

# Donner forme à la passion dans "In the mood for love" de Wong Kar Wai

**Jean-Marc Sourdillon**

Professeur de Lettres en classes préparatoires économiques et commerciales,  
lycée Jeanne d'Albret (Saint-Germain en Laye).

Dans un article intitulé *L'Intelligence et l'échafaud*, Albert Camus note cette phrase extraite de *La Princesse de Clèves* : "Je lui dis que tant que son affliction avait eu des bornes, je l'avais approuvée, et que j'y étais entré ; mais je ne le plaindrai plus s'il s'abandonnait au désespoir et s'il perdait la raison." Cette phrase, dans le roman de Madame de La Fayette est prononcée par Monsieur de Clèves lorsqu'il raconte à sa femme l'histoire d'une trahison amoureuse. Il propose alors à celle-ci ainsi qu'à lui-même un modèle de comportement dans l'épreuve de la passion qui, selon Camus, devient aussi un modèle d'écriture pour Madame de La Fayette : *La leçon de ces existences et de ces œuvres n'est plus seulement d'art, elle est de style. On y apprend à donner forme à sa conduite.* C'est en somme cette même "leçon" que l'on retrouve dans le film de Wong Kar Wai, *In the mood for love* comme si, à certains moments de leur histoire (pas forcément au même endroit sur l'échelle du

temps), des civilisations pourtant lointaines, tout à coup devenaient voisines et semblaient pouvoir se rejoindre sur un thème comme celui de la passion. C'est peut-être ce que suggère à la fin du film ce court extrait d'un documentaire où l'on voit le général De Gaulle accueilli par le roi Sihanouk et son peuple en liesse à l'aéroport de Phnom Penh. Donner forme à sa conduite en mettant des bornes à son affliction tel semble en effet le projet que se propose le réalisateur dans son film. Il s'agit d'inventer les moyens de se tenir, ou de se contenir face à la menace insistante d'Eros qui selon Platon nous fait devenir dans la veille ce que nous paraissions dans le sommeil (*La République*) : *Une fois soumis à la tyrannie d'Eros, il est devenu constamment en état de veille tel qu'il était quelquefois en rêve ; dès lors il ne s'abstiendra d'aucun meurtre effrayant...* Cette expérience de la violence venue du dedans, cette emprise implacable qu'exerce le désir une fois devenu besoin et même "absolu du besoin" n'épargne personne : elle est une

donnée incontournable avec laquelle il faut compter : *ce que nous voulons reconnaître, c'est-à-dire qu'il y a une espèce de désir terrible, sauvage et hors la loi en chacun, même chez le petit nombre d'entre nous qui donnent l'impression de se dominer tout à fait.*

Dans *La Princesse de Clèves* comme dans *In the mood for love*, cette sauvagerie qui se libère apparaît comme irrépressible mais dans l'une et l'autre œuvres, indépendamment des siècles, des langues et des cultures qui les séparent, on apprend, face à cette violence, à donner forme à sa conduite en passant dans un cas par le récit et l'écriture et dans l'autre par le théâtre et le cinéma. Cette forme, nous dit Camus, à laquelle on parvient à la fin de l'histoire et qui donne naissance au roman ou au film, est une conception que l'on peut se faire de la force ou de la liberté ; elle s'appelle "élégance". On peut aussi, notamment dans le film de Wong Kar Wai, l'appeler détachement ou désintéressement et cela ne va pas sans souffrance.

## Construire une fiction ■

### La genèse du film :

On pourrait très schématiquement distinguer deux sortes de réalisateurs de cinéma : les perfectionnistes, façon Hitchcock, qui ont préparé les moindres détails de leur film avant de le tourner et pour qui la réalisation n'est que l'application point par point de leur projet – une mise en œuvre plutôt qu'une aventure ; et les improvisateurs, façon Bunuel, qui en arrivant sur les lieux du tournage n'ont à l'esprit qu'un vague cadre narratif et se fondent sur leur inspiration, celle de leurs acteurs et de leur techniciens, pour la réalisation ; davantage que sur leur scénario ils comptent sur les circonstances qu'ils hissent au rang de collaborateurs dans la création du film.

Wong Kar Wai aurait voulu tourner comme Hitchcock mais c'est à la deuxième catégorie de réalisateurs qu'il appartient. Son projet ne cesse de se modifier au cours du tournage. D'où un certain désarroi chez les acteurs, comme cela a été le cas pour Maggie Cheung par exemple, qui eut bien du mal, paraît-il, à se concentrer sur la scène qu'elle était en train de jouer sans savoir ce qu'allait devenir son personnage. Il lui a fallu comprendre, avec l'aide de son partenaire (Tony Leung) que c'était elle, par son jeu, ses inventions d'actrice, qui allait fournir au réalisateur les idées et les motifs à partir desquels il construirait son histoire et son personnage. *In the mood for love*, du moins c'est ce que dit son auteur, est un film qui doit beaucoup aux circonstances. Initialement, il a été pensé dans le cadre d'une série de trois courts-métrages portant sur le thème de la nourriture. Le court-métrage central de cette série a servi de matrice au film. L'idée de départ, c'est qu'un changement dans la pratique culinaire induit une transformation profonde dans la façon de vivre. On

retrouve des bribes de ce projet initial dans le film : Madame Chan, l'un des personnages principaux de cette histoire, sort fréquemment de l'appartement collectif où elle habite pour aller acheter des nouilles chez un traiteur. Cet acte, en apparence banal lui donne l'occasion de s'échapper un court instant de l'univers étouffant où elle vit. Elle illumine alors une fraction de seconde par sa beauté le chagrin ou la mémoire de celui qui la regarde. Même l'apparition quasi-révolutionnaire de l'autocuisseuse qui d'une part libère du temps pour la femme (elle peut par exemple lire le journal) mais de l'autre l'enferme définitivement chez elle ne l'empêchera pas d'aller chercher ses plats dehors, dans le monde, là où les êtres s'exposent, se croisent et se regardent. Ainsi le motif de la nourriture fournit-il avec son cadre très lâche une somme de situations (la condition féminine marquée ici symboliquement par le choix de robes toujours longues, et au col très haut ; le rapport entre l'appartement et la rue, la foule et les voisins, les regards qui jugent et ceux qui compatissent ou qui désirent...) à partir desquels le réalisateur va pouvoir fixer son histoire et imaginer ses personnages. L'intrigue est facile à résumer : un homme et une femme, voisins de palier, découvrent simultanément que leurs conjoints s'aiment et les trompent. Une relation très particulière se noue dès lors entre eux, toute entière fondée sur le rejet du modèle proposé par le couple des amants infidèles. Cette intrigue sert de cadre au film mais à l'intérieur de ce cadre Wong Kar Wai improvise constamment.

