dangereux bandits de la nuit. Il se doute bien que ceux-ci finiront par le tuer. Mais cette mort assurée et violente est encore préférable à une vie jugée minable et sans statut. Par contre, Wah, son protecteur, est sur le point de troquer son identité de gangster, pour s'intégrer dans le monde du jour. Le héros du deuxième film, *Days of Being Wild*, obsédé par le mystère de ses origines, se rend jusqu'aux Philippines à la recherche de sa mère biologique. Il mourra pour avoir commis un vol d'identité. Il a en effet dérobé un passeport au cours du voyage. Quant au troisième film de Wong Kar-wai, *Fallen Angel*, il questionne la réalité identitaire sur tous les tons : une jeune femme chinoise porte une perruque blonde « pour devenir inoubliable », un gangster exhibe une photo de lui en compagnie d'une femme noire et d'un enfant pour attester d'une fausse identité de père de famille, un jeune homme s'introduit la nuit dans divers commerces et devient tour à tour boucher, coiffeur, marchand de crème glacée. Enfin, une séquence le montre, chez son père défunt, en train de rassembler les quelques possessions de ce dernier. D'une certaine manière, cette scène contient tout le film : tous les personnages, tous les objets, toutes les histoires ici rassemblées, que disent-ils à propos de l'identité? Qui suis-je? Qu'est-ce qu'un film chinois de HongKong?

L'enjeu que représente l'identité, dans les films de la première période, ne perd aucunement de son acuité dans le diptyque *In The Mood For Love* et *2046*. Dans *2046*, Chow Mo-wan, le narrateur et personnage principal des deux films, reconnaît chez Loulou, une jeune femme qui se prénomme Mimi dans *Days of Being Wild*. Ce faisant, il révèle qu'il est peut-être lui-même un avatar du jeune homme aperçu à la fin du même film, et interprété quelques années plus tôt par le même comédien, Tony Leung. Lors d'une

rencontre avec une joueuse mystérieuse, originaire de Phnom Penh, il déclare qu'elle porte le même nom, Su Li-zhen, qu'une femme aimée autrefois (*In the Mood for Love*) et que nous connaissions sous le patronyme de Madame Chan. Devenu adulte, Chow est donc toujours préoccupé par l'identité des êtres qui vont et viennent dans sa vie. Ce qui est une manière indirecte de s'interroger sur soi-même, c'est-à-dire sur le sens de ce réseau de relations que nous entretenons avec les autres. L'identité ne se trouve pas qu'en soi. Elle se crée dans une confrontation au monde.

Plus qu'une désillusion, la crise ressentie dans la nuit des films de Wong Kar-wai, est une crise d'identité. Si Abbas a sans doute raison d'y voir une disparition, il reste que ce qui disparaît, ce n'est pas un monde rêvé ou un monde aux bases solides. On a plutôt l'impression que les personnages constatent avec effroi à quel point ce monde était volatile.

5.4.3 1997, L'âge de raison

En 1997, le réalisateur, pour la première fois, ne tourne pas à HongKong...mais à Buenos Aires. Littéralement à l'autre bout du monde, comme le fait remarquer un de ses personnages. Doit-on y voir un ultime besoin de s'éloigner de ce moment si chargé de connotations politiques ? Comme Monsieur Chow (2046) qui fuit les émeutes de 1966 à Singapour ? Le cinéaste lui même confirme ces hypothèses. « Tout le monde m'a demandé (...) si j'allais tourner un film sur 1997 (...). Comme je n'avais aucune idée sur la question, il m'a semblé que la meilleure manière d'éviter d'y répondre était d'aller tourner ailleurs... » (Ciment, Niogret, 1997 p. 8)

Happy Together, film charnière entre les deux périodes de la filmographie, entre le temps de la colonie britannique et l'ère inaugurée par le rattachement à Chine, marque aussi le passage de l'adolescence à la maturité des personnages. Tranchant radicalement avec les films de la première période, le ton n'est plus à la légèreté. Les personnages, interprétés par les comédiens fétiches du cinéaste, Leslie Cheung et Tony Leung, vieillissent eux aussi. Le traitement de l'image, plus « sale », en noir et blanc dans les premières scènes, et ensuite

souvent dans des tons de vert, accuse les traits et souligne la fatigue. Po-wing a beau faire toutes les bêtises possibles, jouer l'enfant avec son compagnon, s'étourdir parmi ses amants et les boîtes de nuit, l'atmosphère est cafardeuse. Tout au long du film, les personnages échangent, comme un mantra, cette phrase qui a décidé de leur départ de HongKong, « Let's start over ! » (repartons à zéro !). Mais le renouveau tant attendu laisse plutôt place à la répétition du même, à l'usure et finalement à la douloureuse rupture. Le cinéaste, en entrevue, cite la première phrase du *Petit Soldat* de Godard : « Pour moi le temps de l'action a passé. J'ai vieilli, celui de la réflexion commence » (Ciment, Niogret, 1997, p.14) Ce film marque véritablement une transition.

Après 1997, dans le premier film de la deuxième période, *In the Mood for Love*, le rapport de Wong Kar-wai aux années 1960 n'est plus le même. Sur le plan social cette époque n'évoque plus un monde idéal. Les personnages éprouvent de la nostalgie pour Shanghai, leur ville d'origine. Le contrôle et la répression, notamment la répression sexuelle, entravent les individus. Sur le plan formel, les cadres dans le plan, les portes entrouvertes, les couloirs étroits et achalandés enserrent et limitent les mouvements des personnages. Toutes ces contraintes agissent, selon Luk (2005, p. 215), comme une métaphore des émotions retenues des personnages. Pour notre part nous y voyons aussi l'enfermement des personnages dans des rôles et comportements stricts. Constamment soumis aux regards inquisiteurs des voisins dont la surveillance, même bienveillante, pèse de tout son poids. Bien qu'en entrevue le cinéaste dise qu'il était moins intéressé par l'idée de répression que par le désir de saisir l'époque « ... a more subtle and delicate time than our. » (cité par Luk, 2005 p. 215) on ne peut manquer de remarquer les contorsions nécessaires pour éviter de se heurter aux autres et se soustraire aux rencontres indésirables.

Par ailleurs, malgré le lyrisme débordant du film, Wong Kar-wai y fait une première allusion directe au politique avec la scène de la visite du Général de Gaulle au Cambodge en 1966. Cette scène force, de manière spectaculaire, la présence du politique dans la vie personnelle des personnages. La texture des images d'archives rompt aussi violemment avec la facture du film. Une rupture qui réaffirme la présence du monde diurne, du social et du politique. Au sujet de cette scène, Wong Kar-wai précise: "...it has a wake-up function as

well. The story is like a dream, and then comes this true factual element.” (Ciment, cité dans Brunette, p. 112) Un réveil brutal, sans doute comparable à celui de 1997.

Le film suivant, *2046*, sera une longue méditation en aller/retour entre le passé et le présent avec une nouvelle échéance politique en perspective. Encore une fois, des images de reportage réintroduisent le politique dans l’univers de Monsieur Chow. Ce sont les images des émeutes de 1966 qui l’ont incité à fuir HongKong. Sur le plan narratif, le politique jette son ombre sur le passé de la Cambodgienne, Su Li-zhen, la joueuse mystérieuse. Quant à l’avenir, il est schématisé dans des images d’une texture de science fiction. *2047* est encore si lointain qu’il confine à l’abstraction.

5. 5 Conclusion

Bien que l’arrière-plan socio-politique soit constamment présent dans l’œuvre de Wong Kar-wai, on a l’impression que les personnages de la première période tentent tout ce qu’ils peuvent pour l’ignorer. Ici, nulle rébellion frontale, nulle combine pour déjouer l’ordre social, comme chez les héros du film noir (*Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice*,) ou pour améliorer un statut social (*Gilda*, *Sunset Boulevard*). On n’y trouve pas non plus ce cynisme grinçant à l’égard de la corruption (*Touch of Evil*, *Maltese Falcon*). Plus que des êtres sociaux, les personnages apparaissent souvent comme des images flageolantes sur un écran de romantisme. Des êtres dont le désir de communiquer s’est affaibli par manque de conviction quant à leur propre identité.

Mais peut-être aussi que la vie nocturne offre justement une forme de résistance à un ordre diurne qui les ignore ou les rejette. Finalement, l’attitude des personnages de la première période n’est pas sans rappeler la position décrite par Étienne Racine dans son étude du phénomène techno (supra, p. 32). Une résistance « molle » qui n’a pas d’objectifs politiques clairs et se cantonne dans la nuit comme dans un espace/temps indéterminé, un entre-deux qui convient à leur sentiment de suspension et donne une forme à leur inquiétude.

Démission face au social, désengagement politique, certes. Mais il faut bien, tôt ou tard, prendre acte de la réalité sociale et politique. Or, contrairement à ceux du film noir, les personnages de Wong Kar-wai ne sont pas portés vers l'héroïsme et son aspiration verticale. Face aux contraintes imposées par la société, l'attitude adoptée consiste en un déplacement de la confrontation au profit d'un détournement. Ce même détournement qu'on trouve dans les choix esthétiques de Wong Kar-wai. Empruntant sans scrupule aux procédés lyriques de la culture populaire, il les applique dans un univers filmique sophistiqué. Ce qui est une autre façon d'interpeller le monde. Son imaginaire, moins dualiste que celui de la culture contemporaine, explique, en partie, que la confrontation entre l'individu et le monde y est moins présente... ou prend des formes détournées. Dans ce rapport au social, les empreintes du Régime diurne de l'imaginaire s'estompent. Plus que l'espace public, c'est celui de l'intimité qui est privilégié.

CHAPITRE IV

AUTOUR DE L'ESPACE : INTÉRIORITÉ ET INTIMITÉ

« Ce bruyant bavardage, ce bavardage immensément creux, qui assourdit le lecteur de Proust, c'est le vacarme avec lequel la société s'engloutit dans l'abîme de (sa) solitude. »
(W. Benjamin).

L'idée même de chercher un rapport à soi, dans l'œuvre de Wong Kar-wai, peut sembler paradoxale. Cet univers nocturne, surtout dans la première période, est peuplé de jeunes gens qu'on dirait sortis tout droit d'un clip de musique populaire. Ces êtres semblent le plus souvent dépourvus d'intériorité. Wong Kar-wai explique d'ailleurs qu'il a voulu, dans *Fallen Angels*, traiter les personnages de manière unidimensionnelle, comme dans une bande dessinée (Ciment, p.13). De plus, le cinéaste travaille régulièrement avec des acteurs qui sont aussi des stars de la musique populaire ou des reines de beauté, comme Maggie Cheung (Miss HongKong 1983). De tels parti-pris esthétiques contribuent à la perception des personnages comme des êtres frivoles et flottant à la surface des choses. Ceux-ci expriment peu de convictions fortes, occupés qu'ils sont à soigner leurs états d'âme et leur image (les garçons passent beaucoup de temps devant le miroir à se coiffer). Leurs émotions, qui paraissent puérides, se manifestent la plupart du temps, soit avec une distance ironique, soit dans des éclats hystériques. Un des héros de *Chungking Express* raconte qu'il a été abandonné par son amoureuse parce qu'il ne ressemblait plus à Bruce Willis! Bref, on pourrait conclure, au sujet de ce film notamment, qu'à l'instar d'un certain cinéma de masse, il porte sur des personnages empreints d'un romantisme exacerbé, et dont l'intérêt se résume à peu de choses : « ...boys meeting, loosing and getting, or not quite getting, girls. » Si cette

jolie boutade, de David Bordwell (2000, p. 289), résume le contenu de l'histoire de *Chungking Express*, elle n'épuise pas cependant le propos de l'auteur.

6.1 Le cinéaste phénoménologue

Ce propos, il faut le chercher, non pas uniquement dans le « contenu » du film, mais dans l'approche cinématographique. Tout d'abord, rappelons que, comme tous les créateurs, Wong Kar-wai accorde une importance primordiale à la cohérence entre l'écriture et le propos. Et le langage cinématographique de Wong Kar-wai porte à un haut niveau la mise à contribution de toutes les ressources du cinéma pour donner forme, autant à des émotions qu'à des idées, et ce avec un minimum d'explications verbales. C'est dans le traitement de l'image et du son, c'est-à-dire par le choix des éclairages, des couleurs, de leurs contrastes, des mouvements de caméra, des ralentis ou accélérés, par le montage, par les effets sonores, la musique et enfin aussi par les dialogues ou commentaires hors champs, que ses films expriment ces idées ou émotions. C'est pourquoi l'intériorité et le rapport au monde des personnages ne se perçoit pas tant dans la profondeur de leurs réflexions, que dans la manière qu'a le cinéaste de placer ces êtres en relation avec le monde.

