

# Une analyse narratologique du film : In The Mood For Love

Ar. Gör. Ece VİTRİNEL

galatasaray üniversitesi, iletişim fakültesi  
evitrinel@gsu.edu.tr

## Özet

*Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan “Aşk Zamanı” filmi, 1960’lı yılların Hong-Kong’unda yan yana dairelere taşınan bir adam ile kadının hikâyesini anlatır. Eşleri sıklıkla iş seyahatine çıktığı için yalnızlığa mahkum olan bu iki kişi arasında önceleri biraz zorunluluktan doğan dostluk, zaman ilerledikçe farklı bir boyut kazanacaktır. Peki örneğini binlerce defa seyrettiğimiz böyle sıradan bir aldatma-aldatılma hikayesine dayanan ama 2000 yılında Cannes Film Festivali’nde büyük bir başarı elde ederek Hong Kong Sineması’nın uluslararası düzlemde yeniden keşfedilmesinin anahtarı olan bu film, benzerlerinden farkını nasıl ortaya koymuştur ? Yola bu sorunun cevabını aramak için çıkan bu çalışmanın amacı, sinemasal anlatım biçiminin işlenen konunun niteliğini aşarak sinemada taşıdığı öneme dikkat çekmek, son derece basit bir hikâyeye yaslanan bir filmin anlatım incelikleri sayesinde nasıl çok daha derin ve çeşitli okumalara meydan verebileceğini gösterebilmektir. Film, özellikle zaman olgusunun ele alınış biçimi etrafında şekillenen sinemasal anlatım teknikleri açısından incelenecek, bu incelemenin dayanağını da 1969’da Todorov’un ortaya attığı ve 1972’de Genette tarafından yeni bir disiplin olarak geliştirilen “naratoloji” kavramı oluşturacaktır.*

**anahtar kelimeler:** sinema, naratoloji, zaman

## Résumé

« *In The Mood For Love* » qui constitue l'axe principal de notre étude raconte une histoire qui se passe à Hong Kong des années 60 entre un homme et une femme déménageant le même jour dans des appartements côte à côte. L'Amitié au premier lieu obligatoire de ces deux victimes de solitude dont les époux partent sans cesse en voyage d'affaires se tourne au fur et à mesure vers une voie différente. Mais comment ce film qui traite un sujet aussi banal comme l'adultère dont on voit mille versions différentes dans le cinéma peut se différencier de ses semblables avec le succès qu'il a obtenu dans le Festival de Cannes en 2000 en devenant la clé du redécouverte internationale du cinéma Hong Kong ? Le but de ce travail qui tente de répondre à cette question est de pouvoir montrer l'importance des processus narratifs qui s'écartent la qualité du thème dans le cinéma et de témoigner comment un film avec une histoire assez simple peut donner lieu à des lectures aussi profondes et variées grâce aux finalités de narration. Le film sera analysé par ses techniques de narration cinématographiques qui se centrent particulièrement autour du traitement du temps en nous basant sur le concept de narratologie lancé en 1969 par Todorov et fondé en 1972 comme discipline par Genette.

*mots-clés* : cinéma, narratologie, temps

## Abstract

The movie "*In The Mood For Love*", which is the axis of this study, narrates a story of a man and a woman who become neighbours in Hong-Kong of the 60s. Their friendship which begins firstly due to their loneliness caused by long business trips of their partners, gains a new meaning with time. But how does this movie, after having seen thousands of similar stories on cheating, differentiate from the others and obtain the key role to explore Hong-Kong cinema anew on the international platform with its succes in the Cannes Film Festival of 2000? The main goal of this study which focuses on answering this question, is to bring attention to the importance of cinematographic narration technics which goes far beyond the theme in the cinema, and to show how a movie which is based profoundly on a simple story gains depth and gives an opportunity for diverse readings with the delicacy of its narration. The movie is going to be examined in terms of its cinematographic narration techniques which especially discusses the treatment of 'time' phenomenon, and this examination will stand on the concept of "narratology" which was created by Todorov in 1969 and developed as a discipline by Genette in 1972.

*keywords*: cinema, narratology, time

## Introduction

Le premier contact du public international avec le cinéma Hong Kong commence dans les années 70 avec l'importation de *kung-fu* actions (les films de King Hu dans lesquels joue Bruce Lee en particulier) mais un peu plus tard, dans le milieu des années 80 et le début de la décennie suivante, cette rencontre se tourne vers une voie différente avec la montée de la *Nouvelle Vague Hong Kongienne* en 1979 ( *Le Secret*/1979 et *The Boat People*/1983 d'Ann Hui, *The Butterfly Murders*/1979 et *Dangerous Encounter-1st Kind*/1980 de Tsui Hark, *Père et Fils*/1981 d'Allen Fong et les films de Patrick Tam entre autres) qui croise les nouveaux venus des années 90 (Stanley Kwan, John Woo –malgré son âge–, etc.) représentants –ou les porte-parole artistique– d'une sorte d'une *deuxième vague*<sup>1</sup>.

Dans cette phase de *post-découverte* –d'après l'expression de Stephen Teo (Teo 1998:551)– qui fait du cinéma Hong Kong *un cinéma de style et de signature plutôt qu'un cinéma de genre* aux yeux de la critique et du public internationaux selon Olivier Joyard (Joyard 2001:251), un réalisateur qui a commencé à tourner dans la deuxième vague (Nos Années Sauvages en 1991, *Chungking Express* en 1994 entre autres) a brillé en devenant une sorte d'un nom emblématique du cinéma Hong Kong avec le succès qu'il a obtenu grâce à *In The Mood For Love* dans le Festival de Cannes en 2000 : Wong Kar-Wai.

### Pourquoi une analyse narratologique?

*In The Mood For Love* de Wong Kar-Wai –qui constitue notre objet d'étude– raconte une histoire qui se passe à Hong Kong des années 60 entre une femme (Li-Zhen CHAN, employée dans une société d'exportation de Hong Kong) et un homme (Mo-Won CHOW, rédacteur dans un journal de Hong Kong –qui préfère écrire des romans de chevalerie) déménageant dans le même jour dans des appartements côte à côte et qui tentent de se représenter la relation de leurs mutuels époux mais renoncent finalement à devenir comme eux.

Roger Odin, dans son article *Pour une sémio-pragmatique du cinéma* propose l'hypothèse que le film, en somme, ne propose de lui-même aucune analyse particulière et que chaque film peut donner lieu, sinon à une infinité, du moins à un grand nombre d'analyses (Odin 1983:67-82). Conformément à cette hypothèse, on peut faire une analyse sociologique de *In The Mood For Love* en

---

<sup>1</sup> Pour une présentation plus détaillée du cinéma Hong Kong voyez Stephen Teo, *Hong Kong Cinéma: The Extra Dimensions*, BFI, London, 1997 dont vous pouvez trouver le résumé dans la partie intitulée « Hong Kong Cinéma » de *Oxford Guide to Film Studies* edited by John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford University Press, 1998 ou pour une brève présentation en français voyez le chapitre intitulé « Hong Kong : Le Temps du Repli » par Olivier Joyard dans *L'Etat du Monde du Cinéma d'Antoine de Baecque* avec la collaboration de Gabrielle Lucantonio, Cahiers du Cinéma, Paris, 2001.

suivant tous les indices d'une époque assez intéressante pour Hong Kong dans le film (le temps de premiers autocuisseurs et du téléphone blanc où l'identité shanghaïenne de Hong Kong commence irrémédiablement à s'estomper dans l'uniformisation culturelle imposée par les Etats-Unis), ou on peut adopter une approche post-moderniste pour voir si ce film est vraiment un des derniers exemples d'une industrie cinématographique qui s'oriente au fur et à mesure vers la publicité et le vidéoclip comme suggère Patrice Blouin dans *Cahiers du Cinéma* (Blouin 2001:50-51). On peut même tendre à faire une analyse féministe pour interroger la différence de représentation entre un homme infidèle et une femme infidèle en observant les rapports de chacun avec la société qui les entoure dans ce film. Mais entre toutes ces méthodes possibles à adopter dont chacune peut sans doute aboutir à des résultats très intéressants, aucune ne peut expliquer le succès de *In The Mood For Love* qui traite un sujet aussi banal comme l'adultère.

Comment ce film avec son histoire simple dont on voit au moins mille versions différentes dans le cinéma, parvient à toucher à un tel succès (il ne s'agit pas de chiffres de box-office mais d'un grand intérêt de la critique internationale) en devenant un des symboles importants du cinéma Hong Kong qui mérite aujourd'hui d'être nommé comme « un cinéma de style et de signature » –d'après la définition d'Olivier Joyard qu'on vient de citer–? Pour pouvoir répondre à cette question, il faut déchiffrer la manière de raconter son histoire de *In The Mood For Love*, donc en termes plus techniques, dévoiler tous les processus narratifs dont ce film se sert qui nous amène sans doute vers la voie d'une analyse narratologique minutieuse. Mais avant de commencer à parcourir cette voie, il nous faut mieux jeter un coup d'oeil sur les racines de la narratologie cinématographique.

### Narratologie cinématographique

Même si l'on accepte D.W. Griffith comme le fondateur de la forme de récit cinématographique qui servira de modèle à tout le cinéma classique Hollywoodien et Européen, on peut aussi prétendre que le projet de raconter des histoires avec des films est né en même temps que le cinématographe. Et à l'exception d'un nombre limité des films dynarratifs (un terme introduit par Alain Robbe-Grillet) qui refusent volontairement les règles de la cohérence narrative, l'immense majorité des films projetés en public sont des films narratifs dont le succès conduit le cinéma d'être « une machine à raconter » selon Francis Vanoye (Vanoye 1989:192). Sur ce point, pour étudier les codes du récit cinématographique, la narratologie cinématographique dans ses premiers temps a bénéficié des acquis d'un art beaucoup plus ancien que lui (inutile de se perdre ici dans la discussion sur le caractère du cinéma : art ou industrie?), c'est à dire de l'héritage de la critique et de la théorie littéraire, notamment des modèles élaborés à propos du roman qui sont susceptibles à appliquer aux films.

Les premières questions sur les problèmes du récit commencent à être posées dans les années 60 dans le cadre du courant structuraliste animé par la découverte en France des travaux des formalistes russes dont *Morphologie du conte* de Vladimir Propp constitue le plus important. Entre des noms très importants comme Greimas, Metz, Barthes, Bremond et Eco qui deviennent tous des acteurs principaux de la discussion tournante autour de la narrativité à l'époque –notamment dans la revue *Communications*– on attribue à Gérard Genette le mérite de fonder « la narratologie » comme discipline en 1972 dans son ouvrage intitulé *Figures III*, trois années après le mot « narratologie » est utilisé pour la première fois par Todorov.

Dans le numéro 8 de la revue *Communications*, Genette définit « le récit » comme « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage » (Genette 1966:158). Donc si « le récit » (un roman qu'on a dans les mains ou un film en tant qu'il raconte une histoire) correspond au « signifiant » en linguistique, « l'histoire » qui peut être définie comme « une suite des événements » constitue le « signifié » que l'on ne peut accéder que par l'intermédiaire d'un récit. Donc la narratologie, aussi bien cinématographique que littéraire, repose sur la question suivante : Comment le récit parvient-il à raconter une histoire?

## Méthodologie

En ce qui concerne notre travail sur l'analyse narratologique du film *In The Mood For Love*, nous allons essayer de comprendre comment fonctionne ce récit en nous basant sur des concepts proposés par des chercheurs comme Vanoye, Gaudreault et Jost qui approfondissent les acquis de Genette à la lumière des recherches narratologiques sur le cinéma qui existaient bien avant que le terme « narratologie » ait inventé (Christian Metz avec *Essais sur la signification au cinéma* en 1968 et Albert Laffay avec *Logique du cinéma* en 1964 entre autres) et en utilisant aussi les notes de conférences de Yannick Mouren, professeur à l'Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, l'auteur du livre *François Truffaut : l'Aire du récit*. En se rappelant toujours d'Adorno qui nous dit que « tout ce qui apparaît dans les œuvres est virtuellement contenu aussi bien que forme » (Adorno 1995:205) et s'inspirant de la méthodologie proposée par Laurent Jullier pour analyser des séquences (Jullier 2003:8), tout le long de notre étude, avec l'aide de deux questions principales, COMMENT? (Comment ces événements nous sont-ils racontés? Quels moyens d'expression sont-ils employés à cet effet?) et POURQUOI? (Pourquoi nous raconter de cette façon et pas d'une autre, ces événements?), nous allons essayer de comprendre le succès de *In The Mood For Love*. Pour faire cela, on va dévoiler tous les processus narratifs dont ce film se sert à l'égard de trois catégories narratologiques fondamentales : le temps, la transmission du discours et la régulation de l'information.

## 1. Temps

Nous avons déjà précisé au début que la narratologie, aussi bien cinématographique que littéraire, repose sur l'opposition entre le récit (la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs d'après la définition déjà citée de Genette) et l'histoire (la suite des événements). Cette opposition due à la dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du récit (Todorov utilise le concept du *discours* au lieu du récit) trouve sa meilleure explication dans cette formulation de Todorov :

« *Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre.* » (Todorov 1966:145)

Donc, dans l'univers construit par la fiction qu'on appelle la diégèse, le narrateur (un écrivain ou un cinéaste) peut choisir :

- de commencer par un événement plutôt que par un autre que l'on va voir comment dans notre partie intitulée **l'ordre**,
- de le raconter longuement ou au contraire très brièvement dont on va étudier les conséquences dans la partie consacrée à **la vitesse**,
- d'exprimer que deux événements se passent dans le même temps qu'on va aborder sous le titre de **la simultanéité**,
- d'évoquer un événement à plusieurs reprises ce qui va constituer notre dernière partie à propos du temps qu'on appelle **la fréquence**.

Notre objet d'étude, *In The Mood For Love*, va nous servir de modèle tout au long de cette analyse.

### a. *Ordre*

« *Le récit est une séquence deux fois temporelle* » dit Genette (Genette 1972:77), parce que d'une part il y a le temps de la chose racontée et d'autre part il existe une temporalité qui tient à l'acte narratif lui-même (le temps du récit). Donc pour une analyse narratologique, il faut d'abord déterminer s'il y a concordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit ou non. Si la réponse est oui, on peut parler d'un **récit linéaire** et dans l'autre cas d'un **récit déchronologique** ou d'un **récit non linéaire**.

On peut parler de deux sortes de récits déchronologiques : soit le récit fonctionne sur le retour en arrière en racontant plus tard ce qui se passait avant (« *analepse* » d'après la terminologie de Genette), soit il fonctionne sur l'anticipation en racontant avant ce qui se passera plus tard (« *prolepse* » selon

Genette). Mais dans le monde du cinéma, on préfère les termes « **flash-back** » et « **flash-forward** » au lieu de l'analepse ou la prolepse, partant de l'idée de brièveté que désigne le mot « flash ».

Les flash-forwards sont beaucoup moins nombreux que les flash-backs dans le cinéma (le passé existe contrairement au futur), mais même pour marquer le passage du présent au passé auquel les spectateurs se sont habitués, beaucoup de cinéastes font recours aux procédés divers comme le fondu enchaîné, l'effet de ralenti ou d'arrêts sur image, l'utilisation de la voix-off, les changements d'éclairage ou de tonalité de couleurs, les gros plans des yeux, etc. qui correspondent tous aux cartons comme *Six ans avant*, *Souvenir*, *Le passé*, etc. de l'époque du cinéma muet.

Quand on regarde *In The Mood For Love* par la fenêtre de ces concepts qu'on a essayé de décrire au dessus, on peut dire que nous sommes confrontés à un film linéaire à l'exception d'une seule séquence de retour en arrière (un flash-back). Il s'agit de la séquence dans laquelle Mme Chan (Maggie Cheung) ne peut s'empêcher, en l'absence de M. Chow (Tony Leung), de rôder dans sa chambre d'hôtel à Singapour qui ressemble tant à celle de Hong Kong dans laquelle ils passaient beaucoup de temps ensemble.

À l'égard des concepts que la narratologie a élaboré pour aborder les flash-backs, pour cette séquence (Timecode:1.17.34), on peut parler d'un flash-back :

- **interne** (donc un flash-back qui ne raconte pas un événement qui est extérieur au point de départ du film contrairement au **flash-back externe**),
- **partiel** (donc un flash-back qui ne couvre pas une forte partie dans le film contrairement au **flash-back completif**),
- **en block** (donc un flash-back qui a une continuité en soi contrairement au **flash-back dispersé**),
- **non-raccordant** (donc après ce flash-back on ne retourne pas au même endroit et au même moment qui précédent ce retour en arrière contrairement au **flash-back raccordant**),
- **objectif** (donc contrairement au **flash-back subjectif**, il ne s'agit pas d'une visualisation mais seulement d'une inversion de l'ordre).

Ce flash-back dont on vient de citer les particularités, nous permet de comprendre pourquoi M. Chow a pensé que quelqu'un était entré dans sa chambre en son absence, deux séquences avant (Timecode:1.15.40): Dans cette séquence, on voit M. Chow cherchant quelque chose importante (que l'on ne sait pas quoi) partout et s'adressant au concierge en colère pour dire que quelqu'un était entré dans sa chambre. Mais quand il rentre dans la chambre, il s'aperçoit une cigarette sur laquelle se trouve une trace rouge. Quand il

commence à examiner cette trace, nous –les spectateurs– ressentons une impression d’avoir tout compris comme M. Chow (c’était Mme Chan qui était entrée dans la chambre), mais jusqu’au flash-back que l’on voit Mme Chan dans la chambre, notre hypothèse ne sera pas vérifiée (quant à M. Chow, il ne pourra jamais être sûr de sa déduction). Ce flash-back qui a lieu après la séquence dans laquelle M. Chow mange dans un restaurant avec Ping, n’est annoncé par aucun signe, et ce qui nous permet de comprendre que Mme Chan était en train de rôder dans la chambre de M. Chow avant qu’il comprenne que quelque chose était perdue, est la cigarette qu’elle a laissée après l’avoir portée à sa bouche dans la séquence. Par l’accent mis sur cette cigarette, on comprend mieux la vraie signification de ce retour en arrière : Après tout ce temps passé, il ne reste plus que cendre et fumée.

Ce seul flash-back du film comporte aussi un autre point intéressant du fait qu’il nous permet de trouver la vraie identification d’un plan précédent, celui d’un gros plan des pantoufles que Mme Chan a laissée chez M. Chow après avoir y passé obligatoirement une nuit. Quand on voit Mme Chan dans ce flash-back avec les mêmes pantoufles aux pieds dans la chambre d’hôtel à Singapour, on comprend que M. Chow avait gardé ces pantoufles comme un souvenir important et que ce sont ces pantoufles-là qui étaient perdues après la visite secrète de Mme Chan. Donc on peut dire que ce retour en arrière constitue aussi un exemple des **plans à l’identification différée** qui expriment des plans dont on est incapable de comprendre la vraie signification au premier abord et auxquels on ne peut donner du sens qu’un peu plus tard. *In The Mood For Love* nous présente deux autres plans de cette sorte : Le gros plan de la bague avec le sac de l’épouse de M. Chow qu’on apprend ensuite que Mme Chan possède aussi le même sac (cadeaux de son mari pour tous les deux femmes) et les vides plans de murs de la rue qui renforcent les images des pierres du temple d’Angkor Vat (symboles parfaits des ravages du temps) recueillant les secrets d’amour de M. Chow à la fin du film.

### ***b. Vitesse***

Dans *Figures III*, Genette explique que la vitesse du récit se définit par le rapport entre la durée de l’histoire et la longueur de texte (Genette 1972:77). Quand la durée de l’histoire peut être mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, la longueur du texte est mesurée en lignes et en pages. Dans le domaine du cinéma on peut parler de deux cas extrêmes :

- un film racontant des milliers d’années dans une heure et demie  
Exemple : *2001: Space Odyssey* de Stanley Kubrick
- un film d’une heure et demie racontant une histoire qui se passe aussi dans une heure et demie (un récit *isochrone* d’après la terminologie de Genette)  
Exemple : *Cléo de 5 à 7* d’Agnès Varda

A l'exception de ces deux cas extrêmes, l'**infériorité** (le temps du récit < le temps de l'histoire) est fondamentale dans le cinéma. Mais il ne faut pas oublier qu'il se trouve aussi des vitesses différentes au sein d'un même film.

### *b.1. Durée du film*

Comme la majorité des films, *In The Mood For Love* nous présente aussi l'infériorité à l'égard de la durée globale du récit comme l'histoire se passe entre les années 62 et 66 et le film dure seulement une heure et demie. Construction du temps global de l'histoire ne pose aucun problème pour le spectateur comme cette durée globale est donnée par des indices écrits (Au début : *Hong Kong, 1962* et à la fin : *Cambodge, 1966*), ce qui n'est pas le cas pour des différentes vitesses utilisées à l'intérieur du film.

Avant de citer des séquences qui présentent des vitesses différentes dans *In The Mood For Love*, il faut remarquer que Wong Kar-Wai a le souci de retenir le temps et y mesurer tout au long du film en faisant recours soit aux codes linguistiques soit aux codes iconiques.

#### *Codes linguistiques :*

Les marques explicites de la datation peuvent être données par le biais de la voix d'un narrateur ou des dialogues entre les personnages mais le moyen le plus simple de donner des signes précis sur la localisation temporelle est sans doute l'utilisation des indices écrits.

Dans *In The Mood For Love*, avant des images de Général De Gaulle visitant Cambodge, empruntées d'un documentaire, il écrit sur un fond noir *Cambodge, 1966*. Donc au lieu de jouer seulement avec des événements historiques pour faire saisir le temps passé depuis 1962 –dont seulement les spectateurs avec une connaissance historique profonde peuvent comprendre le sens–, Wong Kar-Wai se sert aussi des indices écrits. Les exemples moins intéressants d'utilisation de ces types des indices écrits sont ces deux repères : *Singapour, 1963* pour décrire le départ de M. Chow pour Singapour et *Hong Kong, 1966* pour décrire les retours de nos deux personnages principaux pour visiter leurs anciens appartements.

#### *Codes iconiques :*

Les images peuvent aussi donner des indices directs (démonstration d'une montre par exemple) ou indirects (changements des costumes, des saisons ou utilisation des événements historiques clés) sur le temps.

Dans *In The Mood For Love*, l'utilisation de nombreux plans sur les

cadrons des pendules (cadrages minimalistes répétés à l'identique et qui pourtant chaque fois présentent une légère variation en nous rappelant le célèbre tableau de Dali *The Persistence Of Memory*, le symbole du temps fondu, du temps perdu) comme des indications directes du temps s'écoulant (ou pour décrire la simultanéité qu'on va aborder plus tard) est très marquante. Tout au long du film, on voit neuf fois un cadrage sur l'horloge dont deux présentent des prises de vue plus modérées des pendules par rapport aux autres sept gros plans sur des horloges.

A part des indications directes, Wong Kar-Wai se sert de nombreuses indications iconiques indirectes (comme le commencement soudain de la pluie dans un cadrage vide de la rue ou des nourritures presque finies sur les assiettes pour décrire le temps passé dans le même chambre) dont les robes de Mme Chan au modèle unique mais avec des motifs variables constituent l'exemple le plus emblématique : La variation des motifs (près d'une vingtaine) constitue quelque fois le seul indice du changement de séquence, donc du passage du temps (par exemple, le changement des motifs de la robe dans la séquence où ils travaillent ensemble sur des romans de chevalerie de M. Chow (Timecode:52.52) décrivant le caractère répétitif de cette action de travailler ensemble). Et inversement, la permanence du motif souligne quelque fois une situation stable (la nuit passée dans la chambre de M. Chow pendant la partie de mah-jong par exemple).

### *b.2. Durée des séquences*

Les relations d'égalité et d'inégalité qu'on a décrit au dessus au niveau du film entier peuvent se retrouver aussi à l'échelle des séquences. *In The Mood For Love* nous présente une histoire avec des ellipses et joue avec le temps réel des actions en se servant de séquences inférieures et supérieures au temps de l'histoire.

Avant de citer des séquences comportant ces caractéristiques, il nous faut mieux énumérer les quatre principaux rythmes narratifs proposés par Genette (Genette 1972:129) dont l'utilisation détermine l'infériorité ou la supériorité des séquences :

- **la pause** (le temps du récit équivaut à « n » alors que le temps de l'histoire équivaut à zéro)
- **la scène** (un cas d'isochronie dans lequel le temps du récit équivaut au temps de l'histoire)
- **le sommaire** (le temps du récit est plus court que le temps de l'histoire)
- **l'ellipse** (le temps du récit équivaut à zéro alors que le temps de l'histoire équivaut à « n »)

### *b.2.1. Inférieure*

Entre ces quatre formes fondamentales du mouvement narratif, l'infériorité des séquences est déterminée par l'utilisation de l'ellipse et du sommaire.

Dans *Le récit cinématographique*, Gaudreault et Jost définissent l'**ellipse** (temps du récit : 0, temps de l'histoire : n) comme une suppression temporelle qui intervient entre deux actions ou bien deux séquences différentes (Gaudreault et Jost 2004:119). Donc on enlève un événement, une action ou un moment de l'histoire et les laisse à la reconstitution des spectateurs. S'il faut donner un exemple de *In The Mood For Love*, lorsque Mme Chan rejoint pour la première fois M. Chow dans la chambre d'hôtel qu'il a loué pour se concentrer sur l'écriture, on voit l'arrivée de Mme Chan à l'hôtel, son hésitation pour entrer dans la chambre, l'attente de M. Chow et puis on voit les deux sur le pas de la porte se quitter. Wong Kar-Wai ellipse donc la rencontre proprement dit.

*In The Mood For Love* nous présente des nombreuses ellipses de cette sorte, ce qui peut être jugé comme un choix totalement cohérent comme dans ce film Wong Kar-Wai s'intéresse plutôt à donner une suite des moments qu'à raconter une histoire de quatre ans étape par étape. En nous dévoilant seulement quelques instants de la vie de ses personnages, en supprimant toutes les séquences trop explicatives –notamment le scène de l'amour de Mme Chan et de M. Chow qui risque de nuire à toute l'atmosphère magique du film– pendant le montage (plus de quarante heures de rushes réduites à une heure et demie) et en nous cachant des éléments (cette idée brillante de ne jamais montrer les conjoints adultères), le cinéaste laisse le champ libre à l'imagination des spectateurs.

**Le sommaire** (temps du récit < temps de l'histoire) qui sert à résumer une action qui a pris plus de temps, constitue aussi le principe de deux types de séquences proposées par Metz :

- **la séquence ordinaire** (toute séquence qui présente une unité d'action mais qui enlève tout ce qui est inutile)
- **la séquence par épisodes** (les séquences qui présentent aussi une unité action mais qui permettent à comprendre une évolution lente)

La séquence ordinaire est le principe du cinéma. Et depuis Orson Welles qui est arrivé à raconter l'évolution de sentiments d'un couple dans *Citizen Kane* par la fameuse séquence de petits déjeuners successifs, les séquences par épisodes sont aussi beaucoup utilisées au cinéma pour ne pas perdre du temps avec des détails innécessaires. Tout au long de *In The Mood For Love*, on voit six séquences présentées sous une forme du clip grâce à la musique

instrumentale de Michael Galasso (violoniste) qui nappe les paroles. Deux de ces séquences d'environ deux minutes chacune (Timecode:40.45 et Timecode:52.52) résument des nombreux jours (on ne sait pas combien, mais grâce au changement des motifs de la robe ou des lieux on comprend que ce qu'on voit est une accumulation de différents jours) que Mme Chan et M. Chow ont passé ensemble. Ces séquences décrivant une évolution lente dans la relation de nos deux personnages principaux peuvent être donc citées comme des exemples de séquence par épisodes qui renforcent le caractère inférieur du film.

### *b.2.2. Supériorité*

Parmi les quatre principaux rythmes narratifs dont Genette parle, c'est l'utilisation de la pause qui détermine le supériorité d'une séquence donnée.

**La pause** (temps du récit : n, temps de l'histoire : 0) qui est énormément utilisée en littérature pour des raisons descriptives ou didactiques est peu préférable dans le cinéma –on va voir au dessous que *In The Mood For Love* est une exception– et ne peut être observée que dans les débuts de quelques films (enchaînement des plans d'une ville pour préciser le lieu par exemple). Mais dans le domaine du cinéma, on rencontre un autre rythme déterminant de la supériorité des séquences, qui n'a pas de correspondance en littérature<sup>2</sup> : le ralenti.

**Le ralenti** (temps du récit > temps de l'histoire) qui désigne un mouvement narratif symétrique du sommaire permet, au premier lieu, de percevoir les mouvements très rapides insaisissables à l'oeil nu comme le vol des oiseaux ou le mouvement d'une balle de revolver. Au cinéma des années 60 et 70, il a servi à dilater le temps des événements violentes comme accidents, tueries ou explosions. Mais sur le plan dramatique, le ralenti est aujourd'hui utilisé surtout à esthétiser les mouvements du corps, à chorégraphier la violence, à créer une impression de puissance.

Dans *In The Mood For Love*, tout au long des six séquences accompagnées par la musique instrumentale de Michael Galasso dont on a parlé dans la partie précédente, on assiste à une sorte de ralentissement qu'on ne comprend pas très bien si les mouvements des personnages sont vraiment ralentis ou ce sont les rythmes du violon qui créent cette impression du ralentissement. Cet effet est plus marquant dans les deux premières séquences d'environ deux minutes sous forme du clip (Timecode:13.36 et

---

<sup>2</sup> Genette dit que les longues scènes proustiennes (2 minutes racontées en 200 pages) qui débordent le temps diégétique qu'elles sont supposées recouvrir, paraissent comme des scènes ralenties mais il ajoute que ces sont en fait des scènes allongées par des éléments extra-narratifs ou interrompues par des pauses descriptives, donc non pas exactement ralenties, comme le dialogue pur ne peut être ralenti.

Timecode:22.55) dans lesquelles on voit les pas lents de Mme Chan et M. Chow sur les escaliers de la boutique de nouilles. Ces pas lents en harmonie avec la musique ont une fonction purement esthétique, et ils signifient en même temps le caractère monotone et désespéré de l'action d'aller chercher des nouilles chaque soir.

Dans ces deux séquences, la caméra de Wong Kar-Wai s'attarde une fois pour chacune, à la surface des murs, bien après que les acteurs ont déserté le champ, ou bien avant qu'ils n'y pénètrent. Le travelling lent sur la rue frappée par la pluie renforce aussi la supériorité de ces séquences par rapport au temps réel de l'action. Wong Kar-Wai nous enferme dans les images de ces rues vides. A ces pauses données de l'histoire s'ajoutent les images de nos deux personnages qui se figent tour à tour (Mme Chan: Timecode 52.52, M. Chow: Timecode 1.13.19) au milieu du couloir de l'hôtel où flottent les rideaux rouges. Avec Mme Chan et M. Chow nous aussi restons-là, interdits. Wong Kar-Wai semble vouloir éterniser cet instant.

Avant de finir cette partie, on peut dire qu'à la différence de ces pauses et ces ralentis spectaculaires, les images de Général De Gaulle visitant Cambodge en 1966 (Timecode:1.24.56) qui sont là pour pouvoir mieux reconstituer l'atmosphère politique de l'époque (Sur ce point-là on doit affirmer que la durée de l'histoire a été raccourcie de six ans par rapport au roman de Leu Yee-Chang dont le film a adapté pour pouvoir conclure sur cette année 66 où l'histoire de Hong Kong est marquée par la Révolution Culturelle) constituent aussi une pause, du fait que ces images documentaires ne font pas parties de la diégèse.

### c. *Simultanéité*

On voit Mme Chan dans son bureau avec une horloge au dessus (Timecode:5.59), c'est dix-sept cinq; on voit M. Chow dans son bureau (Timecode:6.49) avec le cadrage d'une autre horloge, c'est aussi dix-sept cinq. D'où l'usage des nombreux plans sur des pendules dans *In The Mood For Love* : exprimer la simultanéité. Parce que dans cette histoire de deux personnages faisant des choses semblables, ayant des destins semblables mais pourtant ne peuvent pas s'unir, la simultanéité joue un rôle indéniablement important. Mais à part l'usage des horloges dont on voit des exemples spectaculaires chez Wong Kar-Wai –rappelons nous encore une fois le célèbre *The Persistence of Memory* de Dali– que fait le cinéma pour montrer que deux événements, dans deux lieux différents, se passent en même temps?

Pour exprimer la simultanéité –qui est très simple en littérature comme il suffit de dire « pendant ce temps-là... »– le cinéma se sert du :

- **split screen** (l'écran divisé)

- **montage alterné** (l'événement-A et l'événement-B, coupés chacun en morceaux et présentés de la façon suivante : 1-A, 1-B, 2-A, 2-B, ...)

On peut voir deux exemples du montage alterné dans *In The Mood For Love* : L'enchaînement des images de Mme Chan et de M. Chow regardant par les différentes fenêtres (Timecode:59.53) et la succession des images de deux assis par les différentes côtés du même mur, une avec un verre, l'autre avec un autocuiseur à la main. En regardant ces images, on ne peut pas s'empêcher encore une fois de demander cette question : Pourquoi ils ne peuvent pas s'unir?

#### *d. Fréquence*

« *Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire ou se répéter* » (Genette 1972:145) dit Genette dans la partie consacrée à la fréquence de *Figures III*. Et il ajoute qu'un énoncé narratif peut être aussi reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte. Donc, entre le nombre de fois que tel ou tel événement est évoqué par le récit et le nombre de fois qu'il est supposé survenir dans la diégèse, s'il faut dire plus simplement, entre ces capacités de répétition des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit), Genette déduit quatre configurations :

- raconter une fois ce qui s'est passé une fois (1R/1H) qu'on appelle **le récit singulatif** ou **la scène singulative**,
- raconter « n » fois ce qui s'est passé « n » fois (nR/nH) qu'on peut aussi appeler **le récit singulatif** ou **la scène singulative** comme les répétitions du récit correspondent aux répétitions de l'histoire,
- raconter en une seule fois ce qui s'est passé « n » fois (1R/nH) qu'on nomme **le récit itératif** ou **la scène itérative**,
- raconter « n » fois ce qui s'est passé une fois (nR/1H) qu'on dit **le récit répétitif** ou **la scène répétitive**.

Si l'on revient à *In The Mood For Love* après cette brève introduction sur la fréquence, on peut dire que la répétition constitue une figure centrale du film, pour les images, comme pour les sons. La musique instrumentale de Michael Galasso, les sons des chaussures de Mme Chan et des averses traversent tout le film. Pour les images, au lieu de répéter exactement les mêmes plans, Wong Kar-Wai se sert des cadrages qui chaque fois présentent une légère variation, donc ce qui est répétée est plutôt l'action (Rappelons ici les deux premières de six séquences accompagnées par la musique de Galasso (Timecode:13.36 et Timecode:22.55) dont la deuxième répète l'action d'aller chercher des nouilles avec les mêmes plans de l'escalier et du mur mais avec des costumes et des gestes différentes des acteurs).

Dans la séquence où Mme Chan et M. Chow marchent dans la rue (Timecode:29.23) après leur première conversation sur leur soupçon dans un restaurant, « *Votre femme va se demander pourquoi vous rentrez si tard* » dit Mme Chan. « *Et si nous ne rentrions pas ce soir?* » continue M. Chow. Et la manière du déroulement du dialogue nous fait penser que ce dialogue se situe au premier degré jusqu'à cette phrase prononcée par Mme Chan : « *Mon mari ne parlerait jamais comme ça!* ». Dès lors on commence à voir les mêmes plans avec le même ordre de succession (Timecode:30.09): plan des ombres sur le mur, accompagnées par la caméra, plan taille, plan rapproché sur les visages, mêmes phrases échangées dans le même ordre par les mêmes personnages. On assiste à un effet de rime et il semble que le film se répète. Mais cette fois Mme Chan fait un petit geste ce qui nous renvoie à la vraie nature de la séquence : la reconstitution du moment initial de la relation de leurs mutuels époux (Rappelons le dernière phrase de la séquence précédente : « *Je me demande comment ça a commencé entre eux* »). La scène de reconstitution des aveux dans la chambre d'hôtel (Timecode:54.40, Répétition: 56.06) et la séquence de la demande de M. Chow pour simuler la scène de séparation (Timecode:1.07.05, Répétition de séparation des mains: 1.08.52) présentent les mêmes particularités.

Impression de déjà-vu, de scènes en miroir, symétriques les unes des autres et reprises successives ou à distance. Répétition, c'est le destin de deux individus dépourvus de place d'évoluer qui se cherchent dans un labyrinthe de miroirs et d'ombres et qui jouent à ne pas être eux-mêmes.

## 2. Transmission du discours

Pour imiter le rapport entre ce qu'on entend et ce qu'on voit dans la vie, il faut que la relation entre les paroles et la personne qui parle soit claire au cinéma. A la différence du cinéma muet, le cinéma parlant a la chance de retrouver cette simultanéité du mot et de l'image (au risque de faire prévaloir l'explication verbale sur l'expression visuelle) mais il faut remarquer que c'est toujours le choix du cinéaste de décaler l'image et le son au lieu de les faire correspondre. Le premier cas est extrêmement rare et en règle générale, par le principe du champ-contre champ, on voit celui qui parle ou celui qui écoute selon que le contenu dramatique des paroles est plus important pour le premier ou pour le second. Mais *In The Mood For Love* est une exception à ce sujet.

Tout au long du film, en dehors de quelques conversations de Mme Chan et M. Chow qu'on voit les deux dans un seul plan ou par champ-contre champ (on s'aperçoit que Wong Kar-Wai joue aussi avec ces plans, comme une partie de la conversation de Mme Chan et M. Chow dans le restaurant est donnée par un travelling bilatéral rapide qui crée l'impression de champ-contre champ), on ne voit presque jamais ensemble deux personnages qui sont en train de parler.

A l'origine de ce choix se trouve l'idée de ne jamais montrer les conjoints adultères (par exemple quand M. Chow remercie M. Chan pour l'autocuiseur sur le pas de la porte, on ne voit que M. Chow), mais cette manière de transmettre les dialogues devient assez emblématique dans le film comme les séquences dans lesquelles on entend la voix de Mme Suen, mais on ne voit que la chambre vide, symbolisant l'impossibilité de s'échapper des yeux curieux dans ces espaces étroits, illustrent bien.

La manière originale de transmettre le discours de Wong Kar-Wai est valable aussi pour des conversations téléphoniques dont la transmission pose un problème narratologique au cinéma due à l'impossibilité de montrer deux lieux différents en même temps (Le *split-screen* est une solution peu préférable comme il nuit à l'effet de réalité que le cinéma tend à créer, en rappelant les spectateurs qu'ils sont en train de voir un film). Donc le cinéaste décide soit de montrer la conversation téléphonique en champ-contre champ comme une conversation normale, soit de montrer seulement un des personnages parlants et on entend l'autre non-visualisé par une mauvaise qualité du son. Mais dans *In The Mood For Love*, seulement une des dix conversations téléphoniques est donnée avec les voix de tous les deux personnages parlants. Les autres sont présentées par une mise hors-champ où on abandonne les personnages et ne capte que le son. Wong Kar-Wai nous rappelle encore une fois que grande est la part du dissimulé et du hors-champ.

« *Je me demande comment ça a commencé entre eux* » et « *Je ne veux pas rentrer chez moi ce soir* ». Ces deux phrases brèves de Mme Chan résument en fait toute cette histoire dans laquelle les paroles n'ont presque aucune importance. « *A demain, après le bureau* » dit Mme Chan à M. Chow et M. Chow lui demande ensuite de l'appeler dès qu'elle sera rentrée chez elle. Laisser sonner trois coups sera juste assez, il saura que c'est elle. Comme Claire Vassé exprime très bien, c'est une demande emblématique de ce film où ce qu'on se dit est bien moins important que l'envie que l'on a de se parler (Vassé 2003:88-89). La parole peut donc être réduite à sa matérialité, à sa plus pure expression. Elle n'a rien à signifier hormis sa présence.

### 3. Régulation de l'information

« (...) le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages) (...) » (Genette 1972:183) dit Genette dans la partie intitulée *Mode de Figures III*. Cette idée que le récit est doté d'une telle capacité de donner plus ou moins d'information sur l'histoire qu'il raconte n'est pas neuve (En 1966,

Todorov propose déjà un système d'égalité et d'inégalité concernant les relations de savoir entre narrateur et personnage), mais c'est après Genette qui a formalisé la question de façon claire autour de la notion de *focalisation*, que de mesurer l'écart entre le savoir de spectateurs et le savoir supposé des personnages d'histoire devient une des tâches principales de la narratologie.

Le terme de **focalisation** proposé par Genette rappelle que la question est, avant tout, de trouver le foyer du récit, s'inspirant du mot *focus* en anglais. Nouveaux chercheurs dans le domaine préfèrent des différents termes (par exemple André Gardies utilise le terme de *polarisation*, François Jost adopte la terminologie de Genette avec quelques modifications) mais quelle que soit la terminologie employée, on peut résumer les modes du récit par ce simple schéma :

- **l'infériorité cognitive** qu'on peut aussi appeler **la narration nulliscente** (le spectateur sait moins que les personnages)
- **l'égalité cognitive** qu'on peut aussi appeler **la narration uniscente** (le spectateur ne sait que ce que savent les personnages)
- **la supériorité cognitive** qu'on peut aussi nommer **la narration omnisciente** (les personnages savent moins que le spectateur)

A la lumière de ce schéma, on peut dire que *In The Mood For Love* nous présente une scène d'exposition très claire : on voit une jolie femme et un homme séduisant déménageant le même jour, dans des appartements côte à côte. Et on comprend tout de suite que quelque chose va se passer entre les deux même s'ils sont mariés. Quand les deux partagent leurs soupçons sur la relation de leurs mutuels époux, on est encore au niveau de la narration uniscente sauf qu'on ne voit jamais les conjoints adultères.

Le problème commence avec la première séquence de la reconstitution par Mme Chan et M. Chow de la relation de leurs mutuels époux (Timecode:29.23) –qu'on a étudié en détail dans la partie consacrée à *la fréquence*–, parce que dans cette scène de représentation, on se trouve dans une difficulté de fixer sur le niveau de réalité, comme le dialogue entre eux peut aussi bien se situer au premier degré. Mais est-ce qu'on peut parler d'une infériorité cognitive à propos de ces scènes de représentation? La réponse est non, parce que dans le déroulement de l'histoire, peu à peu on comprend que les personnages, eux-mêmes, ne sont pas sûrs de la vraie nature de leur relation. Quand Mme Chan dit à M. Chow « *Jamais nous ne serons comme eux* », nous –les spectateurs– (comme eux –Mme Chan et M. Chow–) ne pouvons jamais savoir si Mme Chan veut dire qu'ils ne commettront pas l'adultère ou que leur amour est beaucoup plus fort qu'une banale tromperie.

## Conclusion

La proximité qui fait s'échanger les biens, la musique de Nat King Cole, les romans de chevalerie qui nous rappellent la tradition shanghaienne des romans martiaux, les premiers autocuiseurs, manger du boeuf avec la moutarde, les fast-foods boutiques de nouilles, le discours de Général de Gaulle réaffirmant le droit de peuples tels qu'ils sont, les petits sacs de femme, les cheveux vaselinés de Tony Leung et aussi la figure la plus emblématique du film, les robes au modèle unique (dites *cheongsam* ou *qipao*) de Maggie Cheung qui symbolisent l'idéal de la femme chinoise moderne pour tous les chinois en rappelant l'élégance des mères chinois des années 50 et 60. Avec tous ces évocations d'une telle atmosphère, « *In The Mood For Love* » peut être considéré comme une façon Wong Kar-Waienne de rendre hommage à un genre –le mélodrame chinois *Wenyi Pian*<sup>3</sup>– qui se base souvent sur des problèmes dus à cohabitation et à une époque où l'identité shanghaienne commence à se diluer dans l'uniformisation de la culture américaine. Dans tous les gros plans du film, sur la pendule, sur les téléphones, sur un cadeau ou sur les papiers fleuris des murs, dans le restaurant sur le contenu des assiettes (comme si c'est possible d'y toucher) on peut voir cette volonté du cinéaste d'exprimer la réalité physique d'une époque en la rendant presque palpable.

A tous ces éléments qui font de « *In The Mood For Love* un film de style (un style qui est sans doute inhabituel pour le cinéma occidental) s'ajoute une mise en scène réfléchie composée d'un traitement du temps minutieux en vue de retenir le temps (un flash-back spectaculaire, des plans subtils à l'identification différée, des pauses données de l'histoire, l'effet de rime, des séquences sous forme du clip et des ellipses), d'une manière originale de transmettre le discours (des plans vides accompagnés des voix des personnages) et d'une difficulté de fixer sur le niveau de réalité laissant le champ libre à l'imagination des spectateurs. En se rappelant de la relation établie entre la forme et le contenu par Adorno, on peut prétendre que cette mise en scène signée par Wong Kar-Wai donnant la réponse de notre question initiale qui est *Comment?* tente aussi de répondre à notre deuxième question qui est *Pourquoi?*

« *Les choses se passent sans qu'on s'en aperçoive* » dit M. Chow. Dans quatre ans, entre deux personnes qui se baladent autour d'une histoire de l'amour sans jamais oser la vivre, que s'est-il passé? Rien ou à peu près. Et ce n'est que par cette organisation narratologique parfaite que l'on vient de résumer et a essayé d'analyser tout au long de notre étude à l'égard de trois

---

<sup>3</sup> Le mélodrame chinois (« *Wenyi Pian* », l'abréviation de « *wenxue* » qui veut dire la littérature et de « *yishu* » qui désigne l'art) trouve son expression la plus classique dans les années 60 avec le succès des films qui se rapprochent des soap-operas, adoptés en particulier des livres de Qiong Yao dans lesquels le caractère principal est souvent interprété par Brigitte Lin.

catégories narratologiques fondamentaux (le temps, la transmission du discours et la régulation de l'information), que ce film parvient à raconter –au lieu d'une simple histoire de l'adultère– ce qui ne s'est pas passé quand tout aurait pu avoir lieu.

## Bibliographie

### *Cinéma Hong Kong et « In The Mood For Love »*

BLOUIN Patrice (2001), « La Tentation du Clip », Cahiers du Cinéma, No. 554, Février 2001, p. 50-51

JOYARD Olivier (2001), « Hong Kong : Le Temps du Repli » dans L'Etat du Monde du Cinéma de DE BAECQUE Antoine avec la collaboration de LUCANTONIO Gabrielle, Paris, Cahiers du Cinéma, pp. 245-252

MAZA Monique (2001), In The Mood For Love, Grenoble, L'Université Lumière-Lyon 2

TEO Stephen (1998), « Hong Kong Cinema » dans Oxford Guide to Film Studies edited by HILL John and GIBSON Pamela Church, Oxford University Press, pp. 550-556

### *Narratologie*

ADORNO W. Theodor (1995), Théorie Esthétique, Paris, Klincksieck

GAUDREAU André, JOST François (2004), Le Récit Cinématographique, Nathan Cinéma

GENETTE Gérard (1966), « Frontières du Récit », Communications, « L'Analyse Structurale du Récit », No. 8, Editions du Seuil, pp. 158-169

GENETTE Gérard (1972), Figures III, Editions du Seuil

JULLIER Laurent (2003), L'Analyse des Séquences, Paris, Nathan

ODIN Roger (1983), « Pour Une Sémio-pragmatique du Cinéma », Iris, Vol. 1, No. 1, Paris, pp. 67-82

TODOROV Tzvetan (1966), « Les Catégories du Récit Littéraire », Communications, « L'Analyse Structurale du Récit », No. 8, Editions du Seuil, pp. 131-157

VANOYE Francis (1989), Récit Ecrit, Récit Filmique, Collection Nathan Cinéma

VASSE Claire (2003), Le Dialogue du Texte Ecrit à la Voix Mise en Scène, Cahiers du Cinéma