



Laurent Bareille

Les représentations du « mauvais garçon » dans le cinéma japonais de 1955 à 2000, ou le questionnement à propos de l'évolution de la société japonaise par ce paradigme

BAREILLE Laurent. *Titre de la thèse Les représentations du « mauvais garçon » dans le cinéma japonais de 1955 à 2000, ou le questionnement à propos de l'évolution de la société japonaise par ce paradigme*, sous la direction de Jean-Pierre Giraud. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2015.
Disponible sur : www.theses.fr/2015LYO30016



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



Thèse de Doctorat Asie et ses diasporas

BAREILLE LAURENT

**LES REPRESENTATIONS DU MAUVAIS GARÇON DANS LE
CINEMA JAPONAIS DE 1955 A 2000,
OU LE QUESTIONNEMENT A PROPOS DE L'EVOLUTION DE
LA SOCIETE JAPONAISE PAR CE PARDIGME**

SOUTENUE LE 02/04/2015 A L'UNIVERSITE JEAN MOULIN LYON III
SOUS LA DIRECTION DU **PROFESSEUR JEAN-PIERRE GIRAUD**

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Jean-Pierre GIRAUD, Professeur des universités à l'Université Jean Moulin
LyonIII

Monsieur Christian GALAN, Professeur des universités à l'Université de Toulouse Jean
Jaurès

Madame Cléa PATIN MIYAMOTO, Maitre de conférences à l'Université Jean Moulin
LyonIII

Monsieur Hirobumi SUMITANI, Professeur à l'Université Osaka Kyôiku Daigaku

A la mémoire de mes grands-pères, Jean Heuré et Jean Bareille
et du Professeur Jean Cholley.

Citations

« Ah ! Jeunesse, l'homme ne la possède qu'un temps et le reste du temps la rappelle »

André Gide, *Les nourritures terrestres* – 1897, Gallimard Editions.

« Ma jeunesse a débuté par l'échec »

Oshima Nagisa, dans *Ecrits 1956-78, Dissolution et jaillissement*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980, p.235

« La chose la plus importante à faire, c'est de donner à la génération d'après-guerre (capable d'inventer une nouvelle méthode et un nouveau contenu filmique) l'occasion de s'exprimer »

Oshima Nagisa, Observations sur le « lion endormi, Shôchiku Ofuna » dans *Ecrits 1956-1978, Dissolution et jaillissement*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1980, p.37

« Tandis que Bazin limite l'art au médium, à son essence d'art de la reproduction, l'art cinématographique consistant à assumer intégralement la propriété fondamentale du médium filmique qu'est sa capacité à reproduire objectivement le réel, Poudovkine pense l'art comme un dépassement du médium, l'art cinématographique consistant alors à construire à partir du réel que l'on enregistre une certaine forme de représentation. »

Dominique Château, *Esthétique du cinéma*, Armand Colin, 2006, p.67

Remerciements

J'aimerais remercier ici :

En premier lieu, Monsieur Jean-Pierre GIRAUD, (Professeur des universités en littérature et culture du Japon à l'Université LYONIII-Jean MOULIN, Directeur du Département des Etudes Japonaises), mon directeur de recherches, dont j'ai suivi les cours depuis ma première année. La personne qui m'a incité à travailler sur le cinéma japonais et qui a stimulé ma réflexion théorique (notamment par des conseils de lecture), je lui exprime ici ma gratitude pour sa patience et ses précieux conseils.

Claire Dodane, (Professeur des universités à l'Université Jean Moulin Lyon III).

Corrado Neri, (Maître de conférences à l'Université Jean Moulin Lyon III).

Yamaguchi Kôichi 山口剛一, (Chargé d'enseignement à l'Université Jean Moulin LyonIII).

Kamikura Tsunéyuki 上倉庸敬, (Professeur à l'Université Osaka Daigaku 大阪大学) pour avoir accepté de participer à mon jury de soutenance et pour ses conseils et encouragements.

Hori Junji 堀潤之 ((Professeur à l'Université Kansai Daigaku 関西大学), spécialiste japonais de Jean-Luc Godard, dont j'ai suivi les cours et séminaires pendant deux années.

Okubo Tomonori 大久保朝憲 (Professeur à l'Université Kansai daigaku 関西大学), pour la manifestation de son intérêt pour mon travail, ses conseils et pour m'avoir donné la possibilité d'apporter ma petite contribution à un documentaire consacré à la cinéaste Kawase Naomi 河瀬直美 (*Rien ne s'efface* de Laetita Mikles, 2008)

Adriana Rico Yokoyama, (Chargée d'enseignement à l'Université Kansai daigaku 関西大学).

Olivier Birman, (Professeur à l'Université Kansei gakuin daigaku 関西学院大学).

Tsugawa Hiroyuki 津川廣行 (Professeur à l'Université Osaka Shiritsu daigaku 大阪市立大学).

Fukushima Yoshiyuki 福島 祥行 (Professeur à l'Université Osaka Shiritsu daigaku 大阪市立大学).

Shirata Yuki 白田由樹 (Maître de conférences à l'Université Osaka Shiritsu daigaku 大阪市立大学).

Nakajima Sadao 中島貞夫, réalisateur et scénariste.

Hayashi Kaizô 林 海象, réalisateur, producteur et scénariste.

Mes parents et grand-parents, mon frère.

Mes amis : Alexandre, Raja, Jérôme, Maxime, Massimo, Benjamin, Kévin, Yoshihito,
Kôji et Aiko.

SOMMAIRE

Pour connaître le contenu détaillé des parties, on se reportera à la « Table des matières » en fin de thèse.

INTRODUCTION.....	9
AVANT PROPOS	9
CHAPITRE I- LES DIFFÉRENTS GROUPES DE CULTURE POPULAIRE/DE LA JEUNESSE ET LEURS REPRÉSENTATIONS	47
A-LE TAIYÔZOKU OU L'AMÉRICANISATION DU JEUNE JAPONAIS	47
B- LA NOUVELLE VAGUE, DE NOUVEAUX METTEURS EN SCÈNE POUR UNE NOUVELLE JEUNESSE	73
C- LA REPRÉSENTATION DES FÛTENZOKU ET LA JEUNESSE DES ANNÉES 1970 SELON FUJITA TOSHIYA	99
D-LES BÔSÔZOKU OU LA PARODIE DE JAPONITÉ	120
CHAPITRE II LE PERSONNAGE SOLITAIRE ET NIHILISTE, DE L'EXPRESSION DE SOI À LA RECHERCHE DE SOI.....	149
A-OSHIMA NAGISA, LE CRIMINEL ET LE REBELLE.....	149
B- SUZUKI SEIJUN, L'ANARCHISTE DU CINÉMA JAPONAIS	177
C-LE YAKUZA EIGA	197
D- ANNÉES 1990-2000, LA DÉCONSTRUCTION DES VALEURS JAPONAISES.....	237
CONCLUSION.....	275
BIBLIOGRAPHIE.....	289
FILMOGRAPHIE.....	327
ANNEXES	350

Note liminaire sur la transcription des mots japonais et la présentation

Le système utilisé dans ce travail pour la transcription du japonais est en majeure partie, celui dit de Hepburn modifié, tel qu'il figure dans le Nelson¹ (avec basculement du « n » au « m » avant b, m et p) :

Selon ce système, les consonnes se prononcent comme en français, sauf que :

-Le « r » est très doux, entre le r et le l français

Ex : 明 sera transcrit Akira et se prononcera « Akir /la

-Le « g » est toujours dur, comme dans « guerre » ou « gare »

Ex : 渚 sera transcrit Nagisa et se prononcera « *Naguisa* »

-Le « s » est toujours sifflant comme dans « samedi »

Ex : 朝 sera transcrit asa et prononcera « açà »/ « assa »

Les voyelles se prononcent comme en français ou en italien :

« u » se prononce entre le ou de « où » et le eu de « peur ».

« e » se prononce tantôt comme é tantôt è. Par convention, nous transcrivons « e » dans les noms communs où il figure et les noms propres figurant dans une phrase ou un titre japonais transcrit(e) et « é » dans un nom propre figurant dans une phrase française.

Ex : 吉田 喜重 Yoshida Yoshishigé

Pour noter les voyelles longues nous utilisons un accent circonflexe.

Ex : 吉田 喜重 Yoshida Kijû

Ainsi おう sera transcrit « ô », cependant pour des questions d'ordre esthétique et phonétique nous transcrivons おお « o » et non « oo ».

Le を wo se prononce « o »

Nous transcrivons zu le japonais ず comme dans Suzuki 鈴木 et dzu le kana づ,

¹ *The New Nelson* par Andrew Nathaniel NELSON, révisé et mis à jour par John H. HAIG, Tuttle, Tôkyô, 1997.

comme dans 続く *tsudzuku*.

Nous transcrivons le petit つ de きっぷ 切符 par *kippu*.

Les noms des personnes sont donnés dans l'ordre japonais, le patronyme en premier, sauf cas particulier (par exemple personne américaine ou européenne d'origine japonaise. Il est en de même pour les Coréens et les Chinois, la transcription de leur nom suivant la prononciation de leur pays, et non la prononciation japonaise.

En ce qui concerne les *gairaigo* 外来語 (mots d'origine étrangère et restitués en katakana), nous les transcrivons phonétiquement en japonais avant de les remettre dans la langue d'origine quand celle-ci est déterminée.

Les noms de personnes et de lieux en japonais ne sont pas en italique, les autres termes japonais le sont. Nous mettrons également en italique les mots non français quelque soit leur origine. Nous mettrons au pluriel lorsque nécessaire des mots japonais connus des français tels que *yakuza* ou *manga*.

Pour les nombreux films que nous citons dans notre travail, nous les noterons comme suit :

Nom du réalisateur en alphabet puis en caractères, transcription romanisée en italique du titre du film suivi du titre en japonais, de notre traduction de ce titre entre parenthèses puis du nom qui a été donné à ce film s'il a connu une exploitation française (nom parfois identique à notre traduction), qui sera mis entre guillemets.

Introduction

Avant propos

Le cinématographe inventé par les frères Lumière² en 1895 est introduit très rapidement au Japon et la première projection cinématographique (le kinétoscope Edison fut montré en 1896) non payante se déroule en janvier 1897 à Kyôto sous la tutelle d'Inabata Katsurô 稲畑 勝太郎³ (1862-1949). Puis une projection payante est organisée le mois suivant à Osaka. L'histoire du cinéma japonais qui débute en simultané avec l'occident est donc longue et riche. En effet ainsi que le remarque Max Tessier⁴ : « *Comme à Hollywood, dont le cinéma nippon est le plus fidèle reflet asiatique, une industrie cinématographique fortement structurée en compagnies « majors » calquées sur celles d'Hollywood (Nikkatsu, Shochiku, puis Toho, Daiei, Toei et la Shintoho, aujourd'hui disparue) a permis à la fois une énorme production commerciale de voir le jour (plus de 500 films par an dans le pic des années soixante), tout en laissant s'exprimer certains grands cinéastes qui leur apportaient un certain prestige, notamment à l'étranger via les festivals.* »

On commence à tourner des films au Japon dès 1897, d'abord du documentaire (des scènes de rue etc), des pièces de *kabuki* 歌舞伎, puis de véritables films de cinéma à part entière. Celui qui est considéré comme le premier réalisateur japonais se nomme Makino Shôzô 牧野 省三 (1878-1929), il popularise le *jidaigeki* 時代劇 (films historiques). Jusqu'à l'apparition du cinéma parlant au cours des années 1930, ce sont les *benshi* 弁士

² Les frères Auguste et Louis Lumière (nés respectivement en 1862 et 1864), déposent le brevet du Cinématographe le 13 février 1895 avant de présenter, le 22 mars 1895, en projection privée à Paris à la Société d'encouragement à l'industrie nationale, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon. Après une tournée triomphale en France devant des spectateurs choisis, les Frères Lumière tentent l'expérience commerciale. Ainsi le 28 décembre 1895, la première projection publique et payante se déroule à Paris.

³ Industriel japonais et pionnier du cinéma au Japon qui fit la connaissance d'Auguste Lumière à l'école technique La Martinière de Lyon en 1877.

⁴ Dans *Le Cinéma japonais*, Armand Colin, 2005. p11.

qui s'occupent de la narration des films japonais et étrangers (américains pour la plupart), cette interprétation est souvent accompagnée de musique. Itô Daisuke 伊藤大輔 (1898–1981) est un autre réalisateur talentueux de cette époque, les films de cette période ont malheureusement quasiment tous disparus et sont donc difficilement visibles.

Le cinéma nippon connaît un premier âge d'or lors de la décennie 1930, dont les réalisateurs phares sont Ozu Yasujirō 小津安二郎, Mizoguchi Kenji 溝口健二 et Naruse Mikio 成瀬巳喜男. Entre 1936 et 1945, les films de cinéma servent également de propagande au régime impérialiste qui exerce d'ailleurs une censure à partir de 1939. La guerre terminée, c'est à la censure américaine que les réalisateurs japonais se trouvent confrontés. En 1944 les bombardements ayant détruit la majorité des salles, la production des studios s'en trouve considérablement ralentie et la plupart des films de cette période traduisent un désir inconscient de fuir la réalité. Dans ce contexte, dès la fin août 1945, l'armée américaine crée la Direction de l'information et de l'Education civique *Minkan jōhō kyoiku kyoku* 民間情報教育局⁵, dont la section cinéma *eiga engeki ka* 映画演劇課 est chargée de contrôler l'industrie cinématographique. Son directeur, David Conde (1906-1981) convoque ainsi une quarantaine de cinéastes et professionnels de l'industrie afin de présenter ses directives. La plupart ont pour but d'abolir le militarisme et le nationalisme à l'écran, d'assurer la liberté de croyance, d'opinion et d'expression politique, d'encourager les activités à tendance libérale et d'établir les conditions nécessaires pour que le Japon ne redevienne pas une menace. Ainsi, Conde entreprend une grande démocratisation des médias et de la culture où tout résidu d'esprit féodal est interdit, et où en contre partie sont fortement privilégiées les œuvres critiquant la guerre et le militarisme. Ce positionnement aura pour conséquence la disparition quasi-totale du

⁵ Qui dépend du *Rengōkokū kansōshi bu* 連合国総司令部, les quartiers généraux des forces alliées dirigés par le général américain Douglas Mac Arthur (1880-1964).

jidaigeki et surtout la création d'un bureau où chaque script sera passé au crible, le *kokumin kenetsu shitai* 民間検閲支隊⁶. Le problème qui se pose alors rapidement est que la démocratie, pour laquelle les japonais ne se sont pas battus, mais qui leur est imposée, ne s'avère pas naturelle au point que les cinéastes ne savent pas comment s'en emparer, au risque d'une grossièreté idéologique. On peut toutefois retenir de cette période le *Waga seishun ni kui nashi* わが青春に悔いなし « Je ne regrette rien de ma jeunesse » de Kurosawa Akira 黒澤 明 (1946), un vif traité antimilitariste. *Sensô to heiwa* 戦争と平和 (La guerre et la paix) de Kamei Fumio 亀井 文夫 et Yamamoto Satsuo 山本 薩夫 (1947), sur la vie de femmes pendant la guerre et le retour des soldats du front. Un film de Mizoguchi sur un des rares mouvements de droit civique au Japon, *wagakoi wa moenu* わが恋は燃えぬ (Mon amour ne s'enflamme pas), « Flamme de mon amour » de 1949.

Les années 1950 (l'occupation américaine prend fin en 1952) peuvent être considérées comme le deuxième âge d'or du cinéma japonais, avec la création du studio de la Tôei 東映 en 1951 et la reformation de la Nikkatsu en 1953. Un âge d'or également financier pour les différentes compagnies de production japonaises qui réalisent de juteux bénéfices avec leur important réseau de distribution. Ceci va permettre l'émergence et la confirmation de nombreux cinéastes ainsi que, pour certains, les débuts d'une reconnaissance internationale. Par exemple *Rashômon* 羅生門 (La porte de Rashô) de Kurosawa Akira, un *jidaigeki* doté d'une narration à multiples points de vue et d'une réflexion sur la relativité de la vérité reçoit en 1951 le Lion d'or à Venise puis l'Oscar du meilleur film étranger.

⁶ Voir l'ouvrage de Eto Jun 江藤淳, *Tozasareta gengo kûkan senryôgun no kenetsu to sengo nihon* 閉された言語空間 占領軍の検閲と戦後日本 (Espace de la langue restreint, censure de l'armée d'occupation et Japon d'après guerre), Tôkyô, Bungeijunshû 文藝春秋 1989

La voie ouverte, Mizoguchi, qui tourne alors pour la Daiei 大映 des *jidaigeki* non destinés à l'export, est récompensé trois années consécutives à Venise en 1952, 53, 54 pour « La vie d'Oharu femme galante », *Saikaku ichidai onna* 西鶴一代女 (La vie d'Oharu), « Les amants crucifiés », *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (Histoire d'un mois de pluie), « L'intendant Sanshō », *Sanshō dayū* 山椒大夫.

Des œuvres qui laisseront toutes une empreinte conséquente chez les auteurs de la Nouvelle Vague française qui relaie abondamment les films dans la revue les Cahiers du cinéma. Les producteurs japonais y voient une opportunité financière et montent des productions destinées au public occidental, avec succès puisque *Jigokumon* 地獄門 «La porte de l'enfer» (1953) de Kinusaga Teinosuke 衣笠 貞之助 remporte la palme d'or à Cannes. Le *jidaigeki* (autorisé à nouveau) et son exotisme tiennent un rôle important dans les récompenses obtenues par le cinéma japonais à l'étranger, contre un cinéma du quotidien tel que celui d'Ozu, découvert seulement quelques décennies plus tard, le plus souvent par des cinéphiles qui en font le relais. En effet, malgré la consécration de quelques cinéastes japonais à l'étranger (Kurosawa remporte le Lion d'argent à Venise pour *Les sept samourais*, 1954), des noms comme ceux d'Ozu ou Naruse restent inconnus du public occidental. D'autres cinéastes émergent à la même époque, tels que Kobayashi Masaki 小林 正樹 qui tourne son premier film *Musuko no seishun* 息子の青春 « La jeunesse du fils » en 1952, et surtout un an après, *Kabe astuki heiya* 壁あつき部屋 « La pièce au mur épais », un brûlot anti-militariste censuré par les Américains alors que la guerre de Corée gronde aux frontières japonaises, le film ne sortira qu'en 1956. Ichikawa Kon 市川 崑 réalise *Pu san* プーサン Mr. Poo (1953), une comédie satirique parlant de son époque. Uchida Tomu 内田 吐夢 tourne des *jidaigeki*, *Chiyari fuji* 血槍富士 « Le mont Fuji et la lance ensanglantée » (1955) et *Daibosatsu tôge* 大菩薩峠 Le passage du grand Bouddha (1957-1959) en trois parties.

Les premiers films que nous allons étudier dans notre recherche, ceux du *taiyôzoku*, font partie de ce second âge d'or du cinéma japonais et sont également annonciateurs de la Nouvelle Vague japonaise des années 1960.

1-Définition des termes employés

En guise de préambule, il nous semble pertinent de définir les termes choisis pour le titre de ce travail. Tout d'abord la représentation étudiée est la représentation filmique par le médium du film de cinéma. La représentation amène la question du réalisme et de sa controverse, interrogation sur laquelle travailla par exemple Dominique Château⁷. Problème sur lequel les cinéastes eux-mêmes ont réfléchi, comme le remarque Marc Ferro⁸ en citant le cinéaste Jean-Luc Godard⁹ qui se demande si : « *le cinéma n'avait pas été inventé pour déguiser le réel aux masses* ». Le cinéma produit, d'une culture de masse, se demande Emmanuel Ethis dans *Sociologie du cinéma et ses publics*¹⁰, où il fait le commentaire suivant : « *Au milieu des années 1950, les différentes questions suscitées par le cinéma en tant que produit d'une culture de masse se cristallisent autour de trois grandes approches nourries par les débats politiques et idéologiques : l'une consiste à partager avec certaines élites intellectuelles et culturelles un certain mépris pour la chose cinématographique conçue comme une nourriture vulgaire destinée aux classes populaires avides de fiction ; plus proche de l'Ecole de Francfort, une autre approche continue à percevoir le cinéma comme un instrument de manipulation et d'asservissement d'un peuple auquel on vend du rêve bon marché en entraînant une confusion entre le monde réel et le monde représenté ; la troisième approche post marxiste, plus libérale, voit dans le cinéma l'un des objets artistiques les plus aboutis pour faire, pour la*

⁷ Dans *Esthétique du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

⁸ Dans *Cinéma et histoire*, Paris, Editions Gallimard, 1993

⁹ Cinéaste franco-suisse, né le 3 décembre 1930 à Paris.

¹⁰ P10-12, Armand Colin, 2006.

première fois, véritablement œuvre de démocratisation de la culture »

Il poursuit¹¹ à propos de la question de la nature du film, entre réel et imaginaire et présente ainsi le travail de Siegfried Kracauer¹²: « *qui présente de très grandes similitudes avec le travail engagé par Max Weber¹³ à propos de la sociologie de la musique s'intéresse donc au cinéma en tant que filtre imposé par ceux qui réalisent les films à un réel, dont ces films ne sont qu'un des multiples reflets. Pour Kracauer, un film est un film avant tout parce qu'il tire profit de toutes les potentialités de l'expression cinématographique. Au regard de toutes les autres formes d'expression artistiques, le cinéma se révèle ainsi par la singularité dans laquelle il entretient une tension permanente et conflictuelle entre sa volonté de dépasser les réalités quotidiennes et la façon dont ces mêmes réalités persistent à émailler toute réalisation filmique.* »

Nous avons utilisé le pluriel de représentation, car notre étude s'étend sur une période de 45 ans de 1955 à 2000 (nous reviendrons sur le choix de ces dates), la représentation observée est donc évolutive. Le sujet de l'étude est le jeune en colère (contre sa famille, la société...), et s'il existe un genre du cinéma japonais appelé *seishun eiga* 青春映画 (littéralement le film de/sur la jeunesse), il n'y a pas d'appellation pour la catégorie de jeunes¹⁴ que nous avons définis comme mauvais garçons (que nous pouvons traduire par le terme *furyô shônen* 不良少年) qui nous intéresse pour notre recherche. Le terme de mauvais garçon selon notre définition englobe aussi bien des lycéens, étudiants au comportement antisocial et contestataire que des individus appartenant à des sous-

¹¹ Op. cit., p56.

¹² (1889-1966), journaliste, sociologue et critique de films allemand.

¹³ (1864-1920), économiste et sociologue allemand.

¹⁴ Le problème des jeunes qu'aborde le sociologue Pierre Bourdieu de la sorte : « *Le réflexe professionnel du sociologue est de rappeler que les divisions entre les âges sont arbitraires. C'est le paradoxe de Pareto disant qu'on ne sait pas où commence la vieillesse, comme on ne sait pas où commence la richesse. En fait la frontière entre est dans toutes les sociétés un enjeu de lutte.* » . Dans *Questions de sociologie* p143, Les éditions de minuit, 1984.

cultures¹⁵ « conflictuelles » (les *bôsôzoku*) voire « criminelles » (les *chimplira* ou *yakuza*) ou encore à une contre-culture (les hippies ou les punks) que Pierre Bourdieu¹⁶ définit en ces termes : « *Il y a des contre cultures : « c'est tout ce qui est en marge, hors de l'establishment, extérieur à la culture officielle »*. Nous allons tenter via le film d'aller vers la société et d'en tirer des analyses sociologiques. Notre mode opératoire est inspiré de la pensée de Marc Ferro¹⁷ qui parle du film comme suit : « *Le film, ici n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus d'esthétique ou d'histoire du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise. Aussi l'analyse ne porte pas nécessairement sur l'œuvre en sa totalité ; elle peut s'appuyer sur des extraits, rechercher des « séries », composer des ensembles. La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement.* ».

2-Type d'approche

Notre approche sera donc socio-historique comme la définissent Anne Goliot Lété et Francis Vanoye¹⁸ : « Un film est un produit culturel inscrit dans un contexte socio-historique donné....Pour comprendre pleinement la production cinématographique d'une période donnée dans un pays donné, il faut se faire économiste, historien (des institutions, des techniques, des arts, etc...), sociologue et j'en passe. Repartons donc du

¹⁵ Selon les définitions de Gérard Mauger dans *La sociologie de la délinquance juvénile*, Paris, Editions la découverte, 2009, pp p52-54.

¹⁶ Dans *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1984, p11.

¹⁷ Dans *Cinéma et histoire*, Paris, Editions Gallimard, 1993, p41.

¹⁸ Dans *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, pp.43-44.

film. Au sens ou l'entend Umberto Eco, on peut utiliser le film en vue de l'analyse d'une société. Marc Ferro a naguère indiqué les limites de cette utilisation. Notre propos sera plutôt d'interroger le film en tant qu'il offre un ensemble de représentations, renvoyant directement ou indirectement à la société réelle où il s'inscrit. L'hypothèse directrice d'une interprétation sociohistorique est qu'un film « parle » toujours du présent (ou « dit » toujours quelque chose du présent, de l'ici et maintenant de son contexte de production).

»

Notre étude se présentera également comme une anthologie du cinéma japonais consacrée à la jeunesse « rebelle », dans laquelle nous tenterons la présentation synthétique et analytique de l'œuvre de cinéastes japonais peu ou pas connus en Occident. De plus, étant donné la période couverte et le nombre de films étudiés, l'aspect histoire du cinéma japonais est revendiqué dans notre travail. Cependant cette étude se limitera aux films mettant en scène des anti-héros que nous qualifions de mauvais garçons (définition qui évoluera au fil des décennies). Nous avons choisi la date de 1955, car elle correspond à la suite de la reprise d'une production japonaise indépendante (de la censure américaine que l'occupation jusqu'en 1952 imposait) qui connaîtra son âge d'or de la moitié de la décennie 50 à la fin des années 1970 (la production cinématographique ayant cependant commencé au Japon dès les années 1920 comme nous l'avons vu). 1955 est également symbolique par rapport à notre sujet car c'est la date de sortie des films du *Taiyôzoku*, qui met en scène des mauvais garçons (ce qui est une première pour la représentation de la jeunesse japonaise). Le choix de l'année 2000 (nous analyserons cependant un ou deux films sortis en 2001 ou 2002) est également symbolique, car c'est la fin des années 1990, 1995 a été une année de crise économique et le nihilisme¹⁹ de la jeunesse nippone est à son paroxysme.

¹⁹ Ontologiquement, le nihilisme est un parcours dont l'objet est le néant.

Les évolutions sociologiques, les changements de modes de vie sont, on peut le penser, intrinsèquement liés à la fluctuation économique. Le Japon connaît de 1955 à 1975 une période de croissance économique très importante, avant d'entrer en récession dans les années 1990. Ross Mouer²⁰ a analysé l'évolution de la culture du travail et de la consommation. On peut parler de miracle économique à partir de 1955, le Japon de par sa productivité faisant une entrée fracassante dans la société de consommation basée sur le modèle capitaliste américain.

Selon Ross Mouer²¹ : « Following on from the 10 year income doubling plan introduced in December 1958, the economy grew annually between 1960 and 1975 by over 10 per cent in nominal terms »

Suivant le plan visant à doubler le revenu introduit en décembre 1958, l'économie japonaise s'est accrue de 1960 à 1975 de 10% par an en termes de valeurs nominales.

L'exode rural est accompagné d'une importante urbanisation : dans les années 1960, beaucoup d'employés passent d'une vie en appartement à l'accès à la propriété d'une maison en banlieue.

L'évolution du style de vie est synthétisée par trois mots commençant par la même lettre comme suit: « the first three Ss (suihanki, sôjiki, sempuki) circa 1960 through the three Cs (colour television, (room) cooler and car) in the 1970s to the more sophisticated three Ss (screen, sports and sex) in the 1980s.

Les trois S des années 1960, ricecooker (autocuiseur de riz), aspirateur et ventilateur ; les trois C des années 1970 : la télévision couleur, l'air conditionné et la voiture. Puis les plus

²⁰ Dans son article « *Work culture* », *Modern Japanese culture* edited by Yoshio Sugimoto, Melbourne, Cambridge university press, 2009.

²¹ Op p116.

sophistiqués trois S des années 1980 : écran sport et sexe.

En 1989 commence l'ère Heisei 平成, mais la décennie 90 est considérée comme une « lost decade²² » (une décennie perdue) d'un point de vue économique. Muriel Jolivet²³ parle de *rosu gene* ロスジェネ (Lost generation, génération perdue). Découlant de la crise économique, ces années sont dominées par la période glaciaire de l'emploi *shûshoku hyôgaki* 就職氷河期²⁴. De nouveaux mot-concepts apparaissent au cours de cette décennie en rapport avec le problème du travail, les *freeters* フリーター (travailleurs en free lance) qui ont des *arubaito* アルバイト (de l'allemand Arbeit, des jobs étudiants, à mi temps).

Les étudiants seraient pris d'une double apathie, *student apathî* スチューデントアパシー, celle de leur condition et d'un désintérêt pour la politique (à l'inverse de leurs aînés de 1968 par exemple), *seijiteki apashi* 政治的アパシー ou de *seijiteki mukanshin* 政治的無関心. Cette apathie se traduit parfois par un retrait de la société, les *nito* NEET (Not in Education, Employment, or Training) et les *hikikomori* 引きこもり²⁵ en sont l'illustration.

En 1999 Yamada Masahiro 山田 昌弘²⁶ sort un bestseller au titre évocateur de *Parasaito shinguru no jidai* パラサイト・シングル時代²⁷. (L'époque des célibataires parasites)

Un autre observateur de l'évolution de la société japonaise est l'écrivain, essayiste et

²² Op cit p119

²³ Dans *Japon la crise des modèles*, Arles, Edition Phillippe Picquier, 2010, p9.

²⁴ Période de 1993 à 2005, le terme est apparu dans le journal pour l'emploi *Shûshoku janaru* 就職ジャーナル en 1992.

²⁵ Peut être écrit comme cela également 引き籠もり, l'origine du terme vient du verbe *hikikomoru* 引きこもる qui veut dire rester enfermer, ne pas sortir d'un endroit, d'une pièce.

²⁶ Sociologue, professeur à l'Université Chûô 中央大学 né en 1957.

²⁷ Tôkyô, Chikuma shinsho ちくま新書, 1999.

cinéaste Murakami Ryuu 村上 龍²⁸. Dans son roman *Saigo no kazoku* 最後の家族, il décrit une famille dont le fils est Hikikomori. Le thème de la famille japonaise décomposée est traité au cinéma par le sulfureux réalisateur Miike Takashi 三池 崇史 dans son film de 2001 interdit aux moins de dix huit ans, *Visitor Q* ビジターQ. Murakami aborde un autre sujet de société, typique des années 1990 dans son roman *Love and pop* ラブ&ポップ²⁹(adapté au cinéma en 1998 par Anno Hideaki 庵野 秀明), le *enjokôsai* 援助交際 (littéralement, échange de bons procédés, la prostitution des mineures). Une prostitution occasionnelle qui permet aux jeunes filles qui la pratiquent de s'acheter des sacs Louis Vuitton et autres habits et accessoires de marques si chers aux *kurisutaruzoku* クリスタル族 (la jeunesse de crystal) évoqués plus haut. En plus du film *Love and pop*, on peut citer *Bounce ko gals* バウンス ko Gals de Harada Masato 原田 真人³⁰ sorti en 1997 qui traite également en filigrane de la question du *enjokôsai*.

Les termes *puchi iede zoku* プチ家出族 et *keitai zoku* 携帯族 sont répertoriés par Muriel Jolivet³¹ et désignent respectivement les lycéennes entre 16 et 18 ans qui pratiquent des petites fugues, le plus souvent des escapades entre amies ; et les jeunes qui développent une certaine dépendance à leur téléphone portable (pour téléphoner ou envoyer des textos). Nous reviendrons sur le terme *zoku* plus loin dans notre introduction. On assiste pendant cette décennie à l'apparition du syndrome, *shôkôgun* 症候群, le plus notable étant le *kekkon shinai kamoshirenai shôkôgun* 結婚しないかもしれない症候

²⁸ Né en 1952, sous le nom de Murakami Ryûnosuke 村上龍之介. Il remporte le prix littéraire Akutagawa pour son premier roman *kagirinaku tômei ni chikai buru* 限りなく透明に近いブルー (Bleu presque transparent) en 1975. Dont il réalise l'adaptation cinématographique en 1979. Il réalise entre autres en 1992 *Topaz* トパーズ (sorti en France sous le nom de Tokyo decadence), en 1996 *KYOKO*.

²⁹ Tôkyô, Gentosha 幻冬舎, 1996.

³⁰ Critique de cinéma, réalisateur et acteur (vu entre autres dans le film américain d'Edward Zwick de 2003 *The last samurai*) japonais né en 1949.

³¹ pp291-292

群, (Je ne vais peut être pas me marier pour finir, le terme est lancé par Tanimura Shiho 谷村志穂³² en 1990). Ou encore le Yaritai koto ga nai shokogun やりたいことがない症候群 (ceux qui ne savent pas quoi faire (comme étude, comme travail), titre d'un article paru dans le magazine Spa (décembre 2004)³³.

Dans la continuité des années 1980, c'est également au cours des années 1990 que se développent le futôkô 不登校 l'absentéisme scolaire et les brimades à l'école : le ijime 虐め qui entraîne parfois la mort de l'élève tête de turc. Ces sujets seront abordés dans Kids return キッズ・リターン(1996) de Kitano Takeshi 北野 武, Lili chouchou no subete リリイ・シュシュのすべて(2001) de Iwai Shunji 岩井 俊二 et Rinjn 13 gô 隣人 13 号(2004) d' Inoue Yasuo 井上靖雄.

Un fait divers particulièrement sordide arrivé à Kobe en 1997 connu sous le nom de Kôbe renzoku jidô sasshō jiken 神戸連続児童殺傷事件 ou Sakakibara jiken 酒鬼薔薇事件 (du pseudonyme que s'est donné le meurtrier, Sakakibara Seito 酒鬼薔薇 聖斗) est caractéristique de la crise sociétale (de la perte des repères) que connaît également le Japon en cette fin de siècle. En effet, un collégien de 14 ans attaque plusieurs écolières (dont une qu'il tuera) et assassine un enfant de 11 ans, dont il déposera la tête tranchée devant le portail d'une école³⁴.

3-Méthode retenue

Nous allons ainsi étudier des phénomènes sociaux et tenter de comprendre le

³² Romancière japonaise né en 1962 en Hokkaidô. Son roman le plus connu est *Umineko* 海猫 sorti en 2002 et adapté en 2004 au cinéma par Morita Yoshimitsu 森田 芳光 (1950-2011)

³³ Op cit p292.

³⁴ Voir Narita Ao 成田青央, *Kowareta shōnen* 壊れた少年 (Le garçon cassé), Tôkyô, Sôwasha 総和社, 2004.

fonctionnement des relations humaines à l'intérieur d'une société (la société japonaise pour nous) ainsi que les évolutions de celle-ci. Nous prendrons comme base d'analyse sociologique, les travaux d'Emile Durkheim³⁵ (1858-1917) fondés sur le « fait social » et ceux de Pierre Bourdieu (1930-2002) avec son concept d'« habitus » que nous pourrions nommer « habitus japonicus »³⁶ ainsi que ceux de sociologues japonais. Notre étude portant sur une population précise, à savoir la population japonaise, elle relèvera également de l'ethnologie. Comme nous avons pour sujet d'étude des personnages aux comportements antisociaux, nous ferons également appel à la psychologie sociale, qui étudie la façon par laquelle le comportement et les sentiments d'un individu sont influencés par le comportement ou les caractéristiques des autres (les générations plus âgées, des jeunes appartenant à des classes inférieures ou supérieures etc).

Nous ne pratiquerons donc pas l'analyse filmique telle que Michel Marie et Jacques Aumont³⁷ la décrivent : « *L'analyse de film, dans l'acceptation que nous lui donnerons tout au long de cet ouvrage, n'est pas étrangère à une problématique d'ordre esthétique ou langagier. Le but de l'analyse est alors de faire mieux aimer l'œuvre en la faisant mieux comprendre. Il peut également être un désir de clarification du langage cinématographique, avec toujours un présupposé valorisant vis-à-vis de celui-ci.* ». Plus loin ils poursuivent : « *Nous considérons par conséquent le film comme une œuvre artistique autonome, susceptible d'engendrer un texte (analyse textuelle) fondant ses significations sur des structures narratives (analyse narratologique), sur des données visuelles et sonores (analyse iconique), produisant un effet particulier sur le spectateur (analyse psychanalytique).* »

³⁵ Voir *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988.

³⁶ En référence au néologisme de Muriel Jolivet *Homo japonicus*.

³⁷ Dans *L'analyse des films*, Armand Colin, 2004, p8.

Les jeunes gens en colère furent des héros populaires dans les films américains ou britanniques des années 1950 et lorsque les jeunes cinéastes japonais commencèrent à créer leur propre version de cette tendance, ils réfutèrent les archétypes de la jeunesse maintenus par les générations plus âgées. Depuis la fin de la guerre, la société japonaise connaît d'importants changements, le cinéma japonais traitant de son époque est comme d'autres formes d'expressions artistiques pourrait-on dire un indicateur des mœurs, des fluctuations de la société, par le regard personnel d'un auteur. Nous verrons dans la présente étude qui traitera plus spécialement d'œuvres « clés » comment, par le prisme du personnage du jeune en colère, la vision d'un artiste, en l'occurrence un cinéaste, prend le plus souvent racine dans une réalité sociale et générationnelle et dans le cas du Japon si elle est révélatrice ou non d'une « spécificité » japonaise dans le traitement du récit. En prélude à cette interrogation nous pouvons déjà opposer deux citations, celle d'Ozu Yasujirô, chef de file de ce qu'on qualifie de première vague du cinéma japonais : « *Nous sommes japonais, nous devrions donc faire des choses japonaises* » à celle d'Oshima Nagisa qui fut en son temps fer de lance de la nouvelle vague japonaise, qui déclare : « *Pour s'exprimer notre génération n'a pas besoin de s'appuyer sur le fait que nous soyons tous japonais* » . Oshima pensait qu'il ne mettait pas en scène un simple film, mais qu'il mettait le monde en scène. Quand il dit le monde et non le Japon, ce fut de manière inconsciente, cependant c'est ce qu'il cherchait ultimement à atteindre. Oshima illustre par son propos le concept de représentationnel, visant à représenter la réalité nue, à la différence du présentationnel qui « présente » à travers des stylisations variées. Dans notre recherche nous allons évoquer le groupe et comme nous avons articulé notre travail sur cette logique et non sur la seule chronologie, il nous semble important de définir ce que nous entendons par société de groupe. Groupe familial, groupe d'âge, groupe ethnique, le terme « groupe » en lui-même englobe de nombreux sens. Comment peut-on définir ce

terme d'un point de vue sociologique ?

Le groupe social

On distingue deux catégories de groupes en sociologie : le groupe de référence et le groupe d'appartenance. Selon la définition de Muzafer Sherif ³⁸(1906-1988), le groupe de référence étant « *ceux auxquels l'individu se rattache personnellement en tant que membre actuel ou auxquels il aspire à se rattacher psychologiquement, ceux auxquels il s'identifie ou désire s'identifier* ». A l'inverse, le groupe d'appartenance désigne celui auquel l'individu dit ou est censé appartenir. Le groupe de référence joue un rôle important dans la constitution du moi social en fournissant le cadre de nos estimations. Mais à coté de cette fonction comparative (le groupe sert de repère pour l'auto évaluation), Harold Kelley ³⁹(1921-2003) souligne aussi sa fonction normative : en effet le groupe est un modèle à imiter. On peut noter que le terme de « groupe » comme nous l'avons remarqué précédemment est assez lâche puisqu'il recouvre à la fois des groupes concrets, des strates, des catégories sociales voire des individus pris comme modèle. C'est pour cela que Jean Maisonneuve ⁴⁰ a proposé avec pertinence l'expression « centre de référence ». Philippe Bernoux ⁴¹ quant à lui parle d'organisation (certains groupes que nous allons étudier comme l'entreprise ou la mafia, parfois appelée syndicat du crime, en

³⁸ Un des fondateurs de la psychologie sociale Il est connu pour avoir tenté une expérience grandeur nature sous le nom *Realistic conflict theory* (La théorie du conflit réaliste) ou encore *realistic group conflict theory*. Cette expérience s'est déroulée dans le Parc national de Robbers cave, avec 22 enfants de 11 et 12 ans ne s'étant jamais rencontrés auparavant et que l'on a fait cohabiter.

³⁹ Spécialiste américain de psychologie sociale et professeur de psychologie à l'Université de Californie. Son ouvrage de référence est le suivant : *Personal relationships: Their structures and processes*, New York, Hillsdale, N.J.: Erlbaum Associates, 1979.

⁴⁰ Né en 1918, professeur de philosophie, chercheur au CNRS, spécialiste des relations interpersonnelles, des processus de groupe et certains rituels sociaux. Ses ouvrages de référence sont : *La dynamique des groupes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 et *La psychologie sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

⁴¹ Dans *La sociologie des organistaions*, Paris, Editions du Seuil, 1985.

sont), qui sont caractérisées par les traits suivants :

« *Division des tâches, distribution des rôles, système d'autorité, système de communication, système de contribution-rétribution* ».

Le Japon, société de groupe

Philippe Pelletier⁴² évoque ainsi le fonctionnement de groupe de la société japonaise : « *Depuis les temps anciens, les Japonais vivent en groupe étroit, en famille plus ou moins élargie. Bien qu'elle soit à maints égards en pleine décomposition, la communauté villageoise issue de l'ancien mura (village traditionnel) ordonne encore la vie rurale.* ». En effet la société japonaise originelle est basée sur la société villageoise, *mura shakai* 村社会 dont le village *sonraku* 村落 est le centre, malgré les changements significatifs amenés par l'urbanisation. Pelletier fait part de ce changement qui affecte peu la dynamique du groupe : « *En milieu urbain, on retrouve l'esprit communautaire dans les fameux « groupements de quartiers » (chônaiikai)⁴³. Le terme d'« association » (kai) ne leur convient pas car l'adhésion n'y est pas volontaire : elle est automatique.* »

Comme le remarque André L'Hénolet⁴⁴, prêtre ouvrier au Japon pendant de nombreuses années (Il est ordonné prêtre en 1963, et membre de la Jeunesse ouvrière chrétienne, il part au Japon en 1970 où il restera 20 ans) : « *Soumission et sens de l'obéissance chez de nombreux Japonais proviennent d'une éducation qui ne cherche pas à développer la personnalité et encore moins à rendre les jeunes attentifs à la voix de leur conscience ou à leur jugement propre* ». On peut dire que ce conformisme généré et voulu par le système éducatif fut en effet un des moteurs de la réussite économique du pays, mais ne serait il

⁴² Dans *Japon, Crise d'une autre modernité*, Paris, Editions Belin, 2003.

⁴³ 町内会 en caractères.

⁴⁴ Dans *Le Clou qui dépasse. Récit du Japon d'en bas*, Paris, La Découverte, 1993.

pas en train de devenir un handicap pour la situation actuelle. Selon Etienne Barral⁴⁵, journaliste vivant au Japon, le pays est pensé comme : «*un système conçu pour la masse qui ne s'attarde pas suffisamment sur les cas individuels* ». Toujours selon Barral : «*au cours de son apprentissage l'enfant puis l'adolescent reçoit un enseignement mais surtout il s'imprègne des valeurs qui font de lui un « Japonais »* »⁴⁶.

Pour illustrer ce propos, on peut citer ce dicton japonais révélateur de cette pensée et qui en quelque sorte met en garde tous ceux qui voudraient s'affranchir du groupe : «*Le clou qui dépasse appelle le marteau*» (qui nous renvoie au titre de l'ouvrage d'André L'Hénoret) *deru kui wa utareru* 出る杭は打たれる (littéralement il faut frapper sur le clou qui dépasse). Par cette métaphore, on comprend mieux les tenants d'une certaine vision de l'éducation au Japon.

En effet, cette éducation tend à inculquer dans l'inconscient collectif des notions qui se cristallisent assez bien dans le terme *shakaijin* 社会人 (littéralement la personne sociale), à savoir qu'en tant qu'individu il ne vaut mieux pas faire de « vague », ne pas se montrer différent du voisin ou encore, par tout ce que cela entend, être conforme aux membres du groupe. Au Japon, la polémique et la confrontation verbale sont vues comme des choses brisant l'harmonie collective, le *wa* 和. D'après le psychiatre Takahashi Toru 高橋 徹, grammaticalement la langue japonaise offre au sujet la distinction entre plusieurs « Je ». « Je » ne s'affirme pas en tant que tel mais se détermine en fonction de son ou ses interlocuteurs. Les Japonais se définissent en tant que sujets adaptables en fonction de l'environnement.

C'est pourquoi son positionnement de choix en japonais selon les registres de langage se

⁴⁵ Dans *Otaku : Les Enfants du virtuel*, préfacé par le cinéaste Jean Jacques Beineix (qui réalisa un documentaire sur le sujet des otakus, *Otaku : fils de l'Empire du virtuel* diffusé à la télévision sur France2 en 1994), Paris, Denoël, 1999.

⁴⁶ Dans *Otaku : Les Enfants du virtuel*, p171.

fait de manière unique et avant tout pour conserver une harmonie avec ses différents interlocuteurs. Cette faculté d'adaptation proviendrait selon le psychiatre Doi Takeo 土居 健郎⁴⁷ (1920 -2009) du désir du sujet japonais de ne jamais entrer en conflit avec son entourage, d'être toujours apte à être « indulgé » comme l'enfant l'est par sa mère. Ceci est le concept même de l'*amae* 甘え (réclamation de sollicitude) qui recouvre une idée d'indulgence mais aussi de dépendance envers autrui à l'intérieur d'un groupe. Ainsi le concept d'*amae* explique en partie l'importance aux yeux des Japonais du fait de ne pas créer de conflits ouverts. Comme nous venons de le voir, les relations humaines au Japon sont dirigées par des règles spécifiques et complexes, basées sur la notion d'appartenance à différents groupes. Tout d'abord le cercle du *uchi* うち, le domaine du personnel, sa famille, sa classe, son entreprise etc, et le cercle du *soto* そと, ce qui est extérieur à soi, ceux avec qui on n'a pas de rapport direct. Ces règles peuvent sembler opaques à l'observateur étranger. Jacqueline Pigeot⁴⁸ dans son article à propos des relations humaines dans le groupe d'après les *nihonjinron* 日本人論, que l'on peut traduire par « essais sur les japonais » ou encore « traités de la japonité » nous éclaire par les analyses et commentaires d'historiens, d'ethnologues et sociologues sur la perception purement japonaise de la vie en société. Les *nihonjinron* évoquent la spécificité de la culture nipponne, car il existerait un type de relations humaines dont le Japon détiendrait l'exclusivité. C'est cette fameuse « cohésion » de groupe qui permet au Japon de réaliser le « miracle » économique que l'on sait. Les relations interpersonnelles sont d'après les *nihonjinron* caractérisées par l'harmonie, le *wa* 和 ou *chôwa* 調和 des relations familiales. La famille au sens premier du terme est un effet un paradigme de l'organisation du groupe.

⁴⁷ Psychiatre et psychanalyste japonais, il introduit le concept d'*amae* dans son ouvrage *Amae no Kozo* 『「甘え」の構造』 (La structure de l'*amae*) publié en 1971 et traduit en américain en 1973.

⁴⁸ *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien* (XIème-XIIIème siècle), Paris, Editions Gallimard, 2003.

On peut remarquer une analogie entre la structure du groupe familial qui s'ordonne hiérarchiquement et celle de tout autre type de groupe, *shûdan* 集団 ou *guruppu* グループ en japonais. Dans les *nihonjinron*, le groupe témoin est l'entreprise dans laquelle règne la hiérarchie sociale, et selon Sabata Toyoyuki 鯖田豊之⁴⁹ (1926-2001) on constate une absence de classe sociale au Japon⁵⁰. On peut également remarquer la quasi absence de lutte des classes au Japon. Jean-Luc Azra⁵¹ montre par exemple l'importance de la solidarité verticale au sein du groupe qui existe au Japon (exemple: employés de l'entreprise Sony), alors qu'en France on remarque une solidarité horizontale: les médecins, les fonctionnaires, les cadres, les chefs d'entreprises etc. Nous sommes ainsi confrontés à des groupes concrets comme la famille, l'entreprise etc. et à un groupe totalisant: le Japon caractérisé par diverses appellations comme *wagakuni* 我が国 (mon pays), *nihonshakai* 日本社会 (la société japonaise). Une autre notion particulière des relations humaines au Japon, mise en avant dans les *nihonjinron* est la notion de *ningensei* 人間性 (sentiment humain) ou *giri* 義理. En effet, comme on dépend du groupe, on lui doit allégeance et ce sont ces notions d'humanité et de devoir qui permettent l'harmonie de la société. En cas de faute commise par un de ses membres, le groupe n'hésitera pas à désavouer ce dernier pour éviter le conflit avec un autre groupe. On constate cependant une remise en question des schèmes et préceptes expliqués ci-dessus par la jeunesse japonaise et ce dès la fin des années 1950.

⁴⁹ Historien et critique japonais, auteur de *Nihon wo minaosu sono rekishi to kokuminsei* 『日本を見なおす その歴史と国民性』 (1964).

⁵⁰ Affirmation pouvant être discutée, lorsque l'on pense aux *Burakumin* 部落民 par exemple qui subissent un ostracisme.

⁵¹ Voir *Les japonais sont-ils différents ? , 62 clefs pour comprendre le Japon ordinaire*, Paris, Connaissances et savoir Eds, 2011.

Nous arrivons ici au cœur même de la problématique de notre travail qui s'intéressera justement à ces individus qui se sentant rejetés, incompris ou tout simplement ayant envie de s'amuser, forment de nouveaux groupes de plus ou moins grande envergure avec des mœurs nouvelles et une apparence particulière, parfois des groupes de petite délinquance, ces groupes ou bandes répondent au terme générique de *zoku* 族⁵² la tribu, la famille.

Zoku 族, le sous groupe

La première tribu, famille de la jeunesse d'après-guerre est le *taiyôzoku*, cependant cette terminaison en *zoku* existait déjà auparavant. Nous allons étudier l'évolution de ce terme. On retrouve le caractère *zoku* 族 dans *minzoku* 民族, le peuple, la nation, *kazoku* 華族 (l'ancienne noblesse japonaise de 1869 à 1947), *ichizokurôtô* 一族郎党 (famille noble (de *bushi*) au sens large du terme). On remarque que la façon d'employer cette terminaison comme dans *taiyôzoku* est assez peu commune avant guerre. En 1931, le terme *birokozoku* ビロコ族 est utilisé dans la revue *Hanzai Gakka* 犯罪科学 (Etude criminelle) par Kawashima Fumio 川島文郎 dans un article sur le verlan *birokugo* ビロコ語 (*korobi* コロビ転び, à l'envers) utilisé par les camelots et forains. Cependant, la terminaison en *zoku* ne devint pas à la mode. Celle-ci fut en vogue après-guerre avec le terme *shayôzoku* 斜陽 dérivé du roman de Dazai et qui désigne la classe qui s'est effondrée après-guerre (les nobles ruinés). A partir des années 1950, les médias ont créé de nombreuses appellations avec *zoku* :

Les *achira zoku* あちら族 (1950), 5 ans après la guerre qui désignent les artistes et intellectuels qui se sont rendus à l'étranger.

⁵² Voir l'ouvrage de Namaba Kôji 難波功士, *Zoku no keijugaku : yusu sabukaruchazu no sengoshi* 『族の系譜学 : ユース・サブカルチャーズの戦後史』 (Généalogie des « familles », les sous cultures de la jeunesse d'après-guerre), Tôkyô, Seikyûsha, 青弓社, 2007.

Les *oyayubi zoku* 親指族 (1951), les personnes qui pratiquent le pachinko (machine à sous japonaise) de manière excessive, en référence au mouvement du pouce fait pour évoquer la pratique du pachinko et inviter à s'y rendre.

Les *sorazoku* ソーラー 族 et *mihazoku* ミーハー族, les gens qui sont extrêmes frivoles, futiles.

En 1956, *taiyôzoku* 太陽族 est le premier terme réservé à la jeunesse.

On peut diviser en deux catégories, les groupes répondant à l'appellation de *zoku* : ceux émanant d'un roman, symbole d'une génération ou représentatif du mode de vie de certains jeunes, puis ceux évoquant des tendances généralisées ou des groupes rappelant la structure du *gang* urbain.

Nous allons commencer cette énumération avec la catégorie littéraire :

Le *Shayôzoku* 斜陽族 (influencé par un roman de Dazai Osamu 太宰治⁵³, *Shayô* 斜陽) de 1947, qui sont des bourgeois déclassés de l'après-guerre.

Le *Taiyôzoku* 太陽族⁵⁴ (la famille du soleil, inspiré du roman d'Ishihara Shintarô 石原慎太郎⁵⁵ *Taiyô no kisetsu* 太陽の季節) de 1956, les jeunes aux mœurs libérées gravitant autour des frères Ishihara.

L'*Yûgurezoku* 夕暮族, en référence au roman de 1978 de Yoshiyuki Junnosuke 吉行淳之介⁵⁶, *Yûgure made* 夕暮まで (Jusqu'au coucher du soleil), qui parle des couples composés d'une jeune femme et d'un homme dans la quarantaine. Le terme *tonderu onna*

⁵³ Romancier japonais (1909 1948), dont le vrai nom est Tsushima Shûji 津島 修治.

⁵⁴ A l'origine du *taiyôzoku* on trouve les *mambozoku* マンボ族, ces jeunes étudiants qui fréquentent les pistes de danse des boîtes de nuit pour y danser le mambo.

⁵⁵ Ecrivain et homme politique japonais né en 1932. Frère aîné du célèbre acteur Ishihara Yûjirô 石原 裕次郎 (1934 1987)

⁵⁶ Romancier japonais (1924 1994), lauréat du Prix littéraire Akutagawa Shô 芥川賞 en 1954.

翔んでる女 deviendra à la mode pour désigner les jeunes femmes indépendantes.

Le *Kurisutaru zoku* クリスタル族 (la famille de Cristal) qui tire son nom du roman de 1981, *Nantonaku cristal* なんとなく、クリスタル de Tanaka Yasuo 田中康夫⁵⁷. Ce courant désigne une jeunesse dorée qui vit par et pour la société de consommation.

Le *Noruwezoku* ノルウェイ族 (la famille de Norvège), inspiré du roman ノルウェイの森 (La forêt de Norvège⁵⁸) de Murakami Haruki 村上 春樹⁵⁹ sorti en 1988. Ce terme évoque la jeunesse post 1968.

Dans les années 1960, de plus en plus de jeunes passent du statut de lycéens à celui d'étudiants. Au milieu de cette décennie on assiste à ce que le sociologue décrit comme un *youthquake* de sous culture de la jeunesse dont l'épicentre est le quartier de Shinjuku à Tokyo. D'inspiration *beatnik* on voit apparaître les *bitto zoku* ビート族 ou les ファンキー族 *fanki zoku*.

Les *Miyukizoku* みゆき族, à l'été 1964, des jeunes (garçons et filles) appartenant à la classe moyenne venus de la banlieue de Tôkyô (Saitama, Chiba), (en opposition aux *Roppongi zoku* 六本木族 qui sont du centre de Tôkyô et proviennent de familles aisées.) se retrouvent dans le quartier de Ginza 銀座 plus spécialement dans la rue Miyuki みゆき通り principalement pour y faire des rencontres amoureuses et les magasins. Leur source d'inspiration première est le magazine de mode masculine *heibon panchi* 平凡パンチ.

Ils n'ont rien de rebelle à la différence de leurs contemporains, les *Kaminarizoku* カミナリ族, sur lesquels nous reviendrons.

Les *Fûtenzoku* フーテン族⁶⁰ (瘋癲, sans occupation) équivalents des *Hippies* américains de

⁵⁷ Ecrivain et homme politique japonais né en 1956. Il crée son propre parti *shintô nippon* 新党日本 en 2005.

⁵⁸ Sorti en France sous le titre La ballade de l'impossible, le roman est adapté au cinéma par le réalisateur vietnamien Trần Anh Hùng en 2010

⁵⁹ Romancier et traducteur littéraire (de l'anglais américain au japonais) japonais né en 1949 à Kyôto.

⁶⁰ On peut considérer que les personnages de la série de films de la Nikkatsu 日活, *Nora neko rokku* 野良猫口

1960 à 70.

Nous allons continuer avec les groupes de culture de rue qui flirtent avec la délinquance, proches des *bikers* américains, des *mods* anglais ou des blousons noirs français, voire des *gangs* américains :

Le *Kaminarizoku* カミナリ族 (la tribu du tonnerre, faisant allusion au bruit assourdissant des voitures ou motos, le terme est créé en 1959, on peut les considérer comme des pré *Bôsôzoku*).

Les *Bôsôzoku* 暴走族 (littéralement ceux qui sont hors de contrôle) des jeunes reconnaissables à leur accoutrement le plus souvent en moto qui paradedent en ville de nuit.

Un chapitre de notre recherche leur sera consacré ainsi qu'à leur représentation.

Les *Driftzoku* ドリフト族, là aussi, c'est un terme lié à l'automobile et qui désigne des jeunes qui pratiquent le *drift*, qu'on appelle également *Hashiriya* 走り屋, une sous-catégorie des *bôsôzoku*, voire une appellation différente, le terme *hashiriya* apparaît dans les années 1980).

Les *yanki* ヤンキー⁶¹, appellation faisant probablement référence à l'attitude rebelle, non japonaise de ces jeunes (garçons et filles) « américanisés » (yankee) selon Satô Ikuya 佐藤 郁哉⁶². Le terme *yanki* et les individus qu'il définit est communément associé à la délinquance, d'où les appellations de *hikôshônen* 非行少年 ou *furyôshûdan* 不良集団 en japonais. Si la plupart des *bôsôzoku* sont vus comme des *yanki* l'inverse n'est pas toujours vrai. Ce qui caractérise les *yanki* est leur tenue et leur coupe de cheveux. Leur apparence est évolutive depuis les années 1970 (quand on utilisait afin de les désigner le terme *tsuppari* ツッパリ pour

ツク sont des *futenzoku*.

⁶¹ Voir Igarashi Taro 五十嵐太郎, *Yankibunkaron josetsu* ヤンキー文化論序説 (Introduction à la culture yankee), Tôkyô, Kawadeshobôshinsha 河出書房新社, 2009.

⁶² Dans *Yanki bôsôzoku, shakaijin* ヤンキー・暴走族・社会人 (Yankee, bôsôzoku, adulte), Tôkyô, Shinyôsha 新曜社, 1985.

les garçons et *sukeban* スケバン (女番、スケ番) pour les filles⁶³), cependant ils ont souvent les cheveux décolorés ou permanentés et portent des vêtements voyants, des blazers en cuir dans les années 70 puis un mélange de *sports wear* à l'américaine et de look de surfeur à partir des années 90.

Le style vestimentaire d'origine du mouvement est ce qu'on appellera plus tard *kurashiku yanki* クラシックヤンキー en opposition aux *neo yanki* ネオヤンキー à partir des années 2000, que sont les *gyaruo* ギャル男 (équivalent masculin des ギャル *gyaru*, jeunes filles à la peau bronzée et aux cheveux **décolorés**), *hippu hoppu yanki* ヒップホップヤンキー et les *oraora* 悪羅悪羅 (ceux qui portent des vêtements noirs avec des motifs dorés).

Quand les *yanki* se rassemblent, ils le font sans réel but à l'esprit. Ils se retrouvent simplement dans un endroit habituel et conversent à vive voix. Le plus souvent ils arpentent les rues à la recherche d'un peu « d'action », ce qui consiste à se battre etc. On peut dire que le comportement des *yanki* est basé sur une dualité, en effet ils cherchent à défier la culture populaire et dans le même temps se conforment à certains standards sociaux (la hiérarchie par exemple). Ils recherchent avant tout les sensations fortes, l'amusement le *asobi* 遊び.

Les *chima* チーマー (teamer), le terme vient de l'anglais *team*, c'est un autre type de groupe urbain différent des *bôsôzoku* et des *yanki* (on peut ici faire une analogie avec les « tribus » urbaines britanniques, les mods et les rockers puis les punks et les skinheads). Les *chima* font leur apparition à Shibuya (quartier de Tôkyô) à la fin des années 1980 et occuperont les rues pendant les 1990. Ce sont des lycéens ou jeunes adultes, ils ont souvent les cheveux longs retenus par des bandeaux, ils apprécient le hard rock et le surf. On peut voir des *chima* dans le

⁶³ Une série de films de la toei 東映 leur sera consacrée sous le titre *Sukebancho* 女番長 avec l'actrice Sugimoto Miki 杉本美樹

film *Bullet ballet* バレットバレエ de Tsukamoto Shinya 塚本 晋也 de 1999.

Les *karagyangu* カラーギャング color gang, si l'inspiration des *chima* est la sous culture *white trash*, celle des *karagyangu* puise chez les gangs de rue afro-américains, les bloods et crips. Ils arborent ainsi des couleurs différentes (bleu, rouge etc) selon leur appartenance à un groupe et sont vêtus à la mode hip-hop. Leur nombre devient important dans la première moitié des années 2000, au détriment des *chima*.

Nous allons poursuivre notre énumération avec des groupes liés davantage aux fluctuations de la société.

Dans son ouvrage⁶⁴, Muriel Jolivet évoque les *nagarazoku* ながら族, le terme apparaît en 1958, pour désigner ceux qui étudient en écoutant de la musique ou qui mangent en regardant la télévision, *nagara* apposé à un verbe indique le fait de faire plusieurs actions à la fois.

La jeunesse post-1968 est la première génération qui n'a pas connu la guerre, elle appartient à la classe moyenne, voire aisée, elle est apolitique. Le journaliste Chikushi Tetsuya 筑紫 哲也 (1935-2008) crée le terme *shinjinrui* 新人類 pour la décrire. Dix ans après en 1978 apparaît l'appellation *Moratorium ningen* モラトリアム人間. Muriel Jolivet nous indique que le terme : « a été repris au psychanalyste Okonogi Keigo (1930-2003)⁶⁵ après la publication de son livre *Moratorium ningen no jidai* (L'ère des jeunes en moratorium). Ce terme s'appliquait à l'origine aux collégiens et aux lycéens, mais s'est étendu aux étudiants, de moins en moins pressés de sortir de leur cocon. ».

⁶⁴ *Japon la crise des modèles*, Arles, Picquier, 2010.

⁶⁵ Okonogi Keigo 小此木啓吾, *Moratorium ningen no jidai* モラトリアム人間の時代 (L'époque du moratorium humain), Chûôkôron shinsha 中央公論新社、1978

Au début des années 1980, on voit apparaître des groupes dont le liant est souvent la mode, le matériel comme les *takenokozoku* 竹の子族 dont le nom est tiré de Takeshita dôri 竹下通り à Harajuku, des lycéens venus des banlieues de Tôkyô s'habillant d'une certaine façon.

Viennent ensuite les *Kurisutaru zoku* mentionnés plus haut, la jeunesse aisée. Puis les *Hanazoku* 花族 (lectrices du magazine féminin Hanako) ou *dokushin kizoku* 独身貴族 (les aristocrates célibataires) et leur équivalent masculin les *burando no otoko* ブランドの男 (littéralement homme de marque) ou *city boy* シティボーイ (garçon de la ville) lecteurs assidus du magazine Popeye.

Puis au fur et à mesure de l'avancée du consumérisme, on voit apparaître au milieu des années 1980 les *Otakuzoku* ou *moezoku*, de jeunes hommes, collectionneurs de mangas, d'anime etc, vivant dans le virtuel. Plus on avance dans le temps, plus la notion de groupe s'atténue pour laisser place à des activités solitaires, à la réclusion volontaire.

Phénomène qu'on appelle en japonais *Hikikomori*.

Dans notre étude nous allons traiter directement de films mettant en scène des jeunes affiliés au *Taiyôzoku* dans les films du même nom, *Taiyôzoku eiga*. Nous allons également travailler sur la représentation de jeunes hippies les *futenzoku* et des bandes de motards, les *bôsôzoku*.

Quelques *bôsôzoku* et *yanki* deviennent *chimpira* (caïd de rue) voire même *yakuza* (mafieux japonais). Nous consacrerons un chapitre de notre travail à la représentation cinématographique du *yakuza*.

Pour finir la période 1990-2000, nous fera rencontrer des *neo yanki*, ainsi que des personnages solitaires proches de l'otakisme.

4-La jeunesse d'après guerre

Le 15 août 1945 la guerre du Pacifique qui opposait l'armée impériale japonaise à

l'armée des Etats-Unis d'Amérique prend fin. On fait souvent référence à l'année 1945, comme année zéro, qui fait écho à l'heure zéro allemande *Stunde Null*⁶⁶, *zéro nen* ゼロ年、*reinen* 零年 en japonais. En effet le Japon a connu l'holocauste atomique à Hiroshima et Nagasaki, le pays est en ruine, tout est à reconstruire. Afin de mieux comprendre le pays conquis, les forces d'occupation américaine vont se référer à un ouvrage de l'anthropologue Ruth Benedict « Le chrysanthème et le sabre » publié en 1946. Nous allons afin d'appréhender cette jeunesse d'après-guerre *Apurezoku* アプレ族, nous allons nous baser sur l'étude de Jean Stoetzel ironiquement appelée « Jeunesse sans chrysanthème ni sabre »⁶⁷ parue en 1951.

Afin d'essayer de comprendre la psychologie des jeunes de l'après-guerre nous allons nous référer à une enquête de l'Unesco effectuée à la fin de l'année 1951 par Jean Stoetzel⁶⁸. En 1945, après la défaite du Japon lors de la guerre du pacifique, les puissances occidentales, plus particulièrement les Etats-Unis sous la direction du Général Douglas MacArthur (1880-1964) nommé commandant suprême des forces alliées et surnommé au Japon *gainjin shōgun* 外人将軍 (le seigneur étranger), vont grandement influencer sur la direction future du Japon. Par exemple « *L'Empereur subsiste, certes mais seulement comme un symbole de l'unité nationale. La souveraineté a été remise au peuple. Le droit de la famille, les conditions légales des femmes ont complètement changé de caractère. Une véritable révolution socio-économique a été réalisée avec la réforme*

⁶⁶ En référence à la capitulation du gouvernement nazi le 8 mai 1945.

⁶⁷ Jeunesse sans chrysanthème ni sabre : Etude sur les attitudes de la jeunesse japonaise d'après-guerre, Paris, Plon, 1954.

⁶⁸ Son travail a été rassemblé dans un ouvrage portant le nom de *Jeunesse sans chrysanthème ni sabre*, titre faisant référence à l'ouvrage de Ruth Benedict sur le Japon *Le Chrysanthème et le sabre*. Traduit de l'américain par Lise Mécréant, Arles, Picquier, 1995.

agraire et la dispersion des zaibatsu ». Des changements d'ordres politico-culturels donc, nous reviendrons plus tard sur la place de la politique chez les jeunes dans cette étude. On peut observer des changements dans la sphère privée également, plus précisément dans la cellule familiale, structure de référence de la société japonaise. Jean Stoetzel remarque : « *Or dans ce domaine de la vie familiale, les jeunes et leurs aînés ont le sentiment que les choses sont en train de changer, que la nouvelle génération ne veut plus suivre les exemples de celles qui l'ont précédée* ». L'éclatement de la famille comme elle était connue jusqu'à présent est une des causes (avec un fort exode rural et une urbanisation importante) de l'augmentation de la délinquance juvénile sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. A ce propos Stoetzel cite un certain juge Morita qui constate « *le fait que la famille n'intéresse plus, un grand nombre de jeunes « n'a plus de charme pour eux* » ». Plus loin Stoetzel poursuit : « Un groupe d'instituteurs avec qui nous avons pu converser à Sapporo nous ont dit que les conflits entre parents et enfants augmentent ; non pas disaient-ils à cause de la suppression de l'instruction morale dans les écoles, mais par la suite d'une fausse interprétation de l'idée de liberté : « *La démocratie, expliquaient-ils, est mal comprise* ». Plus loin p164, il poursuit : Les conflits ont lieu « *entre les opinions démodées et les opinions nouvelles concernant des problèmes sociaux tels que le divorce, l'égalité des sexes et les principes d'éducation des frères et des sœurs...* » Cependant et c'est à souligner selon les résultats de l'enquête p169 : « *Il apparaît bien que la tradition de respect et d'obéissance reste forte au Japon. C'est ce qu'établit l'enquête de l'Institut national de recherches sur l'opinion publique* ». Intéressons nous à la morale de ces jeunes dont il sera beaucoup question dans notre étude. D'après l'enquête de Stoetzel p189 d'un point de vue religieux : « le shintoïsme d'Etat a été aboli et dénoncé comme pernicieux », « *le nombre de chrétiens est très faible au Japon, inférieur à 400 000, c'est-à-dire moins de 0, 5%* ». Quand il est question de morale p191, il est dit ceci : « La

morale est une institution en état de crise. L'enseignement de la morale a été suspendu dans les écoles. Les adultes sont enclins à dénoncer la récente immoralité des jeunes. Dans les universités, certains nous ont dit : « On distribue trop d'instruction intellectuelle, pas assez d'éducation morale. Ils sont donc jugés ainsi par leurs pairs mais quelles sont donc les valeurs personnelles des jeunes ?

Toujours d'après la même enquête p199 : « *Ils conservent un grand respect pour les formes de l'autorité civile et pour la personne de l'Empereur* ». Qu'en est-il de l'opinion des jeunes femmes japonaises : « *Si certaines femmes réclament très haut l'égalité des droits et des conditions, bien des jeunes femmes admettent spontanément qu'elles aiment autant conserver leur statut antérieur* ». Affirmation qui sera confirmée par la représentation des femmes dans les films du *Taiyôzoku* par exemple. P200 il est question de la personnalité des jeunes : « *La différence entre les deux types de personnalité, personnalité juvénile et personnalité adulte, est essentiellement couverte par la notion d'immaturité. En fait, l'analyse des traits de la personnalité des jeunes Japonais va révéler beaucoup d'immaturité* ». p222, il est question d'un trait de caractère important des jeunes japonais puisque nous avons construit notre plan sur cette idée (celle de l'appartenance à un groupe), la dépendance personnelle : « *En réalité l'un des traits de personnalité qui ressort le plus clairement des différentes enquêtes, c'est la grande dépendance des jeunes Japonais. Ils ont besoin de se reposer sur les autres, ils ont besoin d'autrui* ». Cependant du groupe naît la compétition qui est synonyme d'ambition, les jeunes japonais sont ainsi ambitieux et également optimistes face à l'avenir comme on peut le lire p207 : « *L'ambition est encore bien plus développée chez les jeunes : en dessous de vingt ans, elle est trois fois plus fréquente qu'au-delà de trente ans ; le désir de se faire un nom est la réponse d'un jeune sur trois* ». Plus loin : « *Cette ambition très ouverte s'accompagne chez les jeunes de beaucoup de confiance en soi* ». Ce qui est assez

visible dans les films du *Taiyôzoku* toujours. Ces jeunes ambitieux correspondent au type dit économique : « *La fréquence du type économique, dont l'intérêt est centré sur la valeur d'utilité, ne surprend pas dans une société moderne à base commerciale et industrielle* ». A contrario : « *Le faible nombre de sujets appartenant au type politique est probablement plus significatif d'une société qui a tendu traditionnellement à ne pas développer la volonté de puissance, au moins sous sa forme individuelle.* ». Une dernière remarque de cette enquête a particulièrement attiré notre attention : « *Par contre, les jeunes se montrent bien plus sensibles aux valeurs politiques, théoriques et esthétiques que leurs aînés* ». Un réalisateur comme Oshima Nagisa synthétise parfaitement ces nouvelles sensibilités.

5-Le seishun eiga, cinéma sur la jeunesse.

Le cinéma japonais connaît autant de genres que la jeunesse du pays de sous groupes : Le *jidai geki* (film historique dont l'action se passe avant l'ère Meiji) qui a pour sous genre le *chambara* ちゃんばら ou *kengeki* 剣劇 (films de sabre, l'équivalent japonais du film de cape et d'épée), le *meiji mono* 明治もの (dont l'action se déroule pendant l'ère Meiji) le *gendai geki* 現代劇 (films contemporains), le *shomin geki* 庶民劇 (le « bas peuple », les gens ordinaires) ou *shôshimin eiga* 小市民映画 (la basse classe moyenne) (des films se focalisant sur les personnes appartenant à la classe moyenne, ceux de Ozu Yasujirô et Naruse Mikio), le *yakuza eiga* やくざ映画 (le film de gangsters avec deux sous genres le *ninkyô eiga* 任侠 ou 仁侠 (deux combinaisons de caractères possibles) 映画 (film de chevalerie) le *jitsuroku eiga* 実録映画 (film document), la nouvelle vague *shôchiku* 松竹ヌーヴェルヴァーグ, le *pink eiga* ピンク映画 (films érotiques) dont les films *roman porno* de la *nikkatsu* 日活ロマンポルノ (de 1971 à 1988), le *kaijû eiga* 怪獣

映画 (films de monstres), le *bake mono* 化けもの (films de fantômes) et son sous genre le *bake-neko-mono* 化け猫もの (film de chat(te)-fantôme, où les femmes se transforment en chattes maléfiques). Les films ayant pour sujet la jeunesse ont pour appellation *seishun eiga* 青春映画 (films sur la jeunesse). C'est un genre de films qui met en scène les rêves et échecs, l'amitié et l'amour, l'aventure et le voyage de jeunes gens. Beaucoup des films de ce genre sont adaptés de *bestseller*. Ce qui définit le genre sont les thèmes suivants : Le sport, les amours tragiques, la camaraderie, les épreuves (de la vie) à surmonter. Ces thèmes sont adaptés à la mode de l'époque et le but de ces films est de susciter la sympathie et l'adhésion du spectateur envers les personnages. Cependant les films ayant en arrière plan une histoire d'amour malheureuse (à la façon du Roméo et Juliette de William Shakespeare) entre deux protagonistes pour des raisons sociales, familiales, ethnico religieuses sont nombreux dans le genre. Le film *West Side Story* (une comédie musicale) de Robert Wise et Jerome Robbins sorti en 1961 peut être pris en exemple. Plus récemment le film *GO*⁶⁹ qui narre l'histoire d'amour difficile entre un jeune japonais d'origine coréenne *zainichi korian* 在日コリアン et une japonaise de bonne famille est un bon paradigme de la définition.

Cependant notre étude ne portera pas particulièrement sur le *seishun eiga*, même si certains films que nous analyserons peuvent répondre à cette appellation. Par exemple en 1956 les films du *Taiyôzoku eiga* 太陽族映画 qui peuvent rentrer dans la catégorie *seishun eiga* ou en être un sous-genre accompagnent le *Jimmu boom*⁷⁰, l'expansion économique. L'année 1955 est aussi à ce titre parfois nommée année zéro, car elle symbolise la renaissance économique du Japon. Au cours des années 1960 les stars du

⁶⁹ Adapté du roman de Kaneshiro Kazuki 金城 一紀 et réalisé par Kunisada Isao 行定 勲 en 2001.

⁷⁰ Voir Jacques Gravereau, *Le Japon au XXème siècle*, Paris, Seuil, 1993.

seishun eiga sont Ishihara Shintarô 石原 裕次郎 et Yoshinaga Sayuri 吉永 小百合. On peut les voir respectivement dans *Hi no ataru sakamichi* 陽のあたる坂道⁷¹ (La pente ensoleillée) de Tasaka Tomotaka 田坂 具隆 (1902-1974) de 1958 et *Kyupora no aru machi* キューポラのある街 (La ville où se trouve la fonderie de fer) de 1962 par Urayama Kirio 浦山 桐郎 (1930-1985) sur un scénario de Imamura Shohei 今村 昌平. Suzuki Seijun 鈴木 清順 (né en 1923) a réalisé deux films que l'on peut considérer comme des *sheishun eiga*, *Akutaro* 悪太郎 (Le mauvais bougre) en 1963 et *kenka eleji i kenka eireiji* en 1966 (que nous étudierons plus particulièrement).

Ils ont parfois pour toile de fond le *anpo tôsô* 安保闘争 (La lutte contre le renouvellement de traité de paix avec les Etats-Unis) et à la fin des années 60, 1968-69 le *gakuen tôsô* 学園闘争 (l'équivalent du mai 68 français).

Hatsu koi jigokuhen 初恋・地獄篇 (Premier amour, l'enfer) de Susumi Hani 羽仁進 (né en 1928), sorti en 1968.

A partir des années 1970, la fréquentation des cinémas est en baisse et le public essentiellement composé de jeunes.

Fujita Toshiya 藤田 敏八, à qui nous consacrerons une partie de notre travail avant de réaliser des films *roman porno* est assez prolifique dans la catégorie *seishun eiga* avec un diptyque :

Hikô shônen, hi no de no sakebi 非行少年 陽の出の叫び (Jeunes délinquants, cri à la lueur du soleil), Nikkatsu 日活, 1967.

Hikô shônen, wakamono no toride 非行少年 若者の砦 (Jeunes délinquants, la forteresse de la jeunesse), Nikkatsu 日活, 1970.

Et une trilogie:

Aka chôchin 赤ちょうちん (Lanterne rouge), 1974.

⁷¹ Tiré du roman de Ishizaka Yôjirô 石坂 洋次郎 (1900-1986), qui sera adapté plusieurs fois à l'écran.

Imôto 妹 (Petite soeur), 1974.

Virgin blues バージンブルース (Le blues des vierges), 1974.

Dans les années 1970, on constate également plus de violence scolaire, cela se traduit dans des films comme :

Hangyaku no melody 反逆のメロディー (La mélodie de la révolte) 1970, de Sawada Hiroyuki 澤田幸弘⁷².

Seishun no satetsu 青春の蹉跌 (L'échec de la jeunesse) 1974, de Kumashiro Tatsumi 神代 辰巳 (1927-1995).

Le seishun eiga en tant que tel correspond davantage selon nous aux films de la décennie 1980, des films narrant la vie de collégiens ou lycéens (souvent de province), mettant en scène leurs histoires de cœur, de camaraderie. On peut donner comme exemple :

-*Tenkôsei* 転校生 (Changement d'école), 1982.

-*Sabishinbô* さびしんぼう (Lonely heart), 1985 d'Obayashi Nobuhiko 大林 宣彦 (né en 1938)

-*Sailor fuku to kikanjû* セーラー服と機関銃 (Sailor fuku et mitraillette) 1981, de Sômai Shinji 相米 慎二 (1948-2001)

-*Taifu club* 台風クラブ (Le club du typhon) 1985, de Sômai Shinji 相米 慎二

-*Bu-su* (Busu) 1987, d'Ichikawa Jun 市川 準 (1948-2008)

-*Kitchen* キッチン (Cuisine) 1990, de Morita Yoshimitsu 森田 芳光 (1950-2011) d'après le roman de Yoshimoto Banana 吉本 ばなな⁷³.

⁷² Réalisateur japonais né en 1933, il fut assistant de Suzuki Seijun et un des principaux créateurs de la *Nikkatsu Nyu akushion* 日活ニュー・アクション (Nouvelle action de la Nikkatsu), avec Hasebe Yasuharu 長谷部安春 et Ozawa Keiichi 小澤 啓一

⁷³ Romancière japonaise née en 1964, Yoshimoto Mahoko 吉本 真秀子 de son vrai nom. Kitchen est son premier roman paru en 1988, pour lequel elle recevra le prix littéraire *Kaien shinjin bungakushô* 海燕新人文学賞.

-*Love letter* ラブレター, 1995 de Iwai Shunji 岩井 俊二

Puis des films récents mettant en scène des jeunes, qui ont été des succès, font également partie du *seishun eiga* :

-*Hana to Arisu* 花とアリス, 2004 de Iwai Shunji 岩井 俊二.

-*NANA* ナナ, 2005 de Otani Kentaro 大谷 健太郎.

Notre nomenclature de films étudiés est différente et même si les films que nous traiterons ont tous en commun d'avoir comme protagonistes de jeunes gens (du lycéen à l'étudiant, voire jeune adulte), leur autre point commun est que ce sont des jeunes considérés comme à problèmes de par leur comportement, qui ne relève pas forcément de la délinquance juvénile mais qui, en tout cas, peut être considéré comme violent, déviant. C'est en cela que notre étude ne portera pas sur le *seishuneiga* à proprement parler, mais plutôt sur un sous genre qui n'a pas de nom officiel, mais que nous pourrions appeler, *furyô shônen eiga* 不良少年映画 ou *waru no wakamono mono* ワルの若者もの

4-La représentation de la jeunesse dans le cinéma japonais

En choisissant pour évoquer la représentation de la jeunesse japonaise rebelle un médium tel que le cinéma, s'est posée à nous la question de comment l'appréhender comment l'analyser. Pour Jacques Aumont⁷⁴: «*Le but de l'analyse est alors de faire mieux aimer l'œuvre en la faisant mieux comprendre*». Il poursuit : «*Nous considérons par conséquent le film comme une œuvre artistique autonome, susceptible d'engendrer un texte (analyse textuelle) fondant ses significations sur des structures narratives (analyse*

⁷⁴ Dans *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004, p8.

narratologique), sur des données visuelles et sonores (analyse iconique), produisant un effet particulier sur le spectateur (analyse psychanalytique). ». P9, il évoque le critique en ces termes : « L'activité critique a trois fonctions principales : informer, évaluer, promouvoir ». Au sujet de la critique et de l'analyse il conclut p10 : « *Le critique informe et offre un jugement d'appréciation, l'analyste doit produire des connaissances* ». Notre travail relèvera de l'analyse mais plus que les trois formes d'analyse mentionnées ci-dessus, notre choix d'analyse s'est porté sur une analyse socio-historique telle que la pratique Pierre Sorlin⁷⁵, Marc Ferro ou encore Umberto Eco.

Pour Marc Ferro⁷⁶ : « *Le langage* » du cinéma s'avère inintelligible ; comme celui des rêves, il est d'interprétation incertaine ». Il poursuit p38 : « *l'idéologie dominante n'a-t-elle pas fait du cinéma une « usine à rêves » ? Un cinéaste Jean-Luc Godard, ne s'est-il pas demandé lui-même si le cinéma n'avait pas été inventé pour déguiser le réel aux masses* » ? Il s'interroge p40 : « *De quelle réalité le cinéma est-il vraiment l'image ?* ». Marc Ferro répond à cette question de la manière suivante p41 : « *Le film ici, n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus d'esthétique ou d'histoire du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise.* » Il continue à développer son propos p41-42 : « *Analyser dans le film aussi bien, le récit, le décor, l'écriture, les relations du film avec ce qui n'est pas dans le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime. On peut ainsi comprendre non seulement l'œuvre mais aussi la réalité qu'elle figure* ». Nous abondons dans le sens de la pensée de Ferro et nous tenterons d'appliquer ses visions à

⁷⁵ Dans *Sociologie du cinéma*, Aubier, collection historique, 1977.

⁷⁶ Dans *Cinéma et histoire*, Denoël et Gonthier, Paris, 1977, p31.

notre étude. Comme le remarque Emmanuel Ethis⁷⁷, la théorie de Marc Ferro se base sur celle de Siegfried Kracauer (1889-1966), sociologue et historien, lui-même inspiré par Max Weber⁷⁸ (qui a travaillé sur la sociologie de la musique). Pour Kracauer⁷⁹ : *« Un film est un film avant tout parce qu'il profite de toutes les potentialités de l'expression cinématographique. Au regard de toutes les autres formes d'expression artistiques, le cinéma se révèle ainsi par la singularité dans laquelle il entretient une tension permanente et conflictuelle entre sa volonté de dépasser les réalités quotidiennes et la façon dont ces mêmes réalités persistent à émailler toute réaction filmique. De la sorte, même la fiction filmique la plus artificielle qu'on puisse imaginer, faite de décors irréels, de comédiens habillés en costumes improbables, de dialogues sur joués à l'extrême, est porteuse d'expressions propres à caractériser une culture et une époque. »* .

Ethis continue p60 : « Poursuivant la ligne définie par Kracauer, l'ouvrage de Ferro intitulé *Cinéma et Histoire* (1977) reprend et peaufine l'idée suivant laquelle le film peut jouer le rôle d'*indicateur* quant aux impasses d'une société, à ses processus dynamiques, à ses manières de s'inscrire dans l'histoire. Pour l'historien, le cinéma- indicateur peut être envisagé en tant que témoignage social selon quatre modes :

-à travers ses contenus

-à travers son style

-à travers sa façon d'agir sur la société elle-même : certains films parviennent à galvaniser leurs spectateurs, mais aussi à générer le malaise à travers le type de lecture qu'on en fait : on peut observer rétrospectivement les variations historiques de l'interprétation que l'on donne d'une œuvre filmique, variations qui sont révélatrices du substrat idéologique

⁷⁷ Dans *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

⁷⁸ Sociologue et économiste allemand (1864-1920)

⁷⁹ *Sociologie du cinéma et de ses publics*, p56.

dominant dans une société à un moment donné de son histoire.

Comme le remarquent Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye dans leur ouvrage⁸⁰ : « *Un film est un produit culturel inscrit dans un contexte socio-historique donné* » puis de poursuivre : « *Pour comprendre pleinement la production cinématographique d'une période donnée, il faut se faire économiste, historien (des institutions, des techniques, des arts etc.), sociologue et j'en passe* ». C'est ce que nous avons essayé de faire par notre travail, de manière non chronologique mais en traitant du Japon de 1955 à 2000 par le prisme du mauvais garçon. En allant du film à la société japonaise. Cependant Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye précisent p44 : « *Dans un film quel que soit son projet (décrire, distraire, critiquer, dénoncer, militer), la société n'est pas à proprement montrée elle est mise en scène.* ». Ils poursuivent p45 : « *Refllet ou refus (du monde réel), le film constitue un point de vue sur tel ou tel aspect du monde qui lui est contemporain. Il structure la représentation de la société en spectacle, en drame (au sens général du terme) et c'est cette structuration qui fait l'objet des soins de l'analyste.* » Nous avons choisi la date de 1955 pour commencer notre étude car c'est le début d'une nouvelle ère pour le cinéma japonais avec les films dits du *Taiyôzoku* puis la nouvelle vague japonaise qui suivra, nous allons donc analyser un cinéma japonais moderne selon la définition qu'en fait Gilles Deleuze⁸¹ : « *La modernité cinématographique trouve ses origines dans l'Europe de l'après-guerre, avec le néo-réalisme italien.* ». Nous traiterons de la période post 1945 et du cinéma japonais des années 1950 en général dans un texte qui sera mis en annexe de notre recherche.

Toujours selon Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye⁸² : « *Vers la fin des années 50, la*

⁸⁰ *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2012, p43.

⁸¹ Dans *l'Image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

⁸² Dans *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, Collection 128, 1993.

modernité européenne se complexifie sous la pression de facteurs divers : évolution des mentalités...évolution des techniques...influence des autres arts...modifications du milieu cinématographique (producteurs et cinéastes plus indépendants, budgets allégés, tournages plus libres et plus souples). La notion d'auteur fait son apparition, et donne lieu à des œuvres de plus en plus personnelles (Fellini, Bergman, Truffaut). ».

Nous nous intéresserons plus particulièrement dans ce cinéma moderne japonais à la représentation du jeune de style « mauvais garçon », de l'étudiant rebelle au criminel. Car il est en notre sens révélateur comme l'est le personnage principal *yakuza* dans le *yakuza eiga* utilisé comme tel par les différents réalisateurs des fluctuations de la société japonaise dans son ensemble.

Questions soulevées par cette étude

Nous tenterons dans notre étude de répondre aux questions suivantes :

- Définir le jeune en colère au Japon, qu'interroge-t-il, que représente-t-il ?
- On observe un idéal de la jeunesse à partir du milieu des années 1950, une volonté de contact avec le réel, une influence américaine puis européenne. En quoi cela a influencé les metteurs en scène japonais, qu'y a-t-il de japonais dans leur démarche ?
- Qu'exprime le « mauvais garçon » (voire « la mauvaise fille ») le « mauvais garçon » japonais, qu'est ce qui le marginalise, ses actions, ses désirs, expression au travers du regard de l'autre (famille, société...etc) ?
- De suivre avec comme fil conducteur la représentation du mauvais garçon, l'histoire du Japon contemporain. D'aller des films et de leurs contenus à une analyse de la société. Pour éviter le hors-sujet nous avons pris garde à ne choisir que des œuvres qui correspondent pleinement à notre thématique, cependant notre étude par la période qu'elle recouvre et les passerelles qu'elle permet relèvera également de l'histoire du cinéma japonais.

Chapitre I- Les différents groupes de culture populaire/de la jeunesse et leurs représentations

A-Le Taiyôzoku ou l'américanisation du jeune Japonais

1- Expansion économique et saison du soleil

Les jeunes en colère, au comportement social nouveau et aux mœurs différentes des générations antérieures, que l'on pourrait qualifier de « rebelles », furent des héros populaires dans les films américains des années 1950 comme nous le verrons ultérieurement. Lorsque les cinéastes japonais commencèrent à créer leur propre version de cette tendance, se basant en particulier sur les écrits d'Ishihara Shintarô 石原慎太郎 (né en 1932)⁸³, ils réfutèrent les archétypes de la jeunesse maintenus par les générations plus âgées.

Comme nous l'indique l'historien américain Edwin O. Reischauer⁸⁴ : « au milieu des années 1950, les Japonais désignent l'expansion économique par l'expression « *Jinmu boom* » (1955-57) (*Jinmu keiki* 神武景気 en référence à la dynastie impériale fondée par l'empereur du même nom *Jinmu Tennô* 神武天皇 en 660). Cette expansion économique n'est pas due au militarisme (en opposition à la révolution industrielle de l'ère Meiji dont découla l'impérialisme guerrier et conquérant de l'ère Taishô), mais à des retombées de la paix civile. Toutefois peut-être faut-il rappeler qu'à cette époque le Japon sert de base arrière à l'armée américaine qui mène une guerre en Corée voisine. L'année 1955 (qui peut elle aussi être nommée « année zéro »⁸⁵) marque la fin de l'après-guerre et symbolise

⁸³ Romancier, scénariste, puis homme politique. Il a été le maire à tendance populiste de Tôkyô. En 2012 il a créé son propre parti politique *Taiyô no tō* 太陽の党 (le parti du soleil), nom probablement choisi en référence au *taiyôzoku*.

⁸⁴ Dans Histoire du Japon et des japonais de 1945 à nos jours, traduit de l'américain par Richard Dubreuil, Editions du seuil, Paris, 2001.

⁸⁵ En référence à l'année 1945 connue sous le nom de *senjo reinen* 戦後0年, défaite du Japon face aux alliés. Le Japon est en ruine, tout est à refaire. C'est le début d'une nouvelle ère également, la fin de la période

la renaissance économique du Japon, celui-ci exporte, ses usines fonctionnent à plein régime. On remarque également un accroissement de l'épargne domestique, le citoyen japonais peut désormais posséder, les foyers s'équipent en machine à laver, réfrigérateur et télévision en noir et blanc.

Le « miracle économique » produit un véritable choc en retour sur la société et les comportements collectifs. La débâcle de la défaite fait peser un discrédit durable sur toutes les autorités et les valeurs établies. On assiste à un développement urbain considérable qui attire de nombreux ruraux⁸⁶ ainsi qu'à une évolution radicale du concept de famille au Japon. De la famille traditionnelle élargie dans laquelle cohabitent plusieurs générations, on passe à une famille conjugale (nucléaire) composée d'un couple marié et de leurs enfants uniquement. Cette modernisation, quoique déjà amorcée depuis l'époque Meiji, s'accélère encore davantage durant cette période, amenant progrès technologique et meilleure qualité de vie qui en découlent (santé, éducation, machines). Comme le remarque Jacques Gravereau⁸⁷ : « *Les loisirs entrent en force dans la vie quotidienne japonaise, et ceci est une révolution qui bouleverse bien des valeurs. Même si l'on est mal logé ou mal payé, on assiste en foule aux matches de base-ball qui sont devenus la folie nationale depuis l'occupation américaine. On se presse au cinéma, dans des grandes salles où le technicolor a fait son apparition en 1953.* ». La télévision fait également son apparition en 1953 avec deux chaînes, la NHK (Nihon hōsō kyōkai 日本放送協会) et la NTV. Mais les années 1950 restent la décennie du cinéma, cette tendance commence dès la fin de la guerre où le nombre de cinémas passe de 845 en 1945 à 1376 en 1946. A cette

impérialiste.

⁸⁶ Voir les ouvrages de Miyamoto Tsunéichi 宮本常一 (1907-1981) sur le sujet *Mura no wakamonotachi* 村の若者たち (1963) et *Mura no houkai* 村の崩壊 (1972).

⁸⁷ Dans *le Japon au XXème siècle*, Paris, Editions du seuil, 1993, p317.

époque tous les japonais allaient au cinéma plus d'une fois par mois. Avec l'émergence de la presse (les magazines hebdomadaires, on voit apparaître ce qu'on appelle les médias de masse, qui génèrent une véritable culture de masse⁸⁸. Ainsi comme le remarque Jacques Gravereau⁸⁹ : « *Tout va très vite dans cette diffusion, et tout va très fort. Car le message des mass-média, bien pauvre aux yeux de certains, épouse au plus près les goûts des « nouveaux » Japonais, sinon leurs nouvelles valeurs.* »

Néanmoins cette modernisation entraîne aussi des modifications sociétales importantes, dont les jeunes, qui sont par leur statut partie intégrante de ces changements, sont les premiers acteurs. Cette nouvelle société crée de nouveaux besoins, ainsi au cœur des grands pôles urbains on assiste à une augmentation de la criminalité et tout particulièrement de la délinquance juvénile. On constate un déclin des valeurs morales, la jeunesse se cherche des nouveaux idéaux ou alors, afin d'assouvir ses besoins et désirs créés par cette société nouvelle (comme la richesse, hélas également génératrice d'ennui), se montre tout simplement opportuniste. Une scission en deux groupes distincts est à noter, d'une part les étudiants politisés regroupés sous la bannière *Zengakuren* 全学連 (fédération japonaise des associations d'autogestion étudiantes fondée en 1948) diminutif de *Zennihon gakusei jichikaisôrengô* 全日本 学生自治会総連合; d'autre part les étudiants bourgeois et matérialistes. Les membres des *Zengakuren* rejoignent le 1^{er} mai 1952 (quelques jours seulement après la fin de l'occupation américaine) le Parti Communiste japonais dans sa lutte contre l'action du nouveau gouvernement et les termes du traité de paix. Cette journée de protestation est le théâtre d'affrontements violents entre la police et les manifestants. Ishihara n'est en aucun cas solidaire des étudiants frondeurs

⁸⁸ Comme la définit Louis Dollot dans *Culture individuelle et Culture de masse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

⁸⁹ Op cit p318

des *Zengakuren*, ces derniers représentant une intelligentsia de gauche d'inspiration soviétique dite *Russia kei* ロシア型 qu'il conspu. Lui, son frère et les jeunes qui seront la base de ses écrits appartiennent à l'autre mouvance, celle des étudiants au style américain, *America kei*. アメリカ型. Ishihara peut être considéré comme une antithèse du *Kyôyôshugi* 教養主義⁹⁰ que nous explique Takeuchi Yô 竹内洋⁹¹ dans son ouvrage *Kyôyôshugi no botsuraku* 教養主義の没落⁹².

Le « héros », protagoniste principal des œuvres écrites et filmées de la mouvance *Taiyôzoku* 太陽族⁹³ n'est pas à proprement parler un délinquant juvénile et encore moins un jeune politisé, aux idées révolutionnaires comme nous venons de le voir. On pourrait l'analyser plutôt comme un « jouisseur », un hédoniste, avec ses propres règles, qui stigmatise la société de consommation et peut paraître choquant par son égoïsme affiché, égoïsme qui le différencie grandement du « héros » japonais traditionnel chaste et chevaleresque qui a pour habitude et devoir de se sacrifier pour le groupe ou pour son seigneur. Nous voici donc face à une nouvelle catégorie de représentation de la jeunesse, une nouvelle ère (éphémère cependant), la saison du *Taiyôzoku*.

En 1956 au côté du *Taiyôzoku*, les *Gekkô zoku* 月光族 (leur contraire, des jeunes qui n'ont pas les moyens de s'amuser et qui se retrouvent à la plage la nuit tombée), *Ocha to dôjô zoku* お茶と同情族 (Thé et sympathie, inspiré du film de Vincente Minelli de 1956) font également leur apparition.

⁹⁰ Le terme *Kyôyô* voulant dire éducation, nous pourrions traduire *kyôyôshugi* par pédagogisme. Cette appellation peut être aussi renvoyée à la culture universitaire des années 1950, *Gojûmendai campus bunka* 五〇年代キャンパス文化 évoquée dans le même ouvrage par Takeuchi.

⁹¹ Sociologue japonais né en 1942

⁹² *Kyôyôshugi no botsuraku* 教養主義の没落 (l'échec du pédagogisme), Tôkyô, chûokôronshinsha 中央公論新社, 2003.

⁹³ Littéralement « la famille (le groupe, la tribu) du soleil ».

On peut ici noter comme le remarque Toshiko Ellis⁹⁴ que les travaux littéraires de Dazai comme ceux de Shiga Naoya 志賀 直哉 (1883-1971) ont pour thème central la famille, *ie* 家 puis *kazoku* 家族. Pour les *Apurezoku* dont fait partie Ishihara ainsi que pour d'autres auteurs de cette génération (ceux qui ont connu la défaite de 1945 vers l'âge de 20 ans) attirent l'attention dans leur volonté d'explorer la réalité de la famille après la déconstruction de l'ordre de la famille/maison *ie* : « *In the post 1945 period, the generation of writers that experienced Japan's defeat in their 20s attracted particular critical attention through their persistent attempts to explore the reality of the family after the breakdown of the ie order* ». Eto Jun 江藤 淳 dans *Seijuku to sôshitsu* 成熟と喪失⁹⁵ (Maturité et perte) évoquent le fait que des écrivains de sa génération tels que Kojima Nobuo 小島 信夫⁹⁶ (1915-2006) et Yasuoka Shôtarô 安岡 章太郎⁹⁷ (1920-2013) ont confronté la chute de l'ancien système familial signifiée par la perte de la dignité parentale dans le Japon d'après-guerre. On pense immédiatement à un conflit de générations entre les *Apurezoku* et la génération d'avant guerre, celle née pendant les ères Meiji et Taishô. Pierre Bourdieu⁹⁸ voit les conflits de générations de la sorte : « *Une chose très simple, et à laquelle on ne pense pas, c'est que les aspirations des générations successives, des parents et des enfants sont constitués par rapport à des états différents de la structure de la distribution des biens et des chances d'accéder aux différents biens* » Il continue : « *Et beaucoup de conflits de générations sont des conflits entre des systèmes*

⁹⁴ Dans *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* edited by Sugimoto Yoshio *Literary culture* p201, Cambridge, Cambridge press, 2009.

⁹⁵ Tôkyô, Kawadeshobôshinsha 河出書房新社, 1967

⁹⁶ Auteur du roman *American school* アメリカン・スクール paru en 1954, pour lequel il reçoit le prix Akutagawa.

⁹⁷ Il reçoit le prix Akutagawa en 1953 pour son roman *Inki na tanoshimi* 陰気な愉しみ (plaisir mélancolique)

⁹⁸ Op cit p151

d'aspirations constitués à des âges différents. Ce qui pour la génération 1 était une conquête de toute la vie, est donné dès la naissance, immédiatement, à la génération 2. »

Nous ne pouvons qu'abonder dans ce sens, ce sera encore plus vrai pour les générations nées dans les années 1970, 1980, générations que nous avons évoquées en introduction. D'un matérialisme utilitaire on va passer à des aspirations plus ludiques et distrayantes.

Ceci est déjà vrai pour les jeunes du *Taiyôzoku* qui vivent dans de belles maisons, possèdent des voitures et des vêtements de marque.

Le terme *Taiyôzoku* en lui-même provient comme nous l'avons vu du recueil de nouvelles d'Ishihara Shintarô « La saison du soleil »⁹⁹ qui décrit le mode de vie « débauché » des jeunes qui se rassemblent à Shōnan 湘南 (une station balnéaire). Selon l'enquête réalisée par la revue *Bungeishunjū* 文芸春秋 mentionnée par Namba Kōji, davantage encore que le contenu du recueil de nouvelles ou la capacité littéraire d'Ishihara Shintarô, le phénomène social déclenché par le livre et son adaptation cinématographique est principalement dû à la popularité du frère cadet de ce dernier, Yūjirō 裕次郎 (1934-1987), qui fut, à l'instar de James Dean ou Marlon Brandon, une grande vedette des années 1950 (sa popularité ne décroîtra pas d'ailleurs de son vivant, il fut même nommé par les médias, *Shōwa no taiyō* 昭和の太陽, « le soleil de l'ère Shōwa » ou encore *Nihonjin de mottomo ai shita otoko* 日本人(中)で最も愛した(された)男 l'homme le plus aimé du Japon). Il fit ses débuts sur les écrans dans *Taiyō no kisetsu* 太陽の季節 « La saison du soleil » de Furukawa Takumi 吉川卓巳 en 1956, puis obtint le premier rôle dans *Kurutta kajitsu* 狂った果実 « Passions juvéniles » (littéralement « Fruit défendu ») de Nakahira Kō 中平庚 scénarisé par son aîné.

Dans *ore wa matteiru ze* 俺は待っているぜ (Moi je t'attends) de Kurahara Koreyoshi

⁹⁹ *Taiyō no kisetsu* 太陽の季節, 1956, Traduit du japonais par Kuni Matsuo, Paris René Julliard, 1958. Cet ouvrage obtint le prix littéraire Akutagawa 芥川賞 en 1956.

蔵原 惟繕, de 1957, Gregory Barret¹⁰⁰ décrit le personnage interprété par Ishihara Yûjirô comme un héros de style américain qui n'avait sa place nulle part au Japon. Yûjirô dénote déjà de par son physique, il est grand avec de longues jambes. Jusque dans sa manière de se mouvoir il n'est pas typiquement japonais. Le film dont l'action se déroule à Yokohama (une ville connue pour son aspect cosmopolite) possède une esthétique occidentale, on y mange dans des restaurants avec des couverts et non des baguettes. Cette esthétique est caractéristique des films de la Nikkatsu du genre modern action *Nikkatsu modan akushion* 日活モダン・アクション (Film d'action d'après guerre), ainsi que de ceux de la compagnie rivale, la Tôhô. Dans ces productions les personnages sont habillés à la mode américaine dernier cri, ils se rendent dans des boîtes de nuit et des casinos fréquentés par des étrangers, avec en arrière fond musical de la pop music américaine. Ce parfum américain au Japon avait une senteur de liberté pour le public japonais. Mais cela restait toujours le Japon, c'est pourquoi en quête de « réelle liberté », des réalisateurs de la Nikkatsu créèrent un sous genre appelé *Mukokuseki eiga* 無国籍映画 (littéralement les films sans nationalité). Ces films sont tournés en Hokkaidô 北海道 avec comme décor des fermes de style américain. Un endroit qui ne ressemble finalement vraiment ni au Japon ni aux Etats Unis. La star de ces films et le second acteur le plus apprécié à l'époque à la nikkatsu juste derrière Yûjirô est un acteur nommé Kobayashi Akira 小林 旭 (né en 1938). Barret le décrit ainsi: « *This abstract hero in the No Nationality film carried a revolver and a guitar and usually rescued this damsel in distress (Ruriko Asaoka). His formation was a naïve attempt to free Japanese heroes from their restrictive social environment.*

Ce héros abstrait des films sans nationalité tenait une guitare et un revolver et venait en

¹⁰⁰ Dans *Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*, Susquehanna Univ Pr, 1989.

aide à sa damoiselle en détresse interprétée par l'actrice Asaoka Ruriko 浅丘 ルリ子 (née en 1940). Sa création fut une tentative naïve de libérer les héros japonais de leur environnement social restrictif.

Avant de s'intéresser aux œuvres filmiques découlant des écrits et scénario d'Ishihara Shintarô, arrêtons-nous sur les thèmes de prédilection de celui-ci.

Ishihara décrit des étudiants « mauvais garçons » issus de la classe moyenne¹⁰¹ (la bourgeoisie) qui passent leur temps à « chasser » les filles et à se bagarrer. Le décor de ses nouvelles se compose de la maison de vacances de Hayama, du port à bateaux de Zushi 逗子. Les activités des jeunes étudiants consistent à se rendre au dancing pour s'adonner au mambo, à faire des virées en automobile avec leur Pontiac de 1954 ou en voiliers. On peut aisément déceler un aspect autobiographique dans la première partie de l'œuvre d'Ishihara. En effet le père de ce dernier Ishihara Kiyoshi 石原潔 (1899-1951) était administrateur de bateaux à vapeur et offrit un domicile à Zushi, ainsi qu'un voilier, à ses fils, tous deux étudiants à l'université, celle de Hitotsubashi 一橋大学 pour Shintarô et celle de Keiô 慶應大学 pour Yujirô (ce dernier arrêtera ses études afin de se consacrer à sa carrière). On note également que plusieurs nouvelles d'Ishihara Shintarô ont pour principaux protagonistes les membres d'une fratrie, le parallèle entre ces héros de fiction et les frères Ishihara peut ainsi être aisément proposé. De plus les amis de jeu de Yûjirô furent

¹⁰¹ D'un point de vue sociologique il est judicieux de souligner le contexte de la période d'après-guerre. On peut ainsi reprendre les mots d'Ishihara lui-même : « Ce n'était pas une société comme la société actuelle, dans laquelle la plupart des gens font partie de la classe moyenne, il y avait différentes classes sociales. On observait une *under middle class* (sous classe moyenne) et une *upper middle class* (classe moyenne supérieure). Dans mon roman je décris les mœurs de notre jeunesse, dont le rang était celui d'étudiant, ayant moins de pouvoir d'achat que les adultes, mais qui dans une certaine mesure se haussait sur la pointe des pieds. Mais nous étions très sensibles malgré notre jeune âge au style de vie de la société de consommation, ainsi qu'aux passions et sentiments provoqués par cette dernière.

nommés par la suite « La souche du *Taiyôzoku* ». Ishihara, par l'expression à connotation autobiographique de la mauvaise conduite (de la conduite « peu japonaise ») des personnages du roman, fit une démonstration provocante de son existence, ce qui constituait à l'époque une revendication en elle-même. Car jusqu'à présent la jeunesse en tant que groupe n'existait pas.

Ainsi comme le remarque John Springhall¹⁰² le terme adolescence qui désigne la période entre l'enfance et l'âge adulte n'existait pas avant les années 1890 en Angleterre. La réalité et la conceptualisation de cette étape de la vie étaient encore inconnues. Le mot adolescence commence à être utilisé en 1904. Le mot *teenager* naquit quant à lui dans l'Amérique des années 1950 comme l'indique Stuart Hall¹⁰³. La culture *teenager* fut retenue comme un type sociologique en Angleterre dans les années 1950-1960. Elle englobe une culture de la jeunesse sans importance de l'appartenance à une classe, dans laquelle des jeunes consacrent leur temps libre à la consommation de musique (rock) et de style (vêtements et accessoires). La culture de la jeunesse d'après guerre n'est pas homogène (*incommensurable cliques*). Dès les années 1950, on voit apparaître différentes formes de cultures de la jeunesse, les *Teddy boys*¹⁰⁴ par exemple.

Au Japon, il suffit de s'arrêter à la seule terminologie linguistique pour dégager le fait que la jeunesse (période entre l'enfance et l'âge adulte) en tant que concept représentatif d'une tranche d'âge donnée, du statut et des comportements qui en découlent, est quelque chose de novateur dans la société d'après-guerre. Cette jeunesse synonyme d'une génération en recherche d'idéal, comme le remarque le sociologue Osawa Masachi 大澤真幸¹⁰⁵

¹⁰² Dans *Coming of Age: Adolescence in Britain, 1860-1960*, Dublin, Gilland Macmillan, 1986, p9.

¹⁰³ (1932-2014), sociologue, figure centrale des Cultural studies britanniques.

¹⁰⁴ Groupe de sous culture britannique des années 1950. Ce terme (abrégé en Teds) désigne des jeunes qui s'habillent à la façon des dandys de l'époque édouardienne.

¹⁰⁵ Sociologue japonais né en 1952, dans son ouvrage *Fukanôsei no jidai 不可能性の時代* (L'époque de

commence juste à se faire connaître en tant que groupe générationnel à part entière.

Jusqu'à présent dans la société japonaise on passait de l'enfance à l'âge adulte¹⁰⁶ sans période transitoire explicitement nommée, même si pour les garçons ce passage était représenté par le service militaire. Les Japonais firent écho à l'apparition de la culture (sous culture) *teenager* (adolescente) américaine des années 1950 en usant du terme *Jûdai* 十代 (littéralement la dizaine) ou encore *seishônén* 青少年. Dans les années 1960, le terme *wakamono* 若者 (jeune homme) apparaît et devient fréquent au cours des années 1970-80. De plus, dans les années 1970, on passe du terme *seinen bunka* 青年文化 (culture de la majorité) à celui de *wakamono bunka* 若者文化 (culture de la jeunesse). Le terme *seinen* en lui-même a tendance à disparaître au profit de celui de *wakamono* dans le japonais actuel (on peut se référer à la presse, l'*Asashi shinbun* 朝日新聞 par exemple pour abonder en ce sens). Un nouveau sous groupe (une catégorie sociologique) dans le grand groupe que constitue la société japonaise dans son ensemble fait ainsi son apparition. Sans être un mouvement, un groupe de jeunes reconnaissable par son apparence physique, sa structure ou ses revendications politiques ou bien sociales de l'ampleur des *Bôsôzoku*¹⁰⁷ 暴走族 des années 1960 ou des hippies et punks des années

l'incapacité), Tôkyô, Iwanami, 2008. Osawa explique qu'après la défaite de 1945, une nouvelle relation de confiance s'est installée entre le Japon et les Etats-Unis et qu'ainsi le mode de vie à l'américaine est devenu un idéal pour le japonais lambda. Les possessions matérielles en sont le principal paradigme. Il nomme ainsi la période au sortir de la guerre et ce jusqu'à l'aube des années 1970, *Risô no jidai* 理想の時代 (le temps de l'idéal)

¹⁰⁶ Pour une analyse d'anthropologie culturelle récente de la construction identitaire du Japonais de la naissance à l'âge adulte, voir Sano Kenji 佐野賢治, *Hito kara hito he* ヒトから人へ (De l'homo sapiens sapiens à l'homo japonicus), Tôkyô, Shumpûsha 春風社, 2011.

¹⁰⁷ Littéralement la tribu de ceux qui agissent sans réfléchir. Ce sont des bandes de jeunes motards, s'étant inspirés des Hells Angels (les anges de l'enfer) et autres *bikers* (motards) américains, qui parquent la nuit dans les villes en faisant du vacarme. Ils sont reconnaissables à leurs tenues et sont organisés de manière verticale sur le mode *Tate shakai* 縦社会 japonais, avec des chefs et des rangs.

1970, le *Taiyôzoku* représente la première vague de cette appartenance à la *wakamono bunka* (culture de la jeunesse). Ishihara en décrit les mœurs et comportements et s'en fait le porte parole.

2-Un recueil de nouvelles, trois adaptations cinématographiques

Les années 1950 furent ce que l'on peut appeler l'âge d'or du cinéma en général et du cinéma japonais en particulier (son second âge d'or, après celui des années 1930), cinq compagnies produisaient cent films chacune annuellement. Au cours de cette période de stabilité prospère, de nombreux metteurs en scène, à commencer par les virtuoses tels que Mizoguchi, Ozu et Kurosawa et d'autres (Kinoshita, Imai) purent travailler sans entrave et d'un point de vue artistique des films de grande qualité virent le jour.

A l'époque les films appréciés étaient ceux qui avaient pour sujet la vie des gens qui tentaient de vivre dignement dans un milieu pauvre. Ces films étaient moralement irréprochables et exprimaient une opinion de justice progressiste, empreinte de sentimentalisme envers les démunis. On peut cependant trouver le sentimentalisme de certains réalisateurs qui pendant la guerre ont tourné des films de propagande militariste (sans pour autant être exclus des studios après-guerre) un peu surfait, voire ambigu. Au milieu des années 1950 a émergé une partie de la jeunesse pour qui ce progressisme était perçu comme une fourberie. Le premier à critiquer cette tendance fut Ishihara Shintarô qui à l'époque n'était encore qu'un étudiant. Comme nous l'avons vu son recueil de nouvelles contait les aventures de jeunes faisant du voilier et passant leur temps à « draguer ». Pour de nombreuses personnes ce fut un choc d'apprendre qu'au Japon il y avait des jeunes vivant comme des gosses de riches américains, et ce fut assez déconcertant pour le Japonais moyen de savoir que des jeunes japonais vivaient une vie amoralisée dans le luxe. La plupart des Japonais pensaient que le Japon était encore un pays

pauvre. C'est pourquoi les films de Kinoshita Keisuke 木下 恵介 ¹⁰⁸(1912-1996) et Imai Tadashi 今井 正 ¹⁰⁹(1912-1991) étaient particulièrement appréciés pour leur message de solidarité avec les plus démunis. Ainsi les films du *Taiyôzoku* furent-ils perçus comme l'expression d'une rébellion des jeunes contre des adultes à la doctrine moralisatrice. Cependant à cette époque le Japon se transformait de plus en plus en un pays de richesses. Comme nous l'avons vu, en 1955, *Taiyô no kisetsu* obtient le prix Akutagawa, cette obtention sortant du cadre des milieux littéraires pour devenir une « affaire » nationale. Les gens qui prirent par ce livre connaissance de l'existence de ces étudiants dépravés n'en faisant qu'à leur tête grâce à leur argent et à leur temps libre, les regardèrent avec dédain. Ce qui fit scandale réside dans le fait que des adultes « sérieux » reconnaissent comme un fait établi l'apparition de ces mœurs nouvelles. Mœurs dont l'évocation suscita la curiosité et la controverse. Les compagnies de cinéma furent attirées par le « tumulte » que provoqua le *Taiyôzoku* et commencèrent à lutter pour l'acquisition des droits du recueil (sous forme de nouvelles qui sont synonymes de plusieurs adaptations possibles en films). Le premier film porté à l'écran est *Taiyô no kisetsu*, jugé médiocre d'un point de vue cinématographique par Satô Tadao. Les personnes qui n'appréciaient pas le *Taiyôzoku* se demandèrent si la commission de censure n'acceptait pas la production de films dit dépravés pour défendre les bénéfices de l'industrie cinématographique. A propos de la censure on peut citer Pierre Bourdieu¹¹⁰ qui l'évoque en ces termes : « *Ce que je veux dire peut se résumer en une formule génératrice : toute expression est un ajustement entre un intérêt expressif et une censure constituée par la structure du champ dans lequel*

¹⁰⁸ Kinoshita Masayoshi 木下 正吉 de son vrai nom. Réalisateur prolifique, il tourna plus de 42 films pendant les 23 premières années de sa carrière

¹⁰⁹ Considéré comme un réalisateur de gauche filmant des films teintés de réalisme socialiste

¹¹⁰ Op cit p138

s'offre cette expression, et cet ajustement est le produit d'un travail d'euphémisation pouvant aller jusqu'au silence, limite du discours censuré ». Le discours est ici cinématographique et le silence évoqué par Bourdieu équivaut à une coupure d'une ou plusieurs parties plus ou moins longues d'un film de cinéma. A propos du concept d'euphémisation, il poursuit en ces termes : « *Toute expression est d'une certaine façon violence symbolique qui ne peut être exercée par celui qui l'exerce et qui ne peut être subie par celui qui la subit que parce qu'elle est méconnue en tant que telle. Et si elle est méconnue en tant que telle, c'est en partie parce qu'elle est exercée par la médiation d'un travail d'euphémisation* ». La censure évoluera beaucoup de 1955 à 2000 au gré de l'évolution des mœurs, ce qui n'est pas montrable en 1955 deviendra assez anodin en 1975. 1975, année au cours de laquelle Oshima Nagisa (lui qui avait déjà quitté le studio Shôchiku pour sa radicalité) se retrouvera au début d'un long procès pour son film *Ai no Corrida* (La corrida de l'amour) « L'empire des sens) qui contient des scènes de sexe non simulées (une première au Japon). Cependant la censure ne disparaît pas pour autant, le film *Battle Royale* (2000) de Fukasaku Kinji par exemple que nous évoquerons plus tard dans notre développement se retrouvera confronté à celle-ci pour sa violence.

Le film fut un succès, mais une partie des leaders d'opinion estimèrent que cette représentation allait exacerber la dépravation de la jeunesse¹¹¹. Jusqu'à cette époque on pensait qu'un jeune sérieux et au cœur pur était la norme. De plus chaque époque a eu ses délinquants juvéniles mais on pensait qu'ils restaient dans les bas fonds de la société.

¹¹¹ A propos de la jeunesse nous pouvons également citer Bourdieu op cit p 143 : « *...dans la philosophie de Platon à Alain, qui assignait à chaque âge sa passion spécifique, à l'adolescence l'amour, à l'âge mur l'ambition. La représentation idéologique de la division entre jeunes et vieux accorde aux plus jeunes des choses qui font qu'en contrepartie ils laissent des tas de choses aux plus vieux* » L'amour et l'amusement sont au cœur de la jeunesse *Taiyôzoku*, ils semblent effectivement bien ignorants du reste du monde qui les entoure.

Cependant dans *Taiyô no kisetsu* des étudiants « chassent » des filles, ils font étalage de leur jeune vigueur sexuelle. Les gens furent surpris qu'un film dans lequel le personnage principal n'est pas puni et n'éprouve aucun remord (après le décès de sa petite amie des suites d'un avortement) fut montré publiquement. Le Comité de censure fut violemment critiqué et il dut prendre son indépendance par rapport à l'industrie cinématographique.



La deuxième résultante de *Taiyô no kisetsu* est le fait qu'Ishihara Shintarô imposa son frère Yujirô comme acteur. Dans *Taiyô no kisetsu* il n'avait qu'un rôle secondaire, mais il retint l'attention par son attitude provocante envers les adultes, ce qui fut perçu comme l'essence du *Taiyôzoku*. La controverse dépassa le cadre de la littérature et du cinéma, grâce à l'intérêt des médias Ishihara Yujirô devint une star (à partir de *Kurutta kajitsu*) et fut perçu comme l'alter ego de Shintarô.

Nous allons nous intéresser dans la deuxième partie de ce chapitre à la représentation cinématographique du courant *Taiyôzoku* qui, comme on l'a vu, désigne les jeunes étudiants bourgeois à l'esprit libéral et libéré qui se retrouvent l'été sous le soleil des

plages de Shōnan 湘南.

Tout d'abord, il nous semble primordial en préambule d'évoquer la représentation de la nouvelle jeunesse américaine des années 1950 qui inspira directement la production filmique japonaise contemporaine. Dès 1949, dans une Amérique prospère sortie vainqueur du conflit mondial, comme nous le remarque Sophie Genet¹¹² : « *Pourtant malgré cette euphorie dominante, l'Amérique se révèle déjà incapable de contenir un malaise d'autant plus oppressant qu'il jaillit de sa chair, de la jeunesse* ». Ce malaise de la jeunesse sera le thème de nombreux films hollywoodiens tels que « A l'est d'Eden » (*East of Eden*) d'Elia Kazan datant de 1955, « La fureur de vivre » (*Rebel without a cause*) de Nicholas Ray en 1955, « l'Equipée sauvage » (*The wild one*) de Laslo Benedek en 1953 ou encore « Graine de violence » (*Blackboard jungle*) de Richard Brooks la même année. L'« icône » de la jeunesse de cette période est l'acteur James Dean (1931-1955) qui mourut très jeune et devint ainsi un véritable mythe.

James Dean incarne dans le film à « L'est d'Eden¹¹³ » (d'après le roman de John Steinbeck, publié en 1952) un certain Carl qui après la ruine de son père indifférent à son égard, décide de faire fortune pour renflouer celui-ci et gagner ainsi son amour¹¹⁴. Dans le même temps, la fiancée de son frère va lentement tomber sous son charme, ce qui crée

¹¹² Dans son ouvrage *Adolescence et cinéma : L'Amérique des années cinquante*, Paris, ANRT, 2003.

¹¹³ Le titre du roman et de son adaptation cinématographique est inspiré du verset biblique relatant la fuite de Caïn après le meurtre d'Abel, Genèse 4 ; 16 "Caïn se retira de devant l'Éternel, et séjourna dans le pays de Nôd, à l'est d'Éden."

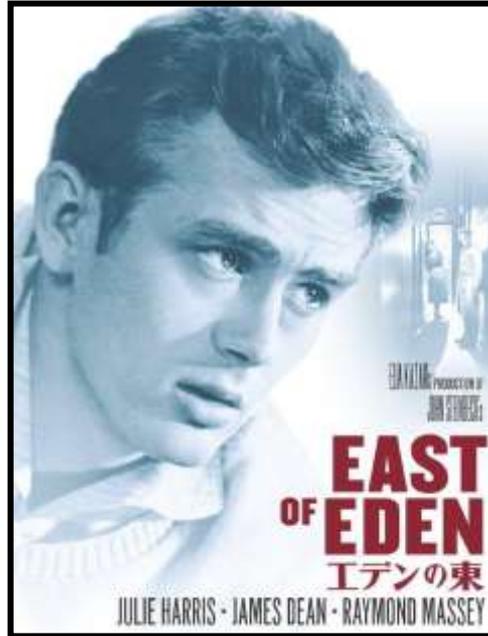
¹¹⁴ Dans son ouvrage *Wakamono eiga no keifu* 若者映画の系譜, l'historien du cinéma japonais Satō Tadao 佐藤忠男, nous indique que le film remporta un grand succès au Japon et que le public japonais teinté de culture Amae (concept que l'on pourrait traduire par « réclamation de sollicitude » tel que l'a défini Doi Takeo 土井健郎) s'identifia facilement au personnage de James Dean, un fils en quête de l'amour de son père.

une rivalité supplémentaire au sein de la fratrie¹¹⁵.

On peut noter ici une différence entre à l'Est d'Eden et les films du *Taiyôzoku*. Cette différence réside dans le rôle tenu par le père. Les parents en général n'ont pas un grand rôle dans cette catégorie de films et d'après Ian Buruma¹¹⁶ si le héros japonais typique aime sa mère : « *It is axiomatic that every full blooded Japanese hero loves his mother* » qu'en est t'il du père ? Dans un premier temps Buruma nous dit que le personnage du patriarche sur lequel se repose toute la famille dans les westerns américains n'a pas d'équivalent dans le cinéma japonais : « *The strong patriarch as the rock on which the family rests, as one sees in American westerns, for example, is almost wholly absent from Japanese entertainment* ». Il poursuit en expliquant qu'accompagnant l'évolution du concept de famille au Japon que nous avons évoqué plus haut, ainsi que la notion nouvelle de *demokurashi* デモクラシー (démocratie), celui-ci a écorné encore davantage l'image du père qui n'était déjà pas très reluisante, et qu'il devient souvent une figure moquée : « *The father, especially since recent notions of « demokurashi » have further eroded his already shaky position, is very often a figure of fun* »

¹¹⁵ On retrouve la thématique de la rivalité amoureuse entre frères dans les nouvelles d'Ishihara Shintarô et dans les films du *Taiyôzoku*, le film Kurutta Kajitsu qui voit deux frères s'affronter pour les faveurs de la même femme en est l'exemple le plus flagrant.

¹¹⁶ Dans *A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture*, London, Phoenix, 2001, p196.



Le *teenager* américain, s'accroche à l'archétype de l'adolescent¹¹⁷ et participe à l'idéal de consommation sur lequel se fonde la société moderne. Si le *teenager* achète avec frénésie les objets (voitures, vêtements) qui garantissent son acceptation dans un groupe donné, il poursuit seul sa quête identitaire personnelle. Dans « La fureur de vivre » James Dean est amateur d'automobiles, l'objet voiture endossant une double fonction, à la fois symbole de l'appartenance à la vie moderne et répulsion engendrée par celle-ci.

Au personnage du *teenager* répond le *wakamono* japonais, qui se retrouve confronté à des problématiques similaires, l'expansion économique étant sensiblement la même des deux cotés du Pacifique. De plus depuis 1945, le Japon en tant que nation, à cause de l'occupation américaine, renie complètement son passé impérialiste. Le peuple japonais surmonte ainsi le traumatisme de la défaite (non sans dommages collatéraux) et l'on passe d'un rapport de vainqueurs-vaincus à un rapport de connivence-appropriation de la culture américaine libérale et par extension, de sa culture des loisirs. Dans l'adaptation

¹¹⁷ On peut voir ici une analogie avec la théorie du désir mimétique que développe René Girard dans *Désir mimétique: Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

cinématographique de « La saison du soleil », Tatsuya 竜哉 (Nagato Hiroyuki 長門裕之 (1934-2011)¹¹⁸) le personnage principal, un étudiant de bonne famille, pratique le basket, puis la boxe. Il possède une assurance affichée et multiplie les conquêtes féminines. Pourtant, il semble bien immature et agit plus par esprit de compétition que par réelle réflexion personnelle. Il aborde dans la rue une jeune fille prénommée Eiko 英子 (Minamida Yôko 南田洋子¹¹⁹) et la séduit. Les deux amants commencent alors une relation houleuse, basée sur la jalousie et la tromperie. La nature de cette relation est révélatrice de la quête de soi que mène l'adolescent.

Dans le cas du personnage du *Taiyôzoku*, elle s'opère de manière personnelle, le jeune homme se teste, cherche ses limites. Sa quête fait fi des carcans qu'imposaient les préceptes de la société japonaise à la jeunesse. La scène finale du film en est un parfait exemple. Tatsuya après avoir appris la mort d'Eiko suite aux complications de l'avortement de leur enfant, se rend aux funérailles de cette dernière et dans un geste de rage, lance une pierre sur le portrait de la jeune défunte. Il ne ressent pas de culpabilité particulière et le sentiment qu'il laisse paraître n'est pas la tristesse, mais la colère.

¹¹⁸ Dont le vrai nom est Katô Akio 加藤 晃夫 frère de Katô Masahiko 加藤 雅彦, plus connu sous le nom de Tsugawa Masahiko 津川 雅彦, interprète de *Kurutta kajitsu*.

¹¹⁹ Actrice japonaise née en 1933



Avec *Kurutta kajitsu* « Passions juvéniles » il y eut d'un point de vue cinématographique un éclat nouveau. Nakahira avait un style similaire à Masamura Yasuzô qui a débuté à la Daiei plus ou moins à la même période. Ils se firent remarquer comme de nouveaux metteurs en scène qui incarnent la pensée et la façon de faire du cinéma de la génération entrée dans l'industrie cinématographique après-guerre. L'histoire est simple, Natsuhisa 夏久 interprété par Ishihara Yûjirô, un étudiant sportif et sûr de lui n'hésite pas à séduire Eri 恵梨 (Kitahara Mie 北原三枝¹²⁰), une femme mariée, le premier amour de son frère cadet Haruji 春次 (Tsugawa Masahiko 津川雅彦) un lycéen timide aux traits gracieux. Leur lutte, qui avait commencé comme un jeu, finira en affrontement mortel. En effet lorsque Haruji découvre que son frère a couché avec Eri et qu'ils sont partis en « virée » amoureuse en voilier, cela déclenche sa fureur et il les traque à bord d'un hors bord. Une fois qu'il a retrouvé les amants il n'hésite pas à heurter Eri et tuer Natsuhisa avec son embarcation (encore une illustration de la rivalité mimétique girardienne).

¹²⁰ Actrice et productrice japonaise née en 1933, Ishihara Makiko 石原 まき子 de son vrai nom elle est la veuve d'Ishihara Yûjirô.

Natsuhisa par son comportement, s'éloigne grandement des concepts japonais de relations interpersonnelles basées sur l'équilibre entre le *giri* 義理 (le devoir) et le *ninjô* 人情 (le sentiment)¹²¹, ici envers son frère aîné. Ce film diffère des autres films sur la jeunesse non seulement par l'attitude de ses protagonistes mais également par son rythme. Nakahira traite cette histoire dramatique en passant d'une action à l'autre, les personnages parlent toujours en étant occupés et n'expriment pas d'émotion particulière. Les dialogues sont aussi incisifs, on a l'impression qu'ils parlent comme ils pensent sans réfléchir. De plus on remarque que ces jeunes incarnent une nouvelle génération qui n'accorde aucune importance à l'autorité parentale ou au regard de la société. Même si le film est par essence une tragédie, cela reste sur un ton léger. Ainsi Nakahira par ce traitement, rejette-t-il la gravité et le sentimentalisme exacerbé des films japonais tragiques. Comme autre film du Taiyôzoku on peut également citer *Gyakôsen* 逆光線 (Ligne de contre jour) réalisé par Furukawa Takumi, d'après le roman d'Iwahashi Kunié 岩橋 邦枝 (1934-2014) avec Kitahara Mie

On peut également évoquer un autre segment filmique de l'adaptation des écrits d'Ishihara, *Shokei no heya* 処刑の部屋 « La chambre de la punition » réalisé par Ichikawa Kon 市川混 en 1956. Dans ce film, Shimada Katsumi 島田克巳 interprété par Kawaguchi Hiroshi 川口浩, est un étudiant aisé qui déteste sa famille. Famille composée de son père un banquier malade du foie et d'une mère soumise. Katsumi est un étudiant qui se comporte davantage comme un lycéen : il cherche querelle (d'un point de vue intellectuel) à un professeur à qui il assénera plus tard un coup de poing lors d'une rencontre fortuite en dehors de l'université. Avec un ami ils organisent des soirées dansantes dans lesquelles on s'adonne au mambo et à la consommation d'alcool.

¹²¹ Voir la définition que fait de ces deux concepts Ruth Benedict dans son ouvrage *Le Chrysanthème et le sabre*, Arles, Picquier poche, 1995.

Un soir il rencontre une jeune fille de son université qu'il désire secrètement nommée Akiko 顕子 (Wakao Ayako 若尾文子¹²²). Il l'invite à boire des verres avec lui et leurs amis respectifs. Après avoir versé des somnifères pillés dans sa boisson, il emmène la jeune fille dans l'appartement de son complice et abuse sexuellement d'elle. Ils se revoient plus tard et là Akiko bien qu'ayant conscience de ce qui s'est réellement passé, dit être amoureuse de lui et lui demande à ce qu'ils se fréquentent. Katsumi, ne semblant pas intéressé décline cette proposition.

Ici la jeune femme ne représente plus un inaccessible amour douloureux et platonique et dans les films du *Taiyôzoku*, le personnage masculin n'est pas romantique mais basement pragmatique. La femme est désormais vue et montrée comme un « objet » de consommation parmi d'autres : on assiste à un *Monoka* モノ化 (transformation en objet/chosification) de celle-ci. On ne perd plus de temps au jeu de la séduction, tout doit aller vite, le protagoniste masculin doit être actif et dans une logique consumériste, multiplier les conquêtes. Peu après Katsumi trahit son ami coorganisateur des fêtes en indiquant à une bande d'étudiants rivaux comment lui voler la recette de la soirée.

A la fin du film Katsumi se retrouve dans le quartier général de cette bande, une petite pièce close adjacente à un bar, après les avoir provoqués il est molesté par ces derniers qui après l'avoir aveuglé en lui jetant du gin au visage l'attachent sur une chaise. Il se retrouve ainsi dans la chambre de la punition. Un autre garçon arrive accompagné d'Akiko qui s'avère être sa cousine, elle tient ici sa revanche, gifle Katsumi qui refuse de s'excuser pour ce qu'il lui a fait et qui hurle « *Yaritai koto yarun da* やりたいことやるんだ ! » (je fais ce qu'il me plaît). Finalement quelqu'un sort un couteau et c'est Akiko dans un moment de colère qui le poignarde à la jambe, ce qui suscite la fuite de tous les

¹²² Actrice japonaise née en 1933, Kurokawa Ayako 黒川 文子 de son vrai nom. Elle a joué dans de nombreux films de Masumura Yasuzô

jeunes, qui sont des étudiants et non des voyous, le pensant mort. Au cours de la dernière scène Katsumi blessé arrive à s'extraire du repaire et rampe dans la rue.

Le personnage du *Taiyôzoku* se pose en totale antithèse de celui du *Ninkyô eiga* ou au jeune homme passif en amour et dévoué à sa famille des films de *Seishun eiga* aux traits de caractère définis comme « japonais ». Le « héros » yakuza, dans la continuité de la mentalité sacrificielle à la *Chûshingura* 忠臣蔵¹²³, est constamment écartelé entre son devoir et ses aspirations personnelles, pourtant il se sacrifiera pour le salut de son clan. Il refreine d'ailleurs son amour pour une jeune femme et par cette contrainte qu'il s'impose, il cherche à rester fidèle avant tout à ses « frères », son groupe. Comme nous l'avons vu, ce n'est pas le cas du personnage des films du *Taiyôzoku*, qui est beaucoup plus cynique et rétif à toute notion de sacrifice. La première forme de culture de la jeunesse au sortir de la guerre voit donc naître un jeune homme qui revendique un égoïsme affiché, comme un enfant capricieux généré par une société régie par la loi économique de l'offre et de la demande. Il ne cherche pas à changer la société comme cherchera à le faire la jeunesse contestataire des années 1970, car il est issu des hautes sphères de celle-ci et s'accommode parfaitement des lois de cette nouvelle ère d'occidentalisation de la société japonaise marquée par le passage de l'impérialisme au modèle capitaliste à l'américaine.

3- Les caractéristiques psychologiques des personnages des films *Taiyôzoku*

Comme nous avons pu le voir, le principal protagoniste des films du *Taiyôzoku*, détonne par son comportement que nous pourrions qualifier de « non japonais », assez novateur et qui fut source de polémique. Nous allons nous intéresser dans la dernière partie de ce chapitre aux caractéristiques psychologiques qui définissent cet antihéros assumé, ainsi qu'aux traits de caractère significatifs des différents personnages qui l'entourent dans ce

¹²³ Faisant référence à l'incident de 1703 des 47 samourais du fief d'Ako qui se firent seppuku (suicide rituel) après avoir vengé leur maître le seigneur Asano.

que nous pourrions nommer la trilogie Ishihara, à savoir les trois films tirés de son recueil de nouvelles.

Comme le remarque Etô Jun¹²⁴, le premier rôle masculin de *La saison du soleil* agit sous impulsion de désir de solitude, il veut devenir le numéro un, le seul à « briller », peu en importe la raison profonde cependant. Il n'éprouve de satisfaction que lorsqu'il pense qu'il est le seul à vouloir/pouvoir obtenir quelque chose, une victoire sportive, une conquête féminine le plus souvent. S'il réfléchit après son acte, c'est uniquement pour savoir s'il a réussi ou échoué, il n'a de considération que pour savoir s'il est personnellement satisfait et fait fi des autres sentiments (le regret, l'altruisme...etc.) pourtant si importants dans la considération des rapports interpersonnels au Japon comme ils sont définis par exemple dans l'ouvrage de Nakane Chie 中根千枝¹²⁵. Il ne se reprochera jamais d'avoir mal agi, comme il ne reviendra pas plus davantage sur les fautes commises qui peuvent pourtant souvent aller jusqu'à entraîner la mort d'un autre protagoniste. Il représente un exemple probant de la société moderne japonaise individualiste et basée sur un concept de compétition qui commence à se dessiner à partir de cette période. Agir lors d'un match de boxe est une bonne chose, c'est un comportement qui lui permet d'assouvir son désir de solitude. Le fait de ressentir une résistance chez un adversaire ou une femme, lui permet de vérifier son état de solitude, de liberté. Ce mécanisme mental peut nous faire penser à celui que l'on retrouve dans le phénomène des brimades *Ijime* いじめ. Lui qui est donc seul par essence le devient encore davantage en testant et dominant toute forme de résistance rencontrée. Tout lui est

¹²⁴ Dans *Ishihara Shintarô ron* 石原慎太郎論 (A propos de Ishihara Shitarô), Tôkyô, Sakuhinsha 作品社, 2004.

¹²⁵ *Tate shakai no ningen kankei* タテ社会の人間関係 (Rapports interpersonnels dans une société verticale), Tôkyô, *kôdansha gendai shinsbo* 講談社現代新書, 1967.

autorisé, on ne peut lui faire de reproches, il définit seul ses règles de valeur et d'éthique. On pourrait voir en ce genre de personnages un absolutiste. Il cherche à maîtriser sa solitude, tout en affirmant être libre, la vérification de ce statut libertaire ne passant que pas son propre jugement. De plus il ne se montre guère enclin à tenter de convaincre les autres de sa solitude, son absolutisme. Selon la définition qu'en a fait Doi Takeo 土居健郎¹²⁶, cela ressemble au comportement d'un enfant, lequel est légitimé par le regard de sa mère qui devient spectatrice de ses actions. Le héros ou plutôt l'antihéros du *Taiyôzoku* est à la recherche de sensations comme l'ivresse qui pourraient transcender sa solitude.

Eiko et Tatsuya s'enlacent en retrouvant leurs souvenirs, ils ne sont plus seuls, mais cet état de fait satisfait davantage leur sentiment de solitude. Ils sont tels des dieux du paganisme qui façonneraient un monde, dans une position privilégiée d'absolutisme.

Une fois l'ivresse passée naît l'amour, on assiste également ici à la naissance d'un antagonisme. En effet alors que l'ivresse représente une satisfaction personnelle, l'amour peut être interprété comme une forme de relativisme de l'existence de l'autre, dans lequel on perd sa liberté. Avec le sentiment d'amour le personnage du *taiyôzoku* doit retourner à l'existence qu'il avait décidé d'abandonner, et il refuse bien sûr catégoriquement cette contrainte. L'expression de ce refus est caractérisée par un retour aux mœurs cruelles à l'égard de l'être aimé. En détruisant l'existence de son amante, il s'échappe du joug de la relation amoureuse. Tant que cela garantit sa liberté il ne voit pas ses agissements destructeurs de manière négative.

Cette vue d'esprit atteint son paroxysme dans la scène finale du film, au cours des funérailles d'Eiko (décédée indirectement par la faute de Tatsuya), au cours desquelles ce dernier détruit l'autel et hurle : « vous ne comprenez rien, vous les vieux ». Sa petite amie

¹²⁶ Dans *Amae no kôzô* 甘えの構造 (Structure de l'amae), Tôkyô, Kôbundô 弘文堂, 1971.

trouve par sa mort une forme de fierté (on la célèbre), fierté cristallisée par son portrait encadré au-dessus de l'autel, en cela elle devient une véritable figure d'absolu. Tatsuya se rend désormais compte que sa liberté à lui est factice, il veut détruire cette vérité en visant l'encensoir.

On peut détruire une personne vivante mais plus une personne morte, sa colère n'exprime que cette défaite.

Ici Ishihara interroge le sens de la mort, lui qui refusait de lui donner une signification, commence violemment à expliquer sa vision de celle-ci. Selon lui la mort individuelle est une mort « de chien » de laquelle on ne tire aucun prestige, il ne peut supporter l'idée d'une mort dénuée de sens.

Pour le personnage de « La chambre de la punition », une mort qui en vaille la peine, c'est une mort à laquelle on donne un sens d'indépendance. C'est également une preuve qu'il attend la beauté de quelque chose qui viendrait. Le fait qu'il attende encourage son stoïcisme dans la souffrance, lorsqu'il reçoit de nombreux coups. Cependant le fait de pouvoir attendre représente un consentement de l'existence, à la réalité. Comme nous venons de le voir le *Taiyôzoku* est emblématique d'une certaine jeunesse japonaise des années 1950. Le ton résolument autobiographique des écrits d'Ishihara, le scandale mais également l'engouement que suscitèrent leurs adaptations cinématographiques sont représentatifs d'un Japon nouveau avec une jeunesse aux codes et comportements inédits.

Hormis une affirmation de soi et une envie décomplexée de s'amuser de leurs différents protagonistes, les films du *Taiyôzoku*, qui rappelons le ici ne représentent aucunement un genre, mais sont en réalité quelques films inspirés des écrits d'un jeune auteur à succès, ne contiennent pas d'autres messages. Qu'en sera-t-il de la nouvelle vague japonaise qui va suivre dès l'année 1957, nouvelle vague dont on peut considérer à juste titre que les films *Taiyôzoku* sont le déclencheur ? La nouvelle vague japonaise qui n'est pas non plus un

genre cinématographique à part entière, sera plus novatrice d'un point de vue purement cinématographique, influencée par la cinéphilie, la critique cinématographique européenne (en particulier française), ainsi que par une culture de gauche universitaire. En effet Oshima Nagisa 大島渚 par exemple ne traitera pas des jeunes qui l'entourent dans son cinéma mais d'une jeunesse pauvre et sans voix.

On peut donc penser que le *Taiyôzoku eiga* et la nouvelle vague japonaise dite nouvelle vague *Shôchiku* 松竹 (du nom de la compagnie¹²⁷ qui produira le plus de films estampillés nouvelle vague) vont influencer d'autres cinéastes qui vont traiter de manière réaliste et crue du mode de vie d'une partie de la jeunesse, un mode de vie « révélateur » des fluctuations et évolutions de la société. On peut citer par exemple Fujita Toshiya 藤田敏八 pour les années 1970 ou encore Toyoda Toshiaki 豊田利晃 et Iwai Shunji 岩井俊二 pour le début des années 2000.

¹²⁷ La « Compagnie du Pin et du bambou » Fondée en 1920, d'après les prénoms de ses créateurs Otani Takejirô 大谷竹次郎 et Shirai Matsujirô 白井 松次郎.

B- La nouvelle vague, de nouveaux metteurs en scène pour une nouvelle jeunesse

1-Introduction à la nouvelle vague

Ainsi que nous avons pu le voir précédemment, on peut à juste titre considérer les films *Taiyôzoku* comme une réponse japonaise à la mode des « rebelles » d'Hollywood. Cependant comme le remarque Max Tessier¹²⁸ qui décrit le *Taiyôzoku* comme une « pré-nouvelle vague » (par ses codes narratifs novateurs, ses personnages décalés), ce mouvement aura une vie aussi éphémère que les aspirations de leurs protagonistes. D'ailleurs toujours selon Tessier dès 1960 Oshima Nagisa 大島渚¹²⁹ tourne *Taiyô no hakaba* 太陽の墓場, littéralement « La tombe du soleil » (cependant ce titre n'implique pas selon nous qu'Oshima ait voulu « enterrer » le *Taiyôzoku*). On peut donner comme autre exemple des prémices de la nouvelle vague au Japon, le film *Roku de nashi* ろくでなし « Bons à rien » de Yoshida Kijû(ou Yoshishige) 吉田喜重¹³⁰ sorti la même année ou encore *Kuchitsuke* くちづけ « Les baisers » de Masumura Yasuzô 増村保造¹³¹ sorti

¹²⁸ Dans *Le cinéma japonais*, p69.

¹²⁹ Cinéaste japonais, né en 1932, la figure la plus emblématique de la nouvelle vague japonaise. Après la nouvelle vague il s'intéresse à des sujets d'actualité ou de société qui auscultent voire dissèquent le Japon dont il est contemporain. En 1975 il réalise son film le plus scandaleux « L'empire des sens ». Son dernier film en 2000 est le très esthétique « Tabou ».

¹³⁰ Cinéaste japonais né en 1933, le troisième pivot de la nouvelle vague japonaise. Intellectuel, diplômé en littérature française, passionné par l'œuvre de Sartre. Son film le plus célèbre est « Eros+massacre » qui traite de manière complexe de la libération sexuelle.

¹³¹ Cinéaste japonais (1924-1986), une des figures importantes de la nouvelle vague japonaise. Diplômé en droit à la fin de la guerre, il part poursuivre ses études à Rome. Il est connu en occident pour ses films à l'érotisme pervers.

en 1957 et qui à la fois d'un point de vue chronologique comme pour le traitement du récit (par son récit lui-même) et par son inspiration occidentale surtout italienne, établit un véritable lien entre les films du *Taiyôzoku* et ceux (beaucoup plus nombreux) de la Nouvelle Vague.

Même si la Nouvelle Vague japonaise possède ses particularités propres (que nous allons tenter d'analyser), elle fait partie d'un tout, d'un courant voire d'un mouvement cinématographique à l'échelle mondiale (dont la France est un des pays fondateurs). Pourtant la Nouvelle Vague n'est pas en elle-même un genre cinématographique à proprement parler. Nous allons donc, en prélude à l'évocation de la version nippone de celle-ci, nous intéresser au travers de l'exemple français à ce qu'est la Nouvelle Vague, à son essence même.

Tout d'abord le terme de nouvelle vague (qui sera repris au Japon pour créer le néologisme *gairaigo*¹³² 外来語 *nuvelu vagu* ヌーヴェルヴァーグ) est en lui-même est une création de la journaliste de l'Express Françoise Giroud et non une appellation dont se seraient affublés les protagonistes du mouvement. Mais le terme de mouvement est-il ici approprié ?

Comme l'écrit Michel Marie¹³³, la nouvelle vague plus qu'un genre cinématographique (comme par exemple le thriller, le western, la comédie etc), est avant tout une école critique composée de jeunes cinéphiles. Comme toute école, elle possède ses théoriciens (Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard entre autre) qui avant de prendre la caméra, expriment leur point de vue sur le cinéma dans différentes revues (*Ecran français*, *Les cahiers du cinéma*, *Arts*). Via ce support presse, Alexandre Astruc¹³⁴ va pouvoir

¹³² Mot d'origine étrangère non chinoise.

¹³³ Dans *La nouvelle vague*, Paris, Armand Colin, 2007.

¹³⁴ Né à Paris en 1923, il est à la fois écrivain, scénariste et réalisateur.

cette nouvelle école critique d'un manifeste (François Truffaut ne sera pas en accord avec celui-ci cependant), un texte publié dans la revue *l'Écran Français* du 30 mars 1948. C'est le manifeste dit de la caméra stylo (qui influencera grandement au Japon un cinéaste comme Hani Susumu). D'après Astruc : « l'auteur écrit avec sa caméra, comme un écrivain écrit avec un stylo ». L'emploi du mot auteur à la place du mot cinéaste (ou réalisateur) nous informe sur la vision du cinéma, un cinéma d'auteur donc, celui d'Astruc. Ce concept de cinéma d'auteur s'oppose au cinéma commercial, un cinéma spectacle qui se doit de toucher le plus grand nombre. Cette notion sera également reprise plus tard au Japon, par Oshima notamment, qui la mettra en application avec son *watakushi eiga* 私映画 (littéralement cinéma personnel). On parle ainsi de politique des auteurs, pour ceux qu'André Bazin¹³⁵ nomme les « jeunes turcs » le regard de l'auteur se traduisant par sa mise en scène prime sur toutes autres considérations (le niveau scénaristique par exemple). On peut retenir deux choses des idées des différents protagonistes idéologiques de cette nouvelle vague, tout d'abord leur érudition en matière d'histoire du cinéma. Mais à contrario, la volonté nette d'une rupture avec une façon établie de concevoir la création cinématographique, en allant parfois jusqu'à la provocation. Les diktats/dogmes de la nouvelle vague sont les suivants : l'auteur (réalisateur) est également scénariste de son film, il tourne en décors naturels, en son direct avec une équipe « légère ». Il utilise des non professionnels ou donne leurs chances à de nouveaux acteurs. En cela il tend à s'éloigner des contraintes et carcans du cinéma conçu sur le modèle commercial et industriel, celui des grands studios hollywoodiens ou parisiens. Les films considérés comme appartenant à la nouvelle vague, sont donc des films à petit budget, souvent d'inspiration autobiographique ou qui traitent de sujets en rapport avec la société

¹³⁵ 1918-1958, critique de cinéma qui écrivit pour les revues *L'écran français*, *Esprit* et participa à la création de Radio-Cinéma-Télévision qui deviendra Télérama.

contemporaine.

On remarque également une corrélation entre les différents films de la nouvelle vague dans la façon de concevoir la création cinématographique. Par une certaine liberté narrative, un usage récurrent de la digression en ce qui concerne le formel. Les cinéastes de la nouvelle vague cherchent à effacer les frontières entre cinéma professionnel et amateur entre film de fiction et documentaire.

On peut aussi observer des similitudes thématiques comme le mythe de la jeunesse, laquelle suit une nouvelle morale. On retrouvera les différents dogmes exposés ci-dessus dans la nouvelle vague japonaise. Michel Marie s'exprime ainsi sur l'esthétique de la nouvelle vague¹³⁶ : « *Dans un certain sens, la nouvelle vague est plus une relève de génération de scénaristes qu'une promotion exclusive des réalisateurs auteurs.* »

Comme nous l'avons vu plus haut, partie de France la nouvelle vague a étendu son influence à l'étranger dans différents pays, c'est donc un phénomène mondial.

On retrouve des cinéastes inspirés par la nouvelle vague en Pologne, en Tchécoslovaquie avec l'école de Prague. Au Brésil avec le *cinema novo*, en Italie où elle est représentée par Roberto Rossellini (qui développera le courant du néoréalisme), Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci. Les réalisateurs de la nouvelle vague britannique sont, John Schlesinger, Tony Richardson ou encore Karel Reisz.

Des cinéastes comme Ingmar Bergman ou Luis Buñuel s'inspireront également de ce nouveau courant. On retrouve également une influence nouvelle vague dans le cinéma américain de reportage (Robert Drew, Richard Leacock) et même à Hollywood où le réalisateur Arthur Penn est influencé par la nouvelle vague française. Et pour finir au

¹³⁶ Dans *La nouvelle vague*, p63.

Canada avec le nouveau cinéma du Québec (Jean-Pierre Lefebvre, Gilles Carle).

Proche du cinéma vérité ou du néoréalisme, on ne peut pas considérer la nouvelle vague comme du cinéma expérimental ni du cinéma militant. On remarque une pérennité des films, car ceux-ci ont su saisir « le moment présent » ce qui les rend toujours aussi vivants. On peut penser que les différents films de la nouvelle vague française ont fait découvrir la société française (des années 1960) aux spectateurs étrangers de par le monde. Ainsi nous pensons qu'il en est de même pour la société japonaise dépeinte dans les nombreux films de la nouvelle vague japonaise. Nous nous intéresserons tout particulièrement par le prisme du « mauvais garçon » aux aberrations de cette société qu'elle tend à dénoncer. Comme le souligne Max Tessier¹³⁷ les jeunes intellectuels japonais du début des années 1960 étaient passionnés de littérature, d'art et de cinéma étranger. Ils sont particulièrement influencés par la gauche intellectuelle française. Comme nous venons de le voir la nouvelle vague est d'abord une école critique qui passe par la critique cinématographique de presse, il est ainsi peu étonnant de voir trois futurs cinéastes clés de la nouvelle vague japonaise fonder ensemble une revue. Ces individus répondent aux noms de Yoshida Kijû, Shinoda Masahiro 篠田正浩¹³⁸ et Oshima Nagisa (le plus radical, à qui nous consacrerons un chapitre de la présente étude). Dans leur revue *Eiga hihyô* 映画批評, ils critiquent ouvertement l'académisme de leurs aînés (Ozu, Kinoshita). La nouvelle vague sera véritablement « une révolution » au Japon dans le sens où plus qu'ailleurs encore l'industrie cinématographique répartie en différents studios est basée sur un système hiérarchique typiquement japonais de promotion à l'ancienneté (avant

¹³⁷ . Dans *Le cinéma japonais*, p71.

¹³⁸ . Cinéaste japonais né en 1931, il fait officiellement partie de la nouvelle vague japonaise, bien que contrairement à d'autres ses prises de positions contre le cinéma de ses aînés furent nettement moins tranchées et définitives.

d'être réalisateur on est assistant réalisateur etc.). Dans le même temps, la nouvelle vague japonaise rencontre un certain succès commercial, ce qui aidera au lancement de jeunes cinéastes par les studios.

2-L'apparition d'une nouvelle génération

Lorsque l'on évoque la nouvelle vague japonaise, on pense immédiatement à la nouvelle vague Shôchiku et cela renvoie également à la nouvelle vague française (Truffaut, Godard, Chabrol...) comme nous venons de le voir. Ainsi que le remarque Iwamoto Kenji¹³⁹ 岩本憲児 par cette comparaison, on pourrait avoir l'illusion que la nouvelle vague japonaise a été influencée par la française (ce qui nous semble tout à fait correct). Cependant comme nous avons pu le voir et toujours selon Iwamoto Kenji ce que l'on pourrait qualifier de nouvelle vague est un phénomène qui est apparu après-guerre dans de nombreux pays qui ont subi des « chocs » substantiels, humains ainsi que spirituels et désigne une façon de faire des films co-générationnelle, basée sur les modes d'expression d'une certaine souffrance endossée par la jeune génération. Sur ce point on remarque cependant une part importante de cinéphilie dans la nouvelle vague française. En effet, cette dernière était plus libre, sans les restrictions sociales et générationnelles des nouvelles vagues en Italie, Pologne, Angleterre, U.R.S.S et Japon. On y observe moins de films contenant un message de souffrance sociale, c'est pourquoi l'appellation de nouvelle vague lui convient le mieux.

Au cours de la seconde moitié des années 1960, de nombreux metteurs en scène ont « débuté » en ayant conscience de ce phénomène de « vague », et ceux qui ont tenté de montrer le chemin d'une nouvelle direction (cinématographique) sont pour chaque

¹³⁹ Dans son article *Nihon eiga no atarashii nami* 日本映画の新しい波, dans, *Eizô hyôgen no orutanativu 1960 nendai no itsudatsu to sôzô* 映像表現のオルタナティブ : 一九六〇年代の逸脱と創造 édité par Nishijima Norio 西嶋憲生, Tôkyô, Morihanashi sha 森話社, 2005.

compagnie de cinéma :

Daiei 大映¹⁴⁰ : Masumura Yasuzô 増村保造

Tôhō 東宝¹⁴¹ : Okamoto Kihachi 岡本喜八 (1924-2005), Sugawa Eizô 須川栄三 (1930-1998)

Tôei 東映¹⁴² : Sawajima Tadashi 沢島忠 (né en 1926) connu également avec les caractères suivants 沢島正継

Le cinéaste japonais ayant le plus inspiré la nouvelle vague, surtout d'un point de vue esthétique est probablement Masumura.

En dehors des grandes compagnies, Hani Susumu 羽仁進 est passé du documentaire au film de fiction, et l'on ne peut oublier son rôle en tant qu'auteur précurseur de la nouvelle vague. Hani étant né en 1928, il se trouve donc entre Masumura né en 1924 et Oshima en 1932. Son père Hani Goro 羽仁 五郎 (1901-1983) est un historien et homme politique de gauche, sa mère Setsuko 羽仁 説子 (1903-1987) est une pédagogue libérale, activiste pour le droit à l'éducation Sa grand-mère paternelle Hani Motoko 羽仁 もと子 (1873-1957) fut la fondatrice de la *jyû gakuen* 自由学園¹⁴³ (l'école libre) et également une activiste du droit à l'éducation de l'époque Taishô 大正 (1912-1926). Hani, avant de devenir cinéaste, est d'abord journaliste. Il participe aussi à la création de la maison de production Iwanami 岩波 ou Iwanami eiga seisakusho 岩波映画製作所, qui dans un premier temps est plus axé sur la photo que sur le cinéma. Il y apprend la façon de communiquer à travers la photographie, sous la direction du photographe Natori Yonosuke 名取 洋之助 (1910-1962). En 1952, il passe de la photographie au cinéma en

¹⁴⁰ Littéralement compagnie des grands films, fondée en 1941.

¹⁴¹ Compagnie de l'est fondée en 1935.

¹⁴² Films de l'est, créée en 1951.

¹⁴³ Ecole allant de la maternelle à l'université fondée en 1921.

devenant réalisateur, sans expérience d'assistant. Il réalise d'abord des documentaires à valeur ethnographique tels que *Yuki matsuri* 雪祭り (La fête de la neige) et *Machi to kasui* 街と下水 (La ville et les canalisations)

Avec *Kyôshitsu no kodomotachi* 教室の子供たち (Les enfants de la salle de classe) et de *E wo kaku kodomotachi* 絵を描く子供たち (Les enfants qui dessinent), il renouvelle le film éducatif et crée un nouveau style de documentaire. En 1956 et 1957, il réalise des films document (*jitsurokueiga*, 実録映画 que l'on peut traduire par cinéma vérité), *Soseiji gakkyû* 双生児学級 (la classe des jumeaux) et *Dôbutsuen nikki* 動物園日記 (Le journal d'un parc zoologique). Il publie plusieurs articles en tant que théoricien du cinéma tels que *Yakushi shinai shuyakusha* (Des acteurs qui ne jouent pas) en 1958 ou encore La théorie de la caméra et du micro en 1960 (probablement inspiré par le concept de caméra stylo d'Alexandre Astruc que nous évoquerons ci dessous). On pourrait penser que le rapport entre Hani et la nouvelle vague *Shôchiku* 松竹ヌーヴェル・ヴァーグ (la nouvelle vague à l'intérieur d'une grande compagnie) est proche de celui qu'entretient Alain Resnais avec la nouvelle vague française.

Hani et Resnais ont commencé leurs activités avant l'influence de la nouvelle vague. De plus après avoir excellé dans le documentaire court, ils sont passés au film de fiction. Cependant toujours selon Iwamoto, on peut dire que la manière de faire de Hani est plus proche de Truffaut que de Resnais ; dans les documentaires où Hani a su capter le dynamisme des enfants, il a supplanté les films de fiction de Truffaut, que celui-ci a tourné par la suite, dans lesquels le héros est un jeune garçon. Mais Iwamoto pense qu'en tant que long métrage « les 400 coups » au Japon *Otona ga wakatte kurenai* 大人が分かってくれない (Les adultes ne veulent pas comprendre) de Truffaut a pris les devants sur Hani.

A l'automne 1958, le concept de « caméra stylo », du théoricien pionnier de la nouvelle

vague Alexandre Astruc, que nous avons évoqué précédemment est présenté au Japon, où l'on discute abondamment à propos de la nouvelle vague et les œuvres de Chabrol, Godard, Truffaut sont projetées successivement. Pour Hani, partisan de la théorie « caméra stylo », il va sans dire que la vision de « Les 400 coups » fut une grande révélation.

De cette stimulation, il a pu créer *Furyô shônen* 不良少年 (Les mauvais garçons) en 1961, qui est une fusion entre documentaire et film de fiction.



Hani a en réalité écrit un scénario pour le film¹⁴⁴, mais comme ses acteurs sont d'authentiques mauvais garçons de 17, 18 ans, qui par le bouche à oreille ramenèrent des camarades. Ils sont fortement intervenus dans le processus du tournage. Par le fait que ne pouvant ou n'aimant pas lire les *kanji* du script, ils improvisèrent et donnèrent un réalisme au film qu'un scénariste n'aurait pas pu transcrire. Lors d'un entretien interne à la

¹⁴⁴ Scénario basé sur un recueil de Tsuchinushi Aiko 地主愛子 nommé *Tobenai tsubasaRihama shonenintshukishuu* とべない翼、久里浜少年院手記集 de 1958, contenant des notes souvenirs de jeunes détenus en maison de correction

compagnie, on présenta le film ainsi : « La psychologie des mauvais garçons et l'énergie qui couve en eux en est le thème ». Pour les personnes dans l'assistance, l'ambiguïté du point de vue de l'auteur, le manque de densité de la description psychologique d'un aspect sociologique, les rendirent critiques envers ce film de fiction s'abandonnant au style documentaire.

On peut penser que la raréfaction des rapports sociaux traverse aussi bien positivement que négativement l'œuvre de Hani. Ne serait ce pas parce que la dynamique de l'objet est saisie de manière fidèle et ainsi la confiance en la fonction de la caméra et du micro devient totale ? La caméra et le micro saisissent les détails (caractéristiques) extérieurs de l'être humain comme entre autres, les expressions les plus subtiles, la gestuelle, la façon de s'exprimer et d'après ceux-ci on peut interpréter de manière précise la psychologie basée sur ces suppositions (à la manière de l'évolution opérée en littérature par le roman américain depuis la fin du XIXe siècle et dont s'inspirera Albert Camus, dans *L'Étranger* notamment, sorte de focalisation externe par opposition à la focalisation dite « zéro » qui prévalait auparavant dans le roman européen).

Cependant avec cette base psychologique, on ne peut penser en profondeur à propos du sens de l'action d'un être humain, le contexte matériel qui entoure ce dernier ainsi que la situation sociale.

Les premiers films de fiction de Hani au sens originel du terme *Midasareta seikatsu* 充たされた生活 (Une vie dissolue), d'après un roman d'Ishikawa Tatsuzô 石川達三¹⁴⁵, avec un scénario de Shimizu Kunio 清水邦夫, Shôchiku, 1962) et le suivant *Kanojo to kare* 彼女と彼 « Elle et lui », d'après un scénario original commun

¹⁴⁵ . Romancier japonais (1905-1985) qui reçoit en 1935 le prix littéraire Akutagawa 芥川賞 pour son roman *Sôbô* 蒼氓. En 1937 il est envoyé comme journaliste à Nanking, il y écrit *Ikite iru Heitai* 生きている兵隊, un roman qui décrit les atrocités commises par l'armée impériale dans cette ville qui fut interdit jusqu'en 1945.

de Shimizu et Hani, Iwanami, 1963), proviennent d'une idée d'expérimentation en situation sociale déterminée d'un point de vue humaniste. *Midasareta seikatsu*, avec en arrière plan le conflit sur le traité de paix (*anpô tôsô* 安保闘争), dépeint les mouvements d'oscillation de la vie d'une actrice de *shingeki* ¹⁴⁶新劇 (théâtre moderne) divorcée.

« Elle et lui » qui a pour décor un H.L.M qui représentait à l'époque un nouveau cadre de vie, met en scène un jeune couple (Hidari Sachiko 左幸子 et Okada Eiji 岡田英次) qui mène une autre vie dissolue.

Un autre réalisateur phare de la nouvelle vague est Imamura Shôhei 今村昌平.

Imamura ¹⁴⁷ a tourné trois films à partir de 1959, en tant que réalisateur depuis ses débuts à la Nikkatsu 日活¹⁴⁸. Son premier film *Nusumareta yokujô* 盗まれた欲情 (Désir volé, sur une idée originale de Kon Tôkô 今 東光¹⁴⁹, et un scénario de Yamauchi Hisashi 山内 久, 1958) dépeint la vie d'une troupe de théâtre itinérante d'Osaka du quartier de Kawachi 河内. Puis il réinvente la chanson populaire de Franck Nagai フランク永井¹⁵⁰ dans *Nishi Ginza eki mae* 西銀座駅前 (Devant la gare de Ginza Ouest). Enfin il a évoqué le remue ménage provoqué par le recel de matériaux juste après la défaite dans *Hatashi naki yokubô* 果しなき欲望 (Désir inassouvi d'après Fujiwara Shinji 藤原

¹⁴⁶ Un style de théâtre japonais datant de la fin de l'ère Meiji inspiré par l'Europe, qui se veut différent du Kabuki.

¹⁴⁷ Cinéaste japonais (1926-2006), une des figures majeures du cinéma japonais. Il est issu d'un milieu bourgeois, pourtant il se passionne pour les déclassés, malfrats et autres prostituées. Il définit son œuvre comme « la relation entre la partie inférieure du corps humain et la partie inférieure de la structure sociale qui soutient la réalité de la vie quotidienne japonaise ».

¹⁴⁸ Compagnie cinématographique japonaise, fondée en 1912.

¹⁴⁹ Ecrivain et homme politique japonais (1898-1977).

¹⁵⁰ De son vrai nom Nagai Kyoto 永井清人 (1932-2008) est un chanteur japonais de *Mood Kayô* ムード歌謡, un genre musical d'inspiration latine et jazz (sorte de crooner).

審爾¹⁵¹, scénario de Yamauchi Hisashi). Il remplit la fonction de chef assistant réalisateur après son transfert de la Nikkatsu à la Shôchiku, de son aîné Kawashima Yûzô 川島 雄三 qui quitta un peu plus tard la Shôchiku. Ensuite il collabore à l'écriture du chef d'œuvre comique de Kawashima, *Bakumatsu taiyôden* 幕末太陽傳 (Légende dorée de la fin du Bakufu, 1957) et a tenu diverses fonctions importantes et devint un metteur en scène à part entière. Il fut accueilli par les critiques comme un important auteur burlesque, ce qui est chose rare au Japon. Et ce en tant que débutant qui décrit de manière vivante le désir et l'instinct de vie provoquant un certain tumulte des gens du peuple.

Depuis sa première œuvre, le cadre de ses films est la province et leurs héros des petites gens ordinaires. Même dans « Devant la gare de Ginza Ouest », le décor du film passe au milieu du récit à une île inhabitée. Il est allé beaucoup plus loin dans le modernisme à la fois visuel et technique que ses collègues de la Nikkatsu, à savoir Nakahira Kô 中平 康¹⁵² et Kurahara Koreyoshi 蔵原 惟繕¹⁵³ et bien sûr s'est grandement éloigné du style formel d'un Ozu Yasujirô 小津 安二郎¹⁵⁴ dont il fut cependant l'assistant à la Shôchiku. Les jeunes auteurs de la génération de l'après-guerre dirigeaient toute leur attention vers un modernisme exacerbé, rejetant le traditionalisme japonais. Imamura quant à lui s'est fortement intéressé aux gens du peuple, ce qui n'avait à cette époque rien d'avant gardiste. En 1959 il tourne *Nianchan* にあんちゃん (d'après Yasumoto Matsuko 安本末子,

¹⁵¹ Romancier japonais (1921-1984), beaucoup de ses écrits seront adaptés en films ou en séries pour la télévision. On peut citer par exemple *Doro darake no junjô* 泥だらけの純情 (Un sentiment pur plein de boue) ou encore *Shinjuku keisatsu* 新宿警察 (La police de Shinjuku).

¹⁵² Cinéaste japonais, né en 1915. Un des plus célèbres cinéastes de l'histoire du cinéma de son pays. Il est comparé à Franck Capra à ses débuts.

¹⁵³ Cinéaste japonais (1927-2002). Il dirige la star Ishihara Yûjirô dans son premier long métrage.

¹⁵⁴ Cinéaste japonais (1903-1963), considéré comme l'un des maîtres du cinéma japonais avec Mizoguchi Kenji 溝口 健二 et Kurosawa Akira 黒澤 明.

scénario d'Ikeda Ichirô 池田一郎 et Imamura, 1959), c'est un film humaniste s'inspirant du journal intime d'une fillette de 10 ans dans lequel il est question de quatre frères et sœurs ayant perdu leur père qui combattent courageusement la misère. Cependant Imamura a tout fait pour exclure tout sentimentalisme, en passant tout de suite d'une scène sombre à la scène suivante. Alors qu'il s'agit d'une histoire vraie qui a pour héros des enfants, il n'a pas confectionné une comédie humaine tournoyant autour du désir.

Cette œuvre a obtenu le prix du Ministère de l'Education et Imamura a eu « honte » d'avoir tourné un film si chaste et s'est engagé cette fois dans le tournage d'un film plus engagé, *Buta to gunkan* 豚と軍艦 (Porcs et navires de guerre, scénario original de Yamauchi Hisashi, 1961).



A la première lecture il se dégage une impression surréaliste du titre « Porcs et navires de guerre », l'origine en est les navires de la base navale américaine de Yokosukakô 横須賀港 et le nombre important de porcs nourris par les restes de l'armée américaine. Ceux qui élèvent les porcs sont des yakuza et voyous japonais. Vers la fin du film les troupeaux

de porcs s'emballent et la bande de yakuza meurt étouffée piétinée par ceux-ci. Le principal protagoniste du film un jeune voyou (Nagato Hiroyuki 長門裕之) dont la petite amie (la débutante Yoshimura Jitsuko 吉村実子) a été violée par des soldats américains, prend la résolution de quitter la ville où se trouve la base.

Ishihara Shintarô quant à lui pense que ceux qui participent aux manifestations (contre le renouvellement du traité de paix) sont tels des porcs, Shinoda Masahiro a critiqué ces porcs dans *Kawaita mizuumi* 乾いた湖 (Lac desséché, 1960) et dit qu'en plus ce sont des terroristes, qu'ils ont piétiné les Japonais qui ont été parasités par les Etats-Unis d'Amérique. A l'époque, les critiques virent en ces porcs cette allégorie.

Le premier film d'Urayama Kirio 浦山 桐郎¹⁵⁵, qui fut assistant sur tous les films de Imamura jusqu'à « Porcs et navires de guerre », *Kûpora no aru machi* キューポラのあ
る街 (La ville où se trouve la fonderie de fer, 1962) obtint une bonne critique (deuxième dans le top 10, prix du Ruban bleu, prix du 1^{er} film de l'association des metteurs en scène). Urayama est né en 1930, il est de 5 ans plus jeune qu'Imamura et est entré à la Nikkatsu en 1954. Cette année là, la Nikkatsu commençait tout juste sa production. *Kyûpora no aru machi* est une adaptation par Imamura et Urayama du roman du même nom. Le décor de ce film est la ville de Kawaguchi 川口 dans le département de Saitama 埼玉県; son héros, un artisan (Higashino Eijirô 東野英治郎) qui a perdu son travail et sa famille. Les difficultés liées aux coûts de l'accès à l'enseignement supérieur et à sa participation au voyage scolaire, ainsi que les relations avec des camarades de classe coréens y sont également évoqués. Urayama a donné à son film qui dépeint un thème plutôt sombre, une gaieté de film sur l'adolescence. A ce propos on reconnaîtra que la description vivante des enfants, ainsi que la tristesse des Coréens devant partir du Japon laisse une impression

¹⁵⁵ Cinéaste japonais (1930-1985).

inoubliable. Si l'on compare ces Coréens à ceux qui apparaissent dans les films d'Oshima comme une entité aveuglante du péché du Japon moderne, on peut penser que ceux des films d'Urayama paraissent emplis d'une gentillesse tranquille (Il en sera de même dans *Seishun no mon* 青春の門 (La porte de la jeunesse, 1975). Grâce à ce film naquit d'ailleurs la star immaculée Yoshinaga Sayuri 吉永小百合¹⁵⁶.

Dans son deuxième film également *Hikô shôjo* 非行少女 de 1963, l'héroïne est également une jeune adolescente (Izumi Masako 泉雅子) au père pauvre et ivrogne. Le film et Izumi Masako furent appréciés et cette oeuvre obtint un prix au festival du film international de Moscou en 1963. Le grand prix fut quant à lui attribué à « 8 et demi » de Fellini. Fusse à cause d'un manque d'occasion de production ou du fait d'une volonté personnelle d'évolution de la matière de ses films, Urayama n'a pas fait beaucoup de films après *Watashi ga suteta onna* わたしが・棄てた・女¹⁵⁷ (La femme que j'ai abandonnée) de 1965, il resta même silencieux (inactif) pendant 5 ans d'affilée.

De nombreuses œuvres de la Nikkatsu ont pour héros de « jeunes délinquants ». De *Taiyô no kisetsu* (La saison du soleil) qui fit scandale, à *Mappadaka no nenrei* 素っ裸の年令 (L'âge de la nudité, 1959) de Suzuki Seijun 鈴木清順¹⁵⁸ au discours rebelle et bucolique, ou encore *Subete ga kurutteiru* すべてが狂ってる (Tout devient fou, Suzuki Seijun, 1960) qui décrit la révolte désespérée de jeunes ayant une vingtaine d'années. Ou encore le premier film de de Kawabe Kazuo 河辺和夫, *Hikô shônen* 非行少年 (Les jeunes délinquants de 1964), puis à la suite d'Urayama, Yoshida Kenji 吉田憲

¹⁵⁶ Actrice et chanteuse japonaise née en 1945. Ses fans furent appelés les *Sayurisuto* サユリスト.

¹⁵⁷ Inspiré du roman d'Endô Shusaku 遠藤 周作, écrivain japonais de confession catholique, traduit en français sous le titre *La fille que j'ai abandonnée*, Folio, 1998.

¹⁵⁸ Cinéaste japonais, né en 1923. Grand formaliste, il s'est fait connaître durant les années soixante à travers le film de yakuza qu'il révolutionne par ses audaces visuelles.

二 qui a employé Izumi Masako dans un rôle de jeune délinquante dans *Watashi wa nakanai* 私は泣かない (Moi je ne pleure pas, 1966), ou le premier film de Fujita Toshiya 藤田敏八¹⁵⁹ (à qui nous consacrerons un chapitre ultérieur) *Hikô shônen, hi no de no sakebi* 非行少年・陽のでの叫び (Jeunes délinquants, cri au soleil, 1967, prix du meilleur premier film par l'académie des metteurs en scène). Tous ces films ont été des succès en leur temps, certainement car le public de la Nikkatsu est jeune et évolue dans un environnement instable. Dans les films qui mettent en scène des mauvais garçons et mauvaises filles, on remarque une relation de dualité entre un amour pur et une maladie incurable.

A la Tôei, le premier film de Furuhata Yasuo 降旗 康男 fut *Hikô shôjo Yoko* 非行少女 ヨーコ (1966).

3- Analyse de deux films de la nouvelle vague

Kuchizuke de Masumura Yasuzô



¹⁵⁹ Cinéaste japonais (1932-1997).

Comme nous le verrons avec l'étude des premiers films d'Oshima Nagisa ou celle de la première œuvre cinématographique de Yoshida Kijû, un lien substantiel existe entre les films du *Taiyôzoku* et ceux du début de la nouvelle vague japonaise, au niveau des thèmes abordés et des personnages décrits. On peut penser que *Shokei no heiya* est la pièce maîtresse de la trilogie cinématographique inspirée du recueil de nouvelles d'Ishihara Shintarô. Son réalisateur, Ichikawa Kon fait partie des metteurs en scène humanistes d'après guerre à l'instar de Kurosawa Akira ou Kinoshita Keisuke. Cependant il a des points communs avec la nouvelle vague, comme la critique sociale de l'immédiat après-guerre. Après *Shokei no heiya*, il réalise d'ailleurs *Manin densha* 満員電車 (Un train bondé) en 1957, puis *Enjô* 炎上 (Flamme) en 1958, avec l'ex acteur de kabuki Ichikawa Raizou 市川 雷蔵, d'après le roman *Kinkakuji* 金閣寺 (Le pavillon d'or) de Mishima Yukio 三島由紀夫 de 1956. On peut considérer comme un autre précurseur de la nouvelle vague japonaise, le cinéaste Kobayashi Masaki 小林 正樹¹⁶⁰ avec son film *Kuroi kawa* 黒い川 (Rivière noire) de 1957, traitant de larcins et de prostitution autour d'une base militaire américaine. Ce film est annonciateur du *Buta to gunkan* de 1961 d'Imamura Shôhei. Kinoshita Keisuke, cinéaste humaniste pour lequel Oshima aura à la fois du respect tout en voulant s'éloigner de son sentimentalisme, réalise quant à lui *Taiyôto bara* 太陽とバラ (Soleil et rose) en 1956, afin de critiquer le *Taiyôzoku* tout en profitant de son succès. Kinoshita exercera également une certaine influence sur la nouvelle vague.

Mais le cinéaste nippon ayant le plus inspiré la nouvelle vague est sans aucun doute

¹⁶⁰ Dont le film le plus célèbre est probablement *Seppuku* 切腹, dont le scénario est adapté du roman *Ibun rônin ki* 異聞浪人記 (La légende secrète du rônin) de Takiguchi Yasuhiko 滝口 康彦. Le film sort au Japon en 1962 et est présenté au festival de Cannes en 1963 sous le nom Hara-kiri.

Masumura Yasuzô 増村保造¹⁶¹. Masumura entre en 1948 à la Daiei après des études de droit à Tôkyô Daigaku 東京大学, en 1952 il sort diplômé en philosophie de la même université et part à Rome au Centro Sperimentale di Cinematografia (Centre expérimental du cinéma) près des studios Cinecittà pour y étudier le cinéma pendant trois ans. Cette formation italienne lui donne le goût de l'approche néo-réaliste chère aux cinéastes italiens de l'époque, au tournage en extérieur et à la focalisation sur les classes basses de la société. Il applique ces préceptes pour son premier long métrage *Kuchizuke* くちづけ de 1957, dont le jeune héros aliéné et en colère vient de la classe populaire. Les deux protagonistes, un garçon et une fille se rencontrent en visitant leurs pères respectifs incarcérés en maison d'arrêt. Si d'un point de vue purement scénaristique *Kuchizuke* est un *seishun eiga*, il exclut le sentimentalisme propre au genre. Le personnage principal peu enclin à l'introspection ou à l'expression personnelle devient actif, ce qui est nouveau. Il recherche le frisson immédiat en enfourchant sa moto et en aimant une jeune fille du même milieu social que lui¹⁶². Ce film tourné en extérieur, caméra au poing est un film polémique annonciateur non seulement de la nouvelle vague japonaise mais aussi dans une certaine mesure de la nouvelle vague française. Ce film précurseur ne connut pas un grand succès commercial au Japon, cependant son film de 1958 *kyojin to gangu* 巨人と玩具 (Géants et jouets), dépeignant la vie des *salaryman* pendant la forte croissance économique du pays, tout en critiquant le monde de la publicité fut acclamé.

Masumura influencera grandement Oshima d'un point de vue esthétique et ses films des années 1960 traitent du sujet des femmes, comme ce fut le cas pour de nombreux films estampillés Nouvelle vague.

En 1960 justement il réalise *Nise daigakusei* 偽大学生 (Les faux étudiants), qui prévoit

¹⁶¹ Il naît en 1924 à Kôfu 甲府 dans la préfecture de Yamanashi 山梨県 et meurt en 1986.

¹⁶² Ce qui diffère par exemple des personnages d'Oshima.

avec subtilité la tendance de destruction interne des mouvements étudiants lors de l'Anpo tōsō. En 1961 il met en scène *Tsuma wa kokuhaku suru* 妻は告白する¹⁶³ avec Wakao Ayako 若尾 文子 dans le rôle principal, qui dépeint la beauté de l'égoïsme féminin porté à son paroxysme. En 1965 il réalise deux longs métrages *Heitai yakuza* 兵隊やくざ (Le soldat yakuza), ainsi que *Kyosaku no tsuma* 清作の妻 qui sont encore plus contre le sentimentalisme et anti militaire dans le cas du premier. Le souhait de Masumura au niveau représentationnel, et c'est en cela que l'on peut le lier non seulement à la nouvelle vague mais également aux films du *Taiyōzoku*, est de mettre à mal la vision traditionnelle du personnage japonais dont le peu d'opinion personnelle et le contrôle de soi étaient perçus comme des vertus. Il voulait bouleverser cela et avait pour principe de faire agir ses personnages de manière passionnée, parfois même de façon disproportionnée.

Ainsi on peut penser que Masumura est à l'origine de la naissance de ce nouveau genre de jeune héros, non conforme à l'archétype du personnage du jeune dans le *seishun eiga*. D'un point de vue stylistique, il développe un tempo plus léger et rapide que l'on peut observer dans ses trois premiers films de 1957, *Kuchizuke* くちづけ, *Aozora musume* 青空娘 (La fille ciel bleu) et *Danryū* 暖流 (Courant chaud). Le personnage masculin de *Kuchizuke* n'était pas calme ni romantique, pas plus que particulièrement beau. Ses caractéristiques sont plutôt l'audace et sa colère permanente. Ce n'est pas la première version japonaise du *angry young man*, mais sa particularité réside dans le fait que c'est un garçon pauvre des classes populaires. Il extériorise sa frustration par des actions exagérées plus que par de la mélancolie. Il a en commun avec les personnages du *taiyōzoku* et les jeunes anti- héros de *Ai to kibō no machi* et *Seishun zankoku monogatari* de ne surtout pas vouloir susciter de sympathie. Les adultes qui ne le comprennent pas

¹⁶³ D'après le roman de Maruyama Masaya 円山 雅也, connu davantage en tant qu'avocat et homme politique qu'en tant que romancier.

sont simplement caricaturés par Masumura qui, par cette tendance annonce clairement son désir de faire des films avec et pour la nouvelle génération. Le scénariste des deux films suivants de Masumura, à savoir *Aozora musume* et *Danryû*¹⁶⁴ est le novice Shirasaka Yoshio 白坂 依志夫¹⁶⁵ qui insuffle un côté iconoclaste aux films de Masumura. Dans *Danryû*, Masumura réussit à surprendre le public, en le faisant rire avec ce qui est à l'origine une histoire d'amour classique. Les personnages n'y sont ni ridicules, ni absurdes mais l'effet comique provient de leur vitalité ainsi que de leur franchise. Ce qui les rend différents des personnages introspectifs et passifs des films des metteurs en scène d'antan. C'est pourquoi avec la paire Masumura/Shirasaka et leur film courageux et iconoclaste, le public pressent l'arrivée d'une nouvelle ère dans le cinéma japonais. Ainsi nous pouvons considérer qu'en plus de l'influence du *Taiyôzoku*, des metteurs en scène comme Masumura et Hani peuvent être vus comme des pionniers et des précurseurs de la nouvelle vague. Nouvelle vague dont l'une des figures de proue est le réalisateur Yoshida Yoshishige ou Kijû.

Roku de nashi de Yoshida Kijû

Yoshida Yoshishige 吉田 喜重 (dont le prénom est souvent lu Kijû) est le plus

¹⁶⁴ Remake du film du même nom de 1939, réalisé par Yoshimura Kozaburô 吉村 公三郎, d'après le roman de Kishida Kunio 岸田 國士.

¹⁶⁵ Né Yasumi Toshiyoshi 八住 利義 en 1932. Il arrête ses études littéraires à l'Université de Waseda en 1953 pour se consacrer à l'écriture de scripts de cinéma. Il rédige les scénarios de *Kyojin to gangu* (Géants et jouets), *Yajû shisubeshi* 野獣死すべし (La bête doit mourir) d'après le roman d'Oyabu Haruhiko 大藪 春彦, pour le film de Sugawa Eizo, ainsi que de *Wareware no jidai* 我々の時代 (Notre époque) de Kurahara Koreyoshi 蔵原 惟繕 entre autres.

francophile et francophone des cinéastes japonais de la nouvelle vague¹⁶⁶ naît en 1933 à Fukui 福井 dans la préfecture du même nom. Son père est ingénieur et sa mère meurt lorsqu' il n'a que un an, il sera donc élevé par ses grands parents. Dès le lycée, il apprend le français et regarde des films français. En 1951 il rentre à l'Université de Tokyo en littérature française selon le souhait de son père qui le voit diplomate, en lecteur assidu de Sartre, Yoshida aurait préféré étudier la philosophie. Cependant il deviendra donc cinéaste et entre sur concours au studio Ofuna en 1955 en même temps que le futur scénariste de *Taiyô no hakaba* 太陽の墓場 et *Nihon no yoru to kiri* 日本の夜と霧 Ishido Toshirô 石堂 淑朗. Avec plusieurs amis dont Oshima Nagisa qui a deux ans de plus que lui, ainsi que Takahashi Osamu 高橋治¹⁶⁷ et Tamura Tsutomu 田村孟¹⁶⁸, ils créent la revue *Shichinin* 七人 pour y publier des scénarii. Kinoshita Keisuke est intéressé par le script de *Umibe no bohyô* 海辺の墓標 (Tombeau en bord de mer), ainsi Yoshida devient l'assistant de Kinoshita. Il s'essaye à la réalisation en 1960 avec un de ses scénarios originaux, *Roku de nashi* ろくでなし (Bon à rien). Yoshida bénéficie du succès critique d'Oshima, celui-ci dira d'ailleurs par rapport à la ressemblance de thème que c'était une coïncidence. On peut voir *Roku de nashi* comme une variation de *Seishun zankoku monogatari*, alors que *Kawaita mizuumi* de Shinoda Masahiro est assez inspiré d'Oshima.

¹⁶⁶ Il sera d'ailleurs fait officier des l'Ordre des arts et des lettres en 2003.

¹⁶⁷ Romancier et dramaturge japonais né en 1929, qui fut assistant d'Ozu Yasujirô, avant de passer à la réalisation en 1960 avec *Kanojo dake ga shiteiru* 彼女だけが知っている (Elle seule le sait) .Il fit partie de la nouvelle vague de la Shôchiku 松竹スーパーバード mais arrêta la réalisation en 1969 afin de se consacrer à l'écriture.

¹⁶⁸ Est un scénariste et réalisateur japonais né en 1933, décédé en 1997, il fut également romancier sous le pseudonyme de Aoki Yatsuka 青木 八束 Il fut assistant réalisateur sur *Asu no taiyô* et *Ai to kibô no machi* d'Oshima Nagisa et réalisa *Akunin shigan* 悪人志願 (Le désir de devenir mauvais) avec Honô Kayoko 炎加世子 en 1960.

Pour nous le film de Yoshida représenterait plus une charnière entre les films du *Taiyôzoku* et la radicalité développée dans « Conte cruel de la jeunesse ».

Cette spécificité s'exprime dans l'appartenance sociale des quatre différents protagonistes qui composent le groupe de garçons, héros du film. D'un côté deux étudiants riches, Akiyama Toshio 秋山俊夫 (Kawazu Yûsuke 川津祐介), fils de banquier qui cherche le frisson le *Asobi* si cher aux antis héros du *Taiyôzoku* et Fujie 藤枝 qui va partir étudier aux Etats-Unis, ce qui suscite la jalousie de Morishita 森下 et amènera le drame final. Morishita qui compose avec Kitajima Jun 北島淳 (Tsugawa Masahiko 津川雅彦), un duo d'étudiants pauvres. Toshio semble à la fois jouir de l'ascendant financier qu'il a sur Jun¹⁶⁹, tout en étant fasciné par lui, par son côté nihiliste qui le rapproche du personnage principal de Conte cruel de la jeunesse. Les quatre compagnons décident pour s'amuser de voler le sac contenant de l'argent de la secrétaire du père d'Akiyama, Makino Ikuko 牧野郁子 (Takachiho Izuru 高千穂ひづる¹⁷⁰). Cependant l'argent appartenant au père d'Akiyama, ce dernier considère que l'amusement (la notion d'*asobi* 遊び, que nous avons déjà vu chez les jeunes bourgeois décadents du *Taiyôzoku* et que nous retrouverons chez les gangs de motards *Bôsôzoku*) a ses limites. Ils rendent donc l'argent et laissent partir la secrétaire. Les motivations de leurs actes sont incertaines (hormis la recherche de sensation forte) et ils font ce genre de choses comme ce hold-up raté pour échapper à l'ennui pesant du quotidien. Akiyama et Jun ressentent un certain énervement et une sensation d'enfermement, quoique, Akiyama de par sa position sociale, semble plus apaisé et manipulateur. Il aime se jouer des personnes de son entourage et joue un tour à Ikuko en l'invitant à une fête et en la faisant passer à son insu pour une fameuse interprète

¹⁶⁹ Comme nous l'indique Yomota Inuhiko 四方田犬彦, les deux étudiants pauvres vivent des restes de Toshio.

¹⁷⁰ Actrice japonaise née Nidegawa Ikue 二出川郁恵 en 1932.

de chanson¹⁷¹ . Jun intervient en coupant la lumière, ce qui leur permet de s'éclipser et de sauver Ikuko d'une humiliation certaine. Cette « aventure » les rapproche et ils deviennent amants. Cependant Jun qui dit ne s'intéresser à rien ne montre aucun réel sentiment amoureux, à l'opposé Ikuko qui éprouvait un certain mépris pour Jun et l'avait traité de *Roku de nashi* ろくでなし (Bon à rien), commence à faire preuve d'une certaine dévotion à son égard. Elle lui propose de venir effectuer un *arubaito* アルバイト (petit boulot) dans la banque où elle travaille et lui manifeste de l'intérêt. Ce comportement laisse Jun indifférent, cela semble même l'irriter, afin de fuir Ikuko, il revient vers ses amis. C'est à ce moment là qu'Akiyama Toshio achète une arme de poing, un pistolet encore une fois pour d'obscures raisons, peut être juste parce qu'il peut se l'offrir. Jun quant à lui qui déteste que l'on voue un culte à quoique ce soit, se déplace juste d'Ikuko à ses camarades. Ces compagnons sont divisés comme nous l'avons vu en deux factions, les riches et les pauvres. Toshio vit dans une belle et grande maison, lit du Rimbaud et par son apparence fait penser à un dandy, voire même un élégant *gangster*¹⁷² (il porte un costume blanc), Fujie quant à lui va partir en voyage d'étude aux Etats Unis grâce à l'argent familial. A l'opposé Morishita a du mal à payer ses frais de scolarité, c'est

¹⁷¹ Au Japon le terme *shanson* シャンソン est utilisé pour désigner les chansons populaires françaises adaptées et interprétées en japonais. Ce genre rencontra le succès dans les années 1960.

¹⁷² Yoshida dans *Arashi wo yobu jûhachinin* 嵐を呼ぶ十八人 (Les dix-huit qui amènent la tempête) combine le *seishun eiga* et le *yakuza eiga*. Le film de 1963 traite d'un jeune qui lutte contre un groupe de 18 yakuza qui veulent s'approprier son quartier. Une jeune serveuse qu'il affectionne est violée par l'un des 18. Mais à la différence des films d'Oshima les jeunes protagonistes du film ne succombent pas à la violence et au nihilisme des autres jeunes qui les entourent. A l'inverse, le personnage principal se permet de tomber amoureux et de convaincre la jeune fille de l'épouser, ce qui non seulement lui évite de passer une vie de criminel et d'avoir une attitude anti sociale mais sauve également sa petite amie d'une vie de désespoir..

pourquoi il décide de recommencer la simulation de vol mais cette fois ci pour de vrai¹⁷³. Morishita quoiqu'ayant en main le pistolet d'Akiyama n'obtient pas l'accord de ce dernier quant à son dessein, Akiyama prévient d'ailleurs Ikuko par téléphone. Comme dans la scène du début Morishita invite Ikuko dans la voiture et commence à lui arracher le sac des mains, elle résiste tout en blâmant Jun (le traitant à nouveau de *Roku de nashi*). En tentant de récupérer le sac (rempli non pas de billets de banque mais de morceaux de papier) Jun se fait tirer dessus par Morishita. Ce dernier sort de la voiture en courant, Jun le poursuit et l'écrase. En rendant le sac à Ikuko, il lui dit « Comme ça toi et moi c'est moitié, moitié, plus rien ne nous rapproche », puis il s'écroule dans les bras de celle-ci. Ce film est dans la lignée des films français de la nouvelle vague, d'une part par la façon de filmer en mouvements légers, et l'utilisation de musique jazzy. Yoshida dira cela à propos de son film « Les acteurs sont jeunes, c'est la version Sôchiku du *Taiyôzoku* ». Toujours selon Yoshida le sujet du film « C'est toujours l'implication d'une situation et de son époque. Le noyau de l'intrigue, les rapports entre les personnages ».

Les premières œuvres cinématographiques de Yoshida tels que *Roku de nashi* ou *Chi ga kawaiteiru*¹⁷⁴ sont des films en réaction au cinéma commercial établi et à l'humanisme émotionnel véhiculé par celui-ci. On peut penser que dans *Roku de nashi* le comportement révolté des jeunes est en réalité décrit comme vide de sens. Akiyama est assez proche des jeunes bourgeois hédonistes décrits par Ishihara, Kitajima Jun quant à lui serait plus proche du Kiyoshi de *Seishun zankoku monogatari*, malgré qu'il soit pauvre, cet état de

¹⁷³ On peut ici faire une analogie entre le stratagème de vol avec la jeune fille servant d'appât dans *Seishun zankoku monogatari* qui fonctionne sur un processus inverse A savoir, d'un incident réel, l'homme qui tente d'abuser de Makoto, ce qui provoque l'intervention de Kiyoshi, les deux jeunes protagonistes passent à un simulacre afin de s'amuser (*asobi*) et d'extorquer de l'argent.

¹⁷⁴ Réalisé également en 1960 avec Sada Keiji 佐田啓二 et Iwasaki Koneko 岩崎加根子 dans les rôles principaux.

fait ne semble pas être un moteur pour ses actions (travailler, comme il le fait brièvement à la banque semble profondément l'ennuyer), en effet il dit ne s'intéresser à rien. Tout comme Kiyoshi, il semble ne pas craindre le danger de manière quasi suicidaire, la scène finale au cours de laquelle il est blessé n'est pas sans rappeler la fin tragique de Kiyoshi comme nous le verrons ultérieurement.

Dans les premiers films de Yoshida les personnages tout comme les spectateurs ne peuvent se laisser aller à des idées de révolte ou d'humanisme. Yoshida lui-même ne croit pas en ses idées. Il développe une réaction de rejet par rapport aux films d'antan qui regorgent de sentiments (surtout la standardisation de l'humanisme). Pour Yoshida l'alignement sur cette formule établie, restreint la créativité et représente une défaite idéologique. Pour terminer sur l'évocation de la nouvelle vague japonaise (que nous poursuivrons cependant par une focalisation sur le plus politisé de ses membres, à savoir Oshima Nagisa dans une partie de notre travail qui lui est entièrement consacré), il nous semble intéressant de comparer trois films de la nouvelle vague sortis quasiment simultanément à savoir *Seishun zankoku moniogatari Roku de nashi* ainsi que *Kawaita mizuumi* de Shinoda Masahiro. Dans le film d'Oshima le couple Kiyoshi Makoto passe à côté d'une manifestation, il les fait s'affronter directement à la politique. Avant cette scène dans le cinéma d'où ils sortent, des images des mouvements étudiants sont projetés lors des actualités. On peut ainsi reconnaître le germe du sujet des futures œuvres d'Oshima. Chez Shinoda pour qui un spectacle total se doit d'être proche de la réalité, il reproduit une manifestation. Ainsi on peut voir Iwashita se mettre dans le rang et manifester en chantant avec les étudiants dans la rue. Dans la dernière scène, Shinoda place la caméra derrière les effectifs de police, par ce procédé il peut filmer les manifestants du côté du pouvoir.

Comme nous avons pu le voir au travers de deux exemples, celui des films du *Taiyôzoku*

et ceux de la nouvelle vague *Shôchiku*, la représentation du jeune homme en colère est en corrélation avec une époque donnée de l'histoire du Japon, avec les changements qu'a amené cette époque.

Si le *Taiyôzoku* correspond à la mode des films hollywoodiens sur les jeunes rebelles et si la nouvelle vague japonaise répond à la Nouvelle Vague française issue entre autre de la revue *Les cahiers du cinéma* ; dans les deux cas les auteurs décrivent une réalité japonaise.

Là où les films du *Taiyôzoku* décrivent le comportement de jeunes bourgeois libertins, la nouvelle vague et tout spécialement le cinéma dit « personnel » d'Oshima nous offrent un aperçu se voulant réaliste, sous un angle plus politisé de la société japonaise. Pour ce faire Oshima utilise comme moyen le personnage du jeune en colère, du mauvais garçon.

Ainsi on peut penser que les représentations du jeune homme japonais dans les films du *Taiyôzoku* ou de la nouvelle vague *Shôchiku* sont pour l'opinion de l'époque novatrices mais également scandaleuses. Ces deux courants cinématographiques marquent une rupture dans la façon de traiter de la jeunesse du cinéma d'antan, ainsi que dans la façon de voir cette même jeunesse dans la société en général.

C- La représentation des Fûtenzoku et la jeunesse des années 1970 selon

Fujita Toshiya

1- Les fûtenzoku

Une nouvelle tribu de la jeunesse fait son apparition à la fin des années 1960, elle s'appelle *fûtenzoku*. Ce terme fait son apparition en 1967, dans le numéro du 21 juillet 1967 de *Shûkan taishû* 週刊大衆, les *fûtenzoku* sont des jeunes qui ont perdu la raison à ne rien faire pendant les vacances d'été. Selon le rapport de police *fûtenzoku ni kansuru hôkokusho* フーテン族に関する報告書, les *fûtenzoku* sont de jeunes fugueurs *iede* 家出 entre 16 et 23 ans, des étudiants, ainsi que des jeunes sans emploi. On remarque un mélange entre des chômeurs et des étudiants, *mushokusha* 無職者 et *interi* (intelligencia) インテリ. Ces jeunes ont soif de liberté et ne veulent subir aucune forme de contrainte, ils sont d'ailleurs fiers de leur statut en tant que *fûtenzoku*. La journée, ils travaillent comme serveur, ouvrier. Le soir venu, ils se retrouvent dans des bars (les *snack* スナック) ou sur la *green house* グリーンハウス, une pelouse devant la gare de Shinjuku (sortie Est). A la différence du quartier de Ginza 銀座 où règne une ambiance occidentale, *ôbei bunka* 欧米文化 (Europe+Etats Unis) et où l'on ressent une influence française par exemple, celui de Shinjuku a une autre histoire. De la fin des années 1950 au début des années 1970, c'est une base de contestation de culture dite russe, *Russia bunka* ロシア文化, shinjuku est considéré comme la lumière dans la pénombre, *yami no hikari* 闇の光.

Les activités des *fûten* incluses dans l'expression *fûten suru* フーテンする consistent à découcher, vagabonder, danser dans des bars jusqu'à l'aube. Lorsque les grands magasins ouvrent leur portent à 10h du matin, ils se rendent sur le toit de ceux-ci et dorment sur des bancs. Qu'ils soient garçons ou filles, il y a une règle tacite dans le groupe qui veut que les membres de celui-ci partagent argent et nourriture. Cependant la plupart du temps, le

salaire gagné par une fille du groupe en travaillant dans un café ou autre est reparti entre garçons. Les trois choses les plus importantes pour les *futen* sont le sexe, le *gogo* ゴーゴウ (un style de musique, sous genre du funk) et la drogue (des somnifères).

Parmi les *fûten* on trouve des *gakusei rônin* 学生浪人, les étudiants qui ont raté l'examen d'entrée à l'université et qui révisent pour le passer à nouveau. Selon un article de l'Asahi shinbun 朝日新聞 du 6 janvier 1968, l'environnement familial des *fûten* est dans la plupart des cas, une classe moyenne de province. Paradoxalement ce qu'ils détestent le plus est le *mai homu shugi* マイホーム主義¹⁷⁵.

A partir de 1968, on signale des incidents violents impliquant des *futenzoku* aux environs de Shinjuku. On appelle ce phénomène d'augmentation de la violence émanant des *fûtenzoku*, *bôryokufuten* 暴力フーテン. Il se trouve que certains *fûtenzoku* deviennent les instruments des *bôryokudan* (syndicats de crime) qui les font « travailler » en échange de nourriture.

On peut diviser les *fûtenzoku* en trois catégories : *honkaku ha* 本格派 (les authentiques) *tsûkinha futen* 通勤フーテン (ceux qui vont au travail) et les *kankô futen* 観光フーテン (les touristes). Quand ils n'ont plus d'argent pour s'amuser ou pour prendre le dernier train, ils pratiquent l'extorsion et le *tsutumotase* 美人局¹⁷⁶

Les *fûten* de par leur désir d'oisiveté ont attiré l'attention des médias et de la société. Ils se mêlent au mouvement *hippie*¹⁷⁷ d'origine américain, au mouvement pacifiste

¹⁷⁵ La doctrine qui prône le matérialisme et qui dit que l'on doit avoir sa maison (ou son appartement), sa voiture, *Mai ka* マイカー (my car).

¹⁷⁶ Procédé par lequel une femme charme un homme, puis se dit agressée par ce dernier. A ce moment un supposé « mari » apparaît et demande un dédommagement financier.

¹⁷⁷ Un dérivé du terme hipster inventé par Harry Gibson en 1944 en référence aux amateurs de bebop des années 1940. Le mouvement *hippie* est un mouvement de contre culture américaine composé de jeunes issus de la classe moyenne rejetant le matérialisme et consumérisme de leurs parents. Les *hippie* sont pacifistes et ont une idéologie socialiste utopiste.

underground, ainsi qu'à la scène artistique d'avant-garde.

La différence entre les *fûten* et les *hippi* ヒッピー, n'est pas évidente au premier abord. Mabuchi Kôsuke¹⁷⁸ cite un témoignage dans lequel un jeune explique que les *fûten* sont avant tout urbains, *tokaiha* 都会派, alors que les *hippi* cherchent quant à eux à quitter la ville, *inakaha* 田舎派, afin de pouvoir mener un mode de vie alternatif. Si on est *fûten* à la campagne on devient juste un clochard, on n'est plus à la pointe de la mode. Les *hippi* en ville sont appelés *hippizoku* ヒッピー族. Ils ne fréquentent pas forcément les mêmes endroits et n'écoutent pas la même musique, les *fûten* étant amateurs de jazz, alors que les *hippi* écoutent du rock. D'autres tribus urbaines contemporaines des *fûten* et des *hippi* investissent le quartier de Shinjuku, les *saikozoku* サイケ族 (les amateurs de rock psychédélique), les *nagakamizoku* 長髪族 (ceux qui ont les cheveux longs), les *angrazoku* アングラ族 (La tribu *underground*) et autres *hansenshōnen* 反戦少年 (opposition à la guerre du Vietnam, *Vietnam hansen* ベトナム反戦).

Fushita Tohiya 藤田 敏八, également connu sous le nom de Fushita Shigeiya 藤田繁矢 est né en 1932 à Pyongyang (평양, capitale de l'actuelle Corée du Nord, colonie nipponne à cette époque). et mort à Tôkyô en 1997. Diplômé de La prestigieuse Tokyo daigaku, il rentre à la Nikkatsu en 1955 où il sera assistant réalisateur de Masuda Toshio 舛田 利雄¹⁷⁹ (Né en 1927) ainsi que de Kurahara Koreyoshi 蔵原 惟繕¹⁸⁰ (1927-2002). C'est au

¹⁷⁸ Mabuchi Kôsuke 馬淵公介, *Toshi no jyanarizumu, zokutachi no sengoshi* 都市のジャーナリズム 族たちの戦後史 (Journalisme de la ville, les tribus urbaines de l'après guerre), Tôkyô, Sanseidô 三省堂, 1989.

¹⁷⁹ Il co-réaliser le film *Tora tora tora* トラ・トラ・トラ! (1970) avec Fukusaku Kinji, ainsi que *Ningen kakumei* 人間革命(1973), adaptation du roman éponyme d'Ikeda Daisaku 池田 大作.

¹⁸⁰ Frère aîné du réalisateur Kurahara koretsugu 蔵原 惟二 (né en 1935). Son film le plus connu est *Seishun no mon* 青春の門 (1981), adapté du roman d'Itsuki Hiroyuki 五木 寛之 (né en 1932).

cours de cette période que Nishikawa Katsumi 西河克己¹⁸¹ (1918-2010), lui trouvant un air de prince pakistanais lui donna le surnom de *Paki san* パキさん.

2- Nikkatsu new action

Il réalise son premier film en 1967 *Hikô shônen hi no de no sakebi* suivi de *Hikô shônen wakamono no toride* 非行少年 若者の砦 en 1970. Il se spécialise dans les films sur la jeunesse, d'abord dans ce qu'on appelle la *Nikkatsu nyu akushion* 日活ニュー アクション (Nikkatsu new action) aux cotés de Hasebe Yasuharu 長谷部安春, Sawada Yukihiro 澤田幸弘 (né en 1933) et Ozawa Keiichi 小澤啓一 (né en 1933) en réalisant deux films de la série *Nora neko rokku* 野良猫ロック (Le rock des chats sauvages) qui en comporte cinq en tout. Puis avec le genre *Nikkatsu roman porno* 日活ロマンポル (de 1971 à 1988) ou *pink eiga* ピンク映画 dont le film *Imôto* 妹 (Petite soeur) est le plus représentatif. On peut dire que les films de Fujita sont assez singuliers dans la production cinématographique japonaise. Il décrit des personnages nihilistes qui mènent une vie décousue et oisive. On retrouve cette couleur dans son premier film *Hikô shônen hi no de no sakebi* à son dernier *Riboruba* リボルバー (Revolver) en 1988. Dans sa mise en scène, ce qui est le plus admirable n'est pas le fait qu'il décrive de manière conceptuelle des personnages qui se laissent flotter au fil des événements, mais plutôt que le film se synchronise avec eux. On assiste à une répétition de détours et méandres, puis soudain à une émanation de fantaisie. Le point de départ de cette vision de l'humanité et de cette façon de mettre en scène, serait le film mexicain *Los olvidados*¹⁸² (1950) de l'espagnol

¹⁸¹ Il dirigea entre autres Ishihara Yûjirô dans 若い人 *Wakai hito* en 1962 et Takahashi Hideki 高橋 英樹 dans *Eden no umi* エデンの海 en 1963.

¹⁸² Dont le titre japonais est *Wasurareta hitobito* 忘れられた人々, un film à la frontière entre le néoréalisme italien et le surréalisme Buñuelien (inspiré du Manifeste du surréalisme d'André Breton) «d'Un chien Andalou»

Luis Buñuel (1900-1984) qui influença grandement Fujita.

Un autre déclencheur de cette facilité de mise en scène fut sa rencontre avec Harada Yoshio (La série des *Nora neko rokku*, *Akai tori nigeta* 赤い鳥逃げた (1973)) et Akiyoshi Kumiko 秋吉 久美子¹⁸³, des icônes personnifiant à eux deux les années 1970. Le charme et l'aura d'Akiyoshi et la mise en scène flexible de Fujita se sont faits remarquer et cela a enchanté la jeunesse des années 1970.

Hors du Japon, il est surtout connu pour le film *Shurayuki hime* (Lady snowblood) et sa suite *Shurayuki hime urami renka* 修羅雪姫 怨み恋歌 (Lady snowblood love song of vengeance), deux *jidaigeki* violents et stylisés qui ont pour héroïne Kaji Meiko 梶芽衣子¹⁸⁴, auxquels Quentin Tarantino a rendu hommage (voire plagié) dans son film *Kill Bill* (2003).

Fujita est également acteur, il est apparu dans *Tsuigoineruwaizen* ツイゴイネルワイゼン (*Zigeunerweisen*, *Mélodie Tzigane*) de Suzuki Seijun, le film érotique 上海異人娼館/チャイナ・ドール *Shangai ijin shôkan Chyaina dolu* (Les fruits de la passion) de Terayama Shûji 寺山 修司 aux cotés d'Arielle Dombasle et Klaus Kinski. On a pu le voir aussi dans le film *Tekken* 鉄拳(1990) de Sakamoto Junji 阪本 順治, ou encore dans le film de *v-cinéma* de Kurosawa Kiyoshi 黒沢 清¹⁸⁵, *Katte ni shagare eiyû keikaku* 勝手にしやがれ!!英雄計画 (Suit yourself or shoot yourself : The hero, 1996).

de 1929 sur scénario de Salvador Dali.

¹⁸³ Onodera Kumiko 小野寺 久美子 de son vrai nom, née en 1954.

¹⁸⁴ Ota Masako 太田 雅子 de son vrai nom, née en 1947, est une actrice et chanteuse japonaise, connue pour ses rôles dans les séries de films *Nora neko rokku* (1970-71) et *Joshû Sasori* 女囚さそり (*La femme scorpion* 1972-73).

¹⁸⁵ Metteur en scène japonais né en 1955, il est connu pour ses films *Cure* (1997) *Charisma* カリスマ (1999) ou encore *Kairo* 回路(2001) et *Tôkyô Sonata* トウキョウソナタ (2008), tous deux en sélection au festival de Cannes.

Revenons- en à Fujita le réalisateur et à la série de films sur la jeunesse rebelle post 1968 des années 1970 à laquelle il participa, *Nora neko rokku*.

Nora neko rokku 野良猫ロック

La série de films en comportent cinq, tournés entre 1970 et 1971, trois réalisés par Hasebe Yasuharu (1932-2009) :

Onna banchô nora neko rokku 女番長 野良猫ロック (La chef, le rock des chats sauvages)

Nora neko rokku sekkusu hanta 野良猫ロック セックス・ハンター (Le rock des chats sauvages, Chasseur de sexe)

Nora neko rokku mashin animaru 野良猫ロック マシンアニマル (Le rock des chats sauvages, machine animale)

Et deux par Fujita :

Nora neko rokku Wairudo jambo 野良猫ロック ワイルド・ジャンボ (Le rock des chats sauvages, Wild jumbo)

Nora neko rokku bôsôshûdan 71 野良猫ロック 暴走集団'71. (Le rock des chats sauvages, le groupe de Bôsô 71)

Fuji Tatsuya 藤 竜也¹⁸⁶ et Kaji Meiko apparaissent dans les cinq films qui n'ont pas de rapport entre eux. Ils sont juste liés par le titre *Nora neko rock* et par un certain type d'histoire et de mise en scène. Les producteurs ont imaginé un style d'action estampillé années 70 qui trouva son public. Ainsi les règles de production devinrent de plus en plus strictes, mais les réalisateurs, à commencer par Fujita, réussirent à créer une atmosphère propre et des productions au ton libre et facile d'accès naquirent, représentantes de la *Nikkatsu nyu akushion* (Nikkastu new action), qui est un peu au film d'action ce que fut la *Shôchiku Nuberu bagu* (La nouvelle vague de la Shôchiku) aux films d'auteur.

Hasebe a dirigé les opus 1, 3 et 4 dont l'action se passe respectivement à Shinjuku 新宿, Ichikawa 市川 et Yokohama 横浜. On y remarque, la force des groupes de jeunes

¹⁸⁶ Itô Tatsuya 伊藤 龍也 de son vrai nom est né à Peking 北京 en 1941. Il est surtout connu en occident pour son rôle dans *Ai no corrida* 愛のコリーダ (L'empire des sens, 1976) d'Oshima Nagisa, film avec des scènes de sexe non simulées, ce qui défraya la chronique.

délinquants de l'époque avec en arrière plan les trafics des *bōryokudan* 暴力団 japonais et de leurs sbires, des *chimpira* regroupés en groupe paramilitaire à motos.

Fujita quant à lui s'est occupé des films deux et cinq de la série, il nous présente des « héros » appartenant à des groupes de *Fūtenzoku*. Hasebe par sa mise en scène aiguisée remplie d'action, dessine les contours de la vie quotidienne troublée de ces jeunes « loubards ». Fujita, quant à lui décrit un quotidien lourd et ennuyeux jusqu'à l'apparition d'une action soudaine.

Cette série extravagante qui n'est liée que par son nom nous révèle la personnalité des deux metteurs en scène.

Même si les règles de production fixées par les dirigeants de Nikkatsu étaient strictes, le metteur en scène et les acteurs comme Harada Yoshio échangèrent pour construire quelque chose d'intéressant.

C'est dans cette série de films que Kaji Meiko adopta le look qui l'a rendu célèbre et qui sera sa tenue dans la série de films *Sasori* : un grand chapeau noir, un long manteau sur un pantalon.



Onna banchô Nora neko rokku 女番長 野良猫ロック

C'est le premier film de la série dirigé par Hasebe, à ne pas confondre avec la série de films *Onna banchô* 女番長 sortis entre 1971 et 1973 avec Sugimoto Miki 杉本 美樹¹⁸⁷. Deux groupes de *gang* de filles de Shinjuku qui ont pour *banchô* (chef de bandes) respectivement Mei メイ (Kaji Meiko) et Toshie トシエ (Koisio Mari 小磯マリ) s'affrontent avec comme armes des couteaux et des lames de rasoir lors de la scène d'ouverture du film. Ako アコ (Wada Akiko 和田 アキ子¹⁸⁸) une fille de grande taille à moto fait son apparition et s'oppose à Katsuya 勝也 (Fuji Tatsuya), un *chimplira* au service d'Hanada 花田 (Mutsumi Gorô 睦五郎) chef d'une milice paramilitaire), après la bagarre, la bande se rend dans un bar où l'on joue du rock psychédélique typique des années 70. Michio 道男 (interprété par Wada Kôji 和田浩治) le petit ami de Mei souhaite rentrer dans cette milice. Pour cela il doit faire en sorte que son ami *Kelly* ケリー (l'acteur afro-américano-japonais ケン・サンダース Ken Sanders) perde son match de boxe (paris d'argent en jeu), ce dernier refuse finalement de « se coucher ». Hanada et Tatsuya furieux infligent une sévère correction à Michio, Mei et les filles viennent le secourir. Mari マリ, Kumari Yuka 久万里由香 propose un lieu sûr à Mei, Michio et Ako. Cependant lors d'une sortie elle est capturée et révèle la « planque » de ces derniers. Arrivé sur les lieux, Hanada abbat Michio. Katsuya poursuit en *buggy* Mei et Ako qui s'enfuient en moto.

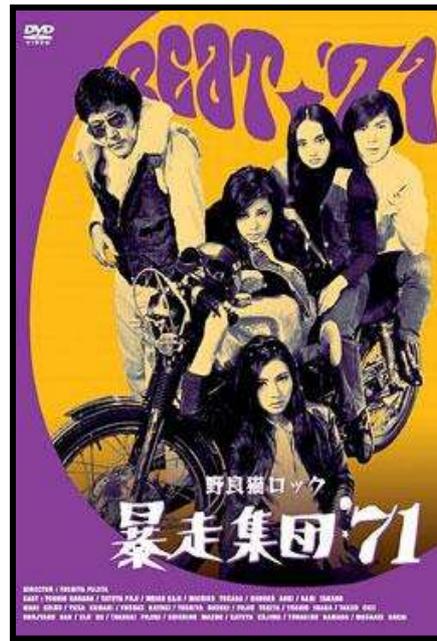
Le chef d'Hanada un certain Kondô 権藤 (Nakamaru Tadao 中丸忠雄) manifeste son mécontentement à ses subordonnées. Hanada tue Katsuya le tenant pour responsable. A ce moment là Mei et Ako pénètrent dans leur bureau, Mei essaye de poignarder Hanada mais il lui tire dessus, elle meurt à son tour.

¹⁸⁷ Abe Nobuko 安部 信子 de son vrai nom, actrice japonaise née en 1953 et active dans les années 1970.

¹⁸⁸ Actrice, chanteuse, productrice et animatrice japonaise, d'origine coréenne née en 1950.

Le film se termine par le départ à moto de Ako (on ne sait pas d'où elle vient ni où elle va).

Nora neko rokku bôshôshûdan 71 野良猫ロック



Le film commence dans un jardin public où dorment les différents protagonistes (des *futen zoku* フーテン族¹⁸⁹) dans des sacs de couchage. Furiko 振り子 (Kaji Meiko) et Takaaki 隆明¹⁹⁰ (qui peut se lire également Ryûmei, c'est d'ailleurs comme cela que ses amis l'appellent) se lèvent plus tôt, s'éloignent du groupe encore endormi et en profitent pour fleureter dans des fourrés. Ils sont pris à partie par des *Kuroi shineitai burakku SS* 黒い親衛隊ブラック ss (sorte de milice/garde privée) ; Ryumei/Takaaki est en fait le fils (unique) fugueur d'un élu (tochô 都庁) de province, Araki Yoshitarô 荒木義太郎 qui veut le ramener à la maison à tout prix. Un des gardes est poignardé à mort par Takaaki, ils usent d'un stratagème pour faire accuser Furiko inconsciente (elle a été assommée) en lui

¹⁸⁹ De jeunes marginaux d'inspiration Hippie, des nomades vivant en bandes de rapines et petits larcins.

¹⁹⁰ L'acteur Chii Takeo 地井 武男 (1942-2012).

mettant le couteau dans la main et emportent Takaaki avec eux après l'avoir molesté. Mais Furiko réussit à s'évader de prison avec une autre fille nommée Aya アヤ¹⁹¹.

Des journalistes viennent photographier contre finance Piranha ピラニア (Harada Yoshio) et sa bande de *Futen zoku* dans leur van, en train de fumer de la *marijuana*, de sniffer de la colle et faire l'amour librement. Au final Piranha sort une arme à feu et sous la menace leur vole la pellicule et les fait déguerpir. Le groupe est composé de quatre hommes, quatre femmes et d'un petit garçon *Mappô* マー坊 qui tambourine avec un petit marteau en plastique tout ce qui se trouve à porter de main. Nekuro ネクロ qui s'occupait de l'enfant meurt subitement après avoir essayé d'utiliser un marteau piqueur dans la rue à Shinjuku lors de travaux de voirie. La bande décide de partir en direction de la petite ville de province où se trouvent Takaaki et peut être Furiko. Après un voyage en moto et vélo (tandem et vélo à plusieurs places) ils arrivent à destination. Ils se font vite remarquer mais arrivent à « squatter » une maison inhabitée, pendant ce temps Furiko est capturée par les sbires d'Araki.

Le groupe, après avoir capturé et interrogé un des gardes, se rend devant la maison d'Araki et *Mappo* マッポ (Fuji Tatsuya) crie à tue-tête demandant la libération de Furiko, malgré l'hostilité de la population locale un groupe de rock embarqué sur un camion arrive de manière complètement incongrue et vient leur prêter main forte en interprétant une chanson.

La population locale veut les faire partir et les traitent de *nora inu* 野良犬 (chiens sauvages), un membre de la bande répond : *nora neko da* 野良猫だ (Nous sommes des chats sauvages, d'où le titre de la série de films).

Les hommes de main d'Araki pénètrent dans la maison de nuit et blessent Yume à coups

¹⁹¹ L'actrice Indo-japonaise Kumari Yuka 久万里由香 née en 1953, sœur cadette de l'actrice et chanteuse Mari annu 真理 アンヌ.

de bâtons avant de fuir. Pira et Mappo vont alors arme à la main enlever Takaaki en guise de représailles. La police, le père de Takaaki et ses hommes encerclent la maison où la bande se trouve, ils se rendent en agitant par la fenêtre un drapeau noir (celui de l'anarchie, ce qui est assez ironique) et non blanc. Takaaki rejoint son père et après une discussion mouvementée avec le chef de la police ils font semblant de quitter la ville. Mais ils se rendent dans un parc d'amusement (qui a pour thème le western) désaffecté nommé *Gold town*.

Takaaki tue l'homme de main de son père d'un coup de carabine et libère Furiko qui était retenue prisonnière dans une sorte de cellule, ils s'enfuient ensemble et Takaaki se retourne vers son père en disant ces mots :

Ore no ikikata, ore ga kimeru 俺の行き方、俺が決める。(C'est moi qui décide de ma façon de vivre). Ils vont retrouver leurs amis retranchés dans *Gold town*.

Le père de Takaaki à cheval arrive sur les lieux avec une vingtaine de locaux armés et un *bulldozer*.

Takaaki sort de l'endroit où ils se sont réfugiés et dit qu'il se rend, qu'il faut laisser partir ses amis. Pira décide de lui tirer dessus, Furiko veut le faire, mais c'est finalement le chef des gardes qui tue Taka et Furiko sortie juste après le coup de feu pour lui porter secours. Pira tue ce dernier en s'agrippant à lui avec des bâtons de dynamite. Le reste de la bande se lance à l'assaut des autres hommes en arme en leur jetant de la dynamite. Cette fin ressemble à celle de *Nora neko wild jambo* (1970) dans lequel la bande menée par Fuji Tatsuya a pour projet l'attaque d'un fourgon près d'une plage. Ce projet échoue et se finit par l'anéantissement total du groupe après un échange fourni de coups de feu avec les forces de l'ordre.

On remarque également dans ce final assez éloigné du *happy end* hollywoodien, une affirmation du groupe dans sa marginalité, ils refusent de perdre, de ne plus vivre comme

bon leur semble selon leur idéal antisocial et sont prêts à mourir pour cela¹⁹².

Le film se termine avec l'enfant gambadant à travers les décombres, un pistolet en plastique dans la main. Ici comme le remarque Satô Tadao¹⁹³, on peut s'arrêter sur l'importance des accessoires chez Fujita. La série des *Nora neko rokku* est une série de films d'action, on y voit donc des pistolets et des carabines. Ce qui est singulier chez Fujita réside dans le fait qu'il cherche à cacher les armes au sens propre (quand Harada Yasuo dissimule son arme dans un plat de nourriture au moment où la police vient les appréhender) comme au sens figuré. Il fait apparaître des accessoires bizarres (des jouets) comme ce pistolet en plastique du petit garçon mais aussi le marteau de la même matière qui fait du vacarme quand il tape des gens ou des choses avec. Mais également la mini moto et le vélo multiplaces qu'ils enfourchent à quatre ou cinq. Le tube de colle qui dans un premier temps serre à coller les deux doigts du journaliste venu les photographier puis à immobiliser le garde du corps qu'ils ont capturé à une chaise (il est obligé de découper sa veste et son pantalon pour s'enfuir). On peut aussi évoquer dans le même ordre d'idée les maquettes d'oiseau qui volent dans le ciel dans *Akai tori nigeta* 赤い鳥逃げた。

Tout cela n'a pas forcément un sens profond et ne fait probablement pas partie du scénario original mais que ce fut jugé intéressant au cours du tournage. On peut considérer que les personnages de ces films sont un peu secondaires, sans importance, comme le choix de

¹⁹² La bande du film n'a pas d'idées clairement affichées mais c'est en 1971-72 que naquirent le *Rengô sekigun* 連合赤軍, et le *Nihon sekigun* 日本赤軍 en 1971, des mouvements d'activistes communistes. Des branches de l'armée rouge nipponne *Kyôsanshugi shadômei sekigunba* 共産主義者同盟赤軍派 responsable d'un détournement d'avion connu sous le nom de *Yodogô highjack jiken* よど号ハイジャック事件 le 31 mars 1970.

¹⁹³ Dans *Nihon eiga no Kyôshô tachi* 日本映画の巨匠たち (Les virtuoses du cinéma japonais), Gakuyôshobô 学陽書房, 1996.

ces « jouets ». Sato voit l'usage de ces accessoires comme le « retour » du journal de *Hikô shônen, hi no de no sakebi*, son premier film dans lequel le protagoniste principal, Jun 純 (Hirata Jûshirô 平田重四郎) un jeune-homme sorti de maison de correction va vivre chez un tuteur Fujii 藤井 (Kume Akira 久米明). Il souhaite se racheter, mais son passé le rattrape et lors d'une rixe il est poignardé dans le ventre. Il rentre à la maison mais ne veut pas que l'on sache qu'il est blessé. Il s'écroule dans sa chambre et tout en gémissant empoigne un journal près de lui, en arrache une page et la pose sur lui. A la fin du film, il est couvert de papier journal ensanglanté.

Sukeban eiga

Dans les années 1970, l'époque des *futenzoku*, les différentes compagnies de cinéma ont produit des *sukeban eiga* スケバン映画, dont les héroïnes sont des mauvaises filles, qu'on désigne par les appellations suivantes : *sukeban* スケバン、女番¹⁹⁴、*subekô* ズベ公. La série des films *Nora neko rokku* fait partie de la *Nikkatsu new action* et possède un certain esprit rock. Cependant cette série de films avec Kaji Meiko ne peut être considérée comme appartenant au genre *sukeban*.

Le boom des films *sukeban* commence plutôt avec *joshigakuen warui asobi* 女子学園 悪い遊び (Ecole de filles, les mauvais jeux) d'Ezaki Mio 江崎 実生 (né en 1932), 1970. Son héroïne Ryôko interprétée par Natsu Junko 夏 純子 (née en 1949) de par son intelligence et sa beauté exprime de l'antipathie envers les professeurs et l'école en général. L'ambiance bigarrée de la ville de Kawasaki 川崎, les frictions avec la société que représente l'école sont décrites de manière assez juste comme dans de nombreux films de la Nikkatsu de

¹⁹⁴ Des mauvaises filles *furyô shôjo* 不良少女, le plus souvent des collégiennes ou lycéennes. *Suke* veut dire fille/femme en argot, le terme *banchô* 番長 quant à lui désigne à partir des années 1970, le chef d'un groupe de *furyô*.

cette époque. La Tôei développe également une série de films appartenant au genre *sukeban*, *ずべ公番長 zubekôbanchô* avec l'actrice Oshida Reiko 大信田 礼子 (née en 1948). Tout en ressemblant plastiquement à la série des *nora neko rokku*, le contenu de ces films se rapproche davantage du *ninjôgeki* 人情劇 (*human interest play*, le jeu à dimension humaine).

En 1971 est lancée une autre série de films sur le même thème, celle-ci répond au nom de *sukeban* 女番長 avec Ike Reiko 池玲子 et Sugimoto Miki sous la direction de Suzuki Norifumi 鈴木則文 (1933-2014). Les *sukebantachi* スケバン達 dorment dans des cabanes ou sous les ponts. Elles pratiquent le chantage et le vol et se retrouvent souvent mêlées à des bagarres de rue. Elles n'ont pas de relation avec leurs parents ou des professeurs, de plus elles ne cherchent pas de travail. Elles vivent ainsi dans la pauvreté (ce sont des sous prolétaires, *lumpenproletariat*) et la marginalité mais elles sont libres de leurs mouvements et actions. Afin de préserver cette liberté, elles combattent les *yakuza* qui veulent les exploiter en en faisant des femmes marchandises.

Ces films tout comme la série des *Sasori* 女囚さそり avec Kaji Meiko, films dont l'action se déroule dans des prisons pour femmes, peuvent être considérés à juste titre comme des films de série B. Des femmes en sont les héroïnes, mais c'est souvent l'occasion de montrer de la nudité à l'écran et de l'érotisme. On peut dans ce cas difficilement les voir comme des films à tendance féministe.

3-Seishun eiga et roman porno

Hachi gatsu no nureta suna 八月の濡れた砂 1971



Ce film influencé par la nouvelle vague *Shôchiku* représente une transition dans la carrière de Fujita, celle entre la réalisation de deux *Nora neko rokku*, des films appartenant à la catégorie *Nikkatsu new action* et le début du *Roman porno*, auquel il participera également. C'est d'ailleurs le dernier film avec *Furyô shôjo mako* 不良少女魔子 de Kurahra Koretsugu 蔵原 惟二, à être catalogué comme appartenant à l'ancienne *Nikkatsu kyûsei Nikkatsu* 旧体制日活. L'action du film se passe près de la plage de Shônan 湘南 (préfecture de Kanagawa, qui deviendra un haut lieu de la contre culture *bôsôzoku* puis surfeur, puis de celle des surfeurs, évoquées dans des romans ou mangas) ce qui n'est pas sans rappeler celle de Zushi où se passait les films du *Taiyôzoku*, l'attitude des personnages masculins de *Hachi gatsu no nureta suna*, est d'ailleurs assez similaire à celle des protagonistes de *Kurutta Kajitsu* et autres films du *Taiyôzoku*.

Lors de la scène d'ouverture, un jeune homme Nogami Kenichirô 野上健一郎¹⁹⁵, ballon de foot au pied, crie puissamment (par provocation) dans la cours de son ancien lycée

¹⁹⁵ L'acteur Murano Takenori 村野武範 (né en 1945), qu'on retrouva dans le film *Imôto* (1974) de Fujita.

accompagné d'un ex camarade de classe, Nishimoto Kiyoshi 西本清¹⁹⁶.

Les professeurs le regardent bizarrement par la fenêtre sans rien dire, il tape dans le ballon et de par son tir casse une vitre.

Un matin Kiyoshi fait de la moto sur la plage, des hommes en voiture projettent de leur véhicule une jeune fille (qui a été violée) Mihara Sanae 三原早苗¹⁹⁷, cette dernière plonge dans la mer (pour se laver symboliquement). Kiyoshi va à son secours et la cache dans l'entrepôt de son frère, Nishimoto Takeshi 西本武 qui est commerçant. Il se rend d'ailleurs chez ce dernier, où il vit, pour prendre une robe à sa belle-sœur afin de la donner à la jeune-fille (la sienne ayant été déchirée). A son retour la jeune-fille s'est déjà éclipsée.

Dès lors le film continue dans ce que l'on pourrait qualifier de version plus osée que ceux du *Taiyôzoku*, changement d'époque oblige. On pourrait qualifier la psychologie des deux personnages masculins principaux de schizophrène, car ils sont tour à tour défenseurs des femmes et agresseurs sexuels.

野上 Nogami par exemple s'adonne à des attouchements sur 稲垣和子 Inagaki Kazuko, une jeune fille chrétienne de sa connaissance près d'un sentier menant à la plage et provoque son ancien professeur en le traitant de voyeur.

Kiyoshi quant à lui tente d'agresser sexuellement 真紀 Maki la sœur aînée de Sanae venue au stand de la plage tenu par sa belle-sœur pour lui demander des comptes (elle pense que c'est lui qui a violé Sanae. Elle veut l'emmener à la police, il dit qu'il n'a rien fait, s'empare du volant de la voiture, se gare dans un bosquet et tente de la violer mais en gesticulant il casse le levier de vitesse de la voiture lors de sa tentative et s'arrête là.

¹⁹⁶ Interprété par Hirose Shôsuke 広瀬昌助, qui est au *casting* du second volet de *Shurayukihime*.

¹⁹⁷ Interprétée par Teresa Noda テレサ 野田 (Saionji Tamaki 西園寺 環 de son vrai nom), actrice et chanteuse originaire d'Okinawa née en 1957.

Masako 雅子 la mère de Nogami a un bar où vient un certain Kamei 亀井 amant et pygmalion de cette dernière, qui est une version moins honnête et honorable du Namabara du *Subete ga kuretteiru* de Suzuki Seijun, que Ken déteste.

Kiyoshi dort dans la voiture de Maki lorsqu'il est réveillé par Sanae. Ils partent tous les deux sur la plage où Sanae aperçoit ses agresseurs.

Kiyoshi, Ken et Mamoru マモル (guitariste dans un groupe de rock folk) se battent avec les garçons qui ont violé Sanae et s'enfuient avec leur voiture.

Ils se rendent chez Sanae et Maki et capturent un voleur qui s'était introduit dans la maison. Plus tard dans la soirée ils quittent la maison des deux sœurs et plongent la voiture volée à la mer.

Ken se fait battre par trois *yakuza*, l'image devient toute rouge, c'est probablement Kamei qui a fomanté cette agression pour le corriger de son irrespect envers lui.

Ken remis de ses blessures et Kiyoshi assistent au « viol » de Kazuko par Shûji 修司 son petit ami sans intervenir, elle se suicide peu après.

Dans la dernière partie du film les deux amis partent en mer en volant le voilier de Kamei avec Sanae et Maki. Kamei avait prévu cette petite virée avec Ken et sa mère afin de sympathiser avec lui, ce dernier le braque avec un fusil de chasse et subtilise ainsi le voilier (il a fait parti d'un club nautique, donc il sait naviguer).

Il fait très chaud Maki reste en retrait, à l'intérieur dans la cabine. Ken, Kiyoshi et Sanae repeignent l'intérieur du bateau avec de la peinture rouge pour s'amuser. Le dénouement de cette escapade maritime qui nous renvoie à la scène finale de *Kurutta kajitsu*, est tragique.

En effet sans plus d'explication Ken et Kiyoshi violent Maki, Sanae les menace avec la carabine mais cela ne les stoppe pas, elle tire alors dans le bois du voilier, de l'eau commence à rentrer dans la cabine. Le dernier plan nous montre le voilier partant à la

dérive.

Virgin blues バージンブルース



Ce film de 1974 raconte l'histoire d'un homme d'âge mur Hirata Yôichirô 平田洋一郎 (長門裕之, vu dans *Taiyô no kisetsu* et *Kurutta Kajitsu*) déviant de la vie quotidienne et d'une *Rônin* 浪人 Hatake Mami 畑まみ (Akiyoshi Kumiko) qui s'évadent de Tôkyô à Wakayama 和歌山 (dans la région du Kinki 近畿). Le titre du film est inspiré d'une chanson du même nom de Nosaka Akiyuki 野坂 昭如¹⁹⁸ qui apparait d'ailleurs dans une scène du film, interprétant une chanson sur un campus universitaire.

Hatake Mami vit dans une résidence pour étudiantes 予備校女子寮 (Yobikô joshi ryô) à Ochanomizu 御茶の水. Avec Chiaki ちあき (Shimizu Rie 清水理絵) et d'autres amies du ryô elles volent dans un magasin mais Mami et Chiaki arrivent à se sauver, c'est là qu'elles attirent l'attention de Hirata, un ancien *salary man* qui s'occupe désormais d'un restaurant de *ramen* ラーメン (nouilles chinoises dans de la soupe), tenu par sa femme. Mami trouve un vieux chapeau qu'elle porte pour se cacher le visage (on retrouve ici le

¹⁹⁸ Né en 1930, c'est un chanteur, parolier, écrivain et homme politique japonais.

goût de Fujita pour les accessoires)

Hirata connaît Chiaki pour être sorti avec elle boire de l'alcool et sûrement avoir eu des relations sexuelles. Ici on peut noter d'un point de vue sociologique le début (même si cela est difficile à déterminer) du phénomène *enjokôsai* 援助交際 (littéralement, échange d'aide, en réalité la prostitution des mineures (lycéennes voire collégiennes (à partir des années 1990) et des jeunes adultes), prostitution occasionnelle réservée aux *salarymen* pour s'acheter des vêtements et accessoires de marques de luxe ou s'offrir un voyage.

Hirata les invite à manger des hamburgers et c'est là qu'il apprend que Mami serait vierge, ce qui excite sa curiosité.

Comme elles ne veulent pas retourner au *ryô* de peur de l'éventuelle présence de la police suite à leur larcin, il leur propose d'aller dans un *love hotel*, finalement c'est un garçon qui travaille dans un autre *ramenya* ラーメン屋 (restaurant de *ramen*) près du *ryô* qui est entré par effraction dans la chambre de Chiaki qui leur propose de venir chez lui.

Hirata quant à lui passe la nuit avec une prostituée à qui il essaye de reprendre l'argent qu'il vient de lui donner. Le jeune qui les loge se fait copieusement tabasser par son patron qui le voit piquer de l'argent dans la caisse.

Les filles s'enfuient de chez lui et donnent rendez-vous à Hirata qui part avec elles à Okayama chez la grand-mère de Mami (qui possède un *budôen* 葡萄園, un vignoble) laissant derrière lui femme et enfant. Il retire de l'argent avec sa carte de crédit, ce qui est nouveau à l'époque, petit à petit cet argent viendra à manquer. Hirata attend que Chiaki soit partie pour rejoindre Mami. Ils se retrouvent tous les deux seuls à Okayama et Hirataka déclare ceci :

Chiaki kun kimi no koto utan da zo ちあき君、君の事売ったんだぞ, « Chiaki t'as

vendu (à moi) »

Chiaki retourne chez ses parents pharmaciens, sa mère la frappe. Ils l'enferment chez eux. Mami retrouve un ami étudiant, Akiyama 秋山 (Hayashi Yutaka 林ゆたか) qui s'avère être son ex petit ami. Hirata se rend compte que Mami a menti à propos de sa supposée virginité, s'en suit une bagarre entre ce dernier, Akiyama et ses amis. Il est blessé, Mami vient le rejoindre il la frappe et lui crache dessus. Deux semaines après, ils vivent à l'hôtel et font l'amour mais Hirata n'a plus d'argent sur son compte. Son restaurant est d'ailleurs saisi. Il gagne un petit pécule en pariant sur une course de hors bord. Leur escapade amoureuse n'est pas sans rappeler (en moins tragique) le film *Ai no corrida* d'Oshima Nagisa.

Mami et Hirata voient chiaki emmenée par la police devant le commissariat de la ville. Lors de la dernière scène du film, ils dorment à l'hôtel sur une petite île/péninsule, le matin Mami part nager nue Hirata la suit mais se blesse sur une branche d'arbre dans la descente jusqu'à la plage. On ne voit pas Mami revenir, il reste sur le rivage en sang.

Comme le remarque Jacques Gravereau¹⁹⁹, en janvier 1968, il y a une forte opposition à la guerre du Vietnam dans les campus japonais. Les *Zengakuren* font même leur réapparition. Mais les événements de mai 1968²⁰⁰ ne seront pas suivis par les ouvriers et se termineront par l'occupation de l'Université de Tôkyô Tôdai et l'assaut de la police le 19 janvier 1969. Mishima se suicide le 25 novembre 1970²⁰¹. On peut considérer que ces

¹⁹⁹ Dans *le Japon au XXème siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p440.

²⁰⁰ Voir les ouvrages sur le sujet de Ono Eiji 小熊 英二 et Suga Hidemi 結 秀実 tous les deux titrés 1968, celui de Ono est en deux parties aux éditions Shinyôsha 新曜社 (2009) et aux Editions Chikuma shisho ちくま新書 pour celui de Suga (2006).

²⁰¹ Wakamatsu Kôji 若松 孝二 a basé son film de 2012 sur cet événement, celui s'intitule: *Juui tenniigo jiketsunobi Mishima Yukio to wakamono tachi* 11・25 自決の日 三島由紀夫と若者たち (Mishima Yukio et les

événements marquent la fin de la dissidence au Japon, la fin de la rébellion de la jeunesse à grande échelle. A partir des années 1970 le jeune en révolte va devenir un vrai marginal et des contre-cultures vont se développer.

Les films de Fujita qui sont des *seishun eiga* traduisent ce sentiment, le jeune « différent » (il peut très bien l'être en bande comme les *fûtenzoku*) devient un élément à détruire comme dans la série des *Nora neko rokku*. La gente féminine devient un objet de désir dans le *roman porno*, que l'on peut corrompre, acheter.

Les films *aka chôchin* 赤ちょうちん et *Imôto* 妹 (1974) sont estampillés *seishun eiga* mais ils s'éloignent des canevas du genre et ainsi des films qui furent réalisés précédemment sur ce sujet. De cet éloignement des standards du genre, se dégage un sentiment de nouveauté. Dans le *seishuneiga* originel on trouve un élément d'idéalisme. Du sens de la justice des jeunes et de leur côté passionnel naissent leur colère ou leur désir. De la non réalisation du désir naît une frustration qui entraîne une auto-destruction. Cette rébellion destructrice était le point commun de tous les films de la Nikkatsu new action. Les films de Fujita tels que les *nora neko rokku* avaient pour caractéristique de décrire ce comportement destructeur de manière cynique. En changeant de genre, en passant du *New action* au *Roman porno*, il a modifié sa façon de décrire les rapports humains en passant du cynisme au quasi humoristique. Dans *aka chôchin* et *Imôto*, les jeunes protagonistes ont dépassé le stade de la rébellion. Ces films deviennent donc des sortes de chroniques de la vie quotidienne. Dans *erosu no yûwaku* エロスの誘惑 (1972), les personnages ont obtenu une liberté de type anarchique en dépassant leur attitude destructrice et en tirent une sensation de joie. Dans *aka chôchin* et *Imôto* à la place de la liberté on a l'impression que les protagonistes ont perdu quelque chose d'important. Ce quelque chose est le lien entre les êtres humains.

jeunes, le 25 novembre, jour de la détermination.

D-Les Bôsôzoku ou la parodie de japonité

Introduction

Le terme *bôsô* 暴走 désigne le fait d’agir sans réfléchir à la conséquence de ses actes, par extension ce terme désigne également toute la « petite » délinquance : dégradation, vol à la tire, vol de voiture etc. Nous pouvons constater que la notion de *bôsô* se retrouve dans les deux formes de délinquance comme nous l’explique Satô Ikuya 佐藤郁哉²⁰², celle que l’on définit comme actuelle *gendaigata no hikô* 現代型の非行 et une autre dite traditionnelle *dentôgata no hikô* 伝統型の非行.

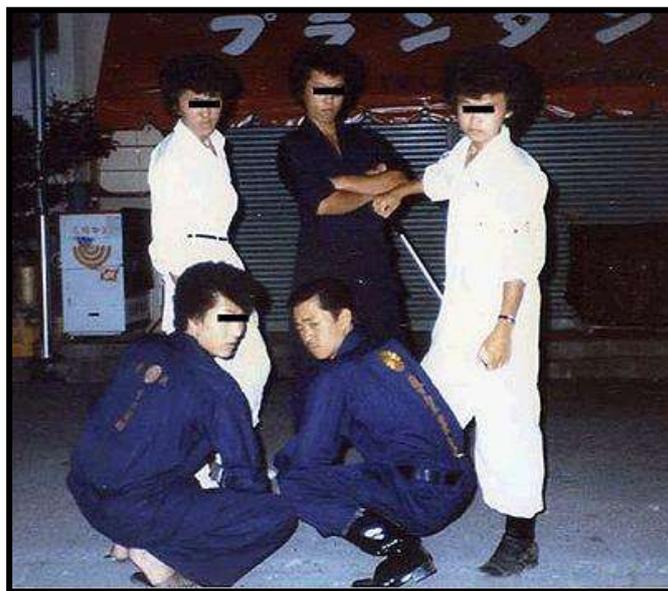
A la différence que, le plus souvent, lorsqu’il s’agit de délinquance dite nouvelle, le passage à l’acte n’est pas dû à la pauvreté ou même à l’exclusion sociale, mais plutôt à un sentiment d’ennui (un désœuvrement) généré par un accroissement du temps libre dans une société dite de loisirs. On retrouve cette forme de délinquance « ludique » *asobigata* 遊び型 pendant les périodes de prospérité et de forte croissance économique. A l’inverse, au cours de période de crise, apparaît une autre forme de délinquance *zôchôgatahikô* 増長型非行, qui peut être perçue comme une forme d’attaque contre l’ordre social et ses règles. Cette révolte se traduit par des agressions envers les représentants de l’ordre établi tels que les policiers ou les professeurs.

Dans le Japon moderne, les *bôsôzoku* 暴走族 littéralement la famille (ou la tribu, le clan) de ceux qui agissent sans réfléchir incarnent ces deux courants de délinquance. Les activités de ces jeunes motards témoignent d’une volonté d’amusement à laquelle vient s’ajouter la manifestation d’un sentiment de révolte à l’encontre de la société. Ainsi Les

²⁰² . Dans *Bôsôzoku no esunogurafi modo no hanran to bunka no jubaku* 暴走族のエスノグラフィーマードの叛乱と文化の呪縛 (La révolte de la mode ethnographique des *bôsôku* et l’ensorcellement de leur culture), Tôkyô, *Shinyôsha* 新曜社, 1984.

bôsôzoku vivent pour la route et l'excitation du danger, ils aiment parcourir la ville dans le plus grand vacarme. Ils apprécient également de défier l'autorité et se lancent dans des courses-poursuites avec la police, allant parfois jusqu'à harceler les automobilistes afin de tester leur force. Les *bôsôzoku* constitués en de nombreux petits groupes ou gangs obéissent tous à une hiérarchie et à des règles données. Ils sont de plus définis par des caractéristiques vestimentaires et une esthétique propre. Ils forment un groupe particulier et revendiqué dans le grand groupe que représente la société japonaise dans son ensemble. On observe chez eux un esprit de révolte contre le prestige de l'élite (envers laquelle ils ont développé un sentiment d'infériorité), une élite qui selon eux fait obstacle à leur réalisation personnelle. Devenir *bôsôzoku* devient un moyen attirant de résoudre les problèmes de société, d'oisiveté auxquels ils sont confrontés. D'un point de vue psychologique Les *bôsôzoku* peuvent être également définis par l'expression *jiko mokuteki teki seikaku* 自己目的的性格, caractère au dessein exclusivement personnel. De la même manière qu'ils apprécient l'aspect ludique, d'amusement *asobigata* 遊び型, ils apprécient le processus même de leurs activités. Se faire remarquer *medatsu* 目立つ devient ainsi un objectif. Dans ce phénomène d'essayer d'attirer l'attention sur soi on peut voir une similitude avec le fait d'exécuter une performance devant un public nombreux. Les *bôsôzoku* ressentent une certaine fierté de se voir à la télévision quand poursuivis par la police ils ont été filmés. En effet, afin de se faire remarquer, les actes en eux-mêmes ne suffisent pas, il y a la nécessité d'avoir un public, des spectateurs. On peut ainsi penser que le *bôsôzoku* par son activité cherche à inspirer le respect et aspire au prestige et à la popularité qu'il n'a pu obtenir à l'école puis en société.

1-Historique des *bôsôzoku*



Comme l'écrit Yahisa Takao 屋久孝夫²⁰³ Au cours des Années 1960-1970 se forment des groupes de jeunes le plus souvent à moto qui parcourent les villes dans l'intention d'attirer les regards et de montrer leur non-conformité à la société. Ces jeunes sont également désignés par le terme *waru* ワル (mauvais) représenté par la couleur noire en opposition à la blancheur de *kodomo* コドモ, les jeunes sérieux.

Même si ces bandes existaient auparavant, le terme *bôsôzoku* est inventé par la police en 1972 et devient l'appellation officielle de ces groupes de jeunes motards. Les médias se font le relais de cette trouvaille et le mot *bôsôzoku* remplace dans l'opinion publique celui de *sakittozoku* サーキット族 (zig zag) qui était utilisé jusqu'alors. Dans la chronologie étymologique ces derniers sont précédés par les *Kaminarizoku* カミナリ族 (la famille du tonnerre). En effet les bandes de motards firent leur apparition dès les années 1950, accompagnant la motorisation de la société japonaise dans son ensemble. Les *Kaminarizoku* ont pour équivalent anglais les *Rockers* connus aussi sous les

²⁰³ . Dans *Mentaru herusu shirizu Bôsôzoku* メンタルヘルス・シリーズ暴走族 (Série à propos de la santé mentale, Les bôsôzoku) Tôkyô, Dôtomo 同朋, 1989.

appellations de *Ton-up kids* ou encore *Leather boys*. Ces derniers affrontent un autre groupe de sous culture de la jeunesse, les *Mods* (qui se déplacent en scooters et se vêtissent de parka) dans l'Angleterre des années 1960. Le sociologue Stanley Cohen traite de ce conflit dans son ouvrage de référence *Folk Devils and Moral Panics*²⁰⁴ (Boucs émissaires et panique morale)

Les *Kaminarizoku*

A partir de 1954, des groupes de jeunes à moto commencent à rechercher la vitesse et le frisson. Avec des amis ils s'adonnent à des compétitions de vitesse, faisant gronder leur moteur de bruits stridents. Ils se montrent leur technique respective de pilotage acrobatique, ignorent les règles de la circulation, parcourent la ville en propageant un vacarme extraordinaire. C'est pourquoi les riverains vivant en bordure des routes, commencèrent à les appeler *Kaminarizoku*. Le noyau dur des *Kaminarizoku* se compose de lycéens ou mécaniciens rassemblés autour de clubs d'amateurs de moto. En 1959 on dénombre 150 de ces clubs dans le Kantô 関東 et 60 dans le Kansai 関西. De nombreux jeunes faisant partie de clubs pratiquent la conduite sur deux roues sans permis. Le week-end ils partent en randonnée à destination de lieux touristiques, souvent à deux sur les motos, ils pratiquent l'excès de vitesse et les dépassements imprudents.

La police lança une politique répressive envers les *Kaminarizoku*, qui n'empêcha pas cependant leur prolifération.

Les *Sakkitozoku*

A partir de 1965, conjuguée à une forte croissance économique, on assiste à l'apparition d'une véritable société de l'automobile, caractérisée par la multiplication non seulement

²⁰⁴ MacGibbon and Kee, London 1972.

des véhicules à quatre roues mais aussi de ceux à deux roues. On entre dans une véritable ère de « motorisation ». C'est donc à la fin des années 1960 qu'apparaît l'appellation de *sakittozoku*, elle provient d'un autre nom, les *Harajukuzoku* 原宿族, qui désignait les nombreux jeunes se rassemblant entre les quartiers Harajuku 原宿 et Omote sandô 表参道 de la ville de Tôkyô. Ces derniers dérangent le voisinage le samedi soir en klaxonnant et faisant du vacarme avec leur voiture de sport ou leur moto. Ils organisent également des courses de vitesse sur des branches de route, la présence de centaines de spectateurs qui manifestent leur exaltation par un fort tumulte occasionnant une nuisance sonore supplémentaire considérable. Les *sakittozoku* circulent en groupe et font naître des dangers considérables sur la route en déclenchant des actions nuisibles pour les autres. Ils s'adonnent à des démarrages intempestifs et des virages soudains *sakkito kôï* サーキット行為.

2- Structure de groupe et signes extérieurs d'appartenance

Comme nous venons de le voir, les bandes de jeunes motards ont répondu à diverses appellations selon les décennies, ce qui dénote d'un esprit de classification typiquement japonais. Cependant le terme de *bôsôzoku* devient générique à partir de 1972, et malgré ces changements de dénomination les activités et usages de ces groupes n'ont guère connu de réelle évolution. Une des principales et constantes raisons du comportement de ces jeunes est le besoin de satisfaire leur frustration ou de pallier à un sentiment d'infériorité. Plus qu'un moyen d'échapper aux différentes pressions de l'existence ces jeunes par leurs actions en tant que *bôsôzoku* libèrent leur frustration et leur émotion.

La principale activité des *bôsôzoku* est ce que l'on appelle le *shinaibôsô* 市内暴走 (la parade en ville), des courses ou parades à grande vitesse à la vue des passants et autres usagers de la route. Ces courses sont lancées à partir de points de rassemblement précis

comme des parcs ou parkings. Les membres d'un groupe ou de différents groupes s'y retrouvent à un horaire précis, celui-ci ainsi que les conditions du rassemblement ayant souvent été fixés au préalable par les chefs de groupe à l'occasion de rendez-vous antérieurs. Ces rassemblements et activités étant contraires à la loi, leurs lieu et date doivent être tenus secrets. En cas d'arrivée de la police lors de ces parades, le chef de groupe répondant à la désignation de *Sentô sha* 先頭車 prend le commandement. En effet, se tenant à l'avant, il contrôle l'allure de la course et personne n'est autorisé à le dépasser. Il arbore le drapeau du groupe souvent installé à l'arrière de sa moto. Chaque membre d'un groupe *bôsôzoku* tient un rôle et une position importante pour la cohésion de celui-ci.

On recrute afin de faire croître l'influence de son clan, et quand il devient important on crée des sections locales dans d'autres régions. On fixe des rôles de *leader* (dirigeant) et *sub-leader* (sous dirigeant), on invente des règlements, ce qui soigne l'apparence d'une organisation.

Mais ce développement a tendu la corde de la discorde entre divers groupes, et l'on assiste ainsi souvent à des incidents entre factions rivales.

Les divers groupes *bôsôzoku* répondent tous à des noms, l'origine de ces noms peut être divisée en cinq catégories : *chikara* 力 la force, *waru* 悪 la méchanceté, *gurotesuku* グロテスク le grotesque, *kôki* 高貴 la noblesse et *yûbi* 優美 l'élégance. Les noms appartenant à la première catégorie sont souvent des noms d'équipes de sport, baseball, football américain ou des noms de gang de *bikers* (motards) américains.

Les membres de ces associations qui ont souvent connu une scolarité chaotique²⁰⁵,

²⁰⁵ Gérard Mauger dans son ouvrage *La sociologie de la délinquance* juvénile p89, interprète ce genre de situation de la sorte : « L'échec scolaire produit ainsi un sentiment d'indignité particulièrement destructeur et provoque souvent une sorte de dépression scolaire. La protection du quartier et la reconnaissance au sein du groupe de pairs sont alors d'autant plus recherchées que l'école est vécue comme un lieu de disqualification : le capital social acquis dans la rue compense l'absence de capital scolaire ».

travaillent pour la plupart mais occupent le plus souvent une position sociale assez basse. De ce fait ils ressentent une frustration car ils se retrouvent exclus de la compétition scolaire ou sociale. Les *bôsôzoku* sont donc souvent en révolte contre le prestige de l'élite et cherchent un espace (la route) pour faire étalage de leur force. Ce qui compense leur frustration est la puissance de leur engin (voiture ou moto) et la solidarité avec ceux dans une situation similaire avec qui ils forment un groupe soudé.

Deux termes caractérisent l'activité *bôsô*, *supido* スピード la vitesse et *suriru* スリル le frisson, ce qui forme le *memai no asobi* めまいの遊び, l'amusement vertigineux.

Les *bôsôzoku* sont facilement reconnaissables à leur accoutrement qui renforce l'esprit de cohésion et de groupe. Comme les *Hell's Angels* (les anges de la mort) les fameux motards américains par qui ils sont influencés, les japonais se vêtent de jeans et blouson en cuir. Mais ils portent également, ce qui est particulier aux *bôsôzoku* un costume appelé le *tokkôfuku* 特攻服. Ces costumes en coton ou nylon sont inspirés du bleu de travail ou de la combinaison d'aviateur, de couleur bleu foncé ou noire, séparés en haut et bas. La caractéristique notable et reconnaissable de ce costume réside dans le fait que la partie haute ou manteau est assez longue et descend parfois jusqu'aux pieds. Les *Ladies* レディース, les *bôsôzoku* femmes portent quant à elles des costumes plus colorés, souvent blancs ou roses, ces couleurs variant selon la place hiérarchique dans le groupe.

Dans le dos de ces costumes sont brodés avec du fil doré ou argenté les noms des groupes *bôsôzoku*, ces broderies d'un style particulier pouvant se retrouver aussi sur les manches ou sur la poche gauche au niveau de la poitrine. De même, les différents titres ou noms attribués à certains au sein de leur groupe ainsi que des slogans en caractères chinois (*kanji* ou *ateji*) sont également brodés sur les manches ou la poitrine. Ces derniers sont assez révélateurs de l'esprit *bôsôzoku*. On pourra noter par exemple l'utilisation de formules à caractère nationaliste comme : *gokoku* 護国 (Protéger le pays), *keishin aikoku*

敬神愛国 (Respecter les divinités, aimer le pays), *tenjôtenge yuigadokuson* 天上天下唯我独尊²⁰⁶ (Sur le ciel, comme sous le ciel, je suis le seul qui soit saint)

Au cours de leurs activités les *bôsôzoku* arborent des masques chirurgicaux, comme ceux que les Japonais portent lorsqu'ils sont grippés ou enrhumés, ainsi que des bandeaux les *hachimaki* 鉢巻 avec souvent comme motif le *hi no maru* 日の丸, le drapeau japonais. Sur ces bandeaux sont inscrits soit le nom de la bande soit des mots ou des slogans tels que : *inochi* 命 (la vie), *satsu* 殺 (le meurtre), *kyô* 狂 (la folie), *aikoku* 愛国 (patriotisme), *teikoku* 帝国 (empire), *hokoku* 報国 (en référence à un navire de guerre). Sur le fond blanc du *Hi no maru* sont parfois écrites des *catch phrases* キャッチフレーズ, telles que *speed inochi* スピード命 (la vitesse, c'est la vie), *highway dancer* ハイウェイダンサー (danseur d'autoroute)

Les masques sont utilisés pour ne pas être reconnu ou identifié par la police et aussi pour simplement se protéger du vent par temps froid. Sur les bandeaux de couleur rouge ou violette on peut déchiffrer le nom ou le symbole du clan. On peut également remarquer que les *bôsôzoku* se couvrent fréquemment la tête de bandeau aux couleurs du drapeau japonais. On peut voir en cela un certain paradoxe entre le fait de défier la société et celui d'afficher une certaine forme de nationalisme par une appropriation du drapeau japonais.

Mabuchi Kôsuke 馬淵公介²⁰⁷ emploie le terme de *uyoku fashion* 右翼ファッション (look d'extrême droite), pour décrire l'apparence des *bôsôzoku*. Un style vestimentaire bien éloigné de leurs aînés les *kaminarizoku* de Shinjuku qui avaient les cheveux longs et étaient vêtus de cuir comme dans le film américain *Easy rider*. L'influence chez les *bôsôzoku* viendrait davantage de la mode *yakuza* appelée *Gokudô fashion* 極道ファッション dont les éléments sont *daboshirt* ダボシャツ (maillot de corps au col en v avec

²⁰⁶ Terme en référence au bouddhisme

²⁰⁷ Op cit, p203.

des boutons) *sarashi* サラシ (bandage dont on s'entoure le ventre) *gari hair* カーリーヘア (cheveux bouclés voire frisés par permanente). Les *bôsôzoku* se revendiquent davantage du concept de *Gedô* 外道²⁰⁸ (littéralement ceux qui ont dévié de la voie) que de *Gokudô* 極道²⁰⁹ (littéralement ceux qui vont jusqu'au bout de la voie). Au début des années 1970, les *bôsôzoku* portaient des casques intégraux *fullface* フルフェイス, influencés par la mode des *racers* レーサー. Cependant à partir de 1974 et de l'établissement de l'appellation *bôsôzoku*, la plupart des jeunes n'ont plus porté de casques ou alors des casques de forme de bol 椀型 *wangata*. Ces casques sont peints en violet, rose ou noir et décorés avec des autocollants. Plus que de la sophistication, ils cherchent à exprimer de manière un peu grossière leur supposée dangerosité. Les *bôsôzoku* brandissent également le drapeau japonais lors de leur parade, un choix dont la raison semble plus d'ordre pragmatique qu'idéologique. En effet dans *Zoku tachi no sengoshi* Mabuchi rapporte ces témoignages : « Ils ne vendent que celui là », « On ne peut rien écrire sur le drapeau américain », « Je l'ai volé à la mairie » ou encore « Je l'ai piqué à mon grand-père.

Quelles sont les raisons derrière cette apparence nationaliste ? Il semblerait que la raison première soit que cet accoutrement fasse peur (on pense aisément au style paramilitaire des *boneheads*, les skinheads nationalistes), fait dont les *bôsôzoku* ont conscience, mais il y a d'autres raisons. Comme le fait que le look d'extrême droite était doublement détesté par leurs aînés et par les adultes en général. Pour leurs aînés le style de lutte équivalait au style d'extrême droite, le style hippie correspond à la culture d'opposition non violente

²⁰⁸ L'opposé de *naido* 内道, *tīrthika* en sanskrit est un terme qui désigne les hérétiques, les non bouddhistes

²⁰⁹ A l'origine le terme veut dire ceux *gokudōsha* 極道者 qui suivent la voie bouddhiste. A partir de l'ère Edo, il désignera les *gyōkaku* 俠客 (les bandits de grand chemin), puis les *bakuto* 博徒 (les joueurs de jeu d'argent, ancêtres des *yakuza*) qui eux suivent la voie de l'amusement le *dōraku* 道楽 (jeu, sexe, alcool).

née aux Etats Unis.

On peut penser que les *bôsôzoku*, en tant que perdants, *ochikobore* 落ちこぼれ, éprouvent de l'antipathie envers l'école et les enseignants, le *nikkyôso* 日教組 (L'union des enseignants japonais) qui représente le système, d'où leur dérive à l'extrême droite.

Mabuchi²¹⁰ n'est pas de cet avis et pense que cette analyse est une erreur, le terme *senkô* 先公 qui désigne les enseignants (*sensei* 先生) en argot de *furyô* et de *yakuza*. Car s'ils détestent les études et les professeurs, ils ne détestent pas l'école en tant qu'endroit où se regroupent les gens du même âge.

L'utilisation d'une imagerie nationaliste semble dans le cas des *bôsôzoku* être avant tout une provocation et une réaction envers le style vestimentaire des étudiants et des sous culture les ayant précédés, plus que la revendication d'une quelconque idéologie.

Comme nous l'avons vu chez les jeunes des années 1950, l'influence était américaine, puis elle devint européenne pour les étudiants et intellectuels des années 1960. Les *bôsôzoku* affichent des références typiquement japonaises, le plus souvent de manière assez caricaturale, comme celles que l'on retrouve chez les *yakuza* qui sont leur modèle.

Le caractère des jeunes conducteurs

Les rangs des groupes de *bôsôzoku* sont composés pour la plupart de mineurs en dessous de vingt ans. Si l'on réfléchit à la particularité des *bôsôzoku*, il est important de prendre en considération celle des jeunes conducteurs. On remarque les tendances suivantes chez ces jeunes :

- Une fascination pour la vitesse, l'accélération
- L'indication d'une agressivité latente

²¹⁰ Op. cit. p.212

- La dépréciation des lois

On remarque également un degré d'insatisfaction important par rapport à la vie familiale, active et scolaire chez ces derniers. De plus ils sont également définis par un caractère au dessein exclusivement personnel. De la même manière qu'ils apprécient l'aspect ludique, ils se satisfont grandement du processus en lui-même de leurs activités. Car dans le phénomène constituant à se faire remarquer on peut voir une similitude avec l'action d'exécuter une performance devant un public nombreux. Lorsqu'ils ont été filmés poursuivis par la police et se voient à la télévision, ils éprouvent une grande fierté. En effet, afin de se faire remarquer, les actes en eux-mêmes ne suffisent pas, l'utilité de spectateurs est indéniable. On peut ainsi penser que le *bôsôzoku* par son activité cherche aussi à inspirer le respect et aspire au prestige ainsi qu'à une certaine forme de popularité qu'il n'a pu acquérir dans la vie sociale²¹¹.

Nous pouvons également interroger la psychologie de ces jeunes qui pratiquent le *bôsô*. Au Japon comme ailleurs on constate que les enfants aiment les véhicules, spécialement les garçons qui réclament vers l'âge de 2, 3 ans des tricycles. Une fois entrés à la maternelle ils cherchent à obtenir des vélos à roulettes. Les enfants expérimentent ainsi le plaisir du frisson et de la vitesse. A l'adolescence, de la passion pour les vélos, le centre d'intérêt se déplace vers les motos ou les voitures. Pour ces jeunes, la sensation de faire corps avec leur engin est une source d'impression d'héroïsme, qui leur permet de surcroît une forme d'expression personnelle. Ils perçoivent leur véhicule comme quelque chose qu'ils peuvent manier en toute liberté obéissant à leur contrôle et voient celui-ci comme un double d'eux-mêmes. Dans leur cas la voiture ou la moto n'est pas perçue comme un

²¹¹ Le comportement des *bôsôzoku* relève de la délinquance dite expressive comme le propose Hugues Lagrange et le rapporte Gérard Mauger dans son ouvrage *La sociologie de la délinquance juvénile*, p28.

jouet mais comme un objet personnifié. Leurs engins mécaniques sont pour eux un vecteur qui leur offre d'importantes possibilités et une capacité à rêver.

On peut retrouver ce phénomène dans différents pays développés comme en Europe ou aux Etats-Unis. Dans ces sociétés « motorisées », il devient impossible de concevoir une jeunesse sans voiture ou moto, par leur intermédiaire les rapports et actions des jeunes sont mis en relief. Les *bôsôzoku* représentent un paroxysme de cette psychologie, le Japon d'après-guerre avec sa croissance et sa modernisation rapide un terrain propice à son exaltation.

Le profil des *bôsôzoku*

Avant 1970, l'obtention d'une voiture est encore réservée aux enfants de riche *dora musuko* ドラ息子. Selon une enquête du milieu des années 1970 citée par Namba Kôji, les membres de groupes *bôsôzoku* sont des lycéens, des étudiants, des chômeurs, des artisans, des ouvriers ou encore des employés de magasin. En ce qui concerne leurs parents, pour la plupart le père est employé d'entreprise, ouvrier, fonctionnaire ou représentant, voire directeur d'entreprise pour certains. La situation économique familiale est normale, voire parfois confortable, on peut ainsi affirmer que les *bôsôzoku* ont un environnement familial plutôt favorable. Lorsqu'on compare l'environnement familial des *bôsôzoku* à celui des *hikôshônen* 非行少年, on constate que les *bôsôzoku* appartiennent plutôt à la classe moyenne. D'ailleurs, pour la moitié d'entre eux leurs parents les ont aidés financièrement à acquérir leurs véhicules. Provenant d'un milieu social identique quelle est la raison qui fait que certains adolescents deviennent *bôsôzoku* et d'autres non. La particularité des *bôsôzoku* réside dans le fait que beaucoup arrêtent leur scolarité pendant le lycée. Davantage que leur situation familiale c'est leur comportement vis-à-vis

des études qui est en cause. Comme le rapporte Namba²¹², selon Morita Yôji 森田洋司²¹³, on observe une tendance à l'introversion chez les jeunes japonais en général. C'est l'inverse chez les *bôsôzoku* qui sont dotés d'un caractère excessif et non adaptés à la culture de l'introversion. En plus de cette expansivité s'ajoute la non-conformité à la culture de l'école²¹⁴, le futur *bôsôzoku* est labélisé comme un enfant à problème *mondaiji* 問題児 à l'intérieur de l'école. Ainsi le jeune devient défiant par rapport aux études et il voit en dehors de celles-ci des possibilités de divertissement et de reconnaissance par son activité en tant que *bôsôzoku*. Comme le décrit Satô, l'adhésion à un groupe de *bôsôzoku* ne représente pas une fuite ou un complexe d'infériorité par rapport à ceux qui vont à l'université mais plutôt une alternative à la culture de l'école qui recouvre la société dans son ensemble.

Pour eux, encore plus que la classe sociale ou le curriculum scolaire, c'est l'expression de leur masculinité²¹⁵ *Masculinism* マスキュリズム, *otokorashisa* 男らしさ qui est la plus importante

D'autres groupes de jeunes connus sous l'appellation de *yanki* ヤンキー²¹⁶ (*yankee*)

²¹² Op cit p204

²¹³ Sociologue japonais né en 1941, spécialiste du phénomène *ijime*.

²¹⁴ Dans la sociologie de la délinquance juvénile, Gérard Mauger traite du passage de la scolarité obligatoire en France de 14 à 16 ans : « La prolongation de la scolarité obligatoire renforce la « culture anti-école : elle apparaît souvent comme la prolongation inutile d'une situation humiliante. Se substituant à l'auto-élimination, la disqualification scolaire est en effet d'autant plus destructrice qu'elle est perçue dans le cadre d'une représentation naturaliste de l'« intelligence » (l'« idéologie du don »). Cette disqualification scolaire est au principe de l'anti-intellectualisme ».

²¹⁵ Gérard Mauger, op cit p60, évoque cette question comme suit : « Monde juvénile, le monde des bandes est aussi un monde d'hommes. Univers d'apprentissage des valeurs de virilité, il est par définition fermé aux femmes ». Plus loin il poursuit : « L'affirmation agressive de la virilité impose les « fanfaronnades » et la censure de toute sentimentalité.

²¹⁶ Un terme d'argot dont l'origine est le mot américain yankee, au Japon il désigne les mauvais garçons et se rapproche du terme *redneck* utilisé aux Etats Unis. Par leur tenue ces jeunes de bandes veulent montrer leur force et impressionner. Dès l'époque *Meiji*, des jeunes répondant à l'appellation de *bankara* バンカラ (ou encore 蚕)

apparaissent à la même époque que les *bôsôzoku*. Cette appellation fait référence à l'attitude rebelle non japonaise de ces jeunes américanisés. Les *yanki* pourraient être affiliés aux *bôsôzoku* mais comme nous allons le voir ils diffèrent de ces derniers en de nombreux points. Le terme *yanki* et les individus qu'il définit est communément associé à la délinquance *hikô shônen* 非行少年 et *furyô* 不良. Si la plupart des *bôsôzoku* sont vus comme des *yanki*, l'inverse n'est pas toujours vrai. Les *bôsôzoku* recherchent l'excitation du danger sur la route, quand les *yanki* posent leur dévolu sur les rues des grandes villes. Quand les *yanki* se rassemblent ils le font sans réel but à l'esprit. Ils se retrouvent simplement dans un endroit habituel et conversent à vive voix. Le plus souvent ils arpentent les rues à la recherche d'un peu « d'action ». Cela leur donne la matière de leur discussion à venir, c'est ce genre « d'action » qui exprime leur masculinité et leur offre du prestige dans leur groupe. Un aspect intéressant de ces groupes réside dans le fait que les affrontements sont restreints par une hiérarchie par âge. Ainsi un jeune *yanki* ne pourra se battre avec un aîné, de plus deux *yanki* ayant fréquenté la même école ou ayant des liens sociaux ne pourront s'affronter. Il en va de même pour les agressions qui sont destinées à affecter d'autres *yanki*, ce qui limite le danger pour les personnes n'ayant aucun rapport avec ces groupes.

On peut penser que le comportement des *yanki* est basé sur une dualité, en effet ils cherchent à défier la culture populaire et dans le même temps se conforment à certains standards sociaux. Les *yanki* cherchent à imiter l'attitude menaçante des *yakuza*, mais leur image tend aussi à être conforme aux normes du citoyen ordinaire. Si les *yanki* imitent l'image des *yakuza*, ils ne cherchent pas à être associés à ces derniers. Car les

カラ) s'habillent à l'occidental. Dans les années 1970, les *tsuppari* ツツパリ突っ張り font leur apparition, ils fument de la drogue et cherchent la bagarre, leur équivalent féminin sont les *sukeban* スケバン (女番、スケ番). Le mot *yanki* devient usuel dans la seconde partie des années 1980 et naît dans la région du kansai.

yanki cherchent avant tout les sensations fortes, l'amusement *asobi* et possèdent une image idéalisée d'eux mêmes, image qu'ils cultivent et veulent maintenir. Certains *yanki* cherchent à devenir *bôsôzoku*, leur mode de vie diffère cependant. C'est avant tout la structure hiérarchique et les règles des *bôsôzoku* qui contrastent avec les comportements des *yanki*. C'est l'attrait pour les activités de gangs et la recherche de sensations fortes qui amènent de nombreux *yanki* à vouloir devenir *bôsôzoku*. En devenant *bôsôzoku*, le *yanki* pourra agir en totale adéquation avec ses idéaux, à savoir, recherche de l'action et exaltation de sa masculinité.

Le comportement des *bôsôzoku* et des *yanki* est caractérisé par les notions de jeux et d'expression de soi. Les membres de ces gangs apprécient à parader dans des habits voyants ainsi qu'à attirer l'attention par leurs activités.

Les rapports avec les *bôryokudan*

A partir du moment où les incidents violents entre bandes rivales devinrent fréquents, certains leaders ou sous leaders *bôsôzoku*, afin de faire tourner les conflits en leur faveur, cherchèrent l'appui de la mafia nippone connue sous l'appellation de *bôryokudan* ou *yakuza*. Certains *yakuza* sont parfois d'anciens *bôsôzoku*²¹⁷, mais la relation entre les deux groupes reste assez complexe et il paraît judicieux de les voir comme des entités séparées.

²¹⁷ Le rapport entre le milieu et le monde des bandes existe également en Occident comme le remarque Gérard Mauger : « De ce fait, le milieu est un univers de reclassement possible pour les jeunes affiliés au monde des bandes. Ce reclassement suppose à la fois une conversion de la logique agonistique des bandes à la logique d'enrichissement du milieu, l'apprentissage de savoir-faire qui passe presque toujours par l'acquisition d'un « capital social » spécifique. »

Les groupes *bôsôzoku* sont utilisés par les *bôryokudan* et deviennent fréquemment une source d’approvisionnement de fonds ainsi que d’hommes. En effet les *bôryokudan* font fabriquer à moindre frais des autocollants, des cartes de téléphone et autres places pour des fêtes, qu’ils revendent cher aux membres des gangs de motards. En revanche certains *bôsôzoku* refusent de se soumettre à l’autorité des *yakuza*, ce qui peut s’avérer dangereux pour eux.

3-La Représentation des *bôsôzoku*

Les *bôsôzoku* au même titre que les *yakuza* (membres de la pègre japonaise) font partie intégrante de l’imaginaire collectif japonais. Depuis leur médiatisation dans les années 1970 jusqu’à nos jours, ils incarnent la rébellion adolescente et sont rapidement devenus des héros de fiction dans la bande dessinée, au cinéma ou à la télévision. Cependant leur caractère contestataire est souvent éludé car trop subversif et ils sont très rapidement caricaturés, relayés au créneau parodique.

Nous pouvons en outre retenir deux œuvres qui nous donnent un aperçu du monde *bôsôzoku* :

Tout d’abord le documentaire de Yanagimachi Mituso 柳町光男²¹⁸ intitulé *Goddo supiiido yuu ! Black emperor* ゴッド・スピード・ユー・ブラックエンペラー (God speed you, black Emperor) datant de 1976.

²¹⁸ Né en 1945, il réalise ou produit de nombreux documentaires et des films de fiction.



Il fut tourné sur deux années et nous amène à suivre, au travers de plusieurs entretiens et d'images filmées caméra au poing, la vie de membres d'une bande de jeunes motards, les Black Emperor, *kuroi kôtei* 黒い皇帝, qui ont pour blason une svastika, la croix bouddhiste. La bande est basée à Shinjuku 新宿 (centre de Tôkyô) mais possède des ramifications dans d'autres régions du Japon comme Ibaraki 茨城 (département au nord-est de Tôkyô, chef lieu, la ville de Mito) comme on le découvre lors d'un rassemblement filmé. Elle existe depuis huit ans, ce qui fait remonter sa création à 1968. C'est en 1969 que sort en salles le film *Easy rider*²¹⁹, c'est également l'année où fut terminé le raccord autoroutier reliant Tôkyô à Kôbe. Ce sont les années 1970, tout le monde possède désormais un véhicule, même des jeunes peu fortunés peuvent s'offrir une moto de marque japonaise : Kawasaki, Honda, Yamaha (en opposition aux Harley Davidson des bikers américains). Les *bôsôzoku* se retrouvent le samedi soir pour une sorte de grande parade, en voitures et motos, serpentant en faisant vrombir les moteurs et retentir les klaxons. On peut les considérer comme une culture urbaine, un mode

²¹⁹ Film américain réalisé par Dennis Hooper qui narre le voyage de deux motards dans l'Amérique conservatrice des années 1960.

d'indentification d'une jeunesse urbaine comme le furent les *mods* britanniques des années 70 ou les *punks* et *skinheads* des années 80 (au Royaume-Uni et en France). Mais ils peuvent être considérés également comme un phénomène exploité avec complaisance par les médias dont la télévision et le cinéma qui transforment vite le mouvement en quelque chose de caricatural²²⁰. A l'instar d'Oshima Nagisa et Imamura Shôhei (qui le feront après des expériences négatives avec de grands studios) Yanagimachi Mitsuo dont c'est le premier long métrage, qui plus est un documentaire, crée sa propre société de production Gunro production プロダクション群狼 (le film sera cependant distribué par la Tôei) afin d'échapper aux carcans des majors. Suivant des membres du groupe de jeunes motards basé à Shinjuku, son travail s'étendra sur deux années. Il réitéra l'expérience avec le même mode opératoire vingt ans plus tard pour un autre documentaire consacré cette fois aux marchands ambulants de Taiwan : *Tabi suru Pao Janghu* 旅するパオジャンプー. Yanagimachi choisit une approche proche du cinéma vérité en vogue à cette époque pour décrire la vie de ses adolescents marginaux, exprimant leur besoin de reconnaissance dans une société « camisole de force »²²¹ lancée dans la course à la productivité, à la guerre économique. Caméra au poing, il part à leur rencontre soit sur la route lors de rassemblement, soit dans les cafés où ils se regroupent

²²⁰ Les films de série B de Ishii Teruo 石井 輝男 (1924-2005) tels que *Bakubatsu bôsôzoku* 爆発!暴走族 (Explosion, *bôsôzoku*) de 1975 et *Bakubatsu bôsôzoku yûgi* 爆発!暴走遊戯 (Explosion, le jeu des *bôsôzoku*) de 1976. On peut également mentionner ceux de Otsuki Eiji 大月栄治 qui inclut l'appellation Black emperor dans leur titre, comme *Jitsuroku bôsôzoku black emperor* 実録・暴走族・ブラックエンペラー (*Bôsôzoku*, Black emperor) de 2004 ou encore *Jitsuroku bôsôzoku black emperor ladies* 実録・暴走族・ブラックエンペラー レディース (Black emperor, les laidies *bôsôzoku*) de 2006.

²²¹ Voir l'ouvrage de Miyamoto Masao 宮本 政於 (1948-1999), *Japon, société, camisole de force*, Arles, Philippe Picquier, 2001. Celui-ci traite du monde du travail et de l'entreprise au Japon. Le titre japonais est *Oyakusbo no Okite* お役所の掟 (La loi de la bureaucratie).

ou encore chez eux. Yangimachi questionne les parents d'un jeune, il arrive à garder une certaine distance mais réussit à filmer des moments intimes ou importants de la vie du groupe ou d'un de ses protagonistes qui ne sont pas joués. Au début du film des nouvelles recrues ainsi que des figures du groupe se présentent à la japonaise, c'est-à-dire debout en donnant à voix haute son nom, ses activités, ses centres d'intérêt (ce qui donne lieu à quelques fous rires). La quasi-totalité des membres des black emperor ont quitté le lycée et ne travaillent pas. Au niveau de l'apparence physique, certains ont le crâne rasé, d'autres arborent des permanentes (cheveux ondulés voire frisés), ils ne portent pas particulièrement de *tokkôfuku*, certains se sont noués un foulard avec le nom du groupe et son emblème dans les cheveux ou portent un blouson au couleur de la bande. La plupart sont habillés normalement même pendant la parade.

Le film alterne les scènes de rassemblement nocturne lors desquelles la prise de son s'avère laborieuse et laisse péniblement distinguer les joutes verbales entre les jeunes et les forces de l'ordre (les altercations physiques avec d'autres bandes sont évoquées mais non filmées). Le seul « crime » qu'on les voit effectuer lors du film est lorsqu'ils « taggent » le nom black emperor à la peinture blanche sur un mur dans un tunnel. Un des *leaders* répondant au nom de Decko est arrêté pour le saccage d'un taxi, auquel il dit ne pas avoir participé, Yanagimachi l'interroge puis filme une scène où le jeune dialogue avec sa mère. Il demande à cette dernière de venir au tribunal pour mineur (il semblerait qu'il soit âgé de 18 ans) pour témoigner en sa faveur, elle ne semble pas vraiment prête à l'aider (par lassitude probablement). A ce moment là, le père, bien que présent, ne participe pas à la conversation. Celui-ci s'est refusé à venir le chercher au poste de police, plus tard dans le film il racontera avoir dû rédiger de nombreuses lettres d'excuse pour l'attitude de son fils. On sent ces deux parents effacés ne sachant comment communiquer, hésitant entre désintérêt et soutien familial pour ce fils capricieux n'en faisant qu'à sa tête.

On commence à percevoir à nu une jeunesse qui ne se résume pas à une bande de voyous mais qui se révèle également en quête d'identité, fuyant la solitude urbaine et leur condition de vie pauvre. Leur moto, une sorte de « cheval de fer » devient alors le symbole et le chemin vers la constitution d'une nouvelle communauté, phénomène inhérent à la culture japonaise, propre à soulager le besoin d'appartenance et de reconnaissance tout autant que celui d'évasion, face à la monotonie et à l'ennui. La disparition des valeurs traditionnelles, qu'elles soient celles de la nature ou de la société sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Yanagimachi²²². A travers le portrait de certains jeunes, ces valeurs se dissolvent et cela se traduit par l'éclatement de la cellule familiale. Afin de recréer un groupe mais aussi pour s'amuser les jeunes se rassemblent en bande *bôsôzoku*. Ces derniers ne sont pas forcément anti sociaux mais luttent pour être vus par la société, exister au sein de celle-ci, y avoir une place. Le défi à l'ordre public ainsi qu'aux forces de l'ordre que représente leur parade, n'est pas synonyme d'anarchie chez les *bôsôzoku* bien au contraire. Bien qu'étant considérés comme hors la loi, ils reproduisent le même schéma de rapports inter personnels japonais, c'est-à-dire un fonctionnement vertical, *Tate shakai* 縦社会 avec des chefs (les plus âgés) et des subalternes. Le groupe prévaut sur l'individu, deux scènes du film illustrent parfaitement notre propos. La première se déroule dans un café où un des garçons du groupe, un fugueur est frappé à coups de poing et de pied par le leader du groupe pour avoir gardé pour lui de l'argent provenant de la vente de tickets (on voit lors d'une autre scène des black emperor essayant de vendre des poupées et des autocollants dans la rue à des étudiants et lycéennes). Dans une autre scène deux jeunes recrues dont l'un s'appelant Gomu se font réprimander lorsqu'ils évoquent des règles trop strictes et leur volonté de quitter le groupe. Le même

²²² Voir son film *Hi matsuri* 火まつり (la fête du feu) de 1985.

Gomu, qui excédé par le mantra que récite inlassablement sa mère devant un autel dans le salon, passe un disque de rock pour couvrir la voix de cette dernière. Ces jeunes peuvent être vus comme des parias de la société, cependant ils ne semblent pas se percevoir ainsi. Par exemple les *leaders* des *black emperor* ne se conçoivent pas en tant que gangster ou yakuza qui auraient peur de la police. Dans les derniers instants du film, on entend des extraits de dialogues des différents protagonistes et on peut discerner ces phrases :

Bôsôzoku wa seishun no kiban shiteiru 暴走族は青春の基盤している : « Les bôsôzoku c'est la base de la jeunesse »

Bôsôzoku Tsutomaranai yatsu wa shakai ni derenai 暴走族勤まらないやつは社会に出れない : « Un gars qui ne peut pas être *bôsôzoku*, ne peut pas faire partie de la société »

On peut en conclure, que pour les chefs *bôsôzoku*, devenir *bôsôzoku* est une étape dans la vie, une sorte de rite de passage, un parcours initiatique, par lequel on passerait de l'enfance/adolescence faite de jeu (la notion d'Asobi 遊び, zigzaguer et parader à moto) à l'âge adulte en ayant appris une certaine forme de discipline de la part de ses aînés. Ceci est assez différent de mouvements de jeunesse purement antisociaux tels les *punks* ou les *gangs*. C'est l'impression que donne la vision de ce documentaire, impression qui peut être contredite lorsque l'on sait que certains *bôsôzoku* deviennent par la suite *yakuza*. Ainsi les *bôsôzoku* et les *yakuza*, bien qu'ils forment deux groupes bien distincts, peuvent être vus comme similaires dans la façon qu'ils ont de reprendre à leur compte des us et coutumes de la société japonaise, de les exalter parfois de manière caricaturale.

Yanagimachi dans le montage de son film alterne avec aisance des moments d'intimité et des rassemblements bruyants, qu'il entrecoupe par de magnifiques balades nocturnes filmées caméra au poing et rythmées par de la musique folk-rock japonaise des années 1970. On ressent également une certaine mélancolie traduisant la solitude urbaine, lorsque la caméra cadre sur des personnages livrés à eux même dans le marasme de la ville. Le choix du noir et blanc, la recherche d'un grain d'image et des contrastes nocturnes soulignent une démarche

esthétique assez prononcée du réalisateur qui cherche à restituer un réalisme chaotique. On peut sentir dans le travail de Yanagimachi sur *God speed you black emperor* l'influence du photographe Moriyama Daidô 森山 大道²²³ par exemple. Il se dégage au final une authenticité rarement vue au cinéma dans le traitement de sujets similaires²²⁴ .

Dans le film d'animation d'anticipation *Akira* アキラ²²⁵ d'Otomo Katsuhiro 大友克洋²²⁶ de 1988, la ville de Neo-Tôkyô est sillonnée par des bandes de jeunes motards (sur des motos au design futuriste) désœuvrés et drogués qui s'affrontent. Ces jeunes dont font partie deux des protagonistes principaux du film sont très proches par leur comportement des *bôsôzoku* et sont fort probablement une projection dans le futur de ces derniers voulue par l'auteur.

²²³ Photographe japonais né en 1938

²²⁴ Même si ce sont des films de fiction on peut évoquer ici le travail du britannique Alan Clarke contemporain de celui de Yanagimachi et proche dans son approche réaliste. Avec les films *Scum* datant de 1977 et traitant du sujet des maisons de correction (*borstal* en anglais) ou encore *Made in Britain* de 1982 avec l'acteur Tim Roth incarnant un jeune skinhead raciste.

²²⁵ Film tiré de la bande dessinée du même nom publiée de 1982 à 1990. Ce fut une des premières bandes dessinées traduites en anglais puis en français, ainsi *Akira* peut être considéré à juste titre comme à l'origine de la mode des mangas en Occident

²²⁶ . Né en 1954, c'est un mangaka 漫画家 (dessinateur de bandes dessinées) et réalisateur de films d'animation.



Dans les films *Kurui saki Thunder road* 狂い咲きサンダーロード de 1980 et *Bakuretsu toshi burst city* 爆裂都市バースト・シティ de 1982, réalisés par Ishii Sôgo 石井 聰互²²⁷, les *bosozoku* sont représentés tout comme dans le manga *Akira* dont la parution commence en 1982 dans un style cyberpunk²²⁸.

²²⁷ Qui se fait appeler Ishii Gakuryû 石井 岳龍 depuis 2010 est un réalisateur japonais né en 1957. Il est également professeur à l'Université de design de Kobe, *Kobe geijutsu kouka daigaku* 神戸芸術工科大学. En 1978 il réalise *Kôkô dai panic* 高校大パニック, sur lequel nous reviendrons lors d'un autre chapitre. Il est affilié à la mouvance *punk*, en provenance du Royaume Uni, se propage partout dans le monde et arrive au Japon en simultané avec l'Europe et les Etats Unis. Il réalise d'ailleurs des *video clip* pour des groupes punk japonais tels que *アナーキー Anarchy*, *ザ・スターリン The Stalin* et *ザ・スター・クラブ The Star club*. Ces films les plus connus en Occident sont *Gojôuresenki* 五条霊戦記 GOJOE de 2000 et *Electric dragon 8000 v* de 2001.

²²⁸ Issu de la contre culture des années 1980, le *cyberpunk* est un genre appartenant à la science fiction qui se caractérise par des récits contestataires et dystopiques. Les précurseurs de ce mouvement sont les écrivains Ray Bradbury, Philip K. Dick, Aldous Huxley ou encore George Orwell. En littérature le genre se développe avec les américains William Gibson, Bruce Sterling ou encore le français Maurice G. Dantec. Les thématiques du *cyberpunk* sont également évoquées dans d'autres médias tels que la bande dessinée ou le cinéma. En bande dessinée japonaise en plus d'*Akira* on peut citer entre autre *Kokaku kidôtai* 攻殻機動隊 *Ghost in a shell* de Shirou Masamune 士郎 正宗 ou *Ganmu* 銃夢 *Gunnm* de Kishiro Yukito 木城 ゆきと. Au cinéma *Blade*

En 1977, une nouvelle mode accompagnée d'un courant musical, le punk bouscule la Grande Bretagne. Musicalement et esthétiquement, le punk est un mouvement qui prône le *Do it yourself* faites le vous-même. Les deux groupes de rock emblématiques de la scène punk sont les nihilistes Sex Pistols et les politisés The Clash. Cette contre culture nouvelle se propage dans l'Europe entière, en France tout particulièrement (où elle est incarnée par le groupe Béruriers noirs entre autres), ainsi qu'aux Etats Unis et au Japon. Ishii dans son dyptique *Kurui saki Thunder road, Bakuretsu toshi burst city* va filmer les premiers punks japonais (les membres des groupes The Stalin, The Roosters, The Rockers et leur public), en les mélangeant à d'autres tribus urbaines comme les *bôsôzoku*. Pour Julien Sévéon²²⁹ « *La scène punk nipponne à ses débuts est simplement le résultat du désenchantement de la génération précédente, celle qui pensait pouvoir faire changer et bouger la société. Pour les adolescents et jeunes adultes japonais de la fin des années 1970 début des années 1980, le temps des théories politiques et de la révolte sociale est passé* ». Nous abondons pleinement en ce sens, en effet l'échec des mouvements étudiants de 1968 laissera une trace profonde et mettra un terme à l'activisme politique à grande échelle des jeunes au Japon. D'ailleurs à partir des années 1980 les films à teneur politique se font de plus en plus rares.

Runner de Ridley Scott de 1982 et *Total Recall* de Paul Verhoeven de 1990 sont des adaptations de nouvelles ou romans de Philip K. Dick. On peut également citer *Escape from New York* de John Carpenter de 1981 ou encore *Videodrome* de David Cronenberg de 1983. Au Japon le film *Testuo* 鉄男 réalisé en 1989 par Tsukamoto Shinya 塚本 晋也 qui nous montre un homme se métamorphosant en monstre de métal est un fleuron du genre.

²²⁹ Dans son ouvrage *Le cinéma enragé au Japon*, Paris, Editions Sulliver, p.94.

Ishii Toshihiro (son vrai prénom) voit le jour en 1957 à Hakata 博多 en Kyushû 九州, il a donc vingt ans en 1977, il réalise son premier long métrage l'année suivante *Kôkô dai panic* 高校大パニック. C'est une adaptation coréalisée par Sawada Yukihiro 澤田幸弘 en long de son court métrage de 17 minutes datant de 1976, qui narre la tentative d'assassinat d'un professeur par un lycéen suite au suicide d'un camarade de classe et de l'affrontement avec les forces de l'ordre qui en découlera. Le film peut-être vu à juste titre comme une critique en filigrane du système scolaire japonais strict et compétitif. Après l'expérience mitigée de *Panic in High school*, Ishii se lance dans le tournage d'un film auto financé *Crazy thunder road* qui met en scène deux groupes de *bôsôzoku*. Un chef *bôsôzoku* lutte âprement contre un groupe d'extrême droite qui recrute parmi ses anciens camarades. Il filme caméra au poing comme dans les *yakuza eiga jitsuroku* de Fukasaku Kinji, on a l'impression d'un mouvement permanent, les images sont saccadées. Tout comme Hani Susumu avant lui Ishii utilise des acteurs non professionnels comme Sano Kazuhiro 佐野 和宏 ou l'acteur de théâtre Yamada Tatsuo 山田 辰夫 *Kurui saki Thunder road* 狂い咲きサンダーロード est une œuvre novatrice qui influença beaucoup le réalisateur Tsukamoto Shinya par exemple, comme l'étaient en leur temps les films du *Taiyozoku* et de la Nouvelle vague. Comme pour ces courants précédents les compagnies de cinéma sont attirées par ce souffle nouveau, ainsi la Tôei rachète les droits du film qui fait un succès au box office (le plus important de la carrière d'Ishii). Ishii voit *Kurui saki Thunder road* non pas comme un film qui évoque son époque mais davantage comme un film d'anticipation (ce qui le lie à la mouvance cyberpunk, cet aspect anticipateur de son travail est encore plus flagrant dans *Burst city*).



La Tôei propose alors à Ishii de tourner *Burst city*, qui a de nombreuses similitudes avec *Crazy thunder road* mais avec un aspect plus musical. En effet le film alterne entre scènes de concert et récit de fiction. *Burst city* est un manifeste plein de colère et d'énergie mettant en scène de vrais *boso-zoku* ainsi que les acteurs de la scène punk japonaise naissante. On peut ici comparer la démarche au film sur les Sex pistols *The great rock and roll swindle* de Julien temple de 1980 ou celle de Jack Hazan et David Mingay pour leur documentaire fiction sur The Clash *Rude boy* réalisé la même année. Les deux protagonistes principaux de *Burst City* arrivent dans une ville en ruine séparée en deux, d'un côté une communauté de *punks*, *rockers* et *bikers*, s'opposant à la construction imminente d'une centrale nucléaire et de l'autre des *yakuza* et des militants d'extrême droite. Les deux motards entraînent leurs camarades dans leur vengeance (assassinat de proches) contre l'industriel véreux qui finance la construction de la centrale et qui est responsable du meurtre de la famille d'un des deux jeunes hommes. Pour Tom Mes et Jasper Sharp²³⁰ les deux personnages principaux sont des équivalents post apocalyptiques

²³⁰ Dans *The midnight eye guide to new japanese film*, Stone bridge press, 2004.

de Minamoto no Yoshitsune 源 義経 et Musashibou Benkei 武蔵坊弁慶 immortalisés dans de nombreuses pièces de *kabuki* que l'on retrouvera dans le futur film d'Ishii, 五条 霊戦記 Gojoe.

Au lieu du jazz des films du *taiyôzoku* ou de la musique espagnole de *taiyô no hakaba*, c'est au son du punk rock de The Stalin et de The Rockers qu'est rythmé le film. Les films mettant en scène la jeunesse rebelle ont, selon leur époque, une bande son qui y correspond, le rock and roll des années 1960, le folk des années 1970 et donc le punk rock des années 1980. L'aspect visuel qui se traduit par le montage et le nombre de plans varie également selon les tendances, chez Ishii

L'influence du réalisateur avant gardiste Terayama Shuji 寺山 修司 (1935-1983)²³¹ est assez présente. Il filme l'affrontement final entre les différentes factions caméra à l'épaule à manière d'un Fukasaku. Ishii pris dans les aléas d'un calendrier serré fixé par la Toei n'aura pas le temps de finir son film dans les temps et de le montrer sous la forme qu'il souhaitait. Il conclue sa trilogie *punk*.

Par un dernier court métrage de 30 minutes *Asia strikes back* アジアの逆襲 en 1983.

Tout comme les personnages du *Taiyôzoku* les *bôsôzoku* et autres *punks* de *Burst city* ont un accoutrement distinctif. Ils sont vêtus de cuir, maquillés et coiffés en crêtes avec les cheveux décolorés. Quelques intrusions dans la comédie et le chanteur des The Stalin Endou Michirô 遠藤ミチロウ lançant des têtes de porcs à des émeutiers donnent un aspect quasi surréaliste²³² au film. Malgré son outrance et sa stylisation *Burst city* possède un aspect documentaire sur la période éphémère de l'apogée du punk rock nippon en montrant des concerts et en dévoilant des musiciens se préparant pour ceux-ci. Deux ans plus tard Ishii fera une captation d'un concert de The Stalin nommé The Stalin for

²³¹ Poète, romancier, scénariste, critique, acteur, réalisateur, photographe japonais.

²³² Mouvement littéraire et culturel défini par André Breton dans « Le manifeste du surréalisme ».

never.

Les *bôsôzoku* représentent une certaine forme de contre culture, reprenant à son compte de manière stéréotypée voire grossière des attributs de la culture japonaise. Comme nous avons pu le voir ces jeunes motards revendiquent leur « japonité » en portant le drapeau national ou des habits recouverts de *kanji* (les idéogrammes chinois utilisés en japonais). L'étendard du groupe auquel on appartient est souvent attaché à l'arrière de son engin, ce qui n'est pas sans rappeler la façon de faire des *bushi* 武士 (samurai) à cheval.

De plus ils possèdent une structure interne verticale typiquement japonaise obéissant à une hiérarchie donnée. Par ces caractéristiques ils diffèrent des *bikers* américains ou autres *mods* et *rockers* anglais auxquels ils peuvent être facilement associés.

Malgré cet attachement affiché à leur patrie, les *bôsôzoku* revendiquent une expression du « soi » et souhaitent se faire remarquer dans une société où l'individualisme et l'initiative personnelle sont perçus avec un regard critique. On remarque ainsi un antagonisme considérable entre un appareil aux couleurs nippones et un comportement antisocial envers cette même société japonaise. Ce n'est pas l'unique paradoxe que l'on peut observer chez les *bôsôzoku*. En effet, si leurs activités peuvent parfois se conclure par des actes de violence, cela reste plutôt rare. Hormis les infractions au code de la route on ne rentre pas avec les *bôsôzoku* dans un processus de délinquance juvénile perpétrée par les *yanki* et autres *chima* (de l'anglais *teamers* noms donnés aux délinquants et adolescents marginaux).

En effet même si certains *bôsôzoku* rejoignent par la suite les *bôryokudan*, ces derniers obéissent à une certaine forme de morale dictée par des codes comportementaux propres et cessent leurs activités une fois arrivés à l'âge adulte pour finir par se « ranger ».

Depuis les années 1990 le nombre de *bôsôzoku* est en baisse constante, ceci

accompagnant la chute de la natalité au Japon. D'ailleurs ces derniers n'effraient plus grand monde et sont presque devenus une sorte de folklore, un folklore qui tend à disparaître.

Chapitre II Le personnage solitaire et nihiliste, de l'expression de soi à la recherche de soi

A-Oshima Nagisa, le criminel et le rebelle

Boku wa tadashii hanzai sha ni naru beki datta 僕は正しい犯罪者になるべきだった
« Moi je devais devenir un vrai criminel »²³³

Comme nous l'avons vu, en 1960, un nombre certain de nouveaux metteurs en scène ont débuté à la Shôchiku²³⁴ qui était assez inactive. Cette promotion de jeunes dans la vingtaine fut exceptionnelle pour le monde du cinéma qui avait perdu son énergie et sa fraîcheur juvénile en raison de la promotion à l'ancienneté depuis sa fondation. Celui qui fut sous les feux de la rampe journalistique est Oshima Nagisa âgé de 27 ans à l'époque. Il réalisera en tout trois films (même si ces derniers ne sont pas rattachés les uns aux autres d'un point de vue scénaristique, par leur proximité temporelle de réalisation et les thèmes abordés, l'usage du terme trilogie ne nous paraît pas ici galvaudé) pour la compagnie, avant de la quitter²³⁵ après la sortie de son dernier film pour la compagnie *Nihon no yoru to kiri* 日本之夜と霧 (Nuit et brouillard au Japon), sur lequel nous reviendrons en conclusion. Ces trois films sont :

-*Ai to kibô no machi* 愛と希望の街 (Une ville d'amour et d'espoir), réalisé en 1959

²³³ C'est sur cette phrase d'Oshima que commence le livre de Satô Tatdao qui lui est consacré *Oshima no sekai* 大島の世界 (Le monde d'Oshima), Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1987.

²³⁴ La shôchiku a des liens avec le théâtre kabuki 歌舞伎 et Shinpa 新派, pour le cinéma elle cherche l'inspiration du côté d'Hollywood cherchant à insuffler de nouvelles idées dans le style ancien des films japonais. Dans les années 1950, la compagnie ressentit une pression de la part de sa rivale la Nikkatsu qui rencontra un important succès avec les films du *Taiyôzoku*.

²³⁵ Pour créer sa propre compagnie de production Sôzôsha 創造社, nom qui renvoie à la société de culture contemporaine de 1921.

-*Seishun zankoku monogatari* 青春残酷物語 (Conte cruel de la jeunesse), réalisé en 1960.

-*Taiyô no hakaba* 太陽の墓場 (Le tombeau du soleil), réalisé en 1960.

Oshima est probablement le cinéaste japonais de sa génération qui sera le plus populaire en Occident. En effet le cinéma de ce dernier peut être analysé dans un contexte de dualité, celui de la spécificité japonaise et dans une globalité cinématographique internationale. On peut penser qu'Oshima utilise des éléments japonais et non japonais dans le traitement des personnages de ses films mais il faut bien comprendre que le Japon post seconde guerre mondiale (même à partir de celui de l'ère Meiji de l'empereur du même nom) est le plus occidentalisé des pays asiatiques et a baigné dans une culture aussi bien japonaise qu'internationale²³⁶.

Cependant ainsi que le dit Audie Bock²³⁷ au Japon son travail a été perçu comme l'expression suprême de la psychologie de toute une époque, alors qu'en Occident celui-ci a été jugé comme à la fois controversé et difficile, mais également comme innovant et inaccessible.

Comme l'indiquent Danvers et Tatum²³⁸, la résolution d'Oshima est d'imposer un nouveau contenu filmique » il se réclame d'un cinéma personnel. Oshima est un très bon publicitaire de son cinéma qu'il veut être un cinéma d'auteur. Il y affirme des opinions politiques, expose des interprétations complexes de ses œuvres au cours d'entretiens menés avec intelligence et brio. La notion d'auteur chez Oshima est comme nous l'avons

²³⁶ La culture cinématographique tout particulièrement prend part à quelque chose de global comme le dit Maureen Turim. En effet les revues spécialisées consacrées au cinéma se font écho les unes aux autres. Par exemple *Les cahiers du cinéma* en France, *Sight and sound* e au Royaume Uni, *Wide angle* aux Etats Unis et *Kinema junpô* キネマ旬報 au Japon.

²³⁷ Dans *Japanese film directors*, Kodansha Amer Inc, 1985.

²³⁸ Dans *Nagisa Oshima*, cahiers du cinéma, collection auteurs, 1986.

vue quelque chose de personnel qui nécessite non pas un narcissisme d'artiste mais une implication active du metteur en scène en tant qu'individu, le *shutaiteki* 主体的 (subjectivisme).

Avant de nous intéresser plus en détails au contenu des films constituant ce triptyque, nous allons d'abord nous arrêter sur Oshima Nagisa, la personne, puisque chez lui une implication active du metteur en scène en tant qu'individu semble essentielle.

Oshima naît à Kyôto le 31 mars 1932 dans une famille d'origine aristocratique²³⁹ (il a comme ancêtre un *Tsushima hanshi* 対馬藩士, bushi de l'époque Edo de la région de Nagasaki), comme nous l'indique d'ailleurs Satô, enfant il était très fier que son grand-père maternel ait été au service de l'empereur. Son père travaille au Ministère des affaires maritimes dans le Département des sciences de la pêche, *suisangaku* 水産学 (il étudie plus particulièrement les crabes et crevettes), d'où le prénom en rapport avec la mer qu'il choisira pour son fils *Nagisa* (le rivage). Il pratique aussi la peinture ainsi que la poésie en tant qu'amateur. Ce dernier décède prématurément²⁴⁰ lorsque qu'Oshima n'a encore que six ans (en plus de ses fonctions administratives il est alors professeur dans l'actuelle université d'Okayama), il lui lègue une importante collection de livres et de documents dont la moitié sont des ouvrages de gauche (d'inspiration socialiste ou communiste), interdits pendant la période de guerre. A l'âge de treize ans en même temps que l'annonce de la capitulation, Oshima a ainsi accès à une littérature socialo-marxiste (ce qui influencera fortement son futur travail de cinéaste, tout du moins sa manière

²³⁹ C'est pour cela qu'Imamura dira : « Oshima est un samouraï, moi un paysan », voir le passage sur les origines aristocratiques d'Oshima dans l'ouvrage de Satô Tadao 日本映画の巨匠たち *Nihon eiga no kyôshô tachi* Gakuyôshobô 学陽書房, 1996, p101.

²⁴⁰ L'enfance d'Oshima sera affectée par l'absence de ce père, cette absence aura plus d'importance que la présence de sa mère d'après ses dires dans le chapitre *Chichi naki sedai* 父亡き世代 d'Oshima Nagisa 1960, p.8.

d'insuffler des idées via son cinéma). Comme bon nombre de Japonais il a l'impression d'avoir été floué par l'impérialisme et sa propagande et la défaite de l'empire japonais a une répercussion importante dans sa manière de percevoir les choses comme pour bon nombre des individus de sa génération. Il dira à ce titre : « Ma jeunesse a débuté par l'échec²⁴¹ ». A quatorze ans Oshima voit le film d'inspiration humaniste de gauche de Kurosawa Akira 黒澤 明 *Waga seishun ni kui nashi* わが青春に悔なし (Pas de regret pour ma jeunesse) datant de 1946, qui l'influencera dans le choix de sa future université, *Kyôto daigaku* 京都大学. En effet comme le souligne Audie Bock²⁴², le personnage du père de l'héroïne du film de Kurosawa, le professeur Yagihara 八木原 est inspiré du bien réel Takikawa Yukitoki 滝川 幸辰 (1891-1962), professeur de droit justement à l'Université de Kyôto. Il sera démis de ses fonctions en 1933 pour la diffusion d'un tract libéral contre le fascisme militaire grandissant de l'époque (qui mènera à la guerre du Pacifique). Cependant comme nous y reviendrons plus tard c'est ce même Takikawa qui refusera aux syndicats étudiants dont fera partie Oshima la possibilité de se réunir sur le campus universitaire.

Oshima réussit donc à entrer à la prestigieuse université de Kyôto, comme il le souhaitait, y intégrant la section de Droit. Il s'y illustra par son activisme politique ainsi que par sa participation aux activités de la troupe de théâtre universitaire (revêtant les casquettes d'auteur et de metteur en scène²⁴³). Comme une suite logique à ses lectures d'adolescent il s'engage dans le mouvement étudiant se développant depuis la fin de la guerre. Cet engagement est assez poussé, puisqu'il est nommé dans un premier temps, vice président

²⁴¹ .Dans « *Ecrits 1956-78* » *Cahiers du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1973, p228.

²⁴² Dans *Japanese film directors*.

²⁴³ Nous pouvons noter que cette expérience théâtrale bien qu'amateur, va à l'encontre des affirmations d'Oshima qui prétendra ne rien connaître à la mise en scène lorsqu'il entrera aux studios d'Ofuna.

du comité autonome de *Kyôto daigaku* et président de la *Fugakuren* 府学連, division locale de la *Zengakuren*²⁴⁴ (qui deviendra en 1960 la *Zenkoku gakusei jichi renraku kaigi* 全国学生自治会連絡会議 ou *Zenjiren* 全自連, contrôlée par le parti communiste japonais²⁴⁵). En 1951 (le 8 septembre) est signé le traité de paix de San-Francisco²⁴⁶, qui sera suivi en 1952 par le traité de sécurité nippon-américain, *anzenhoshôjôyaku* 安全保障条約 ou *anpo* 安保²⁴⁷ en japonais, qui marque la fin officielle de l'occupation mais dans le même temps permet le maintien sur le sol japonais de 2000 bases américaines et la présence de plus de 200 000 soldats sur le territoire japonais (le Japon deviendra ainsi une base arrière pour l'armée américaine pendant la guerre de Corée. On peut signaler le déroulement à cette même période de la guerre d'Indochine opposant le Vietminh communiste à l'armée française. Au cours de cette même année 1951, Oshima et ses camarades du comité autonome de l'université se font remarquer lors de la visite de l'empereur (*Shôwa tennô* 昭和天皇, l'empereur *Shôwa*, Hirohito 裕仁 (1926-1989)) à leur université, en brandissant une pancarte demandant à l'empereur de renoncer à son

²⁴⁴ La *Zengakuren* est fondée lors du sommet du mouvement étudiant le 18 septembre 1948. Cette fédération nationale des comités autonomes des étudiants japonais a des revendications corporatistes mais milite également contre la renaissance du fascisme au Japon et pour l'établissement de la démocratie. Elle précède la *Zengaku kyôtô kaigi* 全学共闘会議 ou 全共闘 *Zenkyôtô* qui s'illustrera pendant les événements de 1968-69 par l'occupation de l'université de Tôkyô par exemple.

²⁴⁵ Une Armée rouge japonaise, *Kyôsanshugisha dômei sekigunba* 共産主義者同盟赤軍派 ou *Sekigun ba* 赤軍派 sera d'ailleurs créée en 1962, elle se rend tristement célèbre par le détournement d'un avion de la Japan Airlines le 31 mars 1970.

²⁴⁶ Non ratifié par l'URSS et la Chine.

²⁴⁷ Que l'on souhaitera reconduire en 1960, ce qui provoquera la colère d'une partie de la population, créant une vague d'émeutes, une contestation qui est appelée *Anpo tôsô* 安保闘争. Cette lutte atteindra son paroxysme dans la nuit du 19 au 20 juin, juste avant le vote du renouvellement. On peut se référer au documentaire de 2010 « Anpo : Art, War » réalisé par Linda Hoaglund.

caractère divin, invoquant la mort de trop de leurs *senpai* 先輩 (ainés) pendant la guerre au nom de celui-ci. Cet incident aura pour résultat la dissolution de l'association étudiante, association qui fut tout de même reconstituée en 1953 sous la forme d'une *Fugakuren*. A la suite d'une forte demande, Oshima en devient le président et ainsi que nous l'avons vu au préalable un leader régional de la *Zengakuren*. Suite au refus de l'université de laisser les membres de la *Fugakuren* se réunir, des incidents violents ont lieu, la police intervient et on déplore 70 blessés. Cela sonne le glas pour ce premier mouvement étudiant d'envergure nationale.

En mars 1954, Oshima sort diplômé de la faculté de droit de l'université de Kyôto, affublé d'une solide réputation d'activiste « rouge »²⁴⁸. Cette réputation affectera sa recherche d'emploi (*shûshokukatsudô* 就職活動), sa candidature au journal *Asahi* fut par exemple rejetée. Cependant à sa propre surprise il est engagé comme assistant metteur en scène au studio d'Ofuna 大船 (département de Kanagawa 神奈川) de la *Shôchiku* après réussite au concours d'entrée. En cinq années il va assister différents réalisateurs dont Kobayashi Masaki 小林 正樹²⁴⁹ (1916-1996), Nomura Yoshitarô 野村 芳太郎 (1919-2005), Oba Hideo 大庭 秀雄 (1910-1997), sur une quinzaine de films, ce qui est peu pour l'époque. En effet il préfère se consacrer à la rédaction de critiques de films et de scripts

²⁴⁸ Ce qui on peut le penser est doublement faux puisque comme l'indiquent Tatum et Danvers, il possède peu d'affinités avec le PCJ et les réalisateurs aux idées communistes tels Imai Tadashi et Yamamoto Satsuo 山本 薩夫 (1910-1983). Son cinéma sera davantage influencé par le néoréalisme italien et le cinéma japonais humaniste de gauche. De plus comme le remarque Audie Bock la vision du film de Kinoshita Keisuke *Onna no en* 女の園, prônant la liberté académique des femmes, laissera Oshima amer à propos des communistes. Selon lui la volonté de confrontation de ces derniers a entraîné les incidents violents et ainsi la suppression de toute possibilité de liberté académique.

²⁴⁹ Koboyashi est connu pour sa trilogie longue de 9heures, *Ningen no jôken* 人間の条件 (La condition humaine) réalisée entre 1959 et 1961, véritable brulot anti militariste. Ainsi que pour son film *Seppuku* 切腹 de 1962 avec Nakadai Tatsuya 仲代 達矢 (né en 1932), tiré du roman de Takiguchi Yasuhiko 滝口 康彦(1904-1924), critique acerbe des traditions et de la société japonaise via un *rônin* et son beau père que l'on voit forcer à pratiquer le *kyôgen seppuku* 狂言切腹 (suicide volontaire)

(11 scénario en 5 ans) .

Avec Hani Susumu, Satô Tadao et Yoshida Kijû ils créent une revue périodique *Eiga hiyô* 映画批評, dans laquelle ils s'exercent à la critique cinématographique, publient leurs scénarios originaux. De plus il participe à une autre revue critique appelée *Shichinin* 七人 avec Yoshida Kijû, Takahashi Osamu 高橋治 etc ; cependant Ishido Toshiro 石堂淑朗 le co-scénariste d'Oshima n'y participe pas. Cette activité écrite fait écho à celle des jeunes cinéastes français de la nouvelle vague. En effet Oshima apprécie les films Nouvelle vague français et polonais, à contrario il n'éprouve que du mépris pour les films à la forte influence américaine réalisés à Ofuna comme il l'exprime dans son propre ouvrage, *Sensô eiga hakai to sozô sengo eiga hakai to sôzô* 戦後映画・破壊と創造²⁵⁰ (Les films d'après-guerre, destruction et création).

Dans un entretien au magazine Les cahiers du cinéma²⁵¹ il développe son propos quant à son mépris du cinéma japonais comme suit : « *Quand je dis que je détestais le cinéma japonais, le mot qu'il faut employer est vraiment le mot haine. Mais cette haine signifie que j'ai aussi beaucoup appris du cinéma japonais. J'ai d'ailleurs appris autant du cinéma américain, surtout celui de l'immédiat après guerre, ainsi que du néo réalisme italien. Non peut être en tant que cinéaste, mais surtout en tant que cinéphile* ». Il poursuit : « *Ma haine du cinéma japonais englobait absolument tout. Car jusqu'alors, ce n'étaient pas les auteurs qui faisaient les films, mais les sociétés productrices qui définissaient absolument tout.* »

En cela il montre déjà une intention de changement dans la façon d'appréhender la création cinématographique. A cette époque au Japon, on demandait à un réalisateur d'être avant tout un exécutant au service des exigences de sa compagnie, la notion d'auteur, de cinéaste n'entrant pas en ligne de compte. De plus le curriculum nécessaire pour accéder à ce statut d'artisan prenait une dizaine d'années, ce qui permettait de formater l'assistant et dans le même temps retirait toute forme de fraîcheur artistique au futur metteur en

²⁵⁰ Sanichishobô 三一書房, 1963.

²⁵¹ Entretien réalisé par Pascal Bonitzer, Michel Delahaye et Sylvie Pierre, numéro 218, mars 1970.

scène²⁵². Oshima devient réalisateur non en dix mais cinq ans (ce qui fut une première). Cette promotion est due à la nouvelle vague française, ainsi qu'au renouvellement générationnel de la rivale Nikkatsu. Selon Satô l'accès précoce au statut d'auteur maison d'Oshima incomberait également à la motivation affichée de ce dernier et à l'enthousiasme d'un jeune public en demande de films novateurs. Oshima est résolu à imposer « un nouveau contenu filmique »²⁵³. Il réalise d'abord un court métrage *Asu no Taiyô* 明日の太陽 (Le soleil de demain)²⁵⁴. Oshima réalise comme nous l'avons dit plus haut son premier long métrage en 1959, *Ai to kibô no machi*. Si on s'aperçoit que c'est bien une première œuvre, le fait qu'un jeune garçon pauvre mente de manière résolue, et qu'il est spécifié que le fossé entre la classe des travailleurs et celle des capitalistes ne se résorbera pas de manière définitive, il s'agit bien en cela d'une œuvre qui prend le contre-pied des films sur la jeunesse de la Shôchiku d'antan.

Même si Oshima qui semblait attaché au titre original *Hato wo uru shônen* 鳩を売る少年 (Le garçon qui vend des pigeons) détesta le titre *Ai to kibô no machi*²⁵⁵ donné par la

²⁵² Satô Tadao et l'économiste Noguchi Yûichirô publient d'ailleurs à ce sujet un article dans *eiga hyôron* 映画評論 un reportage sur le sujet de la promotion à l'ancienneté, entraînant un vieillissement du studio.

²⁵³ Dans Danvers Louis et Tatum Charles, *Nagisa Oshima*, Cahiers du cinéma, 1986, p26.

²⁵⁴ Ce titre renvoie au *Taiyôzoku*, comme l'indique Satô, bien qu'il y ait une ressemblance entre *Seishun zankoku monogatari*, dans lequel Oshima a tenté de décrire des jeunes en rébellion à l'encontre de la société et le *Taiyôzoku* d'Ishihara Shintarô et Yûjirô ; la version d'Oshima est beaucoup plus violente. Ce n'est d'ailleurs pas en notre sens la seule différence notable entre les deux « courants ». Dans un article de la revue *Eiga Hyô* Oshima évoque d'ailleurs le *Taiyôzoku* d'un point de vue critique, selon lui « La saison du soleil » représente une glorification de la mentalité *Taiyôzoku* (une culture jeune hédoniste) alors que « La chambre de la punition » en est une critique

²⁵⁵ Cette « querelle » autour du titre du film montre une incompréhension entre Oshima et ses producteurs. Il y eut trois autres titres alternatifs entre Le garçon qui vend des pigeons et Une ville d'amour et d'espoir : La ville de colère, Une ville d'amour et de colère, Une ville d'amour et de tristesse.

compagnie, ce titre passe-partout, peut être vu comme une marque d'ironie par rapport au contenu. D'ailleurs on peut noter que la dernière scène au cours de laquelle le pigeon se fait abattre ne fut pas du goût des têtes pensantes de la compagnie. Même si le film sortit dans un certain anonymat, il retint l'attention et fut jugé par les critiques comme une œuvre dotée d'une certaine sincérité émotionnelle.

Par le processus de lutte contre la révision du traité de paix, l'opposition entre l'Union nationale des étudiants et le parti communiste s'intensifie. En juin 1960, en pleine agitation de l'opposition au traité de paix *Seishun sangoku monogatari* (Conte cruel de la jeunesse) fut mis en circulation. On peut voir dans le héros de ce film, un voyou étudiant comme un alter ego ayant grandi du garçon de *Ai to kibô no machi*.

Dans le premier film la recherche d'une échappatoire à la pauvreté était un leitmotiv, l'indépendance par le travail pouvait être perçue comme un brin d'optimisme. En revanche dans le deuxième, où la démocratie d'après-guerre est demeurée au stade d'utilisation de concession du côté du régime, l'énervement face à leur impuissance envers cette réalité immuable passe par trois générations, et on peut penser qu'elle est décrite de façon quelque peu schématique. La réflexion est faite sur la vie égocentrée de Kawazu Yûsuke 川津祐介 qui interprète le rôle d'un voyou étudiant, sans qu'il puisse se dégager de perspective, du fait qu'il vit simplement de manière impulsive. Il en vient même à transformer symboliquement sa petite amie (Kuвано Miyuki 桑野みゆき) en « objet », en un mot en faire une paria. Lui qui inconsciemment résiste face à la société de consommation, se met dans une position dans laquelle il fait des autres des « objets » et en devient un lui-même. Ceux qui sont en dehors de la société à savoir, de l'Université (un moyen de parvenir), de la politique (dans ce cas un moyen révolutionnaire), n'ont pour seul moyen de s'affirmer que la violence et le sexe. De ce point de vue, même si *Seishun zangoku monogatari* est un drame à propos de la jeunesse révoltée, il dépasse les films du mouvement *Taiyôzoku* qui possédait une morale assez rétrograde et vient dans le même temps briser la vieille coquille de la dépendance traditionnelle au

mélodramatique de la Shôchiku. Ici encore sur la question de la transformation de l'être humain en objet, il partage la figure de « l'homme qui devient objet de consommation » qui est répandue dans des films de guerre, du *taiyôzoku*, des films d'époque (*jidai geki* 時代劇) jusqu'aux *yakuza eiga* やくざ映画. La violence ne se manifeste pas seulement dans le phénomène de l'homme objet de consommation, derrière la description graduelle de la violence, il va sans dire qu'elle traduit également l'escalade de la société japonaise qui fait des êtres humains des objets de consommation depuis les années 50 jusqu'à la forte croissance économique des années 60.

Un autre processus de la transformation en objet de l'être humain, c'est-à-dire vers la consommation sexuelle, est l'avancée des films érotiques et pornographiques²⁵⁶. Bien sûr en ce qui concerne le sexe, ce sont les femmes qui sont dominées par la violence. Finalement on pourrait voir la violence comme quelque chose qui témoigne de l'état de consommation relatif des forts par rapport aux faibles.

Les films de la trilogie d'Oshima peuvent être interprétés comme des sortes de contes cruels. Les villes dépeintes dans les trois œuvres cinématographiques qui composent cette trilogie, à savoir Osaka, Kyôto et Tôkyô sont montrées sous un jour sombre. Comme des pôles urbains sans âme où il règne une certaine forme de désespoir. On peut penser qu'Oshima a construit ses films en ayant recours à des allégories visuelles ainsi qu'à des transformations narratives. Il amène l'allégorie au-delà de ses limites dans une représentation symbolique dont les éléments suggèrent un autre niveau de compréhension. Nous allons dans la partie suivante proposer une analyse plus détaillée des trois films évoqués

²⁵⁶ Le style *sexploitation* des films du genre *Roman porno* ロマンポルノ (Porno romantique, qu'on peut traduire par film érotique), développé par la compagnie 日活 Nikkatsu (entre 1971 et 1988) d'où l'appellation 日活ロマンポルノ *Nikkatsu roman porno* ou encore ピンク映画 *pink eiga* (film rose), qui sont davantage des films érotiques (parfois violents, diverses formes de sadisme et autres perversions y sont montrées) que réellement à caractère pornographique.

ci-dessus.

1-Ai to Kibo no machi



Kyôko 京子 (Tominaga Yuki 富永ユキ) se prend d'affection pour Masao 正夫 (Fujikawa Hiroshi 藤川弘志), un lycéen vendeur de pigeons et unit ses efforts à ceux d'une jeune enseignante afin de ramener ce dernier dans le droit chemin. Pourtant Masao est considéré comme un délinquant avéré par le frère de cette dernière et comme tel refusé au concours d'entrée de la compagnie appartenant au père de Kyôko. Il exprime sa révolte par son activité de vente de pigeons (qu'il a apprivoisés et entraînés à revenir à lui). Ces pigeons circulent entre les différentes classes de la société, Masao fait partie de la classe populaire. Il vit avec sa mère, cireuse de chaussures, qui élève seule ses enfants dont une fille handicapée. Kyôko son amie d'école est quant à elle issue de la bourgeoisie, elle vit dans une maison luxueuse de style occidental. Son père dirige une société qui vend des téléviseurs²⁵⁷, il est sensé représenter les *zaibatsu* 財閥²⁵⁸ restaurés pendant la seconde partie de l'occupation (1948-52). La jeune professeure agit comme une assistante, une sorte d'assistante sociale faisant le lien entre le garçon et la fille et

²⁵⁷ En 1959, on constate un développement rapide de la télévision.

²⁵⁸ Conglomérat d'entreprises.

essayant de protéger Masao de la délinquance juvénile (problème important des années 1950).

Le pigeon retourne « innocemment » à son vendeur et métaphoriquement dénonce le système capitaliste du libre échange. Lorsque l'enseignante demande à Masao de ne pas amener son pigeon à l'école parce que les autres n'en n'ont pas, ce qui traduit la morale conformiste d'après-guerre.

Dans la scène finale la jeune femme ordonne à son frère d'abattre le pigeon, objet de désir et de rébellion du garçon, comme si par ce geste elle tournait le dos à Masao. On peut analyser ce geste comme la représentation d'incompréhension du désir de l'autre.

Kido Shiro 城戸四郎 à la vue du film dit ceci : « Cela semble vouloir dire que riches et pauvres ne peuvent s'entre-aider...C'est un film tendancieux », il utilise le terme *keigô eiga* 傾向映画²⁵⁹, qui désignait les films des années 1930 montrant les différences entre les diverses classes composant la société. Il n'y a pas dans *Ai to kibo no machi* le message humaniste et réconciliateur habituel des films du studio Ofuna de la Shôchiku, ce qui vaudra un blâme à Oshima. Il est considéré par les dirigeants du studio comme *Hosu* (poisson qu'on laisserait hors de l'eau) et ne devra son salut qu'à la critique qui encensera son film. Film qui emprunte au genre *Shomin geki* 庶民劇 (cinéma mettant en scène le monde ouvrier)²⁶⁰ et au néoréalisme italien. Au réalisme sont associées des idées de gauche (réalisme marxiste), même si le film d'Oshima refuse l'attachement aux sentiments humanistes comme nous l'avons vu plus haut. On remarque notamment une absence de romantisme, de mélancolie ou encore de nostalgie dans *Ai to kibo no machi*.

Le pigeon devient un signifiant garanti de retour, qui ne transporte aucun message

²⁵⁹ Film à messages, au contenu politique.

²⁶⁰ A différencier du *shôshimin eiga* 小市民映画, qui décrit la vie des *salaryman* サラリーマン, des petits salariés faisant parti des classes populaires du début de l'ère Shôwa 昭和 (début des années 1930).

précis ou intrinsèque, pas de lettre. Il revient toujours comme un pigeon de compagnie à son expéditeur, il revient à quelqu'un qui n'est jamais chez lui, qui, ne sera jamais accepté dans la maison bourgeoise. C'est pourquoi il doit mourir en tant que signifiant, devenir la « lettre morte » de Derrida, la lettre coincée dans le système postal. Pourtant le pigeon permet au héros de communiquer avec les autres, créant leur intérêt pour lui, pour sa souffrance. *Ai to kibô no machi* emprunte certaines conventions du néoréalisme et du réalisme poétique. Ainsi on peut aisément dire que le film a l'apparence d'un film Ofuna mais pas sa texture, son contenu habituel.

En effet le message d'humanisme habituel du studio Ofuna aurait voulu qu'une fois son stratagème (stratagème approuvé par sa propre mère) découvert, le jeune homme soit rongé par le remord et s'excuse, excuse qui aurait suscité de la magnanimité de la part du grand frère de Kyoko ; il n'en est rien, d'ailleurs il en vient même de rage à casser la cage de l'oiseau.

Ainsi, en traitant d'une histoire d'amitié comme celle d'*Ai to kibô no machi*, une histoire d'amitié entre un garçon pauvre et une jeune fille riche, sujet cher au studio Ofuna²⁶¹, Oshima produisit un film qui n'avait rien de la résolution sentimentaliste traditionnelle du studio. Dans son film les pauvres sont pauvres, les riches sont riches, on ne peut compter les uns sur les autres, on ne peut se mettre à leur place. En se heurtant à l'autre, on prend conscience de soi de façon perspicace. C'est un film qui exprime clairement cette opinion. Le film est en nette rupture d'avec l'analyse conventionnelle d'Ofuna qui

²⁶¹ Des mélodrames destinés à un public féminin, on appelle d'ailleurs ce genre le *josei eiga* film féminin Son chef d'œuvre est sans aucun doute *Nijūyon no hitomi* de Kinoshita Keisuke En 1956 on assiste au boom des films Taiyōzoku, la génération d'après guerre commence à renier la morale sentimentale qui avait tendance à dominer dans le cinéma japonais En quête d'un public plus jeune, Kido lance le slogan *shin ofuna chô*. On peut donner comme exemple de cette tentative de renouvellement la promotion d'Oshima Nagisa.

fait que quand apparaissent des riches et des pauvres, soit ils se comprennent soit l'un ou l'autre obtient le mauvais rôle (le pauvre en devenant criminel). Kido a laissé le film se monter en pensant rénover le style Ofuna, cependant le résultat fut clairement une dénégation de celui-ci, ce qui l'enragea et pendant un temps il ne donna plus de travail à Oshima. On passe ainsi manifestement d'un cinéma de studio à un cinéma de cinéaste. Pourtant (pour des raisons que nous avons évoquées plus haut) au printemps 1960 Oshima a l'occasion de tourner son deuxième long métrage, *Conte cruel de la jeunesse*, d'après un scénario écrit en 1958. Le titre original de ce scénario était *Ai to ningen no mezame* (« L'éveil de l'amour et de l'être humain ») Satô²⁶² pense que le titre a été changé en *Seishun zankoku monogatari* après la lecture de *Nihon zankoku monogatari*²⁶³ (Contes cruels du Japon). Oshima quant à lui aurait été inspiré par le fait qu'on lui ait dit à propos de l'abattage du pigeon que c'était cruel. Cette réflexion lui aurait fait prendre conscience que son thème de prédilection personnel serait la prise de l'essence moderne par le prisme de la cruauté.

²⁶² Dans *Oshima no seikai* p39

²⁶³ Ouvrage collectif d'ethnologie historique en cinq tomes sous la direction de Miyamoto Tsunéichi 宮本常一, Yamamoto Shûgorô 山本周五郎, rééd. Heibonsha 平凡社, 1995.

2-Seishun zankoku monogatari



Ce second long métrage d'Oshima créera à la fois le scandale et rencontrera un large public. Ce film renvoie à la fois au *Taiyôzoku* pour lequel Oshima avait un intérêt certain et malgré l'aspect apolitique de ses principaux protagonistes, à la fibre politique d'Oshima, le film ayant pour cadre temporel l'échec de l'*anpo tôsô* (lutte contre le renouvellement du traité de paix nippo-américain). De plus on pourrait le concevoir comme une version désabusée du *seishun eiga*, il en a l'apparence en tout cas comme *Ai to kibou no machi* avait celle d'un mélodrame Ofuna mais un contenu bien différent comme nous avons pu le voir. Satô²⁶⁴ ne peut envisager l'analyse de ce film sans le *boom* des frères Ishihara. En effet Oshima a écrit le scénario du film en 1958, durant l'ascension fulgurante d'Ishihara Yûjirô à la notoriété. Si d'un point de vue artistique Oshima avait pour exemple Masumura Yasuzô, il a probablement eu Ishirara Shintarô en tête lors de la rédaction de son scénario, ce dernier étant de sa génération et sous les feux de la rampe depuis l'obtention du prix Akutagawa (équivalent du Goncourt français). Ce dernier a pris la parole sur la société japonaise en l'analysant par le vecteur de sa jeunesse, c'est quelqu'un qui exerce à l'époque une influence publique d'un point de vue

²⁶⁴ Dans *Oshima Nagisa no seikai* p41-42

sociétal (par son recueil *Taiyô no kisestu*) et cinématographique (par les différentes adaptations de plusieurs de ses nouvelles en films à succès). Oshima qui a vécu dans la douleur la stagnation du mouvement étudiant anti système, a sûrement été intéressé par la démarche d'Ishihara interrogeant l'énervement de la jeunesse. On peut ici souligner qu'Ishihara ressentait un mépris certain pour l'intelligentsia universitaire de gauche d'où vient Oshima, et qu'Ishihara a deviné que son énervement de jeunesse était par essence quelque chose qui s'effacerait avec le succès social. En tout cas en 1960 lorsque l'on fait un film avec pour sujet la colère des jeunes s'exprimant par une rébellion délinquante, soit on cherche à profiter du succès des films du *Taiyôzoku*, soit on cherche à les mettre au défi en y proposant une alternative. En ce qui concerne *Seishun zankoku monogatari*, il a effectivement défié les films du *Taiyôzoku* en les mettant à mal.

L'ouverture du film accompagnée de musique jazzy fait référence à « A bout de souffle » de Godard (on a d'ailleurs cherché à présenter Oshima comme le Godard japonais). Le film commence par une scène de manifestation comme ça sera le cas dix ans plus tard pour le film *Shinjuku dorobô Nikki* 新宿泥棒日記 (Le journal du voleur de Shinjuku, réalisé en 1969). A ce sujet Oshima explique²⁶⁵ : « *Dans Conte cruel et le Journal, le thème est le même dans la mesure où l'on voit, dans les deux cas, la jeunesse actuelle du Japon. La différence est que, dans le premier, j'avais encore une certaine confiance dans le désir, tandis que, dans le deuxième, je suis parti d'un autre stade : celui où je considère que le désir est insuffisant. Mais une autre chose est peut être aussi intervenue : c'est qu'entre ces deux films, éloignés de dix ans, la société elle-même du Japon a changé.* ». Le désir peut être considéré comme une thématique récurrente dans la filmographie d'Oshima, le désir homosexuel par exemple est au cœur de deux de ses

²⁶⁵ Op cit p27

films : *Senjo no meri kurisumasu* 戦場のメリークリスマス (Furyo) de 1983 et Gohatto 御法度 (Tabou) de 1999.

Au début du film Kiyoshi sauve Makoto d'un automobiliste entreprenant (en effet elle fait du stop afin de pouvoir rentrer chez elle). Il moleste et extorque ce dernier pour son silence. Cette intervention n'a rien de noble, en effet après cet événement Kiyoshi utilisera Makoto comme appât reproduisant le stratagème pour gagner de l'argent.

Comme nous l'indique Maureen Turim²⁶⁶ avant la scène au bord de la rivière durant laquelle Kiyoshi séduit violemment Makoto lors d'un quasi viol, le duo se retrouve au beau milieu d'une manifestation contre le renouvellement du traité de paix. Ils ne semblent pas du tout concernés par ce tumulte populaire. Le couple représente ici tous ceux qui n'étaient pas intéressés par la politique et l'engagement social. Ce couple (les principaux protagonistes du film) est donc composé de Kiyoshi qui a endossé l'irritation de la période *tenka taihei* 天下泰平²⁶⁷ et semble accaparé par une sombre indignation que rien ne semble pouvoir apaiser. Makoto quant à elle possède un cœur ardent et n'est pas dénuée de désirs, différant en cela des personnages féminins des nouvelles d'Ishihara. Elle éprouve une véritable curiosité pour les hommes, le sexe et les émotions fortes. Curiosité que Kiyoshi satisfait à tous les niveaux.

Ils deviennent véritablement amants au cours de la scène de la rivière, scène qui pour

²⁶⁶ Dans *The Films of Oshima Nagisa, Images of a Japanese iconoclast*, University of California, 1998, p36.

²⁶⁷ Ce terme qui veut littéralement dire insouciance du monde est utilisé avec une touche d'ironie pour désigner la période de relative stabilité post 1955. Les jeunes brûlaient de passion avec les mouvements progressistes pour réformer la société, cependant la période de réforme était considérée comme déjà terminée et la stabilité de mise.

Cette irritation est la concrétisation de l'énerverment ressenti par Oshima lui-même depuis l'échec des mouvements étudiants, irritation incarnée par le personnage de Kiyoshi.

Satô²⁶⁸ représente un résumé de l'ensemble du propos du film. L'auteur ne donne pas d'explications à l'énervement de Kiyoshi (comme si le sens de celui-ci était évident), une rage dont il ne saisit pas lui-même les causes réelles. Il n'est apaisé qu'en giflant Makoto après l'avoir pourchassée, jetée à l'eau ; dans cette nouvelle culture, l'acte sexuel est conçu dans la violence ainsi que le remarque Maureen Turim²⁶⁹. Après avoir abusé de Makoto, Kiyoshi plonge dans l'eau comme pour s'éloigner d'elle, de son objet de désir. Ablution symbolique visant à effacer la faute commise

Pourtant ces derniers s'aiment à leur manière, cependant Kiyoshi qui est payé pour coucher avec une femme d'âge mur²⁷⁰ (qui en d'autres termes se prostitue) ne peut l'aimer pleinement. L'autre source de revenu de Kiyoshi est l'utilisation de Makoto dans le stratagème qu'ils ont mis en place. Ce besoin d'argent place les jeunes gens (garçons comme filles) dans une relation inégale de dominé dominant, liée au désir et à la sexualité.

Par révolusion pour le coté ombrageux de Kiyoshi qui n'est pas sans rappeler les personnages masculins du Taiyôzoku pour leur penchant sadique, Makoto couche avec un autre homme. On pourrait penser que *Seishun zankoku monogatari* est juste une histoire d'amour agitée entre deux jeunes adultes perturbés. Cependant dans ce film ils ont une image de jeunes qui endossent heroiquement la fatalité d'une époque.

Comme le stipule David Desser²⁷¹ le thème de *Ai to kibô no machi* n'est pas sans

²⁶⁸ Dans *Oshima Nagisa no seikai* p41

²⁶⁹ Dans *The Films of Oshima Nagisa, Images of a japanese iconoclast*, p37.

²⁷⁰ Cette femme plus âgée devient par le traitement d'Oshima un symbole de la vacuité de la morale japonaise et de ses structures économiques Elle a elle même subi un avortement dans sa jeunesse et est aujourd'hui mariée à un homme riche ce qui ne la satisfait pourtant pas Cette femme intelligente et sensible ne peut ressentir que douleur et désillusion dans un système social tel que celui du Japon

²⁷¹ Dans *Eros massacre, an introduction to the japanese new wave cinema*, Indiana University Press, 1988, p48.

rappeler le mouvement britannique *Angry young men*²⁷², alors que *Seishun zankoku monogatari* se rapprochait davantage de *Rebel without a cause*, nous abondons en ce sens pour la relation qu'entretient le film avec le Taiyôzoku qui est lui-même influencé par le cinéma hollywoodien. Les personnages y sont décrits non pas comme des victimes, mais pas non plus comme des rebelles. Ce qui est cruel dans leur histoire c'est que dans une société comme celle du Japon de la fin des années 1950, leur rébellion ne peut prendre la forme que d'une délinquance dénuée de sens.

Afin de protéger Makoto, Kiyoshi s'endette auprès d'une bande de *gurentai* 愚連隊 (voyous), ce qui le mènera d'ailleurs à sa perte. Makoto quitte le domicile familial²⁷³ pour aller vivre avec Kiyoshi et peu de temps après elle tombe enceinte. Nous pouvons d'ailleurs noter ici le fait que les relations sexuelles des deux jeunes se font dans un mouvement entrant sortant d'un endroit partagé (l'appartement de Kiyoshi)²⁷⁴.

Oshima, afin de faire la démonstration du supposé « héroïsme » de ses principaux protagonistes, va les mettre en opposition avec un autre couple, des personnages de sa génération. Yûki 由紀 (Kuga Yoshiko 久我美子) la sœur aînée de Makoto et Akimoto 秋本 (Watanabe Fumio 渡辺文雄) son amant mais également faiseur d'anges (ce qui

²⁷² Ce terme désigne un groupe d'écrivains de romans ou de pièces de théâtre appartenant à la classe moyenne ou ouvrière britannique John Osborne avec *Look back in anger*, Leslie Paul avec *Angry young man* publié en 1951 qui donna son nom au mouvement ou encore Kingsley Amis en sont les représentants les plus connus Ces jeunes écrivains se caractérisent par leur désillusion envers la société anglaise traditionnelle.

²⁷³ Elle fuit l'autorité paternelle, celle d'un père qui représente la génération de la guerre du Pacifique qui n'a jamais vraiment adhéré à la démocratie d'après guerre.

²⁷⁴ Cela est probablement une évocation des fameux *love hotel* (Hôtel d'amour) justement apparus dans les années 1960, lieu de rencontres pour couples mariés ou non, dont l'apparition s'explique par le côté exigü de l'habitat urbain et donc le manque d'intimité mais également par le développement de la prostitution hors du cadre des maisons closes.

explique le pourquoi de cette rencontre et qui représente un symbole fort de pessimisme de la part du personnage) . Ils se sont connus pendant les mouvements étudiants de 1952 et oscillent aujourd'hui entre cynisme et naïveté. A la suite de l'avortement de Makoto, les deux couples forment alors une dichotomie de points de vue. Yuki et Akimoto se sont profondément aimés lors des événements du mouvement étudiant. Avec la distorsion et la défaite de ce mouvement, ils se sont blessés mutuellement et en sont venus à se séparer. Le regard que porte Akimoto sur Kiyoshi et Makoto est ambigu, à la fois critique, altruiste, colérique mais aussi admiratif et envieux. Akimoto dit aux deux jeunes « Nous étions jeunes, nous avons fait des erreurs, mais le mur est resté ferme » au sujet du mouvement étudiant auquel il a pris part et qu'il considère aujourd'hui comme futile. Ce à quoi rétorque Kiyoshi : « Nous n'avons pas de rêves, donc nous ne serons jamais comme vous ». Cette réflexion pourrait sembler assez puérile dans la bouche d'un étudiant mais elle est à notre sens plutôt révélatrice de l'état d'esprit de la génération des années 1960. On peut cependant opposer à ce constat le fait qu'une partie de la jeunesse japonaise se rebellera à nouveau en 1968-69.

Akimoto prononce ces mots au sujet des jeunes amants « Leur colère se heurte au monde par le fait de passer par la satisfaction de leurs désirs, à la différence de nous, mais je ne sais pas s'ils vont y gagner. Par exemple là en endossant la responsabilité d'avorter un enfant, leur lien ne va-t-il pas se fracturer ? » . Ce que à quoi répond Kiyoshi qui se trouve dans la pièce d'à côté : « Il ne cassera pas ». Tout en écoutant la conversation des deux aînés et en tenant la main de Makoto endormie, Kiyoshi croque une pomme qu'il consomme en entier. Lorsqu'il mange cette pomme les larmes lui montent aux yeux. Il n'y a à priori pas de sens allégorique dans le fait de manger cette pomme, mais plutôt un effet de style à la Masumura le modèle d'Oshima. On peut noter ici quelques vestiges de romantisme (les moments d'amour dans la relation torturée des deux protagonistes) dans

la sombre critique sociale supposée antihumaniste d'Oshima.

D'un point de vue esthétique et ce globalement afin d'exprimer la noirceur interne de la jeunesse, il y a de nombreuses scènes de nuit. De plus pour les scènes en journée Oshima utilise un procédé de cadrage qui fait que le ciel bleu ne rentre pas dans l'écran. Ainsi un ton de bleu sombre proche du noir devient la couleur d'ensemble. De cet ensemble par un jeu de lumières jaillissent des couleurs jaunes comme le rouge ou le jaune. Au cours de la scène de la pomme, dans une chambre plongée dans l'obscurité, le rouge de la pomme et le visage de Kiyoshi brillant de sueur insufflent une plasticité à l'image éclatante d'une jeunesse qui brûle dans les ténèbres.

Les films du *taiyôzoku* symbolisent la libération des désirs. Le désir dans les films *taiyôzoku* correspond parfaitement à la définition de ce que René Girard²⁷⁵ appelle le désir triangulaire : « *L'homme est incapable de désirer par lui seul : il faut que l'objet de son désir lui soit, désigné par un tiers.* ». « *Nous nous croyons libres, dit-il, autonomes dans nos choix, que ce soit celui d'une cravate ou celui d'une femme. Illusion romantique ! En réalité nous ne choisissons que des objets déjà désirés par un autre.* ». Il poursuit²⁷⁶ : « *Le triangle du désir est un triangle isocèle. Le désir se fait donc toujours plus intense, à mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant.* ».

Cependant on s'aperçoit que pour les jeunes non issus de la bourgeoisie qui s'essayent à cette libération des désirs, ils se heurtent à un mur, freinés dans leur quête par leur condition. On remarque également qu'ils en viennent à se blesser mutuellement, néanmoins les deux jeunes amants vont de l'avant de manière héroïque face à leur destin prévisible. C'est ce qui différencie ce film de ceux du *taiyôzoku*. Si le couple plus âgé a fait de « l'idée » une croyance, les deux jeunes n'ont foi qu'en leurs désirs. A la différence

²⁷⁵ Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961, p.5.

²⁷⁶ Op.cit, pp.101, 102.

des jeunes du *taiyôzoku* qui deviennent bourgeois par l'exaltation et la libération de leurs désirs. En effet les deux héros de *Seishun zankoku monogatari* ont une foi absolue en leurs désirs, quitte à mourir pour ceux-ci, ce qui sera le cas. Ils vont mourir séparément, Kiyoshi battu à mort par un gang²⁷⁷ de *gurentai* et Makoto en sautant de la voiture en marche d'un inconnu. Ainsi en essayant de libérer leurs désirs, ils en viennent à souffrir d'événements tragiques. En se détournant de leurs envies ils ressentent un mécontentement et une sensation de défaite, et c'est par ce cercle vicieux qu'ils sont happés tout comme par leur croyance en leur hédonisme. Si l'on compare cela à l'échec des mouvements politiques, on peut les considérer égaux dans ce qu'ils voulaient. On pourrait même y voir un message de solidarité de la génération qui s'est passionnée pour les mouvements politiques envers celle plus jeune jugée plutôt apolitique. En effet Kiyoshi et Makoto ont un comportement fondamentalement nihiliste dans une relation basée sur le sexe et la violence²⁷⁸. Oshima est d'ailleurs fasciné par le lien entre la violence et le sexe, ce qui est un thème commun avec d'autres films de la nouvelle vague japonaise. Le lien entre le sexe et la politique est un autre thème majeur du travail d'Oshima et de la nouvelle vague en général. On peut penser que les mots clés pouvant définir la nouvelle vague et par extension les années 1960 sont d'ailleurs, jeunesse, sexe, violence et politique.

Oshima traitera de ces thèmes dans cet ordre là pour ses quatre premiers films qui sont estampillés nouvelle vague Shôchiku. Son dernier film pour la compagnie sera son film le plus politisé, *Nihon no yoru to kiri* 日本の夜と霧 (Nuit et brouillard au Japon).

3 – Taiyô no hakaba

²⁷⁷ Ce qui n'est pas sans rappeler la scène du passage à tabac du personnage de *La chambre de la punition*

²⁷⁸ Par exemple l'excitation sexuelle que suscitent chez eux les dangers de la manigance de l'auto stop, ou encore le fait qu'ils fassent l'amour juste après l'altercation opposant Kiyoshi à un voyou qui avait tenté de faire danser Makoto avec lui contre sa volonté.



La même année (1960), quelques semaines seulement après la sortie de *Seishun monogatari*, *Taiyô no hakaba* littéralement la tombe ou le tombeau du soleil (nous reviendrons sur le sens de ce titre plus tard dans notre développement) est à l'affiche. L'action du film se déroule dans le bidonville de Kamagasaki 釜ヶ崎 (banlieue d'Osaka), son approche est réaliste²⁷⁹. Se côtoient dans ce bidonville des laissés pour compte de la société, une société qui comme nous avons pu le voir est déjà en 1960, après la face de transition de 1945 à 1955 en train de créer et de connaître le « miracle économique »²⁸⁰. C'est une zone de non droit, de marché noir, lieu de trafic en tout genre

²⁷⁹ On peut retrouver ce sujet et cette approche dans le film italien « Affreux sale et méchant » (*Brutti, sporchi e cattivi*) d'Ettore Scola ou dans le film brésilien « La cité de Dieu » (*Cidade de Deus*), coréalisé par Fernando Meirelles et Kátia Lund. De plus nous pouvons signaler ici les corrélations entre les premiers films d'Oshima et le style néo réaliste de réalisateurs italiens tels que de Rossellini, De Sica ou encore Pier Paolo Pasolini. Similitudes pour le choix de personnages en marge de la société, du décor urbain. Comme le remarquent Danvers et Tatum avec « la Tombe du soleil » il semblerait qu'Oshima ait voulu rendre hommage à Luis Buñuel (celui de *Los olvidados*), avec le thème musical espagnol du film à la guitare.

²⁸⁰ Accompagné de dommages collatéraux, comme ceux que l'on peut constater en Chine aujourd'hui, à savoir exode rural, précarité dans de nouvelles zones urbaines. Le film fut d'ailleurs critiqué pour sa description des

(sang, états civils, humain par la prostitution), un territoire sous la coupole d'un gang de *gurentai*, le *shin eikai* 信栄会 du nom de son chef un certain Shin 信 (Tsugawa Masahiko 津川雅彦), qui interprétait le frère cadet de Yûjirô dans *Kurutta kajitsu* justement). Celle que l'on pourrait définir comme l'héroïne ou plutôt l'anti héroïne du film en référence à notre utilisation du terme anti héros se nomme Hanako 花子 (Honô Kayoko 炎加代子). Elle vit de prostitution et de vente de sang. D'un point de vue représentationnel ce n'est pas la prostituée sympathique des films de Mizoguchi, mais plutôt une femme entreprenante et manipulatrice dont l'absence d'altruisme est la clé de sa survie. Elle est à la fois exploitée mais également considérée comme une rebelle par son manque total d'éthique. Hanako lie structurellement deux groupes d'hommes le *Shin eikai* (par son relation avec Shin, Yasu (Kawazu Yusuke 川津祐介) subalterne de ce dernier et la jeune recrue du gang Takeshi 武(Sasaki Isao 佐々木功) et un autre groupe de receleurs, dont fait partie son propre père Yosemite 寄せ松(Banjun Zaburô 伴淳三郎) et un homme nommé l'Agitateur, ancien de l'armée impériale qui se prépare à une guerre contre l'URSS. Ces deux groupes opérant dans l'ombre d'un vrai groupe de *yakuza* dirigé par un certain Ohama. Hanako, pour faire fructifier son commerce de sang (prélevé sur des travailleurs journaliers), joue de ses charmes pour amadouer des médecins et pour manipuler Yasu et Takeshi dans le dos de Shin.

Si *Seishun zankoku monogatari* n'avait pas de contenu en rapport direct avec la politique, il exprimait d'une manière différente le mécontentement violent de certains jeunes. Pourtant dans ce film les personnages de la sœur aînée et du médecin avorteur sont là pour nous faire partager le sentiment que les mouvements politiques et culturels pour la

démocratie du début des années 1950 ont échoué. Pour Satô²⁸¹ le leitmotiv central de *Taiyô no hakaba* est la destruction, destruction matérielle que nous verrons à la fin du film avec la scène de démolition de la maison du père, mais également destruction des mœurs, des valeurs. Le style vestimentaire américanisé est emblématique de la renonciation à la culture traditionnelle japonaise. Le gang *Shin eikai*, par ses méthodes violentes représente également un excellent paradigme de cette destruction de la morale, des codes de politesse et de comportement honnête. Le film décrit la nouvelle forme de violence de ce genre de petits gangs²⁸², par le passage à tabac des jeunes filles qu'ils forcent à la prostitution et un respect de la hiérarchie basé sur la force physique.

Takeshi pour qui Hanako éprouve une affection à la fois amoureuse et maternelle (mais également intéressée) incarne une version revisitée du personnage japonais traditionnel comme nous le montre une scène du film. En tant que rite initiatique d'entrée dans le gang, Takeshi et Tatsu (une autre jeune recrue) doivent dépouiller un jeune couple, Tatsu en profite pour violer la jeune femme sous les yeux de Takeshi et Hanako (qui semble complètement insensible au sort de la malheureuse) dont le petit ami humilié en viendra à se suicider. Takeshi est hanté par ce mauvais souvenir comme le serait un personnage japonais d'un récit traditionnel. Cependant, lors d'un retour sur le lieu du crime, il tombe nez à nez avec la jeune fille, qui le reconnaissant, essaye finalement de le poignarder avec un canif. Takeshi est ainsi un personnage assez complexe possédant une nature candide (qui semble toucher Shin). Comprenant que ce qu'il fait est mal, il tente d'ailleurs de

²⁸¹ Dans *Oshima Nagisa no sekai* 大島渚の世界 (Le monde d'Oshima), Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1987.

²⁸² Ce sont ces bandes qui forment la base de la mafia japonaise moderne, celle d'après guerre qui connaît un essor important grâce au marché noir entre autre Elles sont par essence assez différentes des groupes de *yakuza* « historiques » que sont les *Bakuto* 博徒 (les joueurs) et les *Tekiya* 的屋 (les camelots)

s'enfuir à plusieurs reprises. Il aide Yasu dans sa fuite avec une prostituée nommée Nobuko et est affecté par l'exécution de ce dernier. Il n'est pas pour autant un personnage passif, puisqu'il finira par assassiner Tatsu (celui-ci refusant de quitter le gang avec lui). Lors d'une des scènes finales du film il résiste à Shin qui ouvre le feu sur lui après avoir pensé que c'était lui qui avait donné le lieu du QG du *Shin eikai* à Ohama (en réalité c'est Hanako la responsable de cette trahison).

Le film apparaît presque comme une parodie de la violence de « Rebel without a cause » de Nicholas Ray ou des films du *Taiyôzoku*. Au lieu de plaider pour une explication sociale ou psycho analytique de la délinquance juvénile, le film d'Oshima représente la violence de manière détachée davantage que romantiquement rebelle. Hanako et Shin ne sont jamais d'ailleurs jamais représentés de manière admirable. Oshima explore la logique de survie davantage comme un commentaire sur le Japon contemporain qu'une indication de sa dynamique propre. Le choix du titre *La tombe du soleil* ou *L'enterrement du soleil* est hautement référentiel. Il renvoie à l'image du soleil en tant que symbole du Japon (le pays du soleil levant), son étendard. Un drapeau japonais auquel renvoient de manière métaphorique dans le film des plans de soleil couchant ou levant rougeoyant dans le ciel. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, David Desser²⁸³ avance également l'hypothèse d'une allusion par ce titre au soleil du *Taiyôzoku*, le genre de films sur la jeunesse rebelle du milieu des années 1950, une jeunesse détruite par la société consumériste qu'est devenu le Japon. Ainsi nous comprenons que par ce titre Oshima n'a pas souhaité « enterrer » le *Taiyôzoku* car il n'appréciait pas ce genre cinématographique (ce fut plutôt le contraire comme nous l'avons vu avec notre analyse de *Seishun zankoku monogatari* mais plutôt pour affirmer qu'en 1960 toute rébellion était déjà vaine.

²⁸³ Dans *Eros Massacre* p51

D'ailleurs dans *Taiyô no hakaba* les personnages en sont réduits à leur seul sang et à leur chair et à leur valeur marchande respective au marché noir. Dans le film il n'y a rien d'autre que le bidonville, les protagonistes du film ne le quittent jamais (hormis pour y commettre leur méfait, escorter les prostituées en ville etc), pas plus qu'ils ne rêvent à une autre vie. Tous les personnages sont des criminels qui justifient leurs actions par leurs besoins. Nous pouvons ici noter que le motif central de chacun des trois films est d'ailleurs l'activité criminelle des personnages. « *Tous mes films se concentrent sur des crimes* » dira Oshima²⁸⁴. La délinquance chez Oshima est aussi l'expression d'une critique immédiate de la société, ainsi que la seule possibilité de communiquer offerte à l'individu. L'agitateur, un fanatique du militarisme, justifie ses larcins par la nécessité de remettre sur pied une armée impériale. Nous pouvons ici revenir à l'image du soleil, soleil qui dardait ses rayons sur l'étendard de l'armée impériale qui a entraîné le pays dans la guerre. Les funérailles du soleil qu'évoque le titre du film ont donc, comme nous pouvons le penser, été conditionnées par ce régime militariste fasciste, mais sont également une allusion au gouvernement des années 1960 qui cherche désormais à profiter de son peuple en pratiquant un capitalisme sauvage.

Après avoir suscité la colère des habitants du bidonville en révélant le stratagème de l'agitateur qui achète leurs états civils, ce qui provoque l'attaque et la destruction par le feu des maisons où se trouvent ce dernier ainsi que son père. Hanako quitte les lieux avec Yosemite qui déclare devant le désastre « c'est comme après la guerre ».

Ainsi s'achève *Taiyô no hakaba* qui est encore plus nihiliste et cynique que *Seishun zankoku monogatari*. Tous les personnages masculins ont échoué dans leurs desseins et ont connu une mort violente et seule Hanako survit par opportunisme, un opportunisme

²⁸⁴. Nagisa Oshima, Cahiers du cinéma, p34. Nous pouvons donner comme exemple La pendaison ou L'empire des sens qui renvoie à l'authentique histoire d'Abe Sada.

qui convient très bien au matérialisme dégradant du nouveau Japon.

Oshima développe avec ce film un autre important motif de la nouvelle vague nippone, celui du gang, de la bande de voyous. C'est un gang de *gurentai* qui provoque la mort de Kiyoshi dans *Seishun zankoku monogatari*. Comme nous l'indique David Desser²⁸⁵ dans *Taiyô no hakaba*, le gang est clairement utilisé comme métaphore de la structure sociale japonaise qui rejette l'individualisme. Nous abondons dans ce sens et notre recherche s'articule justement sur la problématique du groupe et de l'individu dans la société japonaise par le prisme du mauvais garçon. Dans *Taiyô no hakaba*, c'est précisément le gang qui par ses règles de loyauté et d'obéissance (celles dérivées du confucianisme et de la relation sociétale dite verticale *tate shakai* 縦社会²⁸⁶) conduit à la mort violente de ses membres et à sa destruction. Dans le film d'Oshima, le gang qui protège un territoire doté un quartier général, obéissant à une hiérarchie basée sur la violence, est comparé à un groupe militaire, microcosme de l'Etat nation. Oshima nous montre que le gang requière une fidélité absolue de ses membres (Takeshi ne peut en partir, Yasu ne peut faire de larcin à son compte); à contrario le gang peut et *de facto* trahit ses propres membres en tant qu'individus (la mise à mort de Yasu en est un exemple). De même un citoyen doit une loyauté sans faille à l'Etat, ce qui n'est pas forcément réciproque. En utilisant l'image du gang fondé et dont l'essence même n'est autre que pour des raisons économiques, Oshima cherche à démontrer en liant le gang à la nation, la base fondamentalement économique matérialiste de l'Etat moderne.

Ce motif du gang utilisé de manière récurrente dans des films de la nouvelle vague tels que ceux d'Imamura ou de Shinoda, deviendra le thème central d'un genre à part entière le *yakuza eiga*. Thème que nous développerons plus tard dans notre étude.

²⁸⁵ Dans *Eros massacre* p52

²⁸⁶ Voir *Tate shakai no ningen kankei* タテ社会の人間関係 de Nakane Chie 中根千枝

B- Suzuki Seijun, l'anarchiste du cinéma japonais

Suzuki Seijun est un réalisateur à part dans le cinéma japonais, un touche à tout grandement prolifique (avant son bannissement des studios). On pourrait le définir comme un esthète anarchiste²⁸⁷ qui représente bien la jeunesse nippone des années 1960.

Aoyama Shinji 青山 真治 (né en 1964), également cinéaste évoque²⁸⁸ Suzuki en ces termes : « *What Suzuki represents to me is anarchy. He's a complete anarchist, and he's the only person in Japanese cinema who could get away with a film like *Story of Sorrow and Sadness*. I was born in 1964 and so i was in my early teens when i experienced punk, and on me Jean Luc Godard and Seijun Suzuki had the same sort of impact* ». Ce que représente Suzuki pour moi est l'anarchie. C'est un véritable anarchiste et c'est la seule personne qui ait pu s'en sortir dans l'industrie cinématographique japonaise avec un film comme *Hishû monogatari* 悲愁物語 *A Tale of Sorrow and Sadness* (Histoire de mélancolie et de tristesse). Je suis né en 1964 et j'ai ainsi expérimenté le punk et pour moi Suzuki eut le même impact que Godard. Tom Mes and Jasper Sharp²⁸⁹ le présentent comme un iconoclaste, un rebelle cinématographique brisant toutes les règles du manuel de réalisation. D'autres le perçoivent comme un génie de l'esthétique réinventant et reconfigurant le cinéma à la guise de sa vision asymétrique du monde.

Il naît à Tôkyô dans le quartier de *nihonbashi* 日本橋 en 1923 sous le nom de Suzuki

²⁸⁷ Le terme anarchie est un dérivé du grec « ἀναρχία » (« *anarkhîa* »). Dans un sens négatif, l'anarchie évoque le chaos et le désordre, l'anomie. Et dans un sens positif, un système où les individus sont dégagés de toute autorité. Ce dernier sens apparaît en 1840 sous la plume du théoricien, socialiste libertaire, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Dans *Qu'est-ce que la propriété ?*, l'auteur se déclare « anarchiste » et précise ce qu'il entend par « anarchie » : « *une forme de gouvernement sans maître ni souverain* »

²⁸⁸ Tom Mes and Jasper Sharp, *The Midnight eye guide to Japanese film*, Stone bridge press, Berkeley, California, p3.

²⁸⁹Op.cit., p3.

Seitarô 鈴木清太郎. Il est enrôlé dans l'armée impériale japonaise et part en 1943 pour les Philippines puis Taïwan, et il est démobilisé en 1946. A partir de 1948, il étudie le cinéma à l'académie de Kamakura 鎌倉アカデミア²⁹⁰, après avoir échoué à l'examen d'entrée de Tôkyô *daigaku* (l'Université de Tôkyô, la plus prestigieuse du Japon). Il travaille d'abord au studio Ofuna de la Shôchiku, *Shôchiku Ofuna satsueijo* 松竹大船撮影所²⁹¹ (Oshima, Imamura ou encore Shinoda y ont également fait leurs débuts). Puis il intègre la Nikkatsu où il « débute » en 1956 avec comme mentor Noguchi Haruyasu 野口晴康²⁹² (1913-1967), son premier film a pour titre *Minato no kanpai shôri wo waga te ni* 港の乾杯勝利をわが手に (La victoire est à moi). Dans les années 1955-65 à la Nikkatsu, on tourne des films avec des *idols*, chanteuses populaires d'*enka* 演歌 (remplacées aujourd'hui par les chanteuses de *japanese pop*, *j-pop*), ainsi que Ishihara Yûjirô et Kobayashi Akira 小林旭²⁹³. Suzuki quant à lui tourne à un rythme effréné des films de série B, de genre 日活アクション *Nikkatsu akushion*, il tourne en moyenne quatre longs-métrages par an, parfois d'une durée assez courte²⁹⁴. Sa première réalisation en couleur est *kutabare gurentai* くたばれ愚連隊 (Allez au diable les délinquants) en 1960. Comme il est considéré comme réalisateur de série B, il possède paradoxalement plus de liberté artistique qu'un réalisateur de renom. C'est pourquoi on remarque peu à peu chez Suzuki l'apparition d'une certaine subversion à travers son utilisation de l'ironie ou de la

290 Ecole privée (lycée, université) fondée en 1946.

291 Studio de cinéma, dans la ville d'Ofuna, préfecture de Yokohama, utilisé de 1936 à 2000.

292 Cinéaste japonais, à qui l'on doit la série des *kenjûburaichô* 拳銃無頼帖シリーズ (La série des Truands armés), 1960 ou encore *Yume wa yoru hiraku* 夢は夜ひらく, (Les rêves commencent la nuit), 1967.

293 Acteur et chanteur japonais né en 1944. Il tourne dans beaucoup de films de la Nikkatsu puis en 1973 dans la série de films *Jingi naki tatakai* de la Tôei.

294 *Umi no junjô* 海の純情 (Le sentiment pur de la mer) et *Rabu retaa* らぶれたあ (Lettre d'amour) ne dépassent pas les 50 minutes.

crudité de certaines scènes de ses films. Son identité en tant que cinéaste voit lentement le jour, ce qui attire un jeune public charmé par son style à la fois libre et à contre courant non seulement des œuvres classiques (Ozu, Mizoguchi etc) mais également de la nouvelle vague Shôchiku naissante.

A la fin des années 1950 il tourne ce que l'on peut considérer comme ses premières œuvres véritablement personnelles : *Rajo to kenjû* 裸女と拳銃, « La femme nue et le revolver » (1957) et *Ankokugai no bijo* 暗黒街の美女, « La beauté des bas-fonds » (1958), il utilise pour cette production le pseudonyme de Seijun pour la première fois (jusqu'alors, il signait ses réalisations de son vrai prénom, Seitarô). On y discerne le goût du cinéaste pour un genre qu'il va contribuer à renouveler : le polar. La décennie 60 est la plus importante et fertile pour le cinéma de Suzuki, il tourne beaucoup avec une moyenne de quatre films par an et il va de surcroît réaliser des œuvres essentielles. Pièces maîtresses d'une filmographie en réaction contre la société japonaise, son goût de l'ordre et des règles qui, sous couvert d'équilibre (le *wa* 和, l'harmonie) favorise la morosité, le machisme et la répression morale (dont lui ou Oshima Nagisa seront d'ailleurs victimes). A cette hypocrisie maquillée, le cinéaste oppose un cinéma baroque, à la fois acidulé et cruel et également teinté d'érotisme. Suzuki met en scène en 1963 la première partie du diptyque *Tantei jimusho* 探偵事務所 23²⁹⁵, *Kutabare akutôdomo* くたばれ悪党ども, la réalisation de la seconde partie *Zeni to onna ni yowai otoko* 銭と女に弱い男 (Un homme ayant un faible pour l'argent et les femmes) est confiée à Yanase Nozomu 柳瀬観. La même année, il réalise trois autres films *Yajû no seishun* 野獣の青春 (La jeunesse de la bête), *Akutarô* 悪太郎²⁹⁶ (Mauvais bougre) et *Kantô mushuku* 関東無宿 (Le vagabond du Kantô) *Tantei jimusho23 Kutabare akutôdomo, Yajû no seishun* et *Kantô*

295 Basé sur un roman d'Oyabu Haruhiko 大藪春彦 (1935-1996).

296 Adapté d'un roman de Kon Tôkô 今 東光 (1898-1977).

mushuku peuvent être considérés à juste titre comme des parodies de *yakuza eiga* (très en vogue à l'époque, un genre qu'il prendra beaucoup moins au sérieux que Fukasaku Kinji, par exemple). Ces trois films comptent parmi ce que l'on pourrait considérer comme ses chefs d'œuvres dans lesquels il maîtrise à la fois son style esthétique et l'art de la parodie. Le meilleur paradigme de cette tendance parodique est son film de 1963 *Kantô mushuku* 関東無宿. Sa première incursion dans le monde du *ninkyô eiga*. L'action du film ne se déroule pas dans les années 1920-30 comme c'est le cas de la plupart des *ninkyô eiga* classiques mais dans le Japon des années 1960. De cette différence temporelle naissent des situations caustiques, comme ces combats aux sabres avec en arrière plan des embouteillages et le trafic routier, des *yakuzas* en kimono marchant à côté de jeunes filles en uniformes de collégiennes/ lycéennes, le fameux *sailor fuku* セーラー服 (habit de marin). *Kantô mushuku*, à la différence du *ninkyô eiga* authentique, est également assez explicite quant à la romance et au sexe, les lycéennes mentionnées plus haut parlant d'avec qui elles voudraient perdre leur virginité, citant des *yakuzas* locaux parmi les candidats possibles.

Suzuki parodiera à nouveau le genre *ninkyô* avec un autre film datant de 1965, *Shisei ichi dai* 刺青一代 (La vie d'un homme tatoué), avec Takahashi Hideki 高橋 英樹.

Suzuki mélange donc le polar (*yakuza eiga*), la comédie, la chronique sentimentale, ce qui l'emmène vers un cinéma où règnent délire et abstraction. Le succès de Suzuki en Occident est d'ailleurs dû à son style rétro, proche du *pop art* ²⁹⁷(*popular art*), fait d'excès visuels.

Par la suite, il réalise des films plus conventionnels si l'on peut dire, *Nikutai no mon*

297 Mouvement artistique né au milieu des années 1950 en Grande Bretagne.

肉体の門 (La barrière de la chair)²⁹⁸ en 1964 et *Shunpu-den* 春婦傳 (Histoire d'une prostituée) en 1965. Les deux films parlent de prostitution (sujet qui intéressa beaucoup Imamura également), l'un pendant la période d'occupation (1945-52), *Nikutai no mon* met en scène un *gang* de prostituées vendant leurs charmes aux *GI*, l'autre, *Shunpu-den* se situe en 1938 en Mandchourie. *Shunpu-den* porte sur un triangle amoureux entre une « femme de réconfort », un soldat et un officier.

En 1966, il réalise *Kenka elejii* けんかえれじい (Elegie de la bagarre) avec Takahashi Hideki, un film à la fois parodique et tragique, nihiliste et triste. Nous allons analyser ce film plus loin dans notre développement.

Le mélange des genres amorcé avec *Yajû no seishun* est porté à son paroxysme avec *Tôkyô nagaremono* 東京流れ者 (Le vagabond de Tôkyô), réalisé en 1966 avec Watari Tetsuya dans le rôle principal. Cet éclectisme assumé (et non imposé par un studio) repose sans doute sur un refus de l'ennui, de la redondance. Cependant, son apparente nonchalance, son sens de l'humour semblent devenir un handicap pour faire reconnaître la valeur de son travail auprès de la profession. Malgré son aspect insaisissable, il parvient à s'exprimer librement, tout en garantissant toujours au studio de bons succès financiers. L'apogée de cette période faste aussi bien sur un plan créatif que financier arrive avec son film de 1967 *Koroshi no rakuin* 殺しの烙印 (La marque du tueur) avec Shishido Jô 穴戸錠²⁹⁹ et Marie-Anne 真理アンヌ³⁰⁰ qui causera également sa perte, puisque celui-ci lui vaudra de ne plus réaliser de films pendant dix ans. Le film, tourné en noir et blanc, peut être vu comme un aboutissement artistique dans lequel sont mises à mal les conventions narratives. C'est néanmoins par cette œuvre aujourd'hui acclamée par le

298 Adaptation d'un roman de Tamura Tajirô 田村 泰次郎 (1911-1983).

299 Acteur japonais né en 1933.

300 Actrice indo-japonaise née en 1948.

réalisateur américain Jim Jarmusch³⁰¹ entre autres, qu'il va perdre la confiance de ses employeurs, ce film étant en quelque sorte son *Nuit et Brouillard* au Japon. Hori Kyûsaku 堀久作 (1900-1974) de la Nikkatsu résilie son contrat en 1968 et Suzuki lui intente, ainsi qu'à la Nikkatsu, un procès en 1969 (qui durera jusqu'en 1971), avec le soutien des cinéphiles et des membres de la Nouvelle vague nipponne. Il défendit à son tour Oshima lors de son procès pour obscénité dans son film *Ai no corrida* dont il sortit vainqueur en 1979. Malgré la victoire à son procès, la réputation de Suzuki fut entachée et il ne put revenir à la réalisation qu'en 1977 avec *Hishû monogatari* 悲愁物語.

Suzuki peut être vu à la fois comme un iconoclaste, un rebelle du cinéma prêt à en déconstruire les règles de mise en scène (avec un grand sens de l'humour), mais également comme un génie de l'esthétique ayant un univers visuel personnel. En effet ses films sont reconnaissables à leur style qui semble n'avoir subi aucune influence extérieure. Les films de Suzuki fonctionnent avec leur logique propre, davantage basée sur l'esthétique que sur des préoccupations narratives. Ils peuvent être considérés à juste titre comme des parodies de *ninkyô eiga* (très en vogue à l'époque). Suzuki, après avoir été viré pour avoir fait un film incompréhensible, est devenu un héros de la contre culture de la jeunesse alternative et contestataire. Les meilleurs films de Suzuki étant des farces, on pourrait dire de lui que c'est un *gesakusha* 戯作者³⁰² (auteur d'histoires populaires), genre littéraire divisé en plusieurs catégories : *sharebon* 洒落本、*kokkeibon* 滑稽本、*dangibon* 談義本、*ninjôbon* 人情本、*tokuhon* 読本、*sazôshi* 草双紙.

Il y eut d'autres cinéastes nihilistes et anti orthodoxes, le cinéma n'étant pas considéré

301 Qui réalise en 1999, *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, qui est un hommage à la fois aux films de Kurosawa et au film de Jean-Pierre Melville *Le Samouraï* de 1967.

302 Un humoriste dont les racines remontent à la littérature d'Edo par exemple celle de Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831).

comme respectable avant les années 30. Même des cinéastes « sérieux » comme Yamanaka Sadao 山中貞雄 (1909-1938) et Itami Mansaku 伊丹万作 (1900-1946) ont participé au *gesaku* et au côté humoristique de la contre culture en ridiculisant le *bushidô*.

Plus encore que Yamanaka qui devint un cinéaste respectable, le prédécesseur d'avant guerre de Suzuki serait Makino Masahiro マキノ雅弘 (1908-1993) avec ses films *Onna keizû* 婦系図³⁰³ (Généalogie des femmes) de 1942, *Tateshi danbei* 殺陣師段平(Danbei, le maître d'armes) de 1950 et la série des *Jirochô sangoku-shi* 次郎長三国志シリーズ³⁰⁴ de 1952 à 1954. Spécialiste du *chanbara* チャンバラ³⁰⁵ il n'était pas à proprement parler un humoriste mais injecta un ton badin dans le film d'action tout comme Suzuki le fera avec le *ninkyô eiga* et le *yakuza eiga*. Suzuki introduisit de vraies techniques de cinéma à l'humour grotesque du *gesaku*. Suzuki fait partie de la génération d'étudiants aimant le romantisme littéraire qui furent envoyés à la guerre. La génération précédente était sensible aux idées marxistes et leur expression littéraire ou cinématographique était basée sur des idées de justice sociale comme dans les films d'Imai Tadashi, Yamamoto Satsuo 山本薩夫 1910 1983, Kurosawa Akira et Kinoshita Keisuke.

La génération d'après guerre, dont Oshima est un représentant, a été exposée à diverses écoles de pensée : littérature française, américanisation et a vu le Marxisme devenir Stalinisme, importance de l'affirmation de soi. Suzuki se démarque par une opposition à toute forme d'oppression.

La génération de Suzuki a eu une jeunesse faite de militarisme et de classiques littéraires nippons, la plus grande partie de la littérature américaine et européenne étant considérée comme une production de l'ennemi. Dans un tel environnement leur façon de

303 Adaptation d'un roman d'Izumi Kyôka 泉鏡花 (1873-1939).

304 Inspiré des romans de Murakami Genzô 村上元三 (1910-2006).

305 Films de sabres.

penser devint plus abstraite. Il prend le parti philosophique de considérer la vie comme basée sur le destin, plutôt que de tenter d'interpréter la réalité. Leur expérience militaire et la défaite du Japon renforcèrent ce point de vue. Cela eut donc plus de sens pour eux de faire abstraction de la réalité que d'y participer.

Suzuki est influencé par Kobayashi Hideo 小林秀雄³⁰⁶ (1902-1983) et l'évanescence (*mujô kan*), l'idéologie la plus importante pendant la seconde guerre mondiale. Souligner la mutabilité de toutes choses (conjugué avec l'éthique du Bushido) a fait que de jeunes hommes intelligents ont accepté la mort et la destruction sur le champ de bataille. Pour Kobayashi, la défaite est simplement une continuation de la mutabilité et il estimait que les gens devaient oublier les horreurs et souffrances et simplement s'adapter au présent. Pour Suzuki, cela reviendrait à une trahison de leur sinistre jeunesse. Surtout quand des gens se mirent à dire qu'une époque de construction allait suivre celle de destruction. Suzuki et sa génération se sentirent trahi une fois de plus.

En plus de la destruction, l'humour est également un ingrédient important de la mutabilité pour Suzuki. Les meilleurs films de Suzuki prennent la forme de caricatures masochistes. Cette attitude masochiste fut sûrement renforcée par son expérience de réalisateur de films de série B dans le monde des studios.

S'il avait débuté à la Shôchiku, cela l'aurait obligé à réaliser des mélodrames féminins, vu qu'il n'aimait guère la construction. Heureusement, les films d'action modernes étaient en vogue à la Nikkatsu et Suzuki voyait de l'humour dans toutes les situations où l'homme est confronté à la mort. Il réalisa 27 films de série B, ce qui devint une tâche routinière pour lui. A partir de 1963, il crée son propre style.

Nous allons étudier plus particulièrement deux de ses films qui nous paraissent en totale adéquation avec notre sujet : *Subete ga kurutteiru* すべてが狂ってる (Tout devient fou), assez proche des films du *Taiyôzoku* de 1960 et *Kenka elejii* けんかえれじい (Elégie de la bagarre) de 1966, film beaucoup plus personnel.

306 Critique littéraire et traducteur d'Arthur Rimbaud, de Paul Valéry et d'Alain (Émile-Auguste Chartier).

1-Subete ga kurutteiru



Ce film de 1960 sur un scénario de Hoshikawa Seiji 星川清司 est assez proche par son sujet et son traitement des films du *Taiyôzôku*. Ses principaux protagonistes sont de jeunes lycéens qui écoutent du jazz et du rock, aiment les films français, les filles et l'alcool.

Le film s'ouvre sur des explosions, des images de guerre du Pacifique, et l'on voit des soldats nippons dans la jungle. On apprendra plus tard qu'un des soldats de l'escouade est le père mort au combat du personnage principal, Sugita Jirô 杉田次郎³⁰⁷.

Sans aucune transition on se retrouve dans le Tôkyô de la fin des années 1950, début des années 60, à suivre les déambulations d'un groupe de jeunes de *kôkôsei furyô guruppu* 高校生不良グループ (Groupe de lycéens mauvais garçons), typique de cette génération.

Jirô vit seul avec sa mère Masayo 昌代, il supporte mal le fait qu'elle fréquente quelqu'un, un dénommé 南原 Nambara. C'est en réalité un homme marié qui vit une

³⁰⁷ L'acteur Kawachi Tamio 川地民夫, né en 1938. Il a joué dans d'autres films de Suzuki dont *Yajû no seijun* ou encore *Tôkyô nagaremono*. Il fera équipe avec Sugawara Bunta dans la série de films de Nakajima Sadao : *Chôeki tarô mumashi no kyôdai* 懲役太郎 まむしの兄弟.

double vie et qui ainsi paye indirectement pour lui (sa scolarité etc) depuis une quinzaine d'années. Jirô ne lui en est nullement reconnaissant et se comporte à son égard comme le ferait un enfant d'une dizaine d'années. Lors d'une visite de ce dernier chez lui, il lui hurle d'ailleurs ces mots : « *Nanbara, oyaji wo koroshitan'da!* 南原、親父を殺したんだ » (Nanbara, tu as tué mon « vieux »). Ce qui traduit le fait que pour Jirô, à qui son père biologique doit manquer, Nanbara est un lâche qui n'a pas fait la guerre. Lors d'une autre scène dans laquelle il le rencontre par hasard, il le fuit au risque de passer sous un train. Plus tard, il attaque des inconnus pour leur voler de l'argent.

Tout comme les « héros » de *Taiyô no kisetsu* et *Kurutta kajitsu*, Jirô est un jeune homme égoïste et impulsif. Il fait preuve de goujaterie envers Toshimi 敏美³⁰⁸, une fille qui est amoureuse de lui. Quand Toshimi couche avec lui et lui demande s'il l'aime, il lui jette de l'argent en guise de réponse et se montre violent (parce qu'elle a déjà couché avec d'autres garçons).

Nanbara, quant à lui, fait preuve de bonne volonté : il cherche Jirô car il souhaite lui parler et se rend au bar où il a l'habitude d'aller. Cette recherche s'avère vaine.

Jirô vole la voiture d'un Américain et a un accident, après cela il se fait battre par des voyous, receleurs de voitures volées qui le surveillaient depuis un moment. C'est finalement Toshimi qui vole à son secours. A partir de là, leur relation semble s'inverser, Toshimi prenant le pouvoir sur Jirô. Celui-ci réfléchit à un plan pour mettre Nanbara dans l'embarras : il fait dire à ses amis qu'il se trouve dans la villa près de la plage de Zushi kaigan 逗子³⁰⁹海岸 (Lieu symbolique du *Taiyôzoku*). Il y a envoyé Etsuko 悦子³¹⁰ qui a besoin d'argent pour se faire pratiquer un avortement. Nanbara arrive et la trouve donc là

308 Interprétée par Yatsu Yoshiko 禰津良子.

309 Dans le département de Kanagawa 神奈川県.

310 Interprétée par Nakagawa Shinako 中川姿子.

bas. Etsuko lui dit ceci : « *Watashi wo katte itadakitai* 私を買っていただきたい » (achetez-moi/j'aimerais que vous m'achetiez) : elle veut donc lui vendre ses charmes pour de l'argent, ce qu'il refuse (il lui donne cependant l'argent dont elle avait besoin). Lors de sa proposition Etsuko a enlevé ses vêtements et est donc en nuisette lorsque Jirô et sa mère arrivent. Jirô jubile mais Etsuko et Nanbara expliquent la situation : de toute façon Masayo aurait été prête à accepter cette incartade de la part de Nanbara dont elle dépend financièrement. Elle va même jusqu'à lui dire : « *Watashi wo sutenai de kudasai* 私を捨てないでください » (Ne me jete(z) pas) ne me laisse(z) pas tomber. Jirô, qui ne comprend pas l'importance de Nanbara dans sa vie et ne lui accorde aucun crédit, enrage de voir sa mère l'implorer de la sorte. Il lui en veut de n'être qu'une femme amoureuse et dépendante d'un homme, il l'entraîne sur la plage et la projette au milieu de ses amis garçons en disant : « *Okasan wa onna da* お母さんは女だ », (maman est une femme) mère, tu n'es qu'une simple femme. Ne pouvant supporter la scène, Nanbara le frappe.

Jirô vole à nouveau une voiture et part avec Toshimi, ils embarquent Nanbara dans leur périple, roulent et roulent encore. Ils vont dans un *love hotel*, se mettent à s'embrasser et écoutent à peine le pauvre Nanbara, toujours désireux de raisonner Jirô. Ce dernier finit par le frapper violemment avec une clé à molette. Le couple le croit mort (il est grièvement blessé mais vivant cependant). Lors de la scène finale, ils fuient en voiture, percutent un camion et meurent tous les deux. Cette scène n'est pas sans rappeler les fins dramatiques des films du *Taiyôzoku* ou encore du *Roku de nashi* de Yoshida et de *Seishun zankoku monogatari* d'Oshima. Dans ce film comme dans ceux du *Taiyôzoku*, le conflit de génération se traduit par une mésentente entre adultes et jeunes adultes, mais on a davantage l'impression que cette jeunesse des années 1955-60 n'a pas envie d'être comprise : elle veut juste jouir de l'existence, vivre l'instant présent. Ce sont encore des enfants capricieux qui n'ont pas connu les privations de la guerre et ils poussent leur

narcissisme jusque dans la mort (qui leur donne la jeunesse éternelle). Suzuki, qui est né dans les années 1920, a connu la guerre (comme soldat) et traite malgré tout le sujet avec une certaine distance, différente de l'aspect autobiographique des frères Ishihara.

2 -Elegie de la bagarre ou l'art de la parodie

En 1966 Suzuki tourne trois films :

Wakachi Karumen 河内カルメン³¹¹

Tôkyô Nagare mono 東京流れ者³¹²

Kenka elejii けんかえれじい³¹³

Comme le remarquent Tom Mes et Jasper Sharp³¹⁴, au premier abord, Elégie de la bagarre pourrait être perçu par les connaisseurs de Suzuki comme un film des années 1960 à petit budget tourné en noir et blanc dénué de toute fioriture stylistique. Cependant ce film peut être perçu comme la preuve que Suzuki pouvait manier différents styles. En effet si les aspects esthétiques, pouvant passer parfois comme secondaires, sont mis au second plan, ce film est un commentaire social, une satire politique. Pendant la décennie 1960, les questions d'identité nationale, de traditionalisme et de relations avec le monde extérieur ont été sondées par des penseurs de droite tels que Mishima Yukio et Ishihara Shintarô. On peut penser que par ce film Suzuki a déchiré la bulle intellectuelle telle une lame de rasoir par sa vivacité d'esprit.

311 Adaptation du roman éponyme de Kon Tôkô 今東光.

312. Inspiré d'une chanson populaire de *kayôkyoku* 歌謡曲.

313 Scénarisé par Shindô Kaneto 新藤兼人 (1912-2012), scénariste et metteur en scène.

³¹⁴ Op cit p17.



L'action de *Kenka elejii*, (L'élégie de la bagarre) se déroule en 1935 à Okayama 岡山³¹⁵. Nanbu Kiroku 南部麒六³¹⁶, un lycéen au début de l'ère Shôwa est logé dans une famille catholique et il est amoureux de la fille de la famille, Michiko 道子³¹⁷. Son amour, qui doit rester chaste et courtois, donne lieu à des scènes comiques fort bien réussies. Un dimanche à l'église, il doit lui apporter un bouquet de fleurs à la fin de son récital de piano, mais il se trompe et arrive en avance, il retourne dans l'arrière salle de l'église et se déshabille pour s'éponger avec son maillot de corps et arrive finalement à moitié nu pendant la messe pour donner le bouquet. Suppon スッポン³¹⁸ (trionyx), un *sempai* (un

315 Région du 中国 Chûgoku, dans le sud de Honshû 本州 (l'île principale du Japon, qui comprend également les départements de Tottori 鳥取, Shimane 島根, Hiroshima 広島 et Yamaguchi 山口).

316 Interprété par Takahashi Hideki 高橋英樹, né en 1944. Il joue également dans le film de Suzuki, *Irezumi ichidai* 刺青一代 (1965).

317 L'actrice et chanteuse Asano Junko 浅野順子.

318 Interprété par Kawazu Yûsuke 川津 祐介.

ainé), veut former Kiroku afin qu'il devienne un héros. Il lui fait pratiquer un entraînement des plus bizarres (se regarder fixement dans un miroir toute une journée, frapper 1000 fois un sac de pierre etc). Il s'entraîne ensuite avec un groupe, l'OSMS (Okayama second middle school) dont le chef est un certain Takuwan タクワン³¹⁹.

On peut voir les bagarres auxquelles se livrent les membres de l'OSMS armés de bâtons sur lesquels sont plantés des *shuriken* 手裏剣³²⁰ et de leurs sacs d'école garnis de lames de rasoir, avec des rivaux locaux comme une hyperbole de batailles militaires. Suzuki a lui-même vécu une vie de soldat, Il évoque cette expérience au cours d'un entretien en 1969 avec la revue *Shinema 69*, elle est rapportée ainsi dans *The midnight eye guide to new japanese film*³²¹ : « *My main impression is still that war is ludicrous* », mon impression principale est que la guerre est toujours risible. Ainsi on peut facilement imaginer Suzuki en train de ricaner derrière la caméra se moquant de ce machisme adolescent qui assimile la discipline militaire à de la virilité.

Il est renvoyé pendant un mois de son lycée pour cause de bagarre. A son retour Michiko lui demande : « *Kiroku chan, kenka omoshiroi ?* 麒六ちゃん、喧嘩面白い？ », (Kiroku, c'est intéressant la bagarre ?) Ce à quoi il répond : *Michiko san ni otoko no kimochi ga wakaraen deshô* (道子さんに男の気持ちが解らえんでしょう) (traduction). Il écrit dans son journal : « Michiko est comme Jeanne d'arc je suis son serviteur ». Kiroku est vu avec Michiko par Takuan, il la présente comme sa sœur, mais la supercherie

319 Kataoka Mitsuo 片岡 光雄 né en 1944, qu'on peut voir entre autres dans *Kôkôdai panic* d'Ishii Sôgo.

320 Arme traditionnelle de lancer, souvent associée aux *ninjas* 忍者, on peut l'écrire en caractères de différentes façons : 修理剣、修利剣、手離剣 ou encore *ryûsei* 流星 (l'étoile filante)

321 Op cit p17

est découverte. Se montrer frivole étant contraire au règlement de son club, cela déclenche une bagarre entre Kiroku et Suppon (et du renfort) contre l'OSMS. La bataille est arrêtée par Michiko et le père de Kiroku³²² (pris pour un policier, feu le père de Michiko était commissaire, il lui a emprunté l'uniforme).

Kiroku est obligé de refréner son ardeur sexuelle et son attirance pour la belle Michiko. Il écrit à nouveau dans son journal : « *Michiko san, boku wa jii shimasen, tada kenka de hassan surun desu* 道子さん、僕は自慰しません、ただ喧嘩で発散するんです » (Je ne me masturbe pas je me défoule en me battant).

Il utilise la violence comme un défouloir, un palliatif au désir sexuel, comme le faisait Takakura Ken par des danses dans les films du *ninkyô eiga*.

Cependant, un soir, il succombe à la tentation de l'onanisme en jouant du piano (Michiko ayant voulu développer son côté artistique en lui enseignant le piano) avec son sexe, pantalon baissé. Là encore on retrouve l'aspect parodique et humoristique cher à Suzuki.

Plus tard Il devient le sous-chef de l'OSMS, dont le règlement est le suivant : « Ne pas passer pour des mauviettes », « Ne pas suivre le règlement du lycée, la désobéissance est le propre de l'homme », « Courir après les filles est stupide ». Au sujet du rapport aux femmes, on peut ici noter l'évocation que fait Ian Buruma³²³ du grand guerrier japonais Miyamoto Mushashi³²⁴, il le décrit comme une sorte de misogyne qui repousse toujours

322 L'acteur Onda Seijrô 恩田清二郎.

323 Op cit p137

324 宮本 武蔵 (1584 1645), connu également sous le nom de famille Shinmen 新免, guerrier , philosophe, peintre etc. Il participa à la bataille de Sekigahara 関ヶ原 et rédigea entre autres *gorin no sho*『五輪書』Le Traité des Cinq Roues.

les avances des femmes , l'acte d'amour serait une pollution à la pureté de sa quête. « *He was something of a misogynist, forever fighting off the advances of women who threatened to pollute the purity of his quest* ».

A la façon de Kiroku qui réprime son désir pour Michiko en se battant, Miyamoto lui se tenait nu sous une cascade d'eau froide afin de freiner ses ardeurs. Si Suzuki est défini comme un anarchiste Miyamoto quant à lui est perçu par Buruma³²⁵ comme un nihiliste³²⁶ *nihirisuto* en kana : « *In a way he was a nihilist or nihirisuto. In this he was like many macho heroes in Japan. Entirely without social ties, he lived for himself alone. But to be a true nihirisuto one must be a cynical adult. And Musashi spent most of his life as an ageless adolescent seeking the Way.* » Comme de nombreux héros machistes au Japon Musashi était débarrassé de tous liens sociaux, il vivait uniquement pour lui-même. Afin d'être un vrai nihiliste, on doit agir en adulte cynique. Musashi a effectivement passé sa vie tel un adolescent sans âge à la recherche de sa voie. La quête de Musashi prend également une dimension philosophique, celle de la victoire de l'esprit sur les choses matérielles, concept que l'on appelle en japonais *seishinshugi* 精神主義 (spiritualisme). Celle-ci nécessite un esprit fort *konjô* 根性 (caractère), capable de surmonter une épreuve. Ces caractéristiques proches du Zen 禪³²⁷ sont considérées comme propres aux héros

³²⁵ Op cit p137

³²⁶ Du latin *nihil*, qui signifie rien, c'est un point de vue philosophique d'après lequel le monde (et plus particulièrement l'existence humaine) est dénué de tout sens, de tout but, de toute vérité compréhensible ou encore de toutes valeurs. Les premiers auteurs européens entrés en contact avec le bouddhisme, tels que Hegel, Victor Cousin et Jules Barthélemy-Saint-Hilaire l'associent à tort au nihilisme. Friedrich Nietzsche, différenciera quant à lui les deux.

³²⁷ Le zen est une branche de bouddhisme mahāyāna qui insiste sur la méditation (dhyāna) à partir de la posture assise dite de zazen 座禪. Le zen se réfère au chan chinois influencé par le taoïsme et, plus particulièrement, à la posture de méditation de Siddhārtha Gautama lorsqu'il obtint l'éveil sous l'arbre de la Bodhi il y a plus de 2500

japonais.

Au cinéma, ces héros typiquement japonais sont Sasaki Kojirô 佐々木小次郎³²⁸ (un adversaire de Miyamoto) ou le judoka Sugata Sanshirô 姿三四郎³²⁹. Ces héros appartiennent à une école stoïque dite *Kôha* 硬派³³⁰, l'école de la dureté en opposition à celle dite plus douce du *Nanpa* 軟派³³¹, comme le rapporte Ian Buruma dans son ouvrage³³². Toujours selon Buruma³³³, le *Kôha* prend une dimension quasi divine lors du tournoi annuel de *baseball* (un sport non japonais à l'origine cependant) inter lycéens se déroulant au mois d'août depuis 1915 sous le nom de *Natsu no kôkô yakyû taikai* 夏の高校野球大会 au stade *Hanshinkôshien kyûjô* 阪神甲子園球場 (département de Hyôgo, Hyôgoken 兵庫県). Cet événement est plus connu sous le nom de *koshien* 甲子園. Plus que l'événement sportif en lui-même, on célèbre lors de ce tournoi le culte de la jeunesse pure. Les entraînements de baseball sont connus pour leur dureté (comme la plupart des activités sportives scolaires répertoriées au Japon sous le nom de *bukatsudô* 部活動 ou *kurabu katsudô* クラブ活動). Les jeunes joueurs sont reconnaissables à leurs cranes rasés et sont supposés suivre un mode de vie spartiate. Buruma³³⁴ cite l'exemple du cinéaste Shinoda Masahiro pour qui les héros lycéens sont des dieux japonais et le terrain de baseball un

ans en Inde.

³²⁸ Interprété par Takakura Ken 高倉 健 Mushashi est quant à lui joué par Nakamura Kinnosuke 中村 錦之助 dans le film de Uchida Tomu 内田 吐夢 de 1963.

³²⁹ Interprété par Fujita Susumu 藤田 進 dans le film du même nom de Kurosawa Akira, 1943.

³³⁰ Littéralement la mouvance de la force, le terme *Kôha seishônén* 硬派青少年 désignent les jeunes hommes qui montrent leur *otoko rashisa* 男らしさ, leur virilité comme les *yanki* et autres *bikôshônén*. Le terme *Kôha shisô* 硬派思想 ou encore le terme équivalent de *Takapai* 鷹派 veut dire que l'on exprime clairement son opinion.

³³¹ Ce terme est l'opposé du précédent, en japonais moderne, il est synonyme de drague.

³³² Op cit p143.

³³³ Op cit p146.

³³⁴ . Op cit p147.

lieu sacré où le jeu est influé par un pouvoir divin.

Cette école idéale, cette école dure, de pureté et de morale est imprégnée de nationalisme. Suzuki tourne en dérision le concept de *Kôha*, tout au long de son film.

Plus tard dans le film, Kiroku désobéit à un entraînement militaire en ne portant pas de chaussures, ce qui provoque la fureur de son instructeur qui le fait marcher sur des punaises. Malgré les excuses de Suppon faites dans le bureau du proviseur, il doit fuir Okayama. Il part dans la ville de Wakamatsu 若松, qui fait partie de la région d'Aizu 会津³³⁵. Dans son nouveau lycée (de Kitakata 喜多方) le proviseur lui fait lire cette devise : *Rasugu* 久志良 « soyez dignes ». Dans la salle de classe, il est accueilli froidement par les autres élèves qui lui ont subtilisé sa chaise. Ces derniers font un jeu de mots Aizu/airu (canard) et bousculent leur professeur.

Kiroku traite ses nouveaux camarades de *Yamazaru* 山猿 (singes de montagne) et critique l'*Aizu damashii* 会津魂³³⁶ (l'esprit d'Aizu) dont se vantent ses camarades de classe. L'un d'eux, Kaneda calme ses ardeurs (sexuelles) en composant des *haiku* 俳句 (poème courts) avec la belle Misako みさ子³³⁷.

Kiroku finit par être accepté par son nouvel entourage et devient même quasiment un chef de bande. Le Nouveau groupe du tigre blanc de Shôwa (*Shôwa byako tai*) 昭和白虎隊 d'Aizu déclare la guerre au lycée de Kitakata. Ils sont en sous nombre et se font battre puis capturer dans un premier temps, mais parviennent à renverser la situation grâce à la pugnacité de Kiroku. Le proviseur est fier de lui.

335. Dans la préfecture de Fukushima 福島県, rendu tristement célèbre par la catastrophe nucléaire qui y eut lieu en mars 2011.

336. Le nom ancien du Japon étant Yamato 大和, le terme *Yamatodamashii* 大和魂 est souvent utilisé pour évoquer l'état d'esprit japonais, l'âme nipponne.

337. L'actrice Matsuo Kayo 松尾嘉代, née en 1943. Elle a joué dans trois films de Suzuki.

Au premier abord, *Kenka elejii* fait penser à un film à petit budget des années 60 tourné en noir et blanc³³⁸, cependant même à l'échelon le plus bas du système des studios il était possible aux réalisateurs de s'adonner au commentaire social et à la satire politique. Au cours d'une décennie, les années 60 où les questions d'identité nationale, de relation du Japon avec l'extérieur et de son lien avec son passé traditionnel étaient posées par des penseurs de droite nationaliste tels que Mishima ou Ishihara. Une personne à l'esprit affûté comme Suzuki s'empara du sujet à sa façon. En moquant le machisme adolescent qui assimile la virilité à la discipline militaire. Le scénario de Shindô Kaneto 新藤兼人 (1912-2012) est basé sur le roman de Suzuki Takashi 鈴木隆³³⁹ (1919-1998). Mais plus encore qu'une attaque virulente contre la violence, le script est porteur d'une vision absurde des forces qui amenèrent à la montée du **fascisme** du début de l'époque Shôwa. Kiroku n'est pas impressionné par « l'esprit » d'Aizu, ce qui attire l'attention de Kita Ikki. 北一輝³⁴⁰ (présent dans le café de Misako), un nationaliste radical qui pensait que la restauration de Meiji avait amené avec elle l'émergence d'une clique de privilégiés, politiciens, bureaucrates, industriels, chefs militaires, faisant barrage entre l'empereur Shôwa (Hirohito) et son peuple, mettant à mal le concept de *kokutai* 国体, c'est-à-dire que la nation est une famille sous la direction d'une seule figure symbolique de patriarce, l'empereur.

Kita est exécuté pour avoir influencé le coup d'Etat raté de jeunes officiers avec 1400 soldats rebelles, l'incident du *Niniroku* 二・二六事件, le 26 février 1936, incident qui inspira un film de 28 minutes, *Yûkoku* 憂国 (patriotisme) à Mishima Yukio 三島 由紀夫

³³⁸ Cette sobriété (voulue) contraste avec les autres films visuellement flamboyants de Suzuki. Le style Suzuki, qu'il travailla avec le dirigeant artistique Kimura Takeo 木村 威夫 (1918-2010) et le caméraman Mine Shigeyoshi 峰重義

³³⁹ Auteur de littérature de jeunesse.

³⁴⁰ Kita Terujirô 北輝次郎 (1883-1937) de son vrai nom est un penseur et activiste nationaliste. Il fut arrêté par la police militaire la *kempeitai* 憲兵隊 puis exécuté.

³⁴¹ en 1966 également avant son suicide spectaculaire par *seppuku* 切腹. En effet, en 1970, il se rend avec quatre membres de sa milice (la *Tatenokai* 楯の会, « la Société du bouclier ») au Ministère de la défense, ils prennent en otage le général commandant en chef des forces d'autodéfense, *jieitai* 自衛隊 ce qui rappelle d'ailleurs la tentative de coup d'Etat de 1936. A la fin du film, Michiko vient rejoindre Kiroku à Wakamatsu mais lui annonce qu'elle va entrer au couvent. Bien qu'il ait l'intention de l'épouser, leur amour non consommé s'achève de manière tragique.

Elle s'en va sous la neige et est bousculée par des soldats sur le chemin du retour, sa croix chrétienne est symboliquement foulée du pied des militaires. En effet, la loi martiale est déclarée à Tôkyô et Kiroku s'y rend pour rejoindre Kita dans sa révolution. *Kenka elejii* est sûrement le film de Suzuki le plus virulent en termes de satire politique et d'exposition de violence. Les acteurs sont d'ailleurs trop âgés pour leurs uniformes de lycéens et leurs rôles, ce qui renforce l'aspect volontairement grotesque de cette œuvre.

341 Hiraoka Kimitake 平岡公威 (1925-1970) de son vrai nom, écrivain, poète, acteur, dramaturge et réalisateur de cinéma.

C-Le Yakuza eiga

Comme l'avons vu précédemment, le groupe, le gang, est un concept important dans les films japonais. Un des groupes vivant en marge de la société japonaise tout en en « singeant » les codes et en en tirant profit est la mafia nipponne, plus connue sous les appellations de *bôryokudan* 暴力団 (littéralement « groupes violents », l'équivalent d'un association de malfaiteurs), *yakuza* やくざ (une combinaison perdante au jeu de carte du *hanafuda* 花札, les chiffres 8, 9, 3 pouvant se prononcer *ya ku za*) ou encore *Gokudô* 極道 (littéralement « le mauvais chemin »)³⁴². Les *yakuza* connaissent une histoire dont les prémices se situeraient à l'époque Muromachi 室町時代 (1333-1600) et dont le commencement véritable coïncide avec l'émergence des villes de l'époque Edo 江戸時代 (1600-1867). Cette pègre trouve ses origines dans deux factions marginales de cette époque, les *bakuto* 博徒 (les joueurs professionnels) et les *tekiya* 的屋 (les colporteurs), ainsi que chez des guerriers de basse classe et les *rônin* 浪人 (guerriers sans maître). C'est cette histoire dont découlent des traditions et des rites (initiatiques entre autres), qui en fait un véritable groupe mafieux au même titre que les triades chinoises et les mafias siciliennes et italiennes. Les membres de ce monde marginal ne connaissent pas encore l'organisation des groupes d'avant et d'après guerre, mais on remarque leur cohésion et leur sentiment d'appartenance, ainsi qu'un langage particulier et de signes distinctifs qui les caractérisent (l'usage du tatouage se développe chez les *bakuto*). Cette pègre connaît un essor majeur après guerre, profitant du marché noir pratiqué pendant l'occupation américaine et constitue ce que l'on pourrait qualifier de véritable sous culture de par sa structure et sa hiérarchie. Cette pègre moderne composée d'individus qui sont pour

342 Terme que l'on retrouve dans une série de films de 1986 à 2005, *Gokudô no tsuma tachi* 極道の妻たち (Femmes de yakuza).

certains issus d'un environnement pauvre ou d'une communauté discriminée comme les *burakumin* ou les communautés asiatiques (coréennes ou taïwanaises) présentes au Japon, obéit à des règles établies et à un fonctionnement pyramidal. La hiérarchie en place dans la pègre japonaise, fait directement référence à la famille, comme c'est le cas chez les autres organisations que nous avons mentionnées. A cela s'ajoute une relation hiérarchique spécifique inhérente à la culture japonaise, la relation de filiation fictive, à la différence de la pègre sicilienne par exemple, dans laquelle l'organisation en famille se réalise en rapport au lien du sang, *oyabun* 親分 (la figure paternelle)-*kobun* 子分 (l'enfant, le disciple). Le *kobun* prête allégeance à son *oyabun*, lui promettant fidélité et dévouement, quand celui ci lui doit en retour protection et conseil.

Cette structure sert de base à l'organisation globale de ces syndicats du crime, en bande : le *kumi* 組 ou encore *ikka* 一家 (le clan). Chaque *kumi* gère son territoire à sa guise tout en se devant de respecter les règles fondatrices de l'organisation. La période d'après guerre voit l'émergence de trois grands syndicats auxquels se rallie une partie de nombreux autres groupes d'envergure plus modeste se devant de verser un tribut aux sphères les plus hautes. Toutefois des alliances collatérales sont possibles entre des membres n'appartenant pas à une même famille. De plus une divergence géographique Est-Ouest de laquelle découlent des différences structurelles et historiques entre *yakuza* du *Kansai* 関西 et du *Kantô* 関東 est à noter dans l'organisation des différents groupes. On ne choisit pas de devenir *yakuza* on le devient, cette phrase à consonance de proverbe illustre avec justesse notre propos, par le fait que le *yakuza* soit originaire des classes pauvres ou discriminées de la société. Le futur *yakuza* s'adonnera d'abord à la petite délinquance comme les *hikô shônén* 非行少年 (littéralement délinquant juvénile), se faisant ainsi remarquer par les membres d'un syndicat structuré que représente le *bôryokudan* 暴力団.

On peut interpréter l'esprit chevaleresque *yakuza* comme relatif à ce que l'on pourrait définir comme l'expression d'une conscience de classe relative à la société hiérarchisée de l'ère Tokugawa³⁴³. Une des couches à l'origine de la formation des futurs *bôryokudan* à l'époque Edo et qui explique le rapprochement qu'ont effectué certains observateurs, est celle des guerriers de basse classe en « révolte » au sein même de leur propre caste que sont les *kabukimono* カブキ者 (guerrier à l'accoutrement étrange) et les *hatamoto yakko* 旗本奴 (guerrier sous la bannière) ou encore des *rônin* (guerriers sans maître).

A l'origine de l'émergence des *yakuza* on trouve une autre catégorie d'individus qui s'adonnent à la pratique de ce qu'Eric Hobsbawm³⁴⁴ définit comme « banditisme social », en ces termes : « Le banditisme social est un phénomène universel dans toute société fondée sur l'agriculture ». Le *yakuza* pratique une forme de banditisme social car c'est le plus souvent un pauvre qui défie, dans le but de s'extraire à sa condition initiale, les lois et l'ordre incarné par les puissants. A cette notion de banditisme social on peut ajouter la représentation du bandit d'honneur mis en scène au théâtre *kabuki*, le *kyôkaku* 侠客 (personnage héroïque) caractérisé par son esprit chevaleresque et une force physique impressionnante. Ces personnages de bandits d'honneur ont été inspirés par le *machi yakko* 町奴 (corporation de vigiles citadins), Banzuin chôbei 幡随院長兵衛³⁴⁵

³⁴³ Système politique édifié par Tokugawa Ieyasu, qui sera poursuivi par ses successeurs. Le Japon connaît grâce à ce système une période de stabilité et de paix inégalée avec un pouvoir centralisé émanant du *shôgun* (chef militaire) d'Edo (actuelle ville de Tôkyô). Cependant cette paix résulte d'un encadrement sévère des *daimyô* (seigneurs) ainsi que d'une société de classe où les différents rangs des nobles aux parias sont nombreux et déterminants des devoirs et obligations de chacun. De plus la volonté, de préservation de cette paix intérieure entraînera la fermeture du pays pendant la période dite du *sakoku* 鎖国.

³⁴⁴ Voir *Primitive rebels*, New York, ww Norton, 1959. Nous reprenons pour notre étude la citation traduite en langue française dans l'ouvrage de Philippe Pons *Misère et crime au Japon*.

³⁴⁵ Originaire de Kyûshû (actuel kumamoto ken) son vrai nom semble être Tsukamoto Jôbei 塚本常平.

(1614-1650) et les *bakuto* (joueur professionnel) Kunisada Chûji 国定忠治³⁴⁶ (1810-1850) et Shimizu no Jirôchô 清水次郎長³⁴⁷ (1820-1893). Le théâtre ainsi que la littérature mettant en scène ces personnages ayant réellement existé, ont d'ailleurs grandement contribué à la propagation de la légende qui se développa autour d'eux.

Les films mettant en scène des yakuza sont nombreux, répertoriés sous le terme générique de *yakuza eiga* やくざ映画 et peuvent être repartis en deux catégories. Le *ninkyô eiga* 任侠 ou 仁侠 (caractères différents mais lectures et sens similaires) 映画³⁴⁸ « film de chevalerie » (films classiques, aussi bien d'un point de vue narratif qu'esthétique qui connurent un âge d'or entre 1963 et 1973) et le *jitsuroku eiga* 実録映画 (film document) ou encore *jitsurokurosen* 実録路線 (Ligne réaliste), plus proche de la nouvelle vague et du néo réalisme, une sorte de révolution du genre *yakuza eiga*.

Banzuin, afin de pouvoir récupérer l'argent des manutentionnaires, utilisait sa demeure comme tripot où on pratiquait le jeu. Devenu chef des *machi yakko* d'Edo, il fut assassiné par un rival nommé Mizuno Jûrôzaemon 水野十郎左衛門

³⁴⁶ Nagaoka Chûjirô 長岡忠次郎 de son vrai nom naquit dans une famille de riches paysans. Kunisada était un homme fort physiquement d'ascendance bourgeoise ainsi qu'un joueur d'origine fortunée. Il ne semble pas que Chûji dilapida la fortune familiale au jeu, mais plutôt qu'il l'utilisa comme un stratagème pour s'enrichir sans pour autant devenir un *oyabun*³⁴⁶ ne possédant pas de territoire.

³⁴⁷ Yamamoto Chôgorô 山本 長五郎 de son vrai nom, il est surnommé le grand bandit de la route *Tôkai*. En 1868 il rejoint avec un nombre important d'hommes de main le camp des réformateurs de Meiji qui avaient pour volonté de moderniser le pays afin de pouvoir concurrencer l'occident. Grâce à cette alliance avec ceux qui allaient prendre le pouvoir par la restauration de l'empereur au détriment du shogunat, ses facéties de brigand furent oubliées et il devint un véritable héros national.

³⁴⁸ Les films de ce genre les plus connus sont : *Obashiribangaichi* 網走番外地(1965), *Shôwazangyôden* 昭和残侠伝 (1965) ou encore la série des *Nibonkyôkuden* 日本侠客伝 (1964-1971), la plupart avec l'acteur Takakura Ken 高倉健 (né en 1931).

« Tous les *yakuza* doivent être acteurs pour survivre »³⁴⁹

Andô Noboru 安藤昇, ancien *yakuza* devenu acteur de cinéma.

1-Le *ninkyô eiga*, ou le sacrifice pour le groupe

Dans les *ninkyô eiga*, le gangster est assimilé dans l'imaginaire populaire à une figure chevaleresque qui combattra tout comme la figure fantasmée du samouraï pour une cause désespérée. Cela s'explique par le fait que le *yakuza* agit selon un code d'honneur et suit un mode de vie qu'il considère comme un véritable destin. Le héros samouraï tel qu'il apparaît dans le théâtre *kabuki* puis plus tard dans le genre cinématographique appelé *jidaigeki* 時代劇³⁵⁰ est apprécié, voire adulé, mais il est originellement distant du peuple par son rang (ce qui entraîne sa popularité car il vient en aide aux gens de basses conditions). Le *yakuza*, quant à lui, provient directement du peuple (même si certains d'entre eux pouvaient être des samouraïs déchus), on pourrait même dire des tréfonds de la société ; de ce que Philippe Pons définit comme les « bas-fonds »³⁵¹. En effet, à l'époque Edo le *yakuza* n'appartenait à aucune classe. Le *ninkyô eiga* en tant que genre cinématographique apparaît au début des années 60, connaissant une production florissante et rencontra un important succès populaire pendant une décennie, supplantant ainsi le *jidaigeki* (qui ne disparaît pas pour autant et qui connaît actuellement un renouveau, surtout à la télévision). Pourtant, le genre connut par la suite un déclin pour quasiment disparaître, le *yakuza* en tant que personnage n'ayant plus forcément le rôle

³⁴⁹ Interview accordée à Mark Schilling pour son ouvrage *The Yakuza Movie Book, A Guide To Japanese Gangster Films* (Le livre du film *yakuza*, Un guide pour les films de gangsters japonais), Berkley California, Stone Bridge press, 2003.

³⁵⁰ Littéralement « film d'époque », film en costumes dans lesquels peuvent être mis en scène des personnages historiques.

³⁵¹ Dans *Misère et crime au Japon du 17ème siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1999.

principal mais plutôt celui de personnage récurrent faisant partie intégrante de la vie quotidienne. Cette tendance se retrouve avec d'autres supports comme le roman, les feuilletons télévisés ou la bande dessinée. Comme le remarque Ian Buruma³⁵² il nous paraît approprié de voir le *ninkyô eiga* comme la continuité de la mentalité *Chûshingura* 忠臣蔵³⁵³ (donc par extension du *jidaigeki* dans lequel elle apparaissait). Mais aussi comme une œuvre d'inspiration romantique³⁵⁴, le culte de la mort étant porté à son paroxysme dans les films modernes de gangster. Le drame romantique visant à susciter une réflexion philosophique et historique, il replace l'individu dans un rapport complexe avec la société. Dans ce drame, des héros solitaires luttent avec le destin. Tout comme le héros romantique ayant plusieurs visages, le héros *yakuza* est constamment tourmenté entre son devoir et ses aspirations personnelles (la dualité classique *giri/ninjô* à la base des histoires d'amour tragiques ou des récits de guerre meurtriers).

De plus le *ninkyô eiga*, à la manière des amours romantiques, connaît de façon quasi systématique un dénouement tragique. Le drame romantique pose un nouveau rapport, par l'intermédiaire du héros, entre l'homme et le destin. Le héros *yakuza* est confronté à un destin immuable qu'il ne peut aucunement changer et qui l'entraîne vers la mort. En cela, le héros *yakuza* est un archétype de héros romantique en tant que « moi » douloureux, le *yakuza* étant confronté à la solitude.

352 Dans *A Japanese Mirror, Heroes And Villains In Japanese Culture*, London, Phoenix, 1984.

353 Faisant référence à l'incident de 1703 des 47 samouraïs du fief d'Ako qui pratiquèrent le *seppuku* (suicide rituel) après avoir vengé leur maître le seigneur Asano. Cette épopée nationale avec sa glorification du sacrifice personnel est adaptée à l'écran 80 fois de 1907 à 1962.

354 En référence au courant littéraire en opposition au classicisme dont les représentants sont entre autre Shelley, Byron, Lamartine, Chateaubriand ou encore Hugo, dans lequel on remarque l'explosion de l'expression des sentiments de l'individu ainsi que de son imagination. On y décèle une fascination morbide et une exaltation de la communion avec la nature dans l'œuvre romantique.

Le héros *yakuza* tout comme le samouraï du théâtre *kabuki*, évolue dans un monde hermétique dans lequel les comportements sont régis par des contraintes morales, paradigme de la société actuelle japonaise qui laisse peu de place à l'expression individuelle, selon le poète Watanabe Takenobu 渡辺武信³⁵⁵:

« C'est le destin du héros *yakuza* de vivre et de mourir dans un espace clos »³⁵⁶.

Il est important pour l'observateur de bien distinguer le mythe de la réalité dans le *ninkyô eiga*, les *yakuza* tels qu'ils sont représentés dans cette première « vague » de films de cinéma qui leur est consacrée, sont issus de l'imagination populaire. Pourtant il nous semble intéressant de souligner l'interaction entre la fiction et la réalité, l'art s'inspirant de la réalité tout comme le naturel imite toujours l'art, les *yakuza* de cinéma avec leur accoutrement volontairement ostentatoire se sont inspirés des modes vestimentaires des bandits du cinéma nord américain (lunettes et costumes noirs etc.), et les vrais *yakuza* imitèrent également volontiers le style des *yakuza* de cinéma. De plus il était fréquent que les producteurs de ces films soient eux-mêmes des fils d'authentiques *yakuza*.

Les *yakuza*, par leur obéissance à un code d'honneur, sont dans le mythe en lutte contre le monde moderne corrompu. On peut ici noter l'intéressant paradoxe entre la représentation du *yakuza* fictif et les véritables activités du *yakuza* profitant du monde moderne pour pratiquer la corruption. Dans les années 1960, le Japon en plein essor économique, s'ouvrant au modernisme, connaît de nombreuses modifications d'ordre socioculturel. C'est une période d'intense changement, représentant une véritable scission entre les valeurs du Japon d'avant guerre et le modernisme auquel le Japon choisit de s'adapter afin de reconstruire le pays dans un premier temps, puis de concurrencer

³⁵⁵ Poète, architecte et critique de cinéma japonais né en 1936

³⁵⁶ Dans *Gendai techô* 現代詩手帖, revue mensuelle de poésie, 1966.

l'Occident. Le *yakuza* prit ainsi le pas sur le samouraï devenu obsolète pour les jeunes générations, incarnant ce qu'on pourrait nommer le noble (de par ses intentions et son code de conduite, et non par son origine sociale) hors la loi du Japon moderne. Les étudiants révoltés³⁵⁷ de la fin des années 60 se reconnaîtront dans ce courant cinématographique, voyant en celui-ci par la violence qu'il met en scène un message de révolte qu'ils interprètent comme proche de leur mouvement en réaction à la société de consommation. Les aventures du héros *yakuza* foncièrement solitaire dans la lutte qu'il tente d'entreprendre devenant une métaphore de la révolte de l'individu contre un monde régi par des principes mercantiles. Les valeurs du passé qu'incarne le héros *yakuza* sont perçues avec nostalgie comme l'évocation d'une société meilleure, ce qui est hautement discutable dans la mesure où elles font référence à une société basée sur la notion d'appartenance à une classe, la classe dirigeante ayant tout pouvoir sur les autres, donc intrinsèquement beaucoup plus injuste que la société du Japon des années 1960.

Le *ninkyô eiga* ne remporte pas un succès qu'auprès des étudiants révoltés mais aussi chez les partisans d'extrême droite ayant en commun le refus d'un Japon moderne fondé sur un concept de capitalisme. En effet, les conservateurs, nostalgiques d'un Japon plus féodal se retrouvent dans l'évocation du *yakuza* de cinéma. Mishima Yukio 三島幸夫, le célèbre écrivain fut un admirateur du genre, comme le remarque Phillipe Pons :

Dénonçant la confusion culturelle de l'après guerre et ce qu'il percevait comme une hémorragie de la « japonicité », l'écrivain voyait dans le code d'honneur des truands et dans leur endurance (*gaman* 我慢), leitmotiv du monde de la pègre, et dans leur « jusqu'au-boutisme », une force régénératrice du Japon³⁵⁸. L'écrivain choisira d'ailleurs, comme le héros *yakuza* acculé à son destin dans une logique de sacrifice personnel pour le

357 Le Japon a connu une révolte étudiante comparable aux événements de Mai 68 en France.

358 Dans *Misère et crime au Japon*, p.416.

salut du groupe, une mort volontaire par un suicide spectaculaire à la manière traditionnelle pour exprimer son dépit envers ce qu'était en train de devenir le Japon en tant que nation³⁵⁹. Ainsi le *ninkyô eiga* touchait-il un large public aux opinions diverses, interprétant le contenu de ces films chacun selon ses appartenances politiques.

2- Fukasaku Kinji, l'inventeur du *Jitsuroku eiga*

On pourrait aisément apparenter Le *jitsuroku eiga* 実録映画 aux films américains des années 1970-80 ayant comme sujet le monde de la pègre³⁶⁰. A la différence du *ninkyô eiga*, le monde mafieux nippon y est décrit avec une certaine authenticité. Pour la plupart d'entre eux, l'action de ces films se déroule non pas dans les années 1920-30 comme ce fut le cas pour le *ninkyô eiga*, mais au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, pendant l'occupation américaine. Période de reconstruction du pays où le marché noir, par son ampleur, permit l'émergence de la pègre moderne. Le Japon a irrémédiablement changé et le *jitsuroku eiga*, derrière son étalage de violence spectaculaire, dénonce les transformations socioculturelles du Japon. Dans le *jitsuroku eiga*, le personnage principal évolue dans un monde définitivement corrompu où il n'y a plus de différence entre de

359 Les véritables intentions dissimulées derrière le geste de l'écrivain restent encore incertaines et l'observateur peut se prêter à diverses interprétations possibles. La mort était au cœur de l'œuvre de Mishima Yukio et il a probablement souhaité suivre la voie d'écrivains célèbres, s'étant suicidé à l'époque moderne comme Akutagawa Ryûnosuke 芥川 龍之介, en réaction au passage douloureux d'une société d'héritage féodal à une société nouvelle fondée sur des préceptes répondant au capitalisme, ce qui entraîna une grande confusion morale chez les penseurs de cette époque charnière ayant connu l'ancien Japon, tout comme chez la population de cette époque trouvant dans les concepts auxquels répond le *yakuza* du *ninkyô eiga* une continuité de ces valeurs tendant à disparaître. Voir Scott Stokes Henry, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, 1996.

360 Tels que *The Godfather* «Le parrain» de Francis Ford Coppola, 1972 (mettant en scène la mafia italo-américaine) ou encore *Once Upon a Time in America* « Il était une fois en Amérique » de Sergio Leone, 1984.

nobles *yakuza* et des *yakuza* arrivistes, voire même plus de différence entre les *yakuza* et la police (dans 県警対組織暴力 *Kenkei tai soshiki boryoku* «Cops versus Thugs» 1975). Le réalisme prend le dessus sur le mythe, les *oyabun* 親分 (littéralement la figure paternelle, le patron, le chef du *gang*) deviennent lâches et carriéristes, chacun pensant avant tout à gagner le plus d'argent possible.

Le réalisateur phare de ce *yakuza eiga* d'un genre nouveau se nomme Fukasaku Kinji 深作 欣二³⁶¹ (1930-2003). Il n'a que 15 ans lorsque les bombes atomiques sont lâchées sur Hiroshima 広島 et Nagasaki 長崎. L'holocauste atomique symbolise pour lui non seulement la destruction mais également une forme de libération. Le chaos et l'anarchie résultant de cette dévastation de l'ancien Japon (le Japon impérialiste qui a amené à cette catastrophe), permettent de créer quelque chose de nouveau.

Cependant Fukasaku n'est pas pour autant un fervent défenseur de la façon dont le Japon a été reconstruit, il utilisera ses personnages de *yakuza* déclassés afin de traduire ce sentiment. Ainsi, il dresse un portrait sarcastique voire parfois grotesque du monde de la pègre qui ne fait plus rêver. Fukasaku dénonce à travers l'archétype mafieux une société de consommation corrompue. En effet les personnages principaux des films de Fukasaku sont souvent des gangsters fraîchement sortis de prison qui se rendent compte que leurs combats sont devenus futiles et que leur monde, un monde d'anarchie, d'énergie et de possibilités (celui de l'immédiate après-guerre), a disparu et a été remplacé par un univers structuré qui se donne un air de respectabilité (la mafia moderne). Leurs anciens gangs se sont alliés avec ceux qui étaient leurs adversaires d'autrefois et interfèrent jusque dans les

³⁶¹ Il est né à Mito 水戸 (préfecture d'Ibaraki 茨城県), le plus jeune d'une fratrie de cinq enfants. On peut considérer qu'il a révolutionné le genre *Yakuza eiga* avec le film *Jingi naki tatakai*. Cependant il a toujours été ignoré par les critiques occidentaux qui lui préféraient ses contemporains, tels que l'intellectuel radical Oshima, l'anthropologue Imamura ou l'artiste existentialiste Shinoda.

affaires de politique gouvernementale. Leur réaction à ce monde métamorphosé est donc brutale comme nous le verrons avec l'étude de deux personnages de *yakuza* basée sur des individus ayant réellement existé. Mais face aux pouvoirs de la corporation et de la corruption influant sur la police et la politique, toute tentative de résistance solitaire est vaine. D'un point de vue métaphorique, cet homme seul, c'est Fukasaku et le *gang* devenu respectable est le Japon dans sa globalité qui s'est plié au joug et désormais façonne sa reconstruction à l'image de son ennemi d'hier, les Etats-Unis.

Dès la période du lycée, il se passionne pour le cinéma, celui de Kurosawa mais également de réalisateurs français comme Julien Duvivier (1896-1967) et Jean Renoir (1894-1979). En 1949 il entre dans le premier département d'art (dont le cinéma) du Japon à l'Université du Japon *Nippon daigaku geijutsu gakubu* 日本大学藝術学部. Il en sort promu en 1953 et rejoint la Tôei en juin 1954 en qualité d'assistant réalisateur. Il réalise son premier long métrage en 1961, *Fûraibôtantei akai tani no sangeki* 風来坊探偵 赤い谷の惨劇 (trad) qui marque le début d'une collaboration fructueuse avec l'acteur Chiba Shin-ichi 千葉 真, connu en occident sous le nom de Sonny Chiba³⁶². Tout comme Suzuki Seijun, un de ses premiers longs métrages, *Hakuchû no buraikan* 白昼の無頼漢 (trad) est dans le registre du *yakuza eiga* classique. Puis il tourne *Kuro-tokage* 黒蜥蜴³⁶³ « Le lézard noir » (1968), d'après l'adaptation scénique d'une nouvelle Edogawa Rampo 江戸川 乱歩 par Mishima Yukio (qui fait d'ailleurs une apparition dans la version filmique). En 1969, il dirige à nouveau le travesti Maruyama Akihiro 丸山 明宏 (né en 1935) dans *Kurobara no yakata* 黒薔薇の館 (Le château de la rose noire). La même année il réalise un film de *yakuza*, *Nihon bôryokudan kumichô* 日本暴力団 組長 (Boss de la mafia japonaise).

³⁶² Né en 1939 à Fukuoka 福岡, son vrai nom est Maeda Sadaho 前田 禎穂. On a pu le voir dans Kill Bill de Quentin Tarantino (2003).

³⁶³ Une comédie policière insolite avec l'acteur Maruyama Akihiro 丸山明宏.

En 1949, inspiré par les films de Kurosawa Akira et les films étrangers (dont l'exploitation est une des résultantes de l'occupation américaine), il décide d'aller étudier le cinéma à l'université *Nihon daigaku geijustu gakubu* 日本大学藝術学部 (Université des arts de Tôkyô – Faculté des Arts de l'Université du Japon). Par la suite, il rentre à la Tôei 東映 en 1953 et commence à mettre en scène en 1961. Tout comme Suzuki Seijun, un de ses premiers longs métrages, *Hakuchû no buraikan* est dans le registre du *yakuza eiga* classique. En 1970, il co-réalise (en remplacement de Kurosawa Akira) avec Richard Fleischer *Tora tora tora* トラ・トラ・トラ, un film sur la guerre du Pacifique.

Mais c'est bel et bien dans le registre du film de gangsters qu'excelle Fukusaku. Il y affirme ses obsessions avec de plus en plus de virulence et va ainsi « révolutionner » le genre. Il va être très actif à partir de 1971 avec *Bakuto gaijin butai* 博徒外人部隊 (Guerre des gangs à Okinawa) et ce pendant cinq années.

Il présente la série des *Jingi naki tatakai* 仁義なき戦い³⁶⁴ « Combat sans code d'honneur » qui comporte cinq films :

Jingi naki tatakai 仁義なき戦い (Combat sans code d'honneur), 1973.

Jingi naki takakai Hiroshima shitôhen 仁義なき戦い 広島死闘篇 (Combat sans code d'honneur, rixes mortelles à Hiroshima), 1973.

Jinginaki tatakai dairisensô 仁義なき戦い 代理戦争 (Combat sans code d'honneur, La bataille pour le remplaçant), 1973.

Jinginaki tatakai chôtôsakusen 仁義なき戦い 頂上作戦 (Combat sans code d'honneur, la stratégie de l'apogée), 1974.

Jingi naki tatakai Kangetsuhen 仁義なき戦い 完結篇 (Combat sans code d'honneur, achèvement), 1974.

364 Scénarisé par Kasahara Kazuo 笠原 和夫 (1927-2002), scénariste spécialisé dans le *jidaigeki* et le *yakuza eiga*

Plus une autre trilogie :

Shin jingi naki tatakai 新仁義なき戦い (Nouveau combat sans code d'honneur) 1974.

Shin jingi naki tatakai kumichô no kubi 新仁義なき戦い 組長の首 (Nouveau combat sans code d'honneur, le col du parrain), 1975.

Shin jingi naki tatakai kumichô saigo no hi 新仁義なき戦い 組長最後の日 (Nouveau combat sans code d'honneur, le dernier jour du parrain), 1976.

Avec ces huit films, il ôte son caractère mythique au *yakuza eiga* et impose un style brut qui inspirera des réalisateurs comme Miike Takashi 三池崇史³⁶⁵ ou Kitano Takeshi 北野武³⁶⁶.

Les héros ou plutôt anti-héros des films de Fukasaku dont les interprètes les plus mémorables sont Sugawara Bunta 菅原文太³⁶⁷ (dans la série des *Jingi naki tatakai*) ou Watari Tetsuya 渡哲也³⁶⁸ (dans *jingi no hakaba* 仁義の墓場) deviennent dès lors des personnages que Ian Buruma qualifie de nihilistes³⁶⁹. Le nouveau *yakuza* est débarrassé

365 Cinéaste né en 1960 à Osaka. Sa filmographie est très riche et variée. Il a réalisé des films de *yakuza* comme la série des *Dead or alive* デッドオアアライブ (de 1999 à 2002) avec Aikawa Shô 哀川翔 et Takeuchi Riki 竹内力. Il tourne d'ailleurs en 2002 un remake de *Jingi no hakaba*, *Shin jingi no hakaba* 新・仁義の墓場

366 Cinéaste né en 1947 à Tôkyô, ses films *yakuza* notoires sont *Sonatine* ソナチネ(1993), *Brother* (2001) et *Outrage* アウトレイジ (2010).

367 Acteur japonais né en 1933 à Sendai 仙台市, son père est le peintre Azama Jirô 狭間二郎. Il a annoncé sa retraite du monde du spectacle en 2012.

368 Acteur japonais né en 1941 dans la province de Shimane 島根県, son vrai nom est Watase Hidehiko 渡瀬道彦.

369 Selon Tourgueniev dans son roman *Père et fils*, le nihilisme est d'abord la doctrine de l'individualisme le plus absolu, la revendication farouche de la dignité humaine se dressant contre toutes les sujétions, religieuses, gouvernementales, morales. Le nihilisme naît du désenchantement devant la découverte de la nature essentiellement imparfaite de l'être humain.

des codes et rituels qui le contrôlaient auparavant et devient l'incarnation d'un voyou destructeur et anarchiste, parfaite antithèse du gangster paternaliste qu'interpréta Tsuruta Kôji 鶴田浩二³⁷⁰ (1924-1987). Pourtant la conclusion du *jitsuroku eiga* sera en certains points similaires à celle du *ninkyô eiga*, à savoir qu'une tentative de rébellion en réaction à un milieu donné est une démarche avant tout solitaire et suicidaire dans sa finalité. Ainsi, les nouveaux héros ne sont plus des figures incarnant un idéal de retenue chevaleresque mais des brutes s'adonnant au combat de rue et au viol comme le personnage d'Okita 沖田 interprété par Sugawara Bunta dans *Gendai yakuza hitokiri yota* 現代やくざ、人斬り 与太 (*Yakuza moderne, un voyou tueur*) « Okita le pourfendeur » et sa suite *Hitokiri yota kyôken san-kyôdai* 人斬り 与太 狂犬三兄弟 (*Yakuza moderne, Les trois frères chiens fous*) (1972). Buruma³⁷¹ définit ce genre de personnage comme suit: « *there is no logical reason for the hideous cruelty indulged in by the Bunta type hero, for his a nihirisuto...The true nihirisuto just smashes his way through the tight web of Japanese society. He is heroic in his utter badness*

Il poursuit: «*The nihirisuto does what nobody else can do, he is a super individualist in a society that suppresses individualism.* »

Le nihiliste peut faire ce que personne ne peut, c'est un super individualiste dans une société qui supprime l'individualisme.

Dans *Jingi naki tatakai* le doigt du même Sugawara se retrouve projeté dans un poulailler après une tentative néophyte et expéditive de *yubitsume* 指つめ³⁷². Cet aspect comique sera exploité par le réalisateur Kitano Takeshi dans un film comme *Kikujirô no natsu* 菊次郎の夏 « L'été de Kikujirô », mettant en scène un ancien *yakuza* devant

³⁷⁰ Acteur et chanteur japonais né à Hamamatsu 浜松, son vrai nom est Ono Eiichi 小野 栄一.

³⁷¹ Op cit p191

³⁷² Section d'un morceau de doigt au niveau de la phalange. Cet acte est effectué pour s'excuser d'une erreur commise.

prendre en charge un enfant ou dans d'autres scènes de ses différents films qui d'après le réalisateur permettent de détendre l'atmosphère. Les personnages du *jitsuroku eiga* sont ainsi représentés pour souligner les origines populaires de la pègre d'après guerre, née sur les docks des grands ports japonais comme résultante de la propagation du marché noir, *yamiichi* 闇市³⁷³. Ce sont des personnages laissant libre cours à leurs émotions en opposition au stoïcisme des personnages centraux du *ninkyô eiga*. C'est pourquoi, dans son comportement, le personnage principal de ce genre nouveau préférera l'action impulsive en réaction à un événement, plutôt que le respect d'un code devenu obsolète. Les valeurs féodales de ce code sont parodiées de manière critique par Suzuki Seijun 鈴木清順³⁷⁴ dans son film de 1966, *Kenka ereji* « Elégie de la bagarre ». Ainsi la sincérité et le dévouement des personnages du *ninkyô eiga* sont-ils remplacés par le nihilisme.

Il existe une tradition héroïque nihiliste au Japon, en littérature comme le remarque Barret en évoquant Tsukue Ryûnosuke 机竜之助, samouraï nihiliste du roman *Daibosatsu tôge* 『大菩薩峠』 (« Le col du Grand Bodhisattva »), le grand Bodhisattva de

373 Au Japon il fit son apparition en 1923 après le grand tremblement de terre de Tôkyô, mis en place par les *tekiya* 的屋 (des camelots ou receleurs que l'on peut considérer comme les ancêtres avec les *bakuto* 博徒 (les joueurs de jeu d'argent) de la pègre moderne. Il se développa grandement après la défaite de 1945 dans les quartiers de Shinjuku 新宿 ou Ikebukuro 池袋 à Tôkyô, ~~et~~ à Umeda 梅田 et Abeno 阿倍野 à Osaka sous la houlette des *Gurentai* 愚連隊 (Voyous de rue).

374 Né en 1923 à Tôkyô, après ses études, il est enrôlé dans l'armée impériale japonaise en 1943. L'expérience de la guerre aura une influence majeure sur son travail en tant que cinéaste. En 1946 il étudie le cinéma à l'académie de Kamakura, puis de 1948 à 1954 il travaille pour la Shochiku, avant d'intégrer la Nikkatsu autre grande maison de production. Il signera la majeure partie de son œuvre pour ce studio. Il débute comme réalisateur en 1956 et développe un style personnel à contre courant des œuvres classiques mais aussi de la nouvelle vague. Son film de 1966 東京流れ者 *Tôkyô nagare mono* (Le vagabond de Tôkyô) avec Watari Tetsuya dans le rôle titre, retiendra notre intérêt pour cette étude, en effet Suzuki fait une description du *yakuza* comme un membre à part entière de la société, confrontant cette dernière à ses incohérences.

Nakazato Kaizan 中里介山 (1885-1944), qui connâtra une adaptation cinématographique avec le film *Orochi* 雄呂血 (1925) de Futagawa Buntarô 二川文太郎 (1899-1966). Le personnage de Tsukue ne rencontre que des ennuis dérivant de l'incompréhension à laquelle il se heurte. Ainsi, il résiste aux arrestations, combattant des hordes de policiers, devenant un bouc émissaire des gouvernants hypocrites.

Dans son analyse, Ian Buruma présente le nihilisme comme faisant partie intégrante de la tradition héroïque japonaise. Le nihilisme pouvant être rattaché à des notions du bouddhisme, ce que Suzuki qualifie en utilisant le terme *mujô* 無情³⁷⁵, se confiant à l'historien du cinéma Satô Tadao. Le *mujô* peut être perçu comme une victoire sur l'ego aboutissant à un esprit sans émotion ni pitié. Le nihiliste devient un individualiste exacerbé dans une société qui l'opprime. Cette figure tient certainement un rôle cathartique pour le public japonais, vivant une rébellion par procuration à travers les nouveaux antihéros du *jitsuroku eiga*.

Cette adhésion du public désireux de renouvellement après quelques années de suprématie du *ninkyô eiga*, s'explique également par le fait que les héros japonais sont davantage jugés d'un point de vue esthétique qu'éthique.

Nous abondons dans le sens de Buruma, qui remarque que le « méchant » peut être un héros dans la mesure où son attitude reste teintée de style.

Nous allons ici étudier plus spécialement deux films de Fukasaku Kinji, *Combat sans code d'honneur*, puis *Le cimetière de la morale*.

3 -Combat sans code d'honneur

A partir de 1963 et ceci pendant une dizaine d'années, *le ninkyô eiga* est un genre à succès avant de décliner. C'est à cette période (début des années 1970) que le producteur

375 "Impermanence".

Sakabe Gorô 日下部五郎 découvre des notes manuscrites rédigées en prison par un authentique *yakuza*, Minô Kôzô 美能幸三 (1926-2010). Ces notes furent remaniées par *Iiboshi Kôichi* 飯干 晃一 (1924-1996)³⁷⁶ et publiées dans l'hebdomadaire *Shûkan sankei* 週刊サンケイ. Le titre en est *Jingi naki tatakai* 仁義なき戦い (Combat sans code d'honneur). Minô a rédigé son histoire comme un testament dans lequel il accuse violemment le fonctionnement interne de la société *yakuza* (*yakuza shakai* やくざ社会). Sakabe souhaite adapter ce récit au cinéma mais vu la nature sulfureuse (qui pourrait devenir dangereuse) du sujet, il pense dans un premier temps en faire un documentaire. Finalement le film verra bien le jour et la rédaction du scénario est confiée à Kasahara Kazuo 笠原和夫 (1927-2002)³⁷⁷, la plume derrière des chefs d'œuvre du *ninkyô* comme *Bakuchi uchi sôchô tobaku* 博奕打ち 総長賭博 (1968), réalisé par Yamashita Kôzoku 山下耕作 (1930-1998) avec Tsuruta Kôji. Kasahara a créé le « boom » du *ninkyô eiga*, cependant il ressent un désaccord entre l'image des *yakuza* que projetaient ses films et la réalité. C'est pourquoi il souhaitait écrire un scénario plus authentique ; ainsi, il se déplaça à Hiroshima pour y rencontrer Minô et put rédiger son scénario en y injectant un réalisme (fait d'anecdotes réelles) absent du *yakuza eiga* jusqu'à présent. Comme nous le verrons plus tard, le personnage de Minô rebaptisé Hirono Shôzô 広能昌三 est un « bon » *yakuza*, suivant le code d'honneur, la morale du milieu (le fameux *jingi* 仁義). C'est pour cela qu'il fut un temps envisagé que le film serait centré sur un autre personnage, Sakai Tetsuya 坂井鉄也³⁷⁸, inspiré de Sasaki Tetsuhiko 佐々木哲彦, beaucoup plus ambigu et opportuniste. Mais le choix de Minô n'est pas anodin : sa différence avec Okita (interprété par le même Sugawara Bunta), sa droiture au milieu de

376 Ecrivain et journaliste japonais.

377 Scénariste japonais, spécialisé dans le *jidaigeki* et le *yakuza eiga*.

378 Interprété par Matsukata Hiroki 松方弘樹, acteur japonais né en 1942.

la fourberie qui l'entoure, nous montrent à quel point le monde des *yakuza* est loin d'être chevaleresque.

Dans la série *Jingi naki tatakai*, très grand succès populaire au Japon, le personnage campé par Sugawara, respectueux envers son *oyabun* (le cupide et manipulateur Yamamori Yoshio 山守義雄³⁷⁹) aspire donc à un certain idéal chevaleresque. Il diffère en cela du personnage qu'il interprète dans la série de deux films *Gendai yakuza hitorikiri yota* dans l'un desquels il défie par son comportement insolent un important « patron » campé par Andô Noboru (né en 1926, ancien *yakuza* devenu acteur) ; ce qui incarne parfaitement la conception de Fukasaku du voyou destructeur et anarchiste (qui correspond à la traduction littérale du terme *yota* 与太). Le film commence avec une image de bombe atomique, l'action du film se passant d'ailleurs dans la ville d'Hiroshima 広島 (ce choix n'est sûrement pas anodin, quant on sait que les plus grands groupes mafieux sont de Tôkyô ou plus traditionnellement de la région du Kansai 関西 (Osaka, Kôbe) dont le célèbre Yamaguchi gumi 山口組). Il se termine par une course de hors bord, ce qui symbolise la renaissance du Japon des cendres de la guerre à la puissance économique qu'elle est en train de devenir.

La scène d'ouverture chaotique au cours de laquelle Hirono, un soldat démobilisé de l'armée impériale (interprété par Sugawara Bunta) sauve une femme japonaise d'un viol par des militaires américains dans le Hiroshima dévasté de 1946, a pour fonction de nous dépeindre ce personnage comme répondant aux critères du héros chevaleresque. Hirono se débat autour du marché noir pour survivre dans le Japon en ruine. Il constitue ainsi une bande formée d'amis qui va vite attirer l'attention du *gang* qui dirige le marché. Après un affrontement avec ce *gang* au cours duquel il va tuer un des chefs *gurentai* 愚連隊

379 Interprété par Kaneko Nobuo 金子信雄 (1923-1995).

(littéralement un voyou, *yakuza* d'un genre nouveau caractéristique de l'après-guerre différent du *yakuza* historique de type *tekiya* ou *bakuto*) il se retrouve emprisonné. En prison, il fait la connaissance d'un *yakuza* nommé Wakasugi Hiroshi 若杉寛³⁸⁰ appartenant au Doigumi 土居組³⁸¹, qui devient son frère de sang, *Kyôdaibun* 兄弟分. Pour sceller leur amitié, ils procèdent au serment du sang (ils s'entaillent les bras et boivent leur sang respectif). Peu après, afin de sortir de prison (il n'y a pas d'infirmier) Wakasugi se fait *Harakiri* 腹切り et requiert l'assistance de Hirono.

Cependant, à sa sortie de prison, il est accueilli par ses anciens compagnons qui ont rejoint le gang rival du Doigumi, la famille Yamamori, le Yamamorigumi 山守組³⁸² (qui a payé pour sa caution). Hirono rentre aussi dans le gang fraîchement fondé. Dès lors les deux factions se livrent une guerre sans merci impliquant des politiciens locaux Nakahara 中原 et Kanemaru 金丸, tous deux conseillers municipaux. Yamamori pratique le chantage affectif et demande à Hirono d'assassiner le chef du Doigumi Doi Kiyoshi 土居清, tentative d'assassinat qui aboutira à un échec. Cependant Hirono dénoncé par un traître interne à son groupe est à nouveau arrêté, se faisant presque tuer à l'occasion de son arrestation. Wakasugi qui avait d'ailleurs rejoint temporairement le Yamamorigumi est trahi par ce dernier et se fait tuer par la police.

Après sa seconde libération, Hirono réalise que la plus grande menace pour son clan, n'est pas le Doigumi mais plutôt la trahison de son propre chef. Ce dernier s'enrichit pendant la guerre de Corée et commence à pratiquer le commerce de la drogue. Une nouvelle guerre

380 Inspiré de l'authentique *yakuza* Onishi Masahiro 大西政寛 (1923-1950) et interprété par l'acteur Umemi Tatsuo 梅宮辰夫 (né en 1938).

381 La famille mafieuse prise pour modèle est le Tsuchiokagumi 土岡組, dirigé par Tsuchioka Hiroshi 土岡博 (1917-1952).

382 Qui a pour modèle le véridique Yamamuragumi 山村組.

des gangs fomantée par Yamamori éclate entre Sakai et Shinkai 新開³⁸³, un autre lieutenant du Yamamorigumi. Shinkai est assassiné sur le quai d'une gare. Puis c'est au tour de Sakai d'être abattu, même si ce dernier avait réussi à faire écrire une lettre de retrait des affaires à Yamamori (qui avait demandé à Hirono de tuer Shinkai).

Le film exprime ici la réalité du monde mafieux d'après-guerre dans lequel les notions de survie et de profit sont plus importantes que celle d'honneur. L'honneur, un concept qui semble avoir disparu avec la défaite est désormais obsolète (on peut se poser la question de savoir si la notion d'honneur a réellement existé un jour dans le monde mafieux, même celui de l'époque d'Edo 江戸時代). Dans ce nouvel univers hyper capitaliste, tout est bon pour s'enrichir, même faire des affaires avec l'armée d'occupation américaine (achat de whiskey comme on le voit au début du film)

Hirono quant à lui appartient à l'ancien Japon et idéalise l'univers mafieux. Il est prêt à se sacrifier mais il évolue en réalité dans un monde corrompu de combat sans code d'honneur, contre lequel il se rebelle. En effet pour la scène finale, Hirono fait irruption aux funérailles bouddhistes de son ami Sakai organisées par ceux qui sont responsables de sa mort, au cours desquelles il manifeste son indignation. Il tire au pistolet sur des plaques en bois où sont écrits les noms de Nakahara, Kaito (un autre kumi) et Okubo 大久保 (un médiateur mafieux). Il se retourne vers Yamamori qui proteste en lui disant qu'il lui reste des balles. Cette scène nous fait penser à celle des funérailles de *Taiyô no kisetsu* (1956), malgré des différences de sens. Hirono tire sur les plaques où sont inscrits les noms de ceux qui l'ont fait assassiner, en cela il défend l'honneur posthume de son ami en s'adressant avant son acte à sa photo avec ces mots : « *Techan konna koto shite morote manzoku ka, manzoku janakarô* てっちゃん、こんなことしてもろて満足か、満足じ

383 Interprété par l'acteur Mikami Shinichirô 三上真一郎, né en 1940. Que l'on a pu voir dans *Kawaita mizuumi* 乾いた湖 ou encore 血は渴いてる de Yoshida Kijû.

やなかろう », « Techan³⁸⁴, es-tu content de ces funérailles ». Alors que Tsugawa Tatsuya dans *Taiyô no kisetsu* lance un projectile de rage sur la photo d'Eiko sa petite amie morte par sa faute lors de ses funérailles.

D'un point de vue esthétique, à la différence des choix stylistiques de Suzuki Seijun, Fukasaku choisit d'adopter durant les années 70 un cinéma à la forme austère et chaotique dont le contenu vise à critiquer la société japonaise d'après-guerre dans ses disparités sociales. Avec « Guerre des gangs à Okinawa » et surtout « Combat sans code d'honneur », il impose un style brut et dépouille le *yakuza eiga* de son aspect mythique, aspect par lequel les *yakuza* représentaient les successeurs des *bushi* 武士 d'antan.

Fukasaku met en scène des personnages dont la violence est l'expression de leur caractère désemparé, n'ayant plus d'autre choix. A la fin des années 70, Fukasaku s'éloigne des studios tout en continuant à explorer le thème de la violence par le biais de rivalités entre gangs. En signant des films plus personnels comme *Kenkei tai soshiki bôryoku* « Cops versus Thugs » (1975) et surtout *Le cimetière de la morale* (1975), Fukasaku présente une vision pessimiste où une volonté de réalisme se débat avec une représentation manichéenne du bien et du mal. Mark Schilling³⁸⁵ décrit le style du *jitsuroku eiga* comme étant une approche de cameraman du journal télévisé qui filme le carnage mais se tient d'émettre un jugement. La loyauté du personnage principal du *jitsuroku eiga* est conditionnelle, il vit avant tout pour lui-même, assurant sa propre survie dans un milieu hostile et ne mesurant pas forcément les conséquences de ses actes. Il est d'essence *gurentai*, voyou des rues plus que descendant de *bushi*.

Le style de Fukasaku décrit par Max Tessier comme « *un prétexte à des débordements*

384 Diminutif du prénom Testuya.

385 Dans *The Yakuza Movie Book, A Guide To Japanese Gangster Films* de Mark Schilling, Stone Bridge Press, 2003.

de violence stylisée »³⁸⁶ est reconnaissable à un montage très énergique, au rythme haché, inspiré du néo-réalisme italien. On peut également noter dans le style de Fukasaku des réminiscences de la nouvelle vague française et de leurs suiveurs américains tels que William Friedkin³⁸⁷ et Martin Scorsese³⁸⁸ qui combinent les traits stylistiques de la Nouvelle vague avec le film de série B ou le film de genres à la façon de Samuel Fuller³⁸⁹ ou Don Siegel³⁹⁰. Donc stylistiquement parlant assez éloigné du *yakuza eiga* des années 1960, son personnage central en reste pourtant proche par ses intentions.

Néanmoins l'impact qu'eut *Jingi naki tatakai* détruisit complètement le *ninkyō eiga* et lança une nouvelle mode pour des films de *yakuza* réalistes, le *jitsuroku eiga*. Mais pour Fukasaku, dépeindre la vérité n'avait pas pour objectif de lancer une mode, c'était le but même de l'exercice. Exercice qu'il poursuivra dans ce qui est peut être son film le plus personnel et dont il est le plus fier, *Jingi no hakaba*, Le cimetière de la morale.

386 Max Tessier, *Le cinéma japonais*, Paris, Nathan, 1997, p.67.

387 Cinéaste américain né en 1935. Son film de 1971 *The French Connection* avec Gene Hackman est peut être le film le plus comparable à ceux de Fukasaku à la même époque.

388 Cinéaste américain né en 1942. Il traite de l'univers mafieux italo-américain dans de nombreux films dont *Mean streets* avec Robert DeNiro et Harvey Keitel de 1973.

389 Cinéaste américain (1912-1997). Son travail fut apprécié par les membres de la Nouvelle vague (principalement par Luc Moullet) puis plus tard par les cinéastes américains Jim Jarmusch et Quentin Tarantino.

390 Cinéaste américain (1912-1991). En 1971, il réalise *Dirty Harry* avec Clint Eastwood.

4-Le cimetière de la morale



Le personnage principal de *Jingi no hakaba* 仁義の墓場, inspiré de la vie d'un authentique *yakuza* ³⁹¹ nommé Ishikawa Rikio 石川力夫 (1926-1956) est interprété par Watari Tetsuya ³⁹² dans le film de 1975 de Fukasaku Kinji, que l'on peut considérer comme son film le plus personnel. Il était originellement prévu que le rôle de Sakai Tetsuya dans *Jingi naki tatakai* soit attribué à Watari qui voulait participer au *jitsuroku eiga* de la Tôei. Le script écrit par Kamoi Tatsuhiko 鴨井 達比古 (1943-2001) ³⁹³ est basé sur un roman

391 De nombreux *yakuza* ont raconté leur vie d'aventures, comme Ijichi Eiji 伊地知栄治 dans *Mémoires d'un Yakuza*, Arles, Picquier., 1992.

392 Watase Michihiko 渡瀬 道彦 de son vrai nom est un acteur japonais né en 1941 à Yasugichi 安来市 (département de Shimane 島根県), un 28 décembre tout comme Ishihara Yûjirô (ils ont sept ans d'écart). Il grandira sur l'île d'Awaji, Awaji shima 淡路島 (au large de Kôbe). Il est diplômé de l'université Aoyam, Aoyama Gakuin daigaku 青山学院大学 puis entre à la Nikkatsu en 1964. En 1968 il joue le rôle d'un gangster solitaire dans la série de films *Burai* 無頼. Il se fait dès lors appeler 裕次郎 2 世 (Yûjirô deuxième du nom). Il est également le héros du *Vagabond de Tôkyô* de Suzuki Seijun. En 1971 il quitte la Nikkatsu pour Ishihara pro (la compagnie de production d'Ishihara Yûjirô). A partir des années 1980, on le verra plus dans des rôles à la télévision. Son frère cadet Watase Tsunehiko 渡瀬 恒彦 né en 1944 est également acteur.

393 Scénariste japonais qui travailla pour la Tôei et la Nikkatsu, sur des scénarios de séries de films tels que *Mamushi no kyôdai* まむしの兄弟 (Les frères vipères) avec Sugawara Bunta et Kawachi Tamio 川地 民夫, *Onna banchô* 女番長 (Leader de gang de filles) ou encore *Shin Joshû sasori* 新・女囚さそり de Kohira Yutaka 小平裕 qui fut justement assistant-réalisateur sur *Jingi no hakaba*.

de Fujita Gorô 藤田五郎 (1931-1993)³⁹⁴.

Le film s'ouvre sur des séquences montrant des photos d'enfance du vrai Ishikawa et des voix-off décrivent son comportement, sa personnalité. On le décrit comme étant un enfant intelligent, bon à l'école mais également comme une forte tête pour qui devenir yakuza relevait de la fixation. Il semblerait que Fukasaku ait eu du mal à cerner la personnalité complexe d'Ishikawa, par exemple pourquoi il a fait graver sur sa pierre tombale le nom d'Imai Kôsaburô 今井幸三郎 (interprété par Umemi Tatsuo 梅宮辰夫³⁹⁵, son *kyôdaibun* (qu'il a lui-même assassiné) et le mot *Jingi*. Il a donc pris pour point de départ les témoignages sur l'enfance d'Ishikawa qu'on peut entendre au début du film. Par exemple : « *Il pleurait parfois deux, trois heures quand il lui arrivait quelque chose* », « *Il a perdu sa mère très jeune* ». Et s'est posé la question de ce qu'allait devenir un enfant comme cela à l'âge adulte. Il a en conclu que ce dernier chercherait à détruire les limites, exploserait de colère au moment où il serait encerclé mais également à faire de son mieux pour devenir *amaenbô* 甘えん坊³⁹⁶.

Lorsque l'on réfléchit sur le sens profond du film, on ne peut le faire sans avoir en tête que Fukasaku appartient à la génération des individus qui étaient collégiens au moment de la défaite de l'armée impériale japonaise. Enfant, il a reçu une éducation d'endoctrinement militariste comme tous ceux de sa génération. Cependant, au cours de son adolescence et donc de la défaite du Japon, il a été témoin de la destruction totale de

394 Romancier spécialiste du *Ninkyô Shosetsu* 任侠小説 (roman *ninkyô*). Il est à l'origine de la série de films *yakuza* *Burai* 無頼 (mot qui vient du terme *Narazu mono* ならず者 (bandit, vaurien) avec Watari Tetsuya : *Burai hitokiri Gorô* 無頼・人斬り五郎 (Truand, Gorô le tueur), *Burai, kurobi kubi* 無頼・黒ヒ首 Truand, coup noir), 1968 et *Burai, korose* 無頼・殺せ (Truand, Tue), 1969. Il se donne la mort dans un hôtel en 1993.

³⁹⁵ Acteur et chanteur japonais né en 1938.

³⁹⁶ Enfant gâté cherchant la sollicitude de ses supérieurs (concept d'*amae* – réclamation de sollicitude - de DOI Takeo).

l'autorité des adultes, obligés de se rendre à l'occupant américain. Il a probablement éprouvé de la haine à l'égard de cette autorité qu'on lui avait imposée mais qui devenait obsolète par la force des événements. On retrouve cette colère chez le personnage d'Ishikawa, *yakuza* aux lunettes de soleil noires s'adonnant à la consommation de drogue, qui est à la fois un véritable nihiliste mais également le parfait bouc émissaire d'une société en reconstruction. En effet, dans l'immédiat après-guerre, Fukasaku (tout comme Imamura) a vu apparaître le marché noir, la criminalité, de nouvelles mœurs assez confuses. Pour lui qui a connu l'ordre de l'époque impérialiste³⁹⁷, ce fut à la fois un choc (celui d'avoir été trompé par une idéologie ayant échoué) et un ressenti de liberté, doublé d'une haine du militarisme. La vision du *Cimetière de la morale* évoque à Satô Tadao³⁹⁸ le film *Yoidore tenshi* 酔いどれ天使 « L'ange ivre » de Kurosawa Akira de 1948 avec l'inoubliable Mifune Toshirô 三船敏郎³⁹⁹ (1920-1997). Matsunaga 松永, le personnage joué par Mifune, touché par balle, va se faire soigner chez un médecin alcoolique, le docteur Sanada 真田 (Shimura Takeshi 志村喬⁴⁰⁰). Celui-ci découvre que Matsunaga est également atteint de tuberculose, mais il refuse de se soigner (dans un premier temps). De plus Matsunaga est en rivalité avec son « boss » Okada 岡田

397 Pendant l'ère Shōwa 昭和時代 de 1926 à 1945.

398 Dans *Seishun eiga no keifu* 青春映画の系譜 (Filiation du film sur la jeunesse), Akita shoten 秋田書店, 1976, p257.

399 Peut être le plus grand acteur japonais, surnommé au Japon *Sekai no Mifune* 世界のミフネ (Mifuné mondial) et en Occident *The wolf* (le loup) ou *The shogun* (le seigneur). Il a joué dans de très nombreux films japonais tels que *Rashōmon* 羅生門 (1950) et *Shichinin no samurai* 七人の侍 (1954) de Kurosawa ou Miyamoto Musashi 宮本武蔵 (1954) de Inagaki Hiroshi 稲垣浩 (1905-1980). Mais également dans des films mexicains, américains et français, *Soleil rouge* (1971) de Terence Young avec Alain Delon. Ainsi que dans la série américaine *Shogun* 将軍 (1980).

400 Acteur japonais (1905-1982).

(Yamamoto Reizaburô 山本礼三郎) qui veut lui retirer son territoire. Après une lutte acharnée, il se fera d'ailleurs tuer par ce dernier. D'après Satô, la vision de ce film aurait exalté Fukasaku, qui voulut reproduire le désespoir de Mastunaga, car pour lui il cristallise la vivacité de cette liberté au bord de l'abîme et il représente la pensée d'après-guerre.

Mark Schilling⁴⁰¹ fait quant à lui un rapprochement entre *Jingi no hakaba* et *Gendai yakuza : hitokiri yota*. Pour lui: « *Both films feature mad-dog heroes, who violate the rules of yakuza society and pay the inevitable price. The two films also serve as bookends to peak of Fukasaku's career* ». Les deux films ont pour héros des chiens fous, qui enfreignent les lois de la société *yakuza* et en payent le prix. Il poursuit: « *Both films take outlaw-against-the establishment theme to new limits, with their heroes battling not only the usual underworld enemies, but the entire world; Jingi no hakaba plunges to darker depths however* ». Les deux films repoussent les limites du thème hors la loi contre l'establishment, avec ses héros qui combattent non seulement leurs ennemis habituels de la pègre mais aussi le monde entier, ce qui est nouveau. *Jingi no hakaba* plonge dans des profondeurs plus sombres cependant. Toujours pour Schilling⁴⁰², Ishikawa: « *He is not only wild at heart but possessed of a death wish, not just untamable but unmoored from human society* ». Il n'a pas seulement un cœur sauvage mais il est possédé par un désir de mort

Il se trouve qu'Ishikawa a réellement existé comme nous l'avons vu, et qu'il est originaire de la ville de Mito tout comme Fukasaku. Il fut *yakuza* pendant la guerre, période pendant laquelle il menait une existence sans raison. Emprisonné en 1944, il se

⁴⁰¹ Dans *The Yakuza Movie Book, A Guide To Japanese Gangster Films*; Berkeley California, Stone Bridge press, 2003, p220.

⁴⁰² Op cit, p221

suicida pendant son incarcération. Il est difficile dans l'histoire du cinéma japonais (jusqu'en 1975 tout du moins) de trouver un autre personnage à l'existence aussi chaotique et violente. On peut penser que les deux films précédents de Fukasaku, la série des *Hitokiri Yota* 人斬り 与太, font allusion à la façon d'être d'Ishikawa comme nous venons de le voir. La folie d'Ishikawa ne réside pas uniquement dans le fait d'avoir tourné le dos à la société et d'être devenu *yakuza*, mais surtout de mépriser complètement l'ordre hiérarchique du monde *yakuza*.

En effet, dans la *yakuza shakai* やくざ社会 (société *yakuza*), on doit témoigner du respect et faire preuve d'obligeance à l'égard de son supérieur. Ce rapport est représenté par la relation hiérarchique *oyabun* (la figure paternelle) *kobun* (l'enfant, le disciple), fonctionnant sur le même schéma que la relation *senpai* 先輩 (l'aîné) *kôhai* 後輩 (le cadet), qui se base sur un critère de différence d'âge proche du droit d'aînesse qui est applicable à tous les japonais. La parenté fictive du rapport *oyabun-kobun* concerne principalement le monde du travail dont elle devient le principe de fonctionnement, proche des relations de travail de type traditionnel qui s'explique par le système social en vigueur au Japon qui d'une certaine manière valorise moins l'individu que la collectivité. Ce rapport que l'on retrouve au cœur de la problématique du « système » *yakuza*, s'étend au monde politique, au monde culturel et jusque dans les familles ordinaires (même si ce schéma traditionnel est quelque peu remis en question pour l'archétype familial de la société actuelle). On peut prendre pour exemple les maires qui deviennent dans la logique de ce rapport les *kobun* des préfets, étant leurs représentants. Cette société verticale symbolisée par le type de rapport que nous venons d'explicitier trouverait son origine dans le système de différenciation en classes qui s'est imposé à l'époque Edo. Ce système basé sur l'exploitation s'est heurté à une résistance en groupe, comme ce fut le cas des révoltes paysannes qui agitèrent le pays, ou encore la formation d'un monde parallèle de «

voyouterie » incarné par les *bakuto* et *tekiya*. Ino Kenji 猪野 健治 dégage l'idée de l'établissement d'un mode de libération propre au Japon, où il n'est pas question d'une confrontation directe avec le pouvoir mais plutôt de la création d'une échappatoire via un autre « monde » permettant une existence plus libre⁴⁰³. On peut aisément appliquer ce principe au monde des *yakuza*, qui sont pour la plupart de condition très modeste, subissant une ségrégation ou faisant l'objet de préjugés tenaces. (Benjamin Fulford et Nakaya Shin'ichi 中矢伸一 notent la présence de *Sanka* 山窩, les « gitans japonais » – dépositaires d'un physique plus « Jômon » – et de *burakumin*, parmi les « gros bras » *yakuza*. *Yami no shûen to chikyû no gannen* 『闇の終焉と地球の元年』, chap. II, p. 154-159, Tôkyô, *Voisu*, avril 2012.) . Ces personnes aspirent à une vie meilleure, une vie qui leur est refusée à cause de leurs origines. Le monde *yakuza* devient un palliatif à cette frustration et une manière de s'extirper de sa condition première. Dans la société *yakuza* qui s'est créée en réaction au système de ségrégation des classes, même si l'on constate des différences de statut ou encore de ressources financières, une ségrégation fondée sur des critères de nationalité, d'origine ou de condition est impossible. En effet, ces facteurs sont considérés comme n'altérant en rien les possibilités d'un individu. Dès lors, les capacités d'un individu donné témoignant comme il se doit une allégeance à son chef, peuvent lui permettre de gravir les échelons au sein d'un groupe

Les *yakuza* représentent de ce fait une contre culture avec ses règles inspirées de la société japonaise de référence, mais auxquelles on apporte des modifications. Lorsqu'on

403 Ino évoque dans son ouvrage *Yakuza to Nihonjin* le monde du *yûgei* 遊芸, formé par un système d'arts divers comme l'*ikebana* (l'art floral), le *shamisen* (instrument traditionnel) etc. Pour ces activités, l'accumulation d'expérience et de pratique permet l'accession aux places d'honneur. Ainsi dans cette configuration, ne serait-ce que temporairement, la primauté du rang social disparaît. Ce qui fait du *yûgei* un univers à part, aux règles de fonctionnement différentes.

entre dans un groupe *yakuza*, on voit sa force personnelle amplifiée, un esprit de corps avec ses camarades se crée et on tire du prestige de son appartenance à une telle organisation. Une constitution privée définissant les règles du groupe permet le respect de l'ordre au sein de celui-ci. A l'intérieur du *kumi* 組 (clan), on forme une famille *ikka* 一家 dans laquelle on appelle le *kumichô* 組長 (chef du clan) *oyaji* 親父 (terme familier pour désigner le père), la femme de ce dernier *anesan* (grande sœur) et ses *senpai*, *aniki* 兄貴 (terme familier pour grand « frère »).

Ainsi les *yakuza* s'organisent en « familles » dans lesquelles le lien de parenté est fictif. La famille au Japon telle que la présente Jean-Claude Jugon⁴⁰⁴ est dominée par le concept de l'*ie* 家 (la maison) qui est considérée comme la cellule de base de la société. L'*oyabun* détient le pouvoir absolu au sein de son clan. Il gère une entreprise qui est le plus souvent légale en parallèle d'activités illégales et assume le devoir de protéger ses *kobun*. Le *kobun* quant à lui devra mettre sa vie à la disposition de l'organisation, ne pas hésiter à se mettre en avant lors d'affrontements avec d'autres gangs. Il devra se préparer à pouvoir endosser la responsabilité d'un crime commis ou commandité par un *oyabun* et aller en prison à sa place (fait très apprécié qui pouvait promettre à un bel avenir à sa sortie de prison chez les bandes *yakuza* traditionnelles). David Kaplan et Alec Dubro⁴⁰⁵ citent le sociologue Iwai Hiroaki 岩井弘融⁴⁰⁶ rapportant les formules prononcées lors de la cérémonie d'intronisation d'un nouveau membre :

A partir de maintenant, vous n'avez plus à vous occuper de rien d'autre jusqu'à votre

404 Dans *Petite enfance et maternité au Japon, perspectives transculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002. L'auteur présente la situation matrimoniale au Japon comme se fondant sur un axe hiérarchique vertical. Ce modèle est reproduit dans l'organisation des rapports entre travailleurs et entreprises.

405 Dans *Yakuza, la mafia japonaise*, p.43.

406 Auteur de *Bôryoku : nibon no yakuza* (Violence : les *yakuza* japonais), Tôkyô, Heibonsha, 1957.

mort. L'*oyabun* est votre seul parent ; suivez-le à travers l'eau et à travers le feu !

Cette formule semble assez révélatrice du degré de soumission qu'implique la relation *oyabun-kobun*. On attend dès lors dans ce système d'obéissance totale, du jeune *yakuza* qu'il puisse se dresser comme un rempart entre son chef et des agresseurs potentiels. Comme on protégeait un seigneur à l'époque féodale. Pourtant, Ino Kenji⁴⁰⁷ présente une autre vision de ce rapport qui ne découlerait pas fondamentalement de la pensée féodale, mais plutôt d'une nécessité absolue de contrôle et de solidarité de chaque instant dans l'éventualité d'un accrochage avec d'autres organisations, ce qui était assez fréquent par le passé. On peut noter à ce sujet comme nous l'avons évoqué que la « loi » *yakuza* traditionnelle stipule que les combats entre membres de différents clans doivent se dérouler loin de la société légale et ne pas mettre en danger des gens ordinaires. Ceci n'a pas toujours été respecté selon les différentes époques depuis l'émergence des *yakuza*. Après guerre, on assiste même à une véritable guerre avec des affrontements en plein jour, à la suite de la tentative d'assassinat de Taoka Kazuo 田岡一雄 en 1978⁴⁰⁸.

Taoka fut un *oyabun* très puissant, contrôlant par le biais de son clan de nombreux autres gangs. Il est le parfait exemple de ce que devint le rôle d'*oyabun* dans les années 1950-60. Les gangs d'avant guerre représentaient de petites structures comportant peu de membres, une cinquantaine au maximum. Ceux d'après guerre comme le *Yamaguchi gumi* que dirigeait Taoka prirent une toute autre ampleur en rassemblant des centaines voire des milliers de membres de gangs affiliés, encadrés par des sous-*oyabun*.

407 Dans *Yakuza to Nihonjin* ヤクザと日本, Tôkyô, Gendai shokan 現代書館, 1993.

408 Thierry Crétin souligne un paradoxe intéressant dans *La mafia, idées reçues* entre l'importance de la réputation à pouvoir tuer ainsi que la culture de la mort inhérente aux mafias et la préférence pour une corruption plus discrète, qui attire moins la police et la désapprobation des populations. Crétin définit la violence mafieuse comme « utilitaire, dernier argument après l'échec de la corruption. »

Chaque gang dispose d'un territoire où il gère ses affaires comme il l'entend, tout en respectant les règles spécifiques aux *yakuza*. Une redevance ainsi que des sommes à l'occasion de fêtes, funérailles ou cérémonies diverses sont versées à destination des sphères plus hautes de la hiérarchie. Ainsi l'*oyabun* d'après guerre n'est-il plus mêlé directement aux menus trafics et autres rackets.

Actuellement, les syndicats du crime les plus importants sont le Yamaguchi gumi⁴⁰⁹ 山口組 cité plus haut, l'Inagawa-kai⁴¹⁰ 稲川会 puis le Sumiyoshi-kai⁴¹¹ 住吉会 ou Sumiyoshi rengô 住吉連合. Dans ces syndicats, on retrouve au dessous du chef, le *kumi chō*, ses adjoints les *wakagashira hosa* 若頭補佐 (jeunes chefs adjoints), dont l'un est désigné comme lieutenant : le *wakagashira* 若頭 (jeune chef), puis des subalternes : les *wakashū* 若衆 (jeunes hommes) qui commandent aux *kumiin* 組員 (membres). Des alliances collatérales avec un autre individu extérieur ou non à la bande sont possibles, ce sont des relations de *kyōdai* 兄弟 (frère) ou *shatei* 舎弟 (jeune frère). La pauvreté, la marginalisation ou encore la discrimination peuvent être à l'origine de l'entrée dans un syndicat du crime.

Dans un premier temps, Ishikawa est juste un jeune *yakuza* turbulent et violent mais qui respecte encore les « règles » (il fait partie d'un *kumi*, le Kawadagumi 河田組). Au début du film, on apprend d'ailleurs qu'il a passé une année en prison (en 1943) pour avoir battu un *yakuza* d'un clan rival qui avait critiqué inconsidérément son *oyabun*. Il a donc la fidélité d'un bon *yakuza* et est déjà malgré son jeune âge bien placé dans la hiérarchie (ce n'est pas un simple *kumiin*). Ainsi, il est comparé par une voix-off à un ballon gonfable (*fūsen* 風船) qui serait monté très haut mais aurait éclaté en vol.

409 Selon l'estimation de la police nationale japonaise on dénombre 17500 membres de ce syndicat en 2001.

410 Gang de Tôkyô qui recense 5100 membres en 2001.

411 Bureau principal à Tôkyô, 6200 membres également en 2001.

Comparaison fort judicieuse, car plus on avance dans le film et plus il se met à refuser tout modèle vertical : il s'oppose ainsi vertement à son *oyabun* (ce dernier finit même par le craindre) et à ses *anikibun*, tel un chien fou incontrôlable.

A vingt ans c'est un *chimpira* (traduction) du marché noir, il s'attaque à tous ceux qui se présentent devant lui, bandes adverses japonaises ou étrangères (taïwanaises et coréennes (du Nord et du Sud)⁴¹², *sankokujin* 三国人). Il a cependant un ami (rencontré au cours de sa détention) au marché noir, un certain Imai Kosaburô qui possède sa propre bande de *gurentai* et deviendra plus tard le chef de l'Imai gumi 今井組. C'est à la suite d'une rixe très violente avec des trafiquants taïwanais qu'il entre par effraction chez Chieko 地恵子 (Takigawa Yûmi 多岐川裕美⁴¹³) pour y cacher son arme de poing. En venant plus tard la récupérer, il en profite pour violer la pauvre jeune fille (qui tombe cependant amoureuse de lui).

Ishikawa se montre réfractaire à toute compromission (ou proposition d'alliance) : il veut devenir un caïd et pour cela transgresse des interdits qui en font l'incarnation de tous les torts. Un soir où il se trouve dans un bar, il blesse grièvement un certain Aoki (interprété par Imai Kenji 今井健二⁴¹⁴) du clan Ikebukuro shinwa-kai 池袋親和会, ce dernier ayant agressé sa compagne. Cette attaque déclenche une guerre des clans sur le territoire du Kawada gumi se trouvant à Shinjuku 新宿. Le *daikanbu* 大幹部 (parrain)

412 En effet, les Américains ont libéré les populations des anciennes colonies japonaises ou pays conquis qui avaient été amenées de force au Japon pour travailler dans des usines d'armement par exemple. Ces populations sont animées d'un fort ressentiment envers les Japonais. Cependant, on peut noter ici que si on se réfère à l'ouvrage sur la mafia japonaise de Kaplan et Dubro mentionné plus haut, certains *oyabun* d'après guerre sont d'origine coréenne et commandent ainsi à des Japonais.

413 Actrice japonaise née en 1951 qui eut son premier rôle en 1974 dans le dérangent *Seijûgakuen* 聖獣学園 (Le couvent de la bête sacrée) de Suzuki Noribumi 鈴木 則文.

414 Acteur japonais né en 1932

de l'Ikebukuro shinwakai, Kajiki 梶木⁴¹⁵ cherche à venger son subalterne et les deux clans se font face. C'est par une médiation monnayée entre Nozu Ryûnosuke 野津竜之助 (un chef de clan briguant un mandat de député) interprété par Andô Noboru et un certain Sugihara 杉浦 et l'intervention de la MP (*military police*, la police militaire américaine) que l'affrontement est évité.

En guise de remerciement Ishikawa fait exploser la voiture de Nozu en jetant dans le réservoir à essence une cigarette allumée. Kawada 河田修造⁴¹⁶ le réprimande et le bat violemment pour ses fautes. Ishikawa part puis revient le soir avec un couteau et poignarde son *oyabun*. Il est incarcéré après ce coup d'éclat et en prison il devient l'homme à abattre. Malgré cela, il ressort vivant de prison mais il est cependant banni de Tôkyô pour une période de 10 ans et se rend donc à Osaka, il demande à Chieko de travailler pour lui dans une maison de *geisha* (en fait une maison close) pendant son absence.

Dans le quartier de Kamagasaki 釜ヶ崎, une prostituée l'initie à l'héroïne à laquelle il devient accroc. Malgré son bannissement, il revient au bout d'une année à Tôkyô avec un compagnon d'infortune héroïnomane lui aussi, Ozaki 小崎⁴¹⁷. Imai, devenu un *yakuza* influent, accepte tout de même de l'accueillir puis de le cacher dans une « planque ». Mais pour Ishikawa dont l'état psychologique se détériore de plus en plus⁴¹⁸ à cause de la drogue, Imai lui manque de respect. Aussi, un soir, ivre de colère il vient l'assassiner à coups de revolver.

415 Interprété par Narita Mikio 成田三樹夫 (1935-1990).

416 Interprété par Hana Hajime ハナ肇 (1930-1993).

417 Interprété par Tanaka Kunié 田中邦衛 (né en 1932)

418 Il se trouve que pendant le tournage Watari Tetsuya eut de réels problèmes de santé assez graves, ce qui influença sa façon de jouer et donne une certaine crédibilité à son rôle de personnage rongé par la consommation de drogue.

Ce faisant, il fait voler en éclats la notion de respect du code d'honneur jusque là en vigueur au sein de la pègre japonaise (s'il la détruit, c'est bien qu'elle existe encore, car on ne brise pas quelque chose qui n'existe plus). Sa cachette est découverte et il se retrouve cerné par la police, les membres des clans Kawada et Imai. Cette scène, au cours de laquelle il se défend en ouvrant le feu sur ses assaillants qui finissent par le canarder de pierres, rappelle la scène sacrificielle du *ninkyô eiga* où le héros *yakuza* se retrouve seul à lutter contre une horde d'ennemis. A part qu'ici le sens en est inversé, Ishikawa ne lutte pas pour le *jingi* (bien au contraire il l'a transgressé), pour l'honneur de son clan mais pour sa propre survie. Il se retrouve seul contre tous, son incapacité à respecter les règles de la société (*yakuza*) dans laquelle il évoluait, sa volonté consciente ou non de changer les règles de celle-ci le mettent dans cette situation. Si la différence de style entre les deux genres du *yakuza eiga* (*ninkyô et jitsuroku eiga*) est indéniable, la nature du « héros » *yakuza* reste parfois similaire, à la différence qu'il évolue ici dans un monde qui n'est plus régi par la notion de *giri-ninjo* 義理・人情, ce qui fait évoluer également son comportement personnel.

Il est capturé et condamné cette fois à 10 ans de réclusion en 1950. Peine qu'il n'effectuera pas puisque Chieko paye pour sa caution. Il recouvre ainsi la liberté.

Ce qui est étrange avec cet homme, c'est qu'il n'a aucun sens du calcul, il agit instinctivement. Il va et vient chez l'*oyabun* qu'il a poignardé comme si de rien n'était, la scène au cours de laquelle il vient demander un territoire en croquant les os de sa femme⁴¹⁹ (incinérée dont les restes se trouvent dans une boîte qu'il transporte partout avec lui) en est l'illustration.

419 Cette dernière atteinte de tuberculose se donne la mort en 1951. Elle était devenue Madame Ishikawa dix jours avant, la voix off du film nous indique qu'on ne sait pas si ce mariage a été voulu par Rikio ou elle même. Ce décès affecte beaucoup Ishikawa.

Par la suite, il fait construire sa propre tombe (celle du titre du film), sur laquelle il inscrit son nom et celui d'Imai, ainsi que les caractères *jingi* 仁義. Cet homme qui a bafoué toute morale veut garder après sa mort ce concept gravé sur sa tombe : c'est à la fois paradoxal et pathétique. L'être humain, peu importe le milieu dans lequel il évolue, cherche une ligne directrice à suivre. Ishikawa avait probablement l'intention de suivre cette ligne, ainsi lorsqu'il frappait tout de suite une personne qu'il n'avait pas appréciée, il pensait que c'était là agir en vrai *yakuza* : c'était fait sans vice, sans malice. Il suivait une logique, qu'il pensait être la bonne, et dans sa logique, son adversaire ne lui en voudrait pas de manière personnelle, d'où son attitude désinvolte. Dans ce même ordre d'idée, épouser la femme qu'il a violée n'est pas quelque chose qu'il souhaite réellement mais il pense que cela obéit à une sorte de code. Bien évidemment, pour la société, cet homme possède une logique anormale, même dans le monde *yakuza*, il est vu comme quelqu'un de fou, de bizarre. Pour Fukasaku, faire un film avec un tel personnage central qui n'est même pas compris par les *yakuza* eux-mêmes fut une démarche complexe mais intéressante, dans la lignée des chroniques du *jitsuroku eiga*.

Le fait qu'il soit de nouveau en liberté devient problématique pour le clan Kawada, donc des membres du clan l'attaquent, armés de sabres japonais (*katana* 刀) dans un cimetière. Il est grièvement blessé mais survit et est renvoyé en prison.

Dans le monde, il y a toujours des jeunes qui ont une jeunesse difficile à comprendre, ce que ce film illustre avec force : Ishikawa est insaisissable, voire incompréhensible et ce même dans une société parallèle comme la société *yakuza*, *yakuza shakai*.

Dans « L'ange ivre », Kurosawa avait dans l'intention de décrire négativement son personnage principal, donc le fait que les spectateurs éprouvèrent un engouement pour ce dernier n'était pas du tout prévu. Le personnage de Matsunaga est en accord total avec son style de vie, en respectant les principes de celle-ci, ce qui le rendit étincelant auprès

du public. Dans le cas de *jingi no hakaba* qui se passe à la même époque avec un style de héros similaire (à la différence qu'Ishikawa est inspiré d'un personnage réel), que penser du personnage principal ? Il est d'une certaine manière assez naïf, voire enfantin, car on a l'impression qu'il est violent par hasard, mais si l'on analyse son agressivité d'un autre angle, on se rend compte qu'il ne sait pas se contrôler, il ne respecte pas le concept du *gaman* 我慢 (prise sur soi) si cher aux Japonais. Pour lui, faire des concessions, c'est être défaitiste, faible.

Ishikawa est un antihéros tragique dont la déchéance autodestructrice et l'arrogance le mènent au suicide. En effet, en 1956, il se jette du toit de la prison⁴²⁰, en laissant comme testament les mots suivants gravés sur le mur de sa cellule: *Oowarai, sanjûnen no baka sawagi* 大笑い、三十年の馬鹿騒ぎ (Trente ans de vie, trente ans de bordel, quelle rigolade).

Black rain

Ce film américain de Ridley Scott⁴²¹ sorti en 1989 qui partage un titre identique avec le film d'Imamura Shôhei sorti la même année, *Kuroi ame* 黒い雨⁴²², pourrait être considéré comme un *jitsurokueiga*. Tourné à Osaka avec un *casting* japonais conséquent

⁴²⁰ Pour Schilling, op cit p221 : « *Jingi no babaka rejects the illusion of an honorable end (or cool one) ; Ishikawa dies with, not a grand gesture, but a plunge into stark oblivion* » “Le cimetière de la morale” rejette l'illusion d'une mort honorable ou glorieuse, Ishikawa meurt non pas dans un beau geste, mais en plongeant dans un sombre oubli. Cette vision peut être cependant discutée selon nous. La scène du suicide d'Ishikawa est mise en scène et appuyée par une musique particulière. Il ne meurt pas pour l'honneur de son clan (comme l'exige le suicide rituel au Japon) mais de par sa propre volonté. En cela sa mort n'est certes pas honorable mais elle fait d'Ishikawa un parfait héros nihiliste.

⁴²¹ Metteur en scène britannique né en 1937, connu pour ses succès : *Alien* (1979) *Blade runner* (1982) ou encore *Gladiator* (2000)

⁴²² Adapté du roman du même nom d'Ibuse Masuji 井伏 鱒二 (1898-1993), paru en 1965. Dont le titre fait référence à la pluie noire qui s'abattit sur la ville d'Hiroshima après l'explosion de la bombe atomique.

dont les *stars* Takakura Ken et Matsuda Yûsaku ou encore Wakayama Tomisaburô 若山 富三郎⁴²³, il présente la fracture entre deux types de *yazuka* en plus du choc des cultures. En effet Nick et Charlie deux policiers new-yorkais interprétés respectivement par Michael Douglas⁴²⁴ et Andy Garcia⁴²⁵ assistent dans un restaurant à l'exécution d'un *oyabun* de la diaspora japonaise par un dénommé Satô 佐藤 (Matsuda Yûsaku). Ils sont chargés de l'accompagner pour son rapatriement au Japon, mais par un stratagème (des hommes à lui déguisés en policiers leur font signer un faux document qu'ils ne peuvent de toute façon pas déchiffrer) il arrive à échapper aux autorités. Ils peuvent rester et participer à l'enquête en tant qu'observateurs chaperonnés par le très sage Matsumoto 松本 (Takakura Ken). Les deux policiers américains se rendent vite compte des différences de méthodes, de l'importance de la hiérarchie chez leurs collègues nippons. Nick mène sa propre enquête à sa manière et est « mis au parfum » des us et coutumes du Japon⁴²⁶ et de la mafia d'Osaka par une *hostess* de bar occidentale répondant au nom de Joyce (Kate Capshaw). Charlie se fait décapiter à coup de sabre par Satô et sa bande de motards (d'anciens *bôsôzoku* ?) qui l'avait encerclé dans un parking sous-terrain. Satô est un *yakuza* de type nouveau, d'essence *gurentai*, qui ne soucie guère du *Jingi* en cela il ressemble à Ichikawa Rikio (le côté anarchiste en moins) ou aux autres *yakuzas* vénaux de la série *Jingi naki tatakai*, bien éloigné du *yakuza* chevaleresque des films du *ninkyô eiga* qu'incarnait Takakura Ken dans sa jeunesse justement. Il désobéit et cherche à doubler

⁴²³ Acteur japonais (1929-1992), connu en occident pour son rôle dans la série de films sortis entre 1972 et 1974 : *Baby cart*, *Kodsure ookami* 子連れ狼 en japonais.

⁴²⁴ Acteur américain né en 1944.

⁴²⁵ Acteur américain d'origine cubaine né en 1956.

⁴²⁶ Différentes de celles de l'Occident comme nous l'explique Boyé Lafayette De Mente dans son ouvrage, *Japan's Cultural Code Words: 233 Key Terms That Explain the Attitudes and Behavior of the Japanese* 2004.

Sugai 菅井⁴²⁷ (Wakayama Tomisaburô) son *oyabun* en créant son propre *kumi*. A la fin du film il est tout de même rattrapé par le code « d'honneur » *yakuza* (en réalité il s'y soumet par ruse), il s'auto-mutile en pratiquant un *yubitsume* pour satisfaire ses chefs, juste avant de planter le couteau avec lequel il vient de se trancher un bout de doigt dans la main de Sugai et de déclencher un putsch armé. Il est finalement appréhendé par Nick après une lutte acharnée avec l'aide de Matsumoto (qui enfreint les règles japonaises pour celà). Nous reviendrons plus tard dans notre travail à cet antagonisme entre une mafia nipponne plus traditionnelle et l'émergence d'une nouvelle génération liée à l'extrême droite prête à tout pour de l'argent avec le film *Kyôki no sakura*.

Le film d' Harada Masato 原田眞人⁴²⁸, *Kinyûfushokurettô Jubaku* 金融腐蝕列島 [呪縛]⁴²⁹ de 1999, évoque ce que Kaplan et Dubro⁴³⁰ nomment dans leur ouvrage les 経済ヤクザ *keizai yakuza*, ces *yakuzas* plus proches de *businessmen* qui s'occupent de blanchir l'argent via des sociétés écrans.

Comme nous l'avons vu, la représentation du *yakuza* évolue selon les époques : dans les années 1960, c'est une sorte de Robin des bois, bandit au grand cœur, inspiré de Kunisada Chûji 国定忠次 (1810-1850) ou Shimizu no Jirôchô 清水次郎長 (1820-1893), de célèbres *bakuto*. Elle renvoie également à la représentation du bandit d'honneur mis en scène au théâtre *kabuki* 歌舞伎, le *kyôkaku* 侠客 (personnage héroïque), caractérisé par son esprit chevaleresque et une force physique impressionnante.

A partir des années 1970, le Japon est désormais une grande puissance économique et la

⁴²⁷ Oyabun de type plus traditionnel qui dit qu'il a connu les horreurs de la guerre et a vu la pluie devenir noire après Hiroshima.

⁴²⁸ Critique et cinéaste japonais né en 1949, il a réalisé entre autres KAMIKAZE TAXI (1995), バウンス ko GALS (1997), 狗神 INUGAMI (2001).

⁴²⁹ Adapté d'un roman de 高杉 良 Takasugi Ryô, publié en 1997.

⁴³⁰ Dans *Yakuza la mafia japonaise*.

représentation du *yakuza* évolue du *ninkyô* au *jitsuroku eiga*. Les titres évocateurs de *Jingi naki tatakai* et *Jingi no hakaba* sont révélateurs de la volonté de Fukasaku de montrer le monde de la pègre sous un autre jour, sous son vrai visage. Cette approche peut être également perçue comme une allégorie de la société nippone dans son ensemble par le prisme de l'évolution des mœurs de la société *yakuza*. Un Japon nouveau, dans lequel les valeurs (fidélité, piété, solidarité) disparaissent peu à peu au profit d'un capitalisme sauvage.

La durée de vie du *jitsuroku eiga*, sous genre du *yakuza eiga* est beaucoup plus courte que celle du *ninkyô eiga*. Avec l'arrêt de la production de cette variante sur le sujet du monde de la pègre, « l'âge d'or » du *yakuza eiga* touche à sa fin, on pourrait même dire que le *yakuza eiga* en tant que genre à part entière disparaît quasiment.

Le genre sombre dans l'oubli au cours des années 80, mais connaît un soubresaut principalement pour le marché de la vidéo Tôei vidéo 東映ビデオ ou Vcinéma Vシネマ (オリジナルビデオ original video) dont les héros sont les acteurs Aikawa Shô et Takeuchi Riki. Sur ce support, le *yakuza* devient avant tout un personnage de film d'action.

S'inspirant des *Keizai yakuza* 経済ヤクザ une série de films de v-cinéma : *Namba kinyû den, minami no teiô* 難波金融伝・ミナミの帝王⁴³¹, voit presque l'apparition d'un nouveau genre le *Kinyû yakuza eiga* 金融ヤクザ映画. La série de films *Gokudô no onna tachi* 極道の妻たち entre 1986 et 2005 avec Iwashita shima 岩下 志麻⁴³² Takashima Reiko 高島 礼子⁴³³, centrée sur les femmes de *yakuzas* rencontre un certain succès. De nombreux films mettent également en scène des personnages de *yakuza* sans en être les

⁴³¹ Inspiré du manga du même nom de Tennôji Dai 天王寺 大 et Gô Rikiya 郷 力也

⁴³² Actrice japonaise née en 1941.

⁴³³ Actrice japonaise née en 1964.

personnages principaux. Le *yakuza* fait désormais partie intégrante de la société nippone, ce qui rend sa représentation cinématographique usuelle. Comme les *bôsôzoku* les *yakuza* font désormais partie du folklore japonais. Ils sont souvent caricaturés et sujet de satire.

D- Années 1990-2000, la déconstruction des valeurs japonaises

La deuxième partie des années 1980 est une période faste pour le Japon d'un point de vue économique, on la nomme d'ailleurs *Bubble jidai* バブル時代 (période de la bulle (économique)), *Bubble keizai* バブル経済 ou encore *Bubble keiki* バブル景気⁴³⁴ qui désigne plus particulièrement la période de 1987 à 1990 (qui continuera au début des années 1990, jusqu'à la crise de 1995). En cette période d'abondance la représentation des jeunes dans le *seishuneiga* se fait beaucoup plus sage que par le passé (années 1960-1970) ; comme nous l'avons vu à l'occasion de notre introduction l'idée de révolte face à la société, où la politisation fait place à une représentation qui relève davantage du parcours initiatique de l'adolescent, teinté d'esprit *manga* 漫画 (bande dessinée, c'est à cette époque qu'elle prend un essor considérable au Japon). L'un des réalisateurs phare de l'époque est Obayashi Nobuhiko 大林 宣彦⁴³⁵, son film de 1985, *Sabishinbô* さびしんぼう (La jeune fille triste) nous narre les mésaventures d'un lycéen ordinaire vivant ses premiers émois amoureux.

Dans la seconde partie des années 1990 (à partir de 1993), le Japon connaît une crise économique, accompagnée d'une crise sociétale (c'est à partir de cette période que le taux de natalité commence à chuter de manière drastique⁴³⁶). Cela entraîne une véritable évolution sociale chez les jeunes et également un changement de la façon par laquelle ils sont représentés d'un point de vue cinématographique. Nous avons choisi cinq films sur

⁴³⁴ Voir l'ouvrage de Noguchi Yukio 野口悠紀雄 *Sengo Nihon keizai shi* 戦後日本経済史, (l'Histoire économique du Japon d'après-guerre), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2008.

⁴³⁵ Cinéaste japonais né en 1938

⁴³⁶ Le terme *shoushika* 少子化 est pour la première fois utilisé en 1992 dans le *Kokumin seikatsu hakusho* 国民生活白書 (Livre blanc de la vie du peuple).

lesquels nous nous arrêterons plus particulièrement car ils nous semblent illustrer la période et rentrer dans notre problématique.

Ces films sont :

Kids return キッズ・リターン de Kitano Takeshi 北野 武⁴³⁷, (1996).

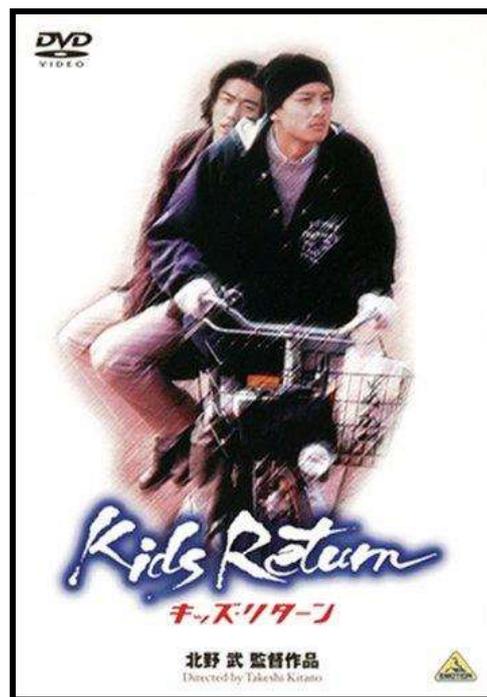
Aoi Haru 青い春⁴³⁸ de Toyoda Toshiaki 豊田 利晃⁴³⁹, (2001).

Lili chouchou no subete リリイ・シュシュのすべて d'Iwai Shunji 岩井 俊二, (2001).

Kyôki no sakura 凶気の桜 (d'après le roman de ヒキタ クニオ) de Sonoda Kenji 園田 賢次, (2002).

Battle royale バトル・ロワイアル de Fukasaku Kinji 深作 欣二 (d'après le roman de Takami Kôjun 高見 広春), (2000).

1-Kids return de Kitano Takeshi



Sorti en salles en 1996, c'est le sixième film du metteur en scène Kitano Takeshi

⁴³⁷ Plus connu au Japon sous le nom de ビートたけし

⁴³⁸ D'après le manga de Matsumoto Taiyou 松本大洋

⁴³⁹ Cinéaste japonais né en 1969 originaire de la ville d'Osaka

également acteur⁴⁴⁰, comique⁴⁴¹ et présentateur d'émissions télévisées. Après le succès de *Violent cop*, *Sono otoko*, *kyôbô ni tsuki* その男、凶暴につき en 1989, *Boiling point*, *San tai yon ekkusu juugastu* さんたいよんえつくすじゅうがつ 3-4x10月 de 1990 et surtout de *Sonatine* ソナチネ en 1993, *Kids return* explore une nouvelle fois les thèmes déjà présents dans ses réalisations précédentes, à savoir l'amitié masculine et les dilemmes moraux, qui cette fois ne se déroule pas dans un univers mafieux⁴⁴² (quoiqu'un des personnages principaux embrasse une carrière chez les *yakuza*) mais dépeint de manière sombre (avec également des épisodes burlesques) la vie de deux adolescents dans une banlieue japonaise. Ces jeunes gens, deux amis répondant aux noms de Takagi Shinji (Andô Masanobu 安藤 政信⁴⁴³) et Miyawaki Masaru (Kaneko Ken 金子 賢⁴⁴⁴), ont délibérément choisi un destin de « perdants » par leurs rejets des normes de la société japonaise. Shinji et Masaru sont joueurs, repliés sur eux-mêmes et surtout assez irresponsables. Masaru dit Macchan est le *leader* du duo, Shinji s'adresse à lui en utilisant le langage poli, *keigo* 敬語. Il doit ce respect à son âge (cependant ils sont dans la même classe et le redoublement n'existe pas au Japon), mais surtout à sa force physique d'où découle son ascendance sur Shinji et les autres *furyô shônen* 不良少年 du lycée (de garçons).

⁴⁴⁰ Vu entre autre dans *Merry Christmas, Mr. Lawrence* 戦場のメリークリスマス de Oshima Nagisa de 1983 ou dans *Tokyo eyes* du français Jean Pierre Limousin de 1998

⁴⁴¹ Au sein du duo de *manzai* 漫才 Two beat ツービート avec Beat Kyoshi ビートきよし (Kaneko Nirô 兼子 二郎 de son vrai nom)

⁴⁴² *Sonatine* ソナチネ de 1993, *BROTHER* de 2001 ou encore *Outrage* アウトレイジ de 2010

⁴⁴³ Acteur japonais né en 1975, vu entre autres dans *Battle royale* バトル・ロワイアル de Fukasaku Kinji en 2000, *69 sixty nine* シクスティ・ナイン de Li Saniru 李相日, adapté du roman éponyme de Murakami Ryû en 2004.

⁴⁴⁴ Acteur japonais né en 1976, il a également participé à des combats de kick boxing (K-1, Pride).

Ils « sèchent » les cours, tournent leurs professeurs en ridicule, « rackettent » d'autres élèves et passent le plus clair de leur temps dans un café⁴⁴⁵ ou un restaurant de nouilles. L'humour présent dans le film (les blagues « potaches » que Shinji et Masaru effectuent au lycée) est bien révélateur de l'esprit de la jeunesse japonaise caractérisée par la notion d'*Asobi* que nous avons déjà plusieurs fois évoquée au cours de notre recherche. Une recherche d'amusement dans la grisaille et la conformité d'un grand pôle urbain japonais, une quête de frisson aussi qui passe par un test de sa force physique par le biais du racket (Masaru et Shinji, ainsi que des membres de leur bande au lycée dérobent des petites sommes d'argent à d'autres lycéens en menaçant de les frapper). Le phénomène *Ijime*⁴⁴⁶ propre à la vie scolaire japonaise à partir des années 1980 n'est pas vraiment évoqué dans le film cependant.

Le fait qu'ils ne viennent pas en classe ne semble pas contrarier leurs professeurs, bien au contraire, convoqués dans la salle des enseignants, on leur dit ceci : « *Dare ka omaera ni na, benkyô shite kudasai to onegaishita yatsu ga iru ka, mawari ni meiwaku kakenai de kure to itterun da yo na...Kyôshitsu ni inakute mo iin da yo* » 誰かお前らにな、勉強してくださいとお願いしたやつがいるか、周りに迷惑かけないでくれと言っているんだよな、教室に居なくてもいいんだよ。 « *Ya t'il quelqu'un qui vous a demandé : « étudiez s'il vous plait ? » On vous demande juste de ne pas déranger les autres, vous*

⁴⁴⁵ Dans ce café se déroule une histoire parallèle à celle de Shinji et Masaru, celle d'Hiroshi un jeune lycéen sérieux et timide qui est amoureux de la serveuse Sachiko. Ils vont d'ailleurs se marier et Hiroshi deviendra salaryman puis chauffeur de taxi. A la fin du film on comprend qu'il a un accident avec son taxi, Kitano dénonce ici les heures supplémentaires, la difficulté du travail à la japonaise.

⁴⁴⁶ 苛め ou 虐め en idéogrammes, *Bullying* en anglais, peut être traduit en français par brimades ou par le terme tête de turc Un harcèlement quotidien d'un ou une camarade de classe pouvant parfois aller jusqu'à des violences physiques voire la mort (le plus souvent par suicide) du bouc émissaire Voir les ouvrages いじめの社会理論 de Naitou Asao 内藤 朝雄 ou いじめの構造 de Moriguchi Akira 森口 朗

n'avez pas besoin d'être dans la salle de classe »

Ce qui est frappant dans le film est le fait que les deux comparses lycéens sont dépourvus de l'idéalisme propre à l'adolescence. On peut penser que Kitano tend à dénoncer ici un système éducatif compétitif qui laisse peu d'espace au libre arbitre et à la conscience personnelle⁴⁴⁷, en effet on peut constater que le système scolaire au Japon est avant tout fait pour créer non des individus mais des japonais. On remarque dans ce film une non implication des adultes dans la vie des adolescents, ils ne sont là que pour leur faire la morale, ou pour les corrompre, exemple du chef *yakuza* interprété par Ishibashi Ryô 石橋 凌⁴⁴⁸ ou du boxeur déchu Hayashi joué par Moro Morooka モロ 師岡, jamais pour les guider dans cette période transitoire et instable qu'est l'adolescence. Dans le restaurant de ramen ラーメン (nouilles chinoises) où ils ont leurs habitudes, Masaru se fait réprimander par un *yakuza* (interprété par Terajima Susumu 寺島 進⁴⁴⁹) par rapport à sa consommation de bière et de cigarettes (il est en uniforme de lycéen), il répond avec une certaine véhémence, ce qui attire l'attention du chef *yakuza*, le *kumichô* qui leur offre leur dîner. Masaru est impressionné. Comme le serait tout adolescent rebelle devant un adulte répondant à ses critères d'admiration.

On peut penser comme l'exprime Mark Schiling⁴⁵⁰ que le point de vue de Kitano sur ses personnages est le suivant : « *He's point of view, however, is that of a middle aged man looking back at his own younger days and telling kids in the audience that life is tough and unforgiving.* » : Son point de vue cependant est celui d'un homme d'âge mûr, se remémorant sa propre jeunesse et disant aux jeunes dans le public que le vie est dure et

⁴⁴⁷ Voir l'essai de Jean François Sabouret *L'empire du concours*, Paris, Editions Autrement, 1985.

⁴⁴⁸ Acteur et chanteur (dans le groupe Arb エーアールビー) japonais né en 1956.

⁴⁴⁹ Acteur japonais né en 1963 qui a joué dans plusieurs films de Kitano.

⁴⁵⁰ Dans *Yakuza movie book*, p237.

sans merci. Il poursuit, : « *Though Kitano is famously fed up with the younger generation, he has an evident affection for his two no-account heroes. They are, as he mentions in the program notes, modeled on boys he grew up with-1960s throwbacks in 1990s dress.* » : Même si Kitano est réputé pour être « fatigué » par la nouvelle génération, il a une affection évidente pour ces deux anti-héros. Ils sont, comme il le mentionne, tels les jeunes avec qui il a grandi pendant les années 1960 transférées dans les années 1990. Effectivement ils possèdent des caractéristiques propres à la jeunesse japonaise (dont un certain type d'humour un brin cruel, proche de l'humour pratiqué par Kitano lui-même), mais également commune à la jeunesse en général. Néanmoins, malgré cette volonté de s'amuser, le désenchantement propre aux années 1990 et à leur génération (la *Lost generation*, décrite par Muriel Jolivet) les habite.

Le seul héritage de l'adolescence perdurant dans la relation amicale non intéressée des deux jeunes garçons, l'unique chose qu'ils regrettent vraiment quand ils choisissent de démarrer dans la vie, étant leur compagnie respective. Les changements de décision brutale dans l'orientation de leur vie future symbolisent bien l'esprit adolescent influençable. Par exemple, après avoir été disputé par leurs professeurs qui questionnent leur avenir et leur capacité, ils s'essayent au *manzai* 漫才⁴⁵¹ (il y a d'ailleurs un duo de comiques de *manzai* dont on suit le parcours au cours du film, référence à la propre carrière de Kitano). Plus tard Masaru se fait battre par un boxeur amateur engagé par les garçons qu'il a l'habitude de racketter. Après cela, il disparaît pendant quelque temps, puis réapparaît en décidant de se mettre à la boxe. Il s'inscrit dans un club de boxe où il demande à Shinji de venir également. Finalement il s'avère que c'est plutôt Shinji qui a des prédispositions pour « le noble art » (les deux amis s'affrontent sur le ring en guise

⁴⁵¹ Genre d'humour typiquement japonais basé sur des jeux de mots et se pratiquant à deux.

d'entraînement et Masaru se retrouve plusieurs fois au tapis). Masaru arrête ainsi la boxe et donne son nom de boxeur *Dynamite Kid* à Shinji :

« *Dynamite Kid, omae ni yaru* ダイナマイト・キッドお前にやる », Dynamite kid, ce sera toi maintenant. Shinji devient dès lors un peu par hasard boxeur semi-professionnel. On retrouve à partir de ce moment là dans le film l'ambiance des films de boxe comme *Rocky* de John G. Avildsen (1976), *Raging bull* de Martin Scorsese (1980) ou encore plus récemment *The fighter* de David O. Russell (2010). Shinji qui semble être facilement influençable suit les mauvais conseils d'Hayashi qui l'incite à boire de l'alcool et à manger plus qu'il ne faut, puis à se faire vomir après pour ne pas prendre de poids. Il lui donne également des pilules pour maigrir et lui apprend des coups interdits en boxe anglaise comme le coup de coude par exemple. Masaru quant à lui a quitté le lycée, les deux anciens camarades se revoient dans le fameux café, Masaru est devenu apprenti *yakuza*. Ce dernier monte vite en grade et découvre peu à peu la réalité du monde *yakuza*. En effet son *Kumichô* fait tuer des rivaux par son second qui s'enfuit en kyûshû 九州 et fait « porter le chapeau » à Kazuo le fils du Ramenya ラーメン屋. Masaru et Shinji se retrouvent une première fois quand Machan vient à plusieurs reprises à la salle de boxe, d'où le *kaichô* 会長 (le responsable du club) lui demande de partir parcequ'il est *yakuza* (lorsqu'il s'entraîne pour s'amuser torse nu, ses tatouages sont bien visibles). L'*Oyabun* de Masaru se fait assassiner, celui-ci crie vengeance et s'adresse d'une manière très crue au chef le plus haut placé de son clan (qui parle de médiation et de partie de golf). En guise de punition il se fait battre et blesser au bras d'un coup de katana par le lieutenant de son *oyabun* revenu de Kyûshû. Le *jingi* est bien absent du monde des *yakuza* dans ce film également. Kitano a débuté au cinéma en tant qu'acteur dans *Senjô no meri kurisumasu* 戦場のメリークリスマス, Merry christmas Mr Lawrence de Nagisa Oshima en 1983 (il jouera également dans son dernier film *Gohatto* 御法度, 1999). Il passe à la

réalisation en 1989, après un désistement de Fukasaku Kinji, avec *Sono otoko, bôryoku ni tsuki* その男、凶暴につき.

Plusieurs de ses films traitent ainsi directement ou indirectement des *yakuza* (par exemple, *Sonatine* ソナチネ de 1993, *Brother* de 2003 etc), dans un style proche du *jitsuroku eiga* de Fukasaku justement. On peut voir une influence directe à *Jingi naki tatakai* dont l'intrigue serait transposée dans les années 2000, dans son film *Outrage* アウトレイジ (2010) et sa suite *Outrage Beyond* アウトレイジ ビヨンド (2012)

Dans la deuxième partie de *Kids return*, défiant les stéréotypes sociaux les deux compères se retrouvent confrontés par les voies qu'ils choisissent à des codes comportementaux très stricts qui dominent les mondes de la boxe et de la mafia. Ils se retrouvent tous deux face à la réalité du monde adulte, la corruption pour l'un, l'absence de valeurs pour l'autre. Mais ils ont une part certaine de responsabilité dans leurs chutes. Shinji ne possède pas la force et la détermination nécessaire à la poursuite d'une carrière de boxeur Quant à Masaru, il monte rapidement les échelons du gang *yakuza* qu'il a rejoint mais par manque de discipline et par fougue perd sa position.

Les deux héros se retrouvent une nouvelle fois par hasard dans leur quartier, lorsqu'ils ont quitté les mondes dans lesquels ils ont finalement échoué. De cette chute, leur échec à s'imposer dans les univers qu'ils ont choisi va pourtant naître l'opportunité de nouveaux horizons, Shinji questionne : *Oretachi, mô owachatta no ka na* 俺たち、もうおわっちゃったのかなあ (On est déjà fini ?) ce à quoi Masaru rétorque *Bakayaro, mada hajimaccha ine yo* バカヤロー、まだ始まっちゃいねえよ (Imbécile, on a même pas encore commencé). Par le biais de ses personnages Kitano a voulu montrer comment selon lui la médiocrité triomphe toujours dans la société japonaise. Cette médiocrité qui fait que si on ne va pas contre les règles, si « on ne fait pas de vagues », on atteindra une certaine réussite dans la société japonaise, une vie facile.

La photographie de Yanagishima Katsumi 柳島克己 du film capture fort bien la monotonie urbaine du Japon et rend un environnement où la conformité est tout, dans une certaine mélancolie. L'utilisation de la musique⁴⁵² traduit avec brio les émotions inexprimées des personnages.

Dans notre dernière partie nous allons nous intéresser à plusieurs films récents (1998-2003) traitant de l'adolescence dont *Aoi haru*, *Lili chou chou no subete* etc, illustrant la polémique actuelle sur la dérive de la jeunesse japonaise.

Les actes de prostitution juvénile comme le *enjo kôsai*, 援助交際, les comportements immoraux à l'école, divers incidents violents ainsi que l'apparition de faits divers de la plus haute gravité comme l'affaire Sakakibara Seito 酒鬼薔薇聖斗⁴⁵³ (*qui est un pseudonyme*) en 1997 laissent perplexe de nombreux analystes japonais. Par leur sujet, la violence de la jeunesse à l'école ou en dehors, la perte d'espoir en l'avenir, le *ijime* et le repli sur soi (*Otakisme*) ces deux films nous paraissent très représentatifs d'une certaine vision de la jeunesse japonaise de la fin des années 1990.

2-La trilogie de Toyoda Toshiaki

Un réalisateur a attiré notre attention dans sa démarche et par les sujets qu'il traite dans

⁴⁵² Celle du compositeur Hisaishi Jô 久石 譲, qui a beaucoup travaillé avec Kitano, ainsi que le réalisateur de films d'animation Miyazaki Hayao 宮崎 駿

⁴⁵³ Voir Gotô Shôjirô 後藤 昌次郎, *Kôbe Sakakibara jiken ni kodawaru riyû, shônens A wa hannin ka* 神戸酒鬼薔薇事件にこだわる理由—「A少年」は犯人か (La raison particulière à l'incident de Kôbe, Sakakibara, le garçon A est-il le tueur), Tôkyô, Gendaijinbunsha 現代人文社, 2005. Ainsi que Narita 成田青央 Narita Ao, *Kowareta shônens 壊れた少年* (Le garçon déréglé), Tôkyô, Sôwasha 総和社 2004.

ses films, il se nomme Toyoda Toshiaki 豊田利晃⁴⁵⁴, né en 1969 à Osaka. Ses trois premiers long-métrages forment ce que nous pourrions appeler une trilogie sur la jeunesse (qui n'est pas sans rappeler celle d'Oshima Nagisa, une quarantaine d'années plus tôt) et s'articule de la sorte :

Porno star ポルノスター (Star du porno), 1998

Aoi haru 青い春 (Printemps bleu), 2001

Nine souls ナイン・ソウルズ (Neufs âmes), 2003

Porno star

Le titre du film est un faux-ami car il n'y est aucunement question de pornographie. Bien que ce soit une œuvre de fiction, le personnage principal Arano 荒野, interprété par Chihara Hirofumi 千原浩史 (comique et acteur japonais né en 1974) est inspiré d'un étudiant de 19 ans arrêté pour avoir poignardé deux *yakuzas* dans un quartier rouge d'Osaka. En effet le leitmotiv d'Arano est le suivant :

Yakuza wa kono yo ni iran ヤクザはこの世にいらん (On n'a pas besoin de *yakuza* dans ce monde). Les raisons profondes voire personnelles de cette haine viscérale envers les mafieux nippons ne sont d'ailleurs jamais expliquées pendant le film. Mais Arano est très déterminé, vêtu d'une parka militaire et tenant un sac (rempli de couteaux), il traverse le quartier de Shibuya à Tôkyô au pas de course, bousculant les gens sur son passage. En parallèle, l'autre protagoniste principal du film Kamijô 上條 interprété par Onimaru 鬼丸⁴⁵⁵, un *chimpira* arpente lui aussi les rues du quartier. Il se fait bousculer par un jeune dans

⁴⁵⁴ De neuf à 17 ans, il est membre de la *Shinshinkishishôreikai* 新進棋士奨励会 (association de joueurs de shôgi 将棋 (sorte de jeu d'échecs japonais). En 1991 il écrit le scénario de *Ote* 王手, un film de Sakamoto Junji 阪本 順治 (né en 1958) qui devient son mentor. En 1996, il rédige le scénario de *Biriken* ビリケン du même Sakamoto. Il sort son premier film *Porno star* en 1998. Il réalise également des clips pour des groupes de rock japonais tels que Rosso, Art-school, Asian kung-fu generation. En 2005 alors qu'il s'appête à sortir *Kûchûteien* 空中庭園 d'après le roman de Kakuta Mitsuyo 角田 光代, il est arrêté pour possession et consommation de drogue. Il ne tournera plus pendant quatre ans après cet incident.

⁴⁵⁵ Acteur japonais né en 1973. Dans sa jeunesse il fut chef, *sôchô* 総長 d'un groupe de bôsôzoku d'Omiya 大宮 (préfecture de Saitama 埼玉). Il sera d'ailleurs envoyé en maison de correction *shônenin* 少年院 pour ses exactions. Après cette adolescence tumultueuse, il commence à pratiquer la danse et à obtenir des rôles au

la foule, il l'insulte et le gifle âprement. Ce dernier gère un *date club* デートクラブ (club de rencontre), dans lequel des jeunes femmes donnent rendez-vous à des hommes dans des *love hotel* de Shibuya, moyennant finance⁴⁵⁶. Arano et Kamijô se rencontrent une première fois, ils s'entrechoquent, cela énerve Kamijô mais ce dernier doit partir. Arano poursuit donc sa quête meurtrière, il finit par poignarder un *yakuza* vendeur à la sauvette de places de concerts et se retrouve dans le quartier général du *Kumi* de Matsunaga (interprété par l'acteur Sugimoto Tetta 杉本 哲太, né en 1965) où se trouve également Kamijô. Après s'être fait passer à tabac il intègre finalement le groupe de Kamijô composé de Ginji 銀次, Mamushi マムシ et Bondo ボンド. La bande se rend dans un *gaijin bar* (bar tenu par des étrangers) pour y acheter de la drogue, Arano tue les deux *drug dealers* sans prévenir. Arano parle très peu, semble avoir une haute image de lui-même mais agit avec une violence démesurée, par son silence il fait penser aux fameux *Hikkikomori* 引きこもり, ces jeunes qui restent cloîtrés chez eux et refusent de prendre part à la vie en société, thème qui reviendra dans les deux autres films de la trilogie. Malgré cela Arano se lie d'amitié avec une jeune fille, Alice アリス (interprétée par Ozawa Rin 緒沢 凜, née en 1978) qui lui propose de fuir à Okinawa en utilisant l'argent de la drogue qu'ils ont subtilisé au groupe de Kamijô.

Ce projet provoque évidemment des remous et Arano finit par tuer Matsunaga de nombreux coups de couteaux en criant *iran* いらん (On ne veut pas de toi), Kamijô et lui sont grièvement blessés au cours de cet accrochage. Ils se retrouvent dans la rue, Kamijô tentant de tuer Arano à coup de katana.

Mais c'est finalement une bande de jeunes skateurs qui se définissent comme *shônen yakuza* 少年やくざ, qu'Arano a pourtant aidé, qui l'attend en bas de la rue, armée de battes de base ball et de clubs de golf.

Par cette scène finale Toyoda veut certainement nous faire comprendre que l'on ne peut éradiquer la mafia et son influence violente, car il y aura toujours une relève (ici la bande de jeunes skateurs). La réalité crue est désormais montrée, même si *Porno star* n'est pas à proprement parler un *yakuza eiga* de genre *jitsuroku* ; par l'obsession de son personnage principal à vouloir éliminer physiquement des *yakuza*, ce qui l'amène à en rencontrer, le

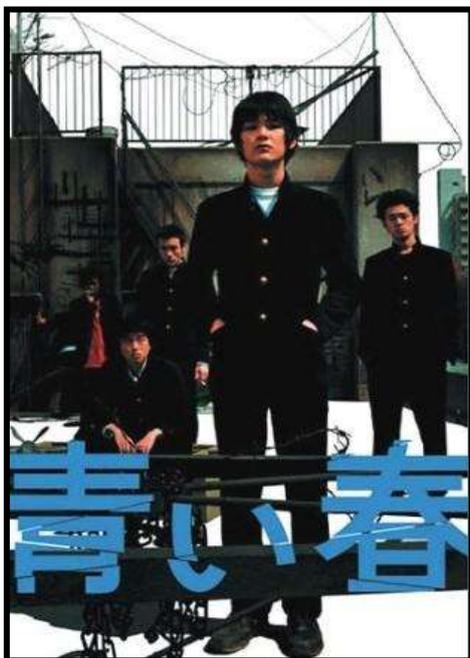
cinéma, il est présent dans tous les segments de la trilogie sur la jeunesse de Toyoda.

⁴⁵⁶ Love and pop de Anno Hideaki

monde de la pègre et ses ramifications en est le sujet principal.

Après ce film et avant *Aoi haru*, Toyada tourne un documentaire, *Unchain アンチェイン* sur l'univers de la boxe dans lequel il suit le parcours de trois boxeurs.

Aoi Haru



Le film est basé sur le recueil de manga du même nom de Matsumoto Taiyô 松本 大洋⁴⁵⁷. Par les idéogrammes de son titre, *Aoi haru* 青い春 (printemps bleu) évoque la jeunesse *seishun* 青春, mais par son contenu dresse le portrait désespéré d'un groupe d'adolescents. *Aoi haru* est une histoire d'anarchie au lycée⁴⁵⁸ dans une tradition remontant à *Kenka elegy* de Suzuki Seijun et passant par *Kôkô dai panic* d'Ishii Sôgo que

⁴⁵⁷ *Mangaka* 漫画家 né en 1967, plusieurs de ses bandes dessinées ont été adaptées au cinéma, dont *Ping pong ピンポン* en 2002, *Revolver Aoi haru リボルバー 青い春* en 2003, une autre histoire courte du recueil *Aoi haru*. Puis *Tekkon kin kurito 鉄コン筋クリート* en film d'animation en 2006

⁴⁵⁸ On peut ici évoquer les bandes dessinées de type *Yankee manga* ヤンキー漫画 ou encore *furyou manga* 不良漫画 tels que *Roku de nashi blues ろくでなし BLUES* de Morita Masanori 森田 まさのり publié de 1988 à 1997 ou *Crows クローズ* de Takahashi Hiroshi 高橋ヒロシ publié de 1990 à 1998 qui narrent les affrontements physiques incessants entre lycéens. *Crows* a d'ailleurs été adapté deux fois au cinéma en 2007 et 2009 sous le nom de *Crows zero クローズ ZERO* et la direction du réalisateur Miike Takashi 三池 崇史. Toyoda réalise d'ailleurs en 2014, *Crows Explode クローズ EXPLODE*

nous avons abordés dans des chapitres précédents. Le film évoque la vie de lycéens livrés à eux même, s'interrogeant sur un avenir incertain et remettant en question le monde des adultes, les parents de ces derniers ne sont d'ailleurs jamais montrés, le film ne se déroulant qu'à l'intérieur du lycée (lycée de garçons, *danshikô* 男子校 en japonais. Un lycée entouré de cerisiers en fleurs, le temps d'un printemps⁴⁵⁹. Les seuls adultes présents sont les professeurs et le personnel du lycée qui semblent plus désemparés qu'hostiles face à ces jeunes à la dérive. Le lycée n'est plus qu'un décor où se rencontrent les adolescents, il n'a rien d'un lieu de savoir et d'apprentissage. Il devient un territoire où s'organisent des rapports de force entre petits groupes d'élèves, une autre hiérarchie en parallèle de celle du mérite. De la même manière que dans *Kids return*, la seule option que propose le monde extérieur est la possibilité de rejoindre un gang *yakuza*, gang qui « traîne » aux alentours de l'établissement scolaire à l'affût de nouvelle recrue. Ce sera d'ailleurs le cas du joueur de base ball du lycée qui après avoir échoué avec son équipe au *Kôshien* 甲子園⁴⁶⁰ monte à bord de la berline d'un membre d'un *kumi* 組.

Les lycéens se sont appropriés les lieux, salle de classe transformée en hall de répétition où l'on consomme alcool et tabac, ainsi que le toit de l'établissement qui joue un rôle central comme nous allons le voir. Les différents protagonistes s'offrent le grand frisson en risquant leur vie sur le toit du lycée s'adonnant au *veranda game* ベランダゲーム, un jeu de la mort, une sorte de roulette russe qui consiste à se mettre du côté du vide, lâcher la rambarde et taper dans ses mains le plus de fois possible avant de se rattraper. Ce jeu

⁴⁵⁹ Au Japon le cerisier sakura 桜 lors de sa floraison printanière est le symbole de l'aspect éphémère de l'existence

⁴⁶⁰ Tournoi inter lycées de base ball se déroulant d'abord au printemps *Seibatsu kôto gakkôô yakyû taikai* 選抜高等学校野球大会 puis en été lors du *zenkoku kôto gakkô yakyû senshu kentaikai* 全国高等学校野球選手権大会

possède également un rôle initiatique et décisif pour décider de qui dirigera l'école, qui deviendra le *banchô* 番町⁴⁶¹. On retrouve dans le film un esprit de gang, de clan, ajouté à un esprit d'oisiveté collective qui a pour conséquence d'entraîner une violence gratuite pour « tuer » le temps. Cependant cette violence endosse un sens important dans la construction hiérarchique du lycée qui devient ici un lieu d'entraînement pour une vie de gangster, mais également pour la « vie » en général. Le lycée devenant ainsi une micro société régie par des règles japonaises ainsi que des codes comportementaux bien spécifiques à cette culture, où chacun tient un rôle distinct. On se rend compte ici des similitudes entre la vie scolaire, dans un gang (*yakuza*) ou en entreprise (*kaisha* 会社). Toyoda en utilisant ces lycéens comme paradigme cherche à montrer que les hiérarchies, la violence, la lutte pour le pouvoir ne sont pas spécifiques à une seule partie de la société. On peut imaginer que si ces jeunes prenaient réellement le pouvoir, cela pourrait sembler anarchique, mais en réalité ce serait une société avec les mêmes règles structurelles que celles qu'ils auraient terrassées.

Ces lycéens vivent dans un présent perpétuel, le temps d'une saison, d'un printemps, qui ne semble pas avoir de conséquence sur le futur. Un des thèmes d'Aoi haru est aussi l'amitié masculine, on retrouve un duo d'amis comme dans *Kids return*, composé de Kujô 九條 (Matsuda Ryûhei 松田 龍平)⁴⁶² et Aoki 青木 (Arai Hirofumi 新井 浩文)⁴⁶³. Ils se connaissent depuis l'enfance et sont très proches comme le montre la scène au cours de laquelle Kujô coupe les cheveux d'Aoki sur le toit de l'école.

⁴⁶¹ Terme usité dans le Japon du 20^{ème} siècle pour désigner le chef d'une bande de *Furyô shonen* 不良少年 le plus souvent au collège ou au lycée. Au cinéma le terme est utilisé dans la série de films *Nora neko rock* 野良猫ロック de Fujita Toshiya ou encore dans *Furyô banchô* 不良番長 de 1968 réalisé par Noda Yukio 野田 幸男

⁴⁶² Né en 1983, il est le fils de l'acteur Matsuda Yûsaku 松田 優作 et de l'actrice Matsuda Miyuki 松田 美由紀. Son premier rôle au cinéma est dans le dernier film d'Oshima Nagisa *Gohatto* 御法度 de 1999.

⁴⁶³ Acteur japonais d'origine nord-coréenne né en 1979.

Ce toit où ils pratiquent le *veranda game*, cette démonstration de force qui suscite le respect et l'envie des autres élèves. Le toit du lycée pour Aoki est une manière de se définir dans le regard de Kujô, ce lieu étant l'espace privilégié de leur relation. Le toit c'est ce qu'il y a entre eux, ce qui les différencie et les associe, car les deux amis jouent au même jeu, avec des règles semblables mais pas avec les mêmes buts, les mêmes attentes. Pour Toyada il s'agit de rendre perceptible une image de l'adolescence, de la jeunesse produite selon ses propres critères. Le film plus que réaliste (même s'il colle par son propos à une réalité sociale actuelle), joue constamment de décrochages fantasmagoriques où la mise en scène est configurée selon les personnages.

Dans un premier temps et comme cela a dû être le cas jusqu'à présent dans leur relation, Aoki cherche le consentement, l'indulgence⁴⁶⁴ de Kujô. Car au Japon l'enfant puis l'adulte ne recherche non pas l'indépendance propre à l'individu tel qu'on le conçoit en Occident mais à la relation de dépendance idéale. Aoki vit au travers du regard de Kujô comme de nombreuses personnes peuvent l'expérimenter au Japon (le groupe ayant la priorité sur l'individu), lorsqu'il se rend compte que Kujô se désintéresse du monde qu'ils ont construit ensemble et qui semble être un paradis pour Aoki, il se retrouve désemparé. D'ami il passe au statut de rival⁴⁶⁵, il crée sa propre « bande », son groupe dont il est le leader.

⁴⁶⁴ Voir le Jeu de l'indulgence de Doi Takeo

⁴⁶⁵ On retrouve ce type d'affrontement « fratricide » entre Kaneda et Tetsuo dans *Akira* que nous avons évoqué dans notre partie sur la représentation des Bôsôzoku



Aoki exprime son désarroi par un déferlement de violence gratuite, une spirale de destruction qui atteint son paroxysme avec le suicide de ce dernier. Aoki et Kujô s'affrontent physiquement dans un couloir du lycée, comme le font Shinji et Masaru sur le ring de boxe, cet affrontement a dans les deux cas pour conséquence la séparation du tandem. Dans *Kids return* les deux amis se retrouvent pour finir, ayant tous deux échoué dans ce qu'ils ont tenté d'entreprendre, dans *Aoi haru* ces retrouvailles n'ont pas lieu. En effet Kujô commence à prendre conscience que s'il veut avoir une place dans la société il doit étudier pour aller à l'université, que le *veranda game* et autre *ijime* relèvent de l'enfantillage, Aoki lui n'a aucune perspective de la sorte et ne comprend ni n'accepte les nouvelles préoccupations de Kujô. Il se retrouve donc seul, isolé, passe une nuit entière sur le toit et tente au petit matin de battre le record au *veranda game*, épuisé il tombe à la renverse dans le vide et s'écrase sur l'asphalte. En voyant Aoki accroché à la rambarde à son arrivée au lycée Kujô se rendant compte de la gravité de la situation se met à courir pour tenter de retenir son ami. Il arrive trop tard cependant quand Aoki lâche la rambarde.

La musique tient une part importante dans le film, la plupart des morceaux qu'on y entend sont interprétés par le groupe de rock The Michelle gun elephant⁴⁶⁶. Ceux-ci n'ont pas été

⁴⁶⁶ Groupe de rock japonais actif de 1991 à 2003. Composé de quatre membres, le groupe joue une musique

écrits spécialement pour le film, mais choisis par le metteur en scène⁴⁶⁷ pour illustrer les sentiments des personnages.

Revolver Aoi haru



Ce film réalisé en 2003 dans la foulée du succès d'Aoi haru est sorti directement en vidéo, il est également adapté d'une histoire du recueil de *manga* de Matsumoyo Taiyô. L'action se situe toujours dans un lycée en banlieue de Tôkyô dans lequel trois compères tuent le temps, jusqu'au jour où un enfant leur remet un plan qui indique un endroit où serait caché un revolver ayant appartenu à un yakuza vivant près du lycée. Les trois amis, Osamu (Tamaki Hiroshi 玉木 宏⁴⁶⁸, Kôji (Satô Ryûta 佐藤 隆太⁴⁶⁹) et Tatsutoshi

aux influences blues, garage rock ou encore punk rock.

⁴⁶⁷ Toyoda a d'ailleurs réalisé plusieurs vidéos promotionnelles pour différents groupes de rock japonais tels que Rosso ou Art school

⁴⁶⁸ Acteur et chanteur japonais né en 1980.

⁴⁶⁹ Acteur japonais né en 1980.

(Morimoto Mirai 森山 未来⁴⁷⁰) sceptiques dans un premier temps se rendent au lieu indiqué sur le plan et y trouvent une arme de poing bien réelle. Dans un premier temps, ils la louent à un jeune amateur de répliques d'armes qui tire sur des boîtes de conserve avec, afin de pouvoir continuer ce lucratif commerce ils décident d'aller à Tôkyô afin de s'y approvisionner en balles. Cette expédition va prendre une dimension de voyage initiatique assez inattendu. Osamu parti à la recherche de rencontres amoureuses, se rend dans un bar où il fait la connaissance d'une jeune fille qui d'avère être une actrice de films à caractère pornographique, psychologiquement perturbée (elle a visiblement été abusée sexuellement par son père) qui l'amène à son appartement. Se rendant compte de la fragilité psychologique de la jeune femme, il préfère partir. Tatsutoshi qui quant à lui a quitté le groupe après une dispute avec Osamu se retrouve devant un stade (il est passionné et joueur amateur de football) qu'il aurait aimé visiter. Là, il y rencontre un *salaryman* d'un certain âge (interprété par Osugi Ren 大杉 漣, acteur né en 1951, vu entre autres dans *Sonatine*, *Hanabi* et *Brother* de Kitano Takeshi) qui lui propose de consommer de l'alcool avec lui et de lui faire visiter le stade plus tard. Il s'avère que c'est un chômeur qui n'ose pas dire à sa femme qu'il a perdu son emploi. A la fin les trois garçons se retrouvent et attendent le premier train du matin, là Osamu aperçoit une jeune fille (sûrement lycéenne ou collégienne) qui travaille dans un café où ils ont l'habitude d'aller et dont il est amoureux, au bras d'un *salaryman* en âge de pouvoir être son père. Il s'agit d'un cas de *enjo kôsai*, ce qui blesse et révolte Osamu, ce dernier se retrouve à pointer son arme sur l'homme.

Au petit matin, les trois amis se retrouvent sur une plage et jouent à la roulette russe (ils n'ont qu'une balle), finalement Osamu tire le coup en l'air et ils se jettent tous les trois

⁴⁷⁰ Acteur japonais né en 1984.

dans les vagues en riant. Bien qu'ils aient, lors de leur voyage à Tôkyô⁴⁷¹, entrevu un monde peu reluisant, une société japonaise remplie de névroses, ils choisissent finalement de vivre. La différence entre les deux *Aoi haru* se situe donc dans le fait que dans le premier film le schisme entre Kujo et Aoki, entraîne la fin de ce dernier. Dans *Aoi haru revolver*, le groupe des trois amis se séparent pour mieux se retrouver. Leurs pérégrinations individuelles leur permettent d'apprécier le groupe à sa juste valeur. Tout comme dans *Kids return*, où le duo Masaru et Shinji se retrouve à la fin. Dans *Aoi haru* la conclusion est beaucoup plus tragique, le refus de changer, l'absence de communication entre les deux amis, entraînent Aoki dans une spirale de violence, violence qu'il retourne contre lui-même dans la dernière scène du film. Scène qui n'est pas sans rappeler la scène finale de *Jingi no hakaba*, quand Ishikawa saute du toit de la prison.

⁴⁷¹ Cette excursion tokyoïte et sa raison première nous rappelle le film français de 1995, *La haine* de Mathieu Kassovitz. Dans ce film trois amis habitant en banlieue se rendent à Paris, l'un d'eux est armé (une arme dérobée à un policier). Le court voyage commençant en fin de journée et se poursuivant pendant toute la nuit prend également une dimension initiatique, dans une réalité autre, une réalité française. La conclusion en sera tout autre, puisque l'arme en question amènera à une bavure policière et à la mort par balle d'un des trois jeunes hommes.

Nine souls



Le dernier segment de la trilogie sur la jeunesse de Toyada est un scénario original qu'il a rédigé et qui a pour personnage principal Michiru 未散, toujours interprété par Matsuda Ryûhei. Le film s'ouvre sur les buildings de Tôkyô qui disparaissent les uns après les autres dans une matière verte-noire pour ne plus laisser place qu'à la tour de Tôkyô (Tokyo tower 東京タワー). Tour qu'observe Michiru qui vient de passer dix ans enfermé dans sa chambre comme un *hikikomori*, avant d'assassiner son propre père qui se disputait avec son jeune frère Noboru ノボル (interprété par Eita 瑛太⁴⁷²). Il se retrouve en prison dans la cellule numéro 13⁴⁷³, dans laquelle sont présents neuf autres détenus :

長谷川虎吉 Hasegawa Torakichi (Harada Yoshio 原田 芳雄) qui a tué son fils.

車一馬 Kuruma Kazuma (Chihara Hirofumi 千原浩史) un *bôsôzoku* qui a tué quatre rivaux.

⁴⁷² Acteur japonais né en 1982.

⁴⁷³ Ce chiffre n'a pourtant pas de sens particulier au Japon, à la différence du 4 (*shi* la mort) et du 9 (*ku* la souffrance)

宍戸ラン Shishido Ran(Onimaru 鬼丸) un *furyô* élevé dans un orphelinat

亀井富士夫 Kamei Fujio(Itao Itsuji 板尾創路⁴⁷⁴) un acteur de films pornographiques qui a tué l'amant de sa compagne.

猿渡清 Saruwatari Kiyoshi(Shibukawa Kiyohiko 渋川 清彦⁴⁷⁵)un dealer

白鳥ひでみ Shiratori Hidemi(Mame Yamada マメ山田⁴⁷⁶) un médecin qui a aidé un patient à mourir.

乾真一 Ken shinichi (Suzuki Takuji 鈴木卓爾⁴⁷⁷) un plasticien épileptique.

牛山一郎 Ushiyama Ichirô (Dairaku Genta 大楽源太) qui ne peut plus se contrôler quand il est énervé.

山本 (Kunimura Jun 國村隼⁴⁷⁸)

La cellule de prison représente une mini société, basée sur un fonctionnement à la japonaise. Chacun y tient un rôle particulier et inter agit avec les autres détenus de manière structurée en fonction de l'âge. Michiru pénètre et perturbe ce monde clos et fermé (comme l'était le lycée d'Aoi haru).

Peu de temps après l'arrivée de Michiru, ils arrivent cependant à s'évader par une canalisation, sans Yamamoto devenu fou. Pendant qu'ils courent éperdument, leurs noms, crimes et peines de prison s'affichent à l'écran. Ils font du stop et tombent sur un jeune (apparemment drogué ou alcoolisé) qui les embarque dans son camion, qu'ils lui volent. Ils

⁴⁷⁴ Acteur et comique japonais né en 1963.

⁴⁷⁵ Acteur et mannequin japonais né en 1974, au début de sa carrière il se fait appeler Kee.

⁴⁷⁶ Acteur, comique et musicien japonais à la date de naissance inconnue, il est présent dans les trois films de la trilogie. Il a également joué dans *Yomigaeri nochi 蘇りの血*(2009) de Toyoda.

⁴⁷⁷ Acteur, scénariste et réalisateur japonais né en 1967, son premier long métrage s'appelle *Watashi wa neko stocker 私は猫ストーカー* (Le harceleur de chats), 2009, et est inspiré d'un essai d'Asao Harumin 浅生ハルミン.

⁴⁷⁸ Acteur japonais né en 1955.

prennent la route, chacun ayant un endroit où il souhaite se rendre. Au cours de leurs pérégrinations, ils sont obligés de voler de l'argent et de la nourriture, de se déguiser en femmes ou en se mettant des lunettes et fausses moustaches afin de ne pas se faire repérer. A un moment Kazuma fait remarquer que Michiru et Torakichi forment une paire, un duo, l'un ayant commis un parricide l'autre ayant tué son fils⁴⁷⁹ (on apprendra plus tard que c'était à la demande de ce dernier). Une violente altercation éclate d'ailleurs entre les deux protagonistes, Michiru ne supportant plus l'autorité patriarcale de Torakichi. Il déclare d'ailleurs avant l'affrontement ceci : *Kohistu erasô nanda yo, hito wo koroshiteiru no ni* こいつ偉そうなんだよ、人を殺しているのに (« *Il se la joue beaucoup ce type, pour un meurtrier* »). On observe une rupture entre les générations, les jeunes comme Michiru ne voulant plus écouter les anciens, ici il n'y va pas seulement de joutes verbales et d'incompréhension mais de meurtres, on supprime l'autre car on ne peut plus le supporter. A partir de là chaque personnage va vers son propre destin. Ushiyama se fait embaucher comme serveur dans un petit restaurant mais reconnu il se frappe lui-même très violemment à coups de poing. Ran dépouille un jeune *yakuza* de sa connaissance rencontré par hasard, de ses vêtements et d'un sac de marque Vuitton contenant une grosse somme d'argent en coupure de billets de dix mille yen. Il souhaiterait en faire don à l'orphelinat dans lequel il a grandi, mais celui-ci a dû fermer ses portes. Rattrapé par les *yakuza* qu'il a volés, il se fait exécuter de plusieurs coups de pistolet. Kazuma retourne dans son *jimoto* 地元 (sa ville natale), où sa présence est vite remarquée, ce qui attire deux hommes désireux de se venger de lui, qui le poignent sauvagement. Kamei se fait arrêter par la police devant le salon de coiffure de sa petite amie qu'il souhaiterait épouser.

⁴⁷⁹ L'infanticide, souvent d'enfants en bas âges par de jeunes mères est un problème grave et malheureusement assez récurrents dans le Japon contemporain. Cela interroge la place de la femme dans la société japonaise, qui souvent doit arrêter de travailler pour s'occuper exclusivement de sa progéniture.

Quant à Kiyoshi qui recherche sa petite amie, il se fait blesser lors d'un accrochage avec un policier qui passe devant un magasin que Torakichi voulait piller (il s'avère que le propriétaire est un spécialiste de l'écrasement facial). Il s'enfuit une balle dans le ventre et revoit son aimée en songe avant de mourir.

Torakichi se rend au mariage de sa fille, qui lui parle brièvement mais refuse l'argent que l'on donne par tradition aux jeunes mariés au Japon, il rencontre son petit fils prénommé Toraichi 虎一.

Michiru rend visite à son frère cadet qui a profité de l'assurance vie de leur père pour commencer des affaires et s'offrir un immeuble à leur nom Kaneko 金子.

Dans un premier temps Michiru ne cherche pas querelle à son frère mais la vision dans la rue d'une interview de ce dernier donnée à la télévision dans laquelle il déclare : *Ani wo shikei ni shiro* 兄を死刑にしろ (Mon frère mérite la peine de mort), le rend fou de rage. Il retourne à l'immeuble et tue son frère à coups de brique sur le visage.

Shinichi parti acheter des feux d'artifice est reconnu par des lycéennes dans la rue⁴⁸⁰, ce qui lui fait faire une crise d'épilepsie.

A la fin Torakichi remonte seul dans la camionnette repeinte en bleu avec des nuages blancs (elle était rouge à l'origine), il est rejoint par les huit autres de manière chimérique.

Au début du film les personnages forment un groupe assez homogène, dans lequel ils sont liés de par leurs activités criminelles, dans une cellule de prison. Une fois échappés de prison, le groupe se dissout rapidement, chacun cherche en vain à retourner à sa vie pré emprisonnement. Ils sont tous rattrapés par le passé, la société japonaise dans son ensemble, ainsi que les différents groupes de sous culture auxquels

⁴⁸⁰ Cela montre l'influence des médias, *masukomi* マスコミ abrégé de *mass communication* マスコミ ユニケー ション, de la télévision principalement dans le Japon d'aujourd'hui.

ils ont appartenu ne veulent plus d'eux et les traitent en paria. L'expression de cette mise à l'écart se traduit par une mise à mort.

3-Ijime,otakisme et nationalisme



Le film Lily chouchou no subete リライ・シュシュのすべて⁴⁸¹ d Iwai Shunji 岩井 俊二⁴⁸² sort en 2001, la critique japonaise se montre dure envers ce réalisateur très ancré dans la *pop culture* et dans une mise en avant perpétuelle de l'image par des plans à l'esthétisme certain. On lui reproche son appartenance au monde musical et une réalisation parfois trop « clipesque », il est pourtant soutenu par un succès populaire indéniable. Nous avons retenu ce film car malgré un esthétisme certain, il rentre parfaitement dans notre problématique et de la même façon que *Kids return* ou *Aoi haru*

⁴⁸¹ Lily Chouchou est une synthèse des petits noms Lily, Rosalie Texier la première femme de Claude Debussy et Chouchou surnom de Claude-Emma la fille que Debussy eut avec sa deuxième épouse

⁴⁸² Cinéaste, scénariste, producteur pour le cinéma mais également musicien né en 1963 dans la préfecture de Miyagi Son film le plus connu est sûrement *Swallowtail* スワロウテイル réalisé en 1996 avec l'actrice chanteuse Chara

nous montre à la manière d'un cinéma vérité ou document une certaine réalité de la jeunesse japonaise des années 1990-2000⁴⁸³.

La genèse du film en soi est intéressante, en effet Iwai crée un site internet à propos d'une chanteuse imaginaire nommée Lily chouchou, c'est en recueillant ensuite les impressions des internautes sur certaines situations que le réalisateur a écrit le scénario du film. Le personnage principal du film Yuichi 雄一 (Ichihara Hayato 市原 隼人) est un adolescent renfermé, vouant une passion sans limite à la chanteuse Lily Chouchou リリイ シュシュ (dont la voix est celle de la bien réelle chanteuse Salyu サリュ) . Par cela Iwai aborde deux sujets, celui du rôle de la musique chez les jeunes et celui de l'otakisme du terme japonais Otaku おたく 御宅⁴⁸⁴ . Ces jeunes qui vouent un véritable culte à un/une artiste, leur intérêt représentant une forme d'évasion d'une jeunesse jugée trop difficile à supporter pour certains. Un autre thème du film est le manque flagrant de communication dans la vie « réelle », les personnages du film expriment finalement davantage leurs

⁴⁸³ En Occident, on peut évoquer les films de l'américain Larry Clark tels que *Kids* de 1995 ou *Bully* de 2001 qui mettent en scène une certaine jeunesse américaine. *La haine* de Mathieu Kassovitz de 1995 ou *Ma 6-T va crack-er* de Jean-François Richet de 1996 nous montre la vie des jeunes dans les banlieues françaises. En Asie, *Made in Hong Kong* (香港製造, Xiang Gang zhi zao) de Fruit Chan 陳果 sorti en 1997 ou encore *Goodbye South, Goodbye* (南國再見, 南國, Nánguó Zaijiàn, Nánguó) du taiwanais Hou Hsiao-hsien 侯孝賢 sorti la même année abordent également le sujet de la jeunesse « rebelle ». Le film coréen de Kim Tae-yong et Min Kyu-dong *Memento mori* (여고괴담 II, *Yeogo goedam II*) datant de 1999, à teneur plus fantastique narre la vie de lycéennes coréennes.

⁴⁸⁴ Terme apparu au cours des années 1970 pour désigner les fans d'animation et de science fiction. Dans les années 1980 le terme englobe également les passionnés de jeux vidéo. Dans les années 1990 le mot commence à faire référence à de nombreux domaines, on a des otaku d'ordinateur, de répliques d'armes, d'idols (chanteuses) . A partir de la deuxième partie des années 1990, le mot est également utilisé en Occident, en France on désigne souvent les amateurs de mangas par ce terme. Aux Etats Unis c'est l'équivalent des termes tels que *geek* ou *nerd*.

sentiments par le biais de la messagerie du site consacré à Lily Chouchou que dirige Yuichi. Le *ijime* est également dénoncé dans ce film, en effet Hoshino 星野 (Oshinari Shûgo 忍成 修吾) ancien ami de Yuichi impose une loi violente à l'école, une violence jamais dénoncée. En effet aussi bien victimes que bourreaux éprouvent une répulsion pour le *chikuri* ちくり (le rapportage) perçu comme une intention de dépendance envers la société adulte. Ce qui dénote d'une exigence d'indépendance en groupe par rapport au professeur qui représente par sa fonction, l'autorité et le monde adulte. Le silence des personnes subissant le *ijime* s'explique par la peur de se retrouver exclus du groupe, de se retrouver seuls. Ainsi le *ijime* peut être perçu comme l'expression d'une cruauté mélangeant infantilisme et esprit de gang (le gang formé par Hoshino et ses acolytes) . Le mécanisme de le *ijime*⁴⁸⁵ se manifeste par une adhésion de groupe, une mise en accord commune pour ceux qui le pratiquent, en opposition à l'exclusion de ceux qui ne s'intègrent pas au groupe amenant la perte de l'hétérogénéité.

⁴⁸⁵ Par ce terme on désigne les brimades pratiquées à l'encontre d'une personne désignée comme "tête de turc" par son aspect physique ou intellectuel ou pour toutes autres raisons (un simple changement de quartier ou de région) qui le démarque trop d'un groupe donné, dans le cas présent une classe (de collège plus rarement de lycée). Au Japon c'est une pratique si fréquente que le terme *ijime* いじめ、(le terme peut être écrit en caractères de deux façons : 虐め、苛め, on le rencontre parfois en Katakana イジメ). Le terme *ijime* devint autour de 1985 un mot d'usage commun de la langue japonaise. Le phénomène fut particulièrement médiatisé à partir de 1986, lorsqu'un collégien de deuxième année dans un collège du district de Nakano à Tôkyô s'ôta la vie ne pouvant plus supporter le harcèlement dont il était victime. Ce fait divers est connu sous le nom de *Nakano fujimi chûgakusei ijime jisatsu jiken* 中野富士見中学いじめ自殺事件. En tout 150 000 cas d'*ijime* furent recensés pour la seule année scolaire 1985. Le *ijime* pourrait être comparé à un rite initiatique, une forme de bizutage à la différence que les brimades sont continues, quotidiennes. Ce qui n'est encore vu par certains enseignants que comme de simples querelles de cours de récréation peut parfois entraîner la mort par suicide de collégiens victimes d'*ijime*. Pourtant la cause de ces décès n'est souvent jamais clairement établie et rarement attribuée officiellement comme résultante de l'*ijime* en lui-même.

On peut analyser le *ijime* comme un processus commençant dans les toilettes, les couloirs avant d'atteindre la salle de classe, d'abord caché cet acte de *ijime* devient public au sein même du groupe que forme une classe. Processus désigné en japonais par le terme *kôzenka* 公然化 (évolution publique). Les spécialistes⁴⁸⁶ expliquent l'*ijime* comme la coexistence d'un sentiment d'envol, de plaisir, *hishô no kibun* 飛翔の気分 pour ceux qui l'infligent et d'un sentiment de chute, *rakka no kibun* 落下の気分. En effet la grande majorité des cas d'*ijime* intervient lors de l'adolescence, quand les adultes en devenir se cherchent et s'éveillent à la sexualité. Les changements corporels peuvent être pour certains une des raisons du *ijime*, en effet les collégiens veulent tester leur nouvelle force physique en se confrontant et en cherchant à dominer les autres. Ces changements d'ordre physique ne sont pas toujours accompagnés de changements intellectuels et ces mentalités d'enfants dans des corps de jeunes adultes entraînent les débordements du *ijime*. Le processus du *ijime* est inhérent à la conception de la société de groupe à la japonaise. Ainsi on note une mise en accord commune pour ceux qui pratiquent le *ijime shûdanteki na dôchôsei* 集団的な同調性. Elle se manifeste par l'expression d'une cruauté mélangeant l'infantilisme et l'esprit de *gang*.

En opposition au sentiment d'exclusion que ressentent ceux qui ne s'intègrent pas au groupe et qui ainsi amènent la perte de l'hétérogénéité de celui-ci, *shûdan ni najimenai ishitsuisei no....* 集団になじめない異質性の. Le rôle du bouc émissaire est important pour l'équilibre et la cohésion du groupe comme l'explique René Girard dans son ouvrage *La Violence et le sacré*⁴⁸⁷. Dans le *Bouc émissaire*⁴⁸⁸, Girard donne la définition suivante

⁴⁸⁶ Tels que Naitô Asao 内藤 朝雄 dans *Ijime no shakairiron* いじめの社会理論 (Théorie sociale du Ijime), Tôkyô, Kashiwashobô 柏書房, 2001 et Moriguchi Akira 森口 朗 dans *Ijime no kôzô* いじめの構造 (La structure du Ijime), Tôkyô, 2007.

⁴⁸⁷ *La Violence et le sacré*, Paris, 1972.

de ce dernier : « *Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation. Les persécuteurs s'enferment dans la « logique » de la représentation persécutrice et ils ne peuvent plus en sortir.* ». A propos de la dynamique de groupe qui se produit face à un bouc émissaire, il poursuit⁴⁸⁹ : « *Elle fait de la victime, en réalité passive, la seule cause agissante et toute puissance face à un groupe qui se tient lui-même pour entièrement agi.* »

On peut donner pour exemple le film d'Inoue Yasuo 井上靖雄 *Rinjin jûsan go* 隣人 13 号⁴⁹⁰ (Le voisin du numéro 13), 2004, une histoire de vengeance ayant pour toile de fond une affaire d'*ijime*.

Les différences majeures que nous pouvons noter entre les représentations de la jeunesse japonaise des années 1950-60 et celle des années 1990-2000, se situent à deux niveaux, celui de la forme et celui du fond. Sur la forme, on note une violence graphique beaucoup plus importante, *Aoi haru*, *Battle royale* ou encore *Gaichû* 害虫 (Insecte nuisible) de Shiota Akihiko 塩田明彦 et *Kyôki no sakura* 凶気の桜 de Sonoda Kenji 蘭田 賢次 en sont de flagrants exemples. Sur le fond, la cellule familiale a éclaté, au point où les relations parents-enfants ne sont peu ou pas évoquées. Les jeunes des films du *taiyôzoku* ou de la nouvelle vague étaient remplis de désirs, charnels, matériels. L'absence de désir ou de rêve caractérise les jeunes des années 1990- 2000, cette génération appartenant à l'époque que Osawa Masachi 大澤真幸 qualifie de *fukanô no jidai* 不可能の時代⁴⁹¹ l'ère d'incapacité, succédant à l'époque de l'idéal *risô no jidai* 理想の時代 et à la

⁴⁸⁸ *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p.60.

⁴⁸⁹ Op.cit, p66.

⁴⁹⁰ Tiré du manga du même nom d'Inoue Santa 井上 三太.

⁴⁹¹ Dans l'ouvrage du même nom.

période *kyokô no jidai* 虚構の時代 la génération de l'imaginaire.

Kyôki no sakura



Ce film a été réalisé en 2002 par Sonoda Kenji 菌田 賢次⁴⁹², d'après un roman de Ikita Kunio ヒキタ クニオ⁴⁹³, dont on doit la bande originale au rappeur japonais K-Dub Shine⁴⁹⁴. Le groupe des trois jeunes « nationalistes »⁴⁹⁵ se nomme *Neo Tôjô* ネオ・トージョー, il est composé de Yamaguchi Susumu 山口進 (interprété par Kubozuka Yôsuke 窪塚 洋介⁴⁹⁶), Ishikawa Katsuya 市川勝也 (Rikiya) et de Kosuge Shinya 小菅信也 (Sudô Genki 須藤元気⁴⁹⁷).

⁴⁹² Cinéaste et réalisateur de vidéo clip japonais né en 1968.

⁴⁹³ Romancier et illustrateur japonais né en 1961, son roman *Tokute asai umi* 遠くて浅い海 (Une mer profonde et lointaine) a reçu le prix littéraire Oyabu Haruhiko shô 大藪春彦賞 en 2006.

⁴⁹⁴ Né en 1968, Kagami Kôta 各務 貢太 de son vrai nom, membre du groupe de hip-hop *King Giddra* キングギドラ

⁴⁹⁵ On pourrait les assimiler par leur violence à des *skinheads*. Ils nous font penser également à la bande menée par Alex dans *A Clockwork orange* (Orange mécanique) de Stanley Kubrick (1971).

⁴⁹⁶ Acteur et chanteur japonais né en 1979.

⁴⁹⁷ Athlète (lutte) et acteur japonais né en 1978.

Le soir ils sillonnent le quartier de Shibuya 渋谷, arborant un uniforme blanc et rouge aux couleurs du Japon pour y chercher querelle à des *Hosuto* ホスト (des gigolos), *Chima* チーマ et autres *Yanki* ヤンキー, les battre et éventuellement les détrousser. Yamaguchi semble le plus aguérri culturellement et idéologiquement, il déclare dans le film : *Bôryoku koso seigi da to omotteiru kara na, rekishi ga nai kara moral ga nain da. Dakara omoidasasete yarun da Neo Tôjô ga Bôryoku de.* 暴力こそ正義だと思っているからな、歴史がないからモラルがないんだ。だから、思い出させてやるんだ、ネオ・トージョーが、暴力で。 « Je pense que la violence justement est justice, Ils n'ont pas de morale car ils n'ont pas d'histoire. C'est pour ça qu'on (Neo Tôjô) leur rappelle par la violence. ».

On le voit d'ailleurs lire dans une vieille librairie (qui il l'apprend va être remplacée par un *Book off* (chaîne de livres et mangas d'occasion)). Il se présente comme un nationaliste ナショナリスト et non comme un membre de l'*uyoku* 右翼⁴⁹⁸, l'extrême droite japonaise. Sa colère se porte essentiellement sur la dégénérescence du Japon et des mœurs des (jeunes) japonais. L'immigration au Japon étant encore très limitée, il diffère en cela du *skinhead* américain blanc tel qu'il est représenté dans le film *American history X*⁴⁹⁹ dont la haine est avant tout d'ordre raciale, contre les afro-américains et les hispaniques.

Par leurs activités nocturnes ils attirent l'attention d'un mouvement d'extrême droite lié aux différents *Kumi* mafieux qui gèrent le quartier de Shibuya. Dont un certain Aota kaichô 青田会長 (interprété par Harada Yoshio) qui se prend d'affection pour Yamaguchi, ces derniers développant une relation père-fils. Lors d'une discussion sur le toit de la demeure d'Aota, Yamaguchi déclare ceci : *Nihon toiu ka, Amepon desu ne* 日本というか、

⁴⁹⁸ Voir les ouvrages d'Ino Kenji 猪野健治 sur le sujet comme *Nihon no Uyoku* 日本の右翼

⁴⁹⁹ De Tony Kaye, sorti en 1998, avec Edward Norton et Edward Furlong.

アメポンですね。 « Plutôt que le Japon, c'est l'Amepon (contraction d'Amérique et Japon) hein ».

Ce qu'acquiesce Aota qui constate avec amertume l'américanisation du Japon depuis la défaite de 1945. Ces personnages représentent ici l'antithèse de ceux du *Taiyôzoku* qui épousaient les nouvelles mœurs « américaines » sans retenue. Par la suite les trois amis sont divisés avec chacun un mentor respectif qui va d'une manière ou d'une autre l'utiliser. On retrouve ici une problématique similaire à celle de *Kids return*, la corruption de la jeunesse par leurs aînés. Cela nous paraît être symptomatique d'une époque, les années 1990-2010 dans laquelle à cause de la dénatalité massive la jeunesse n'est plus une force vive de la société japonaise, mais au contraire doit suivre les règles imposées par la génération précédente (de la même manière que dans *Battle royale*), celle des *babyboomers* nés après-guerre dans les années 1950 qui contrôle le Japon aujourd'hui.

Ishikawa est utilisé par le tueur à gages *keshiya Saburô* 消し屋 三郎⁵⁰⁰ (Saburô, le nettoyeur) qui par un stratagème lui fait « porter le chapeau » pour l'assassinat de Konishi un chef *yakuza* rival. Hyoto⁵⁰¹ le chef des nationalistes comprend qu'il y a une rivalité d'égos entre Yamaguchi et Kosuge et s'en sert pour les séparer. Ce dernier l'envoie d'ailleurs à la mort (en fait il deviendra handicapé après avoir été violemment battu) sciemment, en l'envoyant s'excuser et remettre une somme d'argent dans un *gaijin bar* (où Konishi fait écouler de la drogue) que lui et ses acolytes ont « attaqué » au préalable.

Yamaguchi se retrouve désormais seul contre tous comme son personnage dans le film *Go*

⁵⁰⁰ Interprété par Eguchi Yôsuke 江口洋介, acteur et chanteur japonais né en 1967. Qui fut l'interprète d'un héros *bôsôzoku* pour son premier rôle au cinéma dans le film de 1987 tiré du manga du même nom, *Shônan bakusôzoku* 湘南爆走族 réalisé par Yamada Taiki 山田大樹.

⁵⁰¹ Interprété par Honda Hirotarô 本田博太郎, acteur et *shoka* 書家 (calligraphe) japonais né en 1951.

⁵⁰² . Aota, son père de substitution, à qui il dit : *Oyaji da to omoimashita*

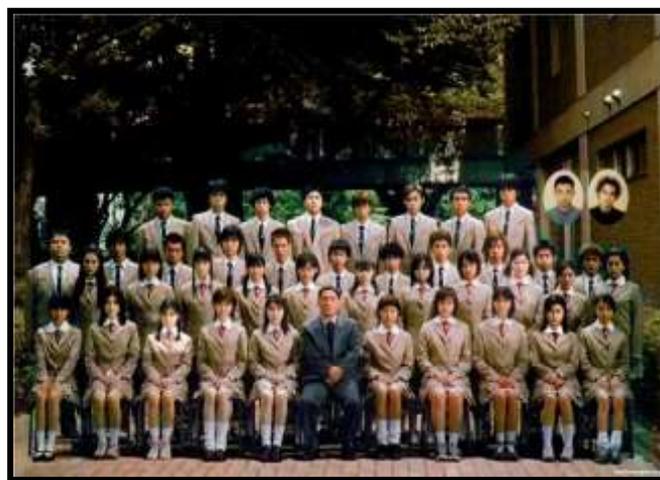
親父だと思いました。(Je vous considérais comme mon père) se fait assassiner par Saburô qui souhaite déguiser le meurtre en suicide. Yamaguchi se rend aux funérailles d'Aota (cette scène n'est pas sans rappeler *Jingi naki tataikai*) où il trouve Hyoto qui le traite de *Jama* 邪魔 (de gêne), Yamaguchi lui sectionne le bras avec un sabre qu'Aota lui a cédé. Avant d'avoir pu assouvir davantage sa soif de vengeance Saburo transperce le ventre de Hyoto par derrière.

Yamaguchi reste stupéfait, Saburo lui dit ces mots : *Omae no inochi ni nedan ga tsuitenai* お前の命に値段がついてない (« *Il n'y a pas de prix fixé pour ta vie* »).

Dans la séquence finale, Yamaguchi tout de blanc vêtu, comme le héros des films *ninkyô eiga* ou comme l'homme allant pratiquer un *seppuku* (le suicide rituel) se trouve sur un pont au bord d'une rivière entourée de cerisiers en fleurs, les fameux *sakura* du titre. Un homme habillé en noir vient lui porter l'estocade, sûrement que la vie de Yamaguchi qui représente une gêne de par son « idéologie » pour la pérennité des activités marchandes des *yakuza*, avait finalement un prix : la somme d'argent récupérée par son assassin pour son élimination.

⁵⁰² Film de Yukisada Isao sorti en 2000, dans lequel Kubozuka interprète un *Zainichi kankokujin* 在日韓国人 (coréen vivant au Japon, parfois depuis plusieurs générations, confronté au racisme.)

4-Battle royale, le crépuscule du *Anarchy eiga*



Vingt-cinq années après son chef d'œuvre radical du *Jitsurokueiga*, *Jingi no hakaba*

Fukasaku Kinji signe le dernier grand film de type anarchique distribué par un grand studio de l'histoire du cinéma japonais, *Battle royale*, tiré d'un roman de Takami Kôshun.

Dans un monde imaginaire (qui évoque le Japon dans un futur proche), une fois par année une classe d'un collège est choisie pour participer à un grand jeu de massacre sur une île déserte. *Ne tomodachi koroshita koto aru ?* ねえ、友達殺したことある？ (Tu as déjà tué un/e ami/e ?) est le slogan du film. Cette fois c'est la classe B de troisième année du collège *Iwaki gakuen* 岩城学園中学 qui va participer. La classe du jeune Nanahara Shûya 七原 秋也⁵⁰³ (15 ans), qui lors de la scène d'ouverture du film découvre son père mort pendu, lui ayant laissé comme dernier message écrit sur du papier toilette : *Ganbare Shûya* ガンバレ秋也 (Courage Shûya). Ils embarquent dans un bus pour ce qu'ils pensent être un voyage scolaire et sont emmenés sur l'île après avoir été endormis par un gaz soporifique. Ils se retrouvent dans une salle de classe où apparaît Kitano, leur professeur, interprété par Kitano Takeshi accompagné de militaires. Ils ont autour du cou

⁵⁰³ Interprété par Fujiwara Tatsuya 藤原 竜也, acteur japonais né en 1982.

un collier en métal (qui en plus de pouvoir faire exploser leur tête et équipés d'un micro). Kitano leur passe une vidéo dans laquelle une jeune femme énonce les règles cruelles de *Battle royale*, un jeu de survie dans lequel il faut s'entretuer, d'un ton très désuet et détaché. Kitano tue d'un lancé de couteau en plein crâne, une élève inattentive. Après cet acte, il dit aux autres élèves : *Omaera otona wo nameterun darô* お前ら大人をなめてるんだらう。 (« Vous vous moquez des adultes hein »).

Puis, *shinsei wa game* 人生はゲーム (la vie est un jeu).

Pour conclure avec une phrase teintée de Darwinisme :

Ikinokoru kachi no aru otona ni narimashô 生き残る価値のある大人になりましょう。
(Devenez des adultes qui ont la valeur de pouvoir survivre).

Ils sont une quarantaine dans la salle de la même classe, le film révélera d'ailleurs de futures actrices connues telles que Ishibashi Kô 柴咲 コウ⁵⁰⁴ (Mitsuko 光子 dans le film) ou encore Kuriyama Chiaki 栗山 千明⁵⁰⁵ (Takako 貴子 dans le film), plus deux « survivants », Kiriyama (interprété par Andô Masanobu), sorte « d'ange de la mort » assoiffé de sang et Kawada (interprété par Yamamoto Tarô⁵⁰⁶) qui tiendra plus tard le rôle de « grand frère ». Dès lors on leur donne un sac avec des vivres, une carte ainsi qu'une arme (différente pour chaque individu). Le « jeu » commence, chacun a des réactions différentes, deux couples préfèrent se suicider, d'autres n'hésitent pas à tuer, certains y prennent même du plaisir comme Kiriyama et Mitsuko. Kitano (détesté par sa propre fille, comme en atteste une conversation qu'ils ont au téléphone) annonce les décès via des hauts parleurs d'une voix laconique. Trois jeunes menés par un certain Mimura 三

⁵⁰⁴ Actrice et chanteuse japonaise née en 1981.

⁵⁰⁵ Actrice japonaise née en 1984, que Quentin Tarantino (cinéaste américain) choisira pour un rôle dans son film *Kill Bill* (2003)

⁵⁰⁶ Acteur japonais né en 1974.

村⁵⁰⁷ , essayent de s'en sortir par leur intelligence en utilisant un ordinateur (qu'a amené Mimura). Mimura essaye de pratiquer un *hacking* du système informatique des militaires qui permet de localiser les collégiens et d'activer leurs colliers. Shûya quant à lui s'allie à Kawada et Nakagawa Noriko 中川 典子⁵⁰⁸ , qui est amoureuse de lui. Ainsi, ils sont les trois survivants, alors que normalement il ne doit en rester qu'un seul. Après avoir réussi à ôter leur collier, ils se retrouvent seuls dans le quartier général de Kitano qui fait partir les soldats. Ce dernier a peint un tableau⁵⁰⁹ avec les corps meurtris de tous les adolescents, au milieu se trouve Noriko, une auréole d'ange au dessus de sa tête (il semble avoir jeté son dévolu sur la jeune-fille). Shûya finit par l'abattre et ils s'enfuient de l'île par bateau. Le film se termine sur Noriko et Shûya ensemble et revenus dans ce qui paraît être Tôkyô, ils se mettent à courir, le verbe *hashire* 走れ (cours, courez) apparaissant en idéogramme rouge.

Le film peut être interprété comme une critique virulente du système éducatif japonais basé sur la compétition et les concours⁵¹⁰ qui laisse peu de place à la solidarité et à la camaraderie. En effet un classement de tous les collégiens est établi selon leurs moyennes générales au niveau national. Cette compétition s'accroît au lycée afin de pouvoir rentrer dans une université prestigieuse. Kaori H Okano dans son article *School culture*⁵¹¹ ,

⁵⁰⁷ Interprété par Tsukamoto Takashi 塚本 高史, acteur japonais né en 1982.

⁵⁰⁸ Interprétée par l'actrice Maeda Aki 前田 亜季 née en 1985.

⁵⁰⁹ Certainement de Kitano Takashi lui-même, puisqu'il est également peintre.

⁵¹⁰ Voir Etienne Barral, *Otaku les enfants du virtuel*.

⁵¹¹ Dans *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* Edited by Yoshio Sugimoto , Cambridge University, 2009.

évoque le système scolaire japonais comme suit : « *Japan's present education system was established immediately after the end of the Second World War as a part of the postwar democratisation project under the Occupation force. It resembles the American system, consisting of six years of primary schooling and three years of lower secondary schooling (middle school) to complete nine years of compulsory education. Entry to a further three years of upper secondary schooling (i.e. senior high school) and then to tertiary education is determined by examinations results. Almost all students proceed to senior high schools and the great majority complete twelve years of schooling.* ». Le système éducatif japonais actuel a été établi dans l'immédiate après guerre, comme faisant partie du processus de démocratisation sous l'occupation. Il ressemble au système américain, se constituant de six ans d'école primaire, 3 ans de secondaire. Ce qui fait un total de 9 ans de scolarité obligatoire. L'entrée dans un second cycle d'éducation supérieure (le lycée) et à l'université est déterminé par les résultats d'examens. La plupart des étudiants accèdent au lycée et la grande majorité effectue 12 ans d'études.

Elle voit la spécificité japonaise de cette culture de l'école, ainsi :

« *One of the most distinct basic assumptions underlying Japanese school culture is the belief that one's effort is more important than innate ability in determining school achievement, and that effort should be rewarded accordingly. It espouses that the process of learning is more valuable than the outcomes of learning, in terms of both cognitive and social development. This is often referred to as ganbarism, a word derived from a verb, ganbaru, which literally means « to persist ». Anthropological studies of Japanese classrooms suggest several other features of Japanese school culture, after recording initial impressions of lively, carefree and often noisy classes.* » .

L'hypothèse la plus remarquable sous jacente à la culture d'école japonaise, réside dans la croyance que l'effort de l'apprenant est plus important que son abilité innée dans la

détermination de sa réussite scolaire et que cet effort doit être récompensé en conséquence. Cela embrasse l'idée que le procédé d'apprentissage est plus valable que le bénéfice de cet apprentissage, en termes de développement social comme cognitif. On se réfère souvent au terme *ganbarism* dérivé du verbe *ganbaru* 頑張る (persister) pour décrire cette idée. Les études anthropologiques suggèrent d'autres caractéristiques de la culture scolaire japonaise, après avoir remarqué des classes animées, bruyantes et peu intéressées.

On peut aisément penser que dans *Battle royale*, le concept de *Ganbarism* est poussé à son paroxysme et donc aussi dans ses limites. En effet la « compétition » se déroule sans distinction de sexe ou de capacité à survivre de ses partisans. Dans le film, les personnages sont d'ailleurs récompensés pour avoir persisté sans questionner le sens de ce qu'on leur demande de faire, certains le font cependant comme nous l'avons expliqué lors de notre évocation du scénario.

La compétition que nous avons évoquée, perdue plus tard dans la vie active comme l'explique Miyamoto Masao⁵¹², on travaille en équipe mais chacun pour soi dans un système ultralibéral.

On pourrait dire qu'on élimine ses rivaux de manière académique ou professionnelle, on les tue métaphoriquement. Dans le film c'est une tuerie physique à laquelle on assiste.

On peut l'interpréter également comme une métaphore de la société japonaise dans son ensemble, du passage de l'enfance-adolescence à l'âge adulte.

Les jeunes collégiens dans leur majorité acceptent sans broncher les règles qui leur sont imposées, ils ne font pas front contre l'autorité des adultes (qui représente métaphoriquement la société japonaise). Au lieu de se rebeller, ils n'hésitent pas à tuer leurs camarades de classe. Devant l'adversité, d'autres choisissent la solution du

⁵¹² Dans *Japon, société Camisole de force*, Arles, Picquier, 2001.

suicide⁵¹³, une minorité comme Nanahara ou Mimura chacun à leur façon refuse le jeu ou tout du moins résiste à l'autorité. La « victoire » par *hacking* de Mimura est de courte durée, il est tué par Kiriya qui prend un plaisir sadique dans son obéissance au système, à la règle du jeu, qui est de tuer les autres. Cette règle du jeu qui autorise tacitement le *Ijime* à l'école comme en entreprise, la présence d'un souffre douleur étant bénéfique à la cohésion du groupe. La vie en groupe qui peut facilement passer du rêve (dans *Battle royale* une vie de collégien/ne normale voire privilégiée) au cauchemar, de par l'adversité et la nature humaine en elle-même comme dans le roman *The beach*⁵¹⁴ d'Alex Garland⁵¹⁵ où de jeunes occidentaux s'installent sur une île déserte paradisiaque en Thaïlande et finissent par s'entre déchirer.

Battle royale peut être vu comme le testament de Fukasaku Kinji, à la vue de sa filmographie, le choix de l'adaptation du roman éponyme n'est pas anodin. Le film fut un succès commercial au Japon comme en Occident, ce qui généra une séquelle (une suite) réalisée par Fukasaku Kinji dans un premier temps, puis par son fils Kenta après le décès de ce dernier⁵¹⁶ : *Battle royale requiem* バトル・ロワイアル鎮魂歌.

⁵¹³ On recense à peu près, 30 000 suicides par an au Japon, ce qui le place au 1^{er} rang mondial.

⁵¹⁴ Adapté en film par le réalisateur britannique Danny Boyle (*Trainspotting*, *Slumdog Millionaire*) en 2000 avec Leonardo DiCaprio et Virginie Ledoyen.

⁵¹⁵ Romancier, scénariste et producteur britannique né en 1970.

⁵¹⁶ Survenu le 12 janvier 2003, le film est sorti au Japon le 5 juillet.

Conclusion

1 –La jeunesse japonaise contemporaine

Tout d'abord on constate que de 2000 à 2010, la situation de la famille et de la jeunesse a encore évolué, et poursuit le virage amorcé dans les années 1990.

De la famille nucléaire des années 1960 on est passé à ce qu'Emmanuel Todd⁵¹⁷ appelle la famille nucléaire absolue. C'est un système familial dans lequel les relations entre parents et enfants sont de type libéral. Ce système favorise l'isolationnisme. Au Japon, on parle désormais de *Hoteru kazoku* ホテル家族 (famille hôtel), le terme a été lancé par le psychiatre et psychanalyste Okonogi Keigo 小此木 啓吾 (1930-2003). Le domicile familial est désormais un lieu où on dort, sans forcément interagir avec les membres de sa famille.

Les relations homme-femme deviennent de plus en plus complexes, l'exigence envers son futur partenaire est des plus élevée. La psychologue féministe Ogura Chikako 小倉 千加子 (née en 1952), démontre par l'exemple cette tendance et énonce les conditions valables (*kekkon no jôken* 結婚の条件) à l'acceptation d'une demande en mariage d'un point de vue féminin qu'elle nomme 3C (*san shi*, les trois C). Ces critères sont : confortable (bon salaire), communicatif, coopératif. En réponse à cela les jeunes-hommes recherchent chez leur future épouse les 4K (*yon ke*), il faut qu'elle soit Kawaii 可愛い (mignonne), Kashikoi 賢い (maligne), 家庭的 Kateiteki (fée du logis), 軽い Karui (taille fine).

Ce niveau d'exigence élevé des deux parties (femmes et hommes), quasi utopique entraîne une augmentation croissante du célibat. On peut penser que le statut de la femme n'a guère évolué au Japon depuis l'après-guerre, ainsi une femme pas encore mariée passé

⁵¹⁷ Voir *La Troisième Planète : Structures familiales et système idéologiques*, Paris, Éditions du Seuil 1983.

25 ans est considérée par la société, *seken* 世間⁵¹⁸, comme une perdante.

Selon Sakai Junko 酒井 順子 (né en 1966) les femmes qui ne se marient pas sont ainsi appelés *makeinu* 負け犬 (un chien perdant, en référence au chien qui perd lors d'un combat de chiens) comme elle l'écrit dans son ouvrage *make inu no tôboe* 負け犬の遠吠え⁵¹⁹ (le hurlement du chien perdant). On constate ici que le Japon qui a absorbé le modernisme des pays développés occidentaux, n'a en revanche intégré que très peu du progressisme de ces derniers. Cet archaïsme social (dont le rôle de la femme est l'exemple le plus flagrant, car une fois mariée la femme japonaise doit la plupart du temps arrêter de travailler) représente un des paradoxes de la société japonaise actuelle.

Un nombre décroissant de mariages amène une baisse de la natalité (peu d'enfants naissent hors mariage au Japon, où le concubinage est peu répandu et le pacs inexistant). De plus le Japon connaît un vieillissement (accompagné d'une longévité croissante, en 2008 l'espérance de vie est de 85,59 ans pour les femmes et à 78,73 ans pour les hommes) très important de sa population (sont prises en compte les personnes âgées de plus de 65 ans, ce phénomène est connu sous le terme de *kôreika* 高齢化⁵²⁰, auquel s'ajoute une baisse vertigineuse du taux de natalité comme nous venons de le voir (un des taux les plus bas du monde : 8,39% et un indice de fécondité de 1,39 enfant par femme en 2012), donc du nombre d'enfants, phénomène appelé en japonais *shôshika* 少子化. Ces deux particularités sont synthétisées dans l'expression *shôshikôreika* 少子高齢化, on parle

⁵¹⁸ La société au sens bouddhiste du terme, qui correspond au terme sanscrit *Loka*, le monde.

⁵¹⁹ Sakai Junko 酒井 順子, *make inu no tôboe* 負け犬の遠吠え (le hurlement du chien perdant), Tôkyô, Kôdansha 講談社, 2003.

⁵²⁰ Depuis 2005, la population japonaise a entamé sa décroissance. En 2009, la population a baissé de 183 000 personnes. Dans le même temps, la population vieillit : le nombre de Japonais de plus de soixante-cinq ans a augmenté de 789 000, atteignant 22,7 % de la population, alors que le nombre de jeunes de moins de quatorze ans a baissé de 165 000.

donc pour décrire la société japonaise de *kôreika shakai* 高齢化社会, une société de personnes âgées. Ce phénomène existe dans une moindre mesure dans tous les pays développés, Europe, Etats-Unis, en Asie il touche la Corée du sud et il commence à apparaître en Chine (à cause de la poursuite de la politique de l'enfant unique). Mais le Japon arrive en tête des pays les moins féconds et où on se suicide beaucoup⁵²¹ (une moyenne de 30 000 suicides annuelle, taux de suicide de 26 pour 100 000 habitants, soit 33 093 personnes en 2007, 32 249 en 2008, 32 845 en 2009, 30 513 en 2011 (- 3,7 %), et seulement 27 766 en 2012 (- 9,0 %)).

Au niveau politique et au regard de ses dirigeants (dont fait partie Ishihara Shintarô que nous avons mentionné lors de notre partie sur le *Taiyôzoku*) l'utilisation du terme de gérontocratie partielle (telle Sparte pendant l'antiquité ou L'état du Vatican) ne nous semblerait pas exagérer.

Désormais les jeunes sont en sous nombre au Japon, l'époque féconde des *baby boomers* ベビーブーマー (1946-1959) paraît bien lointaine. Les groupes de contre-culture de la jeunesse comme les *bôsôzoku* ont quasiment disparu. La jeunesse japonaise semble plus uniforme, la plupart des jeunes vont désormais à l'université, passage obligé entre le bachotage du collège et du lycée et la vie active dans le tertiaire. Muriel Jolivet⁵²² utilise le terme *Burando daigaku* ブランド大学, l'université « de marque » pour évoquer le rapport biaisé de la nouvelle génération à l'Université. En effet : « *La priorité accordée*

⁵²¹ Voir le film de Sono Shion 園子温, *Jisatsu saakuru* 自殺サークル (Le cercle des suicidés) sorti en 2002, qui évoque les suicides collectifs de collégiens ou lycéens. Un manuel du suicide a d'ailleurs été publié en 1993 sous le nom de *Kanzen jisatsu manual* 完全自殺マニュアル (Manuel de suicide) écrit par Tsurumi Wataru 鶴見 済 et publié aux éditions Ota Shuppan 太田出版. Dont fut tiré un film d'horreur en 2003 *Jisatsu manual* 自殺マニュアル de Fukutani Osamu 福谷修.

⁵²² Op cit p37

au nom de l'université où un quidam est entré, par rapport à ce qu'il y a fait, est une autre expression de cette fascination pour les marques. Les étudiants des universités cotées n'ont rien de plus à prouver qu'un sac Vuitton. En ce sens, on peut considérer qu'une université cotée est un burando comme un autre. ». On passe les examens d'entrée d'une université avant tout parce qu'elle est prestigieuse plus qu'en rapport avec un projet d'études, un choix de département. On paye (une université privée) pour un nom, que l'on rentabilisera plus tard lors du *shûshoku katsudô* 就職活動 (la recherche d'emploi).

Les plus de 18 ans qui ne font pas d'études universitaires sont divisés en deux catégories : les *parasaito shinguru* パラサイト・シングル⁵²³ (les célibataires parasites), des NEET (Not in Education, Employment or Training) et les *wakingu pua* ワーキングプア⁵²⁴ (working poor, emplois à bas salaire) des travailleurs précaires, des *freeters* フリーター qui sont ou deviennent des *nettokafe nanmin* ネットカフェ難民⁵²⁵ (littéralement les réfugiés de l'internet café, on peut effectivement dormir et prendre une douche dans des internet café ou *manga kissa* マンガ喫茶 (café où on peut lire des mangas) au Japon). Ils se trouvent en bas de l'échelle sociale, *Karyû shakai* 下流社会⁵²⁶ (littéralement le

⁵²³ Voir Yamada Masashiro 山田昌弘 *parasaito shinguru no jidai* パラサイト・シングルの時代 (l'époque des parasites célibataires), Tôkyô, Chikumashinsho ちくま新書, 1999.

⁵²⁴ Yamada Masashiro 山田昌弘 *wakingu pua jidai sokonuke sefuti netto wo saikô chikuseyo* ワーキングプア時代 底抜けセーフティネットを再構築せよ (L'époque de ceux qui travaillent à bas salaire, la reconstruction d'un filet de sauvegarde pour les plus démunis), Tôkyô, Bungeishunjuû 文藝春秋, 2009.

⁵²⁵ Kawasaki Shôhei 川崎昌平, *Netto Café nanmin dokyumento saiteiben seikatsu* ネットカフェ難民 - ドキュメント「最底辺生活」 (La société d'en bas, L'apparition d'un nouveau groupe social), Gentôshashinsho 幻冬舎新書, 2007.

⁵²⁶ Miura Atsushi 三浦 展, *karyû shakai aratana kaisô shûdanno shutsugen* 下流社会 新たな階層集団の出現 (La société d'en bas, L'apparition d'un nouveau groupe social), Tôkyô, Kobunshashinsho 光文社新書, 2005.

fond de la société) comme l'explique l'analyste en Marketing et critique Miura Atsushi 三浦展 (né en 1958).

Les jeunes japonais se retrouvent dans une double situation inconfortable. Peu nombreux, ils ne peuvent changer un système (scolaire, universitaire) dont ils sont prisonniers mais aussi complices (de manière souvent inconsciente). Ils sont également exploités comme une main d'œuvre bon marché. Certains refusent la société actuelle, mais plus que de révolution, leur aspiration première est avant tout un désir de consommation. Consommation qui devient une échappatoire.

Otaku zoku

Nous sommes désormais dans une ère (l'ère Heisei 平成) dite de *heiwa boke* 平和ボケ (littéralement l'idiot de la paix), on ne se soucie plus des problèmes de sécurité (le Japon étant un des pays les plus sûrs au monde) et par extension de la politique intérieure et internationale ; on prend tout à la légère.

On met désormais en opposition les *Sôshokukei* 草食系, les herbivores, et les *Nikushokukei* 肉食系, les carnivores. Le Terme de *Sôshokukei* est mentionné pour la première fois en 2006 par Fukasawa Maki 深澤真紀⁵²⁷, il renvoie au fait que certains jeunes hommes d'aujourd'hui n'ont plus d'appétit pour « la chair », se désintéressent du sexe mais aussi de la communication et de l'interaction humaine en général.

Ils sont introvertis et peu entrepreneurs, l'exact opposé de la jeunesse des années 1950, celle du *Taiyôzoku* La « famille » la plus importante et représentative de la décennie 2000

⁵²⁷ Fukasawa Maki 深澤真紀, *Sôshoku danji seidai heisei danji zukan* 草食男子世代——平成男子図鑑 (Les herbivores, manuel illustré de l'homme de l'ère Heisei), Tôkyô, Kôbunsha chié no moribunko 光文社知恵の森文庫, 2009.

est probablement celle des otakus, *otaku zoku*. Comme nous l'avons vu ce sont des jeunes qui vivent dans le monde du rêve, du virtuel. Ils collectionnent les mangas, pratiquent les jeux vidéos et vouent un culte à des groupes d'*idols* (chanteuses de pop japonaise). L'Otakisme peut aisément être vu comme une forme de nihilisme, l'otaku ne cherchant pas à changer la société par la révolution mais simplement à s'échapper de ses contraintes. Il cherche à fuir la réalité en consommant, seul le choix du produit acheté le différencie des jeunes filles qui pratiquent le *shopping*. Philippe Pelletier⁵²⁸ évoque la question de la culture otaku ainsi : « *De contre-culture, la culture otaku devient l'une des nouvelles formes de la culture dominante dans toute son ambigüité. Le refus d'une alternative idéologiquement pensée et socialement organisée se combine sans peine avec un consumérisme qui relève de l'actif (le choix) et du passif (la fabrication des modes, le prétendu choix).* ». Nous abondons dans le sens de ce propos au sujet de la culture *otaku*, qui est finalement devenue une culture de masse en totale adéquation avec la société de consommation japonaise.

Etienne Barral⁵²⁹ évoque ainsi le consumérisme *otaku* : « *Désormais reconnus (et donc convoités) en tant que consommateurs à haut potentiel, les otaku deviennent en tant que tels cibles des entrepreneurs... Vivant pour la satisfaction de leur passion, les otaku sont prêts à investir toutes leurs économies dans l'objet de leur désir, si tant est qu'il soit à vendre.* »

L'*otaku* représente donc une forme de quintessence du consommateur, mais ce consumérisme outrancier va souvent de pair avec une absence de lien social et un vide spirituel certain.

⁵²⁸ Op cit p.112

⁵²⁹ Op cit p221

A partir du 19^{ème} siècle et ceci reparti sur 4 différentes périodes jusqu'aux années 1980 sont apparues de nouvelles religions *shin shukyô* 新宗教 ou *shinkôshukyô* 新興宗教. Celles-ci que l'on peut considérer comme des sectes sont des syncrétismes entre la pensée traditionnelle japonaise (bouddhisme, shintoïsme) et la pensée occidentale (le christianisme). On y retrouve également des éléments d'hindouisme et l'influence des écrits de Nostradamus. La plus connue de ces sectes est la 創価学会 Soka Gakkai et sa branche politique le Komeito 公明党.

Certains *otaku* dotés d'un complexe de supériorité ou ayant l'impression que leurs capacités ne sont pas appréciées à leur juste valeur se retrouvent attirés par ces nouvelles religions, plus particulièrement les « nouvelles nouvelles religions » *shinshinshūkyō* 新新宗教 qui ont fait leur apparition après la seconde guerre mondiale. Comme l'indique Philippe Pelletier⁵³⁰ au sujet de ces nouvelles « nouvelles religions » : « *Les nouvelles sectes religieuses ont ainsi parfaitement intégré la phraséologie et la dramaturgie de la culture otaku* ». La plus tristement célèbre de ces sectes qui comptaient dans ses rangs des *otaku* notoires est la secte Aum, *Oumu Shinrikyo* オウム真理教 (la vérité suprême) fondée par le gourou Asahara Shôkô 麻原 彰晃⁵³¹. Elle se rendit coupable d'attaques terroristes au gaz sarin dans le métro de Tokyo en octobre 1995. Etienne Barral⁵³² évoque les raisons qui ont fait qu'Asahara ait pu rallier à sa cause des esprits brillants (des étudiants ou anciens étudiants des universités de Tôkyô, Tsukuba, Osaka):

« Dans une société aussi huilée que le Japon, il n'est pas facile pour les enfants de l'élite de passer leur crise d'adolescence...Ils restent confinés dans l'étroitesse de la voie

⁵³⁰ Op cit p113

⁵³¹ Matsumoto Chizuo 松本 智津夫 de son vrai nom est né en 1955. Il est actuellement en prison, en attente d'être exécuté (il a été condamné à mort pour différentes affaires dont celle des attaques du métro de Tokyo).

⁵³² Op cit p279-280

royale que la société a prévue pour eux. Jusqu'au jour où ils se laissent gagner par le doute et se demandent insidieusement à quoi tout cela rime. Les sectes sont alors un excellent réceptacle pour leurs frustrations. Asahara quant à lui, a su utiliser et développer ce potentiel de violence intérieure des jeunes élites envers la société pour les transformer en machines à tuer. ».

L'endoctrinement sectaire peut aisément être mis en parallèle avec l'embrigadement politique. L'époque a changé et l'élite estudiantine est passée en deux décennies du communisme révolutionnaire à l'élévation de l'âme. Philippe Pelletier⁵³³ compare les deux phénomènes :

« Là où l'Armée rouge japonaise (Sekigun) réfugiée dans les montagnes du centre de Honshû et prise dans sa spirale paranoïaque autophage aboutissait au suicide collectif (1972), la secte Aum a propulsé ses fantasmes dans l'assassinat collectif » Pour reprendre la formule de l'essayiste Otsuka Eiji⁵³⁴ « Aum, c'est la Fraction armée rouge des otaku ».

Les idéologies (où l'absence d'idéologie) et leurs vecteurs, les codes comportementaux, l'interaction humaine ont grandement évolué lors des décennies 1990 et 2000. On peut le voir comme une continuation des tendances constatées entre les années 1960 et 1980. Mais également comme une rupture, une situation inédite.

Quelle est donc la place de la jeunesse (qui ici n'est plus une force vive mais une quasi minorité) dans une telle société, comment est elle représentée par un médium tel que le cinéma ?

⁵³³ Op cit p114

⁵³⁴大塚 英志, né en 1958, il est également critique, romancier.

2- La représentation de la jeunesse de la décennie 2000

Le film le plus récent sur lequel nous avons travaillé dans notre recherche date de 2002, l'écriture de la présente étude ayant été achevée en 2014, il s'est donc écoulé plus d'une décennie depuis. Que s'est-il donc passé dans la production cinématographique, concernant la représentation de la jeunesse "rebelle" pendant ces dix années. En guise de conclusion finale nous allons faire un bilan exhaustif de celle-ci.

Tout d'abord, nous allons nous intéresser à la production cinématographique nipponne qui dans son ensemble se porte bien. En 2012, 39 films japonais ont dépassé *ju oku* yen 10 億円 (un milliard de yens) de recette⁵³⁵ sur le territoire national.

Au niveau international, à part quelques habitués des festivals appréciés des cinéphiles tels que Kurosawa Kiyoshi, Kawase Naomi 河瀬 直美⁵³⁶ ou Koreeda Hirokazu 是枝 裕和⁵³⁷, les films japonais s'exportent peu. L'intérêt de la jeunesse occidentale (française en particulier) permet, à des adaptations de mangas en film, des sorties en France mais dans un cadre restreint.

Le décès d'Oshima Nagisa au mois de janvier 2013, marque probablement la fin d'une époque, celle des réalisateurs japonais mondialement connus et reconnus. Imamura et Oshima ont gagné des palmes d'or au festival de Cannes, Georges Lucas (le réalisateur de *Starwars*) et Francis Ford Coppola ont produit le *Kagemusha* de Kurosawa Akira, des *remakes* américains de ses films ont également vu le jour. Quentin Tarantino cite souvent Fukasaku Kinji (Kuriyama Chiaki vue dans *Battle royale* a un rôle dans *Kill Bill*) et Fujita

⁵³⁵ Source : Site internet de 日本映画製作者連盟 *Nihon seisakusha renmei*, www.eiren.org

⁵³⁶ Cinéaste japonaise née en 1969.

⁵³⁷ Cinéaste japonais né en 1962, son film le plus connu est *Dare mo shiranai* 誰も知らない (Nobody knows) 2004.

Toshiya comme des influences (hommage proche du plagiat au *Lady Snow blood* de ce dernier dans le même *Kill Bill* avec à la place de Kaji Meiko l'actrice Lucy Liu). De nouveaux metteurs en scène prometteurs tels que Toyada Toshiaki et Iwai Shunji que nous avons évoqués dans la dernière partie de notre travail n'ont pas vraiment confirmés leur talent et se plient désormais au dictat des studios. Car l'objectif principal des producteurs japonais n'est pas de faire des œuvres mais des produits rentables avec comme acteurs/actrices les stars du moment les fameux *geinojin* 芸能人, cette tendance a toujours existé dans le cinéma nippon mais s'est beaucoup renforcée pendant la décennie 2000.

Toujours par souci de rentabilité maximale les créations originales se font rares et la tendance est à l'adaptation de séries télévisées les *dramas* ou de *mangas* (au détriment de la littérature) populaires au format cinéma. Ainsi la grande majorité des films que nous allons mentionner sont des adaptations de *mangas* célèbres :

-*Nana*, 2005 de Otani Kentarou 大谷 健太郎 (né en 1965) avec Nakajima Mika 中島美嘉 et Matsuda Ryuhei 松田龍平, tiré du manga de Yazawa Ai 矢沢 あい

-*Beck*, 2010 de 堤 幸彦 Tsusumi Yukihiro (né en 1955) avec 水嶋ヒロ Mizushima Hiro tiré du manga d'Harold Sakuishi ハロルド作石

-*Solanin* ソラニン, 2010, tiré du manga d'Asano Inio 浅野 いにお de Miki Takahiro 三木 孝浩 (né en 1974), avec 宮崎 あおい Miyagi Aoi

-*Crows zero* クローズ ZERO de Miike Takashi 三池 崇史 (né en 1960), 2007 et *クローズ ZERO2* en 2009 tiré du manga Takahashi Hiroshi 高橋ヒロシ avec Oguri Shun 小栗旬

-*Drop*, 2009 de 品川ヒロシ de Shinagawa Hiroshi tiré du roman et manga du même auteur

-*Rookies* 卒業, 2009 tiré du manga de Morita Masanori 森田 まさのり, réalisé par Hirakawa Yûichirô 平川 雄一郎 (né en 1972) avec 佐藤 隆太 Satô Ryûta

Un monde édulcoré, fait de beaux personnages, de rêves et de fantômes, où même la représentation de la violence devient fantasmagorique. Comme dans les films adaptés de petits succès littéraires un brin sulfureux:

Hebi ni pierce 蛇にピアス 2008, tiré du roman de Kanehara Hitomi 金原ひとみ qui a reçu le prix Akutagawa 芥川龍之介賞 en 2003 de Ninagawa Yukio 蜷川幸雄 (né en 1935) avec Arata et Yoshitaka Yuriko 吉高由里子.

Nous pouvons confronter ici deux points de vue, ceux de Mori Naoto 森直人⁵³⁸ et de Mark Schilling⁵³⁹.

Mori conceptualise ce qu'il appelle la génération zéro du cinéma japonais, *Eiga zero sedai* 映画ゼロ世代, qui pour lui donne vie à l'aspect compliqué de l'existence pendant les Années 2000. Selon Mori, c'est la première fois que le cinéma nippon se retrouve dans cette situation (remake hollywoodien, prix internationaux, les débuts à la réalisation de jeunes cinéastes talentueux). Il poursuit, qu'en entrant dans le 21^{ème} siècle (les années 2000), « la mode » (les standards) du cinéma japonais a changé pour devenir une culture pleine de vigueur dont l'évolution s'opère sous la forme du progrès contemporain. L'appellation Génération zéro pour le cinéma des années 2000 est en corrélation avec la nécessité de la cristallisation inconsciente qu'a fait naître l'époque

Il développe trois axes dans sa théorie :

⁵³⁸ *Atarashii mubi no yomikata nibon hatsueiga zero seidai* 新しいムービーの読み方日本発映画ゼロ世代 (La génération zéro du cinéma japonais, la nouvelle façon d'analyser les films nippons), édité par Mori Naoto, Tôkyô, Filmart sha フィルムアート社, 2006.

⁵³⁹ Article du magazine Variety <http://variety.com/2014/film/news/1201320087-1201320087/>

- La destruction du principe d'auteur et le changement d'apparence
- De l'œuvre au phénomène
- L'établissement d'un standard japonais

L'attitude des réalisateurs est devenue plus souple, le contenu des films plus facilement compréhensible pour le public, on a commencé à créer des histoires grandeur nature. Le résultat de cette nouvelle tendance est que même si la radicalité de l'écriture des auteurs du passé s'est raréfiée, la représentation s'est améliorée et on observe un effet bénéfique sur l'aspect économique.

On observe un phénomène de popification (pop culture) *poppu ka* ポップ化 fait de musique pop ou rock et de manga. Le public passe aussi de la compréhension d'un film à un phénomène de ressenti.

Les films nippons et occidentaux commencent à aborder les mêmes thèmes. Des films typiquement japonais, comme les films d'horreur (le style J-horror) s'exportent à l'étranger et un standard japonais accompagnant la mondialisation s'est formé.

Mori dresse ici un portrait assez élogieux et positif de l'industrie cinématographique japonaise, nous abondons dans son sens pour quelques faits que nous avons exposés plus haut mais dans l'ensemble nous ne partageons pas sa vision du cinéma japonais actuel. Notre analyse se rapproche davantage de celle de Mark Schilling qu'il développe dans un article du magazine américain *Variety*.

Comme le remarque Schilling la plupart des films de cinéma sont aujourd'hui produits par des chaînes de télévision: « *Most commercial films are produced by TV networks and other media companies in a system of "production committees" (or seisaku iinkai) in which partners share investment, PR and other chores in return for a share of the profits.*

Six or eight partners, ranging from video distributors to radio broadcasters and advertising agencies, is common. And 12 partners is not uncommon.

Significantly, the partners not only have a say in what gets made – most commonly adaptations of popular novels, comics and TV dramas — but also how it gets made. ». La plupart des films sont produits par des chaînes de télévision et d'autres compagnies de média dans un système de comités de production (les *seisaku iinkai* 製作委員会), dans lesquels les différents partenaires partagent l'investissent afin d'obtenir un partage des profits. La présence de six à huit partenaires tels que des distributeurs, des radios ou des agences de publicité est la norme. Mais il n'est pas rare qu'il y ait jusqu'à douze partenaires.

Beaucoup de ces décideurs ne font pas réellement partie du monde du cinéma. Ils cherchent le profit avant tout et afin de créer ce profit, ils mettent sur pied des projets rentables, donc faciles d'accès et qui vont attirer le public. On adapte ainsi les succès (littéraires et de bandes dessinées) du moment avec comme tête d'affiche les acteurs et actrices *bankable*. Certains de ces interprètes ne sont souvent pas seulement qu'acteurs mais aussi chanteurs, animateurs d'émissions de télévision, les *talento* タレント ou *keinojin* 芸能人 (personnalités de l'audio-visuel) qui apparaissent à la télévision sur les chaînes qui sont productrices des films. Afin de pouvoir passer ces films à la télévision le choix de leur sujet est restreint et doit répondre à un cahier des charges bien précis. Evoquant ce système de production Inoue Junichi 井上 淳一⁵⁴⁰ parle de *jishuku* 自粛 (auto censure), la troisième forme de censure que connaît le cinéma japonais après celles exercées par les impérialistes japonais et l'occupant américain. Les compagnies qui produisent les films ne veulent pas qu'on montre à l'écran certaines choses: "You can't

⁵⁴⁰ Réalisateur et scénariste japonais, né en 1965.

show a body in a trunk as car makers would object,”. Vous ne pouvez pas montrer un corps glissé dans un coffre de voiture, les constructeurs de voitures y feraient objection. Il poursuit, “*Also, you can’t show someone being killed by drink or drugs — beverage makers and pharmaceutical companies wouldn’t like it.*” De plus, vous ne pouvez montrer quelqu’un qui serait tué par de l’alcool ou des médicaments, les compagnies pharmaceutiques et fabricantes de boissons alcoolisées n’apprécieraient pas. Ces films censurés font recette au Japon mais sont boudés en Occident, les publics américains ou européens préfèrent des films plus indépendants comme ceux de Kitano Takeshi, Kurosawa Kiyoshi ou Miike Takeshi. Nous venons d’exposer deux visions diamétralement opposées du cinéma nippon contemporain. Notre analyse personnelle irait davantage dans le sens de celle de Mark Schilling, dans la mesure où il aurait été difficile de continuer notre recherche sur la période 2002-2014, faute de films à étudier.

Le cinéma contemporain fonctionne donc dans un système d’autosuffisance, comme le cinéma indien par exemple. Système dans lequel les films japonais sont faits et pensés exclusivement pour un public japonais et non plus pour un public mondial comme le souhaitait pour ses œuvres Oshima Nagisa par exemple. Ainsi la plupart des nouveaux metteurs en scène de talent sont confinés à la production indépendante ou alternent entre commercial et œuvre plus personnelle comme le font Toyoda Toshiaki et Sono Shion. Ces derniers viennent de réaliser deux films sur la jeunesse, respectivement *Crows Zero explode* クローズ EXPLODE(2014) et *Tokyo tribe* (2014), des adaptations de mangas qui décrivent un univers irréel et ne disent quasiment rien sur la société japonaise actuelle.

BIBLIOGRAPHIE

Table de la bibliographie

- I Sources primaires
- II Sources secondaires

Cinéma, théorie et histoire.

En japonais :

ABE Kashô 阿部 嘉昭, *nihoneiga orutanatibu* 日本映画オルタナティブ (Alternative du cinéma japonais), Tôkyô, Sairyûsha 彩流社, 2012.

ABE Kashô 阿部 嘉昭, *Naruse Mikio* 成瀬巳喜男 (Naruse Mikio), Kawadeshobô shinsha 河出書房新社, Tôkyô, 2005.

EIGA Hihô 映画秘宝 EX, *Senretsu* 鮮烈! *Anaki nihon eigashi* アナーキー日本映画史 1959~1979 (Vivacité, L'Histoire des films japonais d'Anarchie, 1959~1979), Tôkyô, Yôsensha 洋泉社, 2012.

EIGA Hihô 映画秘宝 EX, *Bakuretsu* 爆裂! *Anaki nihon eigashi* アナーキー日本映画史 1980~2011 (Explosion, L'Histoire des films japonais d'Anarchie, 1980~2011), Tôkyô, Yôsensha 洋泉社, 2012.

ETO Jun 江藤淳, *Ishihara shintarô ron* 石原慎太郎論 (Théorie à propos d'Ishihara Shintarô), Tôkyô, Sakuhin sha 作品社, 2004.

FUJITA Seiko 藤田靖子, *Natsu no kakera, Fujita Toshiya to no nana nenkan* 夏のかけら—藤田敏八との七年間 (Fragment d'été, Mes sept ans avec Fujita Toshiya), Tôkyô, Bungeisha 文芸社, 2002.

FUKASAKU Kinji 深作 欣二, TAKANO Ikurô 高野 育郎 *Jingi naki batoru rowairu* 仁義なきバトル・ロワイアル (Une battle royale sans code d'honneur), Tôkyô, Asupekuto アスペクト, 2000.

HARADA Katsutaku 原田 克拓, *Nihon eiga no ronri* 日本映画の論理 (L'argumentation du cinéma japonais), Tôkyô, Sanichishobô 三一書房, 1977.

HASUMI Shigehiko 蓮實 重彦, 吉田喜重 Yoshida Kijû, *Yoshida Kijû henbô no rinri* 吉田喜重, 変貌の倫理 (Transfigurations de l'éthique), Tôkyô, Seidosha 青土社, 2006.

HIGUCHI Naofumi 樋口 尚文, *Oshima nagisa no subete* 大島渚のすべて (Tout sur Oshima Nagisa), Tôkyô, Kinema jupôsha キネマ旬報社, 2002.

HIGUCHI Naofumi 樋口 尚文, *Kurosawa Akira no eigajutsu* 黒澤明の映画術 (La technique cinématographique de Kurosawa Akira), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 1999.

HIGUCHI Naofumi 樋口 尚文, *Suna no utsuwa to nihon chinbotsu* 『砂の器』と『日本沈没』 70年代日本の超大作映画 (Vase de sable et la submersion du Japon), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 2004.

HIGUCHI Naofumi 樋口 尚文, *Romanporuno to jitsuroku yakuza eiga kinjirareta nanajû nendai eiga* ロマンポルノと実録やくざ映画—禁じられた70年代日本映画 (Roman porno et jitsuroku yakuza eiga, les films interdits des années 1970), Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2009.

INAMI Tsukasa 斯波司, AOYAMA Sakae 青山栄, *Yakuza eiga to sono jidai* やくざ映画とその時代 (Le film yakuza et son époque), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 1998.

IWAMOTO Kenji 岩本 憲児, *Nihon eiga no tanjô* 日本映画の誕生 (La naissance du cinéma japonais), Tôkyô, Shinwasha 森話社, 2011.

IWAMOTO Kenji 岩本 憲児, *jidaigekidensetsu chambara eiga no kagayaki* 時代劇伝説チャンバラ映画の輝き (La légende du film d'époque, l'éclat du chambara eiga), Tôkyô, Shinwasha 森話社, 2005.

IWAMOTO Kenji 岩本 憲児, *Nihon eiga to nashiyonarizumu* 日本映画とナショナリズム (Cinéma japonais et nationalisme 1931-1945), Tôkyô, Shinwasha 森話社, 2004.

IWAMOTO Kenji 岩本 憲児, *Senryô ka no eiga kaihô to kenetsu* 占領下の映画—解放と検閲 (Cinéma sous l'occupation, Libération et censure), Tôkyô, Shinwasha 森話社, 2009.

KATO Mikirô 加藤幹郎, *Eiga janru ron hariuddo teki kairaku no sutairu* 映画ジャンル論 ハリウッダ的快樂のスタイル (Théorie du genre des films, le style de plaisir hollywoodien), Tôkyô, Heibonsha, 平凡社, 1996.

KATO Mikirô 加藤幹郎, *Eiga jisen no poritikusu kotenteki Hariuddo eiga no tataikai* 映画 視線のポリティクス 古典的ハリウッダ映画の戦い (Le regard des films sur la politique la lutte des films hollywoodiens classique), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房,

1996.

KATO Mikirô 加藤幹郎, *Nihoneiga ron 1933-2007 tekusuto to kontekusuto* 日本映画論 1933-2007 テクストとコンテキスト (Essai sur le cinéma japonais Texte et contexte), Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, 2011.

KATO Mikirô 加藤幹郎, *Eiga no ryôbun eizô to onkyô no poieshisu* 映画の領分 映像と音響のポイエーシス (Territoire du cinéma son et image), Tôkyô, Firumu atto sha フイルムアート社, 2002.

KATO Mikirô 加藤幹郎, *Eiga riron atarashii eigashi no tame ni* 『映画の論理 新しい映画史のために (Théorie du cinéma, pour une nouvelle histoire du cinéma), みすず書房 Misuzu shobô, Tôkyô, 2005.

KAKEO Yoshio 掛尾良夫, *Nihoneiga no sekai ishinshutsu* 日本映画の世界進出 (L'expansion mondiale du cinéma japonais, Tôkyô , Kinema jupôsha キネマ旬報社, 2012.

KASAHARA Kazuo 笠原和夫, *Eiga wa yakuza nari* 映画はやくざなり (Le cinéma devient *yakuza*), Tôkyô, Shinchôsha, 2003.

KASUGA Taichi 春日 太一, *jidaigeki no tsukurkata purodyusa Nomura Yôichi nobaai* 時代劇の作り方 プロデューサー能村庸一の場合 (La confection d'un jidaigeki, le cas du producteur Nomura Yoichi) Tôkyô, Tatsumi shuppan 辰巳出版, 2011.

KASUGA Taichi 春日 太一, *Jinginaki nihonchinbotsu tôhô vs Tôei no sengo sabaibaru* 仁義なき日本沈没: 東宝 V S . 東映の戦後サバイバル (La submersion du Japon sans

code d'honneur, Tôhō contre Tôei la survie d'après-guerre), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2012.

KASUGA Taichi 春日 太一, *Nakadai Tatsuya ga kataru nihoneiga ôgen jidai* 仲代達矢が語る 日本映画黄金時代 (L'âge d'or du cinéma japonais conté par Nakadai Tatsuya), Tôkyô, PHP kenkyûsho PHP 研究所, 2013.

KITANO Takeshi 北野武, *Monogatari* 物語 (Récit), Tôkyô, Rokkinon ロッキングオン, 2012.

KITANO Takeshi 北野武, *Chô Shikou* 超思考(Pensée), Tôkyô, Gendôsha 幻冬舎 2011

KONEMA Masaru 小沼 勝, *Waga jinsei waga nikkatsu romanporno* わが人生 わが日活ロマンポルノ (Ma vie, mon nikkatsu romanporno), Tôkyô, Kokushokankôkai 国書刊行会, 2012.

KYOKI no sakura seisaku iinkai 「凶気の桜」製作委員会, *Kurui saki Kyôki no sakura no nagare* 狂い咲き「凶気の桜」の流れ (Le cours de floraison de kyôki no sakura), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2002.

MATSUMOTO Daira 松本 平, *Nikkatsu shôwaseishunki nihon de mottomo nagaireikishi wo motsu eigakaisha no kôbô shi* 日活 昭和青春記 日本でもっとも長い歴史をもつ映画会社の興亡史 (Le carnet de jeunesse de shôwa de la nikkatsu, la compagnie à la plus longue histoire de vicissitudes), Tôkyô, Wave shuppan WAVE 出版 (2012)

NAKANO Midori 中野 翠, *Ozu gonomi* 小津ごのみ (Les goûts d'Ozu), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 2011.

NISHIJIMA Norio 西嶋憲生, *Eizô hyôgen no orutanativu 1960 nendai no itsudatsu to sôzô* 映像表現のオルタナティブー九六〇年代の逸脱と創造 (L'Alternative de l'expression en image, déviance et création), Tôkyô, Shinwasha 森話社, 2005.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Nihon no yoru to kiri* 日本の夜と霧 (Nuit et brouillard au Japon), Tôkyô, Gendaishi chôsha 現代思潮社, 1961.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *senjo eiga hakai to sôzô* 戦後映画・破壊と創造 (Les films d'après-guerre, destruction et création), Tôkyô, Sanichishobô 三一書房, 1963.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Ma to zankoku no hassô* 魔と残酷の発想 (Le mal et l'expression de la cruauté), Tôkyô, Haga Shoten 芳賀書店, 1966.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Kôshikei* 絞死刑 (La pendaison), Tôkyô, Shisei 至誠, 1968.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Kaitai to funshutsu* 解体と噴出 (Démolition et projection), Tôkyô, Haga Shoten 芳賀書店, 1970.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Seishun yami wo okashitsuzukeru sôginin ni issai no kenryoku wo* 青春：闇を犯しつつける葬儀人に一切の権力を! (Jeunesse : Total pouvoir aux employés des pompes funèbres qui continuent à œuvrer dans l'ombre), Tôkyô, Daikôsha 大光社, 1970.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Waga nihon seishin kaizô keikaku ikyô kara no hassateki repoto* わが日本精神改造計画：異郷からの発作的レポート (Mon plan pour changer mon esprit japonais mon rapport depuis l'étranger à son paroxysme), Tôkyô Sanpô 産報, 1972.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Seishun ni tsuite* 青春について (A propos de la jeunesse), Tôkyô, Yomiurishinbun sha 読売新聞社, 1975.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Taikenteki sengo eizôron* 体験的戦後映像論 (La Théorie de l'image vécue d'après-guerre), Tôkyô, Asahi shinbun 朝日新聞社, 1975.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Dôjidai sakka no hakken* 同時代作家の発見 (La découverte des auteurs d'une même époque), Tôkyô, Sanichi shobô 三一書房, 1978.

OSHIMA Nagisa 大島渚, 大島渚1960年 (Oshima Nagisa 1960), Tôkyô, Seidosha 青土社, 1993.

OSHIMA Nagisa 大島渚, 大島渚1968 (Oshima Nagisa 1968), Tôkyô, Seidosha 青土社, 2004.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Waga fukoroseshi ririshizumu* わが封殺せしリリズム (La suppression de mon lyrisme...), Tôkyô, Seiryû shuppan 清流出版, 2011.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Boku no ryûgi* ぼくの流儀 (Ma façon), Tôkyô, Tankôsha 淡交社, 1999.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Watashi ga okoru wake* 私が怒るわけ (La raison pour laquelle je suis en colère), Tôkyô, shinbun 東京新聞, 1997.

RICHIE Donald ドナルド リチー trad Yamamoto Kikuo 山本 喜久男, *Ozu Yasujirô no bigaku eiga no naka no nihon* 小津安二郎の美学 映画のなかの日本 (L'esthétique d'Ozu Yasujirô, le Japon au travers des films), Tôkyô, Shakaishisô 社会思想社, 1993.

SAKABE Gorô 日下部 五朗, *Shinema no gokudô eiga purodyusa ichidai* シネマの極道: 映画プロデューサー一代 (La débauche du cinéma, première génération de producteur), Tôkyô, Shinchosha 新潮社, 2012.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Seishun eiga no keifu* 青春映画の系譜 (Filiation du film sur la jeunesse), Tôkyô, Akita shoten 秋田書店, 1976.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Kurosawa Akira no sekai* 黒澤明の世界 (Le monde de Kurosawa Akira), Tôkyô, Asahi bunko 朝日文庫, 1986.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Oshima no sekai* 大島の世界 (Le monde d'Oshima), Tôkyô, Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1987.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Nihon eigashi* 日本映画史 (Histoire du cinéma japonais), Iwanami shoten 岩波書店, 2006.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Nihon eiga to nihonbunka* 日本映画と日本文化 (Les films japonais et la culture japonaise), Tôkyô, Mirai sha 未来社, 1987.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Nihon eiga no kyoshôtachi* 日本映画の巨匠たち (Les virtuoses du cinéma japonais), Tôkyô, Gakuyôshobô 学陽書房, 1996.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Imamura Shôhei no sekai* 今村昌平の世界 (Le monde d'Imamura Shôhei), Tôkyô, Gakuyôshobô 学陽書房, 1997.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Nihon no eiganin nihoneiga no sôzôsha* 日本の映画人 : 日本映画の創造者たち (Les hommes du cinéma japonais, Les créateurs du cinéma japonais), Tôkyô, Kinokuniya shoten 紀伊國屋書店, 2007.

SHIMA Toshimitsu 島 敏光, *Kurosawa Akira 59 no kotoba* 黒澤明 59 の言葉 (Les 59 mots de Kurosawa Akira), Tôkyô, Iidzukashoten 飯塚書店, 2011.

SHINODA Masahiro 篠田 正浩, *Watashi ga ikita futatsu no Nihon* 私が生きたふたつの「日本」 (Les deux Japon dans lequel j'ai vécu), Tôkyô, Gogatsu shobô 五月書房, 2003.

SUZUKI Norifumi 鈴木 則文, *Tôei gerira senki* 東映ゲリラ戦記 (Commentaires sur la Guerilla à la Tôei), Tôkyô, Tankôbon 単行本, 2013.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Kenka elejii* けんかえれじい (Elegie de la bagarre), Tôkyô, Nihontosho senta 日本図書センター, 2003.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Suzuki Seijun essei korekushion* 鈴木清順エッセイ・コレクション (Collection d'essais de Suzuki Seijun), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 2010.

TASOGAWA Hiroshi 田草川 弘, *Kurosawa Akira vs hariuddo Tora tora tora sono nazo no subete* 黒澤明 vs.ハリウッド—『トラ・トラ・トラ!』その謎のすべて (Kurosawa Akira contre Hollywood, Tora tora tora, tout sur cette énigme), Tôkyô, Bungeishunjû 文藝春秋, 2010.

TATEMATSU Wahei 立松 和平, *Eigashugisha Fukasaku Kinji* 映画主義者 深作欣二 (Fukasaku Kinji, le théoricien du cinéma), Tôkyô, Bunshun nesuko 文春ネスコ, 2003.

TSUZUKI Masaaki 都築 政昭, *Akira Kurosawa no igon* 黒澤明の遺言 (Le testament de Kurosawa Akira), Tôkyô, Jitsugyô no nihon sha 実業之日本社, 2012.

UENO Kôshi 上野昂志, *Suzuki Seishun zentai eiga* 鈴木清順全映画 (Tout le cinéma de Suzuki Seijun), Tôkyô, Rippûshobô 立風書房, 1986.

UENO Kôshi 上野昂志, *Eiga=haneiyû tachi no yume* 映画=反英雄たちの夢 (Cinéma=rêve d'anti héros), Tôkyô, Hanashi no tokushû 話の特集, 1983.

UENO Kôshi 上野昂志, *Gendai bunka no kyôkaisen* 現代文化の境界線 (La frontière de la culture moderne), Tôkyô, Tôjusha 冬樹社, 1979.

UENO Kôshi 上野昂志, *Nikutai no jidai taiken teki 60nendai bunka ron* 肉体の時代—体験的 60年代文化論 (L'époque de la chair, Théorie de la culture expérimentale des années 60) Tôkyô, Gendai shokan 現代書館, 1989.

WADA Mitsuyo Marciano ミツヨ ワダ・マルシアーノ, *Sengo nihon eigaron 1950 nendai wo yomu* 戦後日本映画論: 一九五〇年代を読む (Théorie à propos du cinéma japonais d'après-guerre, Lecture des années 1950), Tôkyô, Seikyûsha 青弓社, 2012.

YAMANE Sadao 山根 貞男, *Eiga kantoku fuksaku Kinji* 映画監督 深作欣二 (Fukasaku Kinji, réalisateur de films), Tôkyô, Waizu shuppan ワイズ出版, 2003.

YAMANE Sadao 山根 貞男, *Masumura Yasuzô ishi toshite no erosu* 増村保造—意志としてのエロス (Masumura Yasuzô, volonté et érotisme), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 1992.

YAMANE Sadao 山根 貞男, *Jingi naki tatakai wo tsukutta otokotachi* 『仁義なき戦い』をつくった男たち—深作欣二と笠原和夫 (Les hommes qui ont créé Combat sans code d'honneur, Fukasaku Kinji et Kasahara Kazuo), *Nihon hôsô shuppan kyôkai*, Tôkyô, 日本放送出版協会, 2005.

YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Yoshida Kijû no zentaizô* 吉田喜重の全体像 (Toutes

les images de Yoshida Kijû), Tôkyô, Sakuhinsha 作品社, 2004

YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Nihon eigashi 100 nen* 日本映画史100年 (Cent ans de cinéma japonais), Tôkyô, Shûeisha 集英社, 2000

YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Nihon eiga no radical no ishi* 日本映画のラディカルな意志 (La volonté de radicalité du cinéma japonais), Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, 1999.

YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Oshima Nagisa to Nihon* 大島渚と日本 (Oshima Nagisa et le Japon), Tôkyô, Chikumashobô 筑摩書房, 2010.

YOMOTA Inuhiko 四方田 犬彦, Hirasawa Gô平沢 剛, 1968, *Bunkaron* 文化論 (Théorie de 1968), Tôkyô, Mainichi shinbun 毎日新聞, 2010

YOMOTA Inuhiko 四方田 犬彦, Hirasawa Gô 平沢 剛, *Wakamatsu Kôji han kenryoku no shôzô* 若松孝二 反権力の肖像 (Wakamatsu Koji, iconographie de l'anti pouvoir), Tôkyô, Sakuhin sha 作品社 ,2007.

YOMOTA Inuhiko 四方田 犬彦, *Oshima Nagisa Chosakushû dai ichi kan Waga okori, waga kanashimi* 大島渚著作集〈第1巻〉わが怒り、わが悲しみ (Recueil des œuvres d'Oshima Nagisa, premier tome, ma colère, ma peine), Tôkyô, Gendaishichô shinsha 現代思潮新社, 2008.

YOMOTA Inuhiko 四方田 犬彦 大島渚著作集〈第2巻〉敗者は映像をもたず *Oshima*

Nagisa Chosakushû dai ni kan, haisha wa eizô wo motazu (Recueil des œuvres d'Oshima Nagisa, deuxième tome, le perdants n'ont pas d'images), Tôkyô, Gendaishichô shinsha 現代思潮新社, 2008.

YOMOTA Inuhiko 四方田 犬彦, *Oshima Nagisa Chosakushû dai san kan waga eiga wo kaitai suru* 大島渚著作集〈第3巻〉わが映画を解体する (Recueil des œuvres d'Oshima Nagisa, troisième tome, Destruction de mes films), Tôkyô, Gendaishichô shinsha 現代思潮新社, 2009.

YOMOTA Inuhiko 四方田 犬彦, 大島渚著作集 〈第4巻〉敵たちよ、同志たちよ *Oshima Nagisa Chosakushû dai yon kan, tekitachi yo, dôshi tachi yo* (Recueil des œuvres d'Oshima Nagisa, quatrième tome, Mes ennemis, mes amis), Tôkyô, Gendaishichô shinsha 現代思潮新社, 2009.

YOSHIDA Kijû 吉田 喜重, *Ozu Yasujirô no haneiga* 小津安二郎の反映画 (L'antithèse des films d'Ozu), Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, 2011.

En français, anglais :

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004.

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2005.

ANDERSON Joseph L. et RICHIE Donald, *The japanese film, Art and Industry*, Princeton University Press, 1982.

BARRET Gregory, *Archetypes in japanese film, the sociopolitical and religious signifiante of the principal heroes and heroines*, 1989.

BOCK Audie, *Japanese film directors*, New-York Tokyo San Francisco, Kodansha int., 1978.

BURUMA Ian, *A Japanese Mirror, Heroes And Villains In Japanese Culture*, London, Phoenix, 1984.

CHATEAU Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

DANVERS Louis et TATUM Charles, *Nagisa Oshima*, Cahiers du cinéma, 1986.

DESSER David, *Eros massacre, an introduction to the japanese new wave cinema*, Indiana University Press, 1988.

DESSER David, NOLLETTI Arthur jr, *Reframing Japanese cinema*, Indiana University press, 1992.

GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2007

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1975.

GENET Sophie, *Adolescence et cinéma : L'Amérique des années cinquante*, ANRT, Paris, 2003.

GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne*, Paris, anthropos, 1971.

HADOUCHI Olivier, *Kinji fukasaku un cineaste critique dans le chaos du xxe siecle* Broché, Paris, L' HARMATTAN, 2009.

KUROSAWA Akira, *Comme une autobiographie* (trad. par Cion Michel), Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997.

MARIE Michel, *La Nouvelle vague*, Paris, Armand Colin, 2007.

MES Tom SHARP Jasper *The Midnight eye guide to Japanese film*, Stone bridge press,

Berkeley, California, 2004.

OSHIMA Nagisa, *Ecrits 1956-1978 dissolution et jaillissement*, Collection cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1980.

RICHIE Donald, *Le cinéma Japonais*, traduit de l'américain par Romain Slocombe, Paris, Editions du Rocher, 2005.

RICHIE Donald, *Ozu* (trad. de Maillard Pierre), Genève, Lettre du blanc, 1980.

RICHIE Donald, *The films of Akira Kurosawa*, Los Angeles, University of California press, 1970.

SCHILLING Mark, *The yakuza movie book, a guide to japanese gangster films* (Le livre du film *yakuza*, un guide pour les films de gangsters japonais), Berkley california, Stone bridge press, 2003

SATO Tadao, *Le cinéma japonais Tome II*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

SATO Tadao, *Currents in Japanese cinema*, Tokyo, Kodansha int., 1982.

SEVEON Julien, *Le cinéma enragé au Japon*, Paris, Ed. Sulliver, 2005.

TASSONE Aldo, *Akira Kurosawa*, Paris, Flammarion, 1990.

TESSIER Max, *Images du cinéma japonais*, Paris, Henri Veyrier, 1990

TESSIER Max, *Le cinéma japonais Une introduction*, Paris, Nathan, 1997.

TESSIER Max, *Le cinéma Japonais*, Paris, Armand Colin, 2005.

TURIM Maureen, *The Films of Oshima Nagisa, Images of a japanese iconoclast*, University of California, 1998.

Histoire du Japon

BEASLEY W.G., *The modern history of Japan*, New York, Saint Martin press, 1981.

ETO Jun 江藤淳, *Tozasareta gengo kûkan senryôgun no kenetsu to sengo nihon* 閉された言語空間 占領軍の検閲と戦後日本 (Espace de la langue restreint, censure de l'armée d'occupation et Japon d'après guerre), Tôkyô, Bungeijunshû 文藝春秋 1989.

GRAVEREAU Jacques, *Le Japon au XXème siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1993.

NOGUCHI Yukio 野口悠紀雄 *Sengo Nihon keizai shi* 戦後日本経済史, (*l'Histoire économique du Japon d'après-guerre*), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2008.

ONO Eiji 小熊 英二, 1968 〈上〉 *Wakamonotachi no hanran to sono haikai* 若者たちの叛乱とその背景 (La révolte des jeunes et son arrière plan), Shinchôsha 新曜社, 2009.

ONO Eiji 小熊 英二1968, 〈下〉 *Hanran no shûen to sono isan* 叛乱の終焉とその遺

産 (La fin de la révolte et son héritage), Shinchôsha 新曜社, July 2009.

REISCHAUER Edwin, *Histoire du Japon et des japonais*, Paris, Editions Seuil, 2001.

SANSOM George, *A history of Japan*, Tokyo, Tuttle, 1963.

SUGA Hidemi 結 秀実, 1968, Chikuma shinsho ちくま新書, 2006.

TAMURA Eitarô 田村栄太郎, *Edo yakuza retsuden 江戸やくざ列伝 (Vies des yakuza de l'époque Edo)*, Yûzankaku, 2003.

TOUSSAINT François, *Histoire du Japon*, Fayard, 1969.

Japonologie, Sociologie, anthropologie, psychologie :

Auteurs occidentaux

AZRA Jean-Luc, *Les japonais sont-ils différents ? , 62 clefs pour comprendre le Japon ordinaire*, Paris, Connaissances et savoir Eds, 2011.

BARRAL Etienne *Otaku : Les Enfants du virtuel*, Denoël, 1999.

BENEDICT Ruth, *Le chrysanthème et le sabre*, traduit de l'américain par Lise Mécréant, Arles, Picquier, 1995.

BERNOUX Philippe, *La sociologie des organisations*, Paris, Editions du Seuil, 1985.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de minuit, 1984.

COHEN Stanley *Folk Devils and Moral Panics* (Boucs émissaires et panique morale)
MacGibbon and Kee, London 1972.

DE MENTE Boyé Lafayette, *Behind the Japanese Bow* Passport Books; First edition
1993.

DE MENTE Boyé Lafayette, *The Japanese Have a Word for It: The Complete Guide to
Japanese Thought and Culture*.

DE MENTE Boyé Lafayette, *Japan's Cultural Code Words: 233 Key Terms That Explain
the Attitudes and Behavior of the Japanese* , 2004.

DE MENTE Boyé Lafayette, *AMAZING JAPAN! - Why Japan is One of the World's Most
Intriguing Countries!*, Phoenix Books, 2009.

DOLLOT Louis, *Culture individuelle et Culture de masse*, Paris, Presses Universitaires de
France, 1974.

DURKEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Flammarion, 1988.

ELISSEFF Vadime et Danielle, *La civilisation japonaise*,

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005.

FUKUTAKE Tadashi, *Japanese society today*, Tokyo, University of Tokyo press, 1974.

FUKUTAKE Tadashi, *The Japanese social structure*, Tokyo, University of Tokyo press, 1982.

FREDERIC Louis, *Le Japon dictionnaire et civilisation*, Robert Laffont, 1996.

HALL Edward T., *The Hidden Dimension*, 1966.

HALL Edward T., *Beyond Culture*, 1976.

HAROLD Kelley, *Personal relationships: Their structures and processes*. Hillsdale, New York, Hillsdale, N.J.: Erlbaum Associates, 1979.

JANSEN Marius, *The making of modern Japan*, Belknap Press of Harvard University Press (October 15, 2002)

JOLIVET Muriel, *Japon la crise des modèles*, Arles, Edition Phillipe Picquier, 2010

KAPLAN David et DUBRO Alec, *Yakuza, La mafia japonaise*, traduit de l'américain par Carine Chichereau et Françoise Deschodt, Arles, Picquier, 2001.

L'HENORET André *Le Clou qui dépasse. Récit du Japon d'en bas*, La Découverte, 1993

MAISONNEUVE Jean *La dynamique des groupes*, Presses Universitaires de France (2002) *La psychologie sociale*, Presses Universitaires de France (2002).

MAUGER Gérard, *La sociologie de la délinquance juvénile*, Paris, Editions La découverte, 2009.

MUZAFER Sherif, *The Robbers Cave Experiment: Intergroup Conflict and Cooperation*, 1st Wesleyan Ed edition, 1988.

PELLETIER Philippe, *Japon, Crise d'une autre modernité*, Paris, Editions Belin, 2003.

PEROL Hugnette, *Ijime, La loi du plus fort*, Rageot Jeunesse, 2003.

PIGEOT Jacqueline, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien (XIème-XIIIème siècle)*, Editions Gallimard 2003.

PONS Philippe, *Misère et crime au Japon du XVII^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1999.

REISCHAUER Edwin, JANSEN Marius, *Japanese Today: Change and Continuity*, Enlarged Edition Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

REISCHAUER Edwin -*The United States & Japan*, Penguin Books, 1962.

REISCHAUER Edwin -*Japan the story of a nation*, McGraw Hill, Softcover Ed edition, 1990.

SABOURET Jean-François, *L'Empire du Concours*, Paris, Éditions Autrement, 1985.

SCOTT STOKES Henry, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, 1996.

SPRINGHALL John, *Coming of Age :Adolescence in Britain, 1860-1960*, Dublin, Gilland Macmillan, 1986

STOETZEL Jean, *Jeunesse sans chrysanthème ni sabre : Etude sur les attitudes de la jeunesse japonaise d'après-guerre*, Paris, Plon, 1954.

Auteurs japonais :

ARASHI Tarô 五十嵐太郎, *Yankibunkaron josetsu* ヤンキー文化論序説 (Introduction à la culture yankee), Tôkyô , Kawadeshobôshinsha 河出書房新社, 2009.

DOI Takeo 土居健郎, *Amae no kôzô* 「甘え」の構造 (La structure de l'amae), kôbundô 弘文堂, 1971.

DOI Takeo 土居健郎, *Amae zakkô* 「甘え」雑稿 (De nombreux articles sur l'amae), kôbundô 弘文堂, 1975.

DOI Takeo 土居健郎, *Amae no shûen* 「甘え」の周辺 (Autour de l'amae), kôbundô 弘文堂, 1987.

DOI Takeo 土居健郎, *Amae samazama* 「甘え」さまざま (Différentes sortes d'amae),
kôbundô 弘文堂, 1989.

DOI Takeo 土居健郎, *Amae no shisô* 「甘え」の思想 (La pensée de l'amae) kôbundô 弘
文堂, 1995.

ETO Jun 江藤 淳 dans *Seijuku to sôshitsu* 成熟と喪失 (Maturité et perte) Tôkyô,
Kawadeshobôshinsha 河出書房新社, 1967.

GOTO Shôjirô 後藤 昌次郎, 神戸酒鬼薔薇事件にこだわる理由—「A少年」は犯人
か(*Les raisons concernant l'affaire Sakakibara Seito*), Tôkyô, Gendaijinbunsha 現代人
文社, 2005.

IWAI Hiroaki 岩井弘融 *Bôryoku : Nihon no yakuza* 暴力 : 日本 のやくざ (Violence :
Les *yakuza* du Japon), 平凡社 Heibonsha, 1957.

INO Kenji 猪野 健治, *Yakuza to nihon* ヤクザと日本人 (Les yakuzas et les japonais),
Gendaishokan 現代書館, 1993.

INO Kenji 猪野健治, *Yakuza sengo shi* やくざ戦後史 (l'Histoire des yakuzas
d'après-guerre) Chikumashobô 筑摩書房, 2000.

INO Kenji 猪野健治, *Nihon no yuyoku* 日本の右翼 (l'extrême droite japonaise),
Chikumashobô 筑摩書, 2005.

INO Kenji 猪野健治, *Uyoku minzokuha jiten* 右翼民族派事典 (Dictionnaire ethnologique de l'extrême droite) Kokushokan kôkai 国書刊行会, 1976.

INO Kenji 猪野健治, *Uyoku* 右翼 - for BEGINNERS シリーズ (Série, l'extrême droite pour débutants), Gendaishokan 現代書館, 1987.

KAWASAKI Shôhei 川崎昌平, *Netto Café nanmin dokyumento saiteihen seikatsu* ネットカフェ難民 - ドキュメント「最底辺生活」(La société d'en bas, L'apparition d'un nouveau groupe social), Gentôshashinsho 幻冬舎新書, 2007.

MABUCHI Kôsuke 馬淵公介, *Toshi no jyanarizumu, zokutachi no sengoshi* 都市のジャーナリズム 族たちの戦後史 (Journalisme de la ville, les tribus urbaines de l'après guerre), Tôkyô, Sanseidô 三省堂, 1989.

MAEDA Masahide 前田雅英, *Shônen hikô* 少年犯罪 (délinquant juvénile), Tôkyô, Tôkyô daigaku shuppansha 東京大学出版会, 2000.

MANIWA Mistuyuki 間庭 充幸, *Gendai wakamono hanzaishi* 現代若者犯罪史 (Histoire de la criminalité juvénile contemporaine), Tôkyô, Seikai shisôsha 世界思想社, 2009.

MANIWA Mistuyuki 間庭 充幸, *Wakamono hanzai no shakai bunkashi* 若者犯罪の社会文化史 (Histoire culturelle de la criminalité des jeunes), Tôkyô, Yûhikaku 有斐閣 1997.

MIURA Atsushi 三浦 展, *karyu shakai aratana kaisô shûdan no shutsugen* 下流社会 新たな階層集団の出現 (La société d'en bas, L'apparition d'un nouveau groupe social), Tôkyô, Kobunshashinsho 光文社新書, 2005.

MIYAMOTO Tsunéichi 宮本常一, YAMAMOTO Shûgorô 山本周五郎, rééd.

Heibonsha, 1995.

MIYAMOTO Masao 宮本 政於, *Oyakusho no okite* お役所の掟 (La loi de l'administration), Kodansha 講談社, 1993.

MORIGUCHI Akira 森口 朗, *Ijime no kôzô* いじめの構造 (La structure de l'ijime), Shinchosha 新潮社, 2007.

MORITA Yôji 森田洋司, *Ijime to wa naki ka, Kyôshitsu no mondai, shakai no mondai* いじめとは何か 教室の問題、社会の問題 (Qu'est ce que le Ijime, problème de la salle de classe, problème de la société, 中公新書, 2010.

NAMBA Koji 難波功士, *Zoku no keifugaku : yusu sabukaruchazu no sengoshi* 『族の系譜学 : ユース・サブカルチャーズの戦後史』 (Généalogie des « familles », les sous cultures de la jeunesse d'après-guerre), Seikyûsha 青弓社 , 2007.

NAMBA Koji 難波功士, *Yanki shinkaron furyô bunka wa naze tsuyoi* 『ヤンキー進化論 : 不良文化はなぜ強い』 (Théorie de l'évolution des yankee : pourquoi la culture mauvais garçon est elle forte), Kôbunsha 光文社 , 2009.

NAITO Asao 内藤 朝雄, *Ijime no shakai riron, sono seitaigaku teki chitsujo no seisei to kaitai* (La théorie sociale du Ijime, いじめの社会理論—その生態学的秩序の生成と解体, Kashiwashobô 柏書房, 2001.

NAITO Asao 内藤 朝雄, *Ijime no jidai* 〈いじめ学〉の時代 (l'époque du Ijime), Kashiwashobô 柏書房, 2007.

NAITO Asao 内藤 朝雄, *Ijime no kôzô, naze hito ga kaibutsu ni naru no ka* いじめの構造—なぜ人が怪物になるのか (La structure de l'ijime pourquoi les gens deviennent des monstres), Kodansha 講談社, 2009.

NAKANE Chie 中根千枝, *Tate shakai no ningen kankei tanitsu shakai no riron* タテ社会の人間関係 単一社会の理論 (Les rapports humains dans la société verticale, théorie de la société unitaire), Kôdansha 講談社, 1967.

NAKANE Chie 中根千枝, *Kazoku no kôzô shakai jinruigaku teki bunseki* 家族の構造 社会人類学的分析 (La structure familiale, analyse anthropologique), Daigaku shuppan kai 大学出版会, 1970.

NAKANE Chie 中根千枝, *Kazoku wo chûshin shita ningen kankei* 家族を中心とした人間関係 (Les rapports humains centrés autour de la famille), Kôdansha 講談社, 1977.

NAKANE Chie 中根千枝, *Tate shakai no rikigaku* タテ社会の力学 (dynamiques de la société verticale) Kôdansha 講談社, 1978.

NAMBA Koji 難波功士, *Zoku no keifugaku : yusu sabukaruchazu no sengoshi* 『族の系譜学 : ユース・サブカルチャーズの戦後史』 (Généalogie des « familles », les sous cultures de la jeunesse d'après-guerre), Seikyûsha 青弓社 , 2007.

NAMBA Koji 難波功士, *Yanki shinkaron furyô bunka wa naze tsuyoi* 『ヤンキー進化論 : 不良文化はなぜ強い』 (Théorie de l'évolution des yankee : pourquoi la culture mauvais garçon est elle forte), Kôbunsha 光文社 , 2009.

NARITA Ao 成田青央, *Kowareta shônen* 壊れた少年, Tôkyô , Sôwashsha 総和社, 2004.

ODA Susumu 小田 晋, *Hikô to ijime no kôdô gakka* 非行といじめの行動科学 (Etude des

actes de délinquance et d'ijime) , Tôkyô , FROEBEL-KAN フレーベル館, 1997.

ODA Susumu 小田 晋, *Kôbe shôgakusei satsugai jiken no shinribunseki ima kodomotachi wa daijôbu ka* (Analyse psychologique du cas du meurtre de l'écolier de Kôbe, y a t'il un problème avec les enfants d'aujourd'hui) 神戸小学生殺害事件の心理分析 いま、子どもたちは大丈夫か, Tôkyô , Kôbunsha 光文社, 1997.

OKONOGI Keigo 小此木啓吾, *Moratorium ningen no jidai* モラトリアム人間の時代 (L'époque du moratorium humain), Chûôkôron shinsha 中央公論新社, 1978.

OSAWA Masachi 大澤真幸, *Fukanôsei no jidai* 不可能性の時代 (L'époque de l'incapacité), Iwanami shoten 岩波書店, 2008.

OSAWA Masachi 大澤真幸, *Akihabara hatsu 00nendai he no toi* アキハバラ発「00年代」への問い (Question à la génération 2000 d'akihabara), Iwanami shoten 岩波書店, 2008.

OSAWA Masachi 大澤真幸, *Kindai nihon shisô no shôzô* 近代日本思想の肖像 (Iconographie de la pensée japonaise contemporaine) Kôdansha 講談社, 2012.

OSAWA Masachi 大澤真幸, *Kindai nihon no nashonarizumu* 近代日本のナショナリズム (Le nationalisme contemporain japonais), Kôdansha 講談社, 2011.

SABATA Toyoyuki 鯖田豊之, *Nihon wo minaosu sono rekishi to kokuminsei* 日本を見なおす その歴史と国民性 (Revoir le Japon, Histoire et nationalisme), Kôdansha 講談社, 1964.

SAKAI Junko 酒井 順子, *make inu no tôboe* 負け犬の遠吠え (le hurlement du chien perdant), Tôkyô, Kôdansha 講談社, 2003.

SANO Kenji 佐野賢治, *Hito kara hito he, ichinin mae no minzoku gaku* ヒトから人へ—“一人前”への民俗学 (De personne à personne, l'anthropologie indépendante), Shunpusha 春風社, 2011.

SATO Ikuya 佐藤郁哉 *Bôsôzoku no esunogurafi modo no hanran to bunka no jubaku* 暴走族のエスノグラフィーモードの叛乱と文化の呪縛 (La révolte de la mode ethnographique des *bôsôku* et l'ensorcellement de leur culture), Tôkyô, *Shinyôsha* 新曜社, 1984.

SATO Ikuya 佐藤 郁哉 *Yanki bôsôzoku, shakaijin* ヤンキー・暴走族・社会人 (Yankee, *bôsôzoku*, adulte), Tôkyô, *Shinyôsha* 新曜社, 1985.

TAMURA Eitarô 田村栄太郎, *Edo yakuza retsuden* 江戸やくざ列伝 (Vies des *yakuza* de l'époque Edo), Tôkyô, Yûzankaku, 2003.

TAKEUCHI Yo 竹内陽, *Kyôyôshugi no botsuraku* 教養主義の没落, *chûôkôronshinsha* 中央公論新社, 2003.

YAMADA Masahiro 山田 昌弘 *Parasaito shinguru no jidai* パラサイト・シングル of the 時代⁵⁴¹. (L'époque des célibataires parasites) Tôkyô, Chikuma shinsho ちくま新書, 1999

YAMADA Masashiro 山田昌弘 *wakingu pua jidai sokonuke sefuti netto wo saikô chikuseyo* ワーキングプア時代 底抜けセーフティネットを再構築せよ (L'époque de ceux qui travaillent à bas salaire, la reconstruction d'un filet de sauvegarde pour les

plus démunis), Tôkyô, Bungeishunjuû 文藝春, 2009.

Littérature :

DAZAI Osamu 太宰 治, *Shayô* 斜陽 (Soleil couchant), Shinchôsha 新潮社, 1947

EDOGAWA Ranpo 江戸川 乱歩, *Kurokage* 黒蜥蜴 (Lézard noir), *Hi no de* 日の出, 1934.

ENDO Shusaku 遠藤 周作, *Watashi ga suteta onna* わたしが・棄てた・女 (La femme que j'ai abandonnée), Bungeishunjû 文藝春秋新社, 1964.

FUJITA Gorô 藤田五郎, *Jingi no hakaba* 仁義の墓場 (Le cimetière de la morale), Aokisha 青樹社, 1973.

FUJIWARA Shinji 藤原 審爾, *果しなき欲望* (Désir inassouvi), Kôfûsha 光風社, 1958

HIKITA Kunio ヒキタ クニオ, *Kyoki no sakura* 凶気の桜 (Le cerisier de la folie), Shinchôsha 新潮社, 2000.

IBUSE Masuji 井伏 鱒, *Kuroi ame* 黒い雨 (Pluie noire) Shinchôsha 新潮社, 1966.

ISHIHARA Shintarô 石原 慎太郎, *La saison du soleil*, traduit du japonais par Matuso Kuni, Juillard, 1958.

ISHIHARA Shintarô 石原 慎太郎, *Taiyô no kisetsu* 太陽の季節 (La saison du soleil), 新潮社, 1957.

ISHIHARA Shintarô 石原 慎太郎, *Nihon reinen* 日本零年 (Japon année zéro), Bungeishunjû 文藝春秋新社 (1963)

ISHIHARA Shintaro 石原 慎太郎, *Seishun to wa nanda* 青春とはなんだ (Qu'est-ce que la jeunesse) Kadokawa shiten 角川書店, 1968.

ISHIHARA Shintaro 石原 慎太郎, *Mishima Yukio no nisshoku* 三島由紀夫の日蝕 (L'éclipse de Mishima Yukio), Shinchôsha 新潮社, 1991.

ISHIHARA Shintaro 石原 慎太郎, *Otôto* 弟 (Mon jeune frère), 幻冬舎 1999.

ISHIKAWA Tatsuzô 石川達三, *Mitasareta seikastsu* 充たされた生活 (Une vie dissolue), Shinchôsha 新潮社, 1961.

ISHIZAKA Yôjirô 石坂 洋次郎 *Hi no ataru sakamichi* 陽のあたる坂道 (le rayon de soleil au pied de la montagne), 1958.

KISHIDA Kunio 岸田 國士, *Danryû* 暖流 (courant chaud), Shinchôbunko 新潮文庫 1943.

KON Tôkô 今 東光, *Akutarô* 悪太郎 (Mauvais bougre), Chuôkôronsha 中央公論社, 1959.

MARUYAMA Masaya 円山 雅也 *Tsuma wa kokuhaku suru* 妻は告白する (Confession de ma femme), 1961.

MISHIMA Yukio 三島由紀夫, *Kinkakuji* 金閣寺 (Le pavillion d'or), 1956.

MISHIMA Yukio 三島 由紀夫, 若きサムライのために (A l' intention d'un jeune samourai), 1969.

MISHIMA Yukio 三島 由紀夫, *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Confessions d'un masque), Shinchôsha 新潮社, 1949

MISHIMA Yukio 三島 由紀夫, *Yûkoku* 憂国 (Patriotisme), Shinchôsha 新潮社, 1961.

MURAKAMI Ryû 村上 龍, *Saigo no kazoku* 最後の家族 (La dernière famille), 2001.

SAGA Junichi, *Confessions d'un joueur*, traduit de l'anglais par Geneviève Navarre, Arles, Picquier, 1992.

SUZUKI Takashi 鈴木 隆, *Kenka elejii* けんかえれじい (Elegie de la bagarre), 1966.

TAKAMI Koshun 高見 広春, *Batoru rowaiaru* バトル・ロワイアル(Battle royale), 1999.

TAKIGUCHI Yasuhiko 滝口康彦, *Ibunrôninniki* 異聞浪人記 (l'Histoire secrète d'un

ronin), 1963.

TSUCHINUSHI Aiko 地主愛子 *Tobenai tsubasa Rihama shonenintshukishû* とべない翼、久里浜少年院手記集 (l'aile qui ne permet pas de voler, carnet des jeunes de la maison de correction de Rihama), 1958.

YASUMOTO Matsuko 安本末子, *Nianchan* にあんちゃん, 1953.

YOSHIMOTO Banana, *Kitchen* キッチン (Cuisine), 1988.

YOSHIYUKI Junnosuke 吉行淳之介, *Yûgure made* 夕暮まで (jusq'au crépuscule), 1978.

Bande dessinée

KOIKE Kawuo 小池 一夫, *Shurayuki hime* 修羅雪姫, 1976.

OTOMO Katsuhiro 大友 克洋, *AKIRA* (アキラ) , 1983-93.

MATSUMOTO Taiyo 松本 大洋, *Aoi haru* 青い春, 1993.

MORITA Masanori 森田 まさのり, *Roku de nashi blues* ろくでなし BLUES, 1988-97.

MORITA Masanori 森田 まさのり, *ROOKIES*, 1998-2003.

SHINOHARA Toru 篠原 とおる, *Sasori* さそり, 1970.

TAKAHASHI Hiroshi 高橋ヒロシ, *Crows* クローズ, 1990-98

Sources secondaires :

ARHEIM Rudolph, *Le cinéma est un art (films as Art)*, trad. par Françoise Pinel, Paris, L'Arche, 1989.

ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*, Ecrits 1942 1984), Paris, L'Archipel, 1992.

AUMONT Jacques (dir), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, Armand Colin cinéma, 2005.

ARON Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967.

BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ? tome 1, Ontologie et langage*, Paris, Cerf, Coll 7eme art, 1958.

Qu'est-ce que le cinéma ? (en 4 volumes), Éditions du Cerf, collection "Septième Art", 1958-1962

T. I, Ontologie et langage

T. II, Le cinéma et les autres arts

T. III, Cinéma et sociologie

T. IV, Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme

BAZIN André , *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, éditions Cahiers du Cinéma, collection "Essais", 1984, rééd. collection "Petite Bibliothèque", 1998

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minit, 1979.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 1988

BERQUE Augustin (dir), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Hazan, 1994.

BROCHIER H., *Le miracle économique japonais*, Paris, Calmann Lévy, 1965.

CASSETTI Francesco, *Les théories des cinéastes depuis 1945*

DOI Takeo, *L'endroit et l'envers*, Arles, Picquier, 1993.

DOI Takeo, *Le jeu de l'indulgence*, traduction de E. Dale Sanders, Paris, Le sycamore/l'Asiathèque, Paris, 1982.

ECO Umberto *La Production des signes*

ECO Umberto *Les Limites de l'interprétation*

CHATEAU Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan coll Nathan cinéma, Armand Colin Cinéma, 2005.

COHEN Albert k., *Delinquent boys, the culture of the gang*, The free press, 1955.

DANEY Serge, *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma, 2001

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image mouvement*, Paris, Minuit, coll. critique, 1983.

DUCHAC René, *La jeunesse de Tokyo : problèmes d'intégration sociale*, Paris, PUF, 1968.

DUCHAC René, Suicide au Japon, suicide à la japoanise, *Revue française de sociologie*, oct-décembre 1964.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

EPSTEIN Jean, *Bonjour, cinéma*, La Sirène, 1921

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, 2 vol., Seghers, 1974-1975

ERIKSON Erik H., *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972

FREDERIC Louis, *Le Japon –Dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996.

FRODON Jean-Michel, *La projection nationale, cinéma et nation*, Ed . Odile Jacob, 1998.

MAUGER, *Les bandes, le milieu et la bohème populaire. Etudes de sociologie de la déviance des jeunes des classes populaires (1975-2005)*, Paris, Belin, 2006.

MARCUSE Herbert, *Culture et société*, Paris, Editions de minuit, 1970.

MENDEL Gérard, *La crise des générations*, Paris, Payot, 1969.

MICHARD, *Delinquance des jeunes en groupe*, Paris, Cujas, 1963.

MUCCHIELLI Laurent, *Les bandes de jeunes. Des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La découverte, 2007.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de minuit, 1956.

MORISHIMA, *Capitalisme et confuciansime*, Paris, Flammarion, 1987.

NAKANE Chie, *La société japonaise*, traduit de l'anglais par Laurence Ratier, Paris, Armand Colin, 1974.

ODIN Roger, *Cinéma et production du sens*.

PASSIN, *Society and education in Japan*, New York, Teachers College Press, 1965.

PINGET Maurice, *La mort volontaire au Japon*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1984.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris B. Grasset, 1961

GIRARD René, *La violence et le sacré*

GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne*, Paris, Denoel, Gonthier, 1974.

GOLDMANN Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyrier, 1985.

- SABOURET Jean-François, *Invitation à la culture japonaise*, La découverte, 1993.
- SABOURET Jean-François, *L'empire du concours : lycéens et enseignants au Japon*, Paris, Autrement, 1985.
- SAUTTER, *Japon le prix de la puissance*, Paris, Seuil, 1973.
- SAUVY Alfred, *La révolte des jeunes*, Paris, Calmann Lévy, 1959.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- TAMBA Akira (dir), *L'esthétique contemporaine du Japon*, Paris, CNRS Editions, 1997.
- VOGEL *Japan's new middle class*, Berkeley, University of California press, 1971.
- HAUT François et QUERE Stéphane, *Les bandes criminelles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- VANOYE francis, *Récit écrit, récit filmique*
- WEBER Max, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique* (posthume 1921), traduction J. Molino, A.-M. Métaillé, 1997.
- YAMANAKA Keiko, *Le Japon au double visage*, Paris, Denoel, 1997.

FILMOGRAPHIE

Table de la filmographie

- I. Japon
- II. Asie
- III. Europe

Japon :

ANNO Hideaki 庵野秀明, *Rabu&poppu* ラブ・アンド・ポップ (Love and pop), シネバザール Ciné bazarre, 1998.

AOYAMA Shinji 青山真治, *Chimpira* チンピラ (Petite frappe), Taki corporation タキコーポレーション, 1996.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Hikô shônen, hi no de no sakebi* 非行少年、陽のでの叫び (Jeunes délinquants, cri à la lueur du soleil), Nikkatsu 日活, 1967.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Nippon reinen* にっぽん零年 (Japon, année zéro) , 1969.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Hikô shônen, wakamono no toride* 非行少年、若者の砦 (Jeunes délinquants, la forteresse de la jeunesse), Nikkatsu 日活, 1970.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Noraneko rokku wairudojambo* 野良猫ロックワイルドジャンボ (Le rock des chats sauvages, wild jambo), Nikkatsu 日活, 1970.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Shinjuku autoroo buttobase* 新宿ぶっ飛ばせ (Files ! Hors-la loi de Shinjuku), Nikkatsu 日活, 1970.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Noraneko rokku bôsô shûdan nanajûichi* 野良猫ロック暴走集団 71 (Le rock des chats sauvages, bande de motards 71) Nikkatsu 日活 1971.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Hachi gatsu no nureta suna* 八月の濡れた砂 (Le sable humide du mois d'aout), Nikkatsu 日活 1971

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Virgin blues* バーヂンブルース (Le blues des vierges), 1974

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Imouto* 妹 (Petite soeur), 1974.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Juuhassai umi he*, 十八歳、海へ (18 ans vers la mer), 1979.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi no hakaba* 仁義の墓場 (Le cimetière de la morale), Tôei 東映, 1975.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Shin jingi naki tataikai kumichou saigo no hi* 新仁義なき戦い 組長最後の日 (Nouveau combat sans code d'honneur, le dernier jour du parrain), Toei 東映 1976.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Batoru rowaiaru* バトル・ロワイアル (Battle royale), Tôei 東映, 2000.

FUKASAKU Kinji 深作欣二 FUKASAKU Kenta 深作健太, *Batoru rowaiaru requiem* バトル・ロワイアル鎮魂歌 (Battle royale requiem) Tôei 東映, 2003.

FURUHATA Yasuo 降旗康男, *Hikô shôjo Yoko* 非行少女ヨーコ (Yoko la mauvaise fille), Toei 東映, 1966.

HANI Susumu 羽仁進, *Furyô shônen* 不良少年 (Les mauvais garçons), Ishinami eiga 岩波映画, 1961

HANI Susumu 羽仁進, *Mitasareta seikatsu* 乱たされた生活 (Une vie dissolue), Shôchiku 松竹, 1962.

HANI Susumu 羽仁進, *Kanojo to kare* 彼女と彼 (Elle et lui), Ishinami eiga 岩波映画, 1963.

HARADA Masato 原田真人, *Bounce Ko gals* バウンス Ko GALS (Les filles qui bondissent), Shôchiku 松竹, 1997.

HARADA Masato 原田真人, *Kiyuufushokurettou Jubaku* 金融腐蝕列島 [呪縛] (L'archipel de la corrosion de la finance, La malédiction), 1999.

ICHIKAWA Kon 市川崑, *Shokei no heiya* 処刑の部屋 (La chambre de la punition), Daiei 大映, 1956.

IMAMURA Shôhei 今村昌平, *Hatashi naki yokubô* 果しなき欲望 (Désir inassouvi), Nikkatsu 日活, 1958.

IMAMURA Shôhei 今村昌平, *Nianchan* (Une petite fille), Nikkatsu 日活, 1959.

IMAMURA Shôhei 今村昌平, *Buta to gunkan* 豚と軍艦 (Porcs et navires de guerre), Nikkatsu 日活, 1961.

INOUE Yasuo 井上靖雄 *Rinjin jûsan go* 隣人13号 (Le voisin du numéro 13), Media
suit メディア・スーツ 2004.

ISHII Sôgo 石井聰, *Kôkô dai panic* 高校大パニック (Grande panique au Lycée),
Nikkatsu 日活 1978.

ISHII Sôgo 石井聰互, *Kurui saki Thunder road* 狂い咲きサンダーロード (La route
folle du tonnerre), Tôei 東映, 1980.

ISHII Sôgo 石井聰互, *Bakuretsu toshi burst city* 爆裂都市バースト・シティ (Burst
city), Tôei 東映, 1982.

IWAI Shunji 岩井俊二, Love Letter, 1995.

IWAI Shunji 岩井俊二, PiCNiC, 1996

IWAI Shunji 岩井俊二, *Suwarouteiru* スワロウテイル (Papillon), Rockwelleys ロック
ウェル・アイズ, 1996.

IWAI Shunji 岩井俊二, *Lilii shushu no subete* リリイ・シュシュのすべて (Tout à
propos sur Lily Chouchou), Rockwelleys ロックウェル・アイズ, 2001.

IWAI Shunji 岩井俊二, *Hana to Alisu* 花とアリス (Hana et Alice), 2004.

KAWABE Kazuo 河辺和夫, *Hikô shônén* 非行少年 (Les mauvais garçons), Nikkatsu 日

活, 1964.

KAWASHIMA Yûzô 川島 雄三, *Sebbun dorobô* 接吻泥棒 (Le voleur de baiser), Tôhō 東宝, 1960.

KINOSHITA Keisuke 木下 恵介, *Nihon no hiegi* 日本の悲劇 (La tragédie du Japon), Sôchiku 松竹, 1953.

KITANO Takeshi 北野武, *Sonatine*, 1993.

KITANO Takeshi 北野武, *Kids return* キッズ・リターン (Le retour des gamins), Office Kitano オフィス北野, 1996.

KITANO Takeshi 北野武, *Brother*, « *Aniki mon frère* », 2000

KURAHARA Koreyoshi 蔵原 惟繕, *Seishun no mon* 青春の門 (La porte de la jeunesse), 1982.

KURAHARA Koretsugu 蔵原 惟二, *Furyô shôjo Mako* 不良少女 魔子 (Mako, la mauvaise fille) Nikkatsu 日活, 1971.

KOBAYASHI Masaki 小林 正樹, *Seppuku* 切腹 (Hara kiri), Sôchiku 松竹, 1962.

KUROSAWA Akira 黒澤明, *Waga seishun ni kui nashi* わが青春に悔いなし (Je ne regrette pas ma jeunesse), Tôhō 東宝, 1946.

MASUDA Toshio 舛田利雄, *Seinen no ki* 青年の樹 (L'arbre de la jeunesse) Nikkatsu 日活, 1960.

MASUMURA Yasuzô 増村保造, *Kuchizuke* くちづけ (Les baisers), Daiei 大映, 1957.

MASUMURA Yasuzô 増村保造, *Nisedaigakusei* 偽大学生 (Les faux étudiants) Daiei 大映, 1960.

MASUMURA Yasuzô 増村保造増村 保造, *Karakaze yarô* からっ風野郎(Vent sec, 1960 大映

MIIKE Takashi 三池崇史, *Dead or alive : hanzaisha* デッドオアアライブ犯罪者, 1999

MIIKE Takashi 三池崇史, *Shin jingi no hakaba* 新・仁義の墓場(Le nouveau cimetière de la morale), Daiei 大映 2002

MIIKE Takashi 三池崇史, *kurozu zero* クローズ ZERO (Crows zero), Toho 東宝, 2007.

MISHIMA Yukio 三島由紀夫, *Yuukoku* 憂国(Patriotisme), 1966.

NAKAHIRA Kô 中平康, *Kurutta kajitsu* 狂った果実 (Fruit défendu), Nikkatsu 日活, 1956.

NAKAHIRA Kô 中平康, *Campus 110 ban yori gakuseiyarô et musumetachi* キャンパス

110 番より学生野郎と娘たち(*Les gars et les filles du campus 110*), Nikkatsu 日活, 1960.

NAKAHIRA Kô 中平康, *Wakakute, warukute, sugoi koistura* 若くて、悪くて、凄いこいつら (*Des sacrés types, jeunes et mauvais*), Nikkatsu 日活, 1962.

NAKAJIMA Sadao 中島貞夫, *Gokudô no onnatachi kejime* 極道の妻たちけじめ (*Femmes de yakuza, la distinction*).

OKAMOTO Kihachi 岡本喜八, *Ankokugai no kaoyaku* 暗黒街の顔役 (*Le chef du quartier*), Tôhô 東宝, 1959.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Ai to kibô no machi* 愛と希望の街 (*Une ville d'amour et d'espoir*), Shôchiku 松竹, 1959.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Seishun zankoku monogatari* 青春残酷物語 (*Conte cruel de la jeunesse*), Shôchiku 松竹, 1960.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Taiyô no hakaba* 太陽の墓場 (*La tombe du soleil*), Shôchiku 松竹, 1960.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Nihon no yoru to kiri* 日本の夜と霧 (*Nuit et brouillard au Japon*), 1960.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *koushikei* 絞死刑 (*La pendaison*), 1968.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Shounen* 少年 (Le petit garçon), 1969.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Ai no corrida* 愛のコリーダ (La corrida de l'amour)
L'Empire des sens, 1976.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Senjo no meri kurisumasu* 戦場のメリークリスマス (Joyeux
Noel Mister Lawrence) *Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983.

OSHIMA Nagisa 大島渚, *Gohatto* 御法度(Taboo), 1999.

SAKAMOTO Junji 阪本 順治, *Dotsuitarunen* どついたるねん, 1989

SAKAMOTO Junji 阪本 順治, *Oute* 王手(Checkmate), 1991

SAKAMOTO Junji 阪本 順治, *Biriken* ビリケン, 1996.

SAKAMOTO Junji 阪本 順治, *Kizu darake no tenshi* 傷だらけの天使(Un ange plein de
blessures), 1997

SAKAMOTO Junji 阪本 順治, *Shin jingi naki tatakai* 新・仁義なき戦い(Nouveau
combat sans code d'honneur), 2000.

SAWAJIMA Tadashi 沢島忠, *Ai to honô to* (Amour et flamme) 愛と炎と, Tôhô 東宝,
1961.

SHINODA Masahiro 篠田正浩, *Kawaita mizuumi* 乾いた湖 (Lac desséché), Shôchiku 松竹, 1960.

SHINODA Masahiro 篠田正浩, *Koi no katamichi kippû* 恋の片道切符 (Un aller simple pour l'amour), Shôchiku 松竹, 1960.

SHINODA Masahiro 篠田正浩, *Waga koi no tabiji* わが恋の旅路 (Le voyage de mon amour), Shôchiku 松竹, 1961.

SONO Shion 園子温, *Jisatsu saakuru* 自殺サークル (Le cercle des suicidés), アースライズ Earth rise, 2002.

SONODA Kenji 園田健二, *Kyôki no sakura* 凶気の桜 (Cerisier de la folie), Tôei 東映, 2002.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Mappadaka no nenrei* 素っ裸の年令 (l'âge nu), Nikkatsu 日活, 1959.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Subete ga kurutteru* すべてが狂ってる (Tout devient fou), Nikkatsu 日活, 1960.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Nikutai no mon* 肉体の門 (La barrière de la chaire), 1964.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Tôkyô nagare mono* 東京流れ者 (Le vagabond de Tôkyô),

1966

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Kenka elejii* けんかえれじい (Élégie de la bagarre), Nikkatsu 日活, 1966.

SUZUKI Seijun 鈴木清順, *Koroshi no rakuin* 殺しの烙印 (La marque du tueur), 1967.

TERAYAMA Shuji 寺山 修司, *Saddo* サード, ATG, 1978.

TOYODA Toshiaki 豊田利晃, *Porunostaa* ポルノスター (Star du porno), Little more リトル・モア, 1998.

TOYODA Toshiaki 豊田利晃, *anchein* アンチェイン(Unchain), 2001.

TOYODA Toshiaki 豊田利晃, *Aoi haru* 青い春 (Printemps bleu), Zearizu ゼアリス 2001.

TOYODA Toshiaki 豊田利晃, *Nainu souruzu* ナイン・ソウルズ (Neufs âmes), Little more リトル・モア, 2003.

TSUKAMOTO Shinya 塚本晋也, *Tetsuo* 鉄男(L'homme de fer), 1989.

TSUKAMOTO Shinya 塚本晋也, *Souseiji* 双生児-GEMINI, 1999.

TSUKAMOTO Shinya 塚本晋也, *Bailetto bare* バレット・バレエ (Ballet de balles),

Zearizu ゼアリス, 1999.

UCHIDA Tomu 内田吐夢, *Kiga kaikyô* 飢餓海峡 (Le détroit de la faim), 1965.

UCHIDA Tomu 内田吐夢, *Jinsei gekijô : hishakaku to kiratsune*, 人生劇場・飛車角と吉良常, 1968.

URAYAMA Kirio 浦山桐, *Hikô shôjo* 非行少女 (Jeunes filles délinquantes) Nikkatsu 日活, 1963.

URAYAMA Kirio 浦山桐, *Seishun no mon* 青春の門 (La porte de la jeunesse), Tôhô, 1975.

YANAGIMACHI Mitsuo 柳町光男, *Goddô suppiido yuu Black emperor* ゴッド・スピード・ユーBlack emperor (Bonne chance, Black emperor, Tôei 東映, 1976.

YOSHIDA Kijû 吉田喜重, *Roku de nashi* ろくでなし (Bon à rien), Shôchiku 松竹, 1960.

YOSHIDA Kijû 吉田喜重, *Chi wa kawaiteiru* 血は渴いている (Sang séché), Shôchiku 松竹, 1960.

YOSHIDA Kijû 吉田喜重, *Erosu kyakusatsu* エロス+虐殺(Eros Massacre), 1969.

YOSHIDA Kenji 吉田憲二 *Watashi wa nakanai* 私は泣かない (Moi je ne pleure pas)

Nikkatsu 日活, 1966.

YOSHIDA Kenji 吉田憲二, *Kizu darake no tenshi* 傷だらけの天使 (Un ange plein de blessures), Nikkatsu 日活, 1966.

YOSHIKAWA Takumi 吉川卓巳, *Wakaki tamashi no kiroku, nanatsu botan* 若き魂の記録七つボタン(Les dossier de l'âme jeune, sept boutons), Nikkatsu 日活, 1955.

YOSHIKAWA Takumi 吉川卓巳, *Taiyô no kisetsu* 太陽の季節 (La saison du soleil), Nikkatsu 日活, 1956.

WAKAMATSU Koji 若松 孝二, *Kabe no naka no hiji* 壁の中の秘事(Un secret dans le mur), 1965.

WAKAMATSU Koji 若松 孝二, *Okasareta hakui* 犯された白衣, 1967.

WAKAMATSU Koji 若松 孝二, *Joshigakusei gerira* 女学生ゲリラ, 1969.

WAKAMATSU Koji 若松 孝二, *Jitsuroku rengousekigun asamansou he no michi* 実録・連合赤軍 あさま山荘への道, 2008.

WAKAMATSU Koji 若松 孝二, *Juui ttenniigo jiketsunohi Mishima Yukio to wakamono tachi* 11・25 自決の日 三島由紀夫と若者たち, 若松プロダクション, 2012.

WATANABE Takeshi 渡辺武, *Riborubaa aoi haru* リボルバー青い春 (Revolver aoi haru), Shôkagukan 小学館, 2003.

Sources secondaires

AOYAMA Shinji 青山真治, EUREKA, 2000.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Shurayuki hime* 修羅雪姫 (Lady snowblood), Touhou 東宝, 1973.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Aka chouchin* 赤ちょうちん (La lanterne rouge), 1974.

FUJITA Toshiya 藤田敏八, *Shurayuki hime urami renka* 修羅雪姫 怨み恋歌 (Lady snowblood, chanson d'amour de vengeance), Touhou 東宝, 1974.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Hakuchuu no burai kan* 白昼の無頼漢 (Voyou en plein jour), 1961.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Okami to buta to ningen* 狼と豚と人間 (Loups, cochons et humains), 1964.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Kurokage* 黒蜥蜴 (Lézard noir), Shochiku 松竹, 1968.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Nihon bouryokudan kumi chou* 日本暴力団 組長 (Le chef mafieux du Japon), 1969.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, トラ・トラ・トラ! *TORA TORA TORA*, 1970.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Kimi ga wakamono nara* 君が若者なら (Si tu étais

jeune), Shôchiku 松竹, 1970.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Bakuto gaijin butai* 博徒外人部隊(La section de bakuto étranger), Toei 東映 1971.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Gendai yakuza : hitokiri yota* 現代やくざ人斬りと太 (Yakuza moderne, le voyou pourfendeur), 1972.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *hitokiri yota kyouken san kyoudai* 人斬りと太 狂犬三兄弟(Voyou pourfendeur, les trois frères chiens fous), 1972.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi naki tatakai* 仁義なき戦い (Combat sans code d'honneur), Tôei 東映, 1973.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi naki tatakai Hiroshima shitouen hen* 仁義なき戦い 広島死闘篇 (Combat sans code d'honneur, rixes mortelles à Hiroshima), Toei 東映, 1973.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi naki tatakai Dairisensou* 仁義なき戦い 代理戦争 (Combat sans code d'honneur, La bataille pour le remplaçant), Toei 東映 ,1973.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi naki tatakai choujousakusen* 仁義なき戦い 頂上作戦(Combat sans code d'honneur, la stratégie de l'apogée), Toei 東映 , 1974.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi naki tatakai kanketsu hen* 仁義なき戦い 完結篇

(Combat sans code d'honneur,achèvement), Toei 東映 ,1974.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Shin jingi naki tatakai* 新仁義なき戦い(Nouveau combat sans code d'honneur), Toei 東映 , 1974.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Shin jingi naki tatakai Kumichou no kubi* 新仁義なき戦い 組長の首(Nouveau combat sans code d'honneur, le col du parrain), Toei 東映 , 1975.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Jingi no hakaba* 仁義の墓場 (Le cimetière de la morale), Tōei 東映, 1975.

FUKASAKU Kinji 深作欣二, *Shin jingi naki tatakai kumichou saigo no hi* 新仁義なき戦い 組長最後の日 (Nouveau combat sans code d'honneur, le dernier jour du parrain), Toei 東映 1976.

FURUHATA Yasuo 降旗康男, *Gokudou no onna tachi daisan anego* 極道の妻たち 三代目姐 (Femme de yakuza, la troisième patronne), toei 東映, 1989.

ITO Daisuke 伊藤大輔, *Chûji tabi nikki* 忠次旅日記 (Le carnet de voyage de Chûji), 1927.

HANI Susumu羽仁進, *Seikatsu to mizu* 生活と水 (La vie et l'eau), 1952.

HANI Susumu羽仁進, 教室の子供たち(Les enfants de la salle de classe), 1955.

HANI Susumu 羽仁進, *絵を描く子どもたち*(Les enfants qui dessinent), 1956.

HARADA Masato 原田真人, *Kiyuufushokurettou Jubaku* 金融腐蝕列島〔呪縛〕, 1999.

ICHIKAWA Kon 市川崑, *Biruma tategoto dai ichi bu* ビルマの豎琴 第一部(La harpe de Birmanie, première partie), 1956.

ICHIKAWA Kon 市川崑, *Biruma tategoto dai ni bu* ビルマの豎琴 第二部, (La harpe de Birmanie, deuxième partie)1956.

KATO Tai 加藤泰, *Hitoban bakuto: hanafuda shôbu* 緋牡丹博徒・花札勝負 (*Bakuto*, partie de *hanafuda*)1969.

KITANO Takeshi 北野武, *Sonatine*, 1993.

Europe :

ANTONIONI Michelangelo, *Femmes entre elles (Le amiche)*, 1955.

ANTONIONI Michelangelo, *Le Cri (Il grido)*, 1957.

ANTONIONI Michelangelo, *L'avventura*, 1960.

ANTONIONI Michelangelo, *La Nuit (La notte)* 1961.

BERTOLUCCI Bernardo, *La commare secca*, 1962.

BERTOLUCCI Bernardo, *Prima della rivoluzione*, 1964.

BUNUEL Luis *Los Olvidados (les Réprouvés / Pitié pour eux)*, 1950.

BUNUEL Luis *Les Hauts de Hurlevent (Abismos de Pasión, Cumbres Borrascosas)* 1954.

BUNUEL Luis *L'Ange exterminateur (El Ángel Exterminador)* 1962.

BOYLE Danny, *Trainspotting*, 1996.

BOYLE Danny, *The beach*, 2000.

CLARKE Alan, *Scum*, 1979.

CLARKE Alan, *Made in Britain*, 1982.

CHABROL Claude, *Le beau Serge*, 1958.

CHABROL Claude *Les cousins*, 1958.

CHABROL Claude *A double tour*, 1959.

CHABROL Claude *Les bonnes femmes*, 1960.

FELLINI Federico *La strada*, 1954.

FELLINI Federico *Il bidone*, 1955.

FELLINI Federico *Les Nuits de Cabiria (Le notti di Cabiria)*, 1957.

FELLINI Federico *La dolce vita*, (parfois intitulé *La Douceur de vivre*), 1960.

GODARD Jean-Luc *À bout de souffle*, 1960.

GODARD Jean-Luc, *Le Petit Soldat*, 1960.

GODARD Jean-Luc, *Une femme est une femme*, 1961.

GODARD Jean-Luc, *Vivre sa vie. Film en douze tableaux*, 1962.

GODARD Jean-Luc, *Les Carabiniers*, 1963.

GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963.

GODARD Jean-Luc, *Bande à part*, 1964.

GODARD Jean-Luc, *Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964.*

GODARD Jean-Luc, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965.

GODARD Jean-Luc, *Pierrot le fou*, 1965.

KASSOVITZ Mathieu, *La haine*, 1995.

KUBRICK Stanley, *A Clockwork orange* (Orange mécanique), 1971.

PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, 1961.

PASOLINI Pier Paolo *Mamma Roma*, 1962.

PASOLINI Pier Paolo *L'Évangile selon saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo)*,
1964.

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, 1959.

RESNAIS Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.

RESNAIS Alain *Muriel, ou le Temps d'un retour*, 1963.

RESNAIS Alain, *La guerre est finie*, 1966.

RICHET Jean-François, *Ma 6-T va crack-er*, 1997.

ROHMER Eric, *Bérénice*, 1954.

ROHMER Eric, *La Sonate à Kreutzer*, 1956.

ROHMER Eric , *Véronique et son cancre*, 1958.

TRUFFAUT François, *Une visite*, 1954.

TRUFFAUT François, *Les Mistons*, 1957.

TRUFFAUT François, *Une histoire d'eau*, cosigné avec Jean-Luc Godard, 1958.

TRUFFAUT François, *Les Quatre Cents Coups*, 1959.

VISCONTI Luchino, *La terre tremble (La Terra trema)*, 1950.

VISCONTI Luchino, *Bellissima*, 1951.

VISCONTI Luchino, *Senso*, 1954.

VISCONTI Luchino, *Nuits blanches (Le notti bianche)*, 1957.

VISCONTI Luchino, *Rocco et ses frères (Rocco e i suoi fratelli)*, 1960.

VISCONTI Luchino, *Le Guépard (Il Gattopardo)*, 1963.

Etats Unis :

BENEDEK Laslo, l'Equipée sauvage (*The wild one*), 1953.

BROOKS Richard, Graine de violence (*Blackboard jungle*), 1953.

CLARK Larry, *Kids*, 1995.

CLARK Larry, *Bully*, 2001.

CLARK Larry, *Ken Park*, 2002.

HOOPER Dennis, *Easy rider*, 1969.

KAZAN Elia, *A l'est d'Eden (East of Eden)*, 1955.

RAY Nicholas, *La fureur de vivre (Rebel without a cause)*, 1955.

SCOTT Ridley, *Blade runner*, 1982.

SCOTT Ridley, *Black rain*, 1989.

Asie :

CHAN Fruit 陳果, *Made in Hong Kong* (香港製造, Xiang Gang zhi zao), 1997.

HOU Hsiao-hsien 侯孝賢, *Goodbye South, Goodbye* (南國再見, 南國, Nánguó Zàijiàn, Nánguó), 1996.

MIN Kyu-dong 민규동 *Memento Mori* (여고괴담 II, *Yeogo goedam II*), 1999.

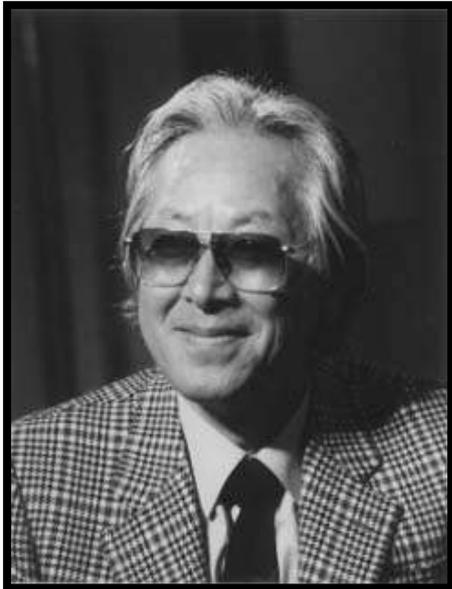
ANNEXES

Table des annexes

- I. Biographies
- II. L'après-guerre et les années 1950 : occupation américaine et nouvel âge d'or du cinéma japonais
- III. La délinquance juvénile au Japon
- IV. Revues et sites Internet
- V. Index des noms de réalisateurs
- VI. Glossaire

Biographies

Fukasaku Kinji



Né le 3 juillet 1930 à Mito 水戸, mort le 12 janvier 2003.

Fukasaku Kinji 深作 欣二 est témoin de la dureté de la guerre lors de son adolescence, période durant laquelle il travaille d'ailleurs dans une fabrique d'armes. A cette époque son quotidien se résumé à la survie, ce qui lui fera perdre ses illusions. C'est une époque importante de sa vie qui influera sur son oeuvre de cinéaste. Après la fin de ses études il rentre à la Tôei en 1953 et devient assistant réalisateur. Il fait ses débuts en tant que réalisateur avec le dyptique du *Détective vagabond* composé de deux films : 風来坊探偵 赤い谷の惨劇 et 風来坊探偵 岬を渡る黒い風 (1961) avec Chiba Shinji 千葉 真一 (qui connaîtra une carrière internationale sous le nom de Sonny Chiba).

Tout comme Suzuki Seijun qui a officié dans ce registre au début de sa carrière, Fukasaku signe *Gangsters en plein jour* 白昼の無頼漢 (1961), un *yakuza eiga*. Pourtant son cinéma n'est pas réductible au genre et ses films laissent apparaître une critique en filigrane

de la société japonaise d'après-guerre. Son film *Hommes, porcs et loups* 狼と豚と人間 (1964) en est une bonne illustration, il y propose une analyse sévère des inégalités sociales et accuse le gouvernement de les maintenir délibérément. Durant les années soixante-dix il s'intéresse au néo-réalisme italien et s'en approprie l'atmosphère. Son cinéma va ainsi adopter une forme austère et chaotique montrant les *yakuza* dans leur lâcheté et leur désespoir. Il réinvente le genre et crée le *Jitsuroku eiga* (littéralement le cinéma document). Avec *Guerre des gangs à Okinawa* 博徒外人部隊 (1971) et surtout la série *Combat sans code d'honneur* 仁義なき戦い (1973-1976) avec Sugawara Bunta 菅原文太, il impose un style brut et ôte leur caractère chevaleresque aux films de *yakuza*. A la fin des années 1970 il continue à exploiter le thème de la violence. *Cops vs thugs* 県警対組織暴力 et surtout *Le cimetière de la morale* 仁義の墓場 (qu'il considère comme son chef d'oeuvre) avec Watari Tetsuya 渡哲也 nous dévoilent un cinéaste plus sur de ses effets et plus que jamais pessimiste. Il s'essaie à différents genres au cours des années 1980 et 1990. Mais c'est en 2000 qu'il signe son grand retour avec *Battle royale* バトル・ロワイアル qui met en scène des lycéens poussés à s'entretuer sur une île par leur professeur.

Ichikawa Kon



Né le 28 novembre 1915 à Ise 伊勢, mort le 13 février 2008.

Ichikawa Kon 市川 崑 (vrai nom 市川 儀一) est l'un des plus célèbres cinéastes de l'histoire de cinéma japonais, sa carrière longue de quatre vingt huit films, débutant dès la fin de ses études de commerce en 1933, date à laquelle il rejoint le département animation des studios Jenkins-Osawa à Kyoto. Il devient ensuite assistant réalisateur sur les films de Itami Mansaku 伊丹 万作 puis de Abe Yutaka 阿部 豊. Au début des années 1940 avec la fusion des grandes compagnies, Ichikawa rejoint la Toho où il rencontre celle qui sera son épouse et sa scénariste, Wada Natto 和田 夏十. Fortement influencé par Disney, il passe derrière la caméra avec *La fille du temple Dojo* 娘道成寺(1946), un film d'animation utilisant des marionnettes, qui sera censuré par l'occupant américain.

Dès ses premiers films Ichikawa est comparé à Franck Capra, notamment pour son *Mille et une nuits avec la Toho* 東宝千一夜 (1947), qu'on annonce comme le New York-Miami (1934) japonais. Plus tard, durant les années 1940-50, il rencontre un certain succès avec ses mélodrames ou ses comédies satiriques parfois inspirées de la bande dessinée comme *Mr Poo* プーサン(1953). Mais ce n'est qu'en 1956, alors qu'il décide de se tourner vers

des adaptations littéraires qu'Ichikawa est considéré comme un metteur en scène « sérieux ». Via *La harpe de Birmanie* ビルマの豎琴 (1956, film en deux parties) adapté d'un roman de Takeyama Michio 竹山 道雄, un film anti-guerre qui le fera connaître en occident et *La chambre de la punition* (1956) adapté d'une nouvelle d'Ishihara Shintaro. Suivent des films moins importants tels que *Le brasier* 炎上(1958) d'après Mishima Yukio 三島 由紀夫 et *Feux dans la plaine* 野火 d'après Ooka Shohei 大岡 昇平 sur les derniers jours d'un bataillon japonais aux Philippines après la défaite.

A partir du milieu des années 1960, Ichikawa se tourne vers le documentaire, entre autres en réalisant *Tokyo Olympiades* 東京オリンピック(1965), une commande pour les jeux olympiques de Tôkyô qui sera finalement refusé par le comité. Durant les années 1970, il tourne des adaptations de best-seller policier moins personnelles. A partir des années 1980 jusqu'à l'an 2000 il tourne des films plus mineurs à raison d'à peu près une réalisation par année.

Imamura Shôei



Né le 15 septembre 1926, mort le 30 mai 2006 à Tôkyô 東京.

Imamura Shôei 今村 昌平 est l'une des figures majeures du cinéma japonais ayant débuté sa carrière durant les années soixante, conjointement à la Nouvelle vague Shôchiku. Issu d'un milieu bourgeois il part cependant à la rencontre et ceci dès 1945, des déclassés, malfrats et autres prostituées du Japon d'après-guerre qui feront son cinéma. S'appretant à entrer à l'université, il passe ainsi sa jeunesse au marché noir de Shinjuku (quartier de Tôkyô) où il vit de menus trafics et se prend d'affection pour les marginaux. En 1951 il obtient un diplôme d'histoire occidentale tout en se découvrant une passion pour la mise en scène et les acteurs par le biais du théâtre universitaire.

C'est la vision de *l'Ange ivre* 酔いどれ天使 (1948) de Kurosawa Akira 黒澤 明 (1910-1998) qui le décide à faire du cinéma. Ainsi il passe le concours d'entrée à la Shochiku où il devient assistant d'Ozu Yasujiro 小津 安二郎 (1903-1963). Bien qu'il admettra plus tard avoir appris à ses côtés les bases essentielles du cinéma, Imamura retient surtout d'Ozu le genre de film qu'il ne souhaite pas faire, c'est-à-dire des films célébrant le Japon « officiel », le monde serein de l'esthétique traditionnel, qu'il juge trop éloigné de la réalité et contre laquelle il s'est toujours opposé comme ses contemporains

de la nouvelle vague, Oshima, Yoshida etc. Influencé par son mentor Kawashima Yûzô 川島 雄三 (1918-1963) (avec qui Imamura co-écrit *Bakumatsu taiyôden* 幕末太陽傳 de 1957) et initiateur de la révolte contre la Shôchiku, Imamura part ainsi pour la Nikkatsu. Il réalise ses trois premiers films en 1958 : *Désir volé* 盗まれた欲情 *Devant la gare de Ginza ouest* 西銀座駅前 *Désir* 果しなき欲望, dans lesquels sont déjà présents les principaux thèmes de son oeuvre.

Grand cinéaste de la femme japonaise, Imamura en fait son personnage clé dès son film *Cochons et cuirassés* 豚と軍艦(1961) dans lequel il dénonce l'américanisation du Japon. Il insiste également dans ce film sur les rapports entre l'homme et l'animal, un des motifs de son cinéma que l'on retrouve ensuite dans *La femme insecte* につぼん昆虫記(1963) jusqu'à *L'anguille* うなぎ(1997) (coécrit avec son fils le réalisateur et scénariste Tengan Daisuke 天願 大介). Les femmes à la fois sexuellement brimées et survivantes, qui seront également au cœur de *Désirs meurtriers* 赤い殺意 (1964) ou *Profonds désirs des dieux* 神々の深き欲望 (1968). Des films où l'on retrouve aussi le goût d'Imamura pour la pornographie (tel un naturel primitif) et une certaine approche documentaire, auquel il passe en 1970 avec *L'histoire du Japon raconté par une hôtesse de bar* につぼん戦後史 マダムおんぼろの生活. Il revient à la fiction en 1979 avec *La Vengeance est à moi* 復讐するは我にあり. Retour couronné de succès, son film de 1983, *La ballade de Narayama* 檜山節考 reçoit la palme d'or au festival de Cannes. Il termine sa carrière avec *De l'eau tiède sous un pont rouge* 赤い橋の下のぬるい水(2001).

Kurosawa Akira



Né le 23 mars 1910, mort le 6 septembre 1998 à Tôkyô 東京.

Kurosawa Akira 黒澤 明

Pour faire plaisir à son père (issu d'une longue lignée de samouraïs) officier et professeur à l'école militaire de l'armée impériale, il apprend le kendo malgré son attirance pour la calligraphie et la peinture.

Après s'être inscrit dans une école de beaux-arts, en 1929 il adhère à la Ligue des artistes prolétariens. Il habite pendant quelques temps à Tôkyô, chez l'un de ses frères, Heigo 黒澤 丙午 connu sous le nom de Suda Teimei 須田貞明 en tant que *benshi* (conteur de films muets). Il le suit dans les salles de cinéma. Là, il découvre un grand nombre de classiques, et se passionne pour le cinéma. Il débute comme second assistant-directeur, écrit son premier scénario en 1940 et sort son premier film, *Sugata Sanjirô* 姿三四郎 *La légende du judo* en 1943. Kurosawa est déjà victime de la censure, son film est amputé d'une vingtaine de minutes.

En 1948, *Yoidore tenshi* 酔いどれ天使 *L'ange ivre*(1948), avec son acteur favori, Mifune Toshirô 三船敏郎 est le premier tournant de sa carrière.

C'est en 1950, avec *Rashômon* 羅生門(1950), qu' Akira Kurosawa sera reconnu dans le monde entier grâce à un Lion d'Or au Festival de Venise obtenu en 1951.

Dans ses œuvres, Akira Kurosawa s'attache à décrire ou à faire une parabole de la société humaine.

Il dépeint ainsi au long de ses films la pauvreté (*Don soko* どん底 *Les bas fonds*(1957), *Dodeskaden* どですかでん(1970)), la violence urbaine avec *Nora inu* 野良犬 *Chiens enragés*(1949), la maladie et à l'immobilité des fonctionnaires *Ikiru* 生きる *Vivre* (1952), la destruction de l'environnement *Yume* 夢 *Rêves* (1990), à la vieillesse まあだだよ *Madadayo*(1993). Il réalise également des fresques sur l'époque médiévale : *Shichinin no samurai* 七人の侍 *Les sept samourais*(1954), *Kagemusha* 影武者(1980), *Ran* 乱(1985).

Dans ses films, il représente fréquemment des scènes oniriques en utilisant des décors de soie peinte (*Dodes'kaden*, *Kagemusha*, *Madadayo*).

En 1971, après quelques échecs et après avoir connu la gloire, Akira Kurosawa tente de se suicider. Cette tentative échoue, et quelques années plus tard, le film *Ran* redonne la gloire à l'auteur.

Masumura Yasuzô



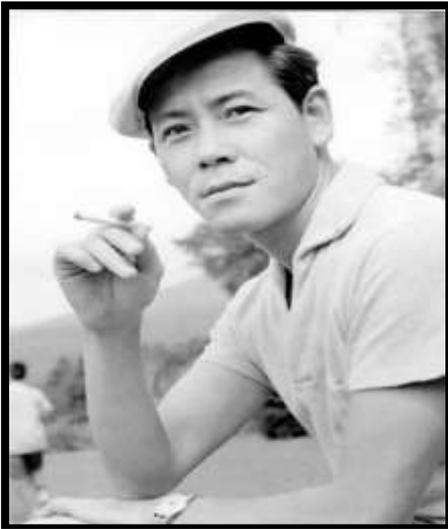
Né le 25 août 1924 à Kôfu 甲府 et mort le 23 novembre 1986

Masumura Yasuzô 増村 保造 est avec Oshima Nagisa et Imamura Shôhei l'une des figures importantes de la nouvelle vague japonaise durant les années 1960. Diplômé de la faculté de droit de l'université de Tokyo (où il y cotoie l'écrivain Mishima Yukio 三島 由紀夫) à la fin de la guerre du Pacifique, il part poursuivre ses études au Centro sperimentale di Cinema di Roma entre 1951 et 1955. À son retour, il est engagé à la Daiei où il est élève et assistant réalisateur de Ito Daisuke 伊藤大輔, Mizoguchi Kenji 溝口 健二, Ichikawa Kon et Yoshimura Kosaburô 吉村 公三郎. Ses premiers films sur la jeunesse comme *Les baisers* くちづけ (1957), avec sa séquence tournée à la main derrière une moto suivant les personnages, ou encore *Courant chaud* 暖流 (1957) et *Le précipice* 氷壁 (tiré d'un roman de Inoue Yasushi 井上 靖) de 1958 rompent justement avec l'époque. Leur ton irrévérencieux et moderne, la rapidité de leur rythme et du montage s'opposant au style classique d'un Mizoguchi ou d'un Ozu contre se « battra » la nouvelle vague japonaise, au point que Masumura appallera à la destruction du courant principal du cinéma japonais.

Sa carrière, longue de plus d'une soixantaine de films entre les années 1960 et 1980 ne va

ainsi cesser de rompre avec l'ordre moral et le classicisme. On lui doit une variété d'œuvres allant de la satire du capitalisme et de la publicité avec *Le géant et les jouets* 巨人と玩具(1958), à la critique du passé militariste japonais avec *Le soldat yakuza* 兵隊やぐざ(1965) ou *L'école militaire de Nakano* 陸軍中野学校(1966). Mais c'est surtout pour ses films à l'érotisme pervers que Masumura est connu en occident. Notamment ceux avec l'actrice Wakao Ayako comme *Passion* 卍 (まんじ(1964) d'après Tanizaki Junichirô 谷崎 潤一郎, *La femme de Seisaku* 清作の妻 (1965), *Tatouage* 刺青(1966) et surtout *L'ange rouge* 赤い天使(1966), vision clinique de la sexualité au cœur de la guerre. Dans le même registre érotique et pervers, il réalise également son grand film tactile, *La bête aveugle* 盲獣(1969) adapté d'un roman d'Edogawa Rampo 江戸川 乱歩.

Nakahira Kô



Né le 3 janvier 1926 à Tôkyô, mort le 11 septembre 1978

Nakahira Kô 中平 康 intègre la Shôchiku en 1948 où il assiste plusieurs réalisateurs, Kinoshita Keisuke 木下 恵介 (1912-1998), Sasaki Yasushi 佐々木 康 (1908-1993), Shibuya Minoru 渋谷実 (1907-1980) ou encore Kurosawa Akira. Il passe à la Nikkatsu en 1954, pour laquelle il réalise en 1956 son premier film *Passions juvéniles* 狂った果実 (qu'il a réalisé après 狙われた男 qui connaîtra une sortie postérieure à *Passions juvéniles*). Ce film peut être considéré comme précurseur de la nouvelle vague japonaise. Parfois comparé par certains aspects à *Une place au soleil* de George Stevens (1951), *Passions juvéniles* capture admirablement la compétition entre deux frères cherchant à posséder la même femme.

Par la suite Nakahira tourne *Les quatre saisons de l'amour* 四季の愛欲 (1958), une comédie sur la famille japonaise dans laquelle il montre avec acidité combien la jeune génération peut s'avérer plus conservatrice que ses parents. En 1959 il tourne *Rencontres secrètes* 密会 qui se révèle d'une rare intensité.

Après être passé par tous les genres, Nakahira revient à l'un de ses sujets de prédilection, l'angoisse et les désirs d'un homme d'âge mûr se perdant dans des plaisirs érotiques via

notamment *Les plantes poussent sous le sable* 砂の上の植物群 (1964) et *Le tourbillon de la chair* おんなの渦と渕と流れ (1964). Il poursuit ensuite sa carrière à Hong Kong où il tourne sous divers pseudonymes. Cependant son film *Chimimoryo, a soul of demons* 闇の中の魑魅魍魎(1971) est nominé à Cannes en 1971.

Oshima Nagisa



Né le 31 mars 1932 à Kyôto, mort le 15 janvier 2013

Oshima Nagisa 大島 渚 est la figure la plus emblématique de la nouvelle vague japonaise dite nouvelle vague Shôchiku. Compagnie où il devient assistant réalisateur en 1954. En 1959, il est choisi pour tourner un film dans le but de rajeunir la firme. Alors influencé par le cinéma européen de Godard, Truffaut, Resnais ou Antonioni et dans la continuité de *Passions juvéniles* de Nakahira, il tourne son premier film *Une ville d'amour et d'espoir* 愛と希望の街 (1959) qui rencontre un succès critique. Oshima tourne alors *Conte cruel de la jeunesse* 青春残酷物語 (1960) qui en reprenant le thème de la jeunesse contre la morale établie, fait scandale et remporte un important succès auprès du public. Ce qui lui permet d'enchaîner avec deux autres films la même année, *La tombe du soleil* 太陽の墓場 et surtout *Nuit et brouillard au Japon* 日本の夜と霧, une fable politique et polémique à propos du renouvellement du Pacte de sécurité nippo-américain et sur l'échec de la gauche à y mettre un terme. A cause de sa mise en scène complexe tout en plan séquence, son aspect ultra théorique et son sujet révolutionnaire, le film est rapidement retiré des écrans et Oshima claque la porte de la Shôchiku.

A cette époque, le cinéaste a déjà pris position contre le cinéma de ses aînés (Ozu, Mizoguchi) dont il est un virulent critique. Par la suite son cinéma ne cessera donc de rompre avec le classicisme, autant formellement que thématiquement, s'intéressant à des sujets d'actualité ou de société qui auscultent, voire dissèquent le Japon contemporain. Oshima s'attaque à divers tabous moraux tels que le racisme dans *Le piège* 飼育(1961), *La pendaison* 絞死刑(1968) ou *Le retour des trois soûlards* 帰って来たヨッパライ (1968) dans lesquels il critique durement le racisme anti-coréen des japonais. Il évoque l'enfance et la famille sans *Le petit garçon* 少年(1969) et dans *La cérémonie* 儀式(1971), grande fresque où la petite histoire rencontre la grande à travers la vie d'une famille qui synthétise à la fois la tension entre tradition et modernité intensifiée dans la période de l'après-guerre et la mort des idéologies révolutionnaires qui y sont nées. Il aborde le thème de la sexualité sous toutes ses formes avec *Les plaisirs de la chair* 悦楽 (1965), *Le journal d'un voleur de Shinjuku* (1969)新宿泥棒日記, *L'empire des sens* 愛のコーリダ (1976) (l'amour fou, évoquant l'histoire vraie d'Abe Sada 阿部 定 qui trancha le sexe de son amant) et *L'empire de la passion* 愛の亡霊(1978), *Max mon amour* マックス、モン・アムール (1987) (la zoophilie) *Furyo* 戦場のメリークリスマス(1983) et *Tabou* 御法度(1999)(l'homosexualité masculine).

Suzuki Seijun



Né le 24 mai 1923 à Tôkyô

Grand formaliste, Suzuki Seijun 鈴木 清順 s'est fait connaître durant les années 1960 à travers le *yakuza eiga* qu'il révolutionne par ses audaces visuelles. Après avoir fait ses premières armes à la Shôchiku comme assistant réalisateur dès la fin des années 40, il rentre à la Nikkatsu en 1954. Deux ans plus tard, il y tourne ses premiers films : *A la santé du port : la victoire est à nous* 港の乾杯 勝利をわが手に, *La pureté de la mer* 海の純情, *Le quartier du mal* 悪魔の街 (1956). Dès lors, il tourne à grande vitesse de nombreuses séries B dont généralement sujets et scénarios lui sont imposés par le studio. Beaucoup de ces films sont des *yakuza eiga*, un genre très à la mode, qu'il sait rendre rentable, ce qui lui donne la confiance des producteurs. Mais progressivement Suzuki se fait de plus en plus audacieux dans les partis pris esthétiques de ses films. Ainsi dès *Le vagabond de Kantô* 関東無宿 (1963), puis surtout *La jeunesse de la bête* 野獣の青春 (1963) et *Détective bureau 23* 探偵事務所 23 (1964), son style expressionniste s'affirme et une certaine liberté de ton commence à contaminer ses films.

Malgré un certain succès critique et public, la Nikkatsu accepte mal ce nouveau Suzuki et décide de le considérer comme un auteur difficile dont elle distribue mal les films. Ce qui

n'empêche nullement l'auteur de récidiver. Après quelques autres films devenus depuis des chefs d'oeuvre comme *La barrière de la chair* 肉体の門 (1964), *La vie d'un tatoué* 刺青一代 (1965) ou *Histoire d'une prostituée* 春婦傳 (1965) film mélodramatique, il monte de nouveau d'un cran dans l'expérimentation visuelle avec *Le vagabond de Tokyo* 東京流れ者 (1966) qui s'empare du pop art alors à la mode. Mais c'est avec *La marque du tueur* 殺しの烙印(1967) qu'il franchit la limite et crée un tel manifeste de subversion esthétique (à la fois surréaliste, baroque, pop et maniériste) que la Nikkatsu le renvoie. Banni des studios, il ne tournera plus pendant une décennie. Il revient au long métrage en 1977 avec *Histoire de mélancolie et de tristesse* 悲愁物語, puis sa trilogie sur l'ère Taisho qu'il en 1980 avec *Mélodie tzigane* ツィゴイネルワイゼン, suivi de *Brumes de chaleur* 陽炎座 (1981). Le troisième volet, *Yumeji* 夢二 (1991) fut présenté au festival de Cannes. Entre temps, Suzuki tourne peu mais commence à être connu à l'étranger grâce notamment au festival du film de Rotterdam qui lui consacre une rétrospective en 1991. Il revient enfin en 2001 avec *Pistol opera* ピストルオペラ, un remake de la marque du tueur, puis *Princess Rangoon* オペレッタ狸御殿 en 2005 qui sera son dernier film.

Yoshida (Yoshishige) Kijû



Né le 16 février 1933 à Fukui 福井

Avec Oshima Nagisa et Shinoda Masahiro, Yoshida Kijû 吉田 喜重 est le troisième pivot de la nouvelle vague japonaise née au début des années 1960 à la Shôchiku. Intellectuel, diplômé en littérature française, passionné pour l'œuvre de Sartre et de Simone de Beauvoir, il débute sa carrière au cinéma comme assistant réalisateur (de Kinoshita Keisuke entre autre) en 1955. Cinq années plus tard il est recruté par Kido Shiro (directeur de la Shôchiku) pour donner rajeunir le studio. Yoshida sympathise alors avec les idées d'Oshima et s'oppose au classicisme de ses aînés, notamment Ozu dont il fut pourtant l'assistant et sur qui plus tard il rédigera une véritable analyse, *Ozu ou l'anti-cinéma* (Actes Sud). Son premier film, *Bon à rien* ろくでなし(1960) fait ainsi écho à *Conte cruel de la jeunesse* d'Oshima tout en citant explicitement le *A bout de souffle* de Godard. Le souci de Yoshida étant alors de renouveler le cinéma japonais à l'image de la nouvelle vague européenne, tout en abordant des questions sociales d'actualité. Il approfondit ainsi ses partis pris dans ses premiers films tels que *Le sang séché* 血は渴いてる (1960) ou *La source thermale d'Akitsu* 秋津温泉 (1962). Mais afin d'acquérir une autonomie artistique Yoshida quitte la Shôchiku et fonde sa propre

compagnie *Genzai eigasha* 現代映画社 en 1966. Dès lors il signe des films plus radicaux et subversifs comme *Histoire écrite par l'eau* 水で書かれた物語 (1965), un mélodrame psychanalytique sur l'inceste, un sujet qu'il retrouvera en 1967 dans *Flamme et femme* 炎と女 et *Passion obstinée* 情炎. Plus tard *Eros+Massacre* エロス+虐殺 (1969, une étude complexe de la libération sexuelle) et *Purgatoire* 煉獄エロイカ (1970) contribuent à sa notoriété. *Coup d'état* (1973) sur le parcours d'un révolutionnaire en 1936, marque alors une rupture dans sa carrière. Il s'arrête de tourner, s'exile au Mexique puis tourne quelques documentaires pour la télévision. Il revient au cinéma en 1986 avec *Promesse* 人間の約束, conçu comme une réponse au *Voyage à Tôkyô* 東京物語 d'Ozu (1953). Après *Onimaru* 嵐が丘 (1988), il se consacre à une adaptation de *Madame Butterfly* jouée à l'Opéra de Lyon en 1995. Son dernier film *Femmes en miroir* 鏡の女たち fut présenté au festival de Cannes en 2003.

Shinoda Masahiro



Né le 9 mars 1931 à Gifu 岐阜

Shinoda Masahiro 篠田 正浩 inclus dans le trio de cinéastes recrutés par la Shôchiku durant les années soixante afin de rajeunir la compagnie. Avec Oshima Nagisa et Yoshida Kijû il fait donc officiellement partie de la nouvelle vague japonaise, bien que contrairement aux deux autres susnommés ses prises de positions contre le cinéma de ses aînés furent nettement moins tranchées ou définitives. Licencié en histoire du théâtre, son cinéma n'a ainsi jamais rejeté l'esthétique des films d'Ozu ou Mizoguchi Kenji 溝口 健二 dont il était par ailleurs un admirateur. Si ces premiers films comme *Un aller simple pour l'amour* 恋の片道切符 (1960), avec pour thème le rock et le nihilisme de la jeunesse, ou le *Le lac asséché* 乾いた湖 (1960) sur un étudiant solitaire tombant dans le terrorisme, prônaient un parfum de rupture générationnelle et un réalisme collant à l'actualité, il ne tarda pas à diverger. Dès 1964 avec *Fleur pâle* 乾いた花 (d'après une nouvelle d'Ishihara Shintarô), une histoire de *yakuza* et *Assassinat* 暗殺, un *jidai geki* sur l'histoire d'un patriote durant les dernières années du shogunat, il se dirige vers un cinéma moins politiquement contestataire que formellement moderne. La grande révolution chez

lui est d'abord une question d'esthétique.

Ses films suivant furent ainsi fortement influencé par Mizoguchi, autant d'un point de vue stylistique que thématique. Notamment avec *Beauté et tristesse* 美しさと哀しみと (1965) d'après un roman de Kawabata Yasunari 川端 康成 (1899-1972), ou *Nuage couleur garance* あかね雲 (1967) dans lequel les héroïnes ont une certaine ressemblance avec les personnages de Mizoguchi, surtout quand elles sont filmées de manière similaire. Durant les années soixante-dix, Shinoda se spécialise dans le *jidai geki*, genre qu'il tente de renouveler au fur et à mesure d'une esthétique de plus en plus travaillée. Avec des films comme *Le silence* 沈黙(1971), *Himiko* 卑弥呼 (1974), *Sous la forêt des cerisiers en fleur* 桜の森の満開の下 (1975) ou encore *L'étang aux démons* 夜叉ヶ池 (1979), il réinvente l'histoire du Japon qui chez lui devient plus dynamique, bigarré et émotionnel. Il continuera ainsi durant les années quatre-vingt avec des films comme *Gonza le lancier* 鎧の権三 (1986). Son avant dernier film *Owl's Castle* 梟の城 (1999) pérennise le genre.

L'après-guerre et les années 1950 : occupation américaine et nouvel âge d'or du cinéma japonais

En 1944 les bombardements ayant détruit la majorité des salles, la production des studios s'en trouve considérablement ralenti et la plupart des films de cette période traduisent un désir inconscient de fuir la réalité. Dans ce contexte, dès la fin août 1945, l'armée américaine crée la Direction de l'information et de l'Education civique dont la section cinéma et théâtre est chargé de contrôler l'industrie cinématographique. Son directeur, David Conde convoque ainsi une quarantaine de cinéastes et professionnels de l'industrie afin de présenter ses directives. La majorité d'entre elles ont pour but d'abolir le militarisme et le nationalisme à l'écran, d'assurer la liberté de croyance, d'opinion et d'expression politique, d'encourager les activités à tendances libérales et d'établir les conditions nécessaires pour que le Japon ne redevienne pas une menace. En d'autres termes Conde entreprend une grande démocratisation des médias et de la culture où tout résidu d'esprit féodal est interdit, et où en contrepartie sont fortement privilégiées les œuvres critiquant la guerre et le militarisme. Ce positionnement aura pour conséquence la disparition quasi-totale du *jidai geki* et surtout la création d'un bureau dans lequel chaque script sera passé au crible.

Le problème qui se pose alors rapidement est que la démocratie, pour laquelle les japonais ne se sont pas battus, mais qui leur est imposée, ne s'avère pas naturelle. Au point que les cinéastes ne savent pas comment s'en emparer, au risque d'une grossièreté idéologique. On peut toutefois retenir de cette période, le premier film à répondre aux vœux de Conde, la comédie burlesque 東京五人男 Cinq hommes à Tokyo (1945) de Saitô Torajirô 斎藤寅次郎. Le film de Kamei Fumio 亀井 文夫 et Yamamoto Satsuo 山本 薩夫, La guerre

et la paix 戦争と平和(1947), sur la vie de femmes pendant la guerre et le retour des soldats du front. Un film Mizoguchi Kenji 溝口 健二 sur un des rares mouvements en faveur des droits civiques au Japon, Flamme de mon amour わが恋は燃えぬ (1949). Ainsi que わが青春に悔なし *Waga seishun ni kui nashi* Je ne regrette rien de ma jeunesse de Kurosawa Akira 黒澤 明(1946), un vif traité anti-militariste.

Ce nouveau climat démocratique provoqua une résurgence des syndicats et du Parti Communiste Japonais, qui connaîtra là ses plus belles années. Les syndicats se sont en effet vite imposés en rassurant le peuple, tout en lui donnant confiance en cette démocratie d'importation américaine. Leur puissance va, en 1947-48, jusqu'à une grève importante de la Toho, qui verra même la création d'un film sur le sujet, Ceux qui bâtissent l'avenir, co-réalisé par Kurosawa. S'en suit une scission de la Toho et la création de la Shin Toho (qui prendra fin en 1961) pour qui Ozu Yasujiro 小津 安二郎 réalise Les sœurs Munakata (1950) et Mizoguchi réalise La vie d'Oharu femme galante (1951). On peut retenir d'autres films à tendance de gauche et démocratique, Lumière (1954) d'Ieki Miyoji 家城 巳代治. Un film indépendant critiquant sans détour l'éducation réactionnaire du système scolaire japonais. Et Comme une fleur des champs (1955) de Kinoshita Keisuke 木下 恵介 (un film poétique sur la passion contrariée d'adolescents) qui a commencé à tourner depuis quelques années.

Cet âge d'or des années cinquante, qui voit malgré les lois *antitrusts* américaines la création de la Toei (films de l'Est) en 1951 et la reformation de la Nikkatsu en 1953, est également un âge d'or financier pour les majors qui réalisent d'importants bénéfices grâce à leur important de distribution. Ceci va permettre l'émergence et la confirmation de nombreux cinéastes ainsi que pour certains, les débuts d'une reconnaissance

internationale. *Rashomon* de Kurosawa, un *jidai geki* plus expérimental, utilisant une narration à multiple points de vue et une réflexion sur la relativité de la vérité, ouvre le bal en 1951 ne recevant le Lion d'or à Venise puis l'Oscar du meilleur film étranger. A la surprise générale, car à l'époque les japonais continuent de croire leur cinéma inférieur à celui d'Hollywood.

La voie ouverte Mizoguchi, qui tourne pour la Daiei des *jidai geki* non destinés à l'export, est récompensé trois années de suite à Venise. Pour *La vie d'Oharu* femme galante, *Les amants crucifiés* et *L'intendant Sansho* (1954). Des œuvres qui laisseront toutes une empreinte indélébile chez la Nouvelle Vague française qui relaie abondamment les films dans les Cahiers du cinéma. Les producteurs japonais y voit un moyen de faire des bénéfices, montent alors des productions destinées au public occidental, avec succès puisque *La porte de l'enfer Jigoku mon* 地獄門(1953) de Kinusaga Teinosuke 衣笠 貞之助 remporte la palme d'or à Cannes. Au *jidai geki* (autorisé depuis la fin de l'occupation américaine) et son exotisme tenant un rôle important dans les récompenses obtenues par le cinéma japonais à l'étranger, s'oppose un cinéma du quotidien tel que celui d'Ozu, découvert seulement quelques décennies plus tard, le plus souvent par des cinéphiles qui en font le relais.

En effet, malgré la consécration de quelques cinéastes japonais à l'étranger (Kurosawa reçoit un Lion d'argent à Venise pour *Les sept samourais* en 1954), des noms comme Ozu ou Naruse Mikio 成瀬 巳喜男 restent inconnus du public occidental. Pourtant c'est à cette époque qu'ils tournent ce que l'on peut considérer comme leurs plus beaux films. Ozu, libéré en 1946, part directement pour la Shochiku pour qui il tourne en 1947 *Récit d'un propriétaire*, puis *Printemps tardif* en 1949 et enfin *Voyage à Tokyo* en 1953 qui ont pour thème la famille. De son côté Naruse, après avoir connu un passage à vide après la

défaite japonaise, réalise Okasan (1952), Chrysanthème tardif (1954) ou encore Nuage flottant (1955) que l'on peut aisément classer parmi ses meilleurs films.

D'autres cinéastes qui resteront pour certains longtemps méconnus en occident émergent au milieu ou en marge d'un cinéma de genre qui ne cesse de se développer (Godzilla d'Honda Ishiro 本多 猪四郎 est né en 1954). L'un d'eux est Kobayashi Masaki 小林 正樹 (récompensé plus tard à Venise pour Hara-kiri), il tourne son premier film en 1952, La jeunesse du fils et l'année suivante La pièce aux murs épais, un brûlot anti-militariste censuré par les américains, la guerre de Corée battant son plein non loin du Japon. Kobayashi s'est fait connaître ensuite pour l'œuvre de sa vie, une fresque incroyable de neuf heures en trois parties sur l'histoire d'un soldat japonais, La condition de l'homme (1959-61).

Dans le même contexte d'angoisse lié à la guerre de Corée, Ichikawa Kon 市川 崑, connu pour ses mélodrames, tourne Mr Poo (1953), une comédie satirique sur son époque. Toujours dans ce même climat de crainte du réarmement Kinoshita réalise vingt quatre prunelles et La harpe de Birmanie (1954). Il réalise plus tard La balade de Narayama (1958) qu'Imamura Shohei 今村 昌平 réadaptera en 1983 (Palme d'or au festival de Cannes). A la même époque Uchida Tomu 内田 吐夢 tourne des jidai geki de très bonne facture, Le Mont Fuji et la lance ensanglantée (1954) et Le passage du grand Bouddha en trois parties (1957-59).

La loi pour les mineurs, *shônenhō* 少年法

La pensée impliquant une différence de traitement juridique entre mineurs et adultes est assez ancienne au Japon, mais surtout à partir du 19^{ème} siècle que l'on va passer graduellement d'un principe de châtiment à celui de prévention ou encore de réhabilitation. A l'origine de ce principe, un sentiment d'équité, *kôheihô* 衡平方, venant quant à lui du concept, *kunioya shisô* 国親思想, le *parens patriae*. En d'autres termes, on pense que le rapport liant le pays à sa jeunesse est quasi parental. Ainsi, il est donc du devoir de l'état de se substituer aux parents si nécessaire. Le but étant de favoriser la réhabilitation de mineurs ayant commis des crimes, ce qui leur permettra de réintégrer rapidement le groupe, la société.

De nombreux pays commencèrent à mettre en place une loi concernant les mineurs pendant la période de la fin du 19^{ème} au début du 20^{ème} siècle. Au Japon, à partir du début de l'ère Meiji (de 1877 à 86), on commença à mettre en pratique une protection par l'éducation à l'égard des délinquants juvéniles. En 1900 (33^{ème} année de l'ère Meiji) fut éditée la loi « d'influence » *kankahô* 感化法. Cependant l'installation de maison de correction *kankain* 感化院 dépendant du libre arbitre départemental ne fut que peu pratiquée.

Une nouvelle loi datant de 1907, amènera une révision de la loi « d'influence » et verra l'installation de maisons de correction dans tout le pays. C'est en 1922 (11^{ème} année de l'ère Shôwa) que fut institué la loi pour les mineurs *shônenhō* 少年法. Des tribunaux pour mineurs furent mis en place à Tôkyô et Osaka, il faudra attendre 1942 pour que cette mise en place s'entende à tout le pays.

-La loi pour les mineurs d'après-guerre

En 1948 (23^{ème} de l'ère Shôwa), sous l'influence américaine la loi pour mineurs fut totalement révisée. Cette nouvelle loi ayant pour objectif l'éducation est divisée de la

- sorte : - Affaires de « protection » des délinquants juvéniles
-Affaires impliquant des adultes s'en prenant social des mineurs.
-Affaires criminelles de mineurs (vols, agressions, meurtres)

Les particularités de cette nouvelle loi par rapport aux lois antérieures concernant les mineurs sont : le respect scrupuleux du principe de « protection », l'adoption d'un point de vue scientifique et la garantie de respect des droits de l'homme. L'âge du traitement juridique en tant que délinquant adulte passe de 18 à 20 ans. Le système d'investigation et de passage devant un procureur est également modifié et est ainsi transféré au tribunal « d'affaires familiales ». Pour les délinquants de plus de 16 ans (14 ans depuis 2000) l'envoi devant un procureur est limité aux affaires « graves » qui impliquent des sanctions telles que la peine de mort ou de lourdes peines de prison. Cet envoi devant un procureur est déterminé en rapport à la gravité du délit commis, en tenant compte des circonstances atténuantes, ainsi sont prononcés un jugement et une punition adéquate.

Comme il est stipulé dans l'article 20 de la loi les concernant, en ce qui concerne les mineurs en dessous de 14 ans est appliqué un principe de protection de l'enfance.

Comme nous avons pu le voir jusqu'à l'ère Meiji, le même traitement était réservé aux délinquants adultes et mineurs. Ce n'est qu'avec la loi *kankainhō* 感化院法, qu'une différence sera établie entre délinquance juvénile et adulte et que ces délinquances seront respectivement désignées par les termes 非行 *hikō* et 犯罪 *hanzai*. C'est à cette même époque que l'on assistera à une uniformité de l'éducation à l'échelle nationale. Une tendance à l'uniformité qui aboutira au système mis en place après-guerre toujours en vigueur actuellement, à savoir : 6 ans d'école primaire, 3 années de collège, 3 années de lycée, puis 4 ans d'université. A partir de 1947-48, on remarque une augmentation croissante de la délinquance juvénile. Cette augmentation connaîtra des pics en 1951 puis 1964.

Au cours des années 1970, la forte croissance économique sera accompagnée d'un profond changement sociétal. Changement qui a pour conséquence un processus de perte d'innocence *inosensu no kaitai* イノセンスの解体. Jusqu'à sept ans au Japon, les enfants connaissent la grâce des dieux. Traditionnellement les actes des enfants sont vus avec un regard clément, puisqu'ils sont innocents, on leur pardonne. Plus tard, c'est par l'éducation que l'on inculque les règles fixées par la société. Et ce n'est qu'une fois rentré dans cette société, que lorsque l'on transgresse les lois qu'on devient un criminel un *hanzaisha* 犯罪者, 1 mineur est quant à lui perçu comme un *hikôshônen* 非行少年 et qui avant son entrée dans la société peut être réhabilité. Cette perte d'innocence, un résultat inattendu de la forte croissance économique du pays a amené l'apparition un concept nouveau de délinquance dite contemporaine *gendaikei no hikô* 現代型の非行.

Criminalité juvénile: situation actuelle

Comme nous l'indique le journaliste Seto Junichi 瀬戸淳一, l'année 1997 restera tristement célèbre pour son nombre de crimes impliquant des adolescents.

En effet en juin 1997, un collégien de 14 ans a été arrêté sur suspicion d'avoir assassiné deux écoliers à Kobe, ainsi que pour agressions sur d'autres enfants. En janvier 1998, un collégien de 13 ans de la ville de Kuroiso dans la préfecture de Tochigi, apparemment sous l'emprise de la colère après avoir été réprimandé a poignardé à mort sa professeur.

Un autre incident impliquant des collégiens a éclaté deux mois plus tard dans la ville de Higashi Matsuyama, préfecture de Saitama. Dans ce cas précis un collégien lui aussi âgé de 13 ans a en réponse à des brimades agressé avec un couteau des camarades classe, l'un d'eux trouva la mort dans l'incident.

On a ainsi constaté une succession rapide de crimes commis par des collégiens (âgés de 12 à 15 ans). Ce qui caractérise ces crimes est le fait qu'ils ont été perpétrés par des jeunes

sans histoire n'ayant pas de passé délinquant. Il semblerait que ces jeunes ont soudainement perdu le contrôle de leurs émotions, ce qui les a amenés à commettre de graves actes de violence.

La criminalité juvénile au Japon se démarque par le jeune âge de ses protagonistes, en effet sur tous les mineurs (la majorité étant à 20 ans au Japon) enfreignant le code pénal, la tranche d'âge des 16 ans est la plus importante, suivie par celle des 15 et 14 ans. Ces trois groupes représentent les deux tiers des délinquants juvéniles au Japon. Un autre élément particulier réside dans le fait que 85% des délinquants juvéniles nippons sont scolarisés. Ainsi, on peut difficilement interpréter le phénomène comme une manifestation d'une forme de marginalisation, conséquence d'une non scolarisation. Dans le Japon d'après-guerre, l'accent a été mis sur l'éducation, ce qui permis au Japon d'être l'un des pays au plus fort taux de scolarisation, ainsi que d'accéder au rang de grande puissance mondiale. Si le système en vigueur fait toujours ses preuves, l'aggravation au cours de ces dernières décennies du phénomène de délinquance juvénile au sein même d'établissements scolaires, ne peut qu'interpeller les responsables du système éducatif.

L'un des incidents les plus représentatifs du problème est celui survenu à Kobe en 1997. Les détails révèlent un crime d'une grande cruauté, en effet, un collégien de troisième année après avoir décapité un élève de primaire de 11 ans plaça sa tête devant sa propre école. De plus il envoya un message à un journal local dans lequel il apparente sa victime à un « légume pourri » et prétend vouloir prendre sa revanche sur le système éducatif et les élites qui l'ont créés, qui selon ses termes on fait de lui un être transparent.

A la suite de cet incident, le ministère de l'éducation demanda au conseil central à l'éducation de réfléchir pressément à des manières appropriées d'enseigner « l'éducation morale ».

De plus des groupes d'association de parents se sont joints au débat sur la question de

comment répondre à une telle situation. L'un des effets majeurs de ces débats a été de stimuler la discussion à propos des mesures pénales vis-à-vis des délinquants juvéniles et de leur réhabilitation.

La nature sérieuse de l'augmentation des crimes perpétrés par des mineurs peut être ainsi vue comme une preuve de changement social et comme la forme d'expression d'une période de transition, en opposition à quasiment une moitié de siècle de réussite du système social et éducatif.

Il semblerait approprié de se pencher alors sur l'historique de la délinquance juvénile au Japon en se basant sur les travaux d'un des spécialistes du sujet, Maniwa Mitsuyuki 間庭充幸. En prenant pour exemple la période d'après-guerre comme elle a été décrite dans l'édition annuelle du rapport du ministère de la justice en 1997. Lorsqu'on se réfère à l'analyse présentée dans ce rapport, on constate que le Japon moderne a connu trois vagues majeures de délinquance juvénile.

Tout d'abord en 1951, on peut constater à la vue des dossiers que le nombre de mineurs inculpés pour violation de la loi s'élevait à 166433. Ce « pic » correspond à la période suivant l'immédiate après-guerre, période d'instabilité sociale si il en est. En 1964, on enregistra 238830 inculpation de mineurs. Cette année coïncide avec la préparation des jeux olympiques de Tôkyô et l'entrée dans une forte croissance économique accompagnée d'une rapide progression de l'industrialisation et de l'urbanisation. Cette période correspond également à la hausse du nombre d'adolescents représentant la génération du « baby boom » d'après-guerre. La troisième date prise en compte est l'année 1983 au cours de laquelle on enregistre 317438 inculpations de mineurs en milieu d'une période de relative prospérité économique. Les années 1980 virent l'apparition d'une diversité sociale suivant la diminution des fonctionnements sociaux et familiaux traditionnels. En 1983, le nombre de personnes appréhendées pour divers crimes représentait 1, 7% de la

population mineure, ce qui est le plus fort taux jamais observé. La baisse de ce chiffre aujourd'hui peut être assimilée à la chute du taux de natalité. En 1996, le nombre de mineurs arrêtés pour des actes criminels reste assez élevé et atteint 196448 individus soit 1,3% de la population en dessous de vingt ans. On peut ici remarquer que ces chiffres en comparaison d'avec ceux des autres grandes puissances que sont les États-Unis et les différents pays européens restent assez bas et que la délinquance juvénile au Japon est un problème certes grandissant mais certainement moins préoccupant que dans les pays mentionnés ci-dessus. Cependant vu la période de crise (économique post 1995), les instances de la police japonaise décrivent la situation comme favorable à une possible approche d'une quatrième face d'ascendance. Ce qui caractérise particulièrement la délinquance juvénile de la décennie 90 est la nette augmentation des actes de violence et de brutalité. Toujours selon les officiels de la police nationale 2263 mineurs ont été arrêté en 1997 pour des crimes brutaux (meurtre, viol, agression). On remarque une hausse des vols commis par des adolescents, souvent en groupe agissant de manière assez compulsive et s'en prenant le plus souvent à des hommes d'âge mur rentrant du travail. Ces jeunes sont souvent des collégiens ou lycéens sans histoire, non connus dans leurs établissements scolaires pour problèmes disciplinaires. En addition à l'augmentation des crimes brutaux, on a pu remarquer une hausse des incidents impliquant des mineurs ayant blessé ou menacé d'autres individus. Une fois encore les instigateurs de ces incidents sont pour la plupart des jeunes scolarisés sans histoire qui commettent de manière soudaine des actes d'hyper violence. Ce phénomène préoccupe les autorités qui voient en cela une nouvelle forme de criminalité, qu'ils nomment « crimes du moment ». Les pourcentages les plus élevés ont été enregistré ces dernières années pour les crimes de brutalité et les crimes avec violence, avec une hausse de 34, 1% et 44, 5% respectivement. A cela vient s'ajouter l'augmentation de l'usage de stupéfiants comme les drogues dite stimulantes, en

1997 on dénombre 262 arrestations de collégiens et lycéens pour des affaires liées à la consommation ou à la vente de drogue.

La violence à l'école

Le rapport annuel du ministère de l'éducation japonaise ainsi que les travaux de Hirano Yûji 平野裕二 et Oda Susumu 小田晋 sont des sources d'informations importantes sur la situation de la violence à l'école au Japon. Le rapport du ministère inclut les statistiques nationales détaillant l'incidence de la pratique du *ijime* et de la violence à l'école en général. Le rapport publié en décembre 1997 recense 10 575 cas de violence dans les écoles japonaises, incluant des actes de violence envers les enseignants ou entre élèves, ainsi que les actes de vandalisme pendant l'année 1996. On constate une augmentation de 2000 incidents par rapport à l'année précédente.

Le Ijime

Les brimades pratiquées à l'encontre d'une personne désignée comme « tête de turc » pour son aspect physique ou intellectuel ou pour toutes autres raisons qui le démarque trop d'un groupe donné, se retrouvent dans toutes les écoles du monde. Pourtant cette pratique d'un groupe dominant sur une personne seule et isolée, quoique existante depuis les temps anciens (la victime expiatoire, le bouc émissaire) a pris au Japon une forme plus violente et s'inscrit dans le cadre de l'augmentation de la violence dans les écoles en général. Une pratique si fréquente que le terme *ijime* いじめ devint vers 1985, un mot d'usage commun.

En février 1986 un collégien en deuxième année dans le district de Nakano à Tôkyô s'ôta la vie ne pouvant plus supporter le harcèlement dont il était victime. En tout, 150 000 cas d'*ijime* furent recensés pour la seule année scolaire 1985. L'*ijime* pourrait être comparé à un rite initiatique, une forme de bizutage à la différence que les brimades ne semblent pas

prendre fin à l'égard d'une victime désignée. Ce qui n'est encore vu par certains enseignants que comme de simples querelles de cours de récréation peut mener au suicide de la victime des brimades. Pourtant la cause de ces décès n'est souvent jamais clairement établie et rarement attribuée officiellement comme résultante du *ijime*. Depuis 1996, le nombre de cas d'*ijime* semble être en baisse mais ce phénomène reste un problème qui demande la plus grande attention.

Revue

Japon :

Kinema junpô キネマ旬報 depuis 1917

Eureka ユリイカ depuis 1956

Eiga hiyô 映画秘宝 depuis 1995

France :

Les cahiers du cinéma depuis 1951

Image et Son fondé en 1951

Positif depuis 1952

Cinéma fondé en 1954

Écran de 1971 à 1974

Trafic créée en 1991

Sites Internet

<http://www.goo.ne.jp/>

<http://movie.walkerplus.com/>

<http://www.jmdb.ne.jp/>

<http://jfdb.jp/en/>

<http://www.imdb.com/>

Index des noms de réalisateurs

Aoyama Shinji 青山 真治

Fujita Toshiya 藤田 敏八

Fukasaku Kinji 深作 欣二

Furukawa Takumi 古川 卓巳

Hani Susumu 羽仁進

Ichikawa Kon 市川 崑

Imai Tadashi 今井 正

Imamura Shôhei 今村 昌平

Ishii Sôgo 石井 聰互

Ishii Teruo 石井 輝男

Itô Daisuke 伊藤 大輔

Iwai Shunji 岩井 俊二

Kinoshita Keisuke 木下 恵介

Kobayashi Masaki 小林 正樹

Kurahara Koreyoshi 蔵原 惟繕

Kumashiro Tatsumi 神代 辰巳

Kurosawa Akira 黒澤 明

Masumura Yasuzô 増村 保造

Miike Takashi 三池 崇史

Mizoguchi Kenji 溝口 健二

Nakahira Kô 中平 康

Naruse Mikio 成瀬 巳喜男

Oshima Nagisa 大島 渚

Ozu Yasujirô 小津 安二郎

Uchida Tomu 内田 吐夢
Sakamoto Junji 阪本 順治
Sawada Yukihiro 澤田幸弘
Shinoda Masahiro 篠田 正浩
Sômai Shinji 相米 慎二
Sono Shion 園 子温

Suzuki Norifumi 鈴木 則文
Suzuki Seijun 鈴木 清順
Toyoda Toshiaki 豊田 利晃
Tsukamoto Shinya 塚本 晋也

Urayama Kirio 浦山 桐郎

Yanagimachi Mituso 柳町光男
Yoshida Kijû 吉田 喜重

Wakamatsu Kôji 若松 孝二

Glossaire

Cinéma

Benshi 弁士 : narrateur à l'époque du cinéma muet

Chanbara チャンバラ、ちゃんばら : films de sabres (appellation familière)

Gendaigeki 現代劇 : films dont l'action est postérieure à la réforme de Meiji

Jidaigeki 時代劇 : films d'époque, sur la période avant la réforme de Meiji

Jitsuroku series 実録シリーズ : les films de gangster réalistes

Kabuki 歌舞伎 : théâtre japonais

Kengeki 剣劇 : films de sabres

Mukokuseki eiga 無国籍映画 : films japonais dont l'action se déroule dans un monde non japonais.

Ninkyō eiga 仁侠映画 : films de gangster chevaleresques.

Nikkatsu akushō 日活アクション :

Nikkatsu roman porno 日活ロマンポルノ

Pink eiga ピンク映画 : films érotiques

Seishun eiga 青春映画 : films sur la jeunesse

Shōmin geki 庶民劇 : films le « bas peuple », les gens ordinaires.

Shōshimin eiga 小市民映画 : films se focalisant sur les personnes appartenant à la classe moyenne.

Shōchiku nouvelle vague 松竹ニューヴェルヴァーグ : films Nouvelle vague du studio shōchiku.

Shōchiku Ofuna satsueijo 松竹大船撮影所 : le lieu de tournage dit Ofuna du studio shōchiku

V-cinéma V シネマ : v pour vidéo, films qui ne sortent pas en salles mais directement en vidéo club.

Taiyōzoku eiga 太陽族 : films de la tribu du soleil

Yakuza eiga ヤクザ映画 : films sur la mafia japonaise

Sociologie

Apurezoku アプレ族 : génération d'après-guerre

Arubaito アルバイト : un travail à mi-temps

Banchô 番町 : un chef de bande (de délinquants juvéniles)

Bakuto 博徒 : les joueurs (jeu d'argent), ancêtres des yakuza

Bôsôzoku 暴走族 : les jeunes motards délinquants

Chimpira チンピラ : caïds

Fûtenzoku フーテン族 : les hippies japonais

Furyô shônén 不良少年 : les mauvais garçons

Gurentai 愚連隊 : yakuza de rue

Gyaru ギャル : jeune fille délurée

Hikôshônén 非行少年 : délinquants juvéniles

Ijime いじめ : brimades subies à l'école

Kaminarizoku カミナリ族 : la famille du tonnerre, ancêtres des bôsôzoku

Kôreika 高齢化 : phénomène de vieillissement de la population

Kôshien 甲子園 : Tournoi inter lycée de base ball

Ladies レディース : les bôsozôku filles

Manzai 漫才 : style comique

Masukomi マスコミ : les médias de masse

Otaku おたく : jeune renfermé sur lui-même, fan de mangas et de jeux vidéo

Roku de nashi ろくでなし : Bons à rien

Seken 世間 : la société

Sekigunha 赤軍派 : l'armée rouge japonaise

Sukeban スケバン : un banchô fille

Taiyôzoku 太陽族 : la tribu du soleil, jeunes bourgeois décadents

Tekiya 的屋 : les camelots, ancêtres des yakuza

Wakamono bunka 若者文化 : culture de la jeunesse

Yanki ヤンキー : jeunes japonais rebelles aux cheveux décolorés

Zengakuren 全学連 : fédération japonaise des associations d'autogestion étudiantes

Table des matières

INTRODUCTION.....	9
<i>Avant propos.....</i>	<i>9</i>
1- <i>Définition des termes employés.....</i>	<i>13</i>
2- <i>Type d'approche.....</i>	<i>15</i>
3- <i>Méthode retenue.....</i>	<i>20</i>
4- <i>La jeunesse d'après guerre.....</i>	<i>34</i>
5- <i>Le seishun eiga, cinéma sur la jeunesse.</i>	<i>38</i>
CHAPITRE I- LES DIFFÉRENTS GROUPES DE CULTURE POPULAIRE/DE LA JEUNESSE ET LEURS REPRÉSENTATIONS	47
A-LE TAIYÔZOKU OU L'AMÉRICANISATION DU JEUNE JAPONAIS	47
1- <i>Expansion économique et saison du soleil.....</i>	<i>47</i>
2- <i>Un recueil de nouvelles, trois adaptations cinématographiques</i>	<i>57</i>
3- <i>Les caractéristiques psychologiques des personnages des films Taiyôzoku.....</i>	<i>68</i>
B- LA NOUVELLE VAGUE, DE NOUVEAUX METTEURS EN SCÈNE POUR UNE NOUVELLE JEUNESSE	73
1- <i>Introduction à la nouvelle vague.....</i>	<i>73</i>
2- <i>L'apparition d'une nouvelle génération</i>	<i>78</i>
3- <i>Analyse de deux films de la nouvelle vague.....</i>	<i>88</i>
C- LA REPRÉSENTATION DES FÛTENZOKU ET LA JEUNESSE DES ANNÉES 1970 SELON FUJITA TOSHIYA	99
1- <i>Les fûtenzoku.....</i>	<i>99</i>
2- <i>Nikkatsu new action.....</i>	<i>102</i>
3- <i>Seishun eiga et roman porno.....</i>	<i>112</i>
D-LES BÔSÔZOKU OU LA PARODIE DE JAPONITÉ.....	120
1- <i>Historique des bôsôzoku.....</i>	<i>122</i>
2- <i>Structure de groupe et signes extérieurs d'appartenance</i>	<i>124</i>
3- <i>La Représentation des bôsôzoku</i>	<i>135</i>
CHAPITRE II LE PERSONNAGE SOLITAIRE ET NIHILISTE, DE L'EXPRESSION DE SOI À LA RECHERCHE DE SOI.....	149
A-OSHIMA NAGISA, LE CRIMINEL ET LE REBELLE.....	149
1- <i>Ai to Kibo no machi</i>	<i>159</i>
2- <i>Seishun zankoku monogatari.....</i>	<i>163</i>
3- <i>Taiyô no hakaba</i>	<i>170</i>
B- SUZUKI SEIJUN, L'ANARCHISTE DU CINÉMA JAPONAIS	177

1-Subete ga kurutteiru.....	185
2 -Elegie de la bagarre ou l'art de la parodie	188
C-LE YAKUZA EIGA	197
1-Le ninkyô eiga, ou le sacrifice pour le groupe.....	201
2- Fukasaku Kinji, l'inventeur du Jitsuroku eiga.....	205
3 -Combat sans code d'honneur	212
4-Le cimetière de la morale	219
D- ANNÉES 1990-2000, LA DÉCONSTRUCTION DES VALEURS JAPONAISES.....	237
1-Kids return de Kitano Takeshi	238
2-La trilogie de Toyoda Toshiaki	245
3-Ijime,otakisme et nationalisme	260
4-Battle royale, le crépuscule du Anarchy eiga	269
CONCLUSION.....	275
1 -La jeunesse japonaise contemporaine.....	275
2- La représentation de la jeunesse de la décennie 2000	283
BIBLIOGRAPHIE.....	289
FILMOGRAPHIE.....	327
ANNEXES	350