Cette filmographie montre un rapport au monde qui s'exprime dans la banalité d'un échange quotidien avec les êtres et les objets. En ce sens, Wong Kar-wai adopte une approche phénoménologique. Il observe et décrit sans préjuger et sans commenter. Il « retourne aux choses elles-mêmes ». Lors d'une célèbre conférence sur le cinéma, le philosophe Maurice Merleau-Ponty précise que l'activité du phénoménologue,

«...consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'expliquer comme le faisaient les classiques, par quelque recours à l'absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre.» (1996, p.105).

On ne saurait mieux traduire le rapport à soi et au monde qui s'exprime dans l'œuvre de Wong Kar-wai. Ce cinéma montre en effet que l'intériorité se vit et se pense, non pas dans une opposition dualiste avec le monde, mais plutôt dans un échange incessant avec tout ce qui constitue le réel qui l'entoure. Ce passage de Merleau-Ponty montre que l'œuvre de Wong Kar-wai est exemplaire de la spécificité de l'art cinématographique qui consiste à montrer cette inhérence au monde, comme un réseau, toujours mouvant, de contraintes et de limites au milieu desquelles le sujet évolue. Dans le chapitre qui suit, on verra plus précisément comment l'esthétique de Wong, dans le traitement de l'espace, révèle un rapport à soi de l'être nocturne.

6.2 L'espace intime comme lien au monde

Wong Kar-wai a une prédilection pour l'espace du privé et de l'intime. On trouve, certes, dans son œuvre des scènes situées en extérieur ou dans des lieux publics tels que restaurants, bars, marchés, petits commerces, etc. Mais l'espace domestique y revient constamment. Les cuisines et les chambres, en particulier. Les personnages s'y replient, seuls ou avec le partenaire amoureux. Ces espaces sont propices aux confrontations (l'appartement argentin du couple de *Happy Together*) et aux ruminations solitaires (comme la chambre du policier #633 de *Chungking Express*). Ils sont aussi le théâtre d'un tête à tête interrogatif avec les objets du quotidien. Combien de plans rapprochés nous présentent des visages à quelques centimètres de leur téléviseur? Dans *Happy Together*, le cinéaste nous montre Lai Yu-fai, le nez collé à l'image des chutes Iguazu sur une lampe de chevet, ou dans *Chungking Express*, le policier #633, en conversation avec sa savonnette ou sa serviette de bain. Wong Kar-wai observe ces objets domestiques avec un intérêt maniaque. Le personnage de Michelle Reis, dans *Fallen Angels*, remarque par exemple que le contenu des sacs à ordures révèlent une quantité d'informations sur leurs propriétaires.

Cet intérêt pour l'espace domestique et les objets qui l'habitent est inhabituel chez les cinéastes de films de sabre ou de gangsters. Wong Kar-wai effectue ici un de ces

détournements dont il est passé maître. En situant ses gangsters dans des contextes domestiques, il rappelle que ceux-ci n'échappent pas à leur condition humaine. Ce faisant, il démontre une attention au corps, non pas dans la perspective ascensionnelle du Régime diurne qui valorise la posture héroïque, mais plutôt dans une reconnaissance du corps comme matérialité du lien qui le relie au monde. Cette mise en scène des corps dans l'espace concourt à montrer que le corps est le lieu où se fait cette conjonction entre la conscience et le monde. Car si toute relation au monde passe par le corps, tout le corps ne se réduit pas à sa biologie : il est le lieu de la conscience. « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible. » (Merleau-Ponty, 2003, p. 21). Wong Kar-wai donne à voir ce corps /conscience.

Ce parti pris est appuyé par le traitement cinématographique. Autant dans le cadrage et la direction artistique que dans la mise en scène, il donne à voir l'appartenance des personnages aux lieux qu'ils habitent. Très souvent, le directeur photo, Christopher Doyle, y cadre ses personnages en grand angulaire très rapproché (*Fallen Angels*), ce qui lui permet d'inclure à la fois un visage en gros plan et son environnement. Très souvent aussi, le cadrage souligne les déplacements d'un corps parmi d'autres corps ou parmi les objets, insistant ainsi sur l'interdépendance matérielle qui les relie. Aussi, l'espace nocturne est-il généralement cadré serré. Peu de plans larges dans les scènes de nuit. Sauf, il est vrai, pour quelques images de la circulation automobile sur les voies rapides de Buenos-Aires. Mais celles-ci soulignent précisément la situation d'exil de Lai Yu-fai et Po-wing, leur non-appartenance à la ville. Partout ailleurs, le cadre a plutôt tendance à se refermer sur les êtres.

L'attention accordée aux objets (lampe, horloge, téléphone, cravate, sac à mains...) et à la texture des matériaux contribue, elle aussi, à ramener cet espace quotidien à l'avant plan du récit et de l'image. Car, quoiqu'en disent ses détracteurs, les composantes du décor ne sont pas traitées comme des éléments uniquement décoratifs. Selon Curtis K. Tsui (1995), l'esthétique de Wong Kar-wai amalgame des techniques occidentales et des traditions chinoises. À cet effet, il cite Hao Dazheng (1994) selon lequel l'image de Wong s'inspire de

la peinture traditionnelle chinoise, notamment par la juxtaposition de plusieurs perspectives dans le même cadre et une prédilection pour « l'expressivité dans les éléments visuels plutôt que dans la description narrative ¹⁵» (Tsui, p.94). En donnant ainsi une place frontale aux objets, Wong Kar-wai brise ou, à tout le moins, force la perspective cartésienne et interroge notre lien au monde à travers eux. Ce traitement de l'espace a pour effet de révéler que le sens qui circule entre l'être et les choses du monde n'est pas généré dans le seul esprit de l'observateur (ou du narrateur). Il se crée dans cet échange, dans cette interrelation fondamentale. Voyons maintenant comment l'intériorité se donne à voir dans les propos des noctambules de Wong Kar-wai.

6.3 Les voix intérieures

La nuit urbaine de Wong Kar-wai, est densément habitée, particulièrement dans les premiers films. *Chungking Express*, par exemple, se situe dans un quartier populeux et toujours animé au cœur de HongKong. Les ruelles entre les immeubles et les passages étroits qui circulent parmi les cafés, bars et tripots sont parcourus d'un grouillement humain. On a presque l'impression que ces scènes pourraient tout aussi bien se dérouler le jour. À HongKong comme dans toutes les grandes villes post-industrielles, les frontières entre jour et nuit s'estompent. Mais il reste que le monde change de visage lorsqu'il glisse dans la nuit. Malgré sa banalisation, malgré qu'elle soit plus policée, plus habitée, la nuit urbaine contemporaine porte encore son lot de menaces. Celles-ci cependant, sont souvent logées, non pas dans quelque recoin obscur de la ville, mais chez le sujet lui-même.

Aussi, dans la nuit de Wong Kar-wai, se font entendre de nombreuses voix hors champs que le public associe rapidement à la voix intérieure des personnages. Des monologues comme autant d'efforts, de la part des sujets, pour se raconter le cours de leur vie. Souvent emportés dans le mouvement agité qui les jette les uns contre les autres, ces êtres superposent ce monologue à leurs échanges avec les autres personnages. Aussi, même au milieu de la

¹⁵ « Emotionally expressive visuals rather than directly-stated narratives ». Traduction libre

foule, ces voix n'ont de cesse de raconter leur enfance, leurs déceptions amoureuses, la mort d'un parent... Comme autant de méditations, parfois inquiètes malgré le ton ironique. Il s'agit rarement de réflexions générales ou de pensées philosophiques. Mais ces bribes de pensées permettent à ceux qui les formulent de repousser l'abîme dans un effort constant d'affirmer leur identité contre le risque du néant. Une activité de la pensée qui évoque la rumination fiévreuse de l'insomniaque. La nuit fait ressurgir l'avant de la création, elle entrouvre une porte sur les ténèbres et le chaos du monde, « l'im-monde », selon le vocabulaire de Didier-Weill. Dans la proximité de ce désordre possible, apparaissent l'angoisse, le doute. Les multiples narrations s'élèvent contre la nuit qui « efface (l') identité personnelle » (Merleau-Ponty, *supra*, p. 28) et constituent autant de rapports au monde.

Chez Wong Kar-wai, les narrations hors champ se distinguent de celles du film noir. Les héros américains avaient certes leur part d'ombre. Ils étaient ébranlés, voire rendus confus, par la crise des valeurs dans les États-Unis du milieu du 20^e siècle. Ayant perdu la foi dans la droiture irréprochable de ceux qui appliquent et font respecter ces valeurs, hommes politiques, magistrats ou policiers, ils ressassaient, d'un film à l'autre, le rôle qu'ils pouvaient jouer dans ce monde en crise. Mais aux prises avec ce désarroi, ils réagissaient différemment. Voyons comment se distinguent ces deux approches de la narration hors champ.

Le retour sur soi qui se fait dans la voix du film noir est une façon de marquer un temps d'arrêt et de penser son expérience du monde. Dans le film noir, les aller-retour entre présent et passé sont monnaie courante. Ce besoin exacerbé d'introspection et cette rupture de la linéarité sont sans doute liés à la méfiance du sujet à l'égard d'un récit du monde devenu inapproprié. Cette forme narrative, selon Telotte, s'impose contre la narration classique qui se prétend au dessus du monde, omnisciente et garante des règles et des valeurs sociales. Comme ces règles s'écroulent dans l'univers du film noir, la voix du narrateur, pris dans le cours des choses, tente de faire du sens à partir de son point de vue (1989, p. 221).

Car, malgré ce désarroi, cette voix hors champ du film noir a au moins une assurance : elle nous donne une interprétation qui cherche la cohérence du récit. Cette voix est celle d'un

effort héroïque, propre au régime diurne, de départager le clair et l'obscur, le bien et le mal dans un monde devenu confus. Dans cet effort de rationalisation, la voix hors champ raconte les faits. Elle nous dit « Je suis celui qui a vécu cette histoire. Et je vais vous la narrer de ma position privilégiée. » Le narrateur, ici, dispose au moins d'un savoir acquis à travers son expérience. C'est donc encore un esprit cartésien qui tente de tenir un discours structuré. De plus, une distance s'est installée entre les événements racontés, toujours au passé, et le présent du récit. C'est cet éloignement temporel qui permet au narrateur de préciser qu'il a tiré des leçons de l'expérience vécue : « I should have known better » est une exclamation qui revient sous diverses variantes dès le début du récit (*The Lady from Shanghai, Double Indemnity, Gilda...*). Car depuis les faits relatés, le héros a eu le temps de réfléchir, il a acquis une vue d'ensemble. Cette position lui permet, non seulement de raconter les événements, mais aussi de les commenter. S'il n'est pas omniscient, son point de vue demeure réflexif et rationnellement structuré. Dans un élan ascensionnel propre au Régime diurne de l'imaginaire, il tente de s'élever au-dessus de la mêlée pour mieux comprendre le réel et se l'expliquer.

Contrairement aux personnages du film noir, les narrateurs de Wong Kar-wai n'expliquent pas. Ils décrivent. Sauf exception¹⁶, ils ne tirent pas de leçons englobante. Le discours en aparté de chaque héros est parcellaire. Nulle prétention, ici, à une quelconque vue d'ensemble. Le propos est aussi généralement plus factuel, ce qui fait paraître ces discours terriblement anecdotiques. Les narrateurs ne semblent pas, non plus, avoir de distance temporelle. Le présent dans lequel ils se situent n'est pas aussi éloigné des faits que celui des narrateurs du film noir¹⁷. Contrairement à sa fonction organisatrice du récit dans le film noir, la narration hors champs, chez Wong Kar-wai, provient souvent de plusieurs sources contribuant ainsi à donner l'impression d'un récit qui rebondit d'un personnage à l'autre. Le « je » est multiple ce qui, d'emblée, lui retire le peu d'autorité dont disposait le narrateur unique du film noir. Ce qui fait dire à Abbas que ces voix témoignent de l'incapacité d'entrer en relation avec les autres : « These characters are constantly telling

¹⁶ Notamment dans *2046* où le narrateur émet à l'occasion des commentaires sur les rendez-vous manqués. Voir infra, p. 76

¹⁷ Du moins en ce qui concerne les films de la première période. À partir de *In the Mood for love*, la narration se place dans un temps plus décalé par rapport aux faits racontés.

stories; and if they cannot find listeners, they become their own captive audience. » (Abbas, 1997b, p.46).

