

Dans le double du désir

In the Mood for Love (Les silences du désir), Réalisation, scénario et production de Wong Kar-wai ; France/Hong Kong, 2000

Marie Claire Lanctôt Bélanger

Number 183, March–April 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17704ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lanctôt Bélanger, M. C. (2002). Dans le double du désir / *In the Mood for Love (Les silences du désir)*, Réalisation, scénario et production de Wong Kar-wai ; France/Hong Kong, 2000. *Spirale*, (183), 46–47.

DANS LE DOUBLE DU DÉSIR

IN THE MOOD FOR LOVE (LES SILENCES DU DÉSIR)

Réalisation, scénario et production de Wong Kar-wai ; France / Hong Kong, 2000.

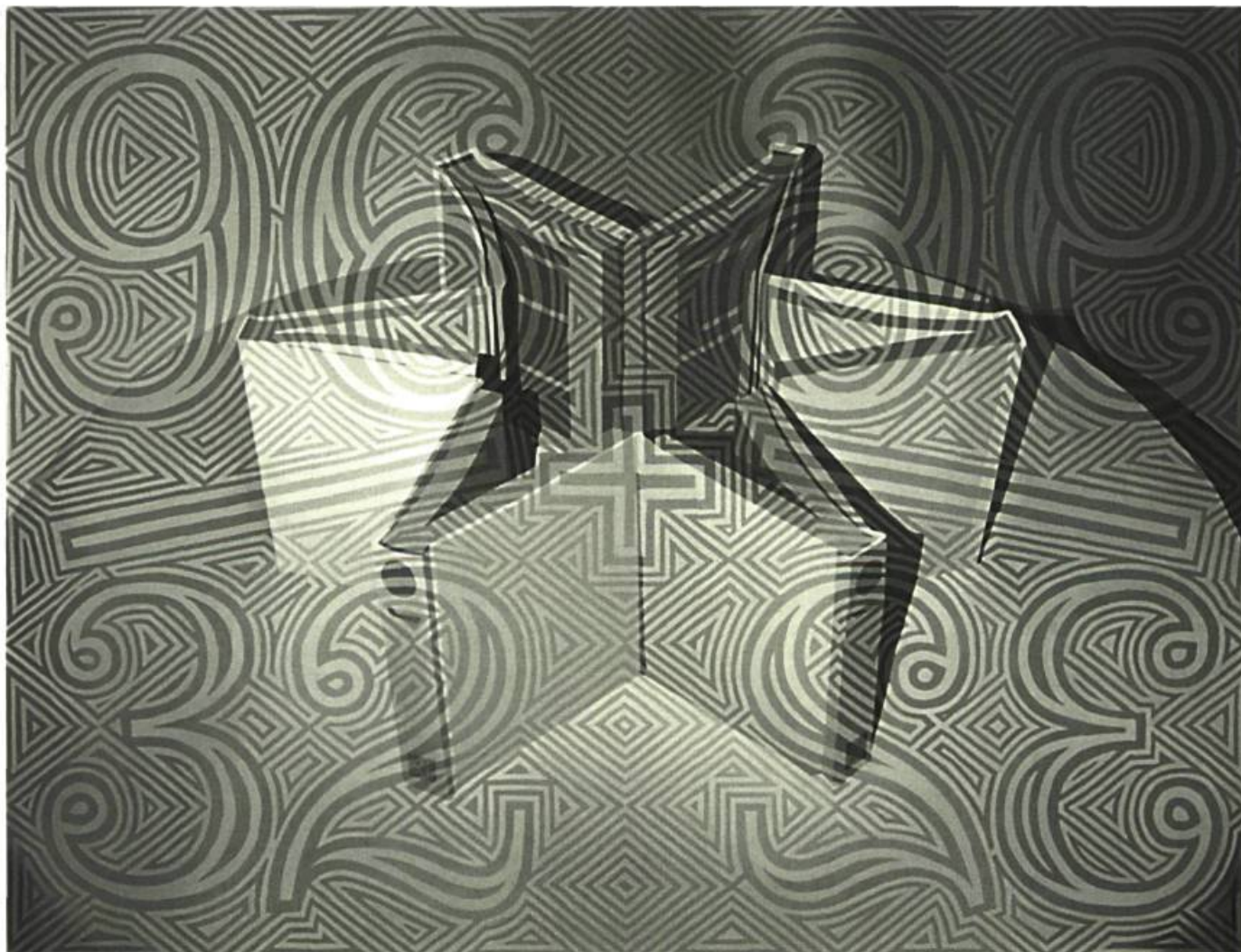
CE FILM est beau, envoûtant. Les acteurs le sont aussi, d'emblée. Les corps harmonieux crèvent l'écran : la tête tourne lentement ou se détourne et se penche, les paupières se baissent en laissant penser le regard, les mains se touchent à peine, les doigts s'effleurent. La démarche ondulante de la femme, ses longues jambes gainées de nylon, ses bras nus, mouillés parfois. Les épaules fragiles mais si présentes de l'homme. Les corps, les vêtements trempés dans le nocturne de la pluie. Mouvements d'escalier, de rue, de corridor, de salles de travail exiguës ou encore de pièces et de chambres : lieux traversés par les corps, lieux de rencontres temporalisés moins par l'horloge que par la succession des robes chinoises de la

