

RÉTROSPECTIVE

# SEIJUN SUZUKI

« Six films d'une **intensité créatrice incroyable** »

TÉLÉRAMA

« Seijun Suzuki, une **inévitabile évidence** dès lors qu'on évoque l'âge moderne du cinéma japonais - ou du cinéma tout court. »

LIBÉRATION

« Cinéaste prolifique, subversif et **libertaire, un inventeur de forme** »

FRANCE CULTURE

« Un **bonheur absolu** »

LE CERCLE - CANAL+ CINÉMA

« Événement : le terme n'est pas trop fort pour évoquer la sortie de ces **six œuvres marquantes.** »

BANDE-À-PART

« Six **pépites essentielles** du cinéma d'exploitation qui vont influencer nombre de cinéastes à venir »

DVD CLASSIK

« Une **remarquable** série de films »

EAST ASIA

« Seijun Suzuki, **maître japonais** des années 60 »

À VOIR-À LIRE

« Un **styliste exalté**, un vrai maverick qui aura fait exploser la logique des studios en gerbes de couleurs et d'excentricités formelles »

LES CAHIERS DU CINÉMA

« *La Marque du tueur* s'impose comme son **chef-d'œuvre** »

LA SEPTIÈME OBSESSION

« **Ambitieux et iconoclaste**, cette rétrospective est une bénédiction »

LE GRAND FRISSON - CINÉ+

« Une œuvre **baroque et ultra-moderne** »

À L'AFFICHE - FRANCE 24

« Seijun Suzuki, figure centrale du cinéma japonais des années 60, au parfait croisement de l'artisanat et de l'avant-garde. **Incontournable.** »

CULTUROPOING

« Une œuvre **d'une beauté et d'une richesse stupéfiantes** »

CRITIKAT

« Un très grand cinéaste, toujours aussi **fascinant.** Un vrai bonheur de cinéphile ! »

MONDOCINÉ

**ACTUELLEMENT AU CINÉMA**

**REPRISES.** Le 28 mars, Splendor Films ressort en copies restaurées 6 films de Seijun Suzuki.

## Subversif Suzuki

On évoque souvent Seijun Suzuki, disparu il y a un an (Shinji Aoyama lui avait rendu hommage dans les *Cahiers* n°732) pour l'influence qu'il a exercée sur des stylistes tels Tarantino, Wong Kar-wai ou Jarmush. Mais il demeure en Occident un cinéaste mystérieux, puisque seule une partie de sa filmographie est bien connue, précisément les films qu'il réalisa entre 1963 et 1967, parmi lesquels *Détective Bureau 2-3*, *La Jeunesse de la bête*, *La Barrière de chair*, *Histoire d'une prostituée*, *Le Vagabond de Tokyo* et *La Marque du tueur*. Ce sont ces films qui ressortent ce mois-ci.

Suzuki est donc loin d'être un débutant quand il entame

*Détective Bureau 2-3* puisqu'il a déjà réalisé plus de vingt-cinq films en sept ans ! Cette extravagante productivité s'explique par son statut au sein du studio qui l'emploie, la Nikkatsu : Suzuki est un réalisateur de séries B capable d'enchaîner quatre ou cinq tournages dans l'année. Comment Suzuki a-t-il pu détraquer le système qui l'exploitait en réalisant des œuvres aussi libertaires que *Le Vagabond de Tokyo* et *La Marque du tueur* ? Cela reste un mystère, même si on peut imaginer qu'après plusieurs années de service, il a su s'engouffrer dans les failles de ce système à bout de souffle, subissant de plein fouet l'effondrement des entrées en

salle et la concurrence de la télévision. La bizarrerie de *La Marque du tueur* signera d'ailleurs le début d'une longue traversée du désert à partir de 1967, puisque Suzuki sera licencié de la Nikkatsu et ne pourra plus réaliser de films pendant près de dix ans.

Il y a fort à parier que Suzuki ressemblait à ses personnages, à voir son goût prononcé pour les parias, les yakuzas solitaires, les prostituées, les soldats traumatisés par la guerre, toute une faune vivant à la marge de la société et qui exprime d'emblée des opinions dissidentes, que ce soit avec un certain dandysme (*Le Vagabond de Tokyo*) ou au contraire avec une rage punk, désespérée et vitaliste (*La Barrière de chair* où l'une des prostituées clôt le film en revendiquant sa fierté d'être une paria). Rester vivant, envers et contre tout, est d'ailleurs une des obsessions des personnages, que ce soit celui

qu'on prénomme le Phénix dans *Le Vagabond de Tokyo*, auréolé d'une réputation d'invincibilité, ou celui de *La Marque du tueur* qui lutte pour sa vie tandis qu'un autre tueur à gages le fait tourner en bourrique, ou encore ces survivantes acharnées que sont les prostituées de l'après-guerre (*La Barrière de chair*), ou celles qui se retrouvent propulsées au milieu de la guerre de Mandchourie dans *Histoire d'une prostituée*.

Ce vitalisme, même s'il a parfois un horizon tragique (*Histoire d'une prostituée*), s'exprime aussi dans la façon dont Suzuki s'amuse avec la forme. Il n'y a jamais rien de mortifère dans cette déconstruction des genres (le yakuza eiga ou le pinku eiga), dans ce dynamitage des conventions esthétiques qui penche vers l'abstraction, c'est au contraire une sorte d'anarchisme ludique (impossible de ne pas penser à Godard à la vision du *Vagabond de Tokyo*). Derrière une façade qui peut paraître cynique (chez lui comme chez ses personnages) et une certaine cruauté dans la description des rapports humains, Suzuki est au fond un romantique : il faut en effet une bonne dose de romantisme pour croire à ce point à la forme, à l'expression d'une beauté jamais figée ni pesante mais se réinventant sans cesse. Décadrages, déchirure du plan, arrêts sur image, couleurs changeantes, filtres apparents en travers du cadre ou soudains changements de ton jouxtent ainsi un réalisme de la chair et des désirs. Romantiques, ses personnages le sont aussi, dans leur façon de croire à un absolu de l'amour, toujours empêché par le destin ou les événements mais espéré, souhaité au point qu'il est peut-être la seule raison pour laquelle un personnage accepte de mourir, comme en témoigne l'héroïne sublime d'*Histoire d'une prostituée*. Dans le bouillonnement du cinéma japonais des années 60, Seijun Suzuki tient une place à part, celle d'un stylistes exalté, d'un vrai *maverick* qui aura fait exploser la logique des studios en gerbes de couleurs et d'excentricités formelles—jusqu'à s'y brûler les ailes.

Jean-Sébastien Chauvin



*La Jeunesse de la bête* de Seijun Suzuki (1963).



La Marque du tueur, avec Joe Shishido, le «hamster humain».

Le choix du cinéophile

## L'UNIVERS DÉJANTÉ DE SEIJUN SUZUKI

Il a inspiré le «Reservoir Dogs» de Tarantino ou le «Ghost Dog» de Jarmusch. Le chien fou du cinéma japonais était aussi génial. La preuve en six films.

| Rétrospective

Seijun Suzuki en six films :

La Marque du tueur,  
Le Vagabond de Tokyo,  
Histoire d'une prostituée,  
La Barrière de chair,  
DéTECTIVE BUREAU 2-3,  
La Jeunesse de la bête

| En salles.

Seijun Suzuki (1923-2017) tournait beaucoup, et vite. Durant ses douze années au sein des studios Nikkatsu, qui lui mirent le pied à l'étrier en 1956, il a réalisé presque quarante longs métrages ! Sa meilleure période, de 1963 à 1967, est courte, mais d'une intensité créatrice incroyable, au confluent du cinéma de divertissement et de l'avant-garde, comme le prouvent les six films repris en salles cette semaine. En phase avec le vent de rébellion

qui souffle sur le Japon des années 60, Suzuki détourne les sujets qu'on lui commande, dynamite les codes, se fiche des scénarios qu'on lui soumet au point de rendre ses films incompréhensibles, stylise à tout va, bref, ose tout.

Dans *DéTECTIVE BUREAU 2-3* (1963), il s'amuse avec les histoires de détective plan-plan du cinéma japonais d'alors, qu'il truffe de symboles sexuels. La parodie n'est pas loin, surtout avec la présence décalée de Joe Shishido, alias «le hamster humain» : l'acteur fétiche de Suzuki avait été victime d'une opération de chirurgie esthétique malheureuse qui, au lieu de lui faire saillir ses pommettes, avait fait gonfler ses bajoues...

*La Jeunesse de la bête* (1963), autre film de yakuza avec Shishido, emprunte autant aux séries B américaines qu'aux chroniques sociales contestataires de la nouvelle vague nippone (films d'Oshima en tête), mais avec un travail sur la couleur et la composition des plans délibérément pop. L'année suivante, Suzuki récidive dans l'outrance féconde (quelle violence dans les éclairages !) avec les prostituées de *La Barrière de chair*, où il transforme le film érotique en un brûlot politique.

Son utilisation hyper expressive des couleurs fait à nouveau merveille dans *Le Vagabond de Tokyo* (1966), avec des recherches picturales sans cesse plus poussées – une trouvaille par plan, au moins ! Arrive 1967 et *La Marque du tueur*, qui atteint le sommet du style Suzuki, en noir et blanc cette fois. L'histoire d'un tueur à gages (Shishido toujours), qui a raté son «contrat» à cause d'un... papillon et qui, à la suite de cet échec, se retrouve à son tour pris pour cible. Le ton sarcastique du cinéaste vire au nihilisme et le film noir se retrouve explosé façon puzzle. Sans *La Marque du tueur*, pas de *Reservoir Dogs* (cf. les truands tout de noir vêtus mis en scène par Tarantino), ni de *Ghost Dog* (le film de Jarmusch est un quasi-remake).

Le chef-d'œuvre de Seijun Suzuki sera aussi et malheureusement son chant du cygne. Viré de la Nikkatsu au printemps 1968, il sera banni de l'industrie cinématographique pendant près de dix ans. On garde toutefois un souvenir ému de *Princess Raccoon*, son ultime réalisation découverte à Cannes en 2005. Après avoir dynamité le film de yakuza, le polar ou le film de guerre (*Histoire d'une prostituée*), Seijun Suzuki se lançait, à 80 ans passés, dans... la comédie musicale avec ce conte de fées kitsch et délirant où de gentils ragondins se transforment en êtres humains.

– Samuel Douhaire

# LA SEPTIÈME OBSESSION

EXCIPIT

## Analyse de séquence

PAR NICOLAS TELLOP

### La Marque du tueur *Seijun Suzuki, 1967*

Un an après sa disparition, Seijun Suzuki est de nouveau mis à l'honneur. Cité comme référence et modèle par Jim Jarmusch ou Quentin Tarantino, son travail est devenu culte après être tombé dans l'oubli durant les années 1970 et 1980. Venu au cinéma un peu par hasard, il n'a tout d'abord pas de réelle motivation artistique. Alors qu'à la fin des années 1950 ses pairs Masahiro Shinoda ou Nagisa Ōshima s'orientent vers les studios Shōchiku pour trouver un environnement propice à accueillir leur vision du cinéma, Suzuki opte pour la Nikkatsu, où les perspectives matérielles sont meilleures. Il enchaîne les séries B au fort potentiel commercial avec efficacité – quatre ou cinq films par an –, développe un regard singulier et affirme de plus en plus sa personnalité. À partir de DÉTECTIVE BUREAU 2-3 (1963), son statut d'auteur devient incontestable. L'approche est audacieuse, l'esthétique confine à l'expérimentation baroque; le ton se fait volontiers subversif, aussi bien sur le plan formel que moral. À ce titre, LA MARQUE DU TUEUR s'impose comme son chef-d'œuvre. À la lisière de la parodie érotico-burlesque et des jeux de déconstruction propres à la Nouvelle Vague, le film repose sur

un formalisme presque surréaliste, elliptique et provocateur – pop dans le sens le plus noble du terme. Dégoûté par la violence depuis son passage dans la marine japonaise lorsqu'il avait 20 ans, il s'amuse à en donner une vision grotesque et absurde. En témoigne une des toutes premières scènes du film. Deux assassins sont chargés de protéger un dignitaire yakuza. La mission commence mal : un cadavre est découvert dans leur voiture et, au moment de récupérer leur client, ils s'aperçoivent qu'ils sont suivis. Tous les codes du film noir sont mobilisés dans le but de faire monter la tension : noir et blanc nocturne, musique jazz angoissante, crispation des gardes du corps se préparant à être attaqués, tueurs presque invisibles dans leur voiture, filmés uniquement à hauteur de torse, ne laissant voir que des mains gantées aux gestes lents et menaçants. Ils abaissent leur vitre et passent un bras par la portière : dans quelques secondes, des rafales vont balayer l'écran. Les héros sont prêts à riposter. Mais, alors qu'il dépasse leur voiture, le danger montre son vrai visage : ce ne sont que des jeunes qui écoutent un rock à la radio. S'ils avaient passé les bras par la vitre, ce n'était que pour marquer le rythme sur la carrosserie et laisser déverser leur musique à l'extérieur. La rupture est totale, le polar bascule dans la farce. C'est la marque Suzuki : démythifier le genre qui a fait la fortune de la Nikkatsu tout en œuvrant pour elle. Il fut d'ailleurs remercié à la suite de ce film et ne put rien tourner pendant dix ans. ● *Rétrospective Seijun Suzuki au cinéma à partir du 28 mars.*





## SEIJUN SUZUKI, MONTÉ EN FLASH

par Julien Gester, le 31/03/18

Il y a un an disparaissait Seijun Suzuki, immense cinéaste âgé de 93 ans, à l'œuvre maintes fois redécouverte à la faveur des hommages rendus par des fans un peu fameux (Tarantino, Jarmusch, Wong Kar-wai...), des rétrospectives et rééditions ces vingt dernières années. Sans, et l'on s'en désespère, que sa notoriété franchisse jamais le cap qui l'installerait une fois pour toutes à sa juste place : **au rang des inévitables évidences dès lors qu'on évoque l'âge moderne du cinéma japonais - ou du cinéma tout court.**

Il faut dire que son âge en fit l'aîné dans l'ombre de ses pairs débuts sixties, rangé à des fins marketing sous l'étiquette «Nouvelle Vague» ; que contrairement à Oshima, Yoshida ou Imamura, il n'a jamais quitté le système, contraignant des majors (mais est passé par la fenêtre à son corps défendant, sans pouvoir tourner ensuite pendant dix ans) ; et que son œuvre, d'abord inégale puis ramassée pour l'essentiel sur quelques années, peut apparaître moins lisible que d'autres. Passé réalisateur dès 1956, et viré du studio Nikkatsu en 1967 pour avoir maltraité une fois de trop les conventions dans un film jugé imbitable par ses patrons (*La Marque du tueur, total chef-d'œuvre*), il a tout de même réalisé une quarantaine de films dans l'intervalle.