Mais s'il est vrai que ces personnages s'adressent à eux-mêmes, nous croyons que ces discours ne sont pas pour autant que des soliloques qui tournent à vide. Il nous semble plutôt reconnaître, dans ces voix intérieures, la genèse de l'activité réflexive nocturne qui ne surgit pas déjà toute organisée dans une formulation définitive mais se construit peu à peu à partir de souvenirs, d'observations, de commentaires et qui, éventuellement, se cristallisera en une intuition. Plus ou moins juste, plus ou moins durable, celle-ci aura le mérite d'aider à vivre pendant un certain temps. Une vérité éphémère qui sera éventuellement recouverte par l'opacité du monde. Entre temps, le bruissement de toutes ces voix qui montent dans les villes nocturnes est aussi celui de multiples pensées à l'œuvre, comme autant d'*êtres-jetés-dans-le-monde* .

De plus, non seulement Wong Kar-wai donne à voir l'activité réflexive nocturne, mais sa narrativité qui circule d'un personnage à l'autre traduit la possibilité que puissent coexister plusieurs rapports au monde, plusieurs expériences et donc plusieurs sens possibles. Ainsi, un même événement nous est rendu intelligible par l'addition des témoignages de divers personnages impliqués dans cet événement. La multiplicité des voix ne rend donc pas seulement compte d'un éclatement mais d'une autre façon d'être reliés les uns aux autres

6.4 Le secret

L'intériorité passe aussi par le retrait du monde. À partir de *Happy Together* et dans les films de la deuxième période, les personnages sont, la nuit, davantage portés que leurs prédécesseurs, à rechercher une quiétude propice à l'introspection. Ils inclinent alors pour les espaces privés ou permettant une certaine discrétion plutôt que les rues populeuses ou les boîtes de nuit. C'est dans la solitude de son appartement de Buenos-Aires que Lai Yu-fai examine le sens de sa vie commune avec Po-wing. Monsieur Chow et Madame Chan, dans *In the Mood For Love*, fréquentent les rues désertes où ils peuvent sonder à loisirs la vérité de

leurs couples respectifs. Ils ont aussi adopté une chambre d'hôtel pour donner forme à un projet d'écriture. Plus tard, dans *2046*, la chambre de Chow, véritable cellule proustienne, constituera le noyau à partir duquel celui-ci réexamine son passé et d'où il écrit ses romans comme autant d'interprétations des relations significatives de sa vie.

Ce qui attire notre attention sur le fait que l'espace intime, refermé sur soi est aussi le centre possible d'une activité créatrice. La nuit, on l'a vu plus haut, favorise, non seulement la pensée réflexive mais aussi la création. Certains artistes considèrent que la temporalité nocturne, plus souple que le jour, les disposent à leur activité créatrice. Mais l'espace clos permet aussi un envol de l'imaginaire. Ce que remarque Thierry Jousse qui voit dans ces espaces domestique «un territoire qui propulse vers le dehors du souvenir, du rêve, de la fiction.» (2006, p. 43). Nous précisons que cet espace joue d'autant mieux ce rôle « propulseur » qu'il est encerclé du noir de la nuit et protégé par son silence, ou à tout le moins par l'atténuation de la clameur diurne. Mais avant de devenir écrivain, Chow aura dû quitter HongKong et clore l'épisode où il aura été amoureux de Madame Chan. Le passage entre ces deux moments de sa vie se fait par l'obscurité.

À la fin de *In the Mood For Love*, Chow entreprend de se délester d'un secret intime. Mais ce faisant, il ne le dévoile pas. Car il le confie à la noirceur d'un trou pratiqué dans un mur de pierre qu'il s'empresse de reboucher aussitôt avec de la terre. On peut supposer que ce secret concerne ses amours contrariées. Mais nous n'en serons jamais tout à fait sûrs. Car cette vérité, Monsieur Chow la voue aux ténèbres. Le cinéaste ne nous en dira pas davantage. Mais puisqu'il nous permet de voir la scène, dont il multipliera les références dans le film suivant, *2046*, on peut l'interpréter. Et tolérer que la vérité du personnage comportera toujours pour nous, public, une part d'obscurité. Ce mystère contribue à faire de Chow un être multidimensionnel, complexe.

Wong Kar-wai avait déjà introduit la notion de secret dans un film précédent, *Happy Together*. Un soir de dérive, Lai Yu-fai, aussi interprété par Tony Leung, accepte de livrer le secret qui le fait tant souffrir au magnétophone d'un ami, Chang. Ce dernier l'emportera au

bout du monde, sur une île où les voyageurs, dit-on, y abandonnent leur tristesse. Lai Yu-fai s'exécute mais le bruit de la salle où il se trouve recouvre ses paroles. Lorsque parvenu à la Terre-de-Feu, Chang écoute la cassette : on n'entend que des sanglots. Une autre vérité qui restera voilée.

Les personnages transportent d'un film à l'autre, ces pans d'obscurité qui les façonnent autant que leurs versants éclairés. Ces secrets s'inscrivent dans l'histoire personnelle de chacun. Ils les structurent et les déterminent jusqu'à un certain point. Mais ces vérités doivent demeurer cachées. Amenées à la lumière, elles apparaîtraient comme une banalité et ne révéleraient rien de leur poids dans la vie celui ou celle qui les porte. C'est pourquoi lorsque la Cambodgienne, Su Li-zhen, avertit Chow qu'il ne connaît rien de son passé, il répond qu'il ne lui est pas nécessaire de le savoir. Avec ce motif du secret, Wong Kar-wai renvoie, dans le registre de l'intimité, à ce que Heidegger appelle le mouvement de voilement et dévoilement de la vérité. Sauf qu'il s'agit ici de la vérité intime des êtres. Examinons maintenant un des lieux à l'origine de toute intimité, c'est-à-dire la famille,

6.5 La famille

Les liens de parenté, dans l'univers de Wong Kar-wai, sont ténus et souvent difficiles. Les noces catastrophiques au début de *As Tears Go By* exposent les intérêts économiques qui sous-tendent et corrompent les rapports entre enfants et parents, ces derniers étant d'abord préoccupés par l'argent. Les mères sont absentes, décédées ou disparues à la naissance du bébé. Lorsque Yuddy retrouve sa mère biologique, dans *Days of Being Wild*, c'est pour se faire rejeter une deuxième fois (car elle refuse de le voir).

D'une façon générale, les hommes se disent très pessimistes en ce qui concernent l'avenir de toute relation amoureuse. Chose certaine, le foyer, dans cette perspective, ne représente pas vraiment un refuge contre les dangers et dispersions de la nuit. Une telle perception de la famille et du couple induit une vision de la société comme un monde atomisé où les individus errent en solitaires, leurs trajectoires se croisant à l'occasion de brèves

synapses. Ces individus, orphelins, célibataires, et dont la famille est oppressante, seraient emblématiques, selon Jean-Marc Lalanne (1997, p. 22) de la société post-industrielle contemporaine. Cette perception est encore plus exacerbée dans *2046* où les êtres semblent lancés, chacun dans course folle, à la poursuite du bonheur, de l'autre et de l'amour, mais sans parvenir à créer des relations durables.

Dans ce portrait pessimiste de la famille, les garçons, curieusement, semblent plus enclins à se réconcilier avec le père que la mère. Un soir de Noël, dans *Happy Together*, Lai Yu-fai se décide enfin à écrire à son père à HongKong, proposant de « tout recommencer ». De même, Ho Chi Moo, le jeune muet de *Fallen Angel*, qui a pourtant de nombreux comptes à régler avec la société, entretient avec son père une véritable relation affective. Significativement, Wong Kar-wai explique que ce vieil homme est le seul personnage réaliste du film, les autres, on l'a vu plus haut, étant tracés à larges traits, comme dans une bande dessinée. De plus, on remarquera que ce personnage du père exerce le métier de cuisinier comme si, à travers la nourriture, il remplissait aussi le rôle de la mère absente. Ce qui nous amène à souligner l'importance de la nourriture chez Wong Kar-wai.

6.6 La nourriture et la chair

On se souvient des scènes de restaurant dans *In the Mood for Love* où le choix des aliments revêt une grande importance pour la crédibilité des mises en scène que se jouent les deux convives. Repas en tête à tête qui font contrepoint aux réunions festives chez la logeuse de la maison où ils habitent. C'est aussi lors des sorties de Su Li-zhen pour se procurer des nouilles que les personnages se rencontrent d'abord. Rencontres dont la répétition rythme le développement de leur histoire, appuyées en cela par le lent tempo de la musique langoureuse qui restera dans la mémoire du spectateur. Or ce traitement du thème de la nourriture et de ses rituels révèlent une configuration dans l'imaginaire de Wong Kar-wai.

On a vu les valeurs antinomiques de ce que Durand appelle la « descente digestive » et la rythmique sexuelle dans l'imaginaire. Dans le Régime diurne de l'imaginaire, la chair

digestive et sexuelle rappelle à l'être humain son cheminement vers la mort inéluctable. C'est dans la chair que se concrétise sa finitude. Ce corps qui nous rattache au monde nous interdit du même souffle toute aspiration à l'immortalité. Mais au cours de l'euphémisation de cette perception négative, la chair devient, dans le Régime nocturne, « substance rassurante » et « chaude intimité » (1992, p. 220). La répétition des rituels associés aux cycles des jours et des saisons, la rythmique des gestes propres aux activités agraires et de reproduction proposent un rapport moins hostile avec la chair. Il est significatif que dans *In the Mood for Love* qui ne contient aucune indication permettant de conclure que les personnages ont eu une relation sexuelle, le rituel du repas occupe une place si importante. En fait, la nourriture et les rites qui l'entourent traversent toute la filmographie de Wong Kar-wai. C'est un comptoir de restauration rapide, avec ses habitués qui occupe le centre géographique et dramatique de *Chungking Express*. Chow met tout en œuvre pour ne jamais manger seul les soirs de 24 décembre dont les repas ponctuent le récit de 2046. C'est ainsi que, dans le rapport à la nourriture, le traitement de l'intimité, en tant que lieu de rapport au corps devient, chez Wong Kar-wai, un terrain propice au passage du Régime diurne au Régime nocturne ou du moins à l'apprivoisement de ce dernier. Passons maintenant à l'analyse du rapport à la sexualité qui, lui, oscille entre les deux régimes de la pensée imageante.

6.7 Le rapport à la sexualité

Le rapport à la sexualité permet de constater une évolution dans les relations entre hommes et femmes. Les citations du film noir sont fréquentes chez Wong Kar-wai qui est fasciné notamment par l'icône de la femme fatale et du délinquant. D'emblée, on notera que les personnages masculins se sont adoucis si on les compare à leurs ancêtres cinématographiques américains ou à leurs confrères des films de HongKong. Ce qui fait dire à un critique : « Where John Woo¹⁸ imposes the idea of yang cinema, Wong will always

¹⁸ John Woo est un réalisateur à succès de HongKong.

definitely be yin » (J. Carbon, cité dans P. Brunette, 2005, p. 4)¹⁹. D'une façon générale, les héros sont plus vulnérables et plus expressifs, sur le plan des émotions, que les hommes du film noir. De même, les héroïnes, n'ont plus le caractère menaçant qui entourait la sexualité des femmes fatales. Leur présence dans la nuit ne les rend *a priori* ni suspectes, ni victimes. Pour mesurer le chemin parcouru, il vaut la peine de revenir sur la perception des femmes par les cinéastes américains du film noir.

