

**Lecture, relecture,
réécriture : la
littérarité des films de
Wong Kar-wai**

Paolo Magagnin

Paolo Magagnin effectue un doctorat en littérature chinoise moderne et traduction (Université Ca' Foscari, Venise ; Université de Provence, Aix-en-Provence)

Lecture, relecture, réécriture : la littéarité des films de Wong Kar-wai

Bien que Wong Kar-wai n'ait jamais caché sa passion pour la littérature et qu'il ait suggéré à plusieurs reprises l'influence primordiale que cette dernière joue dans son cinéma, cet aspect a été longtemps négligé même par les plus attentifs des spécialistes se penchant sur les productions du réalisateur hongkongais, tels A. Abbas et D. Bordwell. Il a fallu attendre la publication de la monographie de S. Teo - qui consacre une analyse spécifique de la littéarité [1] du cinéma de Wong telle qu'elle émerge de chacun de ses films jusqu'à *2046* - pour que ce thème reçoive l'attention qu'il mérite [2]. C'est précisément à partir des observations et des analyses de S. Teo que nous proposons d'approfondir ce sujet en nous appuyant sur certains exemples représentatifs. Notre recherche portera sur l'analyse des techniques, en particulier celles qui relèvent du cinéma, qui permettent le transfert médiatique de la parole écrite à l'image.

On peut affirmer que la nature littéraire du cinéma de Wong Kar-wai émerge sur trois niveaux complémentaires pour lesquels nous proposons ici les étiquettes suivantes : *lecture*, *relecture* et *réécriture*. La *lecture* implique l'inspiration constante de la part du cinéaste à un *corpus* de modèles thématiques et formels issus de la littérature orientale et occidentale ; la *relecture* investit le plan de la reprise, de la recréation radicale voire de la subversion de ces mêmes modèles en fonction de l'univers théorique du réalisateur ; le troisième niveau, le plus complexe, est celui de la *réécriture* et concerne les opérations et les modalités par lesquelles le langage, les pratiques et les techniques littéraires sont « traduites » en termes cinématographiques.

Notre recherche, en dernier lieu, se proposera de tracer, de manière synthétique, un tableau qui mettra en lumière les jeux d'interaction entre mots et image tels qu'ils émergent dans la filmographie de Wong Kar-wai, afin de souligner la nature puissamment créatrice et intermédiaire de son œuvre.

Lecture

Ce serait le réalisateur hongkongais Patrick Tam, père spirituel de Wong Kar-wai dès le début de sa carrière de cinéaste, qui aurait initié son protégé à la lecture des ouvrages de Manuel Puig pendant le tournage de *As Tears Go By* (1988). Wong aurait eu une véritable illumination : suite à cette lecture il déclara son intention de maîtriser la structure des romans de l'écrivain argentin afin de la transférer dans ses films [3]. A l'occasion de plusieurs interviews, le réalisateur a souligné le rôle important de ses lectures dans le processus de création et de réalisation de ses films, contribuant à suggérer l'image d'un cinéaste passionné de lecture autant - si non plus - qu'il l'est de cinéma.

L'ouvrage intitulé Wong Kar-wai de S. Teo fait référence à un nombre considérable d'auteurs et

d'ouvrages qui - soit explicitement, soit censément - ont servi de source d'inspiration pour les films du réalisateur hongkongais. Le susmentionné Manuel Puig, par sa technique de narration fragmentaire et polyphonique - le récit avance grâce à une pluralité de voix et de points de vue fragmentés provenant de lettres, coupures de presse, mini-scénarios, dialogues de style théâtral ou cinématographique, interviews, procès verbaux, etc. - par son recours au flux de conscience, mais également par ses références constantes à la culture populaire, est tout à fait susceptible de représenter un modèle pour certains des personnages, des thèmes et des structures que l'on retrouve dans les productions de Wong. En effet, *Le Plus beau tango du monde* de Puig sert de modèle pour *Nos Années sauvages* (1990). De plus, il est intéressant de se rappeler que le projet original de *Happy Together* (1997), ensuite abandonné, était une adaptation des *Mystères de Buenos Aires*.

