

Des enfants meurtris de Shimizu aux adolescents meurtriers de Wakamatsu : l'acteur amateur dans le cinéma de fiction japonais indépendant

Simon DANIELLOU

Résumé

Si les acteurs amateurs sont rares au sein de la production japonaise du temps où dominent les grands studios, la figure du jeune garçon a tout de même donné l'opportunité à des cinéastes comme Shimizu, Hani ou Wakamatsu de proposer d'autres formes, financières mais aussi esthétiques, de cinéma.

Mots-clefs : Japon, après-guerre, enfants, adolescents, cinéma indépendant, mise en cadre, vie.

Abstract

If non-professional actors are rare in the Japanese production during major film studios' dominion between the 1930's and the 1970's, the characters of young boys still give the opportunity to filmmakers like Shimizu, Hani or Wakamatsu to propose other financial, but also aesthetic, forms of cinema.

Keywords: Japan, aftermath, children, adolescents, independent cinema, framing, life.

Des « chiots errants » qui peuplent les films des années 1930 aux jeunes protagonistes des chroniques familiales qui dominent la production locale contemporaine, en passant par les adolescents rebelles symptomatiques d'une société postindustrielle¹, le caractère spontané et imprévisible de la jeunesse justifie régulièrement le recours à des acteurs amateurs au sein du cinéma de fiction japonais. Mais la posture quelque peu volontariste d'un Hirokazu Kore-eda (*Nobody Knows*, 2004) dans son recours à l'amateurisme d'acteurs mineurs, ou la codification des mimiques enfantines typique de la maîtrise extrême d'un Yasujiro Ozu (*Bonjour*, 1959), nous rappellent que la curiosité des cinéastes pour de tels « sujets » n'implique pas nécessairement une prise en compte formelle de ce que ceux-ci peuvent apporter à une fiction de cinéma. Le premier a certes judicieusement traduit le point de vue des enfants avec des cadrages à leur hauteur, une faible profondeur de champ traduisant habilement leur focalisation égocentrée sur une petite partie du réel et un découpage haché soulignant la vivacité de leur esprit vagabond.

1. Lire à ce sujet MONTAÑO Jose, « Rebellion and Despair. Children and Adolescents in Recent Japanese Films », dans *The Asian Conference on Film and Documentary 2014*, Osaka, The International Academic Forum, 2014, p. 58-67.

Mais le contrôle, pour ne pas dire la « manipulation », qu'il leur impose par un cadrage fictionnel fermement déterminé au montage trahit l'inféodation au récit des trajectoires de ces jeunes individus avant tout considérés comme des personnages. Chez Ozu, la maîtrise quasi chorégraphique du jeu d'acteur laisse peu de place au naturel d'enfants en réalité très professionnels jouant dans de nombreux films de studios dès les années 1930. Relevons, par exemple, ces récurrentes scènes de pleurs qu'Ozu fait toujours jouer de la même façon à l'un de ses jeunes acteurs fétiches, Tomio Aoki, le corps figé, la bouche grande ouverte et les mains portées aux yeux dans un geste stéréotypé. Entre ces deux possibilités, le garçonnet dirigé par Takeshi Kitano dans *L'Été de Kikujirō* (1998) fait figure d'exception en trouvant sa place au sein de vignettes souvent humoristiques fonctionnant sur un équilibre précaire entre une rigueur formelle et un retour à l'enfance vers lequel tendent eux-mêmes les adultes du film².

Toutefois, entre la période du cinéma muet qui s'étend au Japon jusqu'en 1935, et le cinéma contemporain qui émerge tant bien que mal après la chute des tout-puissants studios au début des années 1970, les personnages de jeunes confiés à des acteurs amateurs ont pu trouver à l'occasion un espace de représentation privilégié au sein du paysage cinématographique japonais. Les orphelins, réels ou symboliques dans le Japon de la défaite, et les adolescents ou jeunes adultes désœuvrés du boom économique des années 1950 et 1960 ont en effet attiré l'attention de certains cinéastes, les premiers portant sur leurs épaules le trauma de quinze années d'impérialisme sanguinaire, les seconds subissant les effets de son oblitération par la frénésie consumériste du Japon surdéveloppé. Si les studios se sont également emparés de tels personnages à des fins plus ou moins mercantiles, ces derniers donnent surtout l'occasion de mettre en lumière des productions indépendantes plus originales³. Ainsi, sans prétendre à l'exhaustivité, allons-nous tenter de repérer des propositions cinématographiques découlant, tant sur le fond que sur la forme, de ces présences d'amateurs des années 1930 aux années 1970. Parmi celles-ci, les œuvres d'Hiroshi Shimizu, Susumu Hani et Kōji Wakamatsu s'imposent par leur façon commune d'attester, à travers ce type de personnages, de la violence d'une société aux valeurs incertaines ou hypocrites, tout en cherchant à entretenir un nouveau rapport éthique aux individus filmés. En effet,

2. Pour rappel, « Kikujirō » n'est pas le nom du personnage mineur mais celui de l'adulte, joué par Kitano lui-même, qui accompagne le premier dans ses pérégrinations estivales.