Comme dans le cinéma allemand des années 1920, les femmes y sont dangereuses, souvent assassines et hypersexuées. « *The sexual, dangerous woman lives in the darkness and is the psychological expression of his internal fears of sexuality, and his need to control and repress it.* » (Place, 1980, p. 41). Elles illustrent une équation entre la mort et la sexualité féminine. Cette analogie, abondamment exploitée, autant par le film noir que l'expressionnisme allemand, s'enracine dans de très anciens archétypes. Le spectre de la mort, dit Gilbert Durand, est associé, dans l'imaginaire, à la féminité. « ...l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps se doublera toujours d'une inquiétude morale devant la chair sexuelle... » (1992, p. 133). L'intérêt du film noir est d'avoir donné une forme cinématographique moderne à cette angoisse. La sexualité féminine y apparaît comme une obsession morbide. Elle est incarnée par la *femme fatale*, irrésistiblement attirante pour le héros et assurément responsable de sa perte.

La femme fatale règne dans un univers sombre où, comme une araignée, elle attire sa proie. Elle assume sa sexualité sans réserve et sans fausse pudeur. Ainsi, dans *Double Indemnity*, Phyllis apparaît pour la première fois, presque nue, drapée d'une serviette de plage. Cette apparition donne lieu à un échange chargé de sous entendus sexuels avec Walter. Ce dernier est immédiatement envoûté par la beauté de son interlocutrice et sans doute davantage par la liberté qu'elle affiche dans ses propos. Dans *Sunset Boulevard*, Norma, l'ancienne star du cinéma, est plus extravagante encore, autant dans ses tenues vestimentaires que dans ses comportements. Elle apparaît comme un véritable hybride entre

¹⁹ Dans *Ashes of Time*, le cinéaste entretient délibérément la confusion à propos de deux personnages dont on découvre qu'ils sont en fait une seule personne qui alternativement devient homme et femme et se prénomme Yin ou Yang.

l'araignée et le vampire avec ses lunettes de soleil, son porte-cigarette et ses mains aux griffes acérées qui rappellent celles de *Nosferatu*. Joe, le jeune visiteur égaré, n'a aucun recours face aux armes de Norma : la fortune et l'ascendant sexuel. Ce versant maléfique de la sexualité féminine occupe l'avant plan de l'espace physique et mental du film noir²⁰.

Dans la nuit de Wong Kar-wai, les femmes ont aussi un grand pouvoir de séduction. Toutefois, il n'est pas clairement suggéré que la sexualité féminine soit une puissance maléfique contre laquelle l'homme serait vaincu d'avance. Ce pouvoir peut occasionnellement devenir une arme dans un rapport de force comme dans la relation entre Chow et Bai-Ling, (*2046*). Mais cela demeure un jeu plus qu'un combat. À ce jeu de pouvoir, il arrive que les femmes perdent, c'est le sort de Bai-Ling. Comme il arrive aussi qu'elles gagnent, c'est le cas de la mystérieuse Su Li-Zhen, du même film. Cette dernière, sophistiquée, vêtue de noir, la bouche pulpeuse, la démarche ondoyante, a tous les attributs physiques de la femme fatale. Sa main, toujours gantée pour une raison secrète, et sa maîtrise exceptionnelle du jeu, symbolisent son pouvoir sexuel. Toutefois, la sexualité féminine apparaît ici plus mystérieuse que menaçante. Bien qu'elle écarte la proposition amoureuse de Chow, Su Li-Zhen a eu l'élégance (et le pouvoir) de le tirer, autrefois, d'une mauvaise situation financière. La sexualité qu'elle incarne est une force plutôt bénéfique bien que sa liberté la rende immaîtrisable : c'est par une ruse qu'elle se soustrait à l'offre de Chow qui lui demande de partir avec lui.

D'une façon générale, il semble que les femmes évoluent naturellement dans la nuit de Wong Kar-wai. Les rapports entre les sexes sont égalitaires. Dans les films de la première période, les femmes gangsters tuent autant que les hommes du milieu et avec le même détachement. Dans *Chungking Express*, en particulier, elles agissent sur leur destin et quittent volontiers leurs amoureux ou emplois insatisfaisants. Hôtesse de l'air, elles se déplacent à travers le monde alors que leurs compagnons demeurent au sol à effectuer leurs rondes de policier dans le quartier. La femme gangster du même film manoeuvre avec

²⁰ Cependant, Janey Place précise qu'à cette femme fatale correspond habituellement le personnage de l'épouse docile. Mais ce deuxième versant de la féminité demeure en arrière-plan. Et c'est la femme fatale, extravagante, d'un magnétisme ravageur, qui domine le récit et l'écran (1980, p. 50)... de même que le souvenir que nous en gardons.

détermination et une étonnante efficacité dans le milieu de la pègre. Même si elles sont souvent traitées comme des icônes (la gangster tragique dans *Fallen Angel*, la femme à la perruque blonde de *Chungking Express* et la Su Li-Zhen de *2046*), les femmes apparaissent comme des êtres complexes, avec des forces et des faiblesses mais généralement capables d'orienter leur vies, de s'adapter aux situations difficiles ou de s'en sortir habilement. Et capables aussi de souffrir. N'apparaît pas chez Wong kar-wai, comme autrefois dans le film noir, la nécessité de contrarier l'autonomie des femmes ou de dominer leur sexualité. Ainsi, les deux éléments associés dans le Régime diurne de l'imaginaire, nuit et sexualité féminine, sont ici « euphémisées » et ne sont plus considérées *a priori* hostiles.

Est-ce à dire que le rapport aux femmes s'y serait dégagé du Régime diurne de la pensée imaginative? Le dualisme dans les relations entre hommes et femmes y est moins présent que dans le Film noir américain des années 1940-1950. En ce sens, on serait en effet porté à croire que l'imaginaire de Wong Kar-wai appartient davantage au régime nocturne que diurne. Mais si les femmes semblent avoir acquis une liberté sexuelle, la maternité n'est pas pour autant réhabilitée. Selon Durand, dans le régime nocturne, « ...la libido (compose) avec les douceurs du temps, renversant comme de l'intérieur les régimes affectifs des images de la mort, de la chair et de la nuit, (...) l'aspect féminin et maternel de la libido sera valorisé... » (1992, p. 223). Or, on a vu plus haut que le maternel est suspect dans l'univers de Wong Kar-wai, du moins dans les films de la première période. Des derniers films, il a presque totalement disparu. Seule une courte scène à la fin de *In The Mood For Love* montre Madame Chan avec un enfant. Cette présence inattendue a surtout pour effet de soulever la question de la paternité. L'enfant est-il celui de Monsieur Chan ou est-il le fruit de la relation illicite avec Chow?

Le lien impossible de Yuddy (*Days of Being Wild*) avec sa mère biologique envenime ses relations avec toutes les autres femmes. Dans le même film, Yuddy se compare à un oiseau qui, n'ayant pas de pattes, est condamné à voler sans arrêt, sachant que lorsqu'il se posera, ce sera pour mourir. Cette métaphore de notre époque agitée, qui semble refuser la nuit et le repos, s'inscrit parmi les préoccupations temporelles qui sous-tendent l'œuvre de Wong Kar-wai. Le refus du repos révèle aussi une forte empreinte du Régime diurne de

l'imaginaire dans son schème ascensionnel. La menace de mort qui pèse sur celui qui quitte l'espace aérien pour redescendre au sol, c'est-à-dire vers la matière, exprime la crainte de s'engluer dans la temporalité. Mais peu avant de mourir, le héros raconte à nouveau cette histoire en lui apportant une modification significative. Cet oiseau, dit-il, est, de toute façon, mort-né. Sa vie n'a donc été qu'une illusion. Or, Yuddy, apporte cette précision alors qu'il vient de se faire rejeter par sa mère naturelle. Le thème de l'oiseau sans pattes réunit donc la crainte du temps, de la mort mais aussi de la maternité. «L'oiseau», dit Durand «(dresse) les rêves de la rapidité, de l'ubiquité et de l'envol contre la fuite rongeuse du temps, la verticalité définitive et mâle contredisant et maîtrisant la noire et temporelle féminité...» (1992, p. 203).

Il y a sans doute de cette crainte à l'égard de la maternité dans l'inaccomplissement des relations amoureuses. On remarque que le personnage qui se rapproche le plus de la femme fatale, l'énigmatique Su Li-zhen de *2046*, porte le même nom que Madame Chan, l'épouse exemplaire dont Chow est tombé amoureux dans *In the Mood for Love*. Les deux Su Li-zhen incarneraient-elles deux versants de la féminité? Si tel est le cas, force est d'admettre qu'elles induisent une perception désespérée de la relation amoureuse. Car l'auteur laisse entendre que ces deux femmes sont les seules que Chow ait aimées. Et dans les deux cas, cet amour a été contrarié. Dans l'univers de Wong Kar-wai, les hommes sont abandonnés par leur compagne (les deux policiers de *Chungking Express*) ou se blindent dans une position de non engagement (le Yuddy, de *Days of Being Wild*, le Chow de *2046*). Dans tous les cas, l'inadéquation entre les attentes des femmes et celle des hommes se traduit par une série de rendez-vous manqués autant dans les films de la première période que dans les plus récents. Chow conclut, dans *2046*, que la rencontre de l'âme sœur arrive toujours trop tôt ou trop tard.

Cette vision pessimiste de la relation amoureuse est rendue de façon exemplaire dans *Fallen Angels*. Un long plan de plus de trois minutes, montre deux jeunes gens dans un bar, aperçus à travers une vitrine où la pluie ruisselle. Ils sont indifférents à la bagarre générale qui bat son plein derrière eux. Selon une technique que Wong Kar-wai affectionne, ces deux personnages sont traités au ralenti pendant que, dans le même plan, les bagarreurs virevoltent à grande allure. Cet effet isole les jeunes gens de leur bulle. La voix hors champ du garçon

explique qu'il est tombé amoureux à ce moment précis. Or, pendant ce temps, la jeune fille regarde ailleurs : en fait, chacun des deux personnages est enfermé dans sa propre bulle. Plus tard, on apprendra sans surprise que la jeune femme a mis fin à la relation. Le film se termine sur le commentaire d'une autre jeune femme, accrochée au même garçon, en moto, alors qu'ils sortent d'un tunnel. On entend sa voix hors champ: « Je n'avais jamais été si proche d'un homme. » Puis elle ajoute aussitôt : « Je savais que la ballade serait courte et que je descendrais bientôt, mais j'aimais sentir cette chaleur.²¹ » L'amour ne peut être que de courte durée.

Dès lors, le renoncement à l'impossible projet amoureux conduit, encore une fois, à une exacerbation de romantisme nostalgique. Chow, repoussant les avances de Bai-Ling, prétend se contenter de relations de flirt. Mais les deux films, dont il est le personnage principal, baignent dans un lyrisme extravagant. La musique, dont le thème revient constamment, y joue un rôle important dans l'évocation obsédante de ces émotions. Sur le plan visuel, les ralentis contribuent également à suggérer un climat de langueur. Les nombreuses scènes où on voit Maggie Cheung déambuler dans une ruelle ou un escalier seraient dépouillées de lyrisme si elles se déroulaient en vitesse normale avec, à la place de la musique, une ambiance sonore urbaine réaliste. En fait, tout autant que dans les scènes de bagarres, le ralenti déréalise ici l'action. Mais tandis que dans les films de *kung-fu*, cette déréalisation allège le drame, ici, elle confère un surplus d'émotion à la scène. Ailleurs, dans *2046*, les androïdes imaginées par l'écrivain Chow, réunissent le thème de la déréalisation et de la déception inévitable. Magnifiques automates dont la démarche, à la fois saccadée et alanguie, rappelle celle des top modèles dans les défilés de haute couture, ces créatures presque humaines posent un défaut de fabrication : elles ressentent les émotions avec un délai. « Elles ne sont pas parfaites »²².

²¹ Traduction libre

²² Dans *Happy Together*, l'amour homosexuel est tout aussi frustrant. Les amants se quittent et renouent à plusieurs reprises jusqu'à la rupture définitive.

6.8 Conclusion

La chasse à l'obscurité menée par notre monde contemporain demeure, jusqu'à un certain point, un leurre. Même habitée et sécuritaire, la nuit recèle des menaces : c'est le temps où remontent les anxiétés secrètes, les douleurs ineffables. Car subsiste toujours cette part non décryptée qui tient à la fois du secret et de l'im-monde. Tout comme le secret fournit à ces maux un lieu pour exister, la nuit offre un temps et un espace à tout ce qui ne peut se vivre le jour. Et le nocturne, chez Wong Kar-wai rend compte de cette coappartenance du connu et de l'inconnu, du clair et de l'obscur.

Par ailleurs, son traitement de l'espace domestique révèle tout à la fois la corporéité du lien qui nous relie au monde et l'intimité comme lieu nécessaire à l'éclosion de la pensée réflexive et de la création.

On voit aussi, par les thématiques de la nourriture et de la chair, que la sexualité féminine apparaît sous un jour moins maléfique que dans le film noir. Par contre, le rapport à la mère est toujours sous l'emprise de l'équation du Régime diurne qui réunit la nuit, la féminité et la mort. Et c'est peut-être cette trace du Régime diurne de l'imaginaire qui donne une vision désespérée de la relation amoureuse l'empêchant de se prolonger dans la durée. Un échec, qui à son tour, entraîne une exacerbation du romantisme nostalgique. Puisque condamné à mort, le sentiment amoureux ne peut que réanimer sans cesse la conscience du manque.

CHAPITRE V

AUTOUR DU TEMPS, MÉMOIRE ET MODERNITÉ

« If you must lose something, the best way to hold on to it is to keep it in your memory. » *Ashes of Time*

On se souvient de la contradiction relevée plus haut entre le désir des noctambules de repousser la mort en se plongeant dans la temporalité extensible de la nuit et l'usure biologique, à long terme mortelle, qui s'ensuit (supra, p. 35). Wong Kar-wai dénoue cette contradiction d'une manière qui lui est spécifique : par la répétition et la circularité. Son rapport au temps, comme le remarquent inévitablement tous les auteurs qui l'ont abordé, constitue une des caractéristiques principales de son œuvre. Nous tenterons d'y apporter un éclairage nouveau en l'analysant du point de vue de notre cadre théorique.

7.1 La fuite du temps et la circularité

Chez Wong Kar-wai, la référence au temps est omniprésente. Montres et horloges de toutes sortes apparaissent avec insistance depuis les premiers films jusqu'au récent *2046* qui, en soi, peut être interprété comme une longue méditation sur le temps. Dans un plan en longue focale de *Days of Being Wild*, une montre-bracelet au bras d'un personnage se détache nettement à l'avant-plan, alors que tout le reste de l'image, y compris le visage même du jeune homme, demeure flou. Ailleurs, de nombreux intertitres scandent la narration : « 10 jours plus tard », « 100 jours plus tard », « 1000 jours plus tard... » (*2046*). Les dialogues

sont aussi ponctués de références temporelles : « 56 heures plus tard, j'allais tomber amoureux d'elle », « Dans exactement deux minutes, j'aurai 25 ans. » (*Chungking Express*). Dans *Chungking Express* encore, une femme, impliquée dans un trafic de drogue, se voit signifier, par son "patron", que le temps lui est compté lorsque celui-ci lui jette une boîte de conserve dont la date de péremption apparaît en gros plan. Ce motif de la date butoir, qui traverse tout le film, a des résonances politiques.

Rappelons que *Chungking Express* est tourné en 1994. Curtis K. Tsui (1995, p. 116) y voit une allusion à l'imminence de la rétrocession de HongKong à la Chine continentale... et donc à la fin, ou l'expiration, de la colonie britannique. En effet, plusieurs auteurs font le même rapprochement. « Hence, the ticking clock, in Wong's films and the films of other directors, became a natural metaphor for all the fear and anxiety attached to this change. » (Brunette, 2005, p. 22). *2046*, évoque, pour sa part, une autre référence politique : c'est la dernière année d'existence des deux Chine puisque la période de cinquante ans avant leur intégration totale se termine, en 2047 (Luk, 2005, p. 217). Peter Brunette (2005, p. 56), voit, à juste titre, dans cette thématique, la conscience de l'implacabilité du temps... et, précisons-nous, de la finitude humaine.

Car le sentiment de suspension dans lequel baignent ces films n'occulte pas l'échéance, politique mais aussi personnelle, qui se rapproche inexorablement. Un autre personnage de *Chungking Express* se demande « Is there anything in the world that doesn't have an expiry date? If memories could be canned, would they also have an expiry date? ». La perception anxieuse de la fuite du temps, propre au régime diurne de l'imaginaire, prend des proportions obsessionnelles chez Wong Kar-wai. Pour combattre cette anxiété, le cinéaste déploie une variété d'interventions sur la temporalité.

Dans son dernier film par exemple, une voix hors champ nous informe que *2046* est tout à la fois le nom d'un train qui fonce vers l'avenir et un lieu « dont personne ne revient » (sauf l'*alter ego* du narrateur, qui a, lui, la faculté d'aller et venir dans le temps.) Plus encore que tous les autres films de Wong, celui-ci entrelace divers régimes temporels. La trame

narrative se brise à tout moment, revient sur le passé, rebondit dans l'avenir, effectue des aller-retour entre l'univers du narrateur et celui de son monde fictif. Le déroulement du temps ici semble obéir à la logique affective du personnage... tout comme un rêve nocturne qui circule d'une temporalité à une autre au gré de certains motifs évocateurs pour le dormeur. *2046* plonge dans un univers où les repères temporels sont évanescents.

Car ironiquement, toutes les indications temporelles que le cinéaste place ostensiblement le long de ses films, sont, le plus souvent, aussitôt effacées ou contredites par d'autres aspects de la mise en scène. Par exemple, dans *Happy Together*, une lampe allumée dans la pénombre d'une pièce laisse croire qu'il s'agit d'une scène de nuit. Mais un déplacement de caméra vers la fenêtre révèle soudain la lumière du jour. Ailleurs, une joute de rugby dans une ruelle est éclairée avec des contrastes si accentués que l'ombre bleutée donne une impression de nuit. Pourtant la scène a lieu le jour. En fait, le temps, malléable, n'est jamais traité de manière réaliste. Les longues séquences, où il semble que rien ne se passe, alternent avec l'ellipse brutale, déstabilisante ou avec une accélération de mouvement dans l'image. Le traitement temporel vient renforcer, en même temps que la conscience aiguë du passage du temps, le sentiment d'un entre-deux, sur le plan social, et d'un temps suspendu. Au niveau stylistique, cette impression est surtout créée, d'une part, par l'usage appuyé du ralenti et, d'autre part, par la répétition (Abbas, 1997b, p. 54).

Le ralenti, a pour effet, on l'a vu plus haut, d'isoler les individus dans une bulle temporelle en marge du monde (*Fallen Angels*). Il peut aussi, au contraire, les ancrer dans le monde en conférant une sorte de densité émotive à l'instant vécu (*In the Mood for Love*). Dans tous les cas, le ralenti opère une altération subjective du flux temporel. De même pour la répétition qui brise la linéarité du récit.. Dans *In the Mood for Love*, elle permet aux personnages de revenir dans le passé (la rencontre entre leurs époux respectifs) ou d'anticiper des événements à venir (leur propre séparation). Ailleurs, la répétition englobe les événements de diverses vies individuelles : des séquences semblables se reproduisent d'un film à l'autre mais avec des protagonistes différents.

Le cycle devient ainsi une des stratégies pour s'opposer à la linéarité obsessionnelle du temps. Donnons, pour exemples, l'histoire de Loulou/Mimi qui réapparaît depuis *Days of Being Wild* dans *2046* et qui, à l'intérieur même de ce film, rebondit plus tard dans le récit; de Su-Li-zhen qui ressurgit dans la peau d'une autre femme; ou encore le retour inattendu de Bai Ling. La répétition est à la fois un thème et un procédé de construction du récit. Mais on remarquera surtout que le cycle et la répétition chez Wong Kar-wai agissent comme exercices d'euphémisation du temps, par ce que Durand appelle la « recherche et la découverte d'un facteur de constance au sein même de la fluidité temporelle » (1992, p.224). Une stratégie par laquelle, le cinéaste réussit une sortie du temps linéaire propre au régime diurne. La perception de la fuite anxiogène du temps, de la mort, de la finitude demeurent, mais les personnages interviennent sur ce flux affolant par ces jeux de répétition.

De même pour le ralenti. Dans *In the Mood for Love*, par exemple, il exprime certes la langueur résultant d'un désir qui se sait condamné à l'inaccomplissement. Mais ce temps suspendu s'oppose aussi certainement au rythme trépidant et à la dispersion des activités diurnes. La vie sociale des personnages est mise entre parenthèses, tout occupés qu'ils sont à évoquer l'histoire de cet autre couple qui a ravagé leur existence. Madame Chan et Monsieur Chow se replient dans un temps nocturne qui s'immobilise et s'ouvre à la réflexion interprétative. Il y a là, manifestement, une résistance à l'accélération du temps social, principalement dominé par la vitesse qu'imposent les communications et l'économie. Ce qui nous est confirmé par le fait que toutes les scènes après la rupture entre Chow et Su Li-zhen, ont désormais lieu le jour. Ce basculement de la nuit au jour correspond à une réaffirmation de l'ordre social. Le temps privé et intime cède la place au temps social. La cité reprend ses droits. Chow se trouve un poste dans un journal de Singapour, Mme Chan retourne à son époux et achètera l'appartement de son ancienne logeuse. Le général de Gaulle visite le Cambodge... L'histoire de Chow et de Madame Chan entre maintenant dans le domaine de la mémoire.

7.2 La mémoire contre le temps

Toute la filmographie de Wong Kar-wai est ponctuée par la résurgence des souvenirs. Tout au long des films, les personnages s'appellent à la mémoire comme un mantra : "Souvenons-nous de ce moment". La mère adoptive de Yuddy a d'ailleurs cette parole étrange « Je veux que tu me haïsses... ainsi, au moins, tu ne m'oublieras pas! » On se souvient (!) aussi de l'anxiété du jeune homme de *Chungking Express* qui se demandait si les souvenirs ont une date d'expiration. Dans *In the Mood for Love*, l'intertitre de la fin laisse entendre que tout le film est un souvenir du personnage masculin, M. Chow. Au début de *2046*, M. Chow s'installe à l'hôtel dans une chambre qui porte le numéro 2047 et d'où il observe ce qui se passe dans la chambre 2046. De ce poste privilégié, Chow réexamine son passé. Notamment, ses longues soirées d'écriture dans une autre chambre 2046, à une autre époque, c'est-à-dire dans le film précédent, *In the Mood For Love*. Chow demande à l'occupante actuelle de la chambre voisine si elle se souvient de lui. Comme elle prétend l'avoir oublié, il lui raconte leur histoire. Tout *2046* est un exercice de mémoire et de projection. Les nombreux renvois au passé du personnage soulignent le rapport à soi de l'être nocturne, mais ici, la vie intérieure et l'exercice de construction de sens passe par la mémoire. Le rapport à soi se trouve donc conjugué au temps duquel il cherche cependant à s'extraire dans cet effort de remémoration.

Selon Brunette (2005, p. 110), le titre original du film *In the Mood for Love* se traduirait, en mandarin comme en cantonnais, par *The Flowerlike Years* ou *The Age of Flowers*. Cette information attire l'attention sur les motifs floraux qu'on retrouve partout dans le film, particulièrement sur les robes que porte la comédienne Maggie Cheung. Wong Kar-wai précise aussi que ce titre évoque la beauté d'une femme dans sa jeunesse. Dès lors, on pense aux *Jeunes filles en fleurs*, deuxième volume de *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Une œuvre qui constitue un effort colossal de remémoration du passé. Et cet effort apparaît d'autant plus impérieux à l'auteur que le monde semble entraîné dans un mouvement vertigineux et imprédictible. Mais la mémoire n'est pas qu'un rempart dressé contre le réel. Elle est un travail actif, un acte de création qui, paradoxalement, lui permet d'échapper au

temps. En entrevue, Wong kar-wai confie qu'il a fait *Days of Being Wild* parce qu'il craignait d'oublier son passé (Ciment, 1995, p. 42), c'est-à-dire pour ne pas être emporté par le flux temporel. « La mémoire, loin d'être intuition du temps, échappe à ce dernier dans l'intuition d'un temps « retrouvé » et donc nié (...) Croyant réintégrer²³ un temps perdu, Proust a recréé une éternité retrouvée. » (Durand, 1992, p. 466). L'exercice de mémoire ne consiste pas à aller puiser dans un stock immuable de souvenirs pétrifiés. Chaque remémoration est une activité de l'imaginaire, une interprétation toujours renouvelée.

Ce processus de remémoration est généralement mis en branle par un détail de la vie quotidienne. Brunette fait remarquer que Wong Kar-wai suggère le passage du temps, dans *In the Mood for Love*, par le simple changement dans les motifs de la robe portée par Maggie Cheung (plus d'une vingtaine). C'est que le souvenir rassemble, sans transitions, plusieurs événements qui ont eu lieu au même endroit. Le déclencheur du souvenir peut être un lieu, un événement... un chiffre. C'est ainsi que le numéro 2046 sur la porte d'une chambre d'hôtel devient la « petite madeleine » de Wong Kar-wai. Car à partir de ce chiffre, d'autres lieux, des personnes, des situations, des gestes refont surface et fournissent l'occasion d'une réinterprétation du passé. De même la chambre d'hôtel, la lampe de rue sous la pluie, le miroir sont quelques uns des motifs qui se répètent en écho d'un film à l'autre. Dans *Chungking Express* par exemple, May est le nom de l'amoureuse qui vient de rompre avec le premier policier. Celui-ci attend son retour jusqu'au premier mai, le jour de son anniversaire... qui est aussi la date butoir pour la femme gangster. Enfin, May est aussi le nom de la serveuse du comptoir de restauration, le *Midnight Express*... Ces détails, qui reviennent sans cesse, arrachés au flux du temps et rappelés par le souvenir, s'inscrivent dans une stratégie de résistance au temps linéaire par la mémoire. « L'organisation, dit Durand, qui fait qu'une partie devienne *dominante* par rapport à un tout, est bien la négation de la puissance d'équivalence irréversible qu'est le temps. » (1992, p. 468) Contre le temps en effet, la mémoire permet de résister en préservant des détails qui autrement se seraient dissous parmi les centaines de milliers d'autres qui jonchent le parcours d'une vie.

²³ La *réintégration* est un terme employé en psychologie et concerne la mémoire.

À la limite, il n'est même pas certain que toutes les interactions entre Chow et les pensionnaires de l'Orient Hôtel aient vraiment lieu ailleurs que dans son imagination. En ce qui concerne Loulou/Mimi, par exemple... Est-ce que leur rencontre inattendue, au début du film, n'a pas été l'incident qui a réactivé le souvenir de cette période lointaine de sa vie qu'il raconte, mentalement peut-être, à la Loulou/Mimi d'aujourd'hui? Dans tous les cas, il est certain que la résurgence de cette femme déclenche le processus de la mémoire qui ancre Chow dans le présent, c'est-à-dire qui le retient contre le flux emporté du temps.

Contre tout déterminisme, la mémoire affirme l'identité et la liberté de celui qui se souvient grâce à la faculté de se raconter sa propre histoire. Étant tourmentés par la fuite du temps et par l'identité, il est naturel que les personnages de Wong Kar-wai s'accrochent, avec une telle obstination, à la mémoire. La leur et celle des autres. Car si ma mémoire me permet de lutter contre l'usure du temps, celle des autres me permet de survivre dans le récit de leur vie. Aussi, il est significatif qu'à la fin de *In the Mood for Love*, les deux personnages principaux retournent, chacun leur tour, visiter la maison où ils se sont connus.

7.3 Les récits de la modernité

Devant la complexité du monde et les défis qu'elle pose à l'intelligence humaine, chaque époque, chaque culture, réagit avec les moyens dont elle dispose. Le caractère surréaliste et souvent « halluciné²⁴ » du cinéma allemand des années 1920 donne l'impression que ses cinéastes manquaient de mots pour nommer le nouveau rapport au monde en train de se créer sous leurs yeux. Leur nuit, où errent des créatures effroyables, évoque ce que Didier-Weill appelle la part incréée du langage. Le monde qui s'instaure devant eux leur apparaît dément, irrationnel. Ils rétorquent dans le même registre.

Les auteurs que nous avons cités, Telotte, Place, Schrader, s'entendent pour décrire le narrateur du film noir comme étant confus et en proie à l'insécurité. Il nous semble toutefois,

²⁴ L'expression est empruntée à Lotte Eisner, *The haunted Screen*, dont la traduction française, « L'écran démoniaque », ne rend pas compte de la dimension intérieure de la folie exprimée à l'écran.

comme on l'a vu au chapitre sur les voix intérieures, que ces cinéastes opposent toutes les ressources du discours logique à ce qui leur apparaît comme l'incohérence du monde. La narration hors champs a beau être nostalgique (Schrader) et empreinte d'inquiétude, elle demeure un exercice évident pour ramener la raison dans la suite des événements vécus. L'insistance avec laquelle ces cinéastes déploie ces discours qui couvrent la trame sonore, démontre un effort pour raisonner le monde. Alors qu'il est mortellement blessé, Walter, (*Double Indemnity*) se précipite... non pas l'hôpital mais au bureau de son patron où il peut enregistrer son ultime explication, qui est aussi un aveu.

Wong Kar-wai se démarque de la position du film noir autant que de l'expressionnisme allemand. Sauf qu'aux désordres de la modernité, laquelle n'inspire plus le même effroi, il ne s'agit plus d'opposer un discours rationalisant ou d'opter pour le surréalisme. Ici, la narration éclate en une multitude de points de vue et c'est la linéarité du récit qui se défait. À ce propos, Ackbar Abbas invoque l'analyse de Walter Benjamin qui montre que Proust et Kafka ont dû inventer de nouvelles approches narratives, plus appropriées aux réalités de leur monde que le récit traditionnel (Abbas, 1997b, p. 45). De la même manière Wong Kar-wai aujourd'hui réinvente de nouvelles stratégies narratives qui correspondent davantage au monde qui est le sien.

Pour Benjamin, la crise du récit s'est accéléré à la fin de la première guerre mondiale alors que « les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable » (2000, p. 116). Le monde qui se mettait alors en place était indicible dans les paramètres des anciennes formes narratives. Dans ce désarroi, la tradition orale du conte aurait presque disparu. La forme romanesque, quant à elle, accusait le choc par une rupture dans la continuité du récit. C'est que la linéarité échoue là où elle rencontre l'incapacité de donner une orientation, un sens, à une expérience vécue. On se souvient que le philosophe H. G. Gadamer avait aussi noté les bouleversements de la pensée occidentale par « ... la secousse profonde qu'avaient signifié les guerres de tranchée pour la conscience culturelle et la foi au progrès de l'époque libérale. » (2002, p. 113). Cette crise de confiance dans un ordre du monde s'est donc répercuté dans une crise de confiance envers le récit.

Presque cent ans plus tard, la linéarité du récit semble avoir perdu davantage de crédibilité. Déjà, le film noir, avec sa structure en *flash back* avait ébranlé le déroulement chronologique. Aujourd'hui, le cinéma brise constamment cette linéarité. *Crash* (Haggis), *Adaptation* (Jonze), les films de David Lynch, *La Neuvaine* (Émond) n'en sont que quelques exemples récents. Wong Kar-wai, pour sa part, privilégie la multiplicité des voix et la structure répétitive à la fois comme exorcisme contre la fuite du temps, et comme mode d'appréhension du réel. À force de reprendre la même situation en la faisant varier légèrement d'une fois à l'autre, l'expérience vécue deviendra peut-être intelligible? Toute la filmographie de Wong Kar-wai est peuplée de personnages qui tentent de reconstituer un récit dont ils ne détiennent que des fragments épars et volatiles.

Considérée dans son ensemble, la démarche de Wong Kar-wai s'apparente au cercle herméneutique de Gadamer. Le cinéaste réinterprète sans cesse les divers motifs de son époque (et celle de son enfance) en tentant de les comprendre dans les rapports qu'il peut établir entre eux: l'exil de Shanghai à HongKong, l'avenir politique, mais aussi les déguisements, le double, les rendez-vous manqués... La compréhension, dit Heidegger est «...la forme originale de réalisation de notre existence ». Celle-ci est faite d'activités interprétatives de notre environnement et de notre situation dans le monde. Dans cette perspective, l'exercice de compréhension représente une manière active et intense d'être au monde. La légende de l'oiseau sans patte qui est racontée deux fois dans le même film (*Days of Being Wild*) puis évoquée à nouveau dans *2046* en est un exemple. Chaque variation dans le récit induit une nouvelle nuance interprétative d'un rapport au monde.

Mais la compréhension, chez Wong Kar-wai, progresse, non seulement selon un principe de circularité et de répétition, mais aussi dans une exploration du flou et du net, du clair et de l'obscur. *In the Mood for Love* est un effort obstiné de compréhension. Au moment de la rupture, Chow dit qu'il a compris ce qu'il cherchait, « Maintenant, je sais ». Mais comme toute vérité, celle-ci est fugace et se voile aussitôt puisque tout *2046* reprend et poursuit la même recherche. En ce sens, l'œuvre de Wong Kar-wai expose le dessin toujours reconfiguré d'un paysage où l'humain trace et retrace opiniâtrement ses réseaux de sens. Si

la vue d'ensemble s'évanouit constamment, si le tableau se brouille, souvent au moment même où un sens semblait émerger de la noirceur, cela est imputable à la finitude du sujet dans le monde. C'est précisément cette réalité instable qui oscille entre le voilement et le dévoilement de la vérité décrit par Heidegger. Les êtres et objets se referment autour de Monsieur Chow et de Madame Chan : voisins, collègues, portes, couloirs, créent un enfermement qui pèse sur les relations entre les êtres et englué l'esprit dans une position d'où il est difficile de saisir le monde. Tout au plus, peut-il à l'occasion, se désengluer et apercevoir une éclaircie. Mais parce qu'étant partie prenante du monde, il ne peut en avoir une perception globale.

Wong Kar-wai déploie toute une stylistique pour rendre palpable cette coappartenance du sujet et du monde. Ses flous rendent indistincts les contours des objets et des êtres et densifient les textures qui les relient. Ses longues focales compressent les distances et inscrivent le sujet dans son environnement visuel. Enfin, le traitement de la noirceur démarque Wong Kar-wai de ses prédécesseurs allemands et américains. Là où ces derniers accentuaient jusqu'à l'exagération les contrastes dans les décors et éclairages, les découpages entre zones d'ombre et de lumière, en d'autres termes, là où les directeurs photos expressionnistes et du film noir marquaient la séparation entre les sujets, Christopher Doyle, le directeur photo et William Chang, le directeur artistique de Wong Kar-wai, effacent les arrêtes, fondent les décors et les personnages, privilégient la texture et le flou à la ligne et la netteté. La noirceur ne contribue pas à découper mais à envelopper les êtres.

Ces remarques sur le langage cinématographique laissent percevoir une évolution de l'imaginaire dans le cinéma récent. L'expressionnisme allemand penchait vers le Régime nocturne avec ses goûts pour l'irrationnel, la subjectivité, l'émotion. Mais il se ralliait au Régime diurne par sa réaction apeurée devant la montée de ces registres affectifs. Quant au film noir, le Régime diurne y est plus nettement dominant. Le traitement en contrastes qui privilégie les ombres portées crée un dualisme, insiste sur l'antithèse. Le héros du film noir est seul, dans une solitude qui l'oppose au monde. On y fait constamment référence au combat entre le bien et le mal, le jour et la nuit, les hommes et les femmes, la raison et la

folie. Le style de Wong Kar-wai, en brouillant ces contours, s'éloigne d'une telle vision dichotomique et glisse plutôt vers une conception du monde où les contraires se croisent constamment et se fondent parfois. Mais il s'agit d'un glissement et non pas d'un revirement. En fait, on peut aussi percevoir, dans cet univers cinématographique, la coexistence d'éléments appartenant aux deux régimes. Ce qui porte à croire à un combat entre les deux régimes de l'imaginaire. Les choix esthétiques de Wong Kar-wai impliquent un rapport à la réalité du monde contemporain.