Deux exemples : la scène finale se passe dans le temple d'Angkor au Cambodge. Cette scène n'était pas prévue au départ. C'est en tournant un autre film au Cambodge que Wong Kar Wai a eu l'idée de cette scène. Or c'est elle qui donne tout son sens au film. De la même façon, dans la première version du film – une version longue de près de trois heures – le réalisateur avait

prévu une scène d'amour entre Monsieur Chow et Madame Chan. Pour que son film puisse être présenté au festival de Cannes, Wong Kar Wai s'est résigné à en modifier le format et a coupé certaines scènes dont celle-là. Là encore, c'est le sens du film qui change radicalement. On le voit la méthode de Wong Kar Wai est évolutive : c'est le film qui impose sa loi et son mouvement au réalisateur, qui, lui ne fait que suivre. Du coup le résultat semble tenir autant aux circonstances qu'à une intention d'auteur et cela nous autorise, nous, les spectateurs, à nous fonder sur ce résultat tel qu'il nous est proposé, avec sa part d'improvisation et d'incertitude, pour en dégager ou en construire le sens.

Si le film porte la trace de sa genèse, de son invention progressive, il n'en offre pas moins aux yeux du spectateur une unité remarquable, notamment par sa perfection formelle. Le réalisateur en effet s'est imposé quelques contraintes dans sa manière de filmer, qui se retrouvent tout au long de l'histoire. D'abord le choix d'une intrigue extrêmement simple, bâtie un peu comme un nouveau selon un ordre chronologique autour de deux personnages principaux et quelques rares personnages secondaires ; jamais, par exemple, les époux volages, qui ont pourtant un rôle essentiel dans l'histoire ne sont montrés de face à l'écran : ou on les devine, ou ils sont joués par les deux autres conjoints. Cela a pour effet de recentrer toujours l'attention sur les deux époux trahis dont on est alors forcé d'adopter le point de vue. Ensuite le choix des lieux, imposé par le motif de la nourriture : lieux clos, intimes, espaces privés et donc très étroits, parfois même exigus (couloir d'immeubles, chambres, cuisines, salles à manger, restaurants, ruelles). Ce choix impose au réalisateur de filmer en plans serrés ou en gros plans de telle façon que n'apparaissent jamais sur l'écran que des fragments de corps ou d'objets (jambes, pieds, genoux,

hanches, visages, mains...) ou alors des silhouettes en pied mais juste une fraction de seconde, se découplant dans le cadre d'une porte, d'une fenêtre, d'un couloir. L'effet est, pour le spectateur, une inévitable sensation d'étouffement (d'autant plus que dans ces lieux clos les couleurs sont sombres) qu'accentue le retour quasi obsédant de certaines scènes – scènes-refrains en quelque sorte – accompagnées par la même petite valse mélancolique qui finit par devenir presque irritante. Dans un pareil contexte, les quelques scènes qui permettent une vue d'ensemble, ou, du moins, élargie parce qu'il y a de la profondeur (le couloir d'un hôtel) ou du champ latéralement (une ruelle) ou enfin parce qu'elles sont tournées en extérieur comme la scène finale dans le temple d'Angkor, jouent un rôle essentiel dans le film en apportant au spectateur le sentiment d'une véritable libération intérieure.

**On retrouve dans cette manière de filmer ce que Camus disait de l'art de Madame de La Fayette dans *La Princesse de Clèves* : la tentative dans l'acte créateur d'opposer à l'arbitraire des passions – ici exprimée dans la part de création abandonnée à l'improvisation et aux circonstances – la rigueur d'une forme où peut se lire à travers l'élégance et la singularité d'un style la poigne d'une volonté ferme désireuse d'imposer sa liberté.** (Visuellement cela se traduit dans l'épilogue du film pas cette capacité à introduire de la distance, de l'espace, de la lumière dans une situation où l'on était totalement enfermé et d'où il ne paraissait pas possible de sortir).

### **Le statut de la narration :**

**W**ong Kar Wai dans ce film nous présente un rapport particulier du cinéma et de l'écriture à la fois dans son thème puisqu'il nous raconte la naissance d'un écrivain (Monsieur Chow) et dans l'utilisation qu'il fait de l'écrit. Le film en effet est encadré par deux

textes écrits, des colonnes d'idéogrammes blancs se détachant sur un fond noir. Ces textes – des fragments de récit – dans la mesure où ils appartiennent à un autre langage que celui du cinéma, nous permettent de sortir du film sans pour autant sortir de la fiction et de découvrir par ce biais quel est le rôle et la place que le réalisateur attribue à la narration dans son projet. Le premier, en ouverture du film, se présente comme un fragment détaché d'un récit dont on ne sait pas s'il s'agit d'un roman ou d'un souvenir, ni dans quel lieu ou à quelle époque il se situe : *Elle était timide, tête baissée, lui donnant une chance de s'approcher. Mais il avait trop peur pour le faire. Elle s'était détournée et était partie.* De qui s'agit-il dans ce récit ? Qui le raconte ? Quel est le texte d'où est tiré cet extrait ? Toutes ces questions restent sans réponse (en fait un roman de Leu Yee Chang, romancier de Hong Kong dans les années 60) ; on peut seulement supposer que le film qui commence constitue lui-même la réponse. Le fait est que ce fragment d'histoire entre en résonance avec celle qui nous est racontée : une même rencontre "embarrassante", une même attitude hésitante et timide des deux protagonistes et pour finir, un même échec ou, en tout cas, une même abstention, une même esquive au moment de la réalisation. Récit donc, qu'il soit écrit ou filmé, qui ouvre sur de l'inaccompli mais un inaccompli qui ouvre à son tour sur autre chose : le film, là où le récit écrit s'interrompt et peut-être l'écriture d'un livre ou la réalisation du film là où l'histoire qu'il raconte à son tour s'interrompt – autrement dit la possibilité d'écrire une histoire, d'en faire un film, de faire œuvre là où la vie s'en tient au seul possible. La formule de film, ce serait peut-être le célèbre vers de Baudelaire dans *A une passante* : *Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais.*

L'autre question est de savoir qui raconte cette histoire ou ce commencement d'histoire qui aurait pu avoir lieu dans le passé et ne s'est

pas accompli. Là encore les réponses sont à chercher dans le film : est-ce l'histoire que Monsieur Chow écrit avec le concours de Madame Chan ? Mais elle est présentée dans le film comme un roman de chevalerie. Une autre réponse peut être trouvée à l'autre bout du film dans la sorte d'épilogue qui le termine. Nous sommes dans un autre lieu et dans un autre temps que ceux de l'histoire racontée. Nous sommes en effet au Cambodge quelques années plus tard. Monsieur Chow, le protagoniste de l'histoire, se rend tout seul dans les ruines du temple d'Angkor où on le voit accomplir une sorte de rite dont il avait expliqué le principe à son ami Ping : autrefois, dans les légendes, on racontait que lorsque les gens avaient un secret douloureux dont ils voulaient se débarrasser, ils gravissaient la pente d'une montagne et le confiaient au trou d'un arbre avant de reboucher ce trou avec de la terre. Ce n'est pas à un arbre que Monsieur Chow confie son secret, ni sur le sommet d'une montagne qu'il se rend, mais dans le sanctuaire d'un temple en ruine à Angkor où il applique sa bouche sur le trou d'un mur comme s'il l'embrassait. Ainsi, semble-t-il, il délivre son secret, ou plutôt il s'en délivre comme s'il racontait, comme s'il le confiait à quelqu'un. On peut donc raisonnablement penser que ce que ce film nous montre n'est autre que ce secret que Monsieur Chow abandonne dans le silence d'un temple, d'autant plus que le trou rond qu'il a choisi pour l'y déposer peut faire penser à l'ocille d'une caméra.

