

Dernier tango à Buenos Aires

Happy Together de Wong Kar-wai

Happy Together. «*Ho Po-wing disait toujours: "Si on repartait à zéro."*» Sur cette phrase en voix-off débute *Happy Together*. Effectivement, Ho Po-wing (Leslie Cheung), l'un des deux protagonistes principaux, réitère ce vœu à chaque fois que le couple homo turbulent qu'il forme avec Lai Yiu-Fai (Tony Leung) traverse une nouvelle crise. Lorsque après une vingtaine de minutes de film, Fai accepte d'essayer une fois encore de tout recommencer, c'est le film lui-même qui repart à zéro, passant subitement du noir et blanc à la couleur. Repartir à zéro, c'est vouloir tout changer mais pour mieux continuer, donc refuser que quelque chose s'achève. Et l'inachèvement est Lin peu la clef de voûte du système de Wong Kar-wai. *Happy Together*, tel que nous le découvrons, est le précipité d'un film prévu pour durer près de trois heures et dont des pans entiers de récit ont été sacrifiés. Cette difficulté à mener une chose à son terme, si constitutive de la pratique du cinéaste, s'inscrit pleinement dans le récit. *Happy Together* raconte une histoire à laquelle personne ne veut inscrire le mot fin, qu'aucun coup de gueule, ni coup sur la gueule, ne parvient à achever. Avec, en arrière-plan, sur un mode mineur, une histoire seconde au mouvement exactement inverse, celle qui n'arrive pas à prendre forme entre Fai et son jeune compagnon de travail, Chang. Celle-là n'est faite que de frustrations et de rendez-vous reportés, comme ce message audio à n'écouter qu'après, très loin, ne révélant (lue quelques sanglots mal étouffés. Pour rendre compte de cette double inertie (une histoire ne finit pas / une histoire ne commence pas), le scénario emprunte une architecture dramatique minimale : aucune cheville narrative ni lien de causalité ne relie les séquences entre elles. Les mêmes scènes sont rejouées Plusieurs fois sous des angles différents, tandis qu'une ellipse soudaine montre la situation brutalement inversée. Le récit tient moins d'une avancée que d'une juxtaposition de blocs à l'agencement parfois aléatoire ; sa composition est essentiellement disjonctive, non linéaire, un peu cubiste. Même si les rapports de forces basculent sans cesse, une histoire de couple ne peut qu'y piétiner et rejouer à l'envi les mêmes motifs de possessivité hystérique et de ressentiments inentamables, selon une progression faites de lignes brisées.

Malgré tout, ce piétinement finit par mener quelque part : la rupture, qu'on pensait pourtant hors d'atteinte, survient, et personne ne sait quel événement justifie sa soudaine occurrence. En cela, *Happy Together* est probablement le film le plus subtil de Wong sur la représentation du temps. Il comporte encore ces constellations d'éclats de temps crépitant en tous sens (*Chungking Express*) mais il parvient aussi à susciter un sentiment de durée. En filmant pour la première fois un couple et un seul (non plus une diversité de personnages aux trajectoires savamment tressées), le cinéaste colle au plus près de ce qui jusqu'alors demeurait la dimension du temps la plus étrangère à son cinéma : l'écoulement. La beauté du film tient à cette double vitesse qui le traverse : une ligne de force par laquelle tourie chose semble se réitérer sans fin, où les personnages n'avancent que pour mieux reculer (parfaitement synchrones en ce sens au *tempo* des tangos d'Astor Piazzola), mais aussi une ligne plus souterraine consistant à montrer comment, malgré tout, cela se décompose et conspire à sa fin. De façon très visible, le film fait l'essai de tous les recours du cinéma pour manipuler le temps : des arrêts sur image (comme dans cette très belle étreinte, où l'arrêt sur image dit ce que Fai et Chang n'arrivent pas à se dire : qu'ils n'ont nulle envie de se quitter), des ralentis, des plans en accéléré (la ville, la nuit, avec ses phares de voiture qui défilent, images qui désormais paraphent le cinéma de Wong Kar-wai), des imperceptibles effets de montage (comme ce raccord bouleversant entre deux plans très courts aux cadres identiques, qui voit Po-wing disparaître de l'un à l'autre, évanoui dans la collure), mais aussi, beaucoup de plans qui durent, des moments de latence et de pur enregistrement de la durée organique des choses.

Si cette façon d'inscrire de la durée innove dans l'oeuvre de Wong Kar-wai, c'est que cette fois les échafaudages temporels raffinés chers au cinéastes rencontrent un matériau qui leur résiste : Lin travail très classique et très charnel sur la construction des personnages (d'autant plus inattendu que le récit, on l'a vu, ne l'est en rien). Dans les films précédents, les personnages s'apparentaient à des icônes ou à des pantins. Leurs corps, bien qu'extrêmement érotisés, étaient avant tout des surfaces. Seule la peau semblait intéresser le cinéaste (un peu à la

