

## Wong Kar-wai, l'alchimiste

Il y a quelque chose qui constitue l'art de Wong Kar-wai, peut-être sa première qualité. D'insituable, non par rapport au reste de la production cinématographique (quoique Wong occupe aujourd'hui une place à tous égards unique), mais à l'intérieur même de son propre cinéma. Cet insituable, c'est ce qu'on pourrait appeler le moment-cinéma : le moment où a lieu l'ensemble des opérations par lesquelles la réalité est métamorphosée en film. A ceux qui n'aiment pas Wong Kar-wai, qui voient en lui un frimeur, un faiseur de clips ou un esthète du toc et du visuel, on objectera ceci : que voir *Ashes of Time*, *Happy Together* ou *Fallen Angels*, c'est être placé devant une énigme de la création comme moment. Ces films déploient une matière filmique d'une extrême richesse qui, du fait même de cette énigme en forme d'immanence, sauve d'emblée Wong Kar-wai du tout-effets auquel on voudrait parfois le réduire. Ce qui est vraiment nouveau, ce n'est pas que la réalité (celle de Hong-Kong exemplairement) soit désormais d'elle-même cinématographique, ni même (lue cette matière vive hors de tout référent réel, mais que, bien davantage, on ne puisse la rapporter à aucun référent cinématographique, à aucune étape précise du processus de création.

Que la part du réel cru, celle du tournage, du filmage, de la lumière et du montage soient indémêlables, voilà ce qui est nouveau. En imposant une opacité absolue du geste créatif, en donnant celui-ci d'un seul trait, et non comme succession de phases aisément séparables, ce cinéma-là (c'est-à-dire tout aussi bien celui de John Woo et de Tsui Hark - du temps où ils étaient encore à Hong-Kong) nous oblige à être des spectateurs, rien d'autre. Et nous affranchit ainsi du sempiternel «*cherchez l'auteur.*» Face à l'école européenne, celle d'une sur-présence de l'auteur, et face à l'école américaine, celle de sa manifestation en creux (avec la figure, aujourd'hui mensongère parce que façonnée par le système lui-même, du cinéaste-contrebandier), quelques grands cinéastes asiatiques des années 80 et 90 ont inventé une troisième voie. Celle de l'excès : l'auteur, tout en prouvant son existence au travers d'un univers qui lui est propre, demeure quand même, en dernière instance, du fait même de cet excès de matière filmique, irréductible à ce seul univers. Ou, pour dire la même chose, mais différemment : le film et l'auteur se survivent toujours l'un à l'autre. A l'opposé, ce qui a toujours été un peu triste avec la politique des auteurs, c'est cette idée d'un film et d'un auteur condamnés à être épuisés par un discours qu'ils ont eux-mêmes programmé. Chez John Woo, Tsui Hark, Wong Kar-wai, je ne peux me figurer le tournage, la direction d'acteurs ni le montage et je fais donc face à une même outrance qui renvoie à quelque chose de plus large qu'à certain caractère grandiose, démiurgique ou surhumain du cinéma. Quelque chose dans leurs films résiste : ils ont en eux une dimension inépuisable et furieuse qui désespère le discours auteuriste (une oeuvre = un homme) et nous force à n'être que spectateurs.

Peut-être y a-t-il aujourd'hui deux mondes d'images. D'un côté le nôtre, vivant dans la crainte que la matière filmable vienne à manquer, où c'est l'existence même du réel qui est problématique. Cela, naturellement, n'empêche pas certains films d'être très beaux, mais chaque plan a l'air d'être un plan gagné, voire sauvé, un plan de plus, l'espoir d'un contact renoué avec la réalité. De l'autre, pour aller vite, le monde asiatique (celui de Hong-Kong en tout cas), où c'est tout le contraire. Dans un film de Wong Kar-wai, la venue d'un plan s'accompagne toujours du miroitement de dix autres qui eussent pu avantageusement prendre sa place. Lorsque, dans *Fallen Angels*, la partenaire du tueur prend l'escalator, elle semble le faire une ou cent fois, ne l'avoir jamais ou l'avoir toujours fait ; c'est à l'esquisse d'une anthologie des façons de filmer une telle action (et donc, de la vivre) que l'on assiste. L'idéologie du plan nécessaire (celui-là et non un autre) ayant vécu, ce qui doit la remplacer, ce n'est pas l'aléatoire souvent paresseux de tous les filmages caméra-à-l'épaule, c'est ce miroitement des possibles dont, à l'heure actuelle, seul le cinéma de Wong Kar-wai est

