

Transmettre le cinéma - L'été de Kikujiro

Synopsis

Masao est un enfant. Il vit à Tokyo, seul avec sa grand-mère qui travaille toute la journée. L'été venu, il s'ennuie. Ses copains sont partis en vacances et le club de football est fermé. Il se sent seul et pense à son père qu'il n'a jamais vu. De sa mère, il ne connaît qu'une photographie. Elle vit ailleurs, près de la mer. Une amie de sa grand-mère propose que Masao aille voir sa mère et elle demande à son amant, Kikujiro, de l'y conduire. Cet homme a 50 ans. Il est joueur, voleur, bagarreur, égoïste et rude. Il accepte d'escorter le gosse, mais joue d'abord l'argent du voyage au vélodrome, puis vole un taxi qui tombe en panne, passe la nuit dans un hôtel de luxe et se voit ensuite réduit à faire de l'auto-stop pour emmener l'enfant à bon port. Arrivé sur les lieux, il découvre que la mère est remariée, mais le cache à l'enfant et devient plus tendre avec lui. Il oblige ensuite un gros motard à lui donner un angelot à clochettes pour l'enfant. La nuit, Masao fait des cauchemars. Kikujiro se fait corriger par des yakusas sur une fête foraine. Ils retournent chez eux en auto-stop et rencontrent plusieurs des personnages croisés à l'aller. En chemin, Kikujiro invente divers jeux pour amuser le gamin. Il profite aussi du voyage pour aller voir sa mère à l'hospice de vieillards, mais n'ose alors ni l'aborder ni lui parler. Masao rêve une dernière fois, mais ce n'est plus un cauchemar. De retour à Tokyo, il a aussi du mal à quitter son "tonton" et lui demande quel est son nom. Kikujiro le lui dit et le quitte. Masao part chez lui en courant. Kikujiro se retourne et le suit des yeux.

Distribution – personnages

Des acteurs qui s'effacent derrière les personnages :

Acteurs :

Dans **L'Été de Kikujiro**, hors les deux personnages principaux, les acteurs ne traversent le film (une ou deux fois) que pour tenir des rôles épisodiques, sans profondeur psychologique et toujours codés de façon emblématique. À l'exception de Kakoyo Kishimoto, qui jouait l'épouse de Kitano dans **Hana-Bi**, ils n'étaient pas apparus dans les autres films du réalisateur. Cependant, Beat Kiyoshi, complice de

Kitano à l'époque des "Two beats" tient le court rôle de l'homme qui attend le bus. Le reste de la distribution permet aussi de revoir Kazuko Yoshiyuki, vedette de **L'Empire de la passion** de Nagisa Oshima, qui joue ici la grand-mère de Masao.

Personnages :

Kikujiro

Roublard, joueur, arnaqueur, voleur, superstitieux, menteur et parfois méchant, il est un timide qui s'expose souvent aux frontières du ridicule. Extrêmement pudique sur le plan des sentiments, il se compose un masque de détachement et de provocation pour dissimuler ses émotions, comme le prouve la scène de la visite à sa mère dans l'hospice. Profondément, il n'est jamais sorti de la maison de l'enfance et considère la vie comme un territoire de jeu (avec les autres comme avec lui-même). Sans travail, fier de ses parures (le tatouage dorsal), apte à mener le jeu avec plus faible que lui et pleure devant plus fort que lui, il n'aime pas les responsabilités, tout en pouvant faire preuve de beaucoup d'humanité. C'est un sale (grand) gosse, capable aussi de vraie générosité. Il est bouleversé de découvrir que le destin de Masao ressemble au sien, quand il était enfant (une mère partie vivre avec un autre homme).

Masao

Enfant solitaire, élevé par sa grand-mère, il n'existe collectivement que par l'école, les activités sportives et sa complicité avec d'autres gosses. C'est aussi un suiveur, incapable de prendre une initiative, un rêveur hypersensible et un naïf. Son voyage avec Kikujiro est celui d'une double initiation : la prise de conscience d'une impossibilité à trouver sa mère ; puis la découverte du sentiment filial dans la compagnie d'un père intérimaire (Kikujiro).

