

Regard dynamométrique sur Hong Kong

Philippe Tremblay

Dans ce second essai de Synoptique 10 consacré à Wong Kar-Wai, Philippe Tremblay choisit de se concentrer sur *Chungking Express*, afin de tisser de judicieux liens entre la représentation de Hong Kong faite par le cinéaste et les peintures des futuristes italiens du début du siècle. Utilisant l'idée de décadrage comme élément esthétique témoin d'une représentation moderne, l'auteur place ainsi Wong Kar-Wai dans la lignée des artistes de la modernité, dont l'obsession fut toujours de retranscrire artistiquement les multiples changements de la société moderne.

Je pense que les Italiens ont beaucoup de points en commun avec les Chinois.

- Wong Kar-wai

Depuis l'époque où le cinéma cherchait à affirmer à part entière son statut d'art, son réflexe premier fut d'observer les autres arts majeurs et de les intégrer explicitement à la représentation cinématographique. De la simple citation, la réflexion des cinéastes sur le médium évolua vers une inclusion implicite de ces influences artistiques externes. De fait, un grand nombre de cinéastes parviennent, au sein d'une démarche cinématographique, à susciter des élans artistiques qui appartiennent à d'autres disciplines. De par leur parenté picturale, le cinéma et la peinture entretiennent d'incestueuses relations réciproques qui influent sur leurs progénitures respectives.

Chungking Express, troisième enfant de Wong Kar-

Wai, témoigne ainsi de l'influence de la peinture sur le cinéma. Il est en effet possible de lier l'esthétique de ce film à l'art pictural moderne, plus précisément à la peinture futuriste italienne. Nous tenterons de prouver comment la modernité urbaine redéfinit la sensibilité subjective de l'artiste, tant chez les peintres modernes que chez Wong Kar-Wai, pour ensuite démontrer de quelle façon les décadrages anamorphiques contribuent également à lier *Chungking Express* et la peinture moderne.

Le contexte socio-historique de réalisation de *Chungking Express* est loin d'être banal, puisque Wong Kar-Wai met ce long métrage en boîte moins de trois ans avant la fin de la tutelle britannique. Depuis le début de la décennie 90, la population de Hong Kong appréhende avec fébrilité l'aboutissement de son ère moderne; elle craint, avec le retrait du soutien britannique, une régression culturelle. C'est précisément sur ce Hong Kong de dernière minute que Wong Kar-Wai jette un regard « novateur ¹ » dans *Chungking Express*.

Nous en sommes venus à penser l'existence d'une causalité entre la modernisation d'une société et la pensée artistique qui lui est contemporaine. Nous analyserons donc tout d'abord l'influence qu'ont exercé au cours du dernier siècle le progrès technologique et la modernité urbaine sur la perception visuelle de l'artiste. Placé au centre d'une société en constant changement, tant physique que psychologique, l'artiste moderne est tel un buvard absorbant le trop-plein d'énergie qui s'en dégage. « L'intensification des stimulations nerveuses ² » est la base de cette nouvelle « psychologie type ³ », dont la sensibilité est

fondamentalement affectée par un flux ininterrompu d'alternances entre « les stimuli internes et externes ⁴». Ainsi, la psychologie perceptive de l'artiste moderne subit un reconditionnement inhérent aux changements sociaux que lui impose la nouvelle urbanité. La part sensible de l'artiste est également sollicitée puisque sa fonction, comme le souligne Robert Motherwell, est désormais d'exprimer « les événements de la réalité comme ils sont ressentis [...] par le corps et l'esprit ⁵», mais aussi sa capacité à « absorber les chocs de la réalité, interne ou externe, et à affirmer sa propre personne devant de tels chocs ⁶». L'artiste moderne serait donc défini en fonction de sa « capacité à exprimer la réalité moderne à partir de son expérience personnelle ⁷ » et à « enregistrer l'évolution de la vie contemporaine ⁸». Fernand Léger convoque également cette sensibilité de l'artiste afin de redéfinir les fondements de l'expression picturale que la « vie moderne exige ⁹ ». Ce nouveau rythme de vie, grandement imposé par l'évolution des moyens « de locomotion et leur vitesse inhérente ¹⁰ » et la progression des « moyens de production ¹¹ », incite l'artiste à développer une nouvelle sensibilité visuelle. Cette nouvelle « façon de voir », selon Léger, rend compte de l'assujettissement de la vision sensitive de l'artiste aux nouveaux motifs picturaux qui s'offrent à lui dans la ville moderne.

Nous remarquons donc que les acquis picturaux contemporains de la modernité résultent principalement de deux facteurs. L'aura de la mentalité moderne transcende dorénavant la démarche de l'artiste et le nouvel aspect des objets externes stimule fortement son imaginaire pictural. Ces deux facteurs qui influent sur la sensibilité subjective de l'artiste sont donc autant une nécessité qu'une source d'énergie créatrice pour ce dernier.

Le Hong Kong illustré par Wong Kar-Wai est complètement marqué par cet esprit de modernité. Cette nouvelle sensibilité générée par la « jeunesse chinoise, qui s'est mise à vivre sur un autre rythme ¹² » quotidien, génère en effet une nouvelle perception, et donc une nouvelle représentation du microcosme urbain hong kongien. À la veille de la dislocation coloniale, Hong Kong se retrouve en constante mouvance; elle est « un concentré de vibrations, de vertiges et de sensations ¹³ », une ville « hantée par la vitesse ¹⁴ ». L'utilisation du quartier Chungking Mansion comme théâtre de l'action n'est pas innocente, puisque, visité quotidiennement par plus de 5000 touristes, tous attirés par le rythme insomniaque qu'insuffle la vie contemporaine de cet arrondissement, il est « l'incarnation même de Hong Kong; il y règne une vitesse et une effervescence

permanentes ¹⁵ », ce qui permet au cinéaste de saisir « l'énergie et l'instinct ¹⁶ » contemporains. Ainsi, il peint Hong Kong « comme personne ne l'avait fait avant lui ¹⁷ », c'est-à-dire de façon moderne. Wong Kar-Wai pose un « regard d'une grande pertinence sur l'individu moderne ¹⁸ » qui semble balancé dans un univers urbain vacillant entre une sensualité chatoyante et une profonde désincarnation. Il parvient à exprimer cette sensation si urbaine d'être à la fois trop entouré et pourtant seul au monde; il met en images cette « perte de soi dans l'immensité hasardeuse ¹⁹ » de la ville qui, « sous cette apparence figée[, laisse] gronder [r] un mouvement fou ²⁰ ».

Cette définition que Wong Kar-Wai offre de la vie moderne à Hong Kong n'est pas sans rappeler les visées de l'entreprise futuriste italienne, que Marinetti définit comme l'impérieuse nécessité de « chanter la révolution des capitales modernes ²¹ ». Devant une métropole moderne telle que Hong Kong, Wong Kar-Wai opte donc pour un geste esthétique qui rappelle les réflexions des peintres futuristes italiens tels que Marinetti ou Boccioni quant à la conception de l'art moderne face à ces villes nouvelles et à la représentation de ces nouveaux stimuli qui transposent « l'irruption du mouvement-fou dans la peinture ²² » moderne.

Au XX^{ème} siècle, l'idée de vitesse devient dominante dans l'espace culturel, grâce à l'introduction de nouvelles technologies qui permettent non seulement d'accroître la vitesse du mouvement, mais aussi celle de la diffusion de l'information et de la reproduction des images. Il est maintenant possible de produire très rapidement une grande quantité d'images et la prolifération de celles-ci s'est accélérée tout autant que le mouvement à l'intérieur même de ces images. Cette accélération n'est pas naturelle. C'est en fait une aberration de la réalité représentée, une anamorphose qui est pratiquement devenue la norme, perdant ainsi ce qui fait la nature même de l'anamorphose, c'est-à-dire sa qualité de déformation. Non pas que les images (ou leur succession) ne sont pas déformées, car elles le sont, mais le réel s'est adapté à ces images, il est lui-même devenu vitesse (à moins que ce soit le contraire, que ce soit les images qui tentent d'illustrer une réalité qui a changé de cadence...) En ce qui nous concerne, l'important est que l'image accélérée n'est plus anamorphosée puisqu'il n'y a pas de déchirure dans le reflet, comme dirait Bonitzer.

Malgré tout, le cinéma de Wong Kar-Wai comporte des images qui sont proprement anamorphosées, qui viennent témoigner de la nature même de la

représentation, de sa « double direction contradictoire ²³», et qui viennent opérer cette déchirure du reflet. Des images qui vont à la fois « en direction de la chose ²⁴», par la biais de la figuration ou par une reconnaissance de la part du spectateur de certains codes cinématographiques, mais des images qui vont aussi en « direction de l'absence [de la chose] ²⁵», par l'utilisation de ce que Jacques Aumont nomme les décadrages. Chez Wong Kar-Wai, ces décadrages anamorphiques ne s'appliquent pas uniquement à l'image. Ils participent également à la composition et à l'illustration de l'univers diégétique.

Appliqués au développement narratif, les décadrages se manifestent d'abord par le détournement de certains codes de genres précis. *Chungking Express* commence en effet comme un polar, un film policier typique de la production de Hong Kong. Mais le récit se détraque rapidement pour laisser place à autre chose, à une tentative de rencontre entre deux personnages perdus dans ce monde moderne empli de vitesse.

Décadrage aussi dans l'utilisation des acteurs. Brigitte Lin, grande star de Hong Kong, porte une perruque blonde et des lunettes fumées, de sorte qu'elle n'est plus du tout reconnaissable. Faye Wong, une chanteuse immensément populaire en Asie, joue ici une jeune fille timide écoutant inlassablement la même chanson pop américaine. L'image de la vedette est ainsi détournée.

Décadrage dans la musique, par l'utilisation d'une rengaine des Cranberries traduite en cantonnais (et chantée par Faye Wong), et par la juxtaposition de différents styles musicaux.

Enfin, évidemment, décadrage dans l'image elle-même. Traditionnellement, en peinture, le décadrage vient dynamiser le cadre en cachant une partie d'un corps ou d'une forme, en suggérant par exemple que le bras d'un personnage se poursuit à l'extérieur du tableau. Ce choix esthétique met en évidence le cadre lui-même, support de représentation, ce qui détruit l'illusion de réalité. Aujourd'hui, ce type de cadrage est devenu si courant qu'il est facilement assimilable par le spectateur. C'est pourquoi nous désirons étendre la notion de décadrage à toute réalité représentée de façon tronquée, déformée. Dans tout art, l'illusion de réel se construit à partir de règles et de codes précis, et c'est lorsque nous allons à l'encontre de ces lois qu'il y a décadrage, que le spectateur est destabilisé par l'image et qu'il la reconnaît comme ce qu'elle est, une image.

Chez Wong Kar-Wai, étrangement, c'est l'introduction

d'un certain réalisme dans des récits codés qui provoque le décadrage. En effet, les points de départ de ses films sont assez conventionnels. La première partie de *Chungking Express* ressemble à un polar et la deuxième à une histoire d'amour. Mais le cinéaste fait dévier ces récits classiques par l'apparition du quotidien. La première partie est très représentative de cet effet. Le film s'ouvre sur des images qui s'enchaînent dans un rythme enlevé, le narrateur en voix off se présente comme un policier, il y a une poursuite, les images sont filmées au ralenti; il y a de nombreux filés, type d'effet courant dans le cinéma de Hong Kong. Ce début ressemble à un film policier à la John Woo. Mais ce récit très codifié est rapidement détourné lorsque le policier passe près de la femme. Il y a ici un arrêt sur image, alors que la voix off annonce que dans 57 heures, notre héros sera amoureux de cette femme. Les premières images dévoilaient avec justesse une certaine vitesse du monde moderne propre à Hong Kong. Puis il y a cet arrêt, un de ces « moments suspendus » comparables à ceux que nous retrouvons en peinture et qui parsèment tout le récit.

La scène dans la chambre d'hôtel en est un autre exemple. Le policier a réussi à amener la femme aux cheveux blonds dans cette chambre, mais il ne s'y passe finalement strictement rien : il mange quatre salades, écoute deux vieux films à la télévision, se brosse les dents et enlève les souliers de la femme. Le parcours de tous les personnages de ce film finit ainsi. Ils dépensent tous énormément d'énergie afin d'arriver à leur but, mais ils n'obtiennent pas ce qu'ils désirent. C'est à ce moment qu'interviennent les « moments suspendus », qui sont les véritables points d'ancrage de l'émotion dans le film, et qui sont souvent caractérisés par des ralentis à l'image, ou du moins par une suspension du rythme, normalement « emporté et fondé sur la vitesse ²⁶».

Tous ces décadrages anamorphiques proviennent ainsi d'une dichotomie entre vitesse et inertie. Cette dichotomie se retrouve parfois à l'intérieur d'une seule image, deux temporalités ou deux vitesses différentes étant représentées simultanément dans un « voyage immobile ²⁷» qui suscite ainsi les formes de peintures qui ont « exhibé[es] le processus de juxtaposition d'une pluralité d'instant à l'intérieur d'un même cadre ²⁸». Ce que Jacques Aumont nomme temps synthétisé.

À la fin du film, il y a cette image de Faye accoudée au bar California dans laquelle elle bouge lentement alors que l'arrière-plan est très mouvant, un effet obtenu grâce à un ralenti à l'image et un montage syncopé,

enlevant ici et là quelques cadres seulement, ce qui a pour effet de saccader le mouvement. Ces jump-cuts apparents sont des cassures nettes du réel, tout comme cette superposition de deux vitesses. Cette image permet de comprendre la situation des personnages par rapport au monde moderne : ils sont déphasés, décadrés, ils ont une vitesse qui leur est propre, allant à l'encontre de celle du monde environnant, ce qui explique leurs constants efforts inutiles pour satisfaire leurs désirs. De là vient le sentiment de mélancolie qui imprègne tous les personnages, qu'ils tentent tous de soulager, en mangeant trente boîtes d'ananas, en parlant à leur savon ou tout simplement en s'arrêtant, en prenant une pause du tumulte urbain.

Ces images au ralenti et syncopées sont à la limite du cinématographique. L'abstraction vers laquelle elles tendent les font basculer dans un registre pictural de l'ordre de la peinture moderne. Nous reconnaissons l'actrice, bien qu'elle soit déformée par le mouvement et l'avant-plan, mais les hommes qui passent derrière elle ne sont que des ombres, des taches. Ces images rappellent le courant du futurisme italien en peinture, dans lequel les artistes voulaient représenter une notion nouvelle dans ce monde moderne : la vitesse, le mouvement, « comme si la peinture [...] s'ouvrait à sa quatrième dimension, le Temps ²⁹ ». S'il est vrai qu'il est impossible pour le peintre de représenter le temps lui-même à l'intérieur d'un tableau, la modernité lui procure les moyens nécessaires à l'invention des signes constitutifs d'une nouvelle grammaire lui permettant de représenter les traces du temps. L'utilisation du collage (Aumont) permet de représenter plusieurs moments en une seule image. C'est ce que font les futuristes italiens lorsqu'ils peignent un chien qui a douze pattes. « Le temps et l'espace sont morts aujourd'hui ³⁰ », il ne faut plus reproduire un « moment fixe dans le dynamisme universel ³¹ », mais « la sensation dynamique elle-même ³² ». Il faut représenter la vitesse elle-même en déconstruisant les formes – « la peinture ne peut pas exister aujourd'hui sans le Divisionnisme ³³ » -, en leur faisant subir des décadres anamorphiques qui vont rendre compte du dynamisme du monde moderne. Il y a dans ces peintures la même dichotomie vitesse / inertie que nous retrouvons dans les films de Wong Kar-Wai, puisqu'elles sont des images immobiles représentant la vitesse. De plus, si nous y retrouvons des éléments figuratifs (*Femme Dans Un Intérieur* de Boccioni, par exemple), ceux-ci sont déformés et placés dans un contexte beaucoup plus près de l'abstraction, tout comme les images de Wong discutées plus haut. Boccioni écrivait justement que « le mouvement et la lumière [, que nous retrouvons abondamment dans le

Hong Kong de Wong Kar-Wai,] détruisent la matérialité des corps ³⁴ ».

Au-delà de ces qualités formelles communes, ce courant artistique et ce cinéaste présentent des points communs dans les impressions dégagées par leurs oeuvres. L'important pour Boccioni, chef de file des peintres futuristes italiens, était de mettre en image « la sensation dynamique ³⁵ », la dépense d'énergie occasionnée par l'extrême vitesse et le mouvement. Tous les personnages de *Chungking Express* dépendent de l'énergie afin d'arriver à leurs buts, mais le film lui-même « se veut une pure dépense énergétique ³⁶ », « les images de Wong sont une réponse à un espace transformé par la vitesse ³⁷ » et « en multipliant les angles de prises de vue, les décadres fébriles, les variations sur la vitesse de défilement, Wong Kar-Wai met au point une syntaxe cinématographique impure [...] privilégiant le mouvement, l'état dynamique ³⁸ ». Il enregistre lui aussi les changements dans le monde moderne, et ses conséquences sur les individus de cette société.

Comme nous l'avions annoncé, il existe bel et bien un lien entre la peinture moderne et *Chungking Express*. Le dynamisme du Hong Kong moderne, tout comme les théories des futuristes italiens, sont ainsi visibles dans le film de Wong Kar-Wai. La mise en pratique des décadres anamorphiques rappelle en effet le geste moderne de la peinture; ces décadres supportent l'expression du « tourbillon de la vie [...] fébrile et dynamisée ³⁹ » tant dans l'illustration du récit que dans la composition de l'image.

BIBLIOGRAPHIE

Abbas, Ackbar et al, Wong Kar-Wai, Paris, Éditions Dis Voir, 1997.

Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan université, 1990.

Aumont, Jacques, *L'oeil interminable*, Cinéma et Peinture, Paris, Séguier, 1989.

Bontizer, Pascal, *Décadres (Peinture et cinéma)*, Paris, Gallimard, 1982.

Carbon, Julien. « L'indompté », *Positif* no 410, avril 1995, p. 36-38.

Ciment, Michel. « Entretien avec Wong Kar Wai », Positif no 410, avril 1995, p.39-45.

Ciment, Michel et H. Niogret. « Entretien avec Wong Kar Wai », Positif no 442, décembre 1997, p. 8-15.

Delmotte, Benjamin. « Wong Kar Wai et l'espoir de la coïncidence », L'Avant-scène cinéma, juillet 2001, p. 83-85.

Duval, Isabelle. « Wong Kar Wai », Télérama no 2358, mars 1995, p. 44.

Harrison Charles et Paul Wood, *Art in theory, 1900-2000*, Malden, 2003.

Lalanne, Jean-Marc. « Deux fois deux », Cahiers du cinéma no 490, avril 1995, p. 40-41.

Reynaud, Bérénice. « Deux cinéastes d'Asie majeurs », Cahiers du cinéma no 490, avril 1995, p. 36.

Rouyer, Philippe. « Chunking Express Hong Kong Transfer », Positif no 410, avril 1995, p. 34-35.

Roy, André. « Le voyage immobile », 24 images no 80, septembre-octobre 1995, p. 8-10.

ENDNOTES

1 Philippe Rouyer, « Chunking Express, Hong Kong transfer », Positif n.410, p.36.

2 Georg Simmel, « The Metropolis and Mental Life », in *Art inTheory 1900-2000*, Malden, 2003, p.132.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 Robert Motherwell, « The modern painter's world », in *Art inTheory 1900-2000*, Malden, 2003, p.643.

6 *Idem.*

7 *Idib.*, p.644.

8 Fernand Léger, « Contemporary Achievements in painting », *Art inTheory 1900-2000*, Malden, 2003, p. 160.

9 *Idem.*

10 *Idem.*

11 *Ibid.*, p.159

12 Bérénice Reynaud, « Deux cinéastes d'Asie majeure » Cahiers du cinéma, no 490, avril 1995, p.36.

13 André Roy, « Le voyage immobile » 24 images, no80, spet.- oct. 1995, p.8.

14 *Ibid.*, p.10

15 Wong Kar Wai, « Wong Kar Wai », Télérama, no 2358, 22 mars 1995, p.44.

16 *Idem.*

17 Philippe Rouyer, op. cit., p.38.

18 *Idem.*

19 André Roy, op. cit., p.9.

20 Pascal Bonitzer, *Décadrages*, Paris, Gallimard, p.56.

21 Filippo Tomaso Marinetti, « The Foundation and Manifesto of Futurism » in *Art inTheory 1900-2000*, Malden, 2003, p.148.

22 Bonitzer, op. cit., p.57.

23 Pascal Bonitzer, op. cit., p.69.

24 *Idem.*

25 *Idem.*

26 André Roy, op. cit., p.9.

27 *Idem.*

28 Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan université, p.182.

29 Pascal Bonitzer, op. cit., p.57

30 Filippo Tomaso Marinetti, op. cit., p.148

31 Umberto Boccioni, «Futurist Painting : Technical Manifesto», *Art inTheory 1900-2000*,

Malden, 2003, p.150

32 Idem.

33 Ibid., p. 151.

34 Ibid., p.152.

35 Idem.

36 André Roy, op. cit., p.9.

37 Abbas Ackbar, Wong Kar Wai, Paris, Éd. Dis Voir, 1997, p. 43.

38 Jean-Marc Lalanne, « Deux fois deux », Cahiers du cinéma, no 490, avril 1995, p.40.

40 Boccioni, op. cit., p.152

Philippe Tremblay effectue une maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Ses travaux théoriques portent surtout sur les aberrances du réel dans le cinéma québécois. Il travaille présentement sur un documentaire écrit et réalisé par Isabelle Raynault et produit par l'ONF.

Edited by Bruno Dequen.