La tendance à la non-linéarité narrative et à la fragmentation du récit en micro-trames sont des traits caractéristiques que l'on retrouve également dans l'écriture de Jorge Luis Borges ou de Juan Carlos Cortázar, tout comme chez Liu Yichang, écrivain hongkongais qui, selon plusieurs critiques de l'ex-colonie britannique, serait le premier auteur sinophone à avoir employé le flux de conscience dans ses récits. C'est d'ailleurs son court roman *Tête-bêche* qui fournira à Wong l'idée à la base de *In the Mood for Love* (2000), comme nous le verrons dans la section suivante. De plus, le personnage de Chow Mo-wan de *2046* (2004) est compatible, sous plusieurs aspects, avec le cynique et désenchanté romancier protagoniste de *L'Ivrogne*.

En ce qui concerne le contenu, et non plus uniquement la structure, Teo souligne la place importante occupée par Murakami Haruki dans la formation de l'univers thématique de Wong Kar-wai, notamment à propos de *Chungking Express* (1994) : l'importance que revêtent, dans le film, le hasard et la casualité ainsi que la fragilité des relations humaines et sentimentales est identique, puisque ce sont les mêmes thèmes qui structurent des romans comme *La Ballade de l'impossible* ou *La Fin des temps* ou encore la nouvelle - d'une brièveté admirable, tout comme certains épisodes ou « vignettes » de type littéraire dans les films de Wong - *A Propos de ma rencontre avec la fille cent pour cent parfaite par un beau matin d'avril*.

Les Cendres du temps (1994), comme le déclare le générique, est « inspiré par les personnages du *Héros chasseur d'aigles* de Jin Yong », légende vivante du roman chinois de chevalerie (*wuxia xiaoshuo*). *Les Anges déchus* (1995) évoque les personnages créés par Jack Kerouac dans *Les clochards célestes*. De plus, dans *Soleil couchant*, du japonais Dazai Osamu, émerge le thème du scandale et du secret que l'on retrouve dans les célèbres scènes de *In the Mood for Love* et *2046*.

Dans le court-métrage publicitaire *The Follow* (2001), réalisé pour BMW, on retrouve l'atmosphère sombre des romans policiers de Raymond Chandler et un protagoniste taciturne qui a plus d'un trait en commun avec le détective Marlowe. Il ne faut pas oublier, finalement, que *The Lady of Shanghai*, actuellement en postproduction et dont la sortie est prévue pour 2009, s'inspire - tout comme le film éponyme réalisé par Orson Welles en 1948 - du livre *If I Die before I Wake* du romancier américain Sherwood King.

Les façons et les degrés selon lesquels cette variété de sources d'inspiration trouve sa place dans les films de Wong Kar-wai sont complexes et diversifiés, mais, en aucun cas, ce procès ne se réduit à une simple adaptation - aussi libre soit-elle. C'est précisément dans l'originalité de cet effort de réappropriation, ainsi que dans l'opération de traduction intermédiatique qu'entreprend le réalisateur,

que réside l'originalité de son style cinématographique, comme nous allons le voir en analysant les différents niveaux de relecture et de réécriture à l'œuvre .

Relecture

Les processus par lesquels Wong Kar-wai traduit ses modèles littéraires dans son cinéma se déclinent selon plusieurs degrés, allant d'une adaptation extrêmement libre à une simple citation déclenchant la recréation de l'hypotexte, jusqu'à la subversion du prototype. Ces trois degrés croissants de relecture sont illustrés de façon exemplaire, respectivement, par *Nos Années sauvages*, *In the Mood for Love* et *Les Cendres du temps*.

Nos Années sauvages - deuxième film de Wong et premier volet de la « trilogie des années '60 » perpétuée par *In the Mood for Love* et *2046* - a été interprété comme une transposition très libre du roman de Puig *Le Plus beau tango du monde*, surtout au niveau de la caractérisation des personnages [4]. Dans le livre, le support narratif est constitué de la correspondance de Néné et Mabel au sujet de Jean-Charles Etchepare, jeune séducteur à la beauté irrésistible récemment mort de tuberculose, que les deux femmes ont aimé quelques années auparavant. A travers une série de flash-backs et une pluralité de voix, le lecteur reconstruit progressivement la vie de Jean-Charles, sa maladie et ses exploits sentimentaux, ainsi que son amitié avec le maçon playboy Pancho. Toutefois, le protagoniste de *Nos Années sauvages*, Yuddy, est un jeune homme charmant dont les femmes ne peuvent s'empêcher de tomber amoureuses, et pourtant il n'est amoureux que de lui-même : si la maladie dont souffre Jean-Charles est physique, celle de Yuddy - le narcissisme, mais aussi sa lutte entre mémoire et oubli - est psychologique. Chez les deux femmes avec lesquelles Yuddy a une relation, So Lai-chen et Loulou/Mimi, on retrouve des traces des personnalités de Néné et de Mabel. Le personnage de la mère adoptive de Yuddy, à laquelle ce dernier est lié par un rapport sous certains aspects morbide et œdipien, réunit plusieurs traits de la mère et de la sœur de Jean-Charles. Enfin, l'amitié entre Jean-Charles et Pancho, dans un premier temps, trouve un écho - *mutatis mutandis* - dans celle qui lie Yuddy à Zeb, et, dans un second temps, dans la relation entre Yuddy et l'agent de police devenu marin.

>>>

A ces correspondances spécifiques, il faut ajouter l'attention que Wong porte aux petits détails de la vie quotidienne - la marque sur un paquet de cigarettes, le nom d'un café à la mode - que l'on retrouve dans le penchant de Puig pour les références à la culture populaire. Il ne faut pas non plus négliger l'atmosphère tropicale qui entoure les personnages et les histoires de Puig et que Wong - enthousiaste pour tout ce qui est latino-américain, comme le témoigne également le choix de la bande sonore - semble vouloir reproduire dans les scènes du film qui se déroulent à Hong Kong et aux Philippines. Même si l'histoire et les personnages sont une création originale de Wong, il serait pourtant incorrect de sous-estimer l'influence jouée par *Le Plus beau tango du monde* et par le style de Manuel Puig en général dans la genèse du film.

Au générique de *In the Mood for Love* apparaissent des « remerciements spéciaux à M. Liu Yichang », auteur du roman bref *Duidao*, traduit en français sous le titre *Tête-bêche* - expression qui indique une paire de timbres-poste dont l'un est renversé à 180° par rapport à l'autre suite à une erreur de

fabrication. Les personnages du roman de Liu Yichang sont un homme âgé et une jeune fille, Chunyu Bai et A Xing, l'un absorbé par la nostalgie de son Shanghai natale ; l'autre, totalement tournée vers le futur. La narration les accompagne alternativement dans leurs flâneries dans les rues de Hong Kong, mais, finalement, ils demeurent étrangers l'un à l'autre, ne se croisant qu'une fois - de façon très fugace - dans une salle de cinéma.

Si l'on fait abstraction du cadre géographique et temporel - le Hong Kong des années 60 - l'histoire de Chow Mo-wan et de So Lai-chen/Mme Chan paraît assez éloignée de celle décrite par Liu. Néanmoins, Wong retient le *leitmotiv* du roman, à savoir l'*intersection* - *Intersection* étant précisément le titre anglais du livre -, il en fait la toile de fond du film. Tout comme dans le roman, le film se fonde sur une série de convergences à plusieurs niveaux qui structure le récit et en assure la progression, et cela grâce à la tension créée par les incessants croisements manqués entre les mondes des deux protagonistes - les timbres renversés - qui ne parviennent jamais à un véritable contact.

Le spectateur est témoin, tout d'abord, de la trahison croisée entre les conjoints respectifs de Chow et So, ainsi que de la naissance d'un sentiment de complicité. Chow et So, qui ont déménagé dans la même pension, le même jour, se frôlent la plupart du temps quand l'un descend acheter des nouilles à une échoppe de rue et l'autre en revient. Le personnage de Chow se trouve à une intersection - entre trahison et fidélité, entre désir et respect des convenances - symbolisée, au niveau visuel, par les *cheongsam* moulants qu'elle porte qui montrent et cachent en même temps. Un autre croisement est à l'œuvre dans le film. Il investit la réalité et la fiction dans les répétitions des époux trahis pour à faire face aux traîtres. Jouant aux conjoints les émotions réelles et les émotions jouées s'entrecroisent. On assiste avec appréhension, enfin, aux rencontres ratées entre les protagonistes après que plusieurs années se soient écoulées : d'abord à Singapour - où So est partie à la recherche de Chow - ensuite, dans l'ancienne pension, lorsque Chow est tenté de frapper à la porte de l'appartement où se trouve sans qu'il ne le sache Mme Chan, mais finalement il se retiendra [5].

Il faut également remarquer le choix des intertitres tirés de *Tête-bêche*, et dûment adaptés, que Wong insère à trois moments cruciaux du film (au début, après la scène où Chow hésite devant la porte de l'appartement maintenant habité par So et à la fin). Cette pratique atteste encore une fois du lien étroit entre le roman et le film, ce dernier s'avérant, entre les mains du cinéaste, à la fois emprunteur et créateur du livre de Liu.

Cependant, c'est dans *Les Cendres du temps* que Wong pousse à l'extrême son effort de recreation du prototype. Cette fois-ci, il relit à sa manière *La Légende du héros chasseur d'aigles* de Jin Yong, un classique du roman de sabre chinois, dépassant l'hommage ou la citation - d'ailleurs indéniable - pour subvertir consciemment les éléments-clé du genre.

En opposition à l'ambitieux projet historiciste constituant souvent la toile de fond des *wuxia xiaoshuo*, Wong fragmente le récit en mini-trames ou « épisodes » à la Borges. L'emploi du flash-back et du flash-forward - d'ailleurs points étrangers au genre épique chinois - est exacerbé par un montage non-linéaire, au goût postmoderne, uni à une voix *off* qui entremêle et confond les différents récits, isolant également les protagonistes déjà si solitaires et aliénés. C'est donc une *histoire effective* - au sens foucauldien - des personnages qui en émerge, guidée par les émotions et par la mémoire (ou par sa perte), plutôt qu'un tableau historique monumental. Ceci n'est point étonnant, puisque Wong a affirmé à plusieurs reprises ne pas être intéressé par la trame narrative, mais plutôt par ses

personnages.

C'est précisément au niveau de la caractérisation psychologique de ces derniers que le cinéaste pousse le plus loin sa créativité en refaçonant l'original en fonction de son monde thématique. Wong crée une interaction entre le film et le livre, suggérant que le livre commence là où se termine le récit filmique. En effet, le réalisateur invente radicalement le passé des protagonistes - Huang Yaoshi/Orient Cruel et Ouyang Feng/Occident Vénéneux - et en annonce les entreprises futures par des intertitres qui accompagnent leur sortie de champ. Ces mêmes personnages sont d'ailleurs beaucoup moins cruels et héroïques qu'ils ne le paraissent dans le roman de Jin Yong : le film nous montre plutôt des hommes et des femmes solitaires et tragiques, voire schizophrènes (c'est le cas de Murong Yin/Murong Yang), des victimes des souffrances de l'amour, de la mémoire et de la trahison.

Le complexe procédé de relecture subversive du roman de Jin Yong, en dernière analyse, est magistralement résumé dans la « recette » que propose Lawrence Pun :

Prenez les personnages de La Légende du héros chasseur d'aigles, ajoutez l'Orient Invincible de Swordsman, insérez un spadassin aveugle créé pour l'occasion et l'antihéros Occident Vénéneux, transfiguré jusqu'à en faire un personnage tragique ; accomplissez une adaptation totalement infidèle au modèle amenant à la création d'une histoire originale, et voilà cette technique de création se charger d'un goût décidément postmoderne. Éliminez ensuite de la trame les thèmes récurrents dans les films de sabre - gratitude, haine, vengeance, assassinats, références aux classiques confucéens, luttes pour le pouvoir entre les différents cercles d'arts martiaux, etc. - et analysez tout simplement les émotions humaines les plus intimes, à savoir égarement et désillusion ; ajoutez enfin le niveau de l'expérimentation formelle, et vous obtiendrez un produit sans précédents, que l'on ne peut qu'essayer de résumer par l'expression « film de cape et d'épée expérimental-psychologique-allégorique destiné à un public mûr »[6].

Réécriture

Au niveau macroscopique, les procédés de type littéraire auxquels Wong Kar-wai a recours dans son travail de réalisation concernent surtout les techniques narratives et la progression du récit. Dans la plupart de ses films, le récit ne se déroule pas selon une trame clairement articulée, ceci reflète son habitude à entreprendre le tournage sans un scénario définitif. Le récit est plutôt animé par les réflexions des personnages et, plus généralement, par l'évolution de leurs mondes intimes. Ce choix semble indiquer le choix de prédilection du réalisateur pour les auteurs qui, dans leurs œuvres, emploient habituellement le flux de conscience (notamment Liu Yichang, Manuel Puig et Gabriel García Márquez), confiant aux personnages et à leurs émotions la tâche de faire progresser le récit.

La psychologie des personnages étant le pivot de la narration, on comprend le rôle primordial que joue l'emploi de la voix *off* (ou de plusieurs voix *off*), souvent en forme de soliloque, dans un souci d'économie du récit. Ce dernier est accompagné par une voix monologique qui finit souvent par égarer le spectateur davantage qu'elle ne lui permet de suivre aisément le déroulement de l'action. À la lumière de cette considération on peut mieux interpréter les solipsismes de Ouyang Feng dans *Les Cendres du temps*, surtout lorsqu'il semble décrire la rencontre d'une femme que Huang Yaoshi aurait faite dans les montagnes après avoir quitté la taverne au milieu du désert. Des questions

subsistent alors : la silhouette que l'on entrevoit au loin est-elle vraiment celle de Huang Yaoshi ? Et le regard du héros est-il vraiment fixé sur cette femme en ce même instant ?

>>>

Une fonction narrative similaire à celle de la voix *off* est revêtue, sous certains aspects, par les intertitres - une technique qui, par la forme même du médium qu'elle utilise, trahit son origine littéraire. Le recours à ce moyen pour marquer certains nœuds narratifs dans *Les Cendres du temps* et dans *In The Mood for Love* a déjà été mentionné. Si l'on considère que ces intertitres sont en fait des extraits de livres - comme dans le cas des morceaux de *Duida* utilisés pour *In the Mood for Love* - on peut en apprécier davantage la qualité littéraire. C'est cette même qualité littéraire que l'on retrouve dans la langue poétique, parfois épigrammatique, qui donne voix au monde intérieur de ses personnages et qui, seule, réussit à préserver une certaine unité même dans la fragmentation. On pourrait même arriver jusqu'à affirmer que, si l'on transcrivait tout simplement les monologues et les dialogues prononcés par les personnages, on obtiendrait un récit de type littéraire tout à fait accompli.

C'est toujours dans *Les Cendres du temps* que la perturbation de l'unité spatiale et temporelle, déjà bouleversée par le recours continu au flash-back et au flash-forward, est accrue par l'emploi du champ-contrechamp qui met en avant une rupture spatio-temporelle. Ceci est particulièrement évident dans la séquence de la rencontre entre la femme de Hong Qi et Ouyang Feng, qui cache l'homme dans sa taverne. Ouyang, qui ne parvient pas à la chasser ni à obtenir la moindre réponse à ses questions, scrute au loin vers le point que fixe la femme. Néanmoins, la scène suivante ne montre pas l'objet de leurs regards, mais elle nous présente la même femme de dos près d'un arbre, apparemment dans l'attente de quelqu'un. Un plan nous la montre ensuite en train de tourner la tête vers le spectateur et voilà que l'on revoit la taverne. Il s'agit pourtant d'un nouveau faux-raccord : cette fois, au lieu des deux personnages du début, c'est le chameau de Hong Qi qui apparaît, tandis que Ouyang Feng réfléchit en voix *off* sur la détermination de la femme et sur son intelligence. Elle a compris que c'est là que Hong Qi se cache parce qu'il ne partirait jamais sans son chameau. Cet emploi non orthodoxe du contrechamp semble donc constituer, chez Wong, la transposition visuelle la plus accomplie du flux de conscience et de la fragmentation narrative tels qu'on les retrouve dans les œuvres des auteurs mentionnés en début de section. Il s'agit là d'un choix de mise en scène dont la portée révolutionnaire n'a pas eu d'égal dans ses œuvres suivantes [7].

Le recours au personnage focal est un véritable moteur pour la progression narrative, se traduisant souvent, au niveau visuel, par l'emploi d'une caméra subjective (il suffit de penser à la fuite de la mystérieuse femme blonde de *Chungking Express* dans les couloirs sombres de la Chungking Mansion). Cependant, c'est surtout grâce au foyer sélectif que Wong réussit pertinemment à se focaliser sur un personnage en particulier l'isolant dans une opposition net/flou tout en gardant l'unité de la scène. Ce procédé pourrait s'apparenter à celui utilisé par un narrateur faisant basculer l'objet de son attention par des moyens descriptifs. Les intenses plans composés de deux personnages de *Nos Années sauvages* - la confrontation entre So Lai-chen et Mimi, ou encore entre cette dernière et Zeb dans la loge, juste après le départ de Yuddy pour les Philippines - en sont des exemples magistraux.

Un autre procédé dérivant des techniques littéraires familières de Wong consiste en la juxtaposition d'histoires interconnectées mais autonomes. Ce procédé, qui est particulièrement évident dans *Les*

Anges déchus ou encore dans *Chungking Express* - mais également, bien que de façon moins marquée, dans *Les Cendres du temps* - pourrait avoir été inspiré par la structure typique des nouvelles brèves de Borges, de Murakami ou de Cortázar.

Au niveau thématique, on retrouve assidûment chez Wong Kar-wai des idées, des thèmes ou des éléments répétés créant une cohérence intratextuelle - et souvent intertextuelle - très solide. Il s'agit là d'un monde de contenus et de pratiques qu'il est facile de retrouver tels quels dans les lectures du cinéaste. Même si l'on excepte les grands thèmes de fond de la filmographie de Wong (le temps et la mémoire, l'amour à sens unique), etc.), le nombre de ces exemples s'avère foisonnant. On peut citer, à ce sujet, l'histoire à la Borges de l'oiseau sans pattes, symbole du malchanceux Yuddy qui traverse *Nos Années sauvages* du début à la fin ; le thème du secret invouable, crucial dans *In the Mood for Love* puis dans *2046* ; le « Viens avec moi » adressé par un homme à la femme qu'il aime ou qu'il pourrait aimer dans *In the Mood for Love* et *2046*, mais aussi dans *Les Cendres du temps* ; les personnages qui, tels les protagonistes de certaines nouvelles de Murakami, reviennent (mais sont-ils vraiment les mêmes ?) ou se superposent, comme Chow Mo-wan, So Lai-chen/Su Lizhen et Loulou/Mimi ; ou encore l'ananas en boîte qui, une fois périmé, symbolisera pour l'agent He Zhiwu un amour qui touche à sa fin dans *Chungking Express* et qui, dans *Les Anges déchus*, sera la cause de la mutité du personnage éponyme, une nouvelle fois interprété par Kaneshiro Takeshi.

C'est encore un artifice largement adopté par les écrivains qui ont contribué à la formation artistique de Wong Kar-wai qui inspire l'un des traits les plus fascinants de son style, à savoir le recours à la métaphore visuelle. Le procédé de la métaphore, quoique présent dans toute production littéraire, est employé de façon unique par des auteurs tels que García Márquez ou Dazai, pour qui cette figure est le moyen privilégié de souligner un motif récurrent ainsi qu'un moment crucial de la narration. C'est précisément ce que fait Wong lorsqu'il traduit en termes visuels les thèmes du temps et de la mémoire par les horloges omniprésentes dans *Nos Années sauvages*, *In the Mood for Love* ou *2046*. Le bonheur, objet fuyant de la recherche des amants Ho Po-wing et Lai Yiu-fai, est symbolisé dans *Happy Together* par l'extase paisible des Chutes d'Iguazú face auxquelles Lai retrouve finalement son équilibre. Mais, c'est la mort du spadassin aveugle dans *Les Cendres du temps* qui est représentée de la manière la plus intense au niveau visuel, lorsque la gorge lacérée du héros est évoquée dans la tente déchirée qui flotte au vent.