3. Sur les spécificités de la notion d'« indépendance » dans le cinéma japonais, voir DOMENIG Roland, « A Brief History of Independent Cinema in Japan and the Role of the Art Theatre Guild », <<https://www.japansociety.org/resources/content/4/2/4/7/documents/History%20of%20ATG%20by%20Roland.pdf>> (consulté le 21 avril 2016).

l'amateurisme semble bien souvent offrir à ces cinéastes une réponse, tirée du réel, aux clichés dramaturgiques, romantiques ou esthétiques appliqués par le cinéma dominant à une jeunesse envisagée selon trois de ses figures principales : l'enfant, l'adolescent et l'étudiant.

Les enfants meurtris d'Hiroshi Shimizu

Au premier abord, la présence d'enfants dans le cinéma d'Hiroshi Shimizu s'apparente à son exploitation plus globale dans les comédies ou drames sociaux typiques des *gendaigeki* d'avant-guerre dont Yasujiro Ozu ou Heinosuke Gosho sont deux autres représentants. À l'époque, un studio comme la Shōchiku emploie un certain nombre d'acteurs masculins mineurs qui apparaissent dans les films de l'un ou de l'autre. Sous le nom de scène « Tokkan Kozō », Tomio Aoki interprète régulièrement les enfants un peu bêtas, tantôt attendrissants de maladresse, tantôt bornés et violents, notamment dans *Gosses de Tōkyō* (1932), *Cœur capricieux* (1933) ou *Histoires d'herbes flottantes* (1934) d'Ozu. Chez Shimizu, il s'oppose dès 1937 à Jun Yokoyama, surnommé « Bakudan Kozō », dans *Il oublie aussi l'amour*. Ce dernier, qui joue souvent le garnement « involontaire » si l'on peut dire, à la fois têtue et mignon, partage également à plusieurs reprises l'écran avec Masao Hayama, version un peu triste cette fois de l'enfant, posé, voire mélancolique, apparaissant déjà avec Tomio Aoki dans l'un des groupes d'enfants de *Gosses de Tōkyō* d'Ozu. Yokoyama et Hayama se croisent dans *Le Fils unique* d'Ozu en 1936 et surtout jouent en 1937 deux frères, Zenta le plus âgé et Sampei le plus jeune, dans le film *Les Enfants dans le vent* d'Hiroshi Shimizu.

Ce film fournit l'occasion d'étudier un premier exemple de sollicitation de l'amateurisme des enfants chez Shimizu, cinéaste dont la discrétion de la mise en scène, souvent considérée comme de la désinvolture par ses compatriotes⁴, ne doit pas masquer la justesse de ton et l'extrême précision. Les séquences se focalisant sur les jeunes d'enfants d'un quartier résidentiel reposent avant tout sur des acteurs mineurs expérimentés comme Masao Hayama et Jun Yokoyama, mais ceux-ci aiment tout un groupe d'enfants qui apportent un réalisme certain par leur spontanéité corporelle, voire leur gaucherie, particulièrement lors des mouvements de groupe quelque peu irréfléchis. Bien que les deux garçons soient les personnages principaux du film, Shimizu ne recourt pas au gros plan et préfère rester

4. Voir McDONALD Keiko I., « Saving the Children: Films by the Most "Casual" of Directors, Shimizu Hiroshi », dans CAVANAUGH Carole, WASHBURN Dennis Charles (eds), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, digitally printed version, 2010 [2001], p. 174-201.

attentif aux enfants dans leur ensemble, en les inscrivant dans leur environnement naturel fait de petites ruelles reliant quelques lotissements, grâce à l'exploitation judicieuse de la profondeur de champ de plans larges. Shimizu délègue en quelque sorte ses deux acteurs mineurs les plus professionnels dans le groupe pour faire « fonctionner » celui-ci de l'intérieur, à la façon dont peuvent le faire des cinéastes passant à l'occasion devant la caméra comme Jean Renoir, Maurice Pialat, John Cassavetes ou Rabah Ameur-Zaïmeche⁵. Tout comme ils le firent deux ans plus tard en reprenant leurs personnages de frères dans *Les Quatre Saisons des enfants* (1939), adapté comme le film précédent d'un roman de Jōji Tsubota, les deux acteurs principaux de Shimizu dirigent ainsi de l'intérieur du plan et du groupe les enfants qui les entourent, tel un essaim d'insectes massés autour d'eux.