Les plus remarquables, et de loin les plus reconnus, furent tous usinés entre 1963 et son renvoi, quatre ans plus tard, portant à incandescence son geste de dandy séditieux et son souci de la perpétuelle réinvention légère des formes, au diapason, sans le savoir, de ce à quoi travaillaient alors Godard ou Bava de l'autre côté du monde, et au gré d'histoires bêtes, simples et fulgurantes comme un coup de fouet assené à même le crâne ouvert. Des histoires de détectives, de yakuzas, de putes et de tueurs jetées sur la toile grinçante de l'histoire moderne du Japon.

Quel secret alignement de son inspiration saurait expliquer pourquoi et comment, d'un jour de 1963 au lendemain, Suzuki vira d'estimable rouage de l'usine à séries B (déjà proluxe en trouvailles flashantes) à styliste fou furieux, imprimant à tout ce qu'il touche la marque du génie ? Ce mystère redouble celui de la **vivacité somptueuse** de ses films, dont on peut revoir ces jours-ci en salle six des plus brillants (*Détective Bureau 2-3, Histoire d'une prostituée, la Barrière de chair, la Jeunesse de la bête, la Marque du tueur, le Vagabond de Tokyo*), non sans déplorer en sourdine que les titres remis en avant soient toujours les mêmes alors que sa carrière, bien qu'empêchée, contient encore (de *Carmen de Kawachi* à *Zigeunerweisen*) bien des splendeurs enfouies.

# BANDE A PART

## ÉVÉNEMENT SUZUKI Honneur au maître

Par François-Xavier Taboni, le 26 mars 2018

**À découvrir en salles, une rétrospective de six films qui sont autant d'œuvres marquantes et forment une introduction au cinéma fiévreux et stylisé de Seijun Suzuki, maître, entre autres, du polar pop des années 1960.**

Événement : le terme n'est pas trop fort pour évoquer cette sortie (ressortie pour certains titres) en salles de films d'un cinéaste japonais aussi grand qu'il est encore mal connu, en dehors d'un cercle d'initiés fervents. A travers six œuvres (*La Marque du tueur*, *Le Vagabond de Tokyo*, *Histoire d'une prostituée*, *La Barrière de chair*, *Détective bureau 2-3*, *La Jeunesse de la bête*), on va enfin pouvoir découvrir ou redécouvrir sur grand écran le cinéma d'un styliste fiévreux, artiste génial qui s'est notamment illustré dans le polar au cours des années 1960. En effet, si le superbe mélodrame *Histoire d'une prostituée* n'appartient que de façon périphérique au genre criminel, la moisson de films proposés donne différentes images du thriller élaborées par le maître japonais, disparu, à 93 ans, il y a un peu plus d'un an.

Du polar pop mais encore assez sage *Détective bureau 2-3* à *La Marque du tueur*, fantasmagorie délirante en noir & blanc, très éloignée des lignes narratives traditionnelles (qui lui vaudra d'être écarté de la puissante Nikkatsu), Seijun Suzuki s'affirme comme un esthète radical travaillant la forme cinématographique avec une vigueur toujours stimulante aujourd'hui. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que des grands formalistes comme Takeshi Kitano, Jim Jarmusch ou, plus récemment Damien Chazelle, mais aussi Frank Miller, dans l'univers de la BD, se sont réclamés de Suzuki, qu'ils ont tous à un moment où à un autre cités dans leurs œuvres. Mais, on le sait aussi notamment grâce à HK Vidéo, qui avait en son temps sorti d'autres films du cinéaste (dont le très beau mélodrame *Des fleurs et des vagues*), l'immense talent de Suzuki ne se limite ni au polar ni aux années 1960. En témoignent par exemple des œuvres comme *Brumes de chaleur* (Kagerô-za, 1981) ou *Yume-ji* (1991), aux antipodes esthétiques de son travail des années 1960, et pourtant elles aussi d'une stupéfiante beauté. L'engouement que suscite la sortie de cette première vague de films formidables se double donc d'un appel pressant aux distributeurs français : il faut sortir d'autres œuvres de Seijun Suzuki !



# LA POÉSIE DU YAKUZA

par Juliette Goffart, le 27 mars 2018

## QUATRE FILMS DE YAKUZAS DE SEIJUN SUZUKI : DÉTECTIVE BUREAU 2-3, LA JEUNESSE DE LA BÊTE, LA MARQUE DU TUEUR ET LE VAGABOND DE TOKYO

À la fin des années 1950, les grands studios japonais doivent faire face à la concurrence de la télévision. Il faut trouver des ingrédients jamais vus sur petit écran, plus adaptés au public des salles considérablement rajeuni. D'où le film de yakuza, film de gangster à la japonaise privilégiant volontiers le sexe et la violence. Le cinéaste Seijun Suzuki, embauché par la Nikkatsu pour réaliser des films de série B, explore volontiers ce genre à la mode dès la fin des années soixante. Mais il dynamite bientôt les codes de l'intérieur, subordonnant l'intrigue aux scènes d'actions lyriques et à l'expérimentation visuelle. Au point que le directeur de la Nikkatsu, Kyusaku Hori, lui reprochera de faire des « films incompréhensibles pour le public », et le licenciera sans ménagement le 25 avril 1968. La trilogie de « yakuza eiga » autour de l'acteur Joe Shishido (*Détective bureau 2-3*, *La Jeunesse de la bête* et *La Marque du tueur*) qui s'étend de 1963 à 1967 illustre la progressive émancipation artistique de Seijun Suzuki. En parallèle, en 1966, le cinéaste mal-aimé réalise l'un de ses plus beaux films, *Le Vagabond de Tokyo*, qui réussit à concilier bien mieux que les autres la cohérence narrative et la transformation du règlement de compte en spectacle poétique.

### Le yakuza travesti

*Détective bureau 2-3* commence tout de suite par un style dynamique et presque pulp : sur fond de camion en feu après une fusillade générale, le titre du film et son générique éclatent sur l'écran en caractères rouge sang. Mais la suite est somme toute plus classique, et séduit surtout par son mélange élégant de film de gangster et de film d'espionnage – le détective Tajima (Joe Shishido) a le cynisme et le charme d'un Philip Marlowe, mais il joue au casino et met les yakuzas sur écoute. Le centre du récit est ici l'art des faux-semblants : dissimuler l'homme qu'on protège, simuler un rôle, assurer sa couverture. Cet art de l'illusion déclenche souvent le comique, bien moins présent dans les deux autres volets de la trilogie, tant le travestissement burlesque y est important. Le chef de police se voit obligé de jouer un drôle de prêtre pour parfaire la couverture de sa taupe. L'associée féminine de Tajima inverse quant à elle les codes du masculin et du féminin, porte cravate et costume, enchaîne les whiskys et les cigarettes devant la télévision. La menace yakuza est quant à elle une vraie matrice de scènes loufoques : des camions entiers de criminels armés jusqu'aux dents attendent leur cible devant le commissariat, mais prétextent qu'ils vont tous partir à la chasse. Pour échapper aux soupçons de son gang, Tajima se voit obligé d'improviser une comédie musicale avec son ex-petite amie. Le scénario a ainsi déjà tendance à se suspendre au service de parenthèses plus contemplatives. La caméra se détourne par exemple des mafieux à la fin d'une séquence dans un cabaret pour le plaisir d'observer une chanteuse, radieuse parmi la lumière des projecteurs.

### Yakuza stylé

Dès *La Jeunesse de la bête*, ce goût pour le spectaculaire contamine les scènes d'action en elles-mêmes. On découvre en effet le personnage du détective Tajima à travers sa brutalité, lui qui est infiltré dans plusieurs gangs de yakuzas pour venger un collègue. Dès sa première apparition, Tajima débarque dans un « swinging Tokyo » coloré comme une boule de bowling dans un jeu de quilles, envoie au tapis les passants qui le gênent, balance un seau de glaçons à une hôtesse de bar trop froide avec lui. La violence est au centre de chaque scène parce qu'elle montre le cynisme du personnage et laisse deviner une grande colère intérieure. Mais on regrette que le thème de la vengeance ne soit expliqué que très tard dans le film, au point que toute sa première partie manque vraiment d'enjeux et semble un peu tourner à vide. La force et l'habileté de ce mi-flic mi-yakuza transforme parfois ses actions en moments de chorégraphies épiques et stylisées – tirs à travers le plancher, attaque fulgurante au rasoir, le geste assassin surprend par son immédiateté et son inventivité. Suzuki délaisse alors volontairement toute vraisemblance pour renforcer l'adresse impressionnante de son héros. Dans une maison attaquée de toute part par les gangs, le flic suspendu au plafond par les pieds massacre malgré tout ses adversaires. Ce goût pour l'action spectaculaire se développe encore davantage dans *La Marque du tueur*.

La deuxième partie du scénario enchaîne exclusivement des séquences d'assassinats accomplis par Hanada, le tueur à gages n°3 (Joe Shishido), avec une habileté qui frôle le surnaturel, allant jusqu'à assassiner un ophtalmologue à travers la canalisation d'un lavabo. Voir un film de Seijun Suzuki, c'est donc aussi renouer avec le même plaisir de cinéma que dans un action movie des eighties, un plaisir presque enfantin où l'on se laisse émerveiller par les prouesses d'un guerrier solitaire, même si elles sont parfois peu crédibles.

### Mises en abyme

Le monde des yakuzas dans *La Jeunesse de la bête* se présente explicitement comme un univers spectaculaire grâce à un jeu de mise en abyme. Suzuki multiplie en effet les écrans dans l'écran pour présenter le milieu de ces gangsters comme un univers secret, tapi en-deçà des apparences. Il dissimule par exemple le repère d'un premier gang de tueurs derrière le miroir sans tain d'un cabaret glamour et coloré, formant un cadre dans le cadre. D'autres criminels se cachent derrière l'écran d'un cinéma où l'on projette un film policier. Leur règlement de compte devient alors la vraie scène qui s'offre au regard comme sur une scène de théâtre kabuki, faisant oublier la projection en arrière-plan. Par ce dispositif réflexif, le cinéaste semble présenter son cinéma de série B comme une alternative plus sexy à un cinéma de genre à grand budget, plus calibré et plus lisse. À travers le surcadrage d'une véranda, le patron yakuza tordu de Tajima (qui roule des pelles à son chat !) violente sa maîtresse devant ses hommes de main, avant de coucher avec elle par terre, dans la poussière. La mise en scène du décor et du regard mettent alors en évidence le spectacle à l'érotisme déviant. Dans ce jeu de mise en abyme, les gangsters les plus dangereux prennent même parfois le rôle d'un metteur en scène – comme chez Fritz Lang ou Brian De Palma, le personnage de metteur en scène devient le symbole d'une omnipotence presque divine. C'est le cas dans *La Marque du tueur*, où le yakuza le plus redouté, le fameux « n°1 », projette au jeune héros un film de sa maîtresse en train d'être assassinée. Ici la projection souligne le pouvoir du terrible ennemi : l'écran dévoile un monde inaccessible au jeune yakuza, incapable de sauver celle qu'il aime.