Le deuxième carton en idéogrammes chinois aussitôt après la fin du film confirmerait cette hypothèse. On peut y lire les mots suivants, autres fragments détachés d'un récit : *Les jours perdus restaient visibles, insaisissables comme derrière une vitre poussiéreuse. Il se souvient toujours de ce qui s'est passé. S'il avait pu briser cette vitre, il aurait retrouvé les jours perdus.* Dans ce fragment, ce n'est plus de récit qu'il s'agit ou d'écriture, ou

## *Référence*

de paroles, mais de mémoire et de vision. Il y a une manière de voir qui est une manière de se souvenir et inversement une manière de se souvenir qui est un manière de voir à l'intérieur du passé. Pour y parvenir, il s'agit de briser une paroi de verre qui s'est interposée entre soi et le passé et qui s'est recouverte progressivement de poussière. Dépoussiérer, rendre le temps transparent, briser enfin cette vitre qui momifie les jours anciens pour leur rendre la vie, tel est le rôle que s'assigne ici le cinéma, lequel ne fait dès lors plus qu'un avec l'exercice de la mémoire. C'est en effet le projet avoué de Wong Kar Wai de restituer dans ce film le Hong Kong des années 60 qui fut le cadre de son enfance – autrement dit de rejoindre l'enfant qu'il a été au milieu d'un monde donné mais pas encore interprété. Et c'est sans doute pour rendre ce passé vivant qu'il a recours à cette fiction d'un amour ancien laissé en souffrance sans qu'aucun lien avec la biographie n'apparaisse explicitement. Une sorte de relais dès lors passe du protagoniste du film, monsieur Chow, amoureux et écrivain, au narrateur (c'est lui qui confie son histoire aux murs d'Angkor) puis au réalisateur du film puisque ce secret nous est en définitive raconté par Wong Kar Wai lui-même. Cette coïncidence finale entre le personnage, le narrateur et le réalisateur est en quelque sorte confirmée par l'apparition à la toute fin du film d'un petit garçon, le fils de Madame Chan, qui a l'âge du réalisateur. Est-il aussi le fils de Monsieur Chow – le film ne le dit pas, même s'il le laisse supposer - en tout cas, s'il est Wong Kar Wai vivant au milieu de son passé ressuscité, il est le fils de leur histoire. (On retrouve ici la conclusion de *La Princesse de Clèves* avec laquelle ce film n'est décidément pas sans ressemblance : le renoncement à l'amour et la retraite de Madame de Clèves dans une maison religieuse nous aident à comprendre qu'à la fin du roman, elle est capable d'écrire l'histoire qu'elle vient de vivre, autrement dit

de se détacher de son histoire pour en devenir la narratrice et se confondre alors dans sa vision avec l'auteur, Madame de La Fayette).

S'expliquent ainsi sans doute en partie certains choix esthétiques du film : le cadre élu du Hong Kong des années soixante, l'exiguïté des lieux semblables à ces îlots de passé dégagés de l'oubli, la multiplication des détails concrets, des objets portant leur époque inscrite en eux, les couleurs amorties, presque sépia par endroits, l'espèce de brume faiblement colorée (rouge, brune) qui enveloppe les personnages comme si Wong Kar Wai filmait en effet à travers la vitre empoussiérée de sa mémoire et qu'il essayait de la briser par la puissance de sa vision. Les plus belles scènes sont ainsi filmées dans le tremblement d'une lumière nocturne ou d'une lumière reflétée dans un miroir. La nuit et le miroir où la beauté des gestes de la rencontre un moment passe en tremblant s'ouvrent sur la profondeur de la mémoire. Et celle-ci, dans ces instants particulièrement intenses, semble, en même temps qu'elle le répète, ralentir le temps : les gestes se décomposent, soulignés par la petite valse mélancolique qui revient, et parfois fugitivement se figent comme dans ce plan où Madame Chan quittant la chambre d'hôtel se retourne vers Monsieur Chow et lui sourit avant de disparaître ou cet autre lorsque Monsieur Chow et Madame Chan, simulant la scène de leurs adieux se prennent la main, puis la lâchent, et la reprennent. De nombreuses scènes en revanche, notamment celles qui ont pour cadre la ruelle derrière l'immeuble, sont filmées à travers les barreaux d'une fenêtre grillagée comme si celui qui filme ou raconte était enfermé lui-même, à la manière de ses personnages, dans une cage qui rendrait impossible tout retour à ce passé où l'avenir s'engage si mal.

**La passion est ainsi doublement mise à distance : par le recul dans le temps et par le retrait dans la fiction.**

## Comprendre la passion ■

**L**e rapport à la passion, tel qu'il est représenté dans ce film, peut se décomposer en quatre mouvements plus ou moins simultanés. Il s'agit pour Monsieur Chow et Madame Chan dans un premier temps de comprendre comment leurs époux respectifs en sont venus à les trahir. C'est en conjuguant leurs efforts qu'ils pourront y parvenir et cela leur donnera l'occasion de se connaître. Il s'agira dans un second temps, par ce travail de compréhension mené à deux, de se dépandre à la fois du sentiment qu'ils éprouvent pour leurs conjoints et de la souffrance que ceux-ci leur font subir, notamment celle de la jalousie et du sentiment de l'abandon. Dans un troisième mouvement, mais se produisant à rebours des deux premiers, ils vont s'éprendre, au départ sans s'en rendre compte, l'un de l'autre. Il va s'agir alors pour eux dans un quatrième et dernier temps de s'apprendre mutuellement à se détacher de ce sentiment qui les entraîne au-delà des limites qu'ils se sont imposées.