Cette métaphore entomologique évoque bien entendu un autre film de Shimizu, le plus important concernant la présence d'enfants amateurs, *Les Enfants de la ruche*. Avant de réaliser ce long métrage autofinancé sorti au Japon en 1948, Shimizu doit, comme l'ensemble de ses collègues, travailler à l'effort de guerre du Japon impérialiste, mais il parvient tout de même durant cette période à explorer des thématiques qui lui sont chères. Son film *Nobuko* (1939) se concentre ainsi sur une jeune enseignante faisant ses débuts dans un pensionnat pour jeunes filles, tandis que *La Tour d'introspection* (1941) se déroule dans un centre de redressement où les enfants apprennent par l'effort collectif à se conformer aux exigences de la nation. Fortuné, Shimizu dirige lui-même, parallèlement à ses activités cinématographiques, un orphelinat, et son attention se tourne plus encore après-guerre vers la jeunesse japonaise dont il fait désormais son sujet de prédilection. Cette fois, *Les Enfants de la ruche* repose entièrement sur des acteurs amateurs, les trois adultes du film, un vieil homme handicapé qui exploite les enfants pour faire la manche, un jeune soldat fraîchement rapatrié et une jeune fille à la recherche d'un travail, étant eux aussi joués par des amateurs comme le laissent deviner leurs dictionnements et leurs accents particuliers (illustration 1).

En faisant circuler la parole entre jeunes et moins jeunes lors des scènes de groupe, le film insiste sur la diversité de ces enfants, aux destins pareillement brisés par la guerre, qui se regroupent dans les grandes villes du Japon. Shimizu n'impose cependant aucun affect par des normes artistiques de mise en scène et continue à faire preuve d'une grande économie de moyens. Si certaines configurations spatiales l'incitent parfois à recourir au plan rapproché, il ne le fait jamais de façon démonstrative et

5. Voir MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011.



Illustration 1

Les Enfants de la ruche, SHIMIZU Hiroshi (réal.), 1948, 86 min.

(Photographie de plateau.)

encore moins voyeuriste. Plus largement, ce *road-movie* s'attache à l'inscription dans le paysage urbain, puis campagnard, des enfants que le cinéaste semble laisser agir à leur guise. L'émotion naît alors du décalage entre la dureté, tant émotionnelle que physique, des situations qu'ils traversent, et leurs frêles petites silhouettes de vagabonds affamés dont la fragilité est accentuée par des accélérations involontaires dans le défilement de la pellicule, par exemple lors de plans d'ensemble les montrant en train de courir sur les routes pour rattraper un compagnon de voyage ou un véhicule de passage. Les visages de ces enfants apparaissent déjà fortement marqués par la vie et le cinéaste n'a guère besoin d'accentuer leur jeu par de quelconques effets de mise en scène. Surtout, alors que les acteurs non professionnels étaient d'une façon ou d'une autre guidés par la présence d'acteurs expérimentés dans les films d'avant-guerre, c'est leur seule présence qui impose désormais au reste du film de s'organiser en fonction d'eux, comme si l'interprétation des personnages d'adultes par des professionnels était devenue intenable, voire éthiquement inacceptable. L'affirmation de l'un des enfants au soldat rapatrié qui l'accompagne, alors qu'ils saluent tous les deux une jeune femme qui s'éloigne, « C'est moi qu'elle salue, pas toi », traduit bien cette focalisation sur le premier. Le découpage du film s'organise ainsi sur des jeux de regards, et sur l'attraction, au double sens d'attirance et de spectacle, que constitue ce groupe d'orphelins pour ceux qui croisent leur route.

Si ces enfants que Shimizu a recueillis dans son orphelinat ne connaissent pas véritablement de carrière cinématographique, ils jouent à nouveau, pour la plupart, dans son film de 1952 *Les Enfants et le Grand Bouddha* qu'il tourne uniquement en plans larges. Bien qu'elle ne soit jamais sortie dans les salles japonaises, il est très probable que les mêmes acteurs apparaissent

