

2046 de Wong Kar-wai: Topologie d'un secret ou piège psychanalytique?

Erik Bordeleau*

Résumé

2046, c'est avant tout l'histoire d'un secret, d'un secret qui traverse et hante le héros de ce film, mais surtout, lui tient lieu de consistance. Dans cette étude, nous nous proposons de faire la topologie de ce secret et du rite qui le symbolise, secret qui, trouvant sa source dans l'amour malheureux dépeint dans *In the mood for Love*, constitue le cœur de la trame narrative de *2046*. Cette analyse d'inspiration lacanienne du secret comme signifiant-maître nous permettra de rendre compte de la mise en consistance du sujet du secret, en nous penchant plus particulièrement sur sa tentative de représenter sa souffrance par l'entremise de son processus d'écriture. C'est à cette occasion que surgira un personnage absolument déterminant pour le déroulement du film, *l'androïde à réactions émotionnelles différées*.

Dans un deuxième temps, sortant quelque peu de l'œuvre même pour aller à la rencontre du monde dans lequel elle cherche à s'inscrire, nous discuterons brièvement de l'interprétation de deux spécialistes de l'œuvre de Kar-Wai, Peter Brunette et Ackbar Abbas. En résistant à la tentation d'interpréter les dysfonctions émotionnelles des personnages de Wong Kar-Wai simplement en termes psychologiques, nous poserons la question suivante: Quel est le sens des disjonctions formelles et émotionnelles si caractéristiques de l'œuvre de Wong Kar-Wai? Un retour sur la figure de l'androïde à réactions émotionnelles différées nous montrera que la stratégie de

*Candidat au doctorat, littérature comparée, Université de Montréal

中央大學人文學報 第三十四期

représentation de l'espace abstrait du capitalisme tardif dans l'œuvre de Wong Kar-Wai résiste subtilement à une lecture simplement psychanalytique et participe ainsi à l'émergence de nouvelles formes de subjectivités.

Mots-clés: Subjectivité, capitalisme tardif, psychanalyse, Lacan, études cinématographiques, Wong Kar-Wai

Wong Kar-Wai's *2046*: Topology of a secret or psychoanalytic trap?

Erik Bordeleau*

Abstract

2046 is the story of a secret, a secret which goes through the hero of the movie and haunts him, but more important, gives him a composure. In this text, I will try to outline the topology of this secret that originates in the non-reciprocal love depicted in *In the Mood for Love*, and which constitutes the core of *2046*'s plot. This Lacanian analysis of the secret as a master signifier and the rite by which it is symbolized will permit us to understand the process of *mise en consistance* of the subject of the secret, and especially, the central role of his writing process in the attempt at representing his suffering. It is in the context of this writing process that will emerge the core figure of the movie, *the android with delayed emotional reactions*.

This topology of the secret will be followed by a discussion of two Wong Kar-Wai's specialists, Peter Brunette and Ackbar Abbas. By resisting the temptation to read Wong Kar-Wai's characters' emotional dysfunctions as symptoms of their personal pathologies, as a simply psychoanalytical reading would lead us to, I will address the following question: Why has Wong so cleverly orchestrated these formal and emotional disjunctions in his films? Through a close analysis of the android with delayed emotions, I will show how Wong's representational strategy of the abstract space of late capitalism contributes to producing new forms of subjectivity.

Keywords: subjectivity, late capitalism, psychoanalysis, Lacan film studies, Wong Kar-Wai

* Ph.D. candidate, Comparative literature, Université de Montréal

Wong Kar-Wai's 2046: Topology of a secret or psychoanalytic trap?

Erik Bordeleau

摘 要

《2046》是一部有關秘密的影片，這個秘密穿透影片主角縈迴不去，但更重要的是，賦予他一種沈穩。此論文中我將試圖勾畫出此一源自《春光乍現》中的苦戀，也是《2046》故事的主要核心—秘密的類型模式。視秘密為主要符號與使其象徵化的儀式之拉岡式分析使我能夠理解秘密主體的形成，尤其是，書寫作為其藉以再現痛苦的核心角色。是在此一書寫活動的脈絡下，電影之重要意象的以出現，即情緒反應延遲的機器人。

秘密的類型模式之後將是兩部王家衛專家學者的討論。我儘量不將王家衛片中角色之情緒的障礙視為個人心理問題的徵狀，就如簡化的精神分析閱讀可能會引我們朝此方向。我將探索以下問題：為何王家衛以如此狡黠方式安排其影片中形式與情緒的障礙？經由對情緒反應延遲的機器人的細讀，我將展現王家衛晚期資本主義之抽象空間之再現策略如何產生出新的主體形式。

關鍵詞：主體性、晚期資本主義、精神分析、拉岡電影研究、王家衛

Introduction¹

Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié, il était si étroitement mêlé à toutes les habitudes de Swann, à tous ses actes, à sa pensée, à sa santé, à son sommeil, à sa vie, même à ce qu'il désirait pour après sa mort, il ne faisait tellement plus qu'un avec lui, qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tous entier: comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

2046, c'est peut-être avant tout l'histoire d'un secret, d'un secret qui traverse et hante le héros du film, mais surtout, lui tient lieu de consistance. Il trouve sa source dans le film précédent de Wong Kar-Wai, *In the mood for Love*, magnifique ode à l'amour (malheureux) et sensuelle mise en scène d'une séduction à l'état de latence. Dans l'épilogue de *In the mood for love*, cherchant à se guérir d'un amour impossible et désormais « non opérable », le héros, Chow Mo-Wan (joué par Tony Leung), se réfugie dans le temple de Angkor Wat au Cambodge, pour y enfouir son secret dans une des colonnes du temple à la manière d'un rite ancien qui sera maintes fois évoqué dans 2046, et qui est une première fois exposé dans *In the Mood for Love* en ces termes:

Chow Mo-Wan: - Jadis, si quelqu'un avait un secret qu'il ne voulait pas partager, tu sais ce qu'il faisait?

Ah Ping: - Aucune idée.

Chow Mo-Wan: - *Il allait à la montagne, trouvait un arbre, creusait un trou dans l'arbre et y murmurait son secret. Il bouchait ensuite le trou avec de la boue, se défaisant ainsi de son secret pour toujours.*

¹ J'aimerais remercier chaleureusement les deux correcteurs anonymes pour leurs critiques précises et constructives. Mon travail en a grandement bénéficié.

- Ah Ping: - Que de troubles! J'irais simplement baiser.
Chow Mo-Wan: - Tout le monde n'est pas comme toi!
Ah Ping: - Je suis juste un homme ordinaire. Je n'ai pas de secrets comme toi. Toi tu refoules les choses [You bottle things up].

Ce rite à prétention thérapeutique, véritable leitmotiv de *2046*, sera effectué de nouveau à l'occasion d'une rencontre avec une androïde à réaction émotionnelles différées, laquelle en permettra l'accomplissement le plus significatif. Dans cette étude, nous nous proposons de faire la topologie de ce secret et du rite qui le symbolise, secret qui, trouvant sa source dans l'amour malheureux dépeint dans *In the Mood for Love*, constitue le cœur de la trame narrative de *2046*. C'est donc dire, suivant l'étymologie de ce mot « topologie », dans lequel on ne manquera pas de reconnaître un premier écho à la pensée lacanienne, que nous allons dans un premier temps observer son passage au sein des lieux et circonstances où il sera porté. Ou plus précisément: nous en tenant au plus près du Lacan du *Séminaire de la lettre volée*, nous tenterons de le suivre « à la trace », d'en retracer le circuit propre, dans la mesure où ce secret, constamment rejoué, semble vouloir se conformer avantageusement à l'idée de l'autonomie du signifiant. Dans cette perspective, nous ferons nôtre ce mot d'ordre lacanien: « Ce qui nous satisfait le mieux dans une analyse structurale, c'est un dégagement aussi radical que possible du signifiant. »²

Cette analyse du secret dans *2046* en tant que signifiant-maître nous permettra d'autre part de rendre compte de la mise en consistance du sujet du secret à travers le processus de représentation de sa souffrance, représentation qui prendra précisément la forme du secret et qui acquerra valeur de signifiant. Pour Lacan en effet, « (...) tout ce qui est susceptible d'entrer dans un système clos et de s'y comporter différemment peut devenir signifiant : « objet,

² Jacques Lacan cité in François Roustang, *Lacan: de l'équivoque à l'impasse* (Paris: Éditions de Minuit, 1986), 48.

relation, actes symptomatiques » (...) Toute représentation peut prendre le statut de signifiant. »³ Le processus de symbolisation mis en oeuvre par le truchement du secret est indissociable de l'unité du sujet, unité que nous aurons l'occasion d'interroger plus en détails tout au long de ce travail.