### *Apprivoiser la douleur :*

**S**i Monsieur Chow et Madame Chan se parlent, se rencontrent, se fixent des rendez-vous, c'est qu'ils ont une tâche à accomplir en commun. L'un et l'autre veulent comprendre l'événement qui a fondu sur leur vie un peu comme au moment du déménagement, la grande armoire des Chan, celle qui contient tous leurs effets personnels, la vie intime, le passé d'un couple, fait irruption, à cause d'une erreur des déménageurs, dans la chambre des Chow où elle semble réclamer pour elle toute la place. Dès le début du film, la passion se traduit narrativement par un grand déménagement, au sens propre et au sens figuré un "remue-ménage". Ils se retrouvent ainsi prisonniers à cause de l'exa-

cerbation du sentiment d'une situation qui leur est imposée par les autres. Autrement dit, ils ne font que subir, la passivité est à son comble et c'est pourquoi l'on peut commencer à parler de passion. C'est pour comprendre la genèse de cet événement que Monsieur Chow invite Madame Chan au restaurant et que, procédant l'un et l'autre à une sorte de recouplement d'indices, ils se confirment mutuellement leurs soupçons : Monsieur Chan a offert à Madame Chow le même sac que celui qu'il a offert à sa femme et, symétriquement, Madame Chow a rapporté de l'un de ses voyages la même cravate à Monsieur Chan et à son mari. Cette maladresse est doublement blessante : d'abord parce qu'elle prouve la trahison et ensuite parce qu'elle nie la singularité des êtres. Dans l'ardeur de leur désir, en leur offrant le même cadeau, Monsieur Chan et Madame Chow confondent leurs époux et leurs amants et signalent ainsi que c'est moins telle ou telle personne qu'ils aiment que l'intensité de leur désir.

La souffrance éprouvée par les deux époux trahis est alors sans doute vive mais elle est exprimée avec cette infinie discrétion qui est l'une des principales caractéristiques de ce film (sa pudeur) : le silence de Monsieur Chow lorsque Madame Chan lui confirme la trahison de sa femme, sa difficulté à allumer son briquet, l'incapacité où Madame Chan se trouve de poursuivre jusqu'à son terme la simulation de la scène de la rencontre des deux époux, ou bien encore ses larmes lorsqu'ils jouent l'aveu du mari.

Pour apprivoiser cette douleur et parvenir à la compréhension, Monsieur Chow et Madame Chan auront recours à une méthode qui n'est pas nouvelle puisqu'elle fait la richesse d'un théâtre comme celui de Marivaux par exemple ou l'efficacité d'une thérapie comme celle du psychodrame : il s'agit de simuler pour à la fois faire apparaître une vérité que l'on ne connaît pas encore et se permettre de l'assimiler progres-

sivement. Ainsi dans une ruelle écartée dont ils ont fait la scène de leur théâtre intime et qui a pour unique décor un grand mur gris coupé horizontalement par une longue ligne rouge et orné de grandes fenêtres grillagées, ils se jouent pour eux-mêmes la scène de la rencontre de leurs époux. Mais la douleur est trop vive, notamment pour Madame Chan, et ils sont obligés d'interrompre cette répétition, littéralement de la laisser en souffrance. De la même manière, ils jouent la scène du premier repas au restaurant, du premier rendez-vous à l'hôtel et des conversations furtives dans le taxi. Ils découvrent ainsi par quels désirs, par quelles hésitations ou quels tourments sont passés les amants. Les larmes en effet n'ont pas été absentes de cette rencontre.

De même qu'ils imaginent en le répétant le commencement de la liaison de leurs époux, ils anticipent pour eux ce qui les attend et qu'ils redoutent, notamment, pour Madame Chan, le moment où elle devra affronter la vérité en face, lorsque répondant à ses questions, son mari lui avouera qu'il a une maîtresse. Cette méthode est douloureuse mais efficace puisqu'elle consiste à se rendre progressivement maître de sa jalousie en jugulant le pouvoir dangereux de l'imagination par le jeu et la fiction ; à lui donner forme en la formulant devant un autre ; à devenir provisoirement par le biais de la simulation celui ou celle qui vous fait du mal et prendre ainsi possession de l'événement inacceptable ; et enfin à filtrer peu à peu la douleur en la provoquant artificiellement de manière à garder un contrôle sur elle.

Une autre méthode consiste à procéder à des déplacements métaphoriques qui permettent eux aussi de se représenter la cause de sa souffrance. Il s'agit de chercher autour de soi des comportements ou des motifs dans lesquels on puisse figurer sous une forme concrète, donc maîtrisable, la scène obsédante de la trahison.

Chacun des deux protagonistes a, dans son environnement immédiat, une figure de ce que devient la vie quand on la laisse soumise à la "tyrannie d'Eros". Monsieur Chow a choisi paradoxalement pour ami Monsieur Ping, un homme aux appétits épais qui ne pense qu'à jouer, manger ou fréquenter les maisons closes – un peu l'équivalent des valets de comédie qui sont mus exclusivement par la faim, l'appétit sexuel ou l'appât du gain. Ainsi la première fois qu'il voit Madame Chan, Monsieur Ping a les yeux qui lui sortent de la tête et il est prêt à toutes les ruses pour la conduire dans son lit, y compris à se servir de son ami, Monsieur Chow, comme entremetteur. C'est lui qui apprendra à Monsieur Chow que sa femme le trompe et à qui, par conséquent, cette femme sera liée dans l'esprit du spectateur par le biais de la métonymie. (Par exemple, il conseille à Monsieur Chow de chasser son épouse de chez lui pour y laisser venir sa maîtresse ; c'est exactement ainsi que la femme de celui-ci agira, sauf qu'évidemment elle inversera les rôles). De son côté, Madame Chan a tous les jours devant les yeux l'image de son patron, Monsieur Ho, qui trompe ostensiblement sa femme et se sert pour cela des coups de téléphone pleins de tact de sa secrétaire. C'est en effet Madame Chan qu'il charge d'avertir sa femme qu'il ne rentrera pas dîner, de lui acheter le cadeau qui lui fera plaisir pour son anniversaire ou de retenir une table au restaurant pour déjeuner en tête-à-tête avec sa maîtresse. Madame Chan peut ainsi observer en tant que témoin et même de complice le spectacle sordide de l'infidélité conjugale, le comble étant peut-être l'affront que fait Monsieur Ho à sa femme lorsque le jour de son anniversaire il la rejoint pour dîner avec une cravate que sa maîtresse vient de lui offrir. C'est l'image même de l'événement qui bouleverse la vie de son propre couple et elle ne peut se sentir qu'éclaboussée par toute cette bassesse ; aussi est-ce sans doute contre ce modèle d'un

adultère de vaudeville qu'elle va tenter de construire par la suite la relation qui va l'attacher à Monsieur Chow : *Jamais nous ne serons comme eux* lui déclare-t-elle en sortant de sa chambre d'hôtel. Ce dont il faut se défendre c'est par conséquent moins du sublime ou de "l'absolu" de la passion, du désir de s'abolir avec l'autre dans la mort d'amour que de la médiocrité, parfois sordide, de la consommation.