déjà dans la suite des *Enfants de la ruche*, sous-titrée *Ce qui est arrivé ensuite*, suite que Shimizu tourne en 1951 sur le terrain agricole qu'il a acheté dans la péninsule d'Izu pour y implanter un centre d'accueil. Il est en outre possible de considérer *Les Enfants d'Hiroshima* (1952) de Kaneto Shindō ou *Les Vingt-quatre prunelles* (1954) de Keisuke Kinoshita comme directement inspirés des travaux de Shimizu, avant que Tadashi Imai ne fasse de même pour *Kiku et Isamu* en 1959 et Ieki Miyoji avec *Tous mes enfants* quatre ans plus tard. De son côté, Shimizu explore une dernière fois, en 1955⁶, l'enfance à travers un prisme d'une teinte particulière — notamment au Japon où les discriminations sont violentes — celui du handicap, dans son film *L'École Shiinomi*. Celui-ci peut alors s'envisager comme une mise en abyme de la condition de cinéaste indépendant puisqu'il raconte la mise en place, par un instituteur dont l'un des fils est handicapé, d'une école spécialisée accueillant par exemple les enfants atteints de poliomyélite. Certaines scènes du film font songer à des passages des *Vingt-quatre prunelles*, comme la scène du jeu du train, mais le traitement du handicap atteste de l'attention que Shimizu porte aux enfants, avant toutes considérations dramaturgiques. Son film n'est cependant pas dénué de trame narrative, l'étude du sort réservé par la société japonaise à ces jeunes handicapés étant l'occasion pour lui de pointer la lâcheté et l'égoïsme des adultes, en particulier des parents les plus fortunés qui cherchent à les abandonner. À nouveau, grâce à la durée des plans et à la profondeur de champ, Shimizu accentue l'importance symbolique de ce petit espace investi par ces enfants en souffrance dans le vaste monde qui les ignore. S'il dénonce ainsi plus largement certaines injustices sociales dont le sort de ces jeunes individus serait un symptôme, il ne le fait jamais en instrumentalisant leur condition, mais en restant attentif aux désirs singuliers de chacun.

Les jeunes délinquants de Susumu Hani

C'est chez un jeune cinéaste indépendant que se retrouve dans les années 1950 l'attention la plus sensible aux enfants, sans tentative, là non plus, d'instrumentalisation. Susumu Hani est l'un des rares cinéastes de l'époque à n'être passé par aucun des stades habituels de la production

6. Précisons qu'il tourne la même année pour la Shintōhō un *remake* du célèbre mélodrame de Kōji Shimai *L'Histoire de Jirō* (1941) — avant celui de Tokihisa Morikawa en 1987 — d'après un roman de Kojin Shimomura consacré aux tourments affectifs d'un petit garçon adopté. Bien que faisant à nouveau preuve de sensibilité et d'élégance, sa mise en scène entretient cette fois un certain équilibre entre le point de vue de l'enfant et celui des adultes qui croisent sa route, le film ne se départant dès lors pas d'un certain académisme.

cinématographique nipponne extrêmement hiérarchisée⁷. Il débute en effet comme photographe à l'âge de 18 ans, puis est engagé par le département cinéma de la maison d'édition Iwanami, Iwanami Eiga fondé en 1950 et spécialisé dans le documentaire⁸. Hani s'y fait remarquer pour une série de courts métrages dont les plus connus sont justement consacrés aux enfants, *Les Enfants dans la classe* en 1954, et *Les Enfants qui dessinent* deux ans plus tard. Il remporte avec eux plusieurs prix internationaux et réalise en 1959 son premier film de fiction de façon totalement indépendante, sans passer par le stade de l'assistanat, *Les Mauvais Garçons*. Si le film est originellement acheté par la *Daiei* pour être distribué sur le territoire national, son originalité formelle effraye le studio qui rompt son contrat. Ce n'est que deux ans plus tard que la *Shintôhō*, qui s'apprête pourtant à faire faillite, distribue le film. Tourné en décors naturels sans un seul acteur professionnel, dans un style que l'on qualifie à l'époque de « documentaire », le film suit le parcours d'un jeune délinquant dans un centre de redressement après son arrestation par la police pour un vol dans une bijouterie de Ginza, le quartier chic de Tôkyô. Bien que la postsynchronisation en atténue aujourd'hui quelque peu l'effet, Hani propose ici un réalisme inédit dans le paysage cinématographique japonais. En effet, le film s'assume bien comme une fiction, une voix-over illustrant régulièrement les pensées du personnage principal.

Le garçon, au centre du récit, draine avec lui tout un environnement : le monde de la rue, des petits délits, des centres d'accueil et de redressement. Les policiers, les juges, les formateurs qui gravitent autour de cet adolescent, dont le parcours intéresse Hani, se retrouvent ainsi, par la force des choses, impliqués dans le film. La désynchronisation du son et de l'image, typique du cinéma japonais documentaire des années 1960, laisse davantage de liberté au cinéaste pour réorganiser les éléments du réel autour du jeune homme. Ainsi, lors d'une scène de confrontation avec un juge pour enfants, l'intrusion de la voix-over du garçon souligne par son contenu le malaise de l'amateur dans son rôle de magistrat, comparé surtout à l'aisance naturelle du plus jeune. Cette discrepance entre l'image et le son traduit surtout le décalage du délinquant avec ce monde qui l'entoure et qui, littéralement,

7. Tout comme le reste de la société japonaise, l'industrie cinématographique locale repose sur une hiérarchie rigide qui régle les relations de travail et suppose qu'un réalisateur ait gagné son « rang » à force de persévérance, en passant par tous les stades de l'assistanat. Voir ANDERSON Joseph L., RICHIE Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, éd. augm., Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 346-350. Un aperçu de cette organisation est visible sous la forme d'« arbres généalogiques » liant entre eux de célèbres réalisateurs issus de générations différentes (p. 431-432 du même ouvrage).