Autres personnages

Les sédentaires :

La maîtresse de Kikujiro, sa mère et celle de Masao, comme la grand-mère de ce dernier, sont des personnages installés dans une situation fixe. Elles ne quittent pas le lieu où elles vivent, travaillent, refont leur vie ou croupissent en attente de la mort. Elles sont le réel et le social.

Les codifiés :

Le vieux pervers, le concierge de l'hôtel de luxe et les yakusas appartiennent aussi à une réalité bien circonscrite. Inscrits dans leur fonction, ils se comportent selon les codes précis de l'hôtellerie, du gangstérisme ou de leur vice. Si Kikujiro peut déstabiliser le pervers et le concierge, il ne peut rien contre les yakusas, car il est incapable de décaler leurs méthodes.

Les errants :

L'homme à l'arrêt du bus, les deux motards et les autres personnages croisés dans le voyage deviennent vite les objets de Kikujiro. Ils sont là pour ça. Seul le voyageur poète devient complice et non victime. Car il représente aussi l'art dans toutes ses marginalités.

Autour du film

L'Art de Kitano

Kitano ou l'évidence d'un style. Son écriture est immédiatement identifiable. Elle obéit à un système formel qui, bien que moins volontariste, n'est pas sans évoquer Ozu, son illustre prédécesseur qui fut, avec Mizoguchi Kenji, le plus grand cinéaste japonais dans les années 30-60. D'autres raisons que celles de style les unissent. À commencer par cette étrange vision qui veut que le monde familier et quotidien, dans sa tristesse, recèle un énergétique pouvoir comique. L'un et l'autre travaillent le gag, rarement franc, souvent esquissé, aussitôt étouffé à peine proposé. Élégamment, indissolublement, ils lient l'espérance au désespoir, la tendresse à la solitude. Tous deux sont de grands introvertis chez qui la parole est réduite au minimum, limitée à l'apparence de sa banalité, quand elle n'est pas radicalement fuie. Le mutisme du personnage buté, bloqué et nullement béat qu'aime à interpréter Kitano l'oblige à une résurgence profondément renouvelée du cinéma muet.

L'éclat de la violence

Muet comme Buster Keaton, tacite comme le Samouraï de Jean-Pierre Melville. Ce film, avec Alain Delon, avait beaucoup impressionné les Japonais lors de sa sortie à l'époque. Même si le jeu de Beat Takeshi (le nom d'acteur que s'est choisi Kitano) se différencie de celui de Keaton ou de Delon, mais participe d'un principe similaire : obtenir, par le silence un effet de suspense soit sur le mode comique soit sur celui du

“policier“. Car l’univers de Kitano est à fois comique et policier. Son burlesque s’appuie sur la violence, ce qui rend ses films étranges et singuliers. Il n’utilise pas cette violence comme tant d’autres qui en font une conséquence, qui la regardent monter, la prépare, la figole et en filment alors l’éclatement. Kitano, lui, se contente juste de l’éclat. Comme il le déclare lui-même : *“Quand la violence explose, rien ne peut l’empêcher d’exploser. Mais avant l’explosion, il faut qu’il y ait un moment de calme, un état de compression. La rupture brutale de cet état de compression, c’est la base de mon cinéma”*. Cette violence soudaine, à l’état pur, concentré jusqu’à sa quintessence, est littéralement choquante.

Cette utilisation de la violence qui illustre les films de “yakusas“ tel **Sonatine** ou de policiers comme **Hana-Bi** ou **Violent Cop** a établi la réputation de Kitano et assuré son succès mondial. Mais elle a pour origine véritable ses débuts dans le comique. Kitano a été formé dans le monde du “manzaï“. Ce genre fonctionne sur une improvisation rapide et la répartie immédiate. La fulgurance du trait l’emporte sur tout autre considération. Il y a quelque chose de l’Haïku dans cette discipline. La décharge foudroyante d’une tension concentrée appelle la libération d’un rire stupéfait. La violence est donc au cœur de la structure du “manzaï“. Elle l’emporte fréquemment sur le rire et celui-ci, saisi par l’esprit mais non amené à son aboutissement, reste souvent en l’air. Plus exactement, reste en gorge.

Un tragique qui fait rire

Poussons plus avant. Kitano n’appartient pas seulement à une école comique, il est d’abord un comique. Son immense notoriété au Japon vient de là. Et l’insuccès de ses films auprès de ses compatriotes, tout autant. Car le statut d’amuseur que dans tous les pays du monde on octroie au comique – entendons bien l’homme (ou, plus rarement, la femme) qui joue, qui est un comique – masque une forme de rejet consécutif à la nature même de cet état. Car un comique n’est qu’un tragique qui fait rire. Son destin est de supporter l’agressivité des lois tant universelles que sociales ou affectives comme le héros tragique mais de s’en sortir, lui, par le ridicule, l’humiliation, la niaiserie ou par l’indifférence ou mieux ou pis encore par une méchanceté égale, en réponse, à celle du monde à son égard (cf. entre autres, Molière ou Chaplin). La force du comique comme de la “vis comica” repose sur la violence.

On comprend, dès lors, pourquoi Kitano s’en réclame et la revendique comme

armature de sa construction dramatique. Mais, nullement par fascination ou adhésion. Bien au contraire. Le traitement qu'il en fait dans tous ses films ne laisse aucun doute à ce sujet. Elle est toujours terrifiante, a toujours quelque chose de stupide. Et, en ce qui concerne le personnage qu'interprète Kitano elle ne se justifie pas en tant que réponse à la violence inadmissible du monde. Car ce que nous démontre le cinéma de cet auteur-interprète est que la violence n'est plus une des lois de la société, elle en est désormais "la" loi. Et si les différents personnages qu'il interprète dans ses propres films (c'est moins exact – quoique ! – dans les rôles qu'il joue pour d'autres cinéastes, tel Oshima, par exemple), sont des violents calmes, froids, terriblement intériorisés c'est qu'ils sont porteurs d'une hyper sensibilité à fleur de peau, qui les rend plus violents encore, par rage de ne pouvoir l'éradiquer. En fait et au fond, ce sont des tendres poussés à bout, des idéalistes qui croient à un monde meilleur.

Un enfant contraint de jouer à l'adulte

Ce qui nous amène à **l'Été de Kikujiro**. Notre acteur-cinéaste y joue le rôle titre, celui d'un demeuré, à la lourde démarche de paysan mal dégrossi et qui se prend pour un Yakusa (il s'en donne tous les signes, dont le tatouage sur le dos). Brutal, grossier, il ne connaît qu'un minimum de mots malpolis dont il se sert comme d'un talisman et récite en litanie. Il s'est fabriqué une allure de violent que l'on redoute, pour se protéger et se cacher d'autant plus qu'il est tendre comme une pâte d'amande. Bref, c'est un enfant qui joue à l'adulte. Or c'est un trait distinctif du personnage comique. Le tragique est caractérisé par le fait qu'il est contraint d'assumer son statut d'adulte, donc d'affronter la force des dieux, du pouvoir, des interdits, des passions sans autre issue possible que celle d'un sort fatal. Le comique authentique est toujours lié à une tranche d'âge de l'enfance : Harry Langdon celle des 3-4 ans, encore au stade anal ; Tati, Laurel et Hardy, Jerry Lewis vagabondent chez les 7-8 ans ; Chaplin se situe chez les kids et oscille entre huit et douze ans ; Keaton touche à l'étape ultime de l'enfance, celle de l'adolescence. Et de toute façon, il n'y a pas de véritable comique sans infantilisation.