### Experimental yakuza

*La Marque du tueur* est le film plus expérimental et le dernier volet de la trilogie Joe Shishido. L'intrigue de yakuzas s'y déconstruit rapidement : après avoir raté une mission quasi impossible, le sniper n°3 se cache et se réfugie entre les bras de Misako, une jeune femme obsédée par la mort et les papillons, avant d'être rattrapé par le tueur à gages n°1. Cette histoire de descente aux enfers d'un yakuza déchu sort du lot grâce à son traitement onirique envoûtant qui mêle l'érotisme, l'hallucination et le cauchemar mortifère. On pense ici à Dario Argento, à sa manière de hanter le monde par une présence mystérieuse et menaçante dont les personnages semblent souvent prisonniers. Ici, deux personnages semblent hanter le monde – Misako, véritable femme fatale qui poursuit n°3 de son image troublante, et le gangster n°1, ennemi invisible qui surveille bientôt l'appartement de n°3 et le menace de mort. Pour nous faire partager la confusion du gangster en cavale, Suzuki use du jump cut, voire du faux raccord volontaire, où les personnages changent de lieu d'un plan à l'autre. L'appartement de Misako est une vraie installation, aux murs couverts de papillons morts. Le motif du papillon sert aussi à réécrire le personnage de la femme fatale puisque, lors de sa mission ratée, le tireur manque sa cible à cause d'un papillon qui se pose devant son viseur, image métonymique de Misako. Suzuki en offre d'ailleurs une version érotico-ondiniste, où l'image de la jeune femme apparaît le plus souvent à travers de l'eau, radieuse parmi la pluie et les reflets lumineux d'une vitre. La contemplation du visage de Misako suspend le récit, et bien souvent, devient donc la porte d'entrée des visions cauchemardesques, de papillons et d'oiseaux épinglés, ou même de souvenirs érotiques et crus du tueur avec la précédente compagne qui le trahit. Ainsi le film de yakuza se transforme en voyage mental, où la puissance érotique ou inquiétante des images fissure la narration.

### Tarantino et Le Vagabond de Tokyo

Une vengeance, un justicier solitaire et violent, des scènes d'actions lyriques et spectaculaires, on devine l'influence que Seijun Suzuki a exercée sur Quentin Tarantino. Cette parenté, on la retrouve plus que jamais dans le très beau *Vagabond de Tokyo*. Alors que la Nikkatsu délaisse progressivement Suzuki et lui accorde un budget considérablement réduit (la Nikkatsu lui reproche les délires formels de *La Vie d'un tatoué*), le cinéaste transforme l'histoire de Tetsu le Phénix, un yakuza repentí pourchassé par un gang rival, en vrai road-movie mélancolique. Ce qui frappe alors, c'est l'utilisation du décor qui permet de transformer l'action en scène picturale.

Dans la blancheur d'un paysage enneigé filmé en plan d'ensemble, l'ex yakuza affronte ses ennemis – c'est encore le style chorégraphique et spectaculaire de la violence qui ressort ici, comme la beauté d'un haïku sur la blancheur du papier. La fin de *Kill Bill 1* et le film *Les Huit Salopards*, doivent certainement beaucoup aux beaux épisodes neigeux de Seijun Suzuki. À l'échelle du film entier, le cinéaste et son directeur artistique Takeo Kimura travaillent sur les aplats de couleur, les fonds unis, pour faire ressortir les gestes et les corps de ses personnages. Autre audace du cinéaste, la narration est régulièrement coupée par des épisodes de chansons : celle de sa petite amie Chiharu, exprimant la nostalgie amoureuse, mais aussi celle chantée par Tetsu lui-même, commentant sa propre vie de « vagabond » condamné à ne s'attacher à personne. Ces deux ballades mélancoliques donnent au film son rythme et son climat. Mais les personnages en deviennent aussi l'incarnation, Tetsu s'éloignant de plus en plus de son amie et de son ancien maître yakuza. La ballade japonaise mélancolique, un thème d'harmonica plaintif, on reconnaît là les éléments que Quentin Tarantino ne tardera pas à s'approprier dans ses propres films. Autre nouveauté, Suzuki accorde une part d'introspection au gangster en faisant entendre sa voix intérieure. On entend ainsi le tueur appréhender, calculer la distance dont il dispose pour avancer, ou tirer, montrant la part délicate du choix et de la délibération dans la moindre de ses actions. Suzuki en fait ainsi un personnage de samouraï méditatif, se questionnant sur ses actes, sa solitude et la nécessité de faire face à la mort.

C'est aussi cela qui séduit dans *Le Vagabond de Tokyo* : comme dans *Le Samouraï* de Melville et *Ghost Dog* de Jim Jarmusch, l'itinéraire du tueur est ici une traversée réflexive de l'existence, où l'homme semble avant tout, comme dirait Martin Heidegger, un « être pour la mort ».

# LA BARRIÈRE DE CHAIR - HISTOIRE D'UNE PROSTITUÉE de Seijun Suzuki

par François Guignandon

## Au sein du système

Réalisateur prolifique d'une quarantaine de films conçus principalement au sein des studios de la Nikkatsu, et œuvrant surtout dans ce que l'on considère comme le cinéma de genre ou la série B, Seijun Suzuki fut tout du long de sa carrière immergé au sein de cadres commerciaux contraignants. Le metteur en scène affilié à une maison de production est alors vu comme un simple employé, se devant de répondre à un cahier des charges défini par ses supérieurs hiérarchiques, dont l'ambition en terme de cinéma vise avant tout à créer des œuvres rentables économiquement, sans véritable souci de leur valeur artistique ou éthique. Loin des grands classiques japonais, qu'il considère pourtant comme ses maîtres, mais loin aussi de la nouvelle vague japonaise politisée et intransigeante vis-à-vis des systèmes de production, l'œuvre de Suzuki n'en reste pas moins d'un point de vue de l'inventivité formelle et de l'efficacité narrative d'une beauté et d'une richesse stupéfiantes. Ignorée en dehors du Japon et de petits cercles d'initiés, le cinéma de Suzuki a connu ces dernières années un regain d'intérêt notamment grâce à des éditions DVD qui permettaient de voir des films n'ayant pour certains jamais bénéficié de diffusion en salle en Europe. Mais cette mise en lumière tardive est aussi le fait de réalisateurs tels que Quentin Tarantino, Jim Jarmusch ou encore Wong Kar-wai, qui ont parfois pu se réclamer de son influence.

Les trois films édités ici furent réalisés durant l'époque où Suzuki était sous contrat avec la Nikkatsu. Rentré dans la firme en 1954, il met en scène son premier long métrage en 1956 avant d'être licencié en 1968 dans la foulée de la sortie de *La Marque du tueur*, œuvre jugée trop incompréhensible et abstraite par sa direction. Tout au long de cette période, Suzuki enchaîne les films de série B, à raison parfois de quatre ou cinq par ans, se devant de jongler avec des budgets modestes. Dans une interview présente en bonus des Blu-Ray [Edition Elephant Films], Suzuki considère n'avoir durant toutes ces années jamais transgressé d'un point de vue du récit les codes des genres dans lesquels ils s'inscrivaient, n'accordant finalement que peu d'importance aux scénarios et dialogues, pour mieux concentrer toute son attention sur le travail de l'image. Et c'est ce travail de l'image qui reste encore aujourd'hui fascinant, au point qu'il apparaît difficile d'imaginer en voyant ces films qu'ils furent réalisés dans des conditions économiques modestes, tant leur perfection formelle et leur inventivité visuelle saisissent l'œil. Mais cette inventivité aurait-elle pu être ce qu'elle fut si le réalisateur avait pu saisir l'opportunité de s'appuyer sur des budgets plus conséquents ? Pour Suzuki, il ne fait aucun doute que le manque de moyens financiers l'a contraint à créer des dispositifs visuels sans lesquels il lui aurait été impossible de faire tenir debout les différents récits qu'il se devait de porter à l'écran.

Il est en cela fascinant de voir à travers notamment le cas de Suzuki, qui n'est pas un cas isolé au Japon, que nombre de réalisateurs officiant au sein de firmes dont les visées étaient au fond purement commerciales aient pu faire preuve d'une telle inventivité. Dans le cadre de films dits d'exploitation, qui s'apparentaient en grande partie à des divertissements, ces cinéastes ont contribué via leur approche de la mise en scène à cette grande période de révolution formelle apparue dans le sillage des différentes nouvelles vagues des années 1960. Nulle autre part qu'au Japon, si ce n'est peut-être en Italie, les codes de la modernité ont pu être absorbés à ce point par le cinéma populaire. D'Antonioni influençant les films d'horreur d'Argento, aux films érotiques japonais s'inspirant de l'esthétique godardienne, les bouleversements apportés par la modernité la plus avant-gardiste ont permis de réinventer d'un point de vue formel et économique une partie du cinéma de genre.

## Ruines et solitude

*La Barrière de chair* et *Histoire d'une prostituée* appartiennent à une trilogie centrée autour des thèmes de la Seconde Guerre mondiale et de la prostitution, et dont le troisième volet, n'ayant pour l'instant pas bénéficié en France d'une édition DVD, s'intitule *Carmen de Kawachi*.

L'histoire de *La Barrière de chair* se situe dans le Tokyo de l'immédiat après-guerre, au sein d'une ville ravagée et affamée, et dans laquelle beaucoup de femmes n'ont d'autres choix que de vendre leur corps pour ne pas littéralement mourir de faim. Le film suit alors un groupe de prostituées qui ne tarde pas à se considérer comme un petit gang, une petite famille régie par un ensemble de règles et d'interdits. Mais dissimulant dans leur repaire un soldat démobilisé recherché par la police, ces femmes sont alors amenées à lutter contre elle-même, contre cette nostalgie ou ce désir d'un foyer traditionnel, contre le désir d'un homme avec qui l'on couche non pas par intérêt, mais par plaisir et par amour. Dans un décor de studio magnifié par **une utilisation de la couleur absolument sublime**, le film est d'une violence et d'une crudité assez étonnantes pour un film historique traitant de cette période. D'un côté, tout est très direct, que cela soit dans les dialogues, les gros plans, les caractérisations et les effets de mise en scène et de montage qui instaurent un rythme soutenu et une approche frontale et hystérique. Mais d'un autre côté, ce qui semble outrancier et s'inscrire dans une logique de production visant à une forme d'efficacité narrative, n'est peut-être pas si éloigné que cela de la réalité, si l'on pense à l'hallucinant *Les Femmes de la nuit* de Kenji Mizoguchi, réalisé en 1948, et dont le récit se situait également au sein d'un groupe de femmes contraintes de se prostituer pour survivre dans le Tokyo d'après-guerre.

Le second film, intitulé *Histoire d'une prostituée*, porte bien son nom puisqu'il s'agit de l'histoire d'une prostituée japonaise envoyée en Mandchourie durant la guerre sino-japonaise, afin de prodiguer ses charmes au sein d'une garnison cantonnée non loin de la ligne de front. Le film suit donc la trajectoire et les déchirements internes de cette femme qui, une fois sur place, se retrouve prise au piège entre un officier sadique et un jeune soldat idéaliste dont elle s'éprend. À l'instar de *La Barrière de chair*, le film met une nouvelle fois en lumière un groupe de prostituées cherchant avant tout à échapper à leur condition, en espérant trouver des hommes qui feront d'elles des épouses traditionnelles. Sans être un brûlot politique ni prétendre effectuer une analyse historique poussée, ***Histoire d'une prostituée* dresse aussi un portrait sans concession de la cruauté de l'armée nipponne**. La logique traditionnelle qui structure la société japonaise, en son sein ou vis-à-vis des populations voisines considérées comme inférieures, fonctionne selon une échelle hiérarchique qui ne peut qu'amener les castes dites supérieures à jouir du pouvoir qui leur est conféré via toutes sortes d'actes sadiques perpétrés contre leurs subalternes. C'est toute une morale, une pseudo-éthique qui est montrée du doigt pour son hypocrisie, et finalement une condamnation sans appel de l'idéologie du Japon impérial. Le soi-disant sens de l'honneur individuel, l'ensemble des devoirs auxquels s'astreignent les soldats par fidélité à l'empereur, ne laissent que peu de place aux nuances et les condamne à la victoire, à la mort ou au déshonneur. Ce dernier étant le plus insupportable au vu de la pression qu'exerce la société, il faut alors voir comment les autorités s'arrangent avec le réel pour mieux dissimuler ou réécrire l'histoire. Filmé en noir et blanc, *Histoire d'une prostituée* est somme toute une forme de huis-clos sombre et étouffant, immergé dans les plaines mornes, plates et boueuses de la Mandchourie. Peu d'échappatoire au sein de ses bâtiments dans lesquels sont cantonnés les armées et les prostituées, si ce n'est l'étendue désertique qui entoure les personnages, mais dont l'immensité est plus à même de les inquiéter que de leur fournir une perspective de fuite.

## SEIJUN SUZUKI, FLEURS ET FLAMMES

le 12 mars 2018, par Olivier Malosse

Figure centrale du cinéma japonais des années 60, Seijun Suzuki est à la fois bien connu des cinéphiles (plusieurs rétrospectives lui ont déjà été consacrées), mais encore assez secret : les films repris à partir du 28 mars par Splendor Films (*La Marque du tueur*, *Le Vagabond de Tokyo*, *Histoire d'une prostituée*, *La Barrière de chair*, *Détective bureau 2-3*, *La Jeunesse de la bête*) sont la même poignée qui a été déjà plusieurs fois montrée aux spectateurs français.[1] Mais quels films ! Ceux-ci marquent en effet la fin de la carrière du cinéaste au sein de la Nikkatsu, studio pour lequel il œuvra pendant des années, tournant presque 30 films en dix ans depuis son arrivée en 1954. C'est dans cette séquence, qui se solde par le renvoi du réalisateur pour causes de divergences artistiques, que ses films gagnent progressivement en audace, jusqu'au bouquet final que sera *La Marque du tueur* en 67.

Le style Suzuki, ou "l'esthétique Seijun" comme l'appellent ses admirateurs japonais, est le plus souvent pop et baroque, expérimental et bariolé, rythmé de jazz et de swing 60s. Ses héros, des vauriens et des parias solitaires à la virilité excessive touchant au ridicule, flirtent souvent avec le kitsch et la caricature, sans jamais y sombrer. Les films des années 60 de Suzuki, qui tourne des scénarios de commande dans le cadre codifié de la série B, seront un exemple de liberté et d'ironie pour plusieurs générations de réalisateurs japonais, des auteurs fougueux de la nouvelle vague qui s'inspireront de sa hargne combative (Ôshima par exemple, se mobilisera pour soutenir le réalisateur après son renvoi) jusqu'à ceux qui émergent dans les années 90 comme Kyoshi Kurosawa, Takeshi Kitano ou Shinji Aoyama, chez qui l'on retrouve la même approche ludique et critique du film policier.[2]

La personnalité hors-normes de Suzuki attire également autour de lui à la fin des années 60 un groupe de jeunes scénaristes qui se réunissent sous le pseudonyme commun "Guru Hachirô", et dont font partie Chûsei Sone ou Atsushi Yamatoya. Le premier deviendra l'un des auteurs majeur du *Roman Porno*, série de films érotiques emblème de la Nikkatsu dans les années 70, le second travaille en parallèle pour Kôji Wakamatsu dans le milieu du cinéma "pink", et sera également scénariste de nombreux films et même de dessins animés, dont la série policière *Lupin Sansei* (diffusée en France sous le titre "Edgar, le détective cambrioleur"). Suzuki, au sein même des studios, aura travaillé à saper et transformer les codes du film de genre japonais, le marquant de son empreinte. Les films de cette rétrospective montrent l'évolution de son travail, et peuvent être appréhendés en trois diptyques.

### L'étranger dans la meute

*Détective bureau 2-3* et *La Jeunesse de la bête*, tous deux sortis en 1963, sont deux variations sur des canevas de film policier assez classique. Dans le premier, Jô Shishido, l'acteur fétiche de Suzuki, incarne un privé travaillant pour le compte de la police infiltré dans le milieu des yakuzas pour faire tomber un nouveau clan qui est en train de prendre le contrôle de la ville. Plein de musique pop, de chansons et d'humour (on y trouve même un numéro de claquettes), c'est un concentré du style Suzuki, à l'exubérance constante. Les éclairages aux couleurs vives peuvent changer soudainement par un raccord de plans. Shishido, avec ses pommettes proéminentes, surjoue le cool à chaque plan, conduisant voitures de sport ou se vantant de son titre de champion olympique de tir. Il est entouré d'un duo d'assistant, l'un raide et gauche, l'autre étant une paparazzi veule et dénuée de morale, qui accentuent l'aspect comique du film. L'humour se fait d'ailleurs souvent aux dépens des mafieux, qui loin des mythes chevaleresques et du sentimentalisme alors en vigueur dans les films de yakuzas, sont montrés comme stupides et ridicules. Entre *James Bond* et *A bout de souffle*, *Détective bureau* est une porte d'entrée idéale et colorée pour qui souhaite découvrir le réalisateur.

Le pitch de *La Jeunesse de la bête* part lui aussi d'une histoire d'infiltration. On y retrouve Shishido, qui joue cette fois-ci le rôle d'un ancien policier rejoignant le milieu des gangs pour retrouver le meurtrier de son ancien collègue.

Tout aussi rythmé et musical mais plus sec et moins humoristique que le film précédent, *La Jeunesse de la bête* explore un peu plus les velléités expérimentales du réalisateur dès sa séquence d'ouverture, qui montre une unique fleur colorée apparaître au milieu d'un flash-back en noir et blanc. Suzuki utilise des surimpressions, insère des gros plans de détails, plonge une scène dans un complet silence, de l'autre côté d'une vitre insonorisée... Le scénario simple et codifié tend vers l'abstraction, et se fait trame discrète, sur laquelle Suzuki peint avec toujours plus de flamboyance.

## Portes de la mémoire et de la chair

En 1964 et en 1965, surfant sur la vague de l'érotisme au cinéma et d'une certaine nostalgie pour les années d'après-guerre, à l'heure de la reprise économique, la Nikkatsu confie à Suzuki l'adaptation de deux romans de Taijirô Tamura, auteur phare du mouvement littéraire connu sous le nom de "littérature de la chair" apparu au lendemain de la défaite. Après des années de propagande militariste exaltant la pureté morale et la divinité du peuple japonais, qui ont finalement conduit le Japon à la ruine, les romans de Tamura dépeignent des héros cherchant le salut dans les plaisirs charnels, rejetant toute transcendance pour ne placer leur foi que dans un matérialisme du corps et des affects. Cette mécanique tirant d'une désillusion idéologique une exaltation vitaliste, on la retrouve également chez l'écrivain Ango Sakaguchi (dont l'essai *La Chute* paraît en 1946), ou chez un cinéaste comme Shôhei Imamura... Suzuki, le frondeur, qui a connu l'expérience du front, n'est pas insensible à ce courant de pensée. Ses interprétations de *La Barrière de chair* et *Journal d'une prostituée* restent cependant très personnelles, tout en montrant l'étendue et la variété de son registre, qui ne se résume pas aux films policiers qui ont fait sa renommée.

Dans ces films, qui mettent l'accent sur les personnages féminins, Suzuki est plus insaisissable que jamais. *La Barrière de chair* est l'une des œuvres les plus connues du cinéaste à l'étranger. Incursion précoce de la Nikkatsu dans le genre érotique avant qu'elle ne s'y consacre entièrement avec la série des *Roman Porno*, ce film d'exploitation donne l'occasion à Suzuki d'explorer les limites de la censure et de déployer d'ingénieux stratagèmes pour filmer la nudité. *La Barrière de chair* est l'histoire d'un groupe de prostituées qui s'organisent dans le Japon d'après-guerre, entre gangs, forces d'occupation et marché noir, faisant de leur corps une marchandise jalousement gardée (les membres du groupes qui s'aventurent à coucher gratuitement avec un homme encourent un sévère châtement corporel). Le ton est féroce et le récit cruel. Les ruines d'après-guerre sont une jungle où la force fait loi. Mais Suzuki ne fait preuve ni de romantisme, ni de misérabilisme. Chacune des prostituées est caractérisée par une couleur (vêtements, éclairages), et le réalisateur s'y montre au sommet de sa veine picturale. Si les extérieurs qui montrent les paysages désolés des ruines de Tokyo évoquent une sensibilité néo-réaliste, ce sont en réalité des décors de studio, et le film distille toujours une nette théâtralité : cet équilibre étrange est peut-être sa particularité la plus frappante. Sans ostentation, la subtilité de Suzuki réside dans cette hybridité constante, entre emphase et empathie, ironie et tragédie. Une distance réservée que conserve le réalisateur face à son matériau, notamment au personnage masculin incarné une fois de plus par Jô Shishido, Ibuki : celui-ci, ancien soldat survivant de rapines et de trafic, y est l'incarnation de l'élan vital, presque animal, de la littérature de la chair. Mais bien qu'adulé par le groupe de filles comme un fétiche de puissance, il paraît bien fade face à elles, centre vide qui ne fait que cristalliser les tensions du groupe.

*Histoire d'une prostituée* se déroule par contre pendant le conflit, dans un bordel militaire en Mandchourie destiné aux soldats japonais. Tourné dans un magnifique noir et blanc en scope, dans des décors de montagne aride, il s'agit du film dans lequel Suzuki s'approche le plus d'un certain classicisme, et le ton y est encore plus noir que dans *La Barrière de chair*, bercé de chœurs graves et funèbres. Si le film précédent se montrait acerbe et revancharde face à l'occupant américain, c'est ici le comportement de l'armée japonaise, que le réalisateur connaît bien, qui est exposé sans complaisance : les soldats sont perdus sur cette terre hostile, violents envers les plus faibles et à la merci d'un adjudant sadique qui fait exécuter les fuyards et mène des expéditions punitives contre les civils locaux. L'héroïsme, absent, semble tout bonnement impensable, et la seule figure de résistance est la prostituée Harumi (incarnée par Yumiko Nogawa, découverte dans *La Barrière de chair*), anarchique et insoumise, qui s'éprend de Mikami, un soldat pacifiste mais subordonné à sa hiérarchie. Si Suzuki se fait ici moins ironique qu'à son habitude, le film, magnifique, est pourtant loin de tout académisme : images qui se déchirent, ralenti silencieux et oniriques, faux raccords qui démultiplient une action, arrêts sur image... La caméra ne se contente jamais de suivre le fil de l'intrigue, et fait naître de chaque avancée du scénario de nouvelles prouesses visuelles qui matérialisent les paysages mentaux des personnages. Les scènes de guerre et de bombardements se transforment en un véritable feu d'artifice expressionniste, et l'horreur du combat devient, pour le couple maudit comme pour les spectateurs, un spectacle hypnotique tétanisant.

## Une fois franchi le seuil

Avec *Le Vagabond de Tokyo* et *La Marque du tueur*, en 66 et 67, Suzuki tourne ses derniers polars pour la Nikkatsu, poussant ses producteurs à bout par ses excès maniéristes. Les deux films marquent en effet le pinacle du style de l'auteur. Le scénario y est déconstruit à l'extrême, pour laisser libre cours à la virtuosité de la mise en scène.

*Le Vagabond de Tokyo*, sur un chant mélancolique enka interprété par l'acteur principal, Tetsuya Watari, suit la trajectoire de son anti-héros de yakuza depuis les néons vifs des clubs de la capitale jusqu'aux étendues de neige des provinces de son exil forcé. Pas de place pour la psychologie : le héros, Tetsu, gangster naïf qui paiera cher sa trop grande loyauté, est une simple silhouette inébranlable, avec son costume bleuté impeccable et son don pour le maniement des armes à feu quasi surhumain (il calcule en permanence sa distance de tir optimale, que l'on voit même se matérialiser à l'écran par une ligne rouge sur la neige), prise dans un enchaînement d'actions qui confine à l'absurde. Comme les tueurs à gage de *La Marque du tueur*, qui se jaugent dans un classement mondial comme des champions olympiques (dominé par la figure menaçante du fantomatique "n°1"), les yakuzas du *Vagabond de Tokyo* forment un panthéon imaginaire où nombreux portent des surnoms mystérieux : il y a donc "Tetsu le Phoenix", mais aussi "L'Etoile filante", "la Vipère"... Des animaux, des astres, des mythes. Tout décor y est une scène de théâtre. Ainsi, dans une scène de bagarre contre des marines américains dans un faux saloon de western sur l'île de Kyûshû, celui-ci est d'ailleurs mis en pièces par les belligérants, sous les rires moqueurs des filles du bar. Le décor du combat final, quant à lui, est d'un minimalisme absolu, fait d'un simple piano et de quelques colonnades.

Après la débauche de couleurs du *Vagabond*... Suzuki devra tourner *La Marque du tueur* en noir et blanc. Qu'à cela ne tienne, freiné dans ses ambitions picturales, il redouble de liberté dans les situations, les distorsions scénaristiques et les effets sur la pellicule. Quittant les tonalités pop et swing, il joue ici une partition free jazz. Cut-ups, collages, bégaiements à la radio, répétition de quelques motifs récurrents : des papillons vénéneux, la pluie omniprésente, l'odeur du riz chaud. Jô Shishido joue encore le premier rôle, celui d'un tueur à gage qui après un contrat raté, se voit pris en chasse par le syndicat des tueurs. Celui-ci évolue dans un monde où tout n'est que classement et compétition, un monde abstrait et forclus, teinté d'érotisme vaporeux et d'images sensorielles fragmentées, qui ne semble que lointainement connecté à celui du reste des mortels. Le film est possiblement le plus fou du réalisateur, semblant parfois improvisé, et porté par le script décousu et surréel d'Atsushi Yamatoya et du groupe Guru Hachirô, mais n'est pas le plus accessible.

La Nikkatsu décidera alors de licencier leur employé, lequel, sans frémir, attaquera la compagnie en justice, provoquant le scandale que l'on sait dans le milieu du cinéma japonais. Suzuki ne tournera presque plus pendant une dizaine d'années (hormis quelques épisodes de séries télé), avant de revenir au cinéma en 77 avec *Hishû Monogatari*, une comédie dramatique et érotique sur une joueuse professionnelle de golf, et de rejoindre l'équipe du dessin animé *Lupin Sansei*, puis de tourner en semi-indépendant sa fameuse "trilogie de Taishô"[3] dans les années 80.

Au parfait croisement de l'artisanat et de l'avant-garde, Suzuki tient une place unique dans le paysage du cinéma japonais des années 60. Les six films repris en cette saison dans les salles donnent l'occasion de découvrir, ou de redécouvrir, ce moment séminal de son œuvre qui irrigue toute la pop culture japonaise à venir. Incontournable, donc.

Rétrospective Seijun Suzuki en 6 films – à partir du 28 mars

[1] Notamment en 1997, au Festival d'automne à Paris.

[2] Lire l'eulogie de Suzuki par Aoyama, « Le maître Seijun est retourné dans le plafond », in Cahiers du Cinéma n°732, Avril 2017

[3] (sortie l'an dernier en dvd et blu-ray chez l'éditeur anglais Arrow Films)

# DÉTECTIVE BUREAU 2-3 - Critique du film

le 18 mars 2018, par François Bonini

**A l'image du rire sardonique de son héros, Suzuki s'amuse avec les contraintes d'un scénario stéréotypé et en tire un métrage plaisant.**

**L'argument :** Toutes les organisations de Yakuza de Tokyo se sont données le mot : un criminel, au centre d'une guerre des gangs généralisée, est sur le point d'être relâché par la police et ce sera à qui lui fait la peau en premier. Heureusement pour lui, le détective Tajima arrive à l'extraire de cette situation périlleuse. Il lui demande en échange de l'introduire auprès de son boss. Commence alors pour le justicier une infiltration visant la destruction de l'organisation mafieuse.

**Notre avis :** Loin des audaces formelles du *Vagabond de Tokyo* et à plus forte raison de *La marque du tueur*, *Détective Bureau 2-3* n'est pas pour autant le sage film d'infiltration que promet le synopsis : à la fois hommage, parodie et détournement des codes, il constitue un patchwork plaisant, impossible à prendre au sérieux. Qu'on ne cherche pas de suspens, de tragique ou de tourments intérieurs : Suzuki désosse son scénario pour n'en garder que des situations ou des dialogues que la mise en scène ruine consciencieusement. Que la fiancée du bandit soit traumatisée se traduit par une phrase-cliché emphatique : « je suis vierge mais mon cœur est celui d'une prostituée » ; de même devant la virilité du héros peut-elle s'écrier : « j'attendais un homme comme toi ». Mais c'est trop. Trop pour un film sérieux, mais la parodie se régale de pareilles déclarations, puisque jamais le cinéaste ne joue le jeu qu'on attend de lui.

Dès le début, dans une séquence qui devrait être tendue, un témoin sort de prison alors que des gangs l'attendent pour le tuer : mais déjà la disproportion (leur nombre est ridiculement élevé pour pareille besogne), leurs trognes et leurs grimaces caricaturales, leur surarmement (ils sont en face du commissariat ...) même si certains ont des sabres dont on imagine mal l'utilité, l'ensemble donc verse dans l'excès. Et quand ils poursuivent le témoin conduit par le héros, les véhicules semblent aussi maladroits que leurs occupants ; la scène tient moins du polar que du cartoon. De la même manière les fusillades, à quelque moment que ce soit du film, sont déréalisées et ressemblent plutôt à des pétarades enfantines.

À ces éléments s'ajoute un héros, Tajima, sûr de lui, à la limite de l'arrogance, muflé et courageux, qui apparaît au volant d'une voiture de sport, peut pousser la chansonnette sur scène et met des lunettes de soleil la nuit. Mu par on ne sait quel sentiment de justice, il se jette dans l'aventure avec ardeur et s'infiltré de façon aussi invraisemblable que baroque (il est censé être un fils de prêtre, ce qui vaut une savoureuse séquence dans une église où tout est faux) dans un gang plutôt miteux. Pour achever le tableau, il est aidé par deux assistants constamment ridicules et inefficaces que leur accoutrement final achève de discréditer. Bref, Suzuki installe une distance constante avec un scénario qui pourrait être grave.

Et pourtant il soigne des signes qui rendent hommage au film américain : les éclairages soyeux et clairement artificiels ou le beau plan du miroir brisé rappellent le style classique des studios hollywoodiens. Mais ailleurs, dans un intérieur, la lumière saturée de rouge ou de jaune renvoie davantage au Suzuki délirant. De même opère-t-il comme dans *La marque du tueur* une abstraction du décor ( les coulisses du théâtre, le couloir ou le sous-sol du garage, les rues désertes) qui compose un enfermement des personnages : la grille du confessionnal d'ailleurs joue un rôle similaire. C'est cependant par le montage que le réalisateur surprend le plus : il multiplie les effets de rupture, parfois dans un dialogue censé être filmé en continu, créant par des irrptions de gros plans une impression de déséquilibre et parfois de brutalité.

Difficile de prendre au sérieux un film que les comédiens passent leur temps à surjouer. Mais apparemment tel n'était pas le but de Suzuki : détournant un scénario et ses codes pour en faire un objet ludique, gavant son métrage de clichés ou de détournement, il s'amuse, sans aller jusqu'aux délires bariolés qui ont fait sa gloire. Œuvre mineure donc, ce *Détective bureau 2-3*, dont l'autre titre, *Crevez vermines* rend davantage compte de son caractère de Série noire parodique, s'il montre aisément ses limites, vaut à son spectateur un bon moment, très animé et sans temps morts.



## LA JEUNESSE DE LA BÊTE - Critique du film

le 18 mars 2018, par François Bonini

**Une tentative intéressante de détourner les codes du genre par la réappropriation stylisée d'un scénario convenu.**

**L'argument :** Le détective Tajima joue un jeu dangereux : afin de venger la mort d'un de ses amis, il accumule les délits. Conformément à ses plans, les Yakuza le recrutent rapidement et il intègre le gang qu'il veut détruire en semant la discorde de l'intérieur. Mais alors que le massacre commence, il réalise avec stupeur que la personne à la tête du clan ne répond pas aux critères mafieux habituels.

**Notre avis :** Un détective s'infiltré au cœur d'un gang, pactise avec un autre et se fait découvrir après un massacre. On aura reconnu la trame de *Détective bureau 2-3*, mais c'est aussi celle de ce film tourné par le même acteur joufflu peu de temps après. Une fois de plus, l'intrigue n'est qu'un prétexte, mais cette fois Suzuki s'est débarrassé des intermèdes comiques et musicaux : ne reste que l'âpre enquête, touffue, voire confuse. Fini de rire : même s'il se moque au passage des scénaristes et des dialogues par de cinglantes répliques de son héros, l'humour est absent de ce long-métrage plus maîtrisé, plus personnel.

On retrouve néanmoins quelques constantes : les ruptures d'un montage qui raccourcit des scènes avant leur dénouement, des plans alambiqués, l'utilisation de la profondeur de champ... Autant de signatures qui détournent les nombreux stéréotypes. Mais Suzuki va plus loin que dans son précédent opus : il ose par exemple un début en noir et blanc, avec pour seule tache de couleur une fleur rouge qui reviendra périodiquement et clôt le film ; de même l'artifice s'étale-t-il lors de séquences comme celle du coup de vent, ou dans les éclairages (par ailleurs somptueux). Recréer un monde à sa mesure, loin d'un plat réalisme, semble une ambition affichée : la plupart des séquences sont en intérieur, ou dans des décors vides, comme pour mieux signifier l'autonomie du cinéma. Mais c'est aussi un moyen de mieux contrôler : le travail sur le cadre et la lumière témoignent d'une maîtrise et d'un soin peu communs. Il sert également à jongler avec les codes et les scènes attendues, témoin cette bagarre dans une maison en ruine dans laquelle les restes de murs se dressent entre la caméra et les protagonistes, à la manière des grands baroques. Ailleurs Suzuki utilise l'éloignement, par exemple pour la fusillade entre les gangs dont il n'a cure et qui n'est qu'un ballet dérisoire.

Certes la tentation du formalisme n'est jamais loin, de même que la parodie avec ces gangsters patauds. Et si certaines séquences brillent par leur esthétisme, au moins sont-elles en cohérence avec le monde décrit : ainsi de cette main saisie avec un rasoir, qui suffit à connaître l'issue, ou de ces travellings sur les box démontrant l'organisation d'un système. Car dans cet univers dépouillé, clos sur lui-même, où la violence éclate avec sauvagerie mais se caractérise surtout par un sadisme éprouvant (si les femmes sont les victimes choisies, le héros est lui aussi torturé), Suzuki montre l'enfermement des personnages par une série impressionnante de surcadres et d'obstacles. Monde opaque, replié, qui ne vit que de luttes pour le pouvoir et l'argent. Monde aussi du dissimulé ; ainsi l'identité de celle qui tire les ficelles n'est-elle révélée qu'in fine. Et le cinéaste joue avec nos attentes voyeuristes, montrant ou suggérant tour à tour ; à cet égard le film multiplie les signes le reliant au cinéma : les diverses mises en scène, la projection, les glaces sans tain, tout indique la mise en abyme. Le héros lui-même ne joue-t-il pas un rôle dès le début ?

*La jeunesse de la bête* n'est pas encore *La marque du tueur*, tentative radicale et extrémiste, mais il n'est déjà plus *Détective bureau 2-3*. La personnalité de Suzuki s'y affirme davantage, se délestant de quelques facilités pour parvenir à une œuvre plus cohérente en partant d'une banale histoire à la psychologie sommaire. Il ne parvient pas à rendre palpitant l'ensemble, le monologue explicatif dans la voiture, par exemple, sonne comme un passage obligé assez pénible. Mais son travail formel rend compte d'une vision unique, tenant par la seule mise en scène, et qui fait le prix de ce film singulier.



# LA BARRIÈRE DE CHAIR - Critique du film

le 2 juin 2017, par Virgile Dumez

## Femmes entre elles

**En mêlant adroitement film d'exploitation et œuvre ambitieuse proche de la nouvelle vague japonaise, Seijun Suzuki signe ici un chef-d'œuvre à la fois sulfureux, audacieux dans son propos et formellement sublime.**

**L'argument** : L'histoire de cinq prostituées et d'un homme poursuivis par la police dans les ruines du Japon de l'après-guerre où le marché noir est roi.

**Notre avis** : Alors qu'il ne tourne quasiment que des films de yakusa pour la firme Nikkatsu dans le cadre de séries B diffusées en double programme couplées à un grand film prestigieux, le réalisateur Seijun Suzuki se voit confier un budget un tout petit peu plus important que d'habitude afin de mettre en boîte une œuvre volontairement érotique. Le résultat dépasse d'ailleurs les attentes des producteurs à tel point que la société de production se trouve dans l'embarras face aux audaces du metteur en scène. En cela, *La barrière de chair* (1964) peut être perçu comme l'ancêtre, et donc le précurseur, du roman-porno qui deviendra la spécialité de la Nikkatsu à partir des années 70.

Et de fait, le cinéaste n'hésite pas à dénuder ses personnages dès qu'il en a l'occasion (on masque encore par des artifices d'éclairage les parties intimes). Non seulement les femmes sont exhibées poitrine nue, mais également en nudité totale et frontale en ce qui concerne la belle Yumiko Nogawa. Autre audace, le comédien Jô Shishido a également droit à sa scène de douche où il est filmé intégralement nu de dos. Tout ceci permet au film de baigner dans une sensualité de chaque instant, le réalisateur ayant pris soin de s'arrêter longuement sur les corps huilés et suintant des personnages. Autre particularité du métrage – et qui deviendra une figure récurrente de l'érotisme japonais – cette tendance à mêler amour et souffrance, sexe et viol ou bien encore sensualité et punition corporelle (notamment à base de bondage et de coups de fouet). Totalement fou pour une œuvre datant de 1964, le métrage ose tous les débordements et annonce ainsi à lui tout seul les excès des années 70.

Toutefois, *La barrière de chair* n'est aucunement réductible à son aspect racoleur et se hisse à de nombreuses reprises au niveau des meilleurs films d'auteur de l'époque. Effectivement, Seijun Suzuki, malgré sa position de faiseur efficace de la Nikkatsu, est pleinement en phase avec la nouvelle vague du cinéma japonais incarnée par Oshima et consorts. Préoccupé par la situation du Japon, Suzuki livre une œuvre plus politique qu'elle ne paraît de prime abord. Certes, l'histoire est située dans l'immédiat après-guerre au cœur d'un Tokyo en ruines, mais elle évoque en filigrane les relations complexes entre les Japonais et leurs occupants américains. Suzuki en profite pour dénoncer le soutien des Américains envers les gangs de yakusa qu'ils chargent de faire régner l'ordre, tout en fermant les yeux sur le marché noir, les trafics de drogue et la prostitution – dont les premiers clients sont les GI's. Pas étonnant au vu des contestations de l'ingérence américaine au Japon au cours des années 60 que ceux-ci soient décrits ici comme une force d'occupation ne laissant aucune chance à l'empire du Soleil levant.

Sur le plan thématique, une autre audace vient de l'aspect plutôt féministe de l'intrigue. Le cinéaste insiste sur la volonté d'indépendance de femmes fortes qui s'interdisent d'aimer un homme pour éviter de tomber sous sa coupe. Toutefois, cette indépendance vole en éclat avec l'arrivée du personnage masculin incarné avec autorité par Jô Shishido. Dès lors, les femmes se comportent à nouveau comme on leur a appris en se mettant totalement à son service. Cela entraîne d'ailleurs leur perte. Si les femmes sont systématiquement maltraitées, le réalisateur semble condamner ces pratiques, ce qui n'est pas toujours le cas dans le genre très machiste du film érotique.

Enfin, Seijun Suzuki continue à explorer dans ce long-métrage les possibilités du cinéma en jouant sur la couleur, faisant de chaque plan un tableau. Les décors très fouillés (on pense souvent à la profusion des œuvres de Wojciech Has), le jeu sur la lumière et les cadrages savants font de *La barrière de chair* un bijou visuel considéré aujourd'hui à juste titre comme l'un des chefs d'œuvre d'un réalisateur décidément à réévaluer.



# HISTOIRE D'UNE PROSTITUÉE - Critique du film

le 24 mai 2017, par Virgile Dumez

## Putain de guerre !

**Plongée sans concession dans l'univers des prostituées de guerre, ce long-métrage de Seijun Suzuki échappe à l'exploitation pure et simple pour se hisser au niveau d'un film d'auteur audacieux, faisant preuve d'une réelle maestria visuelle. A découvrir.**

**L'argument :** Alors que le conflit sino-japonais fait rage, une jeune prostituée tombe amoureuse d'un soldat. Parallèlement, elle est victime d'un officier sadique qui la harcèle.

**Notre avis :** Pilier de la Nikkatsu, le réalisateur Seijun Suzuki s'est surtout spécialisé dans le film de yakusa, genre auquel il est encore systématiquement associé dans la mémoire des cinéphiles. Au début des années 60, il a déjà signé quelques-uns de ses meilleurs films comme l'hallucinant *La jeunesse de la bête* et il dérive vers le film érotique teinté de sadomasochisme à partir du succès de son *Barrière de la chair* en 1964. Ainsi, *Histoire d'une prostituée* peut être vu comme un film de rupture par rapport à ses œuvres précédentes car ici le sexe et la violence ne sont plus de simples prétextes, mais servent parfaitement un discours pacifiste totalement assumé par un réalisateur provocateur.

Abandonnant ici la couleur – pourtant au cœur du dispositif formel de ses précédents opus – au profit d'un noir et blanc vaporeux, Seijun Suzuki se penche ici sur un sujet historique qui fait encore polémique en cette première moitié des années 60. Effectivement, le réalisateur plonge au cœur de la conquête de la Chine par le Japon durant la guerre dévastatrice des années 30-40. Au lieu de se concentrer sur des faits héroïques, Suzuki opte pour le petit bout de la lorgnette en suivant la destinée des « femmes de réconfort », ces prostituées qui suivaient l'armée japonaise dans tous ses déplacements. Il était tout bonnement impensable de tourner un long-métrage sur ce sujet ô combien polémique dans les années 60. Certes, Suzuki prend des pincettes en faisant de ses héroïnes des Japonaises (alors que la plupart étaient des Chinoises prisonnières servant d'esclaves sexuelles), et en ne montrant jamais les soldats japonais en train de massacrer des Chinois, mais il a toutefois le mérite d'égratigner le mythe de l'armée impériale valeureuse, tout en dénonçant le fanatisme des militaires.

Se positionnant clairement contre toute forme de patriotisme et faisant preuve d'un puissant antimilitarisme, Seijun Suzuki signe ici une œuvre engagée qui prône avant tout l'amour et la dévotion des amants l'un pour l'autre. Très sombre, le résultat final est un film dérangent qui provoque un certain malaise. Tout d'abord, aucun personnage n'est vraiment sympathique et l'empathie est donc difficile, même si l'on admire le courage du personnage féminin incarné avec conviction – et hystérie – par Yumiko Nogawa. Ensuite, le cinéaste ne cesse de souffler le chaud et le froid en tournant quelques belles séquences érotiques soudainement lardées de violence, aussi bien physique que morale. Enfin, le réalisateur a certes choisi une certaine forme de sobriété, mais il n'oublie quand même pas d'avoir recours à des effets stylistiques caractéristiques comme des arrêts sur image, des décalages entre le son et l'image, ou encore l'isolement des personnages au milieu de décors dépouillés. Autant d'éléments qui rattachent cet opus à la nouvelle vague nippone datant du début des années 60.

Autre élément typique du cinéma japonais de cette période, le final nous gratifie d'un « double suicide » qui est un acte radical alors très à la mode au sein du cinéma local. La tendance au mélodrame et à l'exagération du jeu des acteurs est là aussi totalement symptomatique. En tout cas, tel quel, *Histoire d'une prostituée* permet à Seijun Suzuki de fondre le fond et la forme dans un tout plutôt harmonieux, l'un ne prenant jamais le pas sur l'autre. Assurément un grand film.



# LE VAGABOND DE TOKYO - Critique du film

le 25 mai 2017, par Virgile Dumez

## Lonesome Yakusa

**A partir d'une intrigue basique de guerre de clans, Seijun Suzuki se joue des codes en dynamitant le genre par des fulgurances stylistiques étonnantes. Ce formalisme assumé peut irriter ou séduire. Nous, on aime.**

**L'argument** : Guerre entre deux clans dont l'un est mêlé à des activités immobilières, source du différend pour le clan Otsuka qui reproche au clan Kurata d'abandonner les intérêts du milieu.

**Notre avis** : Grand spécialiste du film de yakusa, le cinéaste Seijun Suzuki n'a eu de cesse d'explorer de nouveaux territoires visuels afin d'échapper au genre qui lui a apporté le succès. Ainsi, après avoir tenté des incursions dans le film historico-érotique avec *La Barrière de la chair* et *Histoire d'une prostituée*, le réalisateur retourne à son genre de prédilection au milieu des années 60, même si l'on sent une certaine insatisfaction à tourner ces œuvres de commande à la chaîne. Afin de varier les plaisirs, Suzuki s'empare ici d'un sujet extrêmement classique, à savoir la lutte entre deux clans yakusas et la relation filiale entre un boss et son homme de main, se débrouillant pour dynamiter tous les codes par le biais d'une mise en scène proprement extravagante. La nouveauté et l'originalité de ce *Vagabond de Tokyo* (1966) ne sont donc pas à chercher du côté du scénario, un rien paresseux et basique dans son recyclage d'archétypes connus de tous, mais bien du traitement opéré par un cinéaste désireux de sortir des ornières d'un genre trop codifié.

Capable de filmer des séquences de baston réalistes dans des extérieurs superbes, comme de tourner dans des décors expressionnistes qui dénoncent sans cesse leur appartenance à un studio de cinéma, Seijun Suzuki clame ici son amour immodéré pour l'artifice cinématographique. Il réussit par exemple la gageure de mêler tous les genres possible au sein d'un même objet filmique protéiforme. Débutant comme un polar hard boiled tourné dans un noir et blanc stylisé, le métrage prend des couleurs dès le générique et enchaîne par la suite les digressions improbables vers la comédie musicale – le héros pousse la chansonnette de manière régulière – mais aussi vers la comédie, le western lors d'une séquence de saloon totalement cartoonesque et même le film pop à travers les couleurs bariolées de la boîte de nuit où se déroule une partie de l'action.

A la fois totalement populaire par son histoire basique et purement élitiste par sa réalisation tape-à-l'œil qui renvoie au caractère factice du *Alphaville* de Jean-Luc Godard, *Le vagabond de Tokyo* est une œuvre qui ne peut qu'étonner par son caractère hybride totalement assumé. Elle ne pourra en aucun cas faire l'unanimité des cinéphiles, certains n'y voyant que de l'épate visuelle sans réel fond. Ce cinéma formaliste peut aisément se comparer à celui d'un Park Chan-wook en Corée, ou encore d'auteurs comme Mario Bava ou Dario Argento. Pas étonnant que le réalisateur soit d'ailleurs porté aux nues par un certain Quentin Tarantino tant son *Kill Bill* semble emprunter à l'œuvre de Suzuki.

Sublimé par une musique très sixties, des éclairages démentiels jouant sans cesse sur les couleurs primaires, *Le vagabond de Tokyo* est un pur plaisir esthétique qui clame haut et fort son artificialité, évacuant toute idée de crédibilité au profit d'une foi inébranlable dans le pouvoir de suggestion du cinéma.

# LA MARQUE DU TUEUR - Critique du film

le 5 mars 2018, par François Bonini

## Le film le plus radical de Suzuki, une recherche formaliste sans concessions.

**L'argument** : Le tueur numéro 3 devient la cible de ses commanditaires après avoir raté un contrat. Alors qu'il se défait sans mal des hordes d'assassins envoyés à sa suite, il trouve le réconfort auprès de ses maîtresses. Mais le défi ultime s'annonce quand le mystérieux tueur numéro 1, dont personne de vivant n'a jamais vu le visage, se met également à ses trousses.

**Notre avis** : Le voici donc, l'objet du délit, le film qui a coûté sa carrière à Suzuki, le studio (Nikkatsu) s'effarant d'une œuvre que personne ne peut comprendre. Et de fait, à l'image d'un Flaubert souhaitant écrire un livre sans sujet qui ne tiendrait que par le style, le cinéaste a sans doute atteint un point de non-retour avec ce métrage qui détourne les codes d'un genre, ou plutôt les met à nu pour n'en garder que des idées, des abstractions, dans une mise en scène délirante. S'il subsiste un reste d'intrigue, elle ne cesse de buter sur des à-côtés, plans vides de personnages mais habités par des objets ou simples tissu de lignes et d'ombres. Rarement l'humain a été autant mis de côté au profit d'une image quasiment privée de réalité. Ce n'est pas que la réalisation est voyante, c'est qu'on ne voit qu'elle : à chaque instant on remarque un effet (sur-cadrages, incrustation de dessins, caches, séquence projetée en négatif, montage privilégiant la rupture, etc.). A tel point que le sentiment de vacuité peut vite s'installer dans l'esprit d'un spectateur au regard hâtif.

Mais c'est d'abord l'imagination sans fin de Suzuki qui retient l'attention : ainsi de Misako, la femme dont le tueur tombe amoureux ; placée sous le signe de l'eau, elle lui apparaît sous la pluie, qui se transforme en douche érotique. La fois suivante, elle sera vue à travers une fontaine bruyante – car, il faut ajouter aux recherches formelles un travail sur la bande-son d'une grande complexité. Second motif, son goût des papillons épinglés, forcément excessif : elle est couchée sur un lit de papillons, et les murs de son appartement en sont couverts. Le jeu de la comédienne qui l'incarne relève du minimalisme, tant et si bien qu'elle n'est qu'un masque fantasmagorique, une ombre (« je suis déjà morte », dit-elle). À son opposé, Hanada, le tueur numéro 3 de l'« organisation » parcourt le film en martyr ; il ne cesse de s'effondrer, de grimacer et de se faire tirer dessus. L'imagination de Suzuki se concentre sur les meurtres et les scènes d'action qui le concernent : de la fuite sur un ballon publicitaire à des plans subjectifs, c'est tout un arsenal d'artifices que le cinéaste déploie, comme des variations sur un motif épuisant les moyens du cinéma.

Pourtant, loin du simple formalisme, cette mise en scène baroque n'échappe pas au sens et rend compte d'une vision du monde par ses excès mêmes, et cette vision n'a rien de joyeux. Suzuki mise d'abord sur le resserrement : les lieux sont vides (jetée, bâtiment abandonné, appartements) et la ville, pure abstraction, est privée de ses bruits. C'est que ces tueurs obsessionnels ne vivent qu'entre eux, dans un univers où rien n'existe que le sexe et le meurtre. Un univers où le danger est partout, personne n'étant fiable : ainsi de la femme de Hanada, écervelée érotique qui finit par lui tirer dessus. Dans ce cercle fermé la vie n'a pas de but autre que les besoins essentiels (l'urine et la nourriture apparaissent de manière récurrente) et les contrats, c'est à dire in fine l'attente de la mort, car, comme le dit le protagoniste, il faut tuer ou être tué. D'où l'enfermement progressif du personnage qui passe des quelques scènes aérées à un siège chez lui, pour un duel aussi vain que cruel. Son existence n'a aucun sens, elle se résume à quelques signes comme le goût du riz cuit. La femme de Hanada le répète assez, ce sont des bêtes qui s'agitent dans leur cage, comme les oiseaux de Misako, comme Hanada lui-même se heurtant aux cordes du ring en une danse absurde. Vanité finale, il devient numéro 1, mais c'est en tuant la femme qu'il aime et en mourant qu'il y parvient.

Cependant, si la morale qui se dégage du film est particulièrement sombre, il faut dire aussi que la tentation de la parodie est omniprésente : pantins dignes de Beckett, les personnages ont parfois des réactions saugrenues et leurs excès comme certains dialogues sentencieux ou des situations inattendues frôlent la caricature la plus débridée.

Œuvre radicale, réinvention d'un monde qui ne doit pas grand-chose au réel, *La marque du tueur* peut donc largement décontenancer. Elle mérite en tout cas d'être vue, et revue, tant elle tranche avec la majorité des films, quelle que soit l'époque considérée, à la fois sommet et impasse dans une carrière qu'on connaît de mieux en mieux en France, mais qui reste largement à découvrir.

# RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI EN 6 FILMS - DÉTECTIVE BUREAU 2-3

par Justin Kwedi, le 2 avril 2018



Sans atteindre le génie formel et la folie de ses opus les plus audacieux (*La Marque du tueur* en tête), *Détective bureau 2-3* est **une œuvre emblématique du style de Suzuki Seijun**. Après des débuts en tant qu'assistant réalisateur à la Shochiku, Suzuki intègre la Nikkatsu au milieu des années 50 et la politique du studio lui permettra de produire ses meilleurs films à partir des années 60. La Nikkatsu se spécialise en effet dans la série B à petit budget, dans des productions souvent destinées à être des doubles programmes de films plus prestigieux. Le polar est un des genres rois pour des titres destinés à la jeunesse, et sur des trames classiques les réalisateurs jouissent d'une certaine liberté de manœuvre, Suzuki Seijun pouvant s'adonner à des expérimentations de plus en plus extravagantes, jusqu'au point de rupture de *La Marque du tueur* qui lui vaudra le licenciement du studio.

On a donc ici un scénario archétypal qui sera dynamité par l'esthétique tapageuse de Suzuki Seijun. Un gang de yakuzas mystérieux et bien renseigné s'immisce durant les transactions frauduleuses de ses rivaux, trucidant tout le monde et empochant la marchandise. Un suspect, Manebe (Tamio Kawaji), est rapidement appréhendé mais doit être libéré faute de preuves. Le détective privé Hideo Tajima (Jô Shishido), sous couverture, va se rapprocher de lui et infiltrer son gang. Le film est à contre-courant du film de yakuzas classique où les criminels endossent une aura mythique et héroïque. Ici Suzuki se fait subversif en en faisant des êtres vils et bêtement violents, notamment lors de la séquence où ils attendent tous la sortie de prison de Manabe pour le trucider. Suzuki les filme comme une sorte de zoo surexcité et assoiffé de sang, un troupeau dont l'identité se perd dans un magma de visages haineux et de gestuelles menaçantes. Plus tard lorsque Tajima remontera la piste du gang, ses éminences se révéleront sans grand charisme ni aura inquiétante. Au contraire de la démarche rageuse et politisée d'un Fukasaku Kinji (*Combat sans code d'honneur*, *Le Cimetière de la morale*) qui inscrivait une même démythification dans un vrai contexte politique et historique, Suzuki fait de son environnement un pur monde de cinéma délirant, pop et bariolé.

C'est à son héros que Suzuki réserve son inspiration, Shishido imposant à la fois élégance et présence virile renforcée par son physique étrange et ses fameuses joues enflées. Une première apparition digne de James Bond dans un casino, un bagout et un sang-froid à toute épreuve, ce Tajima est le héros indestructible par excellence. Toujours calme et stoïque quand tout s'agite autour de lui, Suzuki en fait paradoxalement un véritable agent du chaos et du désordre (un peu à la manière de Mifune Toshiro dans le *Yojimbo* de Kurosawa) qui fait dynamiter la mafia yakuza de l'intérieur. Les personnages positifs bénéficient d'un même traitement soigné quel que soit leur temps de présence à l'écran, on pense à cette jeune femme acoquinée malgré elle au yakuza (Reiko Sasamori) dont les fêlures contenues se laissent deviner avant que l'intrigue ne les révèle. Les acolytes de Tajima sont très réussis également, entre l'homme de main souffre-douleur et une détonante partenaire féminine pleine d'énergie. Formellement nous n'en sommes pas encore aux expérimentations formelles qui feront le sel des films suivant de Suzuki, mais l'ensemble ne manque pas d'idées et s'avère très percutant. Les scènes d'action sont stylisées et nerveuses, autant pour générer l'adrénaline (la fuite de Manebe qui entraîne une superbe séquence de poursuite en voiture) que la tension (la scène où Majima est pris au piège dans un entrepôt enflammé). L'élégance de la mise en scène de Suzuki fait merveille, que ce soit dans le mouvement (ce splendide travelling qui accompagne l'arrivée de Tajima dans le garage) que dans les cadrages, les compositions de plans et la beauté pop qui se dégage de toutes les séquences de cabarets.

Sous cette maîtrise toute en retenue, les débordements futurs se devinent néanmoins telles les retrouvailles entre Manebe et sa maîtresse dans un appartement baignant dans une photo jaune/rouge saturée, manifestation visuelle de leur relation torturée et lorgnant sur le SM. Pas le meilleur Suzuki donc, mais une bonne entrée en matière pour les néophytes avant de tenter des titres aussi fous que *La Vie d'un tatoué* (1965), *La Barrière de la chair* (1964), *Le Vagabond de Tokyo* (1966) ou bien sûr *La Marque du tueur* (1967).

# RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI EN 6 FILMS - LA JEUNESSE DE LA BÊTE

par Justin Kwedi, le 26 mars 2018



Suzuki Seijun aura, le temps d'une remarquable série de films, su se sortir des différentes contraintes au sein du studio Nikkatsu (sujet limité et scénario imposés dans des genres codifié comme le yakuza-eiga, budget minuscule et tournage n'excédant pas les trois semaines) pour profiter des libertés accordées aux metteur en scènes tant que ces conditions étaient respectées. *Détective Bureau 2-3* (1963) avait été une des œuvres permettant à Suzuki d'imposer sa marque. Il y abordait le genre du yakuza-eiga (film de yakuza) dans une intrigue archétypale mais qu'il détournait en brisant la dimension chevaleresque habituellement associée aux yakuzas dans ces films (pour en faire des brutes épaisses assoiffées de violence) et surtout en l'éclaboussant de son esthétique pop et ses expérimentations filmiques. *La Jeunesse de la bête* sort à peine trois mois après *Détective Bureau 2-3*, et s'affirme comme une sorte de variation sur le même thème avec un même postulat où l'imprévisible Jô Shishido s'infiltré dans un clan yakuza pour y semer la discorde. Alors que dans *Détective Bureau 2-3*, il incarnait un être flamboyant, élégant et indestructible n'agissant que pour le panache, il en va tout autrement ici. Le héros a ici un motif personnel, cherchant à venger un ancien collègue policier dont l'assassinat a été maquillé en suicide. Suzuki Seijun semble au départ auréoler Shishido de la même aura irrésistible que dans le film précédent à travers les coups d'éclats qu'il réalise pour attirer puis intégrer les clans yakuzas.

Pour ce faire il déploie une véritable maestria visuelle où le décor studio constitue un véritable outil pour pousser les situations à leur paroxysme dans sa mise en scène. On pense à cette confrontation dans le restaurant où un mouvement de caméra passe d'une vue en contre-plongée à travers un sol de verre pour le suivre ensuite en compagnie de deux sbires faire face aux pontes de l'organisation. Auparavant on aura apprécié dans le même décor la stylisation de ce mur de plexiglass insonorisant la salle de restaurant et celle de réunion des malfrats. Suzuki semble vouloir établir une vraie distance entre le monde réel et celui des yakuzas, que ce soit l'image plongée dans l'obscurité quand Shishido va à leur rencontre ou bien sûr l'ouverture en noir et blanc (si ce n'est deux fleur coloré dans un effet d'une grande poésie) quand on découvre le cadavre du policier. Le panache du héros est progressivement mis à mal, tout le côté classieux et omniscient du précédent film s'estompant. Jouant un double jeu à la façon du *Yojimbo* (1961) de Kurosawa Akira, sa couverture est plus d'une fois mis à mal. Cela s'incarne dans le récit au fil de la découverte de son passé, comme si en s'humanisant il en devenait plus vulnérable au contraire de *Détective Bureau 2-3*. Dès lors les effets tapageurs de Suzuki serviront à illustrer son chemin de croix plutôt que son triomphe, tel ce passage à tabac dans une pièce plongée dans la pénombre si ce n'est un éclairage bariolé l'isolant au centre de cet espace.

Cette outrance picturale servira au sens large à mettre en avant la nature veule et le climat délétère des clans yakuzas (largement ridiculisés tel ces collant au visages leur donnant un aspect grotesque ou l'amour aussi inattendu que grotesque d'un sbires pour une jeune femme à la fin) avec des idées folles comme ce chef battant sa femme avant de l'êtreindre dans un extérieur studio imbibé d'un filtre jaune qu'on croirait échappé du *Magicien d'Oz*. Autre moment fou, une confrontation dans décor où est projeté un film en arrière-plan (un des films de Suzuki semble-t-il) et dont le déroulement influe sur la péripétie en cours avec un coup de feu dont on ne saisit plus la source. Cet art de placer un élément qui confère une étrangeté inattendue à la scène se retrouve également avec ses petits avions suspendu dans un appartement avant une fusillade brutale. Il ne s'agit plus y de simplement déconstruire le yakuza-eiga mais aussi le surhomme machiste entrevu précédemment. Cela n'a rien de gratuit mais nous prépare au contraire à une révélation finale qui démontrera combien il a été ballotté et dans l'erreur tout au long du récit. Le héros hard-boiled surdimensionné y est définitivement désarçonné et alors qu'on le quittait détaché et triomphant dans *Détective Bureau 2-3*, c'est le visage défait par les épreuves et baignant dans l'ombre que l'aventure s'achève. Toutes ces approches trouveraient leurs apogée (mais aussi la fin de l'indulgence de la Nikkatsu) quatre ans plus tard dans *La Marque du tueur* (1967) le chef d'œuvre de Suzuki.

# RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI EN 6 FILMS - LA BARRIÈRE DE CHAIR

par Justin Kwedi, le 29 mars 2018



Dans sa grande série de films réalisés au sein de la Nikkatsu, *La Barrière de chair* est une œuvre qui permet à Suzuki Seijun de sortir du carcan du film de yakuzas. Tout comme il avait bousculé ce genre de son iconoclasme narratif et formel, Suzuki malmène la tradition du mélodrame au féminin en signant une sorte d'antithèse à *La Rue de la honte* de Mizoguchi Kenji (1956) dont on pourrait le rapprocher au vu du sujet. Ce côté transgressif se ressent dans la relecture qu'il fait du roman de Taijiro Taruma adapté une première fois par Makino Masahiro en 1948 (et justement dans ce classicisme au féminin) où il apporte des éléments novateurs. Par son érotisme appuyé et son atmosphère moite, le film anticipe le lucratif virage vers le « roman porno » de la Nikkatsu à la fin de la décennie. Parallèlement, le film se nourrit du contexte politique explosif du Japon sous occupation américaine d'après-guerre avec un égal ressentiment pour le « colon » que pour l'acceptation japonaise de la situation. Suzuki s'avère ainsi contemporain des ruades d'un Imamura Shohei qui a signé un rageur *Cochons et cuirassés* (1961) au sein de cette même Nikkatsu. Suzuki est bien sûr nettement moins politisé qu'Imamura et les autres acteurs de la Nouvelle Vague japonaise comme Oshima, mais son passé (enrôlé de force dans l'armée japonaise en 1943, ayant frôlé la mort durant les bombardements et subi toutes sortes de privations) l'anime d'une rage et d'un ressentiment qui se voient largement dans le film.

Durant l'immédiat après-guerre, le récit dépeint ainsi un Japon sous le joug américain à travers un quartier populaire où les hommes font figure de main d'œuvre ou de bras armé sous contrôle (les yakuzas) et les femmes sont pourvoyeuses de plaisir pour les GI. Cinq prostituées, Sen (Kasai Satoko), Mino (Matsuo Kayo), Roku (Ishii Tamiko), Machiko (Tominaga Misako) et la jeune Maya (Nogawa Yumiko) affrontent la situation de manière ambiguë. Toutes ont perdu un être masculin cher dans le conflit (frère, époux ou amant) et l'homme japonais ne représente plus que cette image brutale et servile en partie symbolisée par les yakuzas. Désormais il ne s'agira pour elles que de les exploiter par leur corps, le paradoxe (dominer l'autre tout en souffrant à lui) étant résolu en ne couchant jamais gratuitement – et jamais avec un Américain –, l'union charnelle ne se mélangeant ainsi jamais aux sentiments. Quiconque transgressera la règle, retournant alors au statut de faible femme, se verra sévèrement châtiée par ses camarades. La première partie du film les suit ainsi arpentant les rues, fières et indépendantes, sans la protection d'un mac et vivant ensemble dans une farouche attitude clanique. Suzuki a bénéficié de plus de moyens que d'ordinaire et s'attarde dans un premier temps sur une rigoureuse reconstitution. La stylisation réside au départ dans les couleurs des tenues des héroïnes, participant à une caractérisation simple où se détache néanmoins la domination de la meneuse Sen toute de rouge vêtue, l'innocence et la jeunesse de Maya en vert ou encore l'élégance de Machiko seule à arborer le kimono traditionnel. C'est par elle que l'on devine les dysfonctionnements à venir. Ayant perdu son époux au front, elle est la seule à avoir goûté au plaisir charnel par amour et prolonge ce type de lien avec un client auquel elle est attachée. Le personnage apparaît ainsi à la fois comme passiste au regard de la modernité agressive de ses congénères, mais finalement plus épanouie et sincère. La férocité des punitions est à la mesure du ressentiment envers celle ayant goûté une extase que les autres ne pourront que rêver.