8. Voir AMIT Rea, « *Bad Boys* », dans *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 22 avril 2010, <<http://www.midnighteye.com/reviews/bad-boys/>> (consulté le 21 avril 2016); DOMENIG Roland, *op. cit.*

ne lui parle pas. La subjectivité que cherche à partager Hani, en permettant à ces adolescents d'investir l'espace mental de son film, explique probablement l'originalité de son titre japonais. En effet, celui-ci ne reprend pas l'expression japonaise courante pour désigner la jeunesse délinquante (*hikō shōnen*) mais une expression signifiant « les jeunes qui agissent mal » (*Furyo [koi] shōnen*)⁹. Il insiste donc de façon assez surprenante sur un jugement moral, alors que le film démontre plutôt que ces garçons sont victimes de circonstances et d'injustices sociales qui les dépassent. Mais le critique Rea Amit estime à juste titre que ce choix peut renvoyer au jugement que ces jeunes délinquants portent sur eux-mêmes, tandis qu'ils sont appelés à rejouer des situations qu'ils ont déjà vécues¹⁰. Le titre se comprendrait alors comme une sorte d'autocritique de ces adolescents qui se considèrent comme de « mauvais garçons¹¹ ». Il est d'ailleurs à noter que si aucun ne poursuivra de carrière d'acteur, l'un d'eux, Koichiro Yamazaki, devint tout de même assistant réalisateur dans la compagnie de documentaires où travaille Hani.

L'attention portée à la personnalité du personnage principal et des autres adolescents qu'il côtoie par la suite dans le centre éducatif est telle que ceux-ci finissent par imposer leur rythme au cinéaste lui-même. Ce dernier se montre en effet très curieux des expériences de ses jeunes acteurs, de leurs expressions, de leurs gestes, de leurs habitudes comme l'illustre particulièrement une longue séquence de cinq minutes durant laquelle un garçon fait du feu avec les moyens du bord afin d'allumer secrètement une cigarette depuis sa cellule. Certes, le film prend sa source dans un roman d'Aiko Jinushi, *Les Ailes qui ne peuvent pas voler* (1958), duquel Hani a bien tiré un scénario. Mais il n'en révèle que des bribes aux comédiens au fur et à mesure du tournage afin qu'ils saisissent simplement la situation de départ de chaque scène et l'alimentent ensuite de leur propre expérience, sachant qu'ils ont traversé des situations comparables par le passé. Hani découvre donc au moment du tournage leurs propositions sans en passer par des répétitions. Il doit alors improviser sa mise en scène et accorder son découpage à leurs réactions imprévisibles, son film se maintenant de cette manière à la frontière entre fiction et documentaire, frontière que le cinéaste lui-même dit n'avoir jamais prise en considération. Hani explique ainsi au sujet de la séquence de l'allumage de la cigarette

9. AMIT Rea, *op. cit.*

10. *Ibid.*

11. L'année suivante, le titre choisi pour le premier long métrage de YOSHIDA Yoshishige (Kijū), *Bon à rien* (*Rokudenashi*), 88 min., joue sur cette même « autodépréciation » de la jeunesse même s'il s'agit cette fois d'une stratégie marketing de la Shōchiku qui vise à toucher un public jeune (voir *infra*).

qu'il pensait une telle action beaucoup plus simple à réaliser, mais qu'il s'est retrouvé à devoir changer de chargeur de pellicule lors du tournage étant donné la longueur du processus. Il a alors souhaité partager cette durée avec le spectateur car parvenir à allumer cette cigarette était « une question d'honneur¹² » pour ce jeune homme (illustration 2). Ainsi, les garçons se retrouvent à dicter leur rythme à la mise en scène improvisée du cinéaste qui doit se montrer attentif à des gestes ne relevant pas, quant à eux, de l'improvisation, mais plutôt d'une forme d'habitude, voire de travail. Or, le véritable centre de redressement présenté dans le film cherche justement à réinsérer ces jeunes hommes dans la société par le biais de la formation professionnelle, ce que le cinéaste ne choisit pas d'illustrer en détail, donnant donc la parole à l'individu et non à l'institution.