manière d'un Sternberg). On se souvient du corps scintillant de Leslie Cheung sous l'effet de compositions lumineuses sophistiquées dans *Nos Années sauvages*, ou encore de la blancheur marmoréenne de Maggie Cheung dans *Ashes of Time*. Ici au contraire, le corps redevient un organisme vivant et plus seulement un fétiche tantôt glamour, tantôt burlesque. Fai et Po-wing bénéficient d'une vraie densité psychologique et peu de films montrent de façon aussi forte l'intimité physique d'un couple. Il ne s'agit pas seulement de sexe (il y en a et le film règle la question en une séquence d'ouverture superbe, sorte de soubresaut fulgurant entre transe et douleur, pour ne plus y revenir) mais vraiment d'intimité, soit la parfaite connaissance du corps de l'autre, devenant comme une autre partie de soi. Le film multiplie les rituels intimes: les amants ne cessent de se soigner, de se laver, de se préparer à manger, de fumer les bouts de clopes que l'autre a laissés. Mais aussi de se taper dessus, dans un même mouvement de totale proximité physique. Parce que les personnages sont à ce point vivants et proches, le travail du temps en eux devient extraordinairement tangible. Aux temporalités abstraites d'une mise en scène de grand artificier s'oppose un temps tout simplement humain. Quelque chose d'imperceptible, de non localisable, se produit qui transforme Fai. A la fin du film, il n'est plus un simple joueur ballotté dans des flux de temps qui le dépassent. Il se déprend d'un cycle, le temps et lui semblent un peu réconciliés, *happy together*. Quant à Powing, son vœu s'est exaucé, mais de façon triste et cruelle. Esseulé, il revient hanter l'ancien domicile conjugal et pleure au milieu des décombres de sa liaison passée. Derrière lui, comme une méchante ironie du sort, le réveil passe de 23.59 à 00.00. Il voulait repartir à zéro et se retrouve simplement au point zéro, complètement nul, zéro pointé, en dessous de tout.

A ces réseaux temporels enchevêtrés s'associent des circuits d'espace non moins complexes, allant de l'absolument fermé (les quatre murs claustrophobiques de la chambre) à l'infiniment grand (la planète entière comme espace privilégié de tout film de Wong Kar-wai, de Ushuaïa à Taïpei *via* Hong-Kong). Dans ce film qui débute sur des gros plans de passeports recevant leur visa, il est beaucoup question de flux migratoires (peut-être en lien avec l'imminence inquiétante de la rétrocession de Hong-Kong, le film faisant discrètement mention de l'actualité politique contemporaine de son tournage avec la mort de Deng Xiao-ping). Mais rien n'y est plus migratoire que les images elles-mêmes, jamais assignées à une seule place. De nombreux plans sont utilisés à plusieurs reprises, repris d'une séquence à l'autre, comme cette image énigmatique des chutes d'Iguazu que le film nous montre une première fois, alors que les personnages n'ont pu les atteindre, et qui revient plus tard, cette fois du point de vue de Fai. Ce plan sublime flotte au-dessus du film, le traverse, libre de toute mise en situation. Car si les espaces séparent, c'est de façon moins irréversible que le temps. Ils peuvent aussi s'emboîter de façon inattendue. Cette subtile dialectique spatio-temporelle s'incarne en fait dans les deux «amants» de Fai. D'abord dans le provisoire, l'éphémère, l'inconsolable, le prisonnier des souvenirs : Po-wing est tout entier du côté du temps, qui inexorablement détériore. La liaison avec Chang, au contraire, n'engage que des problèmes d'espace et ils peuvent plus facilement se régler : Fai et Chang ne cessent de se rater aux quatre coins de la planète (l'un revient à Buenos Aires quand l'autre le cherche à Taïpei) mais, à la fin, ils savent qu'ils parviendront à se retrouver. Chang maîtrise par ailleurs l'espace d'une façon toute particulière : grâce à une ouïe extrêmement fine, il peut entendre ce qui se passe très loin de lui et annule par là-même les distances. Bien sûr, le désir de repartir à zéro, commun aux personnages et au cinéaste, ne saurait être comblé uniquement par des déplacements géographiques. Po-wing et Fai se déchirent en Argentine comme dans leur pays, et Buenos Aires filmé par Wong Kar-wai ressemble furieusement à Hong-Kong. Un plan dit d'ailleurs de façon cocasse et poétique que l'un n'est jamais que l'envers de l'autre (on voit alors à l'image les voitures défiler le capot vers le bas). Il ne suffit pas de se déplacer, même très loin, pour trouver de l'ailleurs. Repartir de zéro (d'avant le travail du temps) ou de nulle part «*l'extrême bout du monde*» que cherche Chang à Ushuaïa, les introuvables chiites d'Iguazu) certes, mais finalement pour n'y rencontrer jamais que soi-même - dans le meilleur des cas, comme pour Fai, en un peu mieux, un peu apaisé. C'est précisément ce (lui est arrivé à Wong Kar-wai, parti au bout du monde raconter une histoire qui n'était pas la sienne, pour finalement atteindre à la quintessence de son cinéma. Il parvient à rassembler en un film tous les acquis des précédents (une véritable invention formelle, un sens fulgurant de la poésie purement cinématographique, un univers plastique chatoyant et contemporain) et les catapulte pour la première fois dans un cinéma de l'exacerbation des affects. Comme tout grand film sur les sentiments, *Happy Together* n'est pas

seulement sentimental, mais aussi tour à tour cruel, trivial, amer. A la fois en vol plané dans le ciel du cinéma et en rase-mottes analytique au plus près de l'os de la rhétorique amoureuse, le film touche à ce point d'équilibre miraculeux et fragile entre l'abstraction et l'incarné, le léché et le brouillon, le cafard et l'ivresse, la mélancolie sans fond d'une histoire triste qui nous ressemble et la jubilation devant un feu d'artifice formel inouï.

Jean-Marc Lalanne
Cahiers du cinéma n°519
Décembre 1997