femme, toutes identiques et toutes différentes. Les saisons s'y lisent, dans la transparence. Comme les fleurs, les vents et les dragons des pièces du mah-jong.

La musique, insistante, entre la valse triste et le kitsch latino, flotte longtemps après la dernière image. Les couleurs, la lumière et ses ombres, la pluie intense, l'odeur presque, la vapeur, les volutes de fumée liées aux ralentis de certaines séquences et à la répétition d'autres scènes : série de tracés orientaux qui évoquent certains films européens des années soixante. « *Hiroshima mon amour* » de Duras-Resnais, par exemple. Les années soixante servent aussi de fond historique : Hong Kong, de 1962 à 1966, lieu de la petite enfance de Wong Kar-wai. Recons-

truction de la mémoire qui pourrait faire de lui, petit garçon, le narrateur de cette histoire.

Au-delà d'une proposition esthétique des plus intéressantes, s'écrit une rencontre qui met en scène une composante particulière du désir : la réfraction. « *Comment cela aura-t-il commencé ?* », serons-nous tentés de nous demander, en reprenant les mots des deux héros. Bien que cette question, elle et lui se la posent à propos « *des autres* » et non à propos d'eux-mêmes. La magie du cinéma est telle que le réalisateur n'a qu'à montrer un homme et une femme pour que, tôt ou tard, ils tombent amoureux. Et que le spectateur le soit avec eux. Mais l'événement amoureux relève, ici, d'une construction plus complexe, même si l'histoire offrira peu de développements.



Les livres exponentiels de Numa, acrylique sur toile, 2000

Pascal Grandmaison

Côte à côte, un homme et une femme se retrouvent étroitement logés au bout d'un même corridor. Dès les déménagements mitoyens accomplis, le miroir renverra les angles rapprochés de la chambre de la femme : quelqu'un vu de dos, des pommes sur un plat et les pantoufles roses qui alterneront avec les chaussures à hauts talons. Cet homme et cette femme ont, chacun, un mari ou une épouse qui s'absentent souvent, trop souvent, que ce soit pour des voyages ou encore parce qu'un travail les retient. Ce n'est pourtant pas leur solitude qui réunira les héros. Quoique l'esseulement dans lequel se retrouve la femme, Su Li-zhen (interprétée par Maggie Cheung), la conduite à cuisiner peu et à emprunter souvent l'escalier qui la mène au marchand de nouilles. C'est dans cet escalier étroit qu'ils échangeront leur premier regard.

Nous comprendrons rapidement que « les autres », épouse et mari, ont, ensemble, une relation adultère. Nous ne les verrons jamais. Sauf de dos, l'espace de quelques images ; à travers un miroir tacheté de rouille ou une vitre salie. Pour marquer l'évidence visuelle de l'absence, toujours l'absent restera absent, sans visage. Nous entendrons leurs voix, désagréables, vulgaires même. De biais, au téléphone ou dans un échange banal entre les deux femmes, entre les deux hommes. Dans un jeu de perspective quasi visuelle, sur l'horizon de cette liaison, omniprésente sans jamais être montrée, adviendra le désir entre l'homme et la femme. « Les autres », par leur absence, généreront une luminosité qui, du fond obscur, viendra irradier les personnages à l'avant-scène.

À travers le miroir

Ils auraient pu s'aimer autrement. Ici, ce sera à travers le désir découvert, reconstruit et imaginé, du mari et de l'épouse, celui des « deux autres », qu'ils arriveront à leur propre désir. À travers un désir qui n'est pas le leur, un désir emprunté. Non pas une banale histoire de triangle œdipien où l'un est désirable parce qu'il est désiré par quelqu'un d'autre. Au point où l'on peut s'autoriser à voir pointer l'homosexualité de ce triangle ordinaire : un homme aime une femme qui est aimée par un autre homme. Les deux hommes se rejoignent autant dans la rivalité que dans le corps réel ou fantasmé de cette femme. La version féminine de cette histoire faisant tout aussi sens : qu'un homme soit aimé par une autre femme permet la relation imaginaire des deux femmes par la médiation de cet homme. Ainsi, les fantasmes de chacun soutiennent la jouissance. De savoir l'autre désiré et désirant, d'entretenir l'illusion de choisir ou d'être choisi sur fond de conquête, d'ordonner le passage des corps entre les bras des uns et des autres, tout cela alimente l'ordinaire des écrans individuels et cinématographiques.