Mais c'est dans le motif de la nourriture qu'ils vont trouver le meilleur moyen de se représenter la source de leur souffrance. Trois scènes successives permettent de comprendre comment les deux protagonistes vont s'emparer de ce motif pour parvenir à figurer l'insupportable. La scène du milieu relate une bévue commise par Amah, la servante de Madame Suen : celle-ci en effet remet à Madame Chan une lettre postée du Japon et destinée à Monsieur Chow. Madame Chan comprend alors instantanément que son mari, qui est en voyage d'affaire au Japon, n'y est pas seul. Elle appelle alors Monsieur Chow pour avoir confirmation et introduit pour la première fois sous la forme d'une suggestion le thème de la consommation de l'amour : *D'après vous que font-ils en ce moment ?*

Ce thème est abordé dans les deux autres scènes d'une manière à la fois symétrique et opposée. Les deux scènes sont en effet dominées toutes deux par la couleur rouge des objets (fauteuils du restaurant, rideaux de l'hôtel) ; elles sont construites dans le même ordre (une rencontre dans un lieu extérieur suivie d'une conversation dans un taxi). L'acte amoureux y est évoqué métaphoriquement sur un air de musique latino-américaine dans la scène du restaurant où Monsieur Chow et Madame Chan commandent le repas qu'auraient sans doute pris leurs époux. L'un et l'autre découvrent alors que leurs époux partagent le même goût pour la cuisine occidentale, la viande saignante et les sauces épicées – bref qu'ils se placent tous les deux du côté des carnas-

siers et des conquérants, de la modernité occidentale, de la recherche des sensations fortes, de tout ce qui caractérise un mode de vie appétitif plutôt que contemplatif, par opposition à la sensibilité plus "orientale" des protagonistes. Ensemble donc, comme leurs époux, Monsieur Chow et Madame Chan vont s'efforcer de consommer, avec la même réaction, c'est-à-dire péniblement, l'entrecôte bleue avec sa sauce trop épicée. Scène très "crue" si l'on peut dire – sans doute la plus "érotique" du film – sauf que Madame Chan, loin d'éprouver du plaisir, n'avale qu'avec difficulté la bouchée de viande rouge préalablement trempée dans la moutarde.

Symétriquement, de l'autre côté de la scène de la lettre, se trouve la scène de l'hôtel. Cette fois-ci ce n'est plus la musique latino-américaine qui accompagne la rencontre des deux protagonistes comme dans la scène du restaurant mais la valse Ymenji, le refrain mélancolique du film. A la différence de la précédente, construite sur une métaphore, celle-ci est bâtie toute entière sur une ellipse. On nous montre un lieu, le couloir d'un hôtel, c'est tout. Ce qui se passe dans la chambre ne nous est pas montré. On ne le saura que plus tard dans la suite du film. On sait simplement que Wong Kar Wai a hésité : que dans un premier temps, il a voulu montrer la simulation par les deux époux trahis de l'acte amoureux des deux autres mais qu'il a préféré couper cette scène au montage. On peut dès lors penser que dans la chambre d'hôtel, il ne s'est rien passé, puisque, c'est le principe de leur relation, ils ne seront jamais *comme eux*.

### *La naissance de la passion*

**M**ais à force de simuler la rencontre de leurs époux pour mieux la comprendre, Monsieur Chow et Madame Chan vont finir par connaître la même aventure et s'éprendre simultanément l'un de l'autre. C'est ce retournement qui constitue le prin-

cipal événement du film, celui qu'il cherche à mettre en scène : en même temps qu'ils s'apprennent mutuellement à apprivoiser leur chagrin, à se défaire du lien affectif qui les attachait à l'être avec lequel ils partageaient leur vie, les deux protagonistes presque à leur insu vont s'attacher à l'être qui les délivre, se constituer prisonniers de cet autre lien qui se tisse au rebours de celui qui se défait. Comme si, c'est peut-être la loi qui se dégage du film, le sentiment qui attache – la passion – était inextinguible, ne faisant que se déplacer d'un être à l'autre alors qu'on croit s'en débarrasser. Ainsi lorsque Monsieur Chow et Madame Chan "répètent" ensemble l'histoire de leurs époux, il faut entendre le mot "répétition" dans un double sens : à la fois comme la réitération simulée d'un passé qu'ils ne connaissent pas, d'une histoire qui a commencé sans eux pour progressivement les mettre hors-jeu et comme l'anticipation imaginaire d'une histoire qui cette fois-ci commence avec eux et cherche à se prolonger sous le jeu. Reste à savoir si le sentiment naît avec le théâtre, par le biais de la simulation, ou s'il le précède. Le film nous montre bien que le théâtre ne sert que de révélateur à un sentiment sous-jacent qui lui préexiste et n'attendait qu'un langage approprié pour accéder à la conscience des deux personnages.

Chez Wong Kar Wai comme chez Marivaux, Madame de La Fayette ou la plupart des écrivains qui ont cherché à décrire la naissance de l'amour, le sentiment s'éveille dans le silence des regards échangés. Plusieurs scènes, toutes très belles en dépit du caractère inévitablement stéréotypé de ce qu'elles ont à montrer, nous relatent l'événement du surgissement du sentiment dans une conscience. Les deux protagonistes se sont déjà croisés plusieurs fois et même parlés comme deux voisins qui ne peuvent pas ne pas se rencontrer. La première de ces rencontres, véritable scène d'exposition puisqu'elle met en place

le “carré amoureux” comme dit Marivaux, a lieu dans l’appartement de Madame Suen. Celle-ci organise chez elle une partie de Mah-jong. Il y a au moins trois parties de Mah-jong dans le film et chaque fois les protagonistes se situent en marge du jeu, errant sur les bords de la petite société que celui-ci constitue autour de lui, comme si le mah-jong représentait la vie sociale, l’espace des affaires humaines et des relations entre les gens mais délivrés de toute espèce de gravité ou de sérieux, transformé en simulacre, en règles absurdes ou superficielles, en jeu sans véritable enjeu, comme si le monde de la vie ensemble s’était soudain éloigné à cause de la violence de la trahison puis de l’intensité croissante du sentiment naissant. A la différence de la passion où tout est grave et où les liens qui unissent les individus peuvent brûler et détruire, les relations qui se nouent dans la vie ordinaire paraissent vides et légères, sans poids et sans gravité, suscitées par un prétexte purement arbitraire et donc presque comique. Cependant, à cause du sens très aigu que Madame Chan a des conventions sociales qui régissent la vie des femmes, elle éprouve un fort sentiment de culpabilité à l’idée de se trouver seule en compagnie d’un autre homme que son mari et leste ce monde si léger en apparence et si indifférent d’un poids terrible qui pèse sur la relation qui l’unit à Monsieur Chow. Poids redoublé par la vigilance de Madame Suen, femme plus âgée, propriétaire de l’appartement et qui règne sur ce monde, à la fois maîtresse des lieux et organisatrice du jeu, garante de l’animation et de l’ordre social, lequel ne tolère pas d’être bousculé trop longtemps.