Le mot « topologie », cette « géométrie des situations » telle qu'on l'appelait à l'origine, est marqué chez Lacan d'une ambivalence qui répond à celle, savamment articulée, que constitue cet énigmatique espace-temps maintes fois replié sur lui-même qu'est 2046⁴. Comme souvent dans l'oeuvre de Wong Kar-Wai, le chiffre « 2046 » est le lieu d'une multitude de renvois intertextuels complexes qui tissent des liens entre les oeuvres elles-mêmes et également entre elles et le monde dans lequel elles s'inscrivent. 2046 correspond d'abord au numéro de la chambre d'hôtel où Chow rencontrait Su Li Zhen (Maggie Cheung) dans *In the Mood for Love*. Dans 2046, ce chiffre acquiert une vertigineuse densité. D'abord, il est de nouveau associé à la chambre autour de laquelle vont graviter plusieurs des femmes impliquées dans des relations avec Chow. Il est également le titre d'une fiction que Chow écrit pour subvenir à ses besoins et qui traite d'un groupe d'hommes et de femmes cherchant l'amour et prêts à tout risquer pour se rendre « en » 2046. Chow écrira par la suite une deuxième science-fiction amoureuse qui se nommera « 2047 ». Dans cette deuxième fiction, 2046 devient un espace-temps mystérieux où tout reste éternellement inchangé et dont personne, sauf le héros de la fiction, n'est jamais revenu (« 2047 » se déroule dans le train qui revient de 2046). Dans notre étude, c'est cette deuxième fiction qui nous

³ Jean-Pierre Cléro, « Concepts lacaniens », *Cités* 16 (2003): 154. Notons au passage qu'aux dires de Lacan, étudier la langue chinoise « m'a beaucoup aidé (...) à généraliser la fonction signifiante – même si ça fait mal aux entournures à quelques linguistes qui ne savent pas le chinois. » Extrait du séminaire de février 71, reproduit dans François Jullien, *L'indifférence à la psychanalyse: sagesse du lettré chinois, désir du psychanalyste* (Paris: PUF, 2004), 186.

⁴ Nous écrivons « 2046 » en italiques lorsque nous référerons au film, et « 2046 » lorsqu'il s'agira de parler du lieu fictif imaginé par Chow.

intéressera davantage. Finalement, le chiffre 2046 représente le thème de la promesse comme le souligne Wong Kar-Wai:

The idea of *2046* is about promises. We had the idea for the film in 1997, when Hong Kong was going back to China, and the Chinese government promised Hong Kong fifty years unchanged. I think it is a big promise, so we wanted to make a film about that, and we wanted to see if there's anything that would change [over the next fifty years].⁵

Dans un dernier temps donc, sortant quelque peu de l'oeuvre pour aller à la rencontre du monde dans lequel elle cherche à s'inscrire, nous discuterons brièvement de l'interprétation de deux spécialistes de l'oeuvre de Wong Kar-Wai, Peter Brunette et Ackbas Abbas. Cette ouverture nous permettra de donner une dimension inédite à la figure de l'androïde à émotions différées, qui, hors du contexte immédiat de l'oeuvre, sera interprétée comme figure emblématique de la tentative de représentation de la disjonction émotionnelle qui traverse l'oeuvre entière de Wong Kar-Wai et qui résiste, en dernière analyse, à une lecture simplement psychanalytique.

1. Intertextualité du secret dans l'oeuvre de Wong Kar-Wai

Il y a une certaine ironie à placer en exergue de cette analyse du secret dans *2046* la remarque de Proust selon laquelle l'amour, s'ayant infiltré à un point tel dans l'existence et le corps de l'amant qu'il ne serait plus possible de l'en distinguer, ne serait dès lors « plus opérable ». Non pas que les personnages de Wong Kar-Wai ne connaissent pas ce genre de tourment: au contraire, l'essentiel de ses films se composent de personnages aux prises avec de telles souffrances. L'ironie se trouve plutôt du côté de « l'opération » même: dans plusieurs de ses films, on retrouve différents procédés visant à « opérer » la souffrance causée par l'amour malheureux,

⁵ Interview de Wong Kar-Wai avec Peter Brunette in *Wong Kar-Wai* (Chicago: University of Illinois Press, 2005), 132.

autant de dispositifs cathartiques ou de stratagèmes plus ou moins loufoques permettant d'extirper cette souffrance qui paralyse l'existence et l'empêche « d'aller de l'avant »⁶. On peut penser par exemple à ces boîtes d'ananas en conserve qu'un personnage de *Chungkin Express* collectionne après qu'il eut été laissé par sa copine: elles expirent toutes en date du 1^{er} mai, date à laquelle prend fin l'ultimatum de 30 jours qu'il lui sert afin qu'elle revienne avec lui. Son ultimatum étant resté lettre morte, il décide de manger les 30 boîtes de conserve afin de marquer son deuil, tout en formulant impétueusement le souhait de tomber en amour avec la première femme qui entrera dans le bar où il prend place. Dans *Ashes of time*, un autre personnage souffrant des séquelles d'un amour perdu se fait offrir un vin magique qui a le pouvoir d'effacer la mémoire: « Le plus grand problème de l'homme est qu'il se souvient du passé » dit-il, pour constater plus tard que même ce vin magique est impuissant à nous arracher à notre historicité. Dans *Happy Together* enfin, le procédé est moins grotesque que dans *Chungkin Express*, et plus réaliste que dans *Ashes of Time*, tout en partageant avec eux une même dimension instrumentale, au sens par exemple où Charles Taylor l'entend dans son ouvrage majeur *Les sources du moi* en relation aux « sources morales » qui animent une existence.⁷ Un ami du héros l'informe de son projet d'aller visiter l'extrême sud de la Patagonie. Le héros, qui vit une peine d'amour, fait état d'une croyance selon laquelle lorsqu'on a des problèmes émotionnels, on peut aller là-bas pour les exprimer du haut d'un phare, afin de s'en décharger définitivement. L'ami lui propose alors de se confier à une enregistreuse qu'il a en sa possession, et qu'il fera jouer lorsqu'il se trouvera au sommet du phare en question (« Je l'amènerai au bout du monde avec moi », dit-il). Le héros se

⁶ Nous reviendrons plus tard sur cet « aller » qui est particulièrement problématique chez Wong Kar-Wai. Ackbar Abbas donne un premier aperçu de la nature du problème ici posé: « La relation entre vitesse et inertie (affective) est une constante dans le cinéma de Wong Kar-Wai. » « L'érotisme de la déception » in Ackbar Abbas, Jean-Marc Lalanne, David Martinez, and Jimmy Ngai, *Wong Kar-Wai* (Paris: Éditions Dis voir, 1998), 44.

⁷ Charles Taylor, *Les sources du moi* (Montréal: Boréal, 1998).

confiera à l'enregistreuse et le rite sera accompli par l'ami, qui s'étonnera de n'écouter sur la cassette que d'inaudibles sanglots.

La récurrence du procédé est suffisamment évidente pour qu'on puisse le décrire comme un des dispositifs clés de l'œuvre de Wong Kar-Wai. Comme on peut s'y attendre, il s'inscrit à la jonction des deux thèmes fondamentaux de son oeuvre: l'impossibilité de l'amour, et l'impossibilité encore plus grande de retenir et/ou effacer le passé. Dans *In the Mood for Love* et dans *2046*, son importance n'en sera qu'amplifiée.