Chacun des deux héros de ce film se retrouve déchu par rapport au désir du mari ou de l'épouse. Aucun des deux ne peut se parer du fait d'être désiré. Est-ce ce qui les pousse alors l'un vers l'autre ? Ils sont abandonnés, trompés. Ils



Les livres exponentiels (détail) de Numa, 2000

PGM

voudront comprendre. Non pas ce qui leur arrive. Plutôt ce qui est arrivé « aux autres » : « Comment cela aura-t-il commencé entre eux ? » Puis, rapidement, la décision qui clôture et scelle l'impossible histoire d'amour : « Nous ne serons pas comme eux. »

Alors, ils vont se mettre, tous deux, à la place « des autres ». Elle mime l'épouse et lui, le mari. La scène du restaurant comme celle devant les barreaux seront troublantes à cet effet. Le spectateur peut s'y perdre. Qui est qui ? Le vouvoiement permet de rétablir les temps du désir. Mais l'ambiguïté reste collée aux corps, aux regards, aux mots. Fallait-il reprendre et reprendre (dans ce qu'ils nomment la *répétition*) la scène originaire où, dans la lumière humide de la nuit, « les autres » auront décidé de faire fi de leurs conjoints ? Devant le noir luisant des barreaux, le geste de l'homme vers elle, le doigt timide de la femme vers le corps de l'homme. Mouvements à peine esquissés, chargés d'intensité. Jouant le désir des autres, le leur jaillit, se donne à percevoir. Ils ne voudront pas être vus. Pas même à travers le miroir vérolé de la chambre ou celui du restaurant. Surtout pas par les voisins, joueurs de mah-jong, qui les coinceront dans sa chambre à lui. Longues heures où, cachés, ils mangent, elle dort, il écrit. Dans la retenue de leur désir.

Les guillemets du début du film se ferment à la fin et inscrivent la mise en abyme de leur désir dans l'écriture. Dans le feuilleton qu'ils lisent, dans le journal, quelle histoire se raconte ? Travaillant dans un journal, Chow Mo-wan (Tony Leung) décide de se mettre à écrire des feuilletons. Les objets et les personnages qui les entourent seront mis à contribution. Il lui demande de l'aider à écrire. De lectrice, elle deviendra écrivain. Diront-ils ainsi, à travers la fiction écrite, leur élan l'un vers l'autre ? La chambre rouge, la chambre d'écriture, les réunira loin des regards intrusifs de la logeuse. On

peut compter les visites, de même que les appels téléphoniques, au moyen des étonnantes robes à haut col que porte Su Li-zhen. Les miroirs qui les réfléchissent tous deux les gardent dans la pudeur de leur sentiment. Jusque dans les taxis où, vus de dos, leurs mains hésitent à se toucher.

Elle aura pleuré, une fois, sous la douche. Après avoir surpris, dans la chambre d'à côté, la voisine avec son mari. On la verra pleurer à nouveau, dans la scène de l'aveu. Bien que ce ne soit « qu'une répétition », comme il le lui dira. Mais la scène fictive où son mari lui avoue qu'il a une maîtresse lui fait mal. Quelle lointaine douleur serait ici *répétée* ? L'intensité s'accroît dans la scène des adieux. Encore une *répétition*. Les amants doivent se quitter. Et la femme pleure sur l'épaule de Chow Mo-wan. Qui doit rompre ici ? Qui dit qu'elle aimerait ne pas rentrer chez elle, dans ce taxi où elle ose poser sa tête sur son épaule ? L'ambiguïté est totale. Dans le deuxième aveu, expérience nocturne jouée à nouveau devant ou à travers les barreaux, ils reconnaissent qu'ils ne devaient pas tomber amoureux mais rester figés dans le désir « des autres ». Puis, c'est le départ précipité pour Singapour. Les sonneries de téléphone tombent à vide. Le désir reste suspendu dans un temporalité déserte. « *Desesperado* », dit la chanson.

Jusqu'au secret enfoui dans le temple d'Angkor, encrypté de traces multiples. L'homme ne porte plus d'alliance. La femme est revenue vers les lieux d'origine. Vu de dos, un petit garçon dans la chambre ; un autre, au sommet du temple désert, surplombe le secret. L'écriture rouge de la fin inscrit la fiction issue du désir des autres, la percée à travers les fenêtres poussiéreuses, les vitres salies, les miroirs piquetés et rappelle le flou du souvenir. À travers le verre, qu'il soit avec ou sans tain, là, naît le désir.

MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER