



HAL
open science

Wong Kar-wai : pour un cinéma de l'exappropriation

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Wong Kar-wai : pour un cinéma de l'exappropriation. Trafic : revue de cinéma, 2005. hal-02533773

HAL Id: hal-02533773

<https://amu.hal.science/hal-02533773>

Submitted on 3 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Wong Kar-wai : pour un cinéma de l'exappropriation

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Trafic, n° 53, printemps 2005, P.O.L, p. 21-26
(version corrigée)*

« Quand je la croise, 1 millimètre nous sépare. Je ne savais rien d'elle. 6 heures plus tard, elle est tombée amoureuse d'un autre. »

Chungking Express

Derrière les apparences et la multitude des mégapoles modernes, dont Hong Kong est, dans le cinéma de Wong Kar-wai, l'incarnation idéal-typique, une architectonique de l'esseulement fondamental, une somme de solitudes juxtaposées, au mieux accolées, comme dans *Nos années sauvages*, *Chungking Express* ou *Les Anges déchus*, qui jamais ne forment une totalité, ne fusionnent dans une communauté, ne s'annulent comme pluralité, c'est-à-dire comme solitudes. Mouvement au ralenti du bras du policier matricule 633 (Tony Leung Chiu-wai) buvant son café accoudé au snack-bar de *Chungking Express*, reculé, en retrait, « gommé » à l'arrière-plan d'une foule de passants « en accélération » : déplacements effaçant/effacés déjà avant d'être tracés, trajectoires à peine effleurées ; blocs masquant qui viennent obscurcir le premier plan mais immédiatement démasqués dans leur statut masquant, et démasqués en tant qu'ils révèlent une distance ; ignorance du délaissé ; étanchéité des affects. Ici une serveuse (Faye Wong) n'est pas même *dé-solée* de son départ à l'improviste ; ni un policier, de son abandon. La solitude est la loi, ultime, du sol. Avion dont l'atterrissage sur une chute de reins vaut pour unique caresse : n'est-ce pas le plus beau requiem pour une aventure avec une hôtesse de l'air (Valerie Chow) ? Et, comme par anticipation, aussi pour une serveuse qui deviendra à son tour hôtesse de l'air ? Qui s'identifiera dans sa volonté d'être aimée à l'échec de l'amour ? D'ailleurs, cette espiègle serveuse veut-elle vraiment être aimée ? Veut-elle vraiment ne plus être seule ? Ne jouit-elle pas d'abord, et avant tout, du temps qu'elle passe, ignorée, dans l'appartement de celui qu'elle aime, ou croit aimer ? Ne souhaite-t-elle pas plus s'identifier à l'ex-amante de cet homme qu'à sa possibilité intrinsèque de se concevoir comme son amante future ? N'aime-t-elle pas surtout son besoin transcendantal d'aimer

pour pouvoir s'abandonner à une pratique solitaire de l'amour et des petites attentions : le rangement ? La solitude veut être norme.