2. Un secret en relation

Et l'amour, il est toujours réciproque? – Mais-oui, mais-oui! *C'est même pour ça qu'on a inventé l'inconscient, pour s'apercevoir que le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre, et que l'amour, si c'est là une passion qui peut être l'ignorance du désir, ne lui laisse pas moins toute sa portée. Quand on y regarde de plus près, on en voit les ravages.*

Lacan, séminaire du 22 novembre 1972

Interprétant la célèbre formule lacanienne « l'inconscient, c'est le discours de l'Autre », Jacques-Alain Miller souligne que l'inconscient n'est jamais solitaire, jamais refermé sur lui-même, mais immédiatement fonction de l'Autre: « l'inconscient est une relation ou quelque chose qui se produit dans une relation »⁸. Le secret qui creuse l'existence de Chow (nous verrons dans quelle mesure il fait « trou ») naît précisément de la séparation progressive des deux amants. Son contenu ne se réduit pas à un savoir qu'il faudrait taire, à une information qu'il serait périlleux de dévoiler. Au contraire, on pourrait dire qu'il ne consiste essentiellement qu'en la forme symbolisée de cette séparation, le résultat d'un effort de représentation de cette insupportable mise à distance. À cet égard, il semble opportun d'affirmer avec Lacan que « le signifiant est unité d'être unique, n'étant par sa nature *symbole que d'une*

⁸ Jacques-Alain Miller, « Lacan et la politique », entretien publié in *Cités*, 110.

absence. »⁹ Absence qui apparaît comme irrémédiable disjonction à l'intérieur du rapport amoureux établi avec Su Li Zhen, et dont la souffrance qui en découle trouvera sa solution (provisoire et sans cesse rejouée) chez Chow dans la forme du secret et de son rituel.

C'est dans la chambre d'hôtel 2046 de *In the Mood for Love* que commence cette lente et douloureuse dissociation. Chambre vide scène et symbole de cette rencontre qui n'aura jamais lieu, de cette attente d'une réponse qui ne viendra jamais à la question: « S'il y a un autre billet, viendrais-tu avec moi? » L'invitation est une première fois lancée par Chow, par téléphone. Déjà, cet appel est l'indice d'un décalage progressif entre les deux amants, d'une proximité que la caméra rend encore palpable, mais qui est désormais sans réciprocité: les deux amants ne se rencontreront plus. Impossible ici de décrire avec quelle maîtrise et poésie Wong Kar-Wai manie les images afin de suggérer l'irrémédiable glissement qui s'opère entre les deux amants. Soulignons peut-être simplement comment il parvient, par le simple jeu des perspectives, à isoler toujours davantage les personnages et à les plonger dans une ambivalence dans laquelle se nouera le secret. Cette ambivalence atteint son paroxysme à la fin de cette magnifique séquence, alors que l'on voit Su Li Zhen assise seule dans la chambre 2046, immobile, avec derrière elle un miroir qui nous renvoie une image d'elle fragmentée, brisée en trois morceaux. Versant une larme, on l'entend répéter en elle-même cette même invitation que Chow lui avait une première fois adressée. Cette fois-ci, c'est elle (on n'entend que sa voix) qui pose la question, ouvrant ainsi l'espace d'indétermination à même le désir de réciprocité, et dont se nourrira le secret. Ce moment d'extrême ambivalence scelle le destin de Chow, que la musique à la fois accompagne et explicite:

⁹ Jacques Lacan, « Le séminaire sur « La lettre volée », in *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), 34. (Je souligne)

Siempre que te pregunto, que cuando, como y donde, tu siempre me responde: quizás, quizás, quizás. Así pasan los días, y yo, desesperado, y tu, tu contestando: quizás quizás, quizás.¹⁰

Il est intéressant de noter que toute cette séquence est précédée d'une autre, imaginaire, où une rupture claire était annoncée, et où les deux amants avaient l'occasion de s'expliquer: « Je ne te reverrai plus », lui disait Chow. L'annonce était faite dans le contexte d'une sorte de répétition théâtrale, procédé qui avait été utilisé précédemment pour préparer Su Li Zhen à affronter son mari. Cette fois-ci par contre, la scène est imaginaire, bien qu'elle finisse par se confondre avec la précédente: Su Li Zhen éclate en sanglots. Cette clarification apparente de l'état de leur relation, apparente dans la mesure où elle n'est qu'imaginaire, ne contribue en fait qu'à son indétermination générale. Du reste, plusieurs fois dans le film nous nous trouvons déstabilisés par ce qui semble être l'expression d'une émotion « authentique » qui nous fait croire au dénouement heureux de leur amour, et qui finalement se révèle n'être qu'une réplique pré-programmée, déjà « jouée ». Cette problématisation de la nature de la représentation à travers un dédoublement qui est constamment caché puis révélé participe de cette tendance plus générale chez Wong Kar-Wai à rendre flou le contour psychologique de ses personnages, nous empêchant de pleinement en saisir les ressorts. Pour Brunette, cette manière de représenter la psychologie des personnages chez Wong Kar-Wai ouvre une perspective intéressante sur la question de la subjectivité:

Just who *are* we, after all, and do we ever have the possibility of saying things to other that aren't already lines of dialogue, scripted by our culture or society? Tony Rayns insists that Wong is always expressing "primary emotions" rather than, in a more postmodern

¹⁰ Traduction libre: « Toutes les fois que je te demande: « quand, comment et où », toi toujours tu me réponds: peut-être, peut-être, peut-être. Et ainsi passent les jours, et moi, désespéré, et toi, toi qui répond: peut-être, peut-être, peut-être. »

fashion, mere signs or “cultural gestures.” But since virtually all of the emotions in this film are prerehearsed or “quoted”, as it were (including their own feeling for each other), is it really possible to make this distinction?¹¹

La manière dont est orchestrée le climat d'ambivalence affective dans lequel se meuvent les personnages de Wong Kar-Wai dans *In the Mood for Love* semble répondre indirectement à la conception lacanienne de l'inconscient comme discours de l'Autre. Comme si Wong Kar-Wai ne cherchait finalement qu'à nous révéler notre dépendance essentielle à l'ordre du signifiant et la division fondamentale du sujet. À cet égard, une étude pourrait être consacrée à l'usage des miroirs et à leur manière de représenter la démultiplication du sujet (et des points de vue sur lui) dans son œuvre. Mais ce qui semble toutefois prédominer dans *In the Mood for Love* comme dans *2046*, au-delà de cette représentation de la multiplicité du sujet ou de son décentrement, c'est plus précisément l'idée que « c'est l'ordre symbolique qui est, pour le sujet, *constituant* »¹² (je souligne). Suite à la séparation, Su Li Zhen se muera peu à peu en symbole d'une incommensurable absence—un inaccessible idéal féminin. Elle revient une première fois « hanter » Chow alors qu'il se trouve à Singapour, suite à leur séparation. À cette occasion, elle se rend dans la chambre qu'il avait louée et lui subtilise ses pantoufles. À la recherche de celles-ci, Chow trouvera un mégot de cigarette taché de rouge à lèvres et comprendra qu'elle est passée chez lui. Plus tard, elle téléphonera Chow sans toutefois prononcer mot. Dans *2046*, Su Li Zhen réapparaîtra à au

¹¹ Brunette, *Wong Kar-Wai*, 96. Traduction libre: « mais qui sommes-nous, après tout, et avons-nous jamais la possibilité de dire aux autres des choses qui ne sont pas déjà des lignes d'un dialogue, écrites par notre culture ou notre société? Tony Rayns insiste sur le fait que Wong exprime toujours des « émotions primaires » plutôt que, d'une manière postmoderne, de simples signes ou des « gestes culturels ». Mais puisque virtuellement toutes les émotions dans ce film sont pré-jouées ou « citées », pour ainsi dire (incluant leurs propres sentiments l'un pour l'autre), est-il vraiment possible de faire cette distinction? »

¹² Lacan, « Le séminaire sur « La lettre volée », 20.

moins trois occasions: une première fois de manière fugitive comme androïde dans la fiction « 2046 » (le doute subsiste à savoir si c'est vraiment elle); une autre fois de manière spectrale au côté de Chow alors qu'il rentre en taxi, et finalement, une dernière fois alors que Chow se la remémore suite à sa rencontre avec la Su Li Zhen de Singapour.¹³ Dans *2046*, Su Li Zhen est la grande absente dont le spectre hante le film de part en part.¹⁴

Comme les granules homéopathiques, dont on dit que plus la dilution est forte et plus leur effet sur le plan psychologique est puissant, c'est à travers ces présences de plus en plus effacées que Su Li Zhen apparaît graduellement comme cet Autre en fonction duquel s'articule la vérité de Chow en tant que sujet du secret: « Ce registre [de la vérité] (...), se situe (...) à la fondation de l'intersubjectivité. Il se situe là où le sujet ne peut rien saisir sinon la subjectivité même qui constitue un Autre en absolu »¹⁵. L'absence spectrale de Su Li Zhen est l'envers de l'impossibilité pour Chow de se saisir de l'écho de son désir. Elle exacerbe cette proximité sans réciprocité dont le secret épousera le contour (intersubjectif). La disparition progressive de Su Li Zhen trace la forme du secret qui occupera progressivement tout l'espace subjectif de Chow. À la formation du secret correspondra ainsi la consistance, la *contenance* du personnage principal. C'est en fonction de cette relation entre le désir du sujet et son objet éternellement manquant qu'on peut parler, suivant Lacan, d'une topologie du secret qui isole aussi radicalement que possible le signifiant:

Cette articulation [de la pulsion et de l'objet] nous amène à faire de la manifestation de la pulsion le mode d'un sujet acéphale, car tout s'y

¹³ Cette image de Su Li Zhen dans la chambre apparaît également plutôt dans le film, à l'occasion de la présentation de la fiction « 2046 ».

¹⁴ Importance symbolique du personnage qui expliquera par exemple qu'on retrouve en tête du générique le nom de Maggie Cheung/Su Li Zhen, alors qu'elle ne tient aucun rôle « principal ».

¹⁵ Lacan, « Le séminaire sur La lettre volée », 29.

articule en termes de tension, et n'a de rapport au sujet que de *communauté topologique*.¹⁶

Alors que la présence de Su Li Zhen devient de plus en plus spectrale, le secret du protagoniste occupe désormais le centre de la narration: une première fois enfoui dans les colonnes du temple de Angkor Vat, il tracera sa loi, indéfectible, bien avant dans *2046*. À cet égard, il est intéressant de noter que l'étymologie du mot « secret » tel qu'il est utilisé dans le film, 秘密 (mimi), nous révèle que dans chacun des deux caractères on trouve le caractère 必 (bi), qu'on peut entre autre traduire par « nécessité ». De quelle nécessité s'agit-il ici? Au niveau de la subjectivité même du sujet du secret, il y a nécessité de conjurer la présence/absence spectrale de Su Li Zhen et, par le fait même, de préserver l'unité ou la viabilité du sujet. Tel est le rôle du signifiant « pur » selon Zizek:

It is because the Real itself offers no support for a direct symbolization of it— because every symbolization is in the last resort contingent—that the only way the experience of a given historic reality can achieve its unity is through the agency of a signifier, through reference to a “pure” signifier. (...) *It is the reference to a « pure » signifier which gives unity and identity to our experience of historical reality itself.*¹⁷(Je souligne)

La mise en forme du secret et sa symbolisation à travers le rituel ancien sont directement en prise avec le maintien de l'unité du sujet. Ce processus de symbolisation est indispensable, dans la mesure où sans lui, le

¹⁶ Lacan cité in Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, 86.

¹⁷ Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (New York: Verso, 1989), 97. Traduction libre: « C'est parce que le Réel lui-même n'offre aucun support pour sa symbolisation—parce chaque symbolisation est, en dernier recours, contingente—que la seule façon qu'une expérience historique puisse achever son unité passe par l'entremise de l'action d'un signifiant, par la référence à un signifiant « pur » (...) *C'est la référence au signifiant pur qui donne unité et identité à notre expérience même de la réalité historique.* »

sujet risque l'anéantissement. Reste maintenant à voir comment ce processus s'accomplit dans la suite qu'est *2046*.

3. Le secret prolongé

Aussi bien quand nous nous ouvrons à entendre la façon dont Martin Heidegger nous découvre dans le mot « aletheia » le jeu de la vérité, ne faisons-nous que retrouver un secret où celle-ci a toujours initié ses amants, et d'où ils tiennent que c'est à ce qu'elle se cache, qu'elle s'offre à nous le plus vraiment.

Jacques Lacan, *Le Séminaire sur « La lettre volée »*

2046 reprend exactement là où *In the Mood for Love* avait laissé. En effet, à la toute fin de celui-ci, on peut lire: « Le passé est quelque chose qu'il pouvait voir, mais ne pouvait toucher. Et tout ce qu'il voit est flou et indistinct. » C'est en fonction de ce fatal obscurcissement des choses passées et de leur perte irrémédiable qu'il faut comprendre la caractéristique essentielle de cet espace-temps fictif issu de l'imagination de Chow l'écrivain qu'est *2046*. Dès le début du film, on apprend que « rien ne change jamais en *2046* », ce qui a l'insigne avantage de permettre de « rattraper les souvenirs perdus ». Dans un monde où tout est en perpétuel changement, *2046* apparaît comme une sorte de refuge hors du temps pour les personnes grièvement blessées par son cours, un espace parallèle où s'abriter dans la pleine présence du passé. L'espace-temps *2046* se présente ainsi comme accès à la vie sans différance et fantasme d'une proximité sans coupure avec l'origine pour parler avec Derrida. Déjà, le fait que dans l'oeuvre de Wong Kar-Wai, toutes les histoires se déroulent dans les années 60, nous invite à réfléchir sur la représentation délibérée d'une quête sans cesse relancée d'une plénitude à jamais perdue et la nostalgie qui en découle. Cet effort constant chez lui pour représenter « cette impossibilité de ranimer absolument l'évidence d'une présence originnaire »¹⁸ se voit compliquer dans *2046* alors qu'on nous dit également que le voyageur

¹⁸ Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Éditions de minuit, 1967), 96.

de ce train qui revient de 2046 est par ailleurs le seul à en être jamais revenu. Mais que signifie cette exception? À première vue arbitraire et ne semblant répondre qu'à la nécessité de donner au héros-voyageur une caractéristique qui le distingue et le rende digne d'un récit, ne faudrait-il pas au contraire s'y attarder et l'interpréter comme indice ou plutôt représentation, effectuée à l'intérieur des intra-récits « 2046 » et « 2047 », du processus d'identification/constitution du sujet du secret, comme « support comme tel de la [sa] différence » et embrayeur de son unification, c'est donc dire, en tant que signe du « Un du trait unaire comme structure de l'identité »¹⁹?

Pour qu'une telle analyse soit valable, il faudra dès lors montrer comment *2046* met en scène la transformation de Chow dans son rapport au secret, notamment par le biais de l'écriture des fictions « 2046 » et surtout « 2047 »²⁰. Il n'est certes pas anodin qu'au coeur de ce processus on trouvera un *Autre* indispensable, une « sainte représentante »²¹ pour que puisse s'articuler ce nouveau rapport à la mémoire et au passé—une androïde à réactions émotionnelles *différées*. Si *In the Mood for Love* emmurait le secret, *2046* en offre peut-être la clé.

2046 s'ouvre sur une image belle et mystérieuse, une sorte de trou nébuleux encadré par deux portes glissantes à la japonaise, qui suggère une plongée dans le secret dont Chow avait voulu se libérer en l'enfouissant à la manière du rituel ancien dans les colonnes du temple, mais dont la force d'attraction reste plus forte que jamais. Plongée dans la béance du secret, et simultanément, dans l'univers fantastique de l'espace-temps 2046: le secret

¹⁹ Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan. 2. La structure du sujet* (Paris: Denoël, 1985), 86-87.

²⁰ Comme c'est le processus de symbolisation du secret qui nous intéresse en premier lieu, nous privilégierons, pour la suite de notre analyse, les sections du film qui se déroulent dans cet espace fictif.

²¹ Nous faisons ici allusion à une discussion remarquable de Rousseau dans *De la grammaire*, où est évoqué « la sainte nécessité du représentant ».

fait trou, exactement dans la mesure où Lacan dira quelque part que « la nomination est la seule chose dont nous soyons sûrs qu'elle fasse trou ». Cette idée fait originellement référence au Nom-du-père, mais notre hypothèse est que le secret joue ici un rôle analogue de nomination fondateur en regard du sujet. Le secret qui nous occupe est au coeur de ce que Ricoeur appelle l'identité narrative du sujet:

Mais quel est le support de la permanence du nom propre? (...) La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie.

(...) Un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même.²²

Dans l'œuvre de Wong Kar-Wai, la voix hors-champ répond à cette fonction d'identification de soi du personnage mis en scène. Suite à l'image du trou nébuleux sur laquelle s'ouvre *2046*, nous voyons bientôt le voyageur s'en approcher pour s'y confier. Il raconte d'abord la fable du rituel ancien du secret, vague réponse qu'il donne, nous dit-il, à tous ceux qui lui demandent pourquoi il veut quitter *2046*. Cette réponse, répétée avec lassitude et sans trop de conviction, ne manque pas de suggérer le caractère instrumentalisant et quelque peu artificiel de ce rituel. Puis, il poursuit: « Un jour, je suis tombé en amour avec quelqu'un. Après un moment, elle n'était plus là. Je suis parti pour *2046*. Je pensais qu'elle aurait pu être là, à m'attendre. Mais je n'ai pu la trouver. » On pourrait donc croire que se trouve déjà ici la raison pour laquelle le voyageur fait exception et ne reste pas en *2046*: il repart de *2046* parce qu'il n'a pas trouvé là-bas ce qu'il cherchait. Cette réponse est insuffisante, dans la mesure où elle laisse en plan la question du secret. C'est-à-dire: elle ne nous permet pas de comprendre dans quelle mesure le double de Chow l'écrivain est, comme l'auteur, essentiellement prisonnier de la structure

²² Paul Ricoeur, *Temps et Récit III: Le temps raconté* (Paris: Seuil, 1985), 442, 444.

intersubjective de ce secret.²³ Répondre ainsi, ce serait donc demeurer dans le registre de l'exactitude (celui-là même où se déroulent les tentatives d'opérations sur la souffrance décrites plus haut), et perdre par le fait même celui de la vérité intersubjective du sujet. Vérité qui, comme la parole et le langage, sont au-delà du contrôle conscient:

Le sujet est la partie symbolique tout à fait insensible et inconsciente, mais réellement active pour produire de l'unité. Le véritable sujet (...) c'est le sujet de l'inconscient, qui est produit par le langage ou, plus exactement, par les signifiants du langage. Les signifiants ne sont pas produits par sujet, quoiqu'il puisse se le figurer; ils sont ce qui les constitue. (...) Ce sujet trouve sa cause dans l'effet de langage.²⁴

Par une scène d'une grande finesse et, pour ainsi dire, d'une grande « profondeur », Wong Kar-Wai ne laisse aucun doute sur la structure intersubjective du secret et l'effet de langage duquel le sujet est issu. Pendant que le voyageur, installé face au trou, continue de révéler le douloureux secret qui le fait languir²⁵, la caméra glisse lentement le long de celui-ci pour en

²³ Cet effet d'emprisonnement est représenté de multiples façons dans l'oeuvre. D'une part, il est suggéré par l'image du train qui suit sa voie dans une sorte de tunnel numérique. Mais, plus généralement, c'est le cadrage de l'image qui crée cet effet. En divisant l'écran et en choisissant de dépeindre l'action dans une de ses parties, Wong Kar-Wai parvient à créer un sentiment d'enfermement et de claustrophobie, rendant sensible un monde insulaire où languissent des êtres atteints d'amour.

²⁴ Jean-Pierre Cléro, « Concepts lacaniens », 155.

²⁵ *2046* baigne dans une ambiance qui suggère de nombreux parallèles avec le poème de Baudelaire, « La vie antérieure ». La fonction des androïdes dans le train qui mène à 2046—dont il est dit qu'elles ne sont là que pour « servir dévotement » les voyageurs—ne correspond-elle pas en effet à la fonction des esclaves dans le poème? Qu'on en juge:

(...)C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir

arriver à son « fond », où se trouve l'androïde à émotions différées. Double-fond du trou du secret, d'un secret « warp-zone »²⁶ donnant directement sur sa contrepartie subjective? Durant le déroulement de cette scène, on continue d'entendre la révélation du voyageur. Le synchronisme entre la voix et l'image est ici crucial: lorsqu'il dit qu'il n'a pas pu *la* trouver en 2046, c'est « elle », l'androïde, qu'il nous est donné à voir, de dos, face au trou. Et lorsque le voyageur poursuit sa confidence en disant: « Je ne peux m'empêcher de me demander si elle m'a aimé ou non. Peut-être que sa réponse fut un secret, que personne ne connaîtra jamais », nous voyons en gros plan l'androïde, en train elle aussi de se confier. Le mouvement symétrique des deux confidents définit l'horizon de cette interrogation fondamentale au coeur du secret de *2046*. Cette sublime mise en image de l'énigme de la réciprocité amoureuse fait écho à la scène où s'était cristallisée, dans toute l'amplitude de son déchirement, la séparation entre Chow et Su Li Zhen, lorsqu'on la voyait assise seule dans la chambre 2046, prononçant à son tour l'invitation à partir. Paroles qui se croisent sans jamais se rencontrer, aux deux extrémités d'un même désir inassouvi, d'un même secret qui se prolongera d'une manière aussi indéfectible que cette fameuse « purloined letter », lettre en souffrance ou « lettre volée ». Prolongement symptomatique du secret dont la trace la plus saillante se trouve sans doute dans la volte-face subite—d'aucun dirait schizophrénique—qui marque l'attitude de Chow: de l'amant tendre et romantique de *In the Mood for Love*, on passe à l'indifférent

Le secret douloureux qui me faisait languir...

²⁶ Les « warp-zone » sont ces passages (secrets) que l'on trouve dans les jeux vidéo et qui nous font passer d'un tableau à un autre, ou qui donnent accès à des mondes inconnus. On pourrait dire à leur égard qu'ils introduisent une distorsion [warp] spatio-temporelle qui ouvre une « 4^{ème} » dimension. Le monde de science-fiction qu'est 2046 s'harmonise avec cette métaphore futuriste.

charmeur de ces dames de 2046, dames nécessairement en reste par rapport au secret nucléaire qui absorbe fatalement Chow et l'endurcit sur son passage.²⁷

4. Transport/transfert

*Plût au ciel que les écrits restassent, comme c'est plutôt le cas des paroles:
car de celles-ci la dette ineffaçable du moins féconde nos actes par ses
transferts.*

Lacan, *Le séminaire sur « La lettre volée »*

Nous passons rapidement sur le déroulement de 2046 pour nous concentrer sur le dénouement poétique du secret qui s'accomplit dans la fiction « 2047 ». Il y a évidemment beaucoup à dire sur les différentes rencontres de Chow avec la gent féminine, et en particulier avec une femme de Singapour vêtue de noir, dissimulant elle aussi un terrible secret et portant le même nom que la femme aimée, Su Li Zhen (impéreuse Gong Li). Cette homonymie n'est évidemment pas fortuite, et elle est appuyée par une correspondance des lieux où s'effectue la séparation entre lui et les deux Su Li Zhen.²⁸ Elle favorise l'assimilation des deux femmes par Chow selon une logique de substitution de l'aimée qui confirme et révèle l'emprise inconsciente du secret sur la vie affective de Chow. Comme nous le verrons plus loin, à cette logique de substitution qui caractérise la relation avec la deuxième Su Li Zhen, s'ajoute une sorte de logique d'emprunt selon les termes du contrat que Chow instaure entre lui et Bai Ling (magnifique Zhang Ziyi), qui, d'un point de vue psychanalytique, renforce l'idée d'un détachement affectif chez Chow déterminé par la prédominance d'un secret qui structure en coulisse ses relations amoureuses.

²⁷ Telle est du moins l'interprétation qui prévaut d'un point de vue psychologique. Nous verrons qu'elle sera substantiellement contrastée plus loin dans ce travail.

²⁸ Lorsqu'il lui demande par exemple pourquoi elle ne part pas avec lui, on ne peut s'empêcher d'éprouver son refus de répondre comme une nécessité structurelle du récit, comme un écho au silence de la première Su Li Zhen face à cette même demande: le secret en est ainsi prolongé.

Cette logique de substitution constitue précisément ce que Chow aura finalement la sagesse d'écarter: « En amour, il n'y a pas de substitut. Je cherchais ce que j'avais éprouvé auprès de l'autre Su Li Zhen ». Cette conclusion arrive à la toute fin de *2046*, cependant que dans le temps réel du récit, cette rencontre avec la deuxième Su Li Zhen survient au début de *2046*, alors qu'il se trouve à Singapour, après avoir quitté la première Su Li Zhen. De sorte que l'on peut conclure que ce fragment de sagesse psychologique émis en voix hors-champ n'est possible que suite à l'éclaircissement sur soi-même que Chow réalisera par l'entremise de l'écriture de la fiction « 2047 ». Un autre extrait de cette même séquence avec voix hors-champ ne laisse aucun doute sur ce gain subséquent de lucidité. Au moment des adieux, Chow lui dit: « Peut-être un jour échapperas-tu à ton passé. Si cela arrive, vient me retrouver. » La voix hors-champ réinterprète après coup ce moment et lui donne un éclairage contrastant: « Je suis maintenant frappé par le fait que ce que je lui ai dit s'appliquait en fait à moi-même. (...) Sur le moment, je ne l'avais pas réalisé, mais je suis certain qu'elle, oui. » Éluclidation exemplaire du désir inconscient de Chow: « on y voit en effet comment l'histoire d'une vie se constitue par une suite de rectifications appliquées à des récits préalables » comme le souligne Ricoeur au sujet de la cure psychanalytique.²⁹ Mais ce travail de perlaboration du sujet, à travers lequel s'articule le processus d'émergence de ce « soi de la connaissance de soi (...) fruit d'une vie examinée »³⁰, c'est dans l'écriture de la fiction « 2047 » qu'il plonge ses origines. Du strict point de vue du secret en tant que signifiant-maître donc, c'est dans l'espace d'écriture mis en oeuvre par Chow que nous accédons une première fois au secret autrement que par la négative ou sous sa forme « symptomatique », c'est-à-dire selon les effets (de répétition) qu'il produit dans le reste de sa vie.

²⁹ Ricoeur, *Temps et Récit III: le temps raconté*, 444.

³⁰ Ricoeur, *Temps et Récit III: le temps raconté*, 444.

Cet espace d'écriture demande dès lors une attention plus détaillée. Ricoeur insiste avec raison sur la nécessité de configurer l'existence qui anime le processus d'écriture de fictions: « (...) les fictions ne sont pas arbitraires, dans la mesure où elles répondent à un besoin dont nous ne sommes pas les maîtres, le besoin d'imprimer de l'ordre sur le chaos (...) »³¹ De toute évidence, la composition de « 2047 » répond à un besoin de cet ordre – en contrepartie, la mise en scène burlesque d'une séance d'écriture d'un roman de cape et d'épée avec Wang Jing Wen fait figure de clin d'œil ironique ou de mise en abîme qui montre que ne sont pas tous les processus d'écriture qui mobilisent un tel potentiel de configuration d'existence. Il faudrait par ailleurs préciser ce que signifie « imprimer de l'ordre » lorsqu'il s'agit de l'écriture d'une fiction: car cela ne signifie certainement pas simplement de « mettre des mots » sur une expérience, ou encore « d'exprimer » sa souffrance. Déjà, Chow avait révélé son secret à la deuxième Su Li Zhen, sans que cela ne produise en lui de changements significatifs. Pour comprendre la dimension proprement poétique du processus d'écriture de fiction dans lequel Chow sera plongé, il faut donc nous dégager d'un horizon excessivement psychologisant lequel entrave la « restitution de la grandeur, *d'une possibilité* que seule confère la visée en œuvre. »³² L'acte d'écriture implique une métamorphose du dire que Heidegger décrit de façon magistrale: « S'il veut parler, [le poète] doit renoncer à avoir en sa puissance le mot en tant que nom qui exhibe un étant fixé. » Il doit donc se résigner, « mais se résigner, en tant que s'interdire, est un dire qui se dit. »³³

Cette inter-diction à la source du dire poétique, cette résignation paradoxale qui ouvre la « dit-mension », Wong Kar-Wai parvient à la mettre en images dans une scène qui est certainement parmi les plus belles du cinéma

³¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction* (Paris: Seuil, 1984), 54.

³² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), 265.

³³ Martin Heidegger cité par Françoise Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan* (Paris: Seuil, 1999), 148.

contemporain. La scène commence alors que l'on voit l'androïde panser les plaies du voyageur. Elle lui demande: « Pourquoi veux-tu quitter 2046? » Le voyageur répond une autre fois à cette question en récitant la fable du rituel ancien du secret. À la suite de son explication, l'androïde le regarde dans les yeux, forme un trou à l'aide de ses doigts, et lui dit: « Je serai ton arbre! Dis-moi, et personne d'autre n'en saura jamais rien ». Visiblement surpris par l'offre, le voyageur tente de s'exécuter, sans trop s'appliquer. Mais chaque fois que le voyageur s'approche du trou pour s'y confier, l'androïde le déplace. Cela se reproduira à quelques reprises, jusqu'à ce qu'elle finisse par placer le trou vis-à-vis ses lèvres, ce qui donnera lieu à un fougueux baiser.

Ce constant déplacement du trou du secret effectué par l'androïde et la déception répétée de l'accomplissement du rite qui s'en suit permet, semble-t-il, de renoncer au « mot en tant que nom qui exhibe un étant fixé », c'est-à-dire, de rompre avec le caractère instrumental du rite lui-même, et d'ouvrir ainsi la question de la réciprocité qui est au coeur du secret. Si « l'inconscient en somme, c'est qu'on parle tout seul »³⁴, la mise en échec systématique du rituel dans la fiction « 2047 » ouvre un espace où le sujet aura la possibilité de réarticuler véritablement sa relation au réel, plutôt que de simplement colmater provisoirement la brèche que l'amour malheureux avait creusé dans son existence par un jeu de substitution sans fin de l'être aimé. En ne se limitant pas à simplement recevoir le secret du voyageur, on pourrait dire que l'androïde, comme on dirait à propos du psychanalyste, a pris en charge une certaine scène de la vérité. L'étrange silence en gestes qu'elle lui a opposé ne lui a-t-il pas effectivement permis de prendre conscience de son être de langage, de se mettre en route sur « le trajet qui mène du silence de la pulsion au silence d'un sujet qui réalisera son être de langage, son « parlêtre », et par là même son effet de vide »³⁵? Le trou qu'elle offre et qui ne cesse de se déplacer empêche le voyageur de s'« isoler » de son secret: n'est-il pas ainsi

³⁴ Lacan cité in Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, 106

³⁵ Lacan cité in Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, 131.

amené « au point dans le système où le signifiant ne peut plus être remplacé par son signifié »³⁶, à ce moment où la représentation est reconnue comme condition même de la présence à soi, et à partir de là à prendre sur lui-même la « sainte nécessité du représentant » — à reconnaître donc le secret dans sa nudité de pur signifiant?

Ce qui parle sans le savoir me fait je, sujet du verbe, ça ne suffit pas à me faire être... Il y a du rapport d'être qui ne peut pas se savoir. Ce savoir impossible est censuré, défendu, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement l'inter-dit, il est entre les mots, entre les lignes.³⁷

Cette écriture entre les lignes, cet inter-dit, c'est précisément ce que l'androïde à réactions émotionnelles différées semble être parvenue à rendre sensible en déjouant le dispositif instrumentalisant du rituel du secret et en le réinscrivant dans le registre de l'intersubjectif. Ce faisant, elle aura permis au voyageur de passer « d'une opération de séparation à une position de constitution de lui-même, d'un *separere* à un *se parere* (s'engendrer soi-même) »³⁸, passage initiatique qui marque un point de non-retour (par rapport à 2046) et, simultanément, le début d'une nouvelle relation avec le secret qui le hante.

Ce départ, qui suivra de peu cette scène charnière, sera le fruit d'un renoncement. Plusieurs fois, le voyageur tentera de convaincre l'androïde de partir avec lui. Elle ne répondra jamais. Nous apprendrons qu'elle est victime d'une dégradation prématurée de son mécanisme, qui provoque chez elle une réponse affective différée. Contre toute logique, ce ne sera pas la raison pour laquelle le voyageur renoncera à l'amener avec lui. Ou plutôt, c'est qu'une autre logique viendra primer sur celle, interne, du récit: celle de Chow l'écrivain. En voix hors-champ toujours, on entend: « La raison pour laquelle

³⁶ Derrida, *De la grammatologie*, 376.

³⁷ Lacan cité in Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, 148.