L’éveil du sentiment dans les premières rencontres des deux protagonistes est marqué par l’usage du ralenti et l’accompagnement de la même petite valse mélancolique qui deviendra le refrain du film. Dans la première de ces scènes, Madame Chan rejoint son mari dans la salle de jeu. Assise en équilibre sur un

tabouret (comme pour mieux nous montrer qu’elle n’est pas vraiment posée dans sa vie, toujours en équilibre, prête à s’envoler...) à côté de son mari à qui elle donne des signes de son affection par des gestes tendres, elle ne participe pas au jeu. C’est alors que dans son dos surgit Madame Chow qui emprunte le même trajet qu’elle et qui elle aussi va rejoindre son mari. A la différence de Madame Chan, elle ne s’assied pas à côté de lui, mais prend sa place. De sorte que Monsieur Chow est obligé de quitter le jeu, il se lève et prend à son tour mais en sens inverse le chemin emprunté par les deux femmes pour regagner sa chambre. Ce double déplacement aura donné l’occasion à Monsieur Chow et Madame Chan de se croiser, de se frôler, de se sourire. En même temps, il place l’un en face de l’autre autour de la table de jeu les futurs amants adultères, Monsieur Chan et madame Chow.

Cette scène permet de faire apparaître ce qui d’emblée va lier les deux protagonistes du film : l’un et l’autre se situent résolument en dehors du jeu social, font mine de vivre avec les autres alors qu’ils sont en fait retirés au fond d’eux-mêmes dans leur vie intérieure ; l’un et l’autre s’effacent pour laisser passer Madame Chow avec sa robe rouge et son envie de gagner, et c’est ainsi, en s’effaçant, qu’ils sont amenés à se reconnaître et à se sourire, c’est de leur effacement respectif que semble naître la possibilité de leur rencontre et avec elle d’une autre réalité où ils pourraient tous les deux entrer dans le jeu.

La deuxième série de rencontres a lieu dans la ruelle en pente où se trouve la boutique du traiteur. C’est sans doute la scène la plus célèbre du film, un moment de magie pure comme peut parfois en donner le cinéma. Cette scène suit la découverte par Monsieur Chow que sa femme lui ment. On est par conséquent dans la tristesse de Monsieur Chow, son silence, sa solitude figurées à l’écran par la nuit dans la ville, les ruelles mal éclairées, les

escaliers sombres. C’est alors qu’apparaît, accompagnée par la petite mélodie mélancolique, “balançant le feston et l’ourlet” ainsi qu’un thermos au bout de son bras, la silhouette longue et mince de Madame Chan allant chercher du bouillon. Autour d’elle, quand ainsi elle s’échappe de l’univers où l’enferment sa condition de femme et la conduite des hommes qui l’entourent, le monde s’illumine. Elle est le mouvement, elle est la musique, elle est la lumière. “On dirait un serpent qui danse”, une mélodie de gestes échappés de la musique pour éclairer le chagrin d’un homme seul qui peut-être se souvient. C’est ce que nous dit la valse triste qui accompagne ses apparitions et qui semble n’être qu’une émanation de sa mélodie intérieure : partout où elle passe, elle transfigure les lieux et les regards par sa singulière, son anachronique beauté. Sans doute cette beauté doit-elle aussi beaucoup à la nostalgie de celui qui raconte et tente de regarder dans le passé “les jours enfuis” : ce qu’il semble y chercher pour s’en émouvoir, c’est ce moment magique des commencements, quand le chagrin empêchait de voir ce qui se passait dans les profondeurs du sentiment, cet avenir qui lentement, imperceptiblement naissait. La beauté de Madame Chan, alors, peut-être signifie-t-elle cela : la vie resurgissant avec le sentiment naissant dans un instant du temps en apparence déserté par elle ?

La troisième séquence où le sentiment se rend visible pour celui qui, depuis l’avenir où il est seul, l’observe et le regrette, évoque à nouveau une partie de Mah-jong. C’est une après-midi où il fait très chaud et où l’on a baissé les stores. Madame Chan a préféré rester chez elle parce que Madame Suen lui a fait une observation sur ses trop fréquentes sorties et qu’elle ne veut pas éveiller les soupçons. Comme à son habitude, elle reste en dehors du cercle des joueurs, légèrement en retrait et tourne longuement autour de la table d’un air pensif.

Visiblement, elle n'est pas là. Dans un coin de la pièce, le ventilateur tourne à fond au rythme d'un cœur qui s'affole et Madame Chan se dirige alors vers la seule fenêtre ouverte où la lumière tombe. Sa robe porte le motif d'une fleur de jonquille et toutes deux, Madame Chan et la fleur de jonquille sont pareillement tendues vers la lumière qu'elles reçoivent soit sur le visage soit sur la corolle, comme si elles s'étaient l'une et l'autre pour un temps libérées des conventions qui les retiennent prisonnières dans une cage transparente. De l'autre côté de l'absence, dans cette solitude partagée, Monsieur Chow leur répond, il fume une cigarette dans le local de son journal et s'éloigne un instant du groupe de ses collaborateurs pour s'approcher d'une porte vitrée sur laquelle on peut lire en lettres peintes le nom du journal : "singman". Un homme doit chanter sous l'apparence paisible de ce journaliste silencieux.

### L'apprentissage du détachement

Ce sentiment, ils l'éprouvent pareillement semble-t-il l'un pour l'autre. Ils découvrent, en l'accueillant, qu'il surgit sans crier gare dans une vie pour en bouleverser soudainement toutes les assises. Même si ses débuts sont semblables à la floraison d'un jonquille ou au passage d'une valse mélancolique, il devient vite de la viande que l'on dévore crue, des pleurs sous une douche et ce sont alors les appétits de Monsieur Ping ou les manœuvres de Monsieur Ho qui dominent la vie. C'est pourquoi Monsieur Chow et Madame Chan vont tenter d'inventer un nouveau mode d'expression pour leur sentiment, qui leur permette de l'apprivoiser, de le conduire et de le contrôler pour l'empêcher de virer au sordide. L'aventure de leurs époux leur servira de contre-modèle et ils utiliseront la méthode qui a été la leur pour combattre la jalousie et la souffrance affective : le théâtre. La représentation devient pour eux un

moyen de se tenir à distance l'un de l'autre et de ce qui leur arrive. Lorsque Monsieur Chow et Madame Chan simulent pour mieux la comprendre la scène de la rencontre de leurs conjoints, chacun joue le rôle de l'époux de l'autre. Madame Chan corrige Monsieur Chow sans doute parce que la manière qu'il a de jouer ne correspond pas à ce qu'elle connaît de son mari ou, pour être plus exact, parce qu'imaginer que son mari ait fait les premiers pas lui est proprement insupportable. Mais sans doute aussi, on peut le penser, parce que le rôle ne correspond pas à ce qu'elle entrevoit dans son sentiment de la personnalité de Monsieur Chow ni à ce qu'elle ressent déjà pour lui. Vraisemblablement le mari de Madame Chan a bien agi comme Monsieur Chow l'imagine, mais c'est elle, Madame Chan, qui non seulement ne veut pas l'admettre parce que cela lui fait trop mal mais surtout parce qu'elle veut reconstruire la scène autrement : non pas telle qu'elle s'est réellement passée entre les deux époux infidèles mais comme elle voudrait qu'elle se passe pour elle et pour Monsieur Chow. Ce n'est en définitive pas tant le passé qu'il s'agit de restituer que l'avenir qu'il s'agit de préparer. Autrement dit, il se peut qu'elle se sente blessée par cette évocation de la trahison de son mari, mais surtout elle se sert, peut-être à son insu, de la mise en scène de cette trahison pour tisser la relation naissante qui l'attache déjà à Monsieur Chow et lui donner un langage ou une image. La liaison des autres sert à la fois de canevas et de contre-modèle à leur relation. Il faut la rejouer et la corriger pour inventer une nouvelle façon d'aimer. Peu importe la vérité de ce qui s'est passé – de toutes façons, comme le dit très justement Monsieur Chow, cela a eu lieu – peu importe de savoir qui des deux époux a trahi le premier, l'important est de savoir ce qu'on en fait, comment l'on retourne la tapisserie des amours défaites pour tisser sur son envers avec les mêmes fils les motifs d'une his-

toire d'amour nouvelle (c'est aussi le propos du réalisateur de cinéma) : "l'amour est à réinventer". Mais cela, sans doute, bien que les sourires se répondent n'est alors qu'à demi conscient, occulté par la douleur toute récente de l'abandon. Cette reconstitution imaginaire de la scène de la rencontre des époux devenant la scène réelle de la rencontre amoureuse des protagonistes reste en suspens. Madame Chan souffre trop pour aller jusqu'au bout de son rôle. Elle y parviendra cependant plus tard dans le film, lorsque Monsieur Chow, pour se débarrasser du sentiment dont il se sent soudain prisonnier en découvrant qu'il éprouve de la jalousie pour le mari de Madame Chan, vient demander à celle-ci de jouer avec lui par anticipation la scène de leurs adieux. La scène de théâtre n'est dès lors plus tournée vers un passé qu'elle essaierait de retrouver pour le comprendre et l'assimiler, mais vers un avenir qu'elle cherche à prévenir pour s'en prémunir. Or c'est curieusement au moment où ils semblent délaisser le passé que celui-ci fait irruption sur la scène et se donne brutalement à comprendre : Monsieur Chow et Madame Chan éprouvent tous les deux simultanément ce que leurs époux ont pu eux-mêmes éprouver lorsque pour la première fois ils ont cédé à leur sentiment parce qu'ils ne pouvaient plus lui échapper, autrement dit lorsque leur sentiment a brutalement viré à la passion. En simulant leurs adieux, ils parviennent donc à jouer jusqu'à son terme la scène de la rencontre de leurs époux parce qu'un bref moment ils quittent le domaine de la fiction pour entrer dans le territoire du vrai, celui où le sentiment attache et fait souffrir, ne tolérant pas qu'on lui résiste. Le geste que Madame Chan ne parvenait pas à faire, c'est Monsieur Chow qui l'accomplit : il lui prend la main ; et la formule qu'elle ne voulait pas entendre dans la bouche de son mari, c'est elle qui la prononce : *Je ne veux pas rentrer ce soir*. Ils comprennent du même coup comment l'on franchit sans

s'en apercevoir la ligne de démarcation qui sépare l'entraide entre deux solitaires d'une liaison adultère : **c'est en passant de la tristesse à la tendre consolation que l'on se retrouve tout à coup dans l'étreinte ; c'est aussi par le jeu, la simulation la fiction que l'on se trouve tout à coup au cœur du sérieux de la vie et de ses enjeux véritables. Ainsi de la violence de la trahison passe-t-on à l'événement de sa compréhension mais pour cela il faut passer soi-même par l'épreuve du sentiment et son exacerbation passionnelle.** Bref, il faut consentir à passer de la souffrance de la jalousie à celle de l'amour impossible comme si la loi était celle d'une aliénation de toute manière inéluctable. L'expérience du sentiment serait en définitive celle-ci : on comprend toujours trop tard, soit à l'instant où il vire à la passion, que l'on est pris et qu'il nous attache. C'est pour contourner cette loi et se donner les moyens de résister à la toute puissance du sentiment que Monsieur Chow et Madame Chan vont devoir inventer des armes appropriées.

La scène de l'anticipation des adieux en est une, qui leur permet de mettre en perspective leur présent et d'inventer une suite à leur relation. A la question qu'ils se sont posée jusqu'ici (comment accepter la trahison ?) en succède une autre (que faire de cette relation qui en résulte ?). Monsieur Chow offre une alternative à Madame Chan : il a décidé de partir à Singapour afin de se détacher et de mettre sa passion à distance. Il lui propose de le suivre. Autrement dit il fait reposer sur elle l'acte de la décision. Dans la suite du film, dans une sorte de danse improvisée sur la célèbre chanson de Nat King Cole "Quizàs, quizàs, quizàs", ils se poursuivent, se cherchent, s'évitent, comptant sans doute davantage sur les circonstances que sur eux-mêmes pour se retrouver, c'est-à-dire décident de ne pas décider, et se ratent. Aucun ne veut prendre sur lui la décision de transformer le lien en relation amoureuse et, du coup, le

choix de Monsieur Chow se trouve donc en quelque sorte confirmé par les événements.

Avant d'en arriver à cet effilochage de la relation, à cette manière de lui mettre un terme en ne la terminant pas, il leur faut, à l'intérieur du cadre ou du prétexte fourni par l'imitation de la liaison de leurs conjoints, trouver une manière de faire qui ne la répète pas pour en éviter et les aspects sordides et la dimension passionnelle. Toute une série de scènes, dans le film, évoque la façon dont ils passent le temps lorsqu'ils sont seuls ensemble dans la chambre de Monsieur Chow alors que les voisins sont réunis tout près d'eux dans l'appartement de Monsieur Koo pour jouer au Mah-jong. Ces scènes nous sont présentées comme le récit d'une relation adultère : Monsieur Chow et Madame Chan se cachent des regards des autres pour se retrouver, ressentent un fort sentiment de culpabilité, passent des nuits entières ensemble dans la même chambre et l'on retrouve autour d'eux au petit matin le désordre des nuits d'amour. La radio d'ailleurs semble en proposer un commentaire ironique : *Les échanges ont été soutenus ce matin.* Mais qu'ont-ils fait réellement tout ce temps ? Là où leurs époux auraient accompli ce que font tous les couples adultères, eux se sont contentés de partager la nourriture et l'écriture. Ceux qui ont pris pour devise de ne jamais être *comme eux* ne peuvent que rester toujours dans les marges ou au bord de l'étreinte. **Ils s'aiment à distance, tangentiellement selon la loi d'un mouvement asymptotique qui impose de se rapprocher toujours sans jamais se toucher ou s'atteindre.** C'est alors qu'ils décident de réutiliser mais en en inversant le sens, le motif de la nourriture découvert lorsqu'ils avaient tenté pour les comprendre d'imiter leurs conjoints : alors que ceux-ci consomment, on s'en souvient, de la viande saignante, Monsieur Chow et Madame Chan dégustent ensemble de la soupe au sésame ou des nouilles bouillies. Leurs répliques les plus

osées sont sans aucun doute celles-ci : **Monsieur Chow** : *J'ajoute un peu de soja ?* **Madame Chan** : *Ch-chut ! Non, non, juste un peu de nouilles* et **Monsieur Chow** qui insiste : *Je vous mets un peu de soja.*

L'autre occupation, celle qui va leur prendre tout leur temps et leur offrir la seule véritable issue est l'écriture. Monsieur Chow et Madame Chan aiment tous les deux les romans de chevalerie qu'ils lisent en feuillets dans les journaux. Monsieur Chow depuis que sa femme l'a quitté a retrouvé le goût d'en écrire et Madame Chan se propose de le relire. Ils inventent ainsi peu à peu une relation qui repose principalement sur l'acte partagé de la création littéraire. Elle commence à distance, dans la solitude pour finir dans la proximité et la complicité. Ils parviennent à créer un monde parallèle – une autre scène – bien à eux où ils sont libres de vivre comme ils l'entendent et surtout ensemble loin des regards qui les jugent ou des comportements qu'eux-mêmes jugent indignes (ou tout simplement impossibles parce que leur conjoints en accomplissant l'amour leur en ont barré l'accès). Toutes les scènes qui évoquent cette activité partagée ainsi que la complicité amoureuse qui en résulte sont parmi les plus belles : elles sont toutes filmées dans le miroir (et notamment d'intenses échanges de regards) qui à la fois brouille et intensifie l'image, de sorte que le couple qui se profile à l'horizon du geste d'écrire paraît davantage un reflet qu'une réalité. Monsieur Chow et Madame Chan ne peuvent vivre leur histoire qu'à travers des histoires inventées ou simulées, qu'à travers la fiction. C'est là, dans l'imaginaire, qu'ils se retrouvent et c'est pourquoi cette histoire n'a pas besoin d'être incarnée. La passion, cette inflammation du sentiment, n'est qu'un produit de l'imagination qui n'a besoin que d'elle-même pour s'alimenter et se prolonger dans la durée. Le choix des deux amants virtuels, la résultante de leurs hésitations, semble être en définitive celui de la distance et de

l'inaccomplissement. Lui seul permet de garder l'autre absent et de faire de lui une figure désincarnée de l'absolu.

On peut comprendre dès lors la fin que Wong Kar Wai a imaginée pour son film : le secret que Monsieur Chow souffle dans le mur du temple d'Angkor n'est autre que l'œuvre qu'il a pu écrire grâce à l'aide et à la présence de Madame Chan, à la fois proche et distante, en ne consommant pas l'amour mais en l'écrivant et en le transposant. **Bref, on aurait là une illustration, somme toute attendue, de la théorie de la sublimation ou, peut-être, un prolongement contemporain et asiatique de l'éthique de la fin amor, comme on voudra. L'idée serait peut-être que c'est finalement en gardant le désir sans le satisfaire dans la mesure où il stimule l'imagination créatrice que se bâtissent les civilisations les plus raffinées :** Angkor, avec ses bas reliefs mettant en scène toutes les péripéties de l'amour ou un film comme *In the mood for love* pourraient en être de belles preuves.

## Conclusion ■

**M**ais peut-être peut-on lire autrement cet épilogue. Wong Kar Wai choisit de nous y arracher au monde exigu des appartements du vieux Hong Kong et à l'ambiance étouffante des relations passionnelles pour nous projeter dans un espace nouveau, lumineux, élargi. *Soudain élargissement du monde*, écrivait Henri Michaux pour définir la poésie. Ce dégageant est rendu possible grâce

au court extrait d'un documentaire où nous est présentée la visite rendue par le général De Gaulle au roi Sihanouk au Cambodge en 1966. Outre son utilité narrative (il fixe le cadre spatio-temporel et justifie la présence de Monsieur Chow, journaliste, à Phnom Penh), ce documentaire a un effet poétique : il suit le mouvement d'une venue et montre l'accueil qui lui est réservé ; il permet, en ouvrant l'espace et le temps, de passer des lieux clos à l'espace du dehors, de l'histoire individuelle à la grande histoire (elle est ici malheureusement sur le point de sortir sa grande hache), voire même à l'immémorial avec les ruines d'Angkor. Quelque chose s'ouvre, à la fin, en même temps que la lumière du dehors nous accueille. Il semble que le secret de Monsieur Chow, une fois confié à la paroi du temple d'Angkor, se transforme en mouvement de caméra quasi aérien et se mette à circuler en se déployant sous les voûtes du temple. Un poids s'est comme aboli à partir du moment où Monsieur Chow s'est délivré de son secret. Mais à qui l'a-t-il remis pour être à ce point soulagé ? Pendant tout le temps qu'aura duré l'accomplissement de son petit rite, il aura été accompagné par le regard bienveillant d'un jeune moine en costume orange. C'est comme si c'était à lui et à ce qu'il représente qu'il avait remis son secret, à une conscience plus vaste qui l'englobe et finalement l'apaise. Cette conscience est figurée dans le film par le temple, l'espace, la lumière qui le baignent et par cette présence vivante du jeune moine près de lui. Ce regard, c'est aussi celui du réalisateur – Wong Kar Wai ou celui qu'est peut-être devenu Monsieur Chow quelques années plus tard – sembla-

ble au regard de l'enfant qu'il est parvenu à rejoindre en brisant par la puissance de sa vision la vitre poussiéreuse du passé ; il s'incarne, lui, dans le fils de madame Chan ou le jeune moine du temple d'Angkor. Enfin, c'est notre regard à nous, les spectateurs du film, qui par notre capacité d'attention et de compréhension, pouvons accueillir ce secret, le faire nôtre et, pour une part, nous y retrouver. Peut-être aussi, pour ne pas quitter cette région du monde et de la culture, pourrions-nous faire nôtres également ces paroles que Shiva adresse à Arjuna dans la dernière section du Bhagavad gîtâ, qui nous invitent à remonter le courant violent de la passion par laquelle nous sommes engagés dans la chair du monde pour nous détacher de l'objet de nos actions et leur donner une destination qui soit la plus désintéressée possible :

*Si l'on porte un corps, on ne peut se détacher des actes totalement,*

*Mais celui qui se détache du fruit des actes, voilà le détaché...*

Il s'agit pour Monsieur Chow de ne garder de la passion que "la disposition à aimer", ou à sentir, d'agir dans le climat de cette disposition puisqu'il a un corps et qu'il appartient au monde, mais de telle façon qu'il soit en mesure de se détacher aussitôt du résultat de cette action ou de la situation qu'elle aura contribué à faire naître. Ainsi sans renoncer au sentiment ni à son expression passionnelle mais en les prenant à rebours et sans éluder la douleur, pourra-t-il peut-être rester libre vis-à-vis de leur puissance d'aliénation et donner à sa vie, sous la forme d'une œuvre ou d'un "style", la forme qui attestera cette liberté.

J.-M. S.

Les archives sur internet de

*Référence*  
LA REVUE DES PRÉPAS

[www.reference.klubprepa.net](http://www.reference.klubprepa.net)

*Référence*

Numéro 35 • Octobre 2004