vraiment capable. On jouit chez lui d'une générosité du filmable (on n'ose plus dire du réel, car peut-être a-t-on simplement cessé d'y croire, au réel) et des manières de filmer (on n'ose pas non plus parler encore de mise en scène) qui ne laisse pas d'ébahir parce qu'elle donne le sentiment d'entraîner avec elle un rajeunissement de tout le cinéma. Ce cinéma-là est jeune en effet, miraculeusement *neuf même*, apte comme aucun autre à rejouer son histoire, à toujours repartir de zéro. Qui a vu ne serait-ce qu'un seul film de Tsui Hark (*The Lovers* par exemple) en a été témoin : le film passe son temps à mourir et à renaître, sa capacité de dépense en énergie et en émotion semble infinie, on dirait qu'il a mille vies et mille morts, qu'à chaque scène tout doit recommencer, pour la première, pour la dernière fois. Idem de John Woo : on ne peut qu'être stupéfait quand arrive, après à peine un quart d'heure, dans *Le Syndicat du crime 2*, un flashback sur l'épisode qui a ouvert le film. Elle est là, la grande singularité de ces cinéastes : chez eux la surabondance de matière filmique se double d'une autre surabondance, celle du *temps mémorable*. Ce sont des fabuleux producteurs de mémoire. A chaque film de Wong Kar-wai c'est toute l'histoire du temps qu'on croirait réécrite, et l'on ne connaît pas de cinéma qui, comme le sien, sache rejouer, ensemble et sans fin, les premières et les dernières fois. Pas d'autre où le poids du temps soit simultanément si léger et si lourd. Où l'activité de fabrication et de destruction de la mémoire soit aussi prenante.

Soit par exemple la figure du double. Les récits wongiens en sont remplis, de sorte que l'on peut parler à leur propos de syndrome-Vertigo (syndrome dont le mot de passe serait «*On s'est déjà rencontré ?*»). Chez Wong, le double est un conducteur de mémoire. Deux personnes peuvent en faire une (*Ashes of time*, avec Yin / Yang et Yaoshi / Feng) ou une seule personne peut en faire deux, comme dans *Chungking Express: la serveuse*, en occupant finalement la profession de l'ancienne copine du flic (hôtesse de l'air), se substitue à elle - tandis que le flic devient serveur à son tour. Mais cela au fond revient au même. Un en deux ou deux en un : grâce au double, et au doute dont est toujours plus ou moins affectée sa réalité, on est immédiatement dans le temps : ce qui arrive possède, à la fois, le visage d'une découverte et d'une redite. Sur cette base, les récits fonctionnent selon une logique de la répétition et de la transmission. Et comme un personnage n'est jamais rien d'autre qu'une collection de signes simples, faite pour frapper la mémoire (une chanson, ou une tenue, ou une activité, ou un uniforme), on assiste à une interchangeabilité, à une libre circulation des identités dans le temps, à la faveur de laquelle l'un peut devenir l'autre. Ce que l'on a manqué avec untel ou unetelle, peut-être le réussira-t-on avec un autre (voir les fins de *Fallen Angels* et de *Chungking Express*), et seul cela compte. Dans le temps (dans le mouvement), les identités vacillent, mais tant pis s'il peut encore se faire un branchement d'une histoire à une autre histoire, car tout est sauvé à condition que la continuité du travail de la mémoire ne soit pas rompue.

Et ce travail-là, dans le cinéma de Wong Kar-wai, est véritablement acharné, voire fou. Normalement, tout moment n'a pas la propriété de se muer en mémoire. Qui élabore une fiction se doit d'élaborer pour elle une économie savamment gérée du temps mémorable: une fiction classique compte deux ou trois moments forts, guère plus. Dans le quotidien du cinéma américain, la fiction est construite à partir d'un seul morceau de mémoire (l'épisode traumatique, la mauvaise image) sur lequel elle fait sans cesse retour jusqu'au moment où cette mauvaise image est enfin remplacée par la bonne. On a là une conception toute classique -linéaire et hiérarchisée - du temps, articulée autour d'une seule question, celle d'une explication, puis d'un effacement, du passé par le présent. Ce que donnent à voir au contraire les films de Wong Kar-wai est un renouvellement incessant de la mémoire, un mouvement infini d'usure et de création du stock mémoriel. Le cinéma de Wong est une usine où l'activité de conversion du temps fin (celui qui passe sans s'arrêter, que rien ne retient) en temps épais (celui qui ne passe pas, qui, d'une manière ou d'une autre, coince) ne s'arrête jamais. On en sort donc émotionnellement usé, vidé, parce que dans la réalité un tel rythme de production de mémoire serait invivable. Dans la réalité, on n'habite que par