³⁸ Lacan cité in Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, 137.

elle n'a pas répondu n'était pas simplement liée au fait que ses réactions étaient différées, mais qu'elle ne m'aimait tout simplement pas. Et ainsi j'ai finalement compris. C'est entièrement hors de mon contrôle. Tout ce qui me restait à faire était d'abandonner.» Dans le silence de l'androïde vient se refléter celui observé par Su Li Zhen: il en constitue la figuration. C'est dans la solitude du renoncement que le voyageur quitte définitivement 2046 (et le train qui en revient). La fiction « 2047 » vient ainsi à terme, portant en son sein une réarticulation du rapport de Chow à son secret. On trouve à tout le moins un premier indice d'un parallèle entre l'évolution de la situation du héros et celle de son double dans la manière dont se conclut l'écriture du récit. Comme nous l'avons souligné précédemment, le processus d'écriture de la fiction répond à des besoins dont nous ne sommes pas maîtres. Cette nécessité est illustrée dans le film par une scène très significative: Wang Jing Wen, qui vient de se marier et dont la relation tourmentée avec son amoureux japonais avait inspiré l'écriture de « 2047 » (l'androïde à réactions émotionnelles différées et Wang Jing Wen sont d'ailleurs toutes les deux jouées par la fascinante Faye Wong), aimerait voir l'histoire se finir de manière plus heureuse, à l'image de sa propre relation. Chow s'affaire donc, pour finalement voir se révéler la « fatalité » du récit: 1, heure, 10 heures, 100 heures passent; à l'image de l'androïde figée dans une attente immobile, et conformément à sa propre histoire, Chow n'est plus en mesure d'en modifier la destinée tragique. La configuration de soi/du récit n'est désormais plus « opérable ».

Si l'écriture de « 2047 » représente la percée à partir de laquelle Chow en vient réarticuler son rapport au secret, il semble néanmoins que cela ne soit pas suffisant pour enrayer la logique de substitution qui détermine son existence. Cette logique de substitution est illustrée dans le film par trois scènes étroitement liées entre elles: elles se déroulent toutes dans un taxi et chacune est filmée en noir et blanc. Suite à la tentative infructueuse de changer la fin de l'histoire, on voit Chow revenir en taxi, appuyé sur la fantomatique Su Li Zhen. La place occupée par Su Li Zhen dans le taxi avait

été une première fois occupée par Bai Ling plus tôt dans le film, suggérant ainsi un rapport de substitution entre les deux femmes. La scène du taxi se répétera une troisième et dernière fois, à la toute fin du film. Suite à une ultime rencontre avec Bai Ling, Chow s'éloigne « sans se retourner, comme s'il avait embarqué dans un très long train se dirigeant vers un futur endormi ». Est-ce que Chow aurait finalement réussi à exorciser le secret qui l'a hanté jusque là? D'un côté, il semblerait que oui: on voit Chow couché sur la banquette arrière d'un taxi, *seul*. Mais les choses ne sont pas si simples, car si dans la fiction le voyageur avait réussi à quitter 2046, la voix-off de Chow réintroduit une ultime ambiguïté entre vie et fiction: « Tous ceux qui vont en 2046 ont la même intention: ils veulent rattraper leurs souvenirs perdus. Car en 2046, rien ne change jamais. Mais personne ne sait si c'est vrai ou non, car *personne* n'en est jamais revenu. » (je souligne) Et le film de se clore comme il avait commencé, sur l'image du trou abyssal (en noir et blanc cette fois, et sans être encadré par des portes glissantes japonaises), qui donne sur la vie, qui donne sur *une* histoire...

Conclusion: 2046, un piège psychanalytique?

Dans ce travail, nous avons privilégié une analyse de *2046* centrée sur le secret en tant que signifiant-maître et ce, dans une perspective lacanienne. Cette lecture serrée de l'oeuvre nous a permis, entre autres choses, de mettre en évidence le processus de mise en consistance du sujet du secret. À première vue, l'oeuvre de Wong Kar-Wai semble particulièrement propice à une analyse d'inspiration psychanalytique, en ce qu'elle évolue au sein de ce que l'on pourrait appeler une culture de l'intimité. Les personnages qu'il met en oeuvre sont radicalement « privés », des « individus-par-décret » qui évoluent à l'ère de « l'amour liquide » et qui sont le plus souvent complètement absorbés par leur affectivité.³⁹ Comme nous avons pu le constater, *2046* correspond tout à fait à ce schéma. De toute évidence, c'est une oeuvre qui nous parle du monde

³⁹ Voir Zygmunt Bauman, *Liquid Love* (Cambridge: Polity Press, 2003).

dans lequel on vit, monde avec lequel la psychanalyse a, selon Zizek, une affinité toute particulière:

In contemporary society, individuals are not effectively subjects « condemned » to freedom, engaged in realizing their existential project; they are atoms at the mercy of quasi-« natural » alienated forces, in no position to « mediate » them (...) for that reason, the freudian approach, which deprives the Ego of its autonomy and describes the dynamic of “naturalized” drives to which the individual is submitted, is far closer to social reality than any glorification of human creativity.⁴⁰

On pourrait être tenté de conclure que le cinéma de Wong Kar-Wai représente un intérêt essentiellement « psychologique ». Ce n'est évidemment pas entièrement faux; et du reste, plusieurs entrevues qu'il a accordées nous entraînent effectivement dans cette direction. Mais de ce point de vue, une dimension essentielle de son travail reste en plan. En fait, si on s'en tient à cette seule perspective, le cinéma de Wong Kar-Wai, systématiquement, déçoit. Par exemple, la consistance émotionnelle des personnages de ses films laisse souvent, pour ainsi dire, à désirer. Peter Brunette, qui a consacré un livre à son œuvre, pose le problème en ces termes:

« What is especially attractive about Wong's films is what might be called their « mystification » of everyday life (...) Some critics have described this as an emphasis on creating mood rather than emotion,

⁴⁰ Slavoj Zizek, *The Metastases of Enjoyment* (Londres: Verso, 1994), 11. Traduction libre: dans les sociétés contemporaines, les individus ne sont effectivement pas des sujets « condamnés » à la liberté, engagés dans la réalisation de leur projet existentiel; ils sont des atomes à la merci de forces quasi-« naturelles » aliénées et se trouvent dans l'impossibilité de les « médiatiser » (...) Pour cette raison, l'approche freudienne, qui prive le Moi de son autonomie et décrit la dynamique de pulsions « naturalisées » auxquelles l'individu est soumis, est bien plus près de la réalité sociale que quelconque glorification de la créativité humaine. »

but it's more than this, because the mood always seems both unspecifiable and exact at the same time. (...) *Wong's films are sometimes dismissed because they are all "surface" with no depth* (...).⁴¹ (Je souligne)

Cette « mystérisation » de la vie quotidienne chez Wong Kar-Wai est, entre autres, le résultat d'une série de procédés formels qui donnent à l'image une grande autonomie et la détache de la trame narrative, cette dernière subissant ainsi un décentrement notable. De l'avis de Jean-marc Lalanne, ces « commotions formelles orchestrées par Wong Kar-Wai ne servent qu'à accentuer la destitution et l'appauvrissement émotionnel [des personnages]. »⁴² Cet appauvrissement du contenu émotionnel des personnages et leur destitution sont précisément ce qui, subtilement, déçoit les attentes du spectateur des films de Wong Kar-Wai.

Le concept de mystérisation de la vie quotidienne proposé par Brunette nous semble insuffisant. Dire que les films de Wong Kar-Wai sont « tout en surface » ne suffit pas non plus pour penser les effets de disjonction qui traverse toute son oeuvre, au carrefour des plans formels et affectifs. Mais s'il ne s'agit pas simplement d'un traitement du problème de l'affectivité dans ses films, de quoi donc s'agit-il? Qu'est-ce qui est joué dans les interstices narratifs de ses oeuvres, dans ces disjonctions si savamment orchestrées?

Si l'on s'en tient à *2046*, il devient nécessaire d'accorder une plus grande attention aux stratégies narratives et filmiques mises en oeuvre par Wong Kar-Wai, qui résistent à une narration unitaire centrée sur un sujet en voie d'élucidation pour venir subtilement replier sur lui-même le dispositif d'analyse psychanalytique. À ce titre, d'une importance toute particulière est la manière dont le film met en scène la tension entre « 2046 » et « 2047 ». Après avoir voulu s'installer dans la chambre 2046, Chow sera finalement

⁴¹ Brunette, *Wong Kar-Wai*, XVI.

⁴² Lalanne et al., *Wong Kar-Wai*, 22.

logé dans la chambre 2047. Sur le plan topologique, cette relocalisation est extrêmement significative, dans la mesure où *elle place d'emblée Chow en position d'observateur par rapport aux événements qui se dérouleront dans la chambre 2046*. À plusieurs reprises, Chow est filmé en gros plan, en train regarder en voyeur la valse des invitations à partir et des douloureuses hésitations qui rythmeront le rapport entre Wang Jing Wen et son copain japonais. Cette position d'observateur par rapport au « lieu » symbolique du secret (la chambre 2046) ouvre sur une véritable *communauté topologique* dans laquelle le secret est emporté dans un champ de résonances débordant la simple existence de Chow et dont la chambre constitue le vecteur poétique. Le processus d'écriture de la fiction intitulée « 2047 », que Chow écrit d'abord, rappelons-le, en s'inspirant des aléas du couple sino-japonais avant d'y inclure de plus en plus d'éléments personnels, atteste lui aussi d'une certaine mise à distance en rapport aux événements se déroulant dans la chambre 2046.