Enfin, au niveau extratextuel, la pratique littéraire semble avoir inspiré, chez Wong, une certaine tendance à la sérialisation, telle qu'on la retrouve constamment, entre autres, dans les sagas épiques créées par les auteurs de *wuxia xiaoshuo*. Si la susmentionnée « trilogie des années '60 » en est l'exemple le plus représentatif et le plus accompli, quoique Wong suggère qu'il faudrait voir les différents épisodes comme séparés, il ne faut pourtant pas oublier que les projets de diptyques ou triptyques ont accompagné l'œuvre de Wong dès le début de sa carrière. *Nos Années sauvages* avait été conçu comme le premier volet d'un diptyque, la deuxième partie étant annoncée par l'énigmatique scène finale interprétée par Tony Leung Chia-wai (le projet fut ensuite abandonné à cause du maigre succès commercial obtenu par le film). *Les Anges déchus* est en fait l'expansion de la troisième histoire qui aurait dû faire partie de *Chungking Express*, mais qui avait fini par être effacé pour des raisons de temps. *In the Mood for Love*, enfin, serait le développement autonome d'une série d'autres idées élaborées après *Happy Together*, puis abandonnées, dont faisaient partie *Summer in Beijing* et le film en trois actes : *A Story about Food*.

Conclusion

Par cette analyse, forcément synthétique, nous nous sommes proposé de montrer comment le cinéma de Wong Kar-wai est une œuvre extrêmement complexe qui intègre le style littéraire au visuel. Se nourrissant de la lecture de grands auteurs orientaux et occidentaux, le cinéaste a assimilé une série de thèmes et de modèles formels qu'il a su réélaborer de façon tout à fait personnelle, voire iconoclaste. Les structures et les techniques formelles mêmes que Wong adopte montrent l'influence primordiale de ses sources d'inspiration littéraires, offrant un équilibre délicat entre image et parole écrite. La richesse de ces trois niveaux - que nous avons identifiés par les étiquettes *lecture*, *relecture* et *réécriture* - longuement ignorée, concoure pourtant à mieux définir la nature, parfois fuyante, du charme que les films de Wong Kar-wai inspirent. Elle suggère, en dernière analyse, l'image d'un cinéaste qui a su, comme le dit S. Teo, « s'abandonner au plaisir du cinéma et renouveler en même temps le plaisir de la littérature » [8].

>>>

[1] Pour répondre à certaines critiques qui ont été avancées à propos du choix des termes « littérature » et « littérarité » et à la légitimité de leur emploi dans ce contexte, je tiens à préciser que ces termes (ainsi que le terme « adaptation ») doivent être pris au sens large - comme le fait d'ailleurs Teo lui-même, auquel nous les avons tout simplement empruntés - afin d'inclure de façon générale toutes les pratiques et les procédés que l'on retrouve systématiquement appliqués dans le domaine de la parole écrite (structures narratives, facteurs concernant le récit, figures de style, etc.).

[2] Teo, Stephen, *Wong Kar-wai*, London, BFI, 2005.

[3] Interview de Stephen Teo avec Patrick Tam, Hong Kong, 27 mars 2003, cité dans Teo, *Wong Kar-wai*, op. cit., p. 4.

[4] Cf. Teo, *Wong Kar-wai*, op. cit., pp. 38-44.

[5] Pour une analyse plus approfondie des différents niveaux d'intersection dans *In the Mood for Love*, on verra Yue, Audrey, « *In the Mood for Love* : Intersections of Hong Kong Modernity », dans Chris Berry (éd.), *Chinese Films in Focus : 25 New Takes*, London, BFI, 2003, pp. 128-36 ; et Luk, Thomas Y. T., « Novels into Film : Liu Yichang's *Tête-Bêche* and Wong Kar-wai's *In the Mood for Love* », dans Sheldon H. Lu et Emilie Yueh-yu Yeh (éds.), *Chinese-language Film : Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, pp. 210-19.

[6] Pan Guoling [Lawrence Pun], « Dongxie Xidu - Shijian de huijin, chenni de jizhi » (Les cendres du temps, l'apex du vice), dans Pan Guoling et Li Zhaoxing (éds.), *Wang Jiawei de yinghua shijie* (Le monde cinématographique de Wong Kar-wai), Tianjin, Baihua Literature and Art Publishing House, 2005, p. 122. Sauf si indiqué autrement, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article.

[7] Cf. Ho, Sam [He Siying], « Fan de qi, wang de guai » (Contrechamps bizarres et plans choquants), dans Pan Guoling et Li Zhaoxing (éds.), *Wang Jiawei de yinghua shijie*, op. cit., pp. 174-183.

[8] Teo, *Wong Kar-wai*, op. cit., p. 163.