Deux histoires d'amour mortes « revenues sur terre » : car tant que l'hôtesse est en vol, est « ailleurs », hors du sol, une histoire d'amour (le souvenir de l'ancienne pour Tony Leung, l'espoir d'une nouvelle pour Faye Wong) reste possible, « rêve californien », quelque part entre un transistor, un bar et un autre sol ; une autre solitude... Mais quand on « atterrit » (comme la première amante ou, plus tard, la jeune serveuse-hôtesse qui revient finalement à Hong Kong), une fois happé par la réalité apathique de la désolation et l'herméticité de l'esseulement, quelle histoire d'amour, rétrospectivement, a jamais été accessible ? Que reste-t-il ? Ceci, caractéristique de tout le cinéma wongien : une voix-off omnisciente qui situe les personnages comme des fantômes entre la dimension diégétique (de leur ésotérisme communicationnel) et la dimension extradiégétique (de leur inconsistance ontologique) ; des espaces cloisonnés par le surcadrage et décadrés dans la largeur de champ (les aquariums, les surfaces vitrées réfléchissantes et kaléidoscopiques) ; la pesanteur du temps qui s'empâte, qui s'engluie, et esquive la durée (vivante) des relations émotionnelles (utilisation récurrente du ralenti, répétition rituelle et catatonique des mêmes thèmes musicaux) : rhétorique de l'inappartenance et de la délocalisation. La question du cinéma de Wong est bien celle-ci : non pas celle de la solitude, mais *est-il possible de se réapproprier sa propre solitude ?* Les personnages de Wong ne sont pas seulement seuls : ils sont dépossédés de leur solitude par l'autre (dont la présence est inappropriée à l'essence de leur solitude). Ils ne cherchent pas à rompre (avec) leur solitude, ils veulent la recouvrer. Wong fait tenir toute la deuxième partie de *Chungking Express* dans cet écart sans cesse réduit de l'avion à la peau, dans l'incommunicabilité des corps, dans l'impossibilité de vivre avec l'autre (homme ou femme), c'est-à-dire de vivre avec l'absence de l'autre (qui est, comme le sait n'importe quel amoureux, plus l'autre que sa présence devenue *là*, invisible), dans le destin d'existences qui se croisent et se recroisent sans jamais parvenir à, ni vouloir, s'adjoindre. Au-delà d'un esthétisme volontiers emprunté à la publicité et d'un certain fétichisme de la mode, Wong nous rappelle à la question de la propriété, c'est-à-dire de l'idiome. Qu'est-ce qui me reste propre dans un monde, dans une promiscuité où tout est commun sans être mis en commun, où tout est partagé sans que ce partage trouve à se réaliser dans une expérience existentielle de la communauté (affective) ?

Cette impossibilité de me réapproprier ce qui m'est propre, cette (ré)appropriation qui est une expropriation, cette *exappropriation*, cette *différence* de l'appropriation, a parfaitement été formulée par Jacques Derrida : « *Ce qui est absolument singulier chez chacun de nous, ce qui est absolument idiomatique, la signature disons, c'est paradoxalement ce que je ne peux pas me réapproprier. Ça m'est absolument propre, mais je ne peux pas me le réapproprier, c'est ça le paradoxe, et c'est ce qu'un film nous donne à*

penser. [...]Tu ne peux pas te réapproprier ton propre, ton propre appartient à l'autre¹. » L'image filmique est le lieu d'une exappropriation : non seulement pour le sujet représenté (d'un point de vue extrinsèque au film), parce qu'un autre (le cinéaste) s'empare du soi, parce que le soi devient ce qu'il est pour un autre regard (Derrida évoque d'abord le film que Safaa Fathy lui a consacré), mais la représentation filmique peut devenir représentation *de* l'exappropriation elle-même (phénomène interne au film) : « *un film* », dit Derrida. Soit, potentiellement, n'importe quel film. Et, en particulier, le cinéma de Wong Kar-wai semble, à son tour, engagé dans cette qualification de la représentation. En quel sens ?

L'exappropriation : l'invagination quasi mœbienne, la « prise de conscience intuitive de sa propre position à la fois *dans* et sur les bords du dispositif » (*La Carte postale*). La situation du personnage wongien est, analogue, d'être dans une « maîtrise sans maîtrise² » de ce qui est sien, à la marge de son propre « dispositif » existentiel. Qu'est-ce qui lui est sien ? Quel est ce qui seul, chez Wong, ne peut qu'être mien ? C'est ma solitude. La modernité révèle l'essence de la condition humaine. Ma solitude, c'est moi-tout-seul, seulement moi, pur. Mais cette solitude, j'en suis précisément exproprié parce qu'être seul, c'est toujours être seul en regard de l'autre, vis-à-vis de l'autre. Et ma solitude = moi est donc ce qui attire l'autre vers moi et est absorbée par l'autre. C'est ce *désappropriement de leur solitude par l'autre* dont les personnages de Wong Kar-wai font l'expérience tragique. C'est la *réappropriation (impossible) de leur solitude contre l'autre* qu'ils vont avoir pour objectif.

Ranger : disposer avec ordre, disposer à sa place. Dans le rangement, il s'agit donc bien de rendre à chaque objet la place qui lui est propre. Ranger, c'est faire le propre autour de soi. Mais, pour la Faye de *Chungking Express*, ranger revient d'abord à faire le propre, à faire advenir ce qui lui est propre, *en elle*. Tant qu'elle ne vient pas s'isoler dans l'appartement de « 633 » (sorte de projection objectivée de son espace mental), elle n'est pas la propriétaire de sa solitude. Sa solitude est dé-propriée, dénaturée en tant qu'elle est *sa* solitude ; elle est mélangée, un « impur côte à côte » : avec celle de son oncle (dont elle est la seule famille), avec celle de Tony Leung client du snack-bar (quitté par sa fiancée). Elle ne peut parvenir, paradoxalement, à faire le vide autour d'elle qu'en laissant son être-là se faire envahir par une musique assourdissante (l'obsédant *California Dreaming* de The Mamas & the Papas) qui rend quasiment impossible toute conversation, tout avènement de la parole de l'autre, tout sens venu de l'autre. Il lui faudra venir occuper l'autre de l'autre, vidé de la présence de cet autre, pour espérer récupérer sa « mienneté » délaissée. Mais quand Tony Leung la surprendra, le charme sera rompu. C'est que l'autre menace sans cesse

¹ Collège iconique de l'Institut National des Archives, séance du 25 juin 2002, « Jacques Derrida : Trace et archive, image et art ».

² Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, Paris, Galilée, p. 46. Je remercie Pierre-Yves Quiviger de m'avoir renvoyé à ce texte.

cette mienneté. Quand il comprendra que Faye l'aime, ou quand il croira qu'elle l'aime, « 633 » va s'autoriser à revêtir (comme un second uniforme) la « propriété » de Faye : ne finira-t-il pas par racheter le snack-bar de l'oncle (directement associé à leur rencontre) et écouter à longueur de temps la chanson fétiche de la jeune femme ? Ne finira-t-il pas, lui aussi, par « rêver » d'un ailleurs³ ? Parallèlement, Faye ne peut donc se « reprendre » que si elle rompt avec la réceptivité (de son être-serveuse) et s'identifie à l'autre exappropriant (actif), mais désormais creusé par son départ, inerte comme une peau reptilienne inhabitée : ici, la petite amie primitive, hôtesse de l'air, de Tony Leung. La fin du film, où Faye est devenue à son tour hôtesse de l'air, ne signifie donc nullement qu'elle a perdu sa personnalité (ce qui impliquerait qu'elle la *possédait*), enfouie sous le croulement de l'autre femme référentielle, ou pis qu'elle se serait compromise pour plaire à « 633 », mais qu'elle a échoué à se réapproprier sa solitude. Pour quelle raison ? Parce que, si l'identification à l'hôtesse de l'air (dont elle souhaite en même temps la disparition, comme le montre la scène du « crash » aquatique de la maquette d'avion⁴) amène, d'une part, Faye à renverser la passivité qui est à l'origine de la désappropriation de son propre, elle la confronte à un autre propre, celui de Valerie Chow, auquel le sien, par définition, est, en tant que propre, que sien, irréductible. Avec lequel le sien est inconciliable.

Et c'est de là que vient l'impossibilité pour le protagoniste wongien de se réapproprier ce qui lui est idiomatique : de sa *clôture première au propre de l'autre*. De son incapacité à concevoir le propre de l'autre dans son intégrité et dans une intégrité qui serait, seule, propice à la réappropriation de son propre ; à s'ouvrir à l'amitié, ou l'amour, comme « appropriation aimante et désespérée ». Quand il écoute avec Faye Wong *California Dreaming*, Tony Leung ne fait pas le lien chanson-serveuse, et prend le disque oublié (involontairement) par Faye pour un disque oublié (volontairement) par son ex-amante : il reste aveugle à l'attraction-pour-cette-chanson comme aspect du propre de Faye. Filmer cette clôture est précisément l'enjeu de la première histoire du film. Quand il rencontre la tueuse à la perruque blonde (Brigitte Lin), le policier matricule 223 (Kaneshiro Takeshi) vient, lui aussi, de perdre sa petite amie. Mais, cette fois-ci, il s'agit de la solitude de l'homme ; c'est l'homme qui est, presque frénétiquement, en quête de l'autre (il rappelle naïvement toutes ses anciennes conquêtes depuis le lycée, il s'oblige à tomber amoureux de la prochaine femme qui entrera dans le bar) ; c'est lui qui, après une rupture hors-champ, cherche l'autre qui lui permettra de (re)posséder sa solitude. Mais il ne cherche qu'un autre qui lui ressemble, qu'un autre ramené à lui, qu'il pense, à tort, plus proche de soi et de ce qui lui est sien (son délaissement : s'inscrivant parfaitement dans la tradition cinématographique « noire », la tueuse est une femme solitaire). Mais quand il l'aborde, Kaneshiro reste imperméable à ce qui, de la femme

³ Faye Wong chante elle-même dans le film une version cantonnaise du *Dreams* des Cranberries.