Ces décentrement narratifs sont appuyés par un traitement de l'image extrêmement soigné qui modifie sans cesse la géométrie des situations, agissant comme un jeu de portes glissantes japonaises—*le secret qui fait trou est indissociable de son cadrage cinématographique*. Ces audaces stylistiques souvent déconcertantes jettent un éclairage inédit sur un des problèmes au cœur de l'interprétation psychanalytique élaborée dans ce travail: que signifie le fait que le voyageur mis en scène dans la fiction de Chow soit le seul à être sorti de 2046? Et pourquoi le film se termine-t-il sur une sorte de désaveu de la part de Chow concernant la possibilité d'en sortir? Cette contradiction entre la fiction et la vie vient court-circuiter l'interprétation essentiellement psychologique centrée sur l'émancipation progressive de Chow vis-à-vis son secret; elle introduit une disjonction qui demeure insoluble si on s'en tient simplement à une herméneutique de l'existence, et qui renvoie à la situation historico-nationale à laquelle nous avons fait allusion en début de travail. Dans ce contexte, 2047, c'est l'après, c'est-à-dire, le terme au-delà duquel la promesse faite par le gouvernement chinois de ne rien changer aux institutions

de Hong Kong pendant 50 ans prendra fin – seuil de politique-fiction. À la question: « est-ce qu'en 2046, les choses auront changées? », Wong Kar-Wai semble répondre par une autre question, paradoxale: est-ce qu'en 2046, les choses *avaient* changées? Entre 2046 et 2047, Wong Kar-Wai joue en virtuose de la tension monadique entre l'avant et l'après—qui est non plus temps mais *histoire*.

*

*

*

La recherche formelle de Wong Kar-Wai pose de manière extrêmement aiguë la question de la représentation à l'ère du capitalisme tardif. Elle témoigne globalement d'une crise de la narration, laquelle n'est pas sans refléter la mutation profonde qui traverse l'espace subjectif contemporain. La figure de l'androïde à émotions différées apparaît dans cette perspective comme un ancrage poétique central, non seulement pour *2046*, mais pour toute l'œuvre de Wong Kar-Wai. En elle semble se résumer la question de la disjonction émotionnelle et formelle qui traverse toute son oeuvre. L'androïde à émotions différées est, par définition, une figure de l'isolement. Elle incarne cette inertie affective que Abbas soulignait bien avant la sortie de *In the Mood for Love* ou de *2046*. Sur fond d'une réflexion sur l'espace abstrait produit par le capitalisme globalisé, Abbas problématise la question de l'affectivité dans les films de Wong Kar-Wai d'une manière fort stimulante: « In a dislocated space, affectivity in turns become problematic (...) » Dans sa lecture, la centralité apparente de l'affectivité dans les films de Wong Kar-Wai doit plutôt être interprétée comme la représentation indirecte d'un espace de disparition [space of disappearance]:

The skewing of affectivity (...) should not be taken as a sign of individual pathology. It is also the negative and mystified response to

an abstract space of disappearance. The skewing of affectivity is the only “content” and displaced index of such a space.⁴³

Une telle interprétation renouvelle complètement « l'impossibilité » relationnelle qui traverse *In the Mood for Love* et *2046*. Cette proximité sans réciprocité à laquelle nous avons déjà amplement fait allusion prête facilement le flanc à une analyse qui l'alignerait sur le complexe analytique lacanien centré sur « l'impossible jouissance ». Dans un contexte où chacun est comme un atome à la merci de forces quasi-naturelles presque qu'impossibles à symboliser comme le suggère Zizek, cette optique psychanalytique est vraisemblablement en phase avec la contemporanéité de l'oeuvre. Mais c'est sans compter la *créativité* avec laquelle l'oeuvre de Wong Kar-Wai répond au subtil défi de production de nouvelles formes de subjectivité, à une époque qui pose des problèmes tout à fait inédits au niveau de sa représentation.

S'il y a piège psychanalytique dans l'oeuvre de Wong Kar-Wai, il se trouve précisément sur le seuil entre résolution personnelle et psychologique de l'intrigue (plan atomico-psychanalytique) et le caractère indexical des relations en rapport à l'espace abstrait du capitalisme global (plan cosmopolitique potentiel). Dans *2046*, tout indique que outre la figure de l'androïde à émotions différées, l'étrange relation entre Bai Ling et Chow doit être elle aussi comprise en ce sens. Dans une perspective psychanalytique, la logique d'emprunt instaurée entre les deux protagonistes pourrait être conçue dans la foulée de cette logique de substitution que nous avons déjà mise en lumière. Mais la violence de la médiatisation monétaire que Chow impose à sa partenaire introduit une fêlure qu'aucune analyse psychologique ne peut véritablement résorber. S'agit-il vraiment pour Chow

⁴³ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997), 53. Traduction libre: « La distorsion de l'affectivité (...) ne devrait pas être prise comme signe d'une pathologie individuelle. Elle représente également une réponse négative et mystifiée à un espace de disparition abstrait. La distorsion de l'affectivité constitue l'unique « contenu » et l'index déplacé d'un tel espace. »

de se protéger contre tout engagement affectif, comme une interprétation psychologique le laisserait croire? La phrase qui revient comme un leitmotiv durant le film—« les émotions peuvent s'emparer de nous sans crier gare »—trouve son contrepoint immédiat dans la remarque de l'hôtelier: « mais qui tomberait en amour avec une androïde? » Dans cette perspective, l'espace-temps fictif 2046 se constitue comme point de disjonction affective extrême. Il ne représente pas tant l'expression d'un trauma amoureux qui rend insensible et imperméable à autrui, qu'il ne renvoie au plan subjectif de l'équivaloir généralisé qui s'impose dans l'espace capitaliste globalisé et qui constitue, en dernière analyse, l'ultime référent des distorsions affectives qui traversent 2046 et l'ensemble de l'œuvre de Wong Kar-Wai.

Le fait même d'arriver à lier capitalisme et dislocation affective dans des images irréductibles à quelque lecture simplement psychologisante ouvre des possibilités inédites de reconfiguration de notre rapport au monde. Dans les films de Wong Kar-Wai, nous ne sommes donc pas en présence d'images qui représentent passivement le réel: nous nous trouvons plutôt immergés dans un flux d'images acentrées qui nous amènent à *assumer la schizophrénie capitaliste dans le sens d'une croissante faculté de désobjectivation*. Ce n'est que dans la mesure où nous sommes prêts à répondre à ce défi et à effectuer nous-mêmes une plongée dans ces espaces subjectifs raréfiés que ses films peuvent devenir d'éventuels vecteurs de subjectivation politique, plutôt que de simples objets d'analyse psychanalytique.

Bibliographie

Ouvrages cités

- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997.
- Abbas, Ackbar, Jean-Marc Lalanne, David Martinez and Jimmy Ngai. *Wong Kar-Wai*. Paris: Éditions Dis voir, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Love*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Brunette, Peter. *Wong Kar-Wai*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de minuit, 1967.
- Dor, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan. 2. La structure du sujet*. Paris: Denoël, 1985.
- Fonteneau, Françoise. *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*. Paris: Seuil, 1999.
- Jullien, François. *L'indifférence à la psychanalyse: sagesse du lettré chinois, désir du psychanalyste*. Paris: Presses universitaires de France, 2004.
- Lacan, Jacques. « Le séminaire sur « La lettre volée » », in *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- . *Temps et Récit III: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- Roustang, François. *Lacan: de l'équivoque à l'impasse*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.
- Taylor, Charles. *Les sources du moi*. Montréal: Boréal, 1998.
- Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.
- . *The Metastases of Enjoyment*. Londres: Verso, 1994.

Revue

- Cléro, Jean-Pierre. « Concepts lacaniens », *Cités* 16 (2003): 145-158.
- Miller, Jacques-Alain. « Lacan et la politique », *Cités* 16 (2003): 105-123.