7.4 Le peintre de la vie moderne

Les détracteurs de Wong Kar-wai, déplorent ce qu'ils appellent la préséance du style sur le contenu et l'affection qu'il porte aux formes dites « grand public ». À ce sujet, il est intéressant de rappeler les observations de Paul Schrader à propos de la réception du film noir par la critique américaine. Dans ce texte, publié dans les années 1970, Schrader rappelle que le film noir a été longtemps sous estimé, voire méprisé, par les critiques américains à la fois parce qu'il appartenait aux films de série B, c'est-à-dire populaires, et parce que l'importance accordée à sa stylistique le rendait louche à leurs yeux (1985, p. 225). Et en effet, l'histoire démontre qu'il a fallu que les cinéastes et critiques européens, principalement français, découvrent le film noir dans les années 1950 pour que celui-ci acquière plus tard ses titres de noblesse aux États-Unis.

Posons tout de même la question : Wong Kar-wai étant aussi cinéaste de publicité, son traitement des objets participe-t-il d'un réflexe d'esthétisation du quotidien? Sa prédilection pour la musique, la mode, le traitement sophistiqué de l'image ne sont-ils qu'esthétisation du réel? Pour une part, peut-être. Quoique ce regard esthétisant questionne précisément le monde contemporain où la publicité et la marchandisation envahissent tous les recoins de l'espace public, de la vie intime et mentale de la société. En ce sens, Wong Kar-wai serait plutôt un peintre de la vie moderne. Comme les expressionnistes allemands en leur temps ont questionné la modernité tout en étant eux-mêmes fascinés par les possibilités qu'elle leur offrait, la relation aux objets du cinéaste de HongKong est significative dans un contexte où

le consumérisme occupe une part importante dans l'affirmation de l'identité et de la liberté individuelle. La modernité de Wong Kar-wai consiste à affirmer son appartenance à un monde tout en se donnant la responsabilité d'en détourner les mécanismes et la logique. Il y a là une forme subtile de résistance qui correspond à l'attitude de modernité décrite par Michel Foucault et selon laquelle « ...la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est. » (*Kant et les Lumières*, p. 570) C'est précisément le travail de Wong Kar-wai sur le présent, celui de HongKong, et dans lequel on peut reconnaître plusieurs aspects de la société occidentale contemporaine. Ses personnages semblent superficiels, dépolitisés, surtout préoccupés de leurs histoires personnelles? Ce tableau n'est-il pas assez proche de notre réalité, où non seulement le consumérisme, mais aussi le rythme de plus en plus effréné de la vie, laisse peu de temps à la réflexion, entrave et rend de plus en plus difficile toute implication citoyenne conséquente? Ce n'est certes pas une image que aimons nous faire de nous mêmes. Mais le peintre moderne érafle le cliché usuel, pratique et confortable qu'on se fait du réel dans la vie quotidienne. Le travail du peintre moderne, que Foucault, appelle « transfiguration » consiste un effort d'attention pour percer le brouillage créé par les devoirs et occupations qui monopolisent l'esprit tout le jour. Seule cette attention soutenue permet de comprendre ce qui est véritablement à l'œuvre au delà des modes et des automatismes.

7.5 Conclusion

Le rapport au temps nocturne chez Wong Kar-wai est un lieu où il est possible de résister à l'accélération de la vitesse dans la société contemporaine. La nuit, même urbaine, peut encore permettre cela. De plus, par des jeux de répétition, le cinéaste installe un temps cyclique qui constitue un exercice d'euphémisation à l'égard de l'impitoyable flux temporel.

C'est aussi par l'acte créateur de la remémoration, que les personnages de Wong Kar-wai échappent au temps linéaire. Chaque histoire passée réanimée par le souvenir représente une victoire sur le laminage du temps. Mais surtout, le geste de la remémoration est une

affirmation de liberté. Elle permet la construction de l'identité dans le contexte d'une société post-industrielle où, sous le battement du temps, le présent semble s'évanouir à une cadence accéléré et cela, sans se déposer dans un passé vivant.

Mais s'il évoque souvent le passé, le cinéaste de HongKong est bien inscrit dans la modernité par son travail sur la narrativité. Le récit se déploie dans le temps mais le temps du récit peut être malléable. Travaillé par Wong Kar-wai, il est ralenti, accéléré, saccadé, répétitif, circulaire, instaurant ainsi une narrativité singulière qui tente de répondre à sa manière aux défis posés par son époque. Peintre de la vie moderne, il révèle un monde et témoigne du présent dans le traitement de la superficialité, en empruntant autant à la musique populaire qu'à la publicité et aux « films de genre ». On peut donc aussi voir dans ce traitement du temps, un glissement du Régime diurne au Régime nocturne de l'imaginaire.

TROISIÈME PARTIE

CONCLUSION

CONCLUSION

Le rapport à la nuit que nous avons cherché tout au long de ce travail, dans l'œuvre de Wong Kar-wai, s'avère confirmer notre intuition initiale. Éroder la nuit, c'est porter atteinte à une dimension essentielle de notre rapport au monde, différente de son versant diurne. Cette intuition, nous l'avons partagée avec les conférenciers du colloque de Cerisy, *La nuit en question(s)*, où nous avons dégagé les composantes d'un être nocturne qui entretient un rapport spécifique avec la nuit. Cette intuition a aussi été supportée dans notre cadre théorique, par les concepts de coappartenance du jour et de la nuit, du double mouvement de voilement et dévoilement de la vérité, et du combat entre le monde et la terre chez Heidegger. Chez Gilbert Durand, elle s'est trouvée affirmée par la reconnaissance du cycle temporel d'alternance du jour et de la nuit comme origine de l'imaginaire, lequel joue un rôle premier dans toutes nos interventions sur le monde. Enfin, notre intuition s'est confirmée maintes fois au cours de l'analyse de notre corpus.

Par le refus du repos ou du temps d'arrêt, l'érosion de la nuit, dans nos civilisations contemporaines, s'inscrit dans la logique du Régime diurne de l'imaginaire. L'aspiration verticale, le désir de transcendance et du surhumain se profilent derrière la banalisation de la nuit. Ce sont les qualités de l'attitude héroïque. Elles sont essentielles à la survie de l'espèce humaine mais doivent être tempérées par une capacité d'euphémisation, de réconciliation avec l'appartenance à son humanité, justement, et par l'acceptation de la nuit comme passage obligé vers le prochain jour. Aussi, avons-nous cherché dans notre corpus comment se traduit la présence des deux régimes de l'image.

L'imaginaire que nous avons découvert oscille entre les deux régimes avec une propension à privilégier le nocturne. Wong kar-wai, en effet, est diurne par sa conscience obsessive du passage du temps. Mais il évolue vers le nocturne par l'instauration de structures répétitives qui obligent à considérer un possible temps cyclique. Il est nocturne dans son traitement de l'espace intime où le sujet s'abandonne à une réconciliation avec le

corps qui le relie au monde : sa perception de la chair digestive offre des occasions de créer des rituels de communication entre les personnages, et la vision qu'il propose de la sexualité féminine a perdu l'aspect maléfique qui a dominé l'expressionnisme allemand et le film noir. Mais c'est davantage sous les auspices du Régime diurne qu'il se positionne à l'égard de la maternité qui demeure source de méfiance. Wong Kar-wai est résolument nocturne dans son inflation romantique qu'il oppose, comme un formidable pied de nez à la rationalité triomphante du monde contemporain et au prétendu réalisme de ses médias. Et par son style à la fois séduisant et exigeant, toujours en détournement des genres, il adopte la posture ambivalente du Régime nocturne.

Ainsi, alors que je me proposais, au début de ma recherche, de vérifier comment le cinéma de Wong Kar-wai traduit notre rapport au nocturne, j'en viens à la conclusion inattendue que ce cinéaste contribue notamment à réhabiliter la tension entre le jour et la nuit par la mise en scène d'un combat entre les deux régimes de l'imaginaire. Dans son inclination à privilégier la nuit, Wong Kar-wai s'inscrit dans un courant de l'histoire du cinéma.

En effet, on a beaucoup dit que la nuit du cinéma expressionniste allemand et du film noir exprimait un désarroi devant la faillite des valeurs sociales de leur temps. Nous le croyons aussi. Mais on peut aussi y voir un plongeon dans l'obscur comme un geste de résistance à une époque qui, elle, rejetait violemment tout ce qui n'était pas clair et transparent. L'Allemagne des années 1920 connaît l'avènement de la modernité avec la production de masse et l'instauration d'une rationalité économique à laquelle tous doivent se soumettre. L'association lumière et ordre n'est pas nouvelle, ni spécifique à l'époque. Mais dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres, cette équation est survalorisée. La lumière, précisément, est une des productions de masse rendue possible par la modernité. Mais, on l'a vu, lorsque les expressionnistes s'en emparent, leur cinéma ne devient pas plus lumineux. Pour évoquer le chaos engendré par la modernité, ils se servent précisément de cette technologie et, en la détournant, accentuent les ombres, les silhouettes...le noir du monde. Ils ne restent pas à l'écart de leur présent, ils l'observent avec une attention critique, le

transfigurent, « en le captant dans ce qu'il est » (Foucault, 1984, p 570). Cette ingéniosité dénote aussi une fascination et une ambivalence à l'égard de la technologie.

De même, en ce qui concerne le film noir, on néglige le fait que ces cinéastes ont, jusqu'à un certain point, choisi de s'aventurer dans la nuit en réaction à un discours idéologique dualiste. En ce qui concerne la femme fatale, par exemple, à ma connaissance, on n'a pas vraiment dit le plaisir évident de ces cinéastes mâles à mettre en scène des femmes fortes qui affichaient une liberté sexuelle. Le fait d'accorder autant d'importance à ces battantes est peut-être moins une position de soumission au pouvoir normatif des années 1940-1950 aux États-Unis, qu'une tentative de rétablir la tension jour/nuit. Autant, dans les films, les personnages masculins sont attirés par la femme fatale qui règne dans l'obscurité, autant les cinéastes semblent se plaire à évoquer cet univers sensuel avec toutes les ressources de la technologie et de leur créativité.

De la même manière enfin, Wong Kar-wai avec son traitement du nocturne, fait surgir un monde lyrique, flou, à la fois superficiel et désespéré qui emprunte à la réalité contemporaine, où dominant la rationalité économique et la tyrannie des communications, son goût pour l'image, le futile et le consumérisme effréné. Il y aussi de l'ambivalence dans la relation du cinéaste avec ce monde puisqu'il y est engagé. En ce sens, son œuvre fait advenir un monde dans sa complexité et nous le révèle d'une manière inattendue.

Dans la réalité quotidienne du monde d'aujourd'hui, la nuit est moins menaçante qu'il y a encore cinquante ans. C'est que les villes où vit presque la moitié de la population du globe, sont plus éclairées et fréquentées. Mais la nuit de l'imaginaire n'est pas pour autant domestiquée. Dans les films de Wong Kar-wai, la nuit n'est pas que bénéfique : on s'y bagarre abondamment et on s'y tue à qui mieux mieux. Elle peut être dangereuse, comme la nuit du film noir et de l'expressionnisme allemand. Mais surtout, comme on l'a vu, elle est toujours susceptible de faire surgir « l'anxiété vespérale » qui est une sorte de vertige devant la vaste part indéchiffrable du réel. Mais le cycle temporel du jour et de la nuit étant constitutif de l'imaginaire, qu'arrivera-t-il de ce dernier, si la nuit s'érode jusqu'à perdre sa qualité première qui est la noirceur? Et si l'imaginaire est à l'origine de toutes nos

interventions sur le monde, on peut en déduire que notre rapport au monde risque de s'en appauvrir considérablement.

Dans ce monde *plénier* (souligné par l'auteur) qu'est le monde humain créé par l'homme, l'utile et l'imaginatif sont inextricablement mêlés; c'est pour cette raison que chaumières, palais et temples ne sont pas des termitières ou des ruches, et que l'imagination créatrice orne le moindre ustensile afin que le génie de l'homme ne s'y aliène point. (Durand, 1992, p. 461)

Mais en même temps que le rêve de notre civilisation d'abolir la nuit a pour effet d'étriquer l'imaginaire et le temps favorable à la pensée réflexive, des formes de résistance se manifestent de la part de ce que nous avons appelé l'être nocturne. Wong Kar-wai désigne une opposition possible, dans la société contemporaine, à l'érosion de la nuit. Le monde qu'il évoque suggère en effet la possibilité de détourner le projet mercantile de rentabilisation de la nuit pour renouer avec elle, empêchant ainsi que la vie nocturne ne soit complètement laminée ou uniquement occupée par l'activité économique. Les films de la première période montre des êtres qui se réfugient dans la nuit pendant une période de leur vie qui correspond à un entre-deux. Leur résistance est *molle*, avons-nous dit, mais elle représente certainement une distanciation à l'égard de l'ordre diurne. Dans les films de la deuxième période, Monsieur Chow consacre ses nuits à des frivolités pour une part, mais aussi à un exercice de remémoration qui est un mode de compréhension du monde. La nuit, même domestiquée, peut donc permettre un repli stratégique où l'ambivalence a sa place.