Un gamin qui apprend l'enfance

Il se trouve, donc, que dans ce film de Kitano nous avons un prétendu adulte, Kikujiro, chargé de veiller sur un gamin de dix ans qui se révèle finalement être plus

mûr mentalement et psychiquement que son mentor. La gravité et le sérieux, déraisonnables à l'âge de Masao, son manque de charme, lui donnent le pire côté adulte, celle d'un petit vieux. Son parcours initiatique va lui apprendre à se déridier, à vivre son âge. Le film consiste, dès lors, à un échange permanent entre Kikujiro et Masao dont chacun sort gagnant. Il contera l'histoire d'un homme infantile qui peu à peu et plus ou moins consciemment ressent des velléités de paternité et narrera l'histoire d'un gamin qui apprend l'enfance.

La mise entre parenthèse de l'action

Cette lecture du film en souligne le sens mais ne rend pas justice à la forme qui non seulement le soutient mais l'approfondit. Le cinéma de notre cinéaste s'avance grand ouvert, grand offert à notre regard. Il fonctionne sur un principe dynamique simple : l'effet précède la cause. Il suffit, pour le saisir, de regarder, entre autres, la scène de la piscine à l'hôtel. Elle commence par un carton comme un titre de chapitre pour livre d'enfant. Et sur l'image, deux jambes écartées qui sortent dressées en l'air de la surface d'une piscine. Donc, nos deux héros débarquent dans un hôtel assez luxueux, très occidentalisé (la Vénus dans le hall). Kikujiro, avec sa brutalité vulgaire demande au portier une chambre. Cut. Le gamin, toujours en tenue de Jockey, mange un sandwich. Cut. Kikujiro, dans une boutique, essaye une tenue de vacancier très américaine. Cut. La tenue de Jockey, seule, reste suspendue à un cintre. Travelling latéral sur Kikujiro suivi de Masao qui longent la piscine. Masao, lui aussi, est en tenue hawaïenne. Etc. Ils sont seuls au bord de la piscine. Masao toujours sérieux et studieux, range soigneusement ses lunettes de soleil et sort un livre de son cartable. Kikujiro toujours frimeur s'ennuie et joue au client blasé. Il commence, parce que ça se fait au bord d'une piscine, à déboutonner sa chemise. Il l'enlève. Vue de son dos de dos. Le tatouage immense, expressionniste, d'un redoutable samouraï au visage très méchant. L'enfant lève les yeux de son illustré et regarde. Ce sera ce même tatouage qui déclenchera son cauchemar lui aussi très expressionniste, à la Kurosawa, avec le pédophile. Ce tatouage, signe distinctif du yakusa explique (cause) pourquoi le portier a accepté si facilement (effet) la clientèle de Kikujiro. Suit une succession de plans, indépendants les uns des autres, pour traiter la noyade de Kikujiro.

Effet : l'enfant, la tête à la hauteur de l'eau, regarde stupéfait. Cause de cet effet : Kikujiro jambes en l'air, tête dans l'eau. De nouveau effet : Masao, le portier et deux

personnes, immobiles au bord de la piscine regardent. De nouveau cause : trois secouristes entourent Kikujiro. Etc. Kitano, dans son récit, s'inspire de la technique narrative des mangas. Se servir de l'image fixe pour passer de l'effet à la cause puis à l'effet puis à la cause, etc., en supprimant totalement la représentation de l'action elle-même. Nous sautons, ainsi, de résultat en résultat.

Une construction de plans "détachés" dont on n'échappe que par le jeu. Qu'en déduire ? Que la manière, très épurée, quasi abstraite (cf. l'arrivée de Kikujiro et Masao le long de la piscine), réduite dans l'image aux lignes essentielles dont Kitano traite plastiquement chaque plan, dans une sorte de monochromie bleutée à laquelle de plus en plus tenteront d'échapper les éclats de couleurs qui s'insèrent dans le film, en fait une surface indépendante comme une case sur un damier ou de BD. Il y a là un aspect ludique qui renvoie davantage au jeu de go qu'à celui des échecs. Et qui renvoie avant tout à la place capitale que Kitano accorde au jeu. Il est pour lui au coeur de la vie, au centre de l'univers. Le jeu est l'enjeu véritable de tous les films de Kitano (et **L'Été de Kikujiro** n'échappe surtout pas à cette loi). Comme il le déclare lui-même dans le "bonus" du DVD, le jeu semble un exercice impérativement collectif alors que son plaisir n'est jamais partagé.

Et cette fonction du jeu qui s'étend à tout le film fait de son élément fondamental, le plan, la base constitutive de son dispositif. Littéralement et dans tous les sens, le plan est détaché. Son lien aux autres plans est sans attache réelle. De cette écriture naît la signification de tous les films de Kitano. De ces plans "détachés", fragments d'espace quasi autonomes, sans durée ni épaisseur propres, se constitue un monde géométrique où triomphent les lignes droites, monde couvert de routes ou de voies radicalement directionnelles mais qui ne relient rien et dont on ne parvient pas à s'échapper sauf justement, uniquement et provisoirement, par le ludisme. Il est le versant joyeux d'une violence utile et nécessaire, libérée de sa charge et de sa rage destructive.

Jean Douchet

Autres points de vue :

Un parcours initiatique qui n'est pas celui qu'on croit

"Les moments d'errance loufoque, d'initiation hallucinée, de poésie suspendue, ont toujours abondé dans son oeuvre. Elles occupent ici l'espace essentiel d'un film qui

prouve le mouvement en marchant, tout en reconnaissant sa dette envers les grands classiques du burlesque.

[...] L'impassibilité récurrente de son héros de cinéma y est contaminée par le bagage comique de l'acteur, grâce auquel Kitano a assis la popularité de sa carrière à la télévision japonaise. Par ce biais, le cinéaste reconstitue une identité soumise jusqu'à présent à un régime schizophrénique, tout en s'exposant beaucoup plus qu'à l'ordinaire. Il n'est pas nécessaire pour s'en rendre compte de savoir que le nom qu'il dévoile à la toute fin du film, Kikujiro, est celui de son propre père, et que l'histoire du garçonnet ressemble beaucoup à la sienne. Par un système de rimes visuelles s'affirme la similitude entre Kikujiro et le jeune Masao.

La grande vertu du film, qui lui épargne toute mièvrerie, c'est que l'adulte vole la vedette à l'enfant, cet enfant n'étant autre que lui-même. Le parcours initiatique, ici, n'est donc pas celui qu'on croit. Il concerne moins l'enfant que l'adulte, vise moins à maîtriser l'avenir que le passé. Insouciant et cruelle, la maturité passe chez Kitano par la liberté de continuer l'enfance."

Jaques Mandelbaum, in "Le Monde", le 20 octobre 1999.

Les 400 coups de Kitano

"Une fois encore, la quête vers la mère se confond avec la découverte de la mer, selon un jeu de substitution symbolique dont **les 400 Coups** a donné la forme la plus âpre. Mais surtout, Kitano n'a pas peur d'en faire des tonnes sur l'angélisme propre à l'enfance. [...]

Mosaïque récréative. Reste à comprendre pourquoi, après le coup d'éclat d' **Hana-bi**, film de la reconnaissance internationale, Kitano a choisi d'enchaîner sur une oeuvre aussi délibérément mineure. Nul doute que ce scénario assez lâche lui permet de faire ses gammes, en s'abandonnant au pur plaisir de la mise en scène.

De ce point de vue, **L'Été de Kikujiro** a valeur d'art poétique.

Pour organiser ces moments d'amusement, le savoir-faire de Kitano ne fléchit pas. Chez lui, le gag ne doit rien à l'écriture scénaristique ; il est avant tout une affaire de cinéma. Une affaire de jeu justement, comme on dit en mécanique, lorsque l'ajustement de deux pièces est suffisamment distendu pour libérer du mouvement. Il y a toujours un plan qui manque et permet un raccord brutal où l'on retrouve le protagoniste à terre sans l'avoir vu tomber. Une ellipse impromptue rassemble l'effet et sa cause. La maîtrise syntaxique du cinéaste est intacte, même si elle ne sert

qu'elle-même.”

Jean-Marc Lalanne, in “Libération”, 20 octobre 1999.

Fantaisie tendre et burlesque

“Le film prend le temps de s’installer et ne ménage pas les brutales ruptures de ton, chères au cinéaste. En revanche, cette première partie nous donne quelques indices sur ce que sera le film dans son ensemble, à savoir une balade tendre, nonchalante et pleine de fantaisie burlesque, qui évoque par moments Chaplin et Tati. Plus on avance dans le film, plus son scénario (écrit par Kitano lui-même !) nous réserve des gags, pleins de poésie pour certains et énormes pour d’autres. Un pur régal !”

Jean-Luc Brunet, in “La Fiche de Monsieur Cinéma”.

PISTES DE TRAVAIL

Le regard de l’enfant :

La relation adulte/enfant

Etudier le regard de l’enfant par rapport à l’adulte : sa distance par rapport à lui, ses expressions (craintes, amusements, étonnements, complicité, affection, etc ?)

Les visages du Japon

Recenser les différents visages du Japon. Désigner les personnages qui les représentent. Particulièrement, comparer les personnages de femmes : l’amie de Kikujiro, la grand-mère de Masao, la mère de Masao et celle de Kikujiro, etc.

Les jeux

Répertorier le nombre de jeux qui sont contenus dans le film : du jeu social (course de “kering” avec les paris) aux jeux plus ludiques organisés à la fin par Kikujiro pour amuser Masao, en passant par les roublardises concoctées par Kikujiro pour profiter du confort d’un hôtel ou arrêter une voiture...

□ Les rêves

Mettre en parallèle les différents rêves de l'enfant avec son histoire dans la réalité.

□ Les gags

Tenter la comparaison entre les gags burlesques du cinéma classique – Chaplin (**The Kid**), Keaton, Tati (**Mon Oncle**), J. Lewis (**Les Tontons farceurs**) – avec ceux du film. Insister sur la manière dont ils sont filmés.

□ Comédie et mélodrame

Étudier la part de mélodrame inscrite dans la comédie et comment l'un et l'autre s'interpénètrent en permanence de façon souterraine ou directe.

□ L'organisation du récit

Travailler sur la mise en chapitres du film, par l'utilisation de cartons : les recenser, puis réfléchir à leur fonction (sont-ils un résumé de ce qui va suivre ? sont-ils une simple synthèse ? sont-ils un moment particulier des scènes à venir ? ou, à l'inverse, sont-ils une sorte de questionnement auquel le film tentera de répondre ultérieurement ?)

□ La logique de Kitano

À partir de ce précédent travail, montrer la logique propre à Kitano qui pourrait se résumer par le fait que la cause ne précède pas forcément l'effet. Que souvent il montre d'abord les effets avant d'en montrer les raisons.

Expériences :

Le cinéma japonais

L'Été de Kikujiro continue la longue liste des films japonais ayant connu un succès international, car le cinéma nippon est un des plus originaux et des plus prolifiques du monde. Il fut le premier producteur de films de la planète (563 films en 1936 contre 522 aux USA). Cette suprématie dura jusqu'en 1940. Elle disparut en temps de guerre et revint au cours des années 50.

Découvert très tard en occident (1949-1950), le cinéma japonais séduisit tous les publics avec des oeuvres diverses : **Godzilla** (1954) de Inoshiro Honda, **L'Île nue** (1960) de Kaneto Shindo ou **L'Empire des sens** (1976) de Nagisa Oshima.

L'ère du muet

Ils tournent des documentaires dès 1897 et des fictions en 1902 : adaptation d'une pièce kabuki, **Promenade sous les feuillages d'érables** (Monijigari).

La marque du théâtre est imprimée sur leur cinéma. Cet art se compartimente de façon précise : les genres traditionnels (*nô* et *kabuki*) et ceux influencés par l'Occident (le *shimpa*). Le *kabuki* est surtout très prisé par les cinéastes, au point que le syndicat des acteurs proteste contre cette vulgarisation de leur art et y voit une concurrence désastreuse. Ce genre est très codé. Des hommes y jouent le rôle des femmes. Ce sont les *oyama*. Le cinéma japonais inspiré du *kabuki* respecte donc cette règle jusqu'à l'arrivée du parlant. Les films sont projetés avec un commentateur (*benshi*) à côté de l'écran. Il raconte l'histoire et la commente. C'est souvent lui qui est la vedette pour le public.

Le cinéma nippon se décline bientôt en deux catégories : le *jidai-geki* (fiction à sujet traditionnel) et le *gendai-geki* (fiction à sujet contemporain). Sous l'influence du *shimpa* (nouvelle école) et du *shingeki* (nouveau théâtre), le cinéma japonais filme aussi des sujets contemporains et adapte des romans véristes ou naturalistes. Dans ces films-là, des actrices jouent le rôle des femmes.

L'industrie s'est vite organisée en créant des salles et des studios. Les intellectuels aiment ce nouvel art et y collaborent volontiers. Le public délaisse les théâtres pour les films. C'est un âge d'or, mais, en 1923, un tremblement de terre secoue Tokyo, tue 100 000 personnes et détruit les salles, les studios et de nombreux films.

La production se réorganise à Kyoto et s'embourbe dans des oeuvres médiocres. Le public se tournant vers les films américains, des cinéastes commencent à imiter le style hollywoodien.

Des talents nouveaux apparaissent quand même (Mizoguchi, Gosho, Naruse, Ozu) et l'oyama Teisosuke Kinugasa passe à la réalisation avec un film expérimental : **Une Page folle** (Jurutta Ippaiji – 1926). C'est la première oeuvre japonaise qui sera connue en Occident.

De l'avènement du parlant à Hiroshima

Le film parlant ne débute au Japon qu'en 1931. Il est aussitôt attaqué par les benshi qui considèrent que c'est la fin de leur métier. Leur lutte est vaine, car le public veut voir des images qui parlent. Pourtant, certains réalisateurs se refusent à quitter le muet (Ozu continuera dans cette voie jusqu'en 1936).

La production se divise en genres codifiés : film de samouraïs (**Sanze Tange** de Daisuke Ito, 1933), mélodrame (**Gosses de Tokyo** de Yasujiro Ozu, 1932), comédie (**Madame et mon épouse** de Heinosuké Gosho, 1931), portrait de prostituée (**L'Élégie d'Osaka** de Kenji Mizoguchi, 1936).

La Seconde Guerre mondiale voit les studios contrôlés par l'État et les oeuvres de propagande à la gloire de l'empire du soleil (**La Guerre navale de Hawaï à la Malaisie** de Kajiro Yamamoto, 1942 ; **L'Armée** de Kiesuke Kinoshita, 1944). Sommés de participer à l'effort de combat, peu de réalisateurs réussissent à contourner l'obligation en ne tournant aucune oeuvre contemporaine. C'est pourtant le cas de Mizoguchi (**La Vengeance des 47 ronin**, 1942). Au cours de cette période, Akira Kurosawa débute avec **La Légende du grand Judo** (Sigata sanjiro - 1943).

Le foisonnement de l'après-guerre

L'industrie cinématographique sort blessée de la guerre. Elle se réorganise assez vite, mais subit les conséquences des luttes syndicales et politiques de l'époque. Des films témoignent des mutations idéologiques qui secouent le pays. Les néoréalistes italiens influencent les cinéastes. Certains s'engagent dans cette voie, qu'ils avaient d'ailleurs déjà explorée à leur façon avant la guerre (Mizoguchi, Naruse). D'autres s'inspirent du modèle américain (Kurosawa). Quelques-uns veulent retrouver la tradition nipponne (Ozu).

Il en découle une grande richesse de talents et d'expérimentations. Tout en persistant dans le système des *jidai-geki* (fiction à sujet traditionnel) et le *gendai-geki* (fiction à sujet contemporain), les auteurs passent d'un registre à l'autre et assurent la reconquête du public. L'occupation américaine a une conséquence bénéfique en libérant les studios de l'emprise de l'Empire. Dès l'armistice, des films humanistes et antimilitaristes sont tournés. Puis on voit apparaître des oeuvres documentaires et de fiction traitant de l'horreur atomique qui eut lieu à Nagasaki et Hiroshima. Le film de monstre, **Godzilla**, est une métaphore sur le sujet. Pacifisme et

humanisme sont d'actualité. Beaucoup de réalisateurs les intègrent dans leurs films, mais, vers 1953, on voit resurgir des films nationalistes.

Conscients des concurrences étrangères, les studios produisent des films de genre (policiers et science fiction) ou des oeuvres sur les légendes et les fantômes. La bonne santé économique de l'industrie cinématographique permet aussi la réalisation d'oeuvres ambitieuses et personnelles qui vont faire connaître les films japonais en dehors de leurs frontières. Les festivals internationaux couvrent des metteurs en scène nippons de lauriers : Akira Kurosawa avec **Rashomon** (1951), **Les 7 Samourais** (1954), Lions d'argent au festival de Venise et Oscars de meilleur film étranger, **Dersou Ouzala** (1975), Oscar du meilleur film étranger, **Kagemusha** (1980), Palme d'or à Cannes ; Kenji Mizoguchi avec **La Vie d'Oharu femme galante** (1952), Prix international à Cannes, **Les Contes de la lune vague après la pluie** (1953) et **L'Intendant Sansho** (1954), Lions d'argent à Venise ; Teisosuke Kinugasa avec **La Porte de l'enfer** (1954), Palme d'or à Cannes et Oscar du meilleur film étranger ; Hiroshi Inagaki avec **Le Pousse-pousse** (1958), Lion d'or à Venise ; Masaki Kobayashi avec **Hara kiri** (1963) et **Kwaidan** (1965), Prix spéciaux du jury à Cannes ; Teshigahara avec **La Femme de sable** (1964), Prix spécial du jury à Cannes ; Shoshei Imamura avec **La Ballade de Narayama** (1983) et **L'Anguille** (1997), Palmes d'or à Cannes ; Kitano avec **Hana-bi** (1998), Lion d'or à Venise.

La nouvelle vague japonaise

L'inflation va dénaturer la beauté de ce cinéma. Trop de films de monstres. Trop de sagas de samouraï. Trop de série B érotiques. Trop de mauvais mélodrames. Trop d'oeuvres aux lourdes ambitions humanistes ou progressistes. Face à cette situation, une nouvelle génération tente des expérimentations. Dans la lignée des oeuvres de Jean-Luc Godard et d'Alain Resnais, le jeune Oshima tourne des essais passionnants et anticonformistes. Plus abstrait, Yoshida confronte le lyrisme à la théorie. Susumu Hani interroge l'identité japonaise face au tiers monde et Masumura s'attaque aux genres (films militaires, policiers ou érotiques) pour mieux les détourner.

Leurs audaces n'empêchent pas les grands auteurs classiques de persévérer dans leur style (Ozu, Kurosawa) et permettent à des réalisateurs populaires (Suzuki) de briser pas mal de barrières. Ce bouillonnement magnifique durera jusqu'à la rupture

provoquée par le règne de la télévision et des dessins animés. Depuis une vingtaine d'années, beaucoup moins de jeunes auteurs se sont révélés. (Noël Simsolo)

Bibliographie

Asakusa Kid, Takeshi Kitano, Ed. Serpent à plumes, 2001.

Takeshi Kitano, Michel Boujut, Ed. Arléa, 2000.

Takeshi Kitano, Thierry Jousse, Ed. Cahiers du cinéma.

Histoire du cinéma japonais, Max Tessier, coll. 128, Ed. Nathan, 1999.

Le cinéma japonais, Tadao Sato, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1998.

Cinéma japonais, Horoko Govaers, Ed. de l'Ambassade du Japon, 1971.

Vidéographie

L'été de Kikujiro. Distribution ADAV n° 29 119

Hana-bi. Distribution ADAV n° 24 437

Analyse des "Contes de la lune vague après la pluie", Jean Douchet. Distribution CNDP (Droits réservés au cercle familial)