intermittences le temps alors que les personnages chez Wong ont ce privilège (ou cette tare, car il arrive aussi que l'on veuille vivre sans mémoire)

d'y séjourner continuellement. *Ashes of Time* est le film le plus radical de Wong, parce que les personnages évoluent au coeur d'un magma de mémoire, d'une mémoire sans cesse détruite et reconstruite - de là l'aspect chaotique du récit, qui fait plusieurs fois, et dans les deux sens, le trajet de zéro à l'infini, de là le sentiment d'une multitude de films en un, d'une multitude de débuts et de fins. Cinématographiquement, cette transmutation du temps se fait par le faux-raccord (le plan, dans sa répétition approximative, est donné une fois comme nouveau, la seconde fois comme ancien), par le passage au ralenti (engluement, empoeusement du présent dans le passé), par le changement de grain (*Ashes of Time* et *Happy Together* en offrent de très beaux exemples) : plus largement, par tout ce qui s'apparente à une modification du registre des images à l'intérieur d'une même « scène ».

Dès lors la question se pose : comment résister au vampirisme destructeur du temps ? Une partie de la réponse est dans la voix-off, dont on sait quel rôle fondamental elle joue chez Wong Kar-wai. Elle se déploie d'abord sur un axe vertical, qui est celui du temps, le long duquel elle voyage en apparence avec une parfaite liberté, collant à l'événement, s'en détachant, prenant une subite avance sur les choses, y revenant l'instant d'après ; puis sur un axe horizontal, qui est celui de la sagesse universelle, des phrases définitives et des *on dit que*, d'un rattachement rêvé à une communauté des hommes qui, de fait, manque. Mais sur l'un et l'autre de ses axes, la voix-off est le lieu du film où se fantasme un monde stable : son domaine idéal est celui du définitif et de l'universel. Il se joue ainsi, dans le rapport de l'image et de la voix, un choc, tragique si l'on veut, entre un monde de l'aléatoire et une aspiration à la stabilité. Pour vaincre cette contradiction, deux stratégies sont alors possibles, toutes deux aussi belles que vaines : l'une consiste à vouloir se faire le maître du temps, l'autre à en sortir.

Leslie Cheung, dans *Nos Années Sauvages*, choisit la première : il cherche le bon souvenir. Il séduit Maggie Cheung en lui imposant pour l'éternité un souvenir, celui d'une minute passée ensemble, juste avant trois heures, le 16 avril 1960 (on retrouve cette même obsession des dates dans *Chungking Express* et *Fallen Angels*). Une date, une identité donnée à un moment, c'est comme un personnage temporel que l'on crée pour le garder toujours avec soi, un personnage plus stable que les hommes qui, eux, ne cessent de fuir. Hélas, *tout* circule chez Wong Kar-wai, les souvenirs aussi aisément que les hommes, et rien ne nous appartient en propre, tout est appelé à rejoindre une espèce de patrimoine commun. Quelques minutes avant la fin du film, un homme, à qui Maggie Cheung a parlé de cette fameuse minute, rencontre Leslie Cheung et lui demande ce qu'il a fait, juste avant trois heures, le 16 avril 1960. La date lui revient comme une coquille vide, elle n'est plus à lui, elle est passée entre d'autres mains : il n'a alors plus qu'à mourir. Sur l'autre versant, on trouve *Ashes of Time* (le début tout du moins), et plus encore *Happy Together*. Au tout début encore, un des amants, *in*, dit ceci : « *Reprenons les choses à zéro* », et l'autre, *off*, enchaîne : « *Il voulait toujours que l'on reprenne les choses à zéro* ». En d'autres termes : il voulait tout le temps que l'on nie le temps. Cette phrase-là, véritable condensé de l'art selon Wong, vaut tous les paradoxes temporels du monde (et elle exprime aussi, puisque tel est le sujet affiché d'*Happy Together*, le supplice de la vie en couple, pour qui la durée est alternativement le pire ennemi et le meilleur ami). Finalement, les personnages de Wong Kar-wai n'habitent pas continuellement le temps, mais ils apprennent, à leurs dépens parfois, que le mouvement de sa fabrication n'est jamais fini. Qu'on ne peut ni le maîtriser, ni s'en passer. Que la boucle, vide ou pleine, n'est jamais vraiment bouclée.

Emmanuel Burdeau  
Cahiers du cinéma n° 519  
Décembre 1997