Nous espérons avoir suffisamment montré que la nuit nous est essentielle et exige d'être protégée. La défense de la nuit ne doit pas se faire uniquement au nom d'une quelconque idée de mystère mais plutôt dans la compréhension du nécessaire combat entre ce que Heidegger appelle l'éclaircie et la réserve et dans le respect de cette exigeante tension entre la raison et l'impénétrable. Notre rapport à la nuit doit se penser de manière complexe. Or, la dépréciation du temps long et du silence nécessaires à la réflexion, de même que la méfiance et le mépris de notre époque à l'égard de l'activité intellectuelle, ne sont sans doute pas de nature à fortifier un exercice de pensée complexe. C'est précisément à cette hostilité à

l'égard de la pensée et de la nuit qu'il faut résister. Et défendre ainsi l'une et l'autre simultanément.

BIBLIOGRAPHIE

Abbas, Ackbar. 1997. *HongKong : Culture and the Politics of Disappearance*. Coll. « Public Worlds », Minneapolis : University of Minnesota Press, 155 p.

_____. 1997. « L'érotisme de la déception ». Voir Lalanne et al. 1997

Benjamin, Walter. 2000. « Le conteur ». *Œuvres III*, Coll. « Folio », Paris : Gallimard.

Bordwell, David. 2000. *Planet HongKong : Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 329 p.

Brunette, Peter. 2005. *Wong Kar-wai*. Coll. « Contemporary film Directors », Urbana : University of Illinois Press, 149 p.

Carbon, Julien. 1995. « L'indompté, À propos de Wong Kar-wai ». *Positif*, (avril) p. 36-38

Choné, Paulette. 2001. *L'âge d'or du nocturne*. Paris : Gallimard, 279 p.

Ciment, Michel, H. Niogret. 1997. « Entretien avec Wong Kar-wai, Chaque film possède sa part de chance. ». *Positif*, no 442 (décembre), p. 8-14

Dastur, Françoise. 2005. *La naissance des choses*. Paris : Encre marine, 199 p.

Delattre, Simone. 2000. *Les douze heures noires, la nuit à Paris au 19^{ème} siècle*. Paris : Albin Michel, 674 p.

Dumont, Marie. 1999. « Le travailleur de nuit, donnez-lui l'heure juste ». *Le Clinicien*. (février)

Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 536p.

Eisner, Lotte. 1965. *L'écran démoniaque*. Paris : Le terrain vague, 285 p.

Espinasse, Catherine, Luc Gwiazdzinski et Édith Heurgon. 2005. *La nuit en question(s)*, Colloque de Cerisy. Coll. « Essai ». Paris : éditions de l'aube, 313 p.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2004. *Cinéma contemporain, état des lieux*. Paris : L'Harmattan, 312 p.

- Foucault, Michel. 1984. « Qu'est-ce que les Lumières? ». *Dits et Écrits*. Paris : 1984
- Gadamer, Hans-Georg. 2002. *Les chemins de Heidegger*. Coll. « Textes philosophiques », Paris : Vrin, 284 p.
- Gadamer, Hans-Georg. 1992. *L'actualité du beau*. Coll. « De la pensée », Aix-en-Provence : Alinéa, 209 p.
- Grange, Marie-Françoise. 2004. « Un cinéma de la variation, In the Mood for Love ». Voir Esquenazi
- Guerin, Frances. 2005. *A Culture of Light : Cinema and Technology in 1920's Germany*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 314 p.
- Gwiazdzinski, Luc. 2002. *La ville 24 heures sur 24*. Coll. « Bibliothèque des territoires ». Paris : éditions de l'aube, 253 p.
- Heidegger, Martin. 1962. « L'origine de l'œuvre d'art ». *Les chemins qui ne mènent nulle part*. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris : Gallimard, p.11-68
- Heidegger, Martin. « Les séminaires du Thor ». *Questions IV*. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris : Gallimard. 339 p.
- Hill, John et Pamela Church Gibson. 1998. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford : Oxford University Press. 624 p.
- Inwood, Michael. 1997. Heidegger. Coll. « Past Masters ». Oxford : Oxford University Press. 132 p.
- Jousse, Thierry. 2006. Wong Kar-wai. Coll « Les petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP. 91 p.
- Kaplan, E. Ann. (dir) 1980. *Women In film Noir*. London : British Film Institute, 132 p.
- Krappe, A.H. 1952. La genèse des mythes. Paris : Payot.
- Kurtz, Rudolf. 1987. *Expressionnisme et Cinéma*. Précédé de « Rudolf Kurtz et l'esthétique du cinéma expressionniste » par Jean-Michel Palmier. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 198 p.
- Lacarrière, Jacques. 1994. *Au cœur des mythologies*. Paris : Philippe Lebaud Éditeur.
- Lalanne, Jean-Marc (dir. publ.) 1997. *Wong Kar-wai*. Paris : Dis Voir, 128 p.
- Lu, Sheldon H. et Emilie Yueh-yu Yeh. (dir.) 2005. *Chinese-Language Film : Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu : University of Hawaii Press.

- Luk, Thomas Y.T. 2005. "Novels into Films: Liu YiChang's Tête-Bêche and Wong Kar-wai's In the Mood for Love". Voir Lu et al. 2005.
- Mannoni, Laurent. 2000. *Grand art de la lumière et de l'ombre*. Exeter: University of Exeter Press, 546 p.
- Mast, Gerald et Marshall Cohen. 1985. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 639 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'oeil et l'esprit*. Coll. « Folio Essais ». Paris: Gallimard, 92 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1996. « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». *Sens et Non-Sens*. Paris : Gallimard.
- Naremore, James. 1998. *More than Night : Film Noir in its Context*. Berkeley : University of California Press, 345 p.
- Nau, Jean-Yves. 2004. « Manque de sommeil et risque d'obésité. Le phénomène expliquerait l'épidémie de surpoids dans les pays industrialisés », *Le Monde*, in *Le Devoir*, (24 décembre) p.66
- Palmier, Jean-Michel. 1987. « Rudolf Kurtz et l'esthétique du cinéma expressionniste ». Voir Kurtz. 1987
- Place, Janey. 1980. « Women in Film Noir ». Voir Kaplan et al. 1980
- Reynaud, Bérénice. 1995. « Entretien avec Wong Kar-wai ». *Cahiers du cinéma*, no 490 (avril) p.37-41
- Salanskis, Jean-Michel. 1997. Heidegger. Coll. « Figures du savoir ». Paris : Les belles lettres, 155 p.
- Schrader, Paul 1985. « Notes on Film Noir ». Voir Mast et al. 1985.
- Simon, Linda. 2005. *Dark Light, Electricity and Anxiety from the Telegraph to the X-Ray*. Coll « Harvest Book ». Orlando : Harcourt, 357 p.
- Stoichita, Victor. 2000. *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz.
- Telotte, J.P. 1989. *Voices in the Dark : The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana : University of Illinois Press, 248 p.
- Teo, Stephen. 2005. *Wong Kar-wai*, Coll. « World Directors », London : British Film Institute, 191 p.

Tsui, Curtis K. 1995. « Subjective Culture and History : The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai. *Asian Cinema*. Vol. 7, no 2, p 93-124

Vancheri, Luc. 2002. *Film, Forme, Théorie*. Coll. « Champs visuels ». Paris: L'Harmattan, 205 p.

FILMOGRAPHIE DE WONG KAR-WAI

2046 réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle, Lai Yiu Fai, Kwan Pung Leung; montage : William Chang Suk Ping. Avec : Tony Leung Chiu-wai, Zhang Ziyi, Faye Wong, Maggie Cheung, Gong Li. Durée 120 min. 2004

As Tears Go By, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Andrew lau; montage : Peter Chiang, Patrick Tam, William Chang; Avec : Andy Lau, Maggie Cheung, Jacky Cheung, Alex Man. Durée 100 min. 1988

Ashes of Time, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle; montage : Patrick Tam, William Chang, Hait Kit-wai, Kwong Chi-leung. Avec : Leslie Cheung, Tony Leung Kafai, Brigitte Lin, Tony Leung Chiu-wai, ...Durée : 95 min. 1994.

Chungking Express, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle; montage : William Chang Suk-ping, Kai Kit-wai, Patrick Tam Kar-ming, Kwong Chi-leung. Avec: Faye Wong, Brigitte Lin Ching-hsia, Tony Leung Chiu-wai, Takeshi Kaneshiro, Valerie Chow Kar-ling. Durée 102 min. 1994

Days of Being Wild, réalisation et scénario: Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle; montage : Kai Kit-wai, Patrick Tam Kar-ming. Avec : Leslie Cheung Kwok-wing, Maggie Cheung Man-yuk, Tony Leung Chiu-wai. Durée : 92 min. 1991

Fallen Angels, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyel; montage : William Chang, Wong Ming-lam... Avec : Leon Lai, Michelle Reis, Takeshi Kaneshiro. Durée : 101 min. 1995

Happy Together, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle; montage : William Chang, Wong Ming-lam. Avec : Leslie Cheung, Tony Leung... Durée : 97 min. 1997

In the Mood For Love, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle, Pin Bing Lee; montage : William Chang; distribution : Maggie Cheung, Tony Leung Chiu-wai, Ping Lam siu, Tung Cho « Joe » Cheung. Durée : 95 min. 2000

La Main, réalisation et scénario : Wong Kar-wai; photographie : Christopher Doyle. Avec : Gong Li, Chang Chen, Feung Tin... Durée : 39 min. 2004

AUTRES FILMS CITÉS

Brute Force, réalisation : Jules Dassin; scénario : Richard Brooks; photographie : William Daniels; montage : Edward Curtis. Avec : Burt Lancaster, Hume Cronyn, Yvonne DeCarlo. Durée : 95 min. 1947

Double Indemnity, réalisation : Billy Wilder; scénario : Raymond Chandler et Billy Wilder; photographie : John f. Seitz; montage : Doane Harrison. Avec : Barbara Stanwick, Fred MacMurray, Edward G. Robinson. Durée : 106 min. 1944

Gilda, réalisation : Charles Vidor; scénario : Marion Parsonnet; photographie : Rudolf Maté; montage : Charles Nelson. Avec : Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready. Durée : 110 min. 1946

The Lady from Shanghai, réalisation et scénario: Orson Welles; photographie : Charles Lawton, Jr. ; montage : Viola Lawrence. Avec : Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane. Durée : 86 min. 1948

The Maltese Falcon, réalisation et scénario: John Huston; photographie : Arthur Edeson; montage : Thomas Richard. Avec : Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Peter Lorre. Durée : 100 min. 1941

The Naked City, réalisation : Jules Dassin; scénario : Albert Maltz et Malvin Wald; photographie : William Daniels; montage : Paul Weatherwax. Avec : Barry Fitzgerald, Dorothy Hart, Don Taylor. Durée : 96min. 1947

The Postman Always rings Twice, réalisation : Tony Garnett; scénario : Harry Ruskin et Niven Bush; photographie : Sydney Wagner; montage : George White. Avec : John Garfield, Lana Turner, Cecil Kellaway. Durée : 113 min. 1946

Sunset boulevard, réalisation : Billy Wilder; scénario : Billy Wilder, Charles Brackett, D.M. Marshman, Jr.; photographie : John F. Seitz; montage : Arthur Schmidt. Avec : William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim. Durée : 115 min. 1950

Touch of Evil, réalisation et scénario: Orson Welles; photographie : Russel Metty; montage : Virgil M. Vogel et Aaron Stell. Avec : Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh. Durée : 105 min. 1958