Illustration 2

Les Mauvais Garçons, HANI Susumu (réal.), 1959

Ceci explique probablement une autre particularité du film d'Hani qui s'intéresse occasionnellement au sort des compagnons d'infortune du personnage principal. Le cinéaste se permet en effet de présenter sur un ton presque onirique des épisodes passés plus ou moins significatifs de la vie de ces jeunes délinquants grâce à des flashbacks accompagnés d'une musique nostalgique de Tōru Takemitsu, compositeur incontournable du cinéma japonais de la décennie à venir. L'impact du film sur le milieu cinématographique japonais de l'époque est d'ailleurs très important. Il annonce largement certaines caractéristiques des productions indépendantes japonaises qui se développent à partir du milieu des années 1960, par son recours notamment à la postsynchronisation, aux décors naturels, au découpage improvisé au tournage et, bien entendu, aux acteurs amateurs. Assistant d'Hani sur le film, Noriaki Tsuchimoto devient ainsi par la suite l'un des plus importants documentaristes de la période, mettant

12. JAKOBY Alexandre, AMIT Rea, « Interview: Susumu Hani », dans *Midnight Eye*, op. cit., mise en ligne 22 avril 2010, <<http://www.midnighteye.com/interviews/susumu-hani/>> (consulté le 21 avril 2016).

cette pratique au service des luttes sociales et étudiantes qui secouent alors le pays. Les critiques de l'époque ne s'y trompent d'ailleurs pas, nombre d'entre eux élisant *Les Mauvais Garçons* meilleur film de l'année 1961 devant le *Yōjinbō* de Kurosawa. Le film répond de plus à la caricature de la jeunesse désabusée et nonchalante que les studios Shōchiku et Nikkatsu cherchent à imposer depuis la fin des années 1950 avec la mode des *seishun eiga* (films de la jeunesse)¹³.

Les adolescents désœuvrés de Kōji Wakamatsu

C'est justement une opposition encore plus radicale à ce type de réappropriation que proposent deux autres cinéastes indépendants des années 1960, Kōji Wakamatsu et Masao Adachi. Le premier débute en 1964 dans le genre, alors en développement, du *pinku eiga* ou « film rose », et se fait remarquer au festival de Berlin de 1965 avec son film *Les Secrets derrière le mur* qui scandalise la délégation nipponne, laquelle refuse de le voir représenter le Japon à l'étranger. Durant les années 1968-1970, Wakamatsu réalise des dizaines de films à tout petit budget, souvent scénarisés par Adachi qui en tourne également de son côté grâce au soutien financier de la Wakamatsu Production¹⁴. C'est une période où l'activisme étudiant s'intensifie après une décennie déjà très agitée, cristallisant des revendications multiples portant principalement sur la non-prorogation du traité de sécurité nippo-américain qui fait du Japon une base avancée américaine dans la lutte contre le communisme¹⁵. Mais ces luttes sont également alimentées par une série de scandales dans la gestion des universités du pays. La *Zengakuren* (« Fédération japonaise des associations d'auto-gestion étudiantes ») dénonce alors la corruption de l'administration universitaire et appelle à une démocratisation du système, voire à l'autogestion des universités. Ces revendications, principalement menées sur le terrain

13. À partir de 1956 se développe plus spécifiquement un courant de films dits « *taiyozoku* » (tribu du soleil), expression empruntée à un roman de Shintarō Ishihara, *La Saison du soleil*, qui remporte l'année précédente le prix littéraire Akutagawa Award ainsi qu'un important succès critique et public. Le plus célèbre d'entre eux est probablement *Passions juvéniles* (NAKAHIRA Kō [réal.], 1956).

14. Fondée en 1965, cette maison de production est active jusqu'au décès accidentel de Wakamatsu en 2012.

15. Signé le 19 janvier 1960, le traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon prend la suite du traité de sécurité nippo-américain (ANPO) signé le 8 septembre 1951. Il autorise notamment le maintien de forces militaires américaines sur le territoire japonais jusqu'à la constitution des « forces d'autodéfense ». En retour, les États-Unis, qui cherchent à empêcher l'expansion du bloc communiste en Asie, font bénéficier le Japon de son parapluie atomique. Après les premières manifestations de 1960, l'annonce d'une nouvelle prorogation du traité donne lieu en 1968 à de violentes contestations. Il fut finalement à nouveau ratifié le 22 juin 1970. Voir SATO Yūgi, « Traité de sécurité nippo-américain (1951) », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/traite-de-securite-nippo-americain/>>, (consulté le 21 avril 2016).

par le mouvement *Zenkyōtō* («Combat tous ensemble»), finissent par donner naissance à plusieurs groupes radicaux issus de la «Nouvelle Gauche» japonaise en rupture avec le parti communiste, en particulier à la «Faction armée rouge», plus tard elle-même divisée en «Armée rouge unifiée» et «Armée rouge japonaise»¹⁶. Celles-ci attirent l'attention de Wakamatsu et Adachi qui fréquentent les groupes étudiants militants et filment les manifestations, avant de suivre de près les activités des groupes armés dont ils retrouvent certains membres au Liban, dans les camps d'entraînement du Front populaire de libération de la Palestine. Les deux collaborateurs y tournent alors le film d'agit-prop *Armée Rouge/FPLP, déclaration de guerre mondiale* (1971) qu'ils projettent ensuite au Japon¹⁷.