⁴ Il n'est peut-être pas tout à fait anodin que la compagnie d'aviation soit la United Airlines.

blonde, est, dans sa solitude à elle, le plus sien. D'après lui, il n'y a que trois raisons pour qu'une femme porte des lunettes noires en pleine nuit : soit elle est aveugle, soit elle frime, soit elle veut cacher ses larmes parce qu'un amour fini a brisé son cœur. Et de conclure qu'elle est comme lui, parce que c'est ce qu'il veut : une amante rejetée (troisième mobile). Il souhaite une compagnie pareille. Mais il dénie, par là, l'essentiel, le propre de la femme : cette quatrième explication, qu'il ne dira pas, dont il n'assumera pas la possibilité, la raison de la femme : porter des lunettes noires pour ne pas être reconnue (ce qui vaut également pour la perruque), les lunettes noires comme habitus, comme attirail du déguisement, c'est-à-dire de la volonté de masquer à l'autre. (L'attitude de « 233 », *qui ne voit pas*, montre que, en ce sens, le stratagème est parfaitement réussi.) La femme est une criminelle ; il est policier. Ils sont l'un à l'autre le radical « autre de l'autre », chacun manqué par l'autre dans ce qui fait son altérité, c'est-à-dire son identité : ce qui lui est propre, et où l'autre n'accoste pas, chez Wong, par destination. Et cette imperméabilité interdira à Kaneshiro de regagner ce qui, pour lui, est le plus propre. Par la suite, dans la chambre d'hôtel, ils ne se « rejoindront » jamais, tenus à l'écart l'un de l'autre par l'expropriation, chacun par l'autre, de ce qu'ils sont : elle dormant pendant qu'il mange et regarde la télévision (gardien pseudo-rilkien du sommeil de l'autre), et se réveillant une fois qu'il est parti, silhouette mourant dans le jour contraire.

Tombés pour cause d' « effondrement » de la solitude (d'un effondrement qui, comme le voulait Deleuze dans *Logique du sens*, est également un fondement) , les « anges déchus » : travelling en pixilation depuis une rame de métro en marche sur des néons d'enseignes ; traversée fugace à l'écran (de la droite vers la gauche) de l'appartement-usine désaffectée du tueur (Leon Lai), zébré par une lumière jaune, tout en largeur ; femme aperçue, non reconnue encore, couchée, destinée à l'éloignement, à l'engouffrement dans le hors-champ, décor humain d'un paysage urbain de béton aliénant. Puis coupure, et raccord dans l'appartement sur celle, désormais reconnue sans l'être (vue depuis ses pieds, dans le sens d'une longueur fuyante), désengouffrée, la « partenaire » (Michelle Reis) qui se masturbe. *Les Anges déchus* provient d'un troisième tableau non retenu pour *Chungking Express* qui est, en réalité, une réorganisation de plusieurs motifs narratifs et visuels des deux premiers épisodes (une femme tombe amoureuse d'un tueur à gages dont elle essaie de se rapprocher en faisant le ménage dans son appartement ; lui rencontre une fausse blonde) et une reprise, cette fois non pas par juxtaposition mais par entremêlement, du principe de la double intrigue sentimentale (l'histoire d'un délinquant muet)⁵.

⁵ Ce dernier épisode est également fortement relié à *Chungking Express*. He Ziwu, de nouveau interprété par Kaneshiro Takeshi, perd la parole après avoir mangé des boîtes d'ananas avariées. Il aide une jeune fille, Charlie, à retrouver sa rivale, « Blondie » (autre référence, après les Cranberries, à un groupe de rock anglophone). Spécialiste de l'« ouverture de nuit » de magasins qui ne lui appartiennent pas, on le voit à la fin « servir » dans le snack-bar de *Chungking Express*, qu'il vient de forcer, son premier amour devenue hôtesse de l'air...

La jeune femme fait ce que la serveuse de *Chungking Express* n'allait pas jusqu'à faire : elle consomme *sexuellement* sa solitude dans l'appartement de l'autre par lequel elle veut se faire, vainement, annoncer à la venue de son propre. C'est la même solitude (que celle de Faye Wong, que celle de Michelle Reis) que recherche également Ziwu, ou plus exactement qu'il cherche à se réapproprier (contre la promiscuité du père : voir la scène des cabinets), non pas dans l'onanisme, mais en massant le porc mort de la boucherie où il a fait irruption, en pétrissant la chair flasque du non-sexe, en envahissant de sa solitude des magasins vides (pour cause de fermeture nocturne). Mais jouir de sa solitude reste impossible : dans un fast-food vide, voici soudain l'autre, la deuxième femme, « Blondie » (Karen Mok), qui vient s'asseoir juste à côté du tueur, « se coller » à lui (comme, plus tard, Ziwu caressera, dans un beau ralenti frontal en noir et blanc filmé de l'autre côté hermétique d'une fenêtre le long de laquelle la pluie dégoutte, une Charlie indifférente à sa demande d'affection). Elle est verbale, agitée, démesurée, à l'opposé de la réserve du tueur ; mais s'assied en demandant l'autorisation, comme s'il s'agissait pour Leon Lai de l'accepter dans sa solitude, si près de lui qu'elle se confondrait avec sa propre solitude, et pour elle de se dédouaner du non-respect du propre de l'autre et garder intacte la possibilité de se réapproprier ce qui lui est sien en cas d'un éventuel refus de l'autre (ou d'une possible rétractation de sa part). Ce n'est pas tant l'autre, au demeurant, qui fait obstacle à la réappropriation du propre, ce n'est pas tant la clôture au propre de l'autre, que l'ouverture à une mauvaise pré-compréhension du propre de l'autre.

Et c'est bien de ce néant infranchissable de l'aimant à l'aimé dont il s'agit, et que le cinéma récent de Wong (*In the Mood for Love*, 2046) creuse inlassablement. Le reflet spéculaire wongien, de plus en plus anamorphosé (les rétroviseurs au début des *Anges déchus*, le pavillon du phonographe de 2046) nous renvoie aux plans « renversés » du Hong Kong de *Happy Together*, comme vus des antipodes (Nord/Sud, Est/Ouest)⁶ : impossibilité de se réapproprier son soi-même par la médiation, inévitable, de l'autre. Par-delà, Wong fait sien ce qu'écrivait Jean Epstein sur le soi-même comme autre, vu dans l'expérience du gros plan (qui est celle du miroir), et qui relève déjà de l'exappropriation, du sentiment d'inappartenance à soi et de non reconnaissance de soi : ajouter au « Je pense donc je suis » un « Je ne me pense pas ce que je suis ». *Non cogito (quid) sum*. Et « *happy together* » sonne plutôt comme un (impossible) mot d'ordre du cinéma wongien que comme un constat effectif : il est question pour chacun d'essayer de se re-mettre avec l'autre (Tony Leung puis Leslie Cheung dans *Happy Together*, Tony Leung avec Maggie Cheung dans *In the Mood for Love*), non pas par amour de l'autre (l'amour n'est jamais une motivation authentique chez Wong), mais pour se réapproprier sa solitude emportée par l'autre, chacun cherchant dès lors dans des aventures exotiques et allogènes (Su

⁶ Buenos Aires qui est d'ailleurs exactement filmée par Wong comme s'il s'agissait de Honk Kong : cuisines, chambrettes minuscules, couloirs sombres, ciel quasi absent, perspective claustrophobe.

Li-zhen avec Tide dans *Nos années sauvages*, Chow Mo-wan avec Bai Ling dans *2046*), à récupérer, provisoirement et facticement, dans un geste affectif « désolant », puéril (égoïste) et voué à l'échec, le souvenir exproprié de sa solitude en allée. Mais l'hermétisme à l'autre reste un destin : le destin du propre de chacun. Même au travers de la bienveillance de l'autre, de l'empressement de l'autre (quand ils existent), je suis déterritorialisé, le sol manque sous ma solitude.

« nous nous sommes perdus – l'un l'autre tu m'entends ?⁷ »

⁷ Jacques Derrida, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 23.