Mais Wakamatsu n'attend pas de telles occasions pour véhiculer un discours contestataire et profite de l'économie spécifique du cinéma érotique et de ses circuits de distribution indépendants. Si les scènes de sexe, qui prennent régulièrement place dans des lieux publics, constituent le ressort principal de ces *pinku eiga*, Wakamatsu les envisage comme des actes de contestation au même titre que les attentats régulièrement commis par leurs personnages. Ses récits proposent ainsi régulièrement des mises en abyme du dispositif voyeuriste afin de susciter chez le spectateur une prise de conscience. C'est pour cette même raison que le cinéaste réserve à des moments mêlant le sexe à la violence l'utilisation de la pellicule couleur. Les films *pink* y recourent en effet ponctuellement lors des scènes érotiques afin de se présenter sur leur matériel promotionnel sous les attraits d'un long métrage en couleurs. Il s'agit ainsi de pointer l'objet du désir du spectateur tout en montrant la violence qu'exerce la pulsion scopique sur les corps nus, le plus souvent féminins, donnés à voir¹⁸. Or, le public, généralement masculin, à qui s'adressent ces productions érotiques est à l'époque principalement composé de jeunes *salary men* et d'étudiants chez qui Wakamatsu trouve justement ses acteurs non professionnels.

En dehors des passages érotiques, Wakamatsu prend plaisir à s'attarder sur des situations anodines dans lesquelles ses personnages évoquent

16. Lire à ce sujet PRAZAN Michaël, *Les Fanatiques : histoire de l'Armée rouge japonaise*, Paris, Seuil, coll. «L'Épreuve des faits», 2002.

17. En 1974, Adachi décide finalement de retourner à Beyrouth. Il s'engage alors dans la lutte armée avant d'être arrêté en 1997 puis extradé en 2000 au Japon où il est aujourd'hui interdit de sortie du territoire. Voir BRENEZ Nicole, HIRASAWA Gō, «Qui êtes-vous... Kōji Wakamatsu et Masao Adachi?», conférence du 29 novembre 2010 à la Cinémathèque française, <<http://www.cinematheque.fr/video/79.html>> (consulté le 21 avril 2016); ADACHI Masao, *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde* (1963-2010), Pertuis, Rouge profond, coll. «Raccords», 2012.

18. Voir DANIELLOU Simon, «Le Cinéma érotico-politique de Kōji Wakamatsu : du rose chair au rouge carmin, les colorations contestataires des corps exposés», dans NICOL Françoise, PERRIGAULT Laurence (dir.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Interférences», 2014, p. 259-270.

l'inutilité de leur existence, son film *Violence sans raison* (1969) illustrant particulièrement le rythme tour à tour soutenu et relâché de ses films. Le cinéaste s'y montre critique vis-à-vis de la jeune génération, mais se voit dans le même temps opposer une certaine nonchalance par le comportement des protagonistes — un étudiant, un ouvrier et un chômeur — qui finissent par s'adonner à une violence aveugle et gratuite sans en tirer une quelconque jouissance. Il se permet, en outre, de prendre comme sujet son propre public de jeunes adultes dont il juge sévèrement l'indolence par des choix de cadrages distanciés n'exprimant aucune empathie. Mais il est dans le même temps envisageable de considérer que ce sont ces trois garçons qui imposent à Wakamatsu une mise en cadre distante, privilégiant les plans larges ou moyens. Son découpage se caractérise, en conséquence, par des compositions toujours renouvelées dont le spectateur ressent le caractère spontané, c'est-à-dire à la fois instinctif et évident. La rapidité de ce type de tournages laisse en effet supposer une pratique du « tourner-monter », sans recouplement d'angles de prise de vue ou répétition d'un même cadrage. Ceci explique probablement pourquoi Wakamatsu a su si bien saisir l'urgence des situations qu'il choisit d'affronter dans le Japon de son temps. En effet, les très nombreux films qu'il réalise à la fin des années 1960, jusqu'à une dizaine par an, s'imposent par la précision de leur découpage pourtant improvisé au tournage. Il renouvelle ainsi ses choix esthétiques en fonction de la topographie des lieux fréquentés par ces jeunes gens que le cinéaste apprend à connaître le temps d'une collaboration d'une semaine ou deux. N'obéissant à aucune règle de composition préconçue, Wakamatsu s'adapte idéalement aux inconstances de ces acteurs inexpérimentés dont la gaucherie traduit tout le mal-être existentiel et les frustrations matérielles ou sexuelles dans ce Japon en plein boom économique. Ainsi, lors d'une scène dans une rame de métro où les trois personnages se laissent porter par le mouvement, la posture de Wakamatsu, entre curiosité et respect, se justifie esthétiquement. En effet, cette banalité du quotidien, que ces amateurs apportent avec eux dans le film, dit bien la conformation des êtres par la société industrielle. Le découpage de Wakamatsu finit même par se plier à l'apathie de ces corps qui n'ont rien à exprimer, ni mouvement d'enthousiasme, ni geste de colère ou de révolte. Ainsi, lors d'un plan-séquence apparemment insignifiant, l'un des garçons sort du wagon avant d'y revenir sans précipitation lorsqu'il constate que ses amis ne le suivent pas. Il applique ainsi une chorégraphie du quotidien parfaitement synchrone avec l'ouverture et la fermeture automatiques des portes du métro tandis que la caméra se contente de le suivre du « regard » par des panoramiques de recadrage (illustration 3).



Illustration 3

Violence sans raison (WAKAMATSU Kôji [réal.], 1969)

(© Blaq Out.)

Derrière les vitres du wagon, le défilement de paysages, plus désolants que désolés, dans lesquels se perdent les regards des trois garçons, évoque alors la « théorie du paysage » (*fûkeiron*) que développent au cours de l'année 1969 quelques artistes et intellectuels japonais¹⁹. Explorée à travers une poignée de textes et un long métrage — le documentaire *Aka Serial Killer* (1969) que Masao Adachi consacre à l'arrestation d'un jeune tueur en série de 19 ans —, cette théorie propose de chercher les raisons de la criminalité dans les paysages urbains de l'après-guerre qui oppressent sourdement l'individu dès son plus jeune âge. Il n'est d'ailleurs pas innocent que, la même année, les protagonistes de *Guérilla étudiante* (1969) du même Adachi se réfugient dans les montagnes pour échapper à l'emprise de leur milieu social. Cette théorie influence au même moment Nagisa Ôshima pour son film *Il est mort après la guerre* (1970), le réalisateur ayant par ailleurs très tôt défendu les films de Wakamatsu dans la presse spécialisée²⁰. Alors qu'il a lui-même cherché en 1959 à sortir des caricatures des films sur la jeunesse que le studio Shôchiku lui imposait de réaliser, Ôshima finit par se tourner à son tour vers des acteurs non professionnels pour des films comme *Journal d'un voleur de Shinjuku* (1968) ou *Le Retour des trois soûlards* (1968).

19. Lire à ce sujet FURUHATA Yuriko, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham/London, Duke University Press, coll. «Asia-Pacific: culture, politics, and society», 2013, chap. 4, «Diagramming the Landscape: Power and the Fûkeiron Discourse», p. 115-148. Mathieu Capel préfère la traduction «pensée du paysage» en raison de la «polymorphie» du *fûkeiron* dont «le versant théorique n'est [...] qu'un des aspects»; voir CAPEL Mathieu, *Évasion du Japon : cinéma japonais des années 1960*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. «Cinéma», 2015, note 2, p. 302.

20. Lire à ce sujet DANIELLOU Simon, «Pour une création "subjective-active" : la critique de Nagisa Ôshima sur ses pairs», dans DANIELLOU Simon, NAESENS Ophélie (dir.), *Quand l'artiste se fait critique d'art : échanges, passerelles, résurgences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Arts contemporains», 2015, p. 67-80.

Tout comme ce fut le cas en Italie, en France, en Allemagne ou aux États-Unis, le passage aux comédiens amateurs dans le champ fictionnel a donc été au Japon l'un des symptômes du nouveau paradigme caractérisant, selon Gilles Deleuze²¹, le cinéma d'après-guerre. En marge d'un système de production rigide, certains interprètes non professionnels ont profondément marqué l'esthétique des cinéastes japonais qui les ont croisés, imposant par leurs corps, leurs regards et leurs gestes la nécessité de nouvelles formes de mise en scène, plus démocratiques, plus dirigées que dirigistes. Face aux enfants nés des décombres de la guerre, aux adolescents rejetés par un système économique sans pitié pour les plus défavorisés, aux étudiants trompant leur ennui en laissant libre cours à leurs pulsions, des cinéastes comme Shimizu, Hani et Wakamatsu ont ainsi veillé à ne pas leur faire subir une deuxième violence, celle que la représentation cinématographique est toujours susceptible d'exercer sur le réel par le tranchant de son cadre.

21. Lire notamment DELEUZE Gilles, « La crise de l'image action », dans *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 266-290.