Lorsque Shin (Joe Shishido), ancien soldat et fugitif va investir leur antre, les émotions étouffées de chacune vont resurgir. Suzuki pourvoit Shin des atours idéaux de virilité : il est en fuite pour avoir poignardé un de ces détestés GIs et ne paraît nullement intimidé par la hargne des jeunes femmes à laquelle il répond avec une brutalité verbale et physique qui en font un « homme », un vrai. L'allure intimidante et le charisme de Joe Shishido contribue à imposer le personnage, Suzuki promenant sa caméra sur son corps musclé et les stigmates de la guerre qui le jonche. L'acteur offre une composition subtile où, sous la testostérone toute puissante (cette séquence où il dépèce un bœuf comme un rien), il laisse voir le traumatisme du conflit en lui. On pense à cette très belle scène où, la tête cachée par le drapeau japonais, on devine des sanglots qu'il surmonte en se perdant dans l'alcool et l'attitude festive. Le choix de l'inhumanité comme remède au désespoir est finalement le même dilemme chez les prostituées déchirées entre leur attitude farouche et le désir de s'offrir toute entière à cet homme. La frustration et la schizophrénie s'expriment ainsi dans la mise en scène de Suzuki qui retrouve son inventivité pour révéler les tourments intérieurs de chacun.

Le réel s'estompe pour baigner les héroïnes dans une rêverie amoureuse frustrante (ces arrière-plans saturant les couleurs associées à chaque personnage), pour signifier l'impuissance d'un quelconque ordre moral (là encore un arrière-plan avec le simple dessin d'une église quand Maya défroquera son bienfaiteur ecclésiastique) et transforme la demeure en nid suintant de désirs refoulés. Le filmage des scènes érotiques participe à cela avec des fondus enchaînés et incrustation qui amènent une dimension psychanalytique trouble (le souvenir de son frère amenant Maya au désir pour Shin). Les corps nus et moites s'exposent et se dissimulent dans de magnifiques jeux d'ombres de la photo de Mine Shigeyoshi, les couleurs explosent avec cette frustration. Les caresses tant espérées s'avèrent tour à tour concrètes, rêvées ou simplement espérées dans un gros plan insistant sur le visage déformé de Maya. Lorsque l'assouvissement physique laisse espérer un futur fait de sentiments plus nobles, c'est toute la rancœur, la jalousie et cette vraie solitude qui peuvent resurgir et tout emporter. **La conclusion brutale et sans espoir est magistrale**, et amorce un cycle poursuivi par Suzuki dans *Histoire d'un prostituée* où il adapte de nouveau Taijiro Taruma.

# RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI EN 6 FILMS - HISTOIRE D'UNE PROSTITUÉE

par Justin Kwedi, le 30 mars 2018



Envoyée sur le front de Mandchourie où se bat l'armée impériale, une jeune prostituée japonaise se retrouve déchirée entre un officier sadique tombé sous son charme et un jeune soldat idéaliste. *Histoire d'une prostituée* est pour Suzuki la seconde adaptation de Taijiro Tamura après le vénérable *La Barrière de la chair* (1964). Tout comme ce dernier avait amorcé un changement radical dans sa filmographie (abandon du yakuza-eiga pour un récit historique au féminin, propos social et politisé), *Histoire d'une prostituée* marque une nouvelle rupture thématique et formelle. Le style de Suzuki Seijun reposait jusque là sur le trop-plein, que ce soit la saturation des couleurs pop, l'accumulation de détails ludiques dans les décors stylisés et un festival de cadrages improbables. Il avait réussi à exprimer cette facette sous un jour purement émotionnel en mettant ses « gimmicks » au service du parcours de ses héroïnes. ***Histoire d'une prostituée* aborde un sujet explosif (le destin de ces prostituées japonaises engagées afin de satisfaire tout un régiment) par son contexte de la guerre de Mandchourie et illustre son drame par l'épure d'un noir et blanc immaculé et son environnement aride.** *La Barrière de la chair* montrait un Japon défait, occupé par les Américains et dont les figures masculines s'avéraient défaillantes face à une féminité rebelle montante. *Histoire d'une prostituée* dépeint finalement ce qui a précédé et les causes de l'impasse à venir.

Harumi (Nogawa Yumiko) est une jeune prostituée exilée en Chine et trahie par un client qui lui avait promis une union plus légitime. Par dépit, elle décide donc de devenir une « fille à soldats » dans un régiment reculé de Mandchourie. Le détachement et la haine des hommes ressentis par Harumi s'expriment dans une introduction faisant des mésaventures de l'héroïne une sorte de théâtre tragique avec cet arrière-plan noir et épuré où s'affiche en grand la photo de l'homme fourbe. Cet instantané du destin de femme bafouée préfigure grandement dans l'idée l'introduction de *La Femme Scorpion* (1972) de Ito Shunya où tout en idées formelles déroutantes se révélait la tragédie de Meiko Kaji. Il sera de nouveau question d'une héroïne en lutte entre une féminité farouche et indépendante avec un sentiment amoureux irrésistible. Suzuki l'exprime d'abord de façon charnelle, le quasi masochisme avec lequel Harumi s'offre aux hommes étant contredit par le plaisir qu'elle ressent avec le pire d'entre eux, le cruel officier Shibata (Cho Hiroshi). C'est pourtant comme dans *La Barrière de la chair* en rapprochant deux parias que la romance peut s'exprimer.

Harumi n'est que de la chair à soldats tandis que le jeune planton Mikami (Kawaji Tamio), par sa jeunesse, son physique frêle et son attitude soumise, est tout autant une victime du brutal Shibata. Cette violence machiste inhérente à la société japonaise d'alors s'applique pour la prostituée et le chétif soldat, soumis au désir des hommes ou à leur autorité sournoise. L'épure formelle répond ainsi à la fièvre d'un sentiment amoureux contenu dont la frustration entraînera des réactions exacerbées (Harumi fondant en sanglots après avoir été une première fois rejetée par Mikami), et l'expression d'une facette elliptique où la tendresse mutuelle prévaut sur le désir. Si Suzuki bousculait une certaine tradition du portrait féminin à la Mizoguchi dans *La Barrière de la chair*, il s'y inscrit à sa manière avec *Histoire d'une prostituée* qui reproduit le triangle amoureux et l'issue tragique des *Amants crucifiés* (1954). Le Japon féodal et le Japon contemporain partagent une même dimension oppressive envers les faibles et empêchent l'amour véritable de s'épanouir.

Cette virilité toute puissante vient des tourmenteurs du couple mais également de leur nature profonde. Mikami semble ainsi en permanence rechercher une transcendance morbide où il serait enfin un Japonais accompli dans une action ou une fin glorieuse. La pulsion de mort prévaut ainsi sur la pulsion de vie durant la conclusion tragique. Suzuki s'inscrit ainsi dans la continuité thématique et critique de *La Condition de l'homme* (1959-1961) de Kobayashi Masaki et ose même un portrait positif des Chinois, tant dans la population paysanne que militaire. La présence sensuelle et la passion incandescente de Nogawa Yumiko sont le moteur du récit et l'âme de cette « trilogie de la chair » que Suzuki complètera avec *Carmen de Kawachi* (1966).

# RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI EN 6 FILMS - LE VAGABOND DE TOKYO

par Justin Kwedi, le 31 mars 2018



*Le Vagabond de Tokyo* est le film qui amorce la chute de Suzuki Seijun avant la rupture définitive et le renvoi de la Nikkatsu que causera *La Marque du tueur* (1967). Le film est à contre-courant, avec ce genre du yakuza eiga alors en déclin qui forcera la Nikkatsu à une mue radicale en se réorientant vers le roman porno. Pourtant, sur le papier, *Le Vagabond de Tokyo* avait tout pour plaire : son postulat mêlant habilement archétype du genre, mais aussi des thématiques novatrices avec une démythification de l'imagerie chevaleresque du yakuza, popularisé quelques années plus tard par la série des Combats sans code d'honneur ou *Le Cimetière de la morale* (1975) de Fukasaku Kinji. Si le classicisme sert un certain confort du genre pour le spectateur, et l'innovation un nouveau thématique, Suzuki n'emprunte aucune de ces voies, *Le Vagabond de Tokyo* étant **un pur terrain d'expérimentation formelle**.

Tout le film constitue un va-et-vient entre les conventions et cette bascule, les aspects (décors, situations) initiés par le réalisateur dans ses films précédents étant constamment malmenés. Tetsu (Watari Tetsuya) est un homme de main sans but depuis que son chef de clan Kurata (Kita Ryuji) s'est rangé des affaires. Seulement, les biens des repentis suscitent la convoitise des autres clans yakuza qui vont monter un complot diabolique pour parvenir à leur fin. La réussite du piège ne tient qu'à la profonde fidélité et au lien quasi filial qu'entretient Tetsu avec Kurata et qui lui a fait renoncer à tout, son honneur mais aussi son amour pour la chanteuse Chiharu (Matsubara Chieko). Suzuki Seijun dresse visuellement une dichotomie entre la distance prise par Tetsu avec le monde yakuza et une réalité criminelle qui le poursuit inlassablement. L'ouverture en noir et blanc montre donc notre héros subir un passage à tabac sans broncher, un élément en couleurs exprimant la tentation à renouer avec sa vie violente. L'abstraction des situations et des décors ne servent qu'à construire un fossé entre la droiture désuète de Tetsu et un monde des yakuza déliquescents où seules les valeurs de l'argent ont désormais cours. La stylisation bariolée des environnements yakuzas associés à la corruption urbaine de Tokyo s'afficheront donc peu à peu en parallèle de l'épuration de l'errance rurale d'un Tetsu exilé. Le passé se rappelle constamment à lui par la violence et les sbires de ses ennemis qui le poursuivent. Ce sont également les seuls lieux où une amitié sincère peut se manifester à travers un yakuza indépendant et lucide. C'est par lui que notre héros prend douloureusement conscience de son statut de petite main à sacrifier sur l'autel du profit. Cet espace mental de confusion et de solitude est l'occasion pour Suzuki d'exploiter à son avantage les coupes budgétaires d'une Nikkatsu de plus en plus réfractaire à ses écarts.

Les scènes d'action tiennent parfois lieu de quasi aparté et/ou insert sans début ni conclusion et s'immiscent dans un rebondissement dramatique plus vaste et le gimmick pop (par effet de lumière ou cadrage inattendu) rend chacun de ces instants indélébiles à la rétine. Le tout culminera dans un mémorable climax final où les comptes se règlent dans un décor blanc immaculé et dépouillé, où le changement de couleur de veste du héros tient lieu d'émancipation dans un déchaînement de violence. **Un objet inclassable à l'influence considérable dont la plus récente et assumée sera *La La Land* de Damien Chazelle**. Une belle mise en bouche avant l'ultime outrage que sera *La Marque du tueur*.

# RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI EN 6 FILMS - LA MARQUE DU TUEUR

par Justin Kwedi, le 28 mars 2018



*La Marque du tueur* est le film de la rupture pour Suzuki Seijun, arrivé au bout de ses expérimentations narratives et formelles avec cette œuvre radical et qui signe sa dernière œuvre au sein de la Nikkatsu pour ce qui est la provocation de trop pour le studio. Suzuki s'était forgé une place particulière jusque-là en signant des commandes où la contrainte reposait sur des trames archétypales, tant dans le film de yakuza (*Détective Bureau 2-3* (1963), *La Jeunesse de la bête* (1963), *La Vie d'un tatoué* (1965)) que le mélodrame féminin (*La Barrière de chair* (1964), *Histoire d'une prostituée* (1965)). À côté de cela, il disposait d'une liberté totale sur le plan formel et définissait ainsi progressivement un style partant des canons pop pour aller vers des audaces de plus en plus radicales tout en bénéficiant des moyens du studio. *La Marque du tueur* doit son existence à une pénurie passagère de projet au sein du studio qui permet à Suzuki de glisser son scénario original.

Le film semble fonctionner sur le même accord tacite que les précédents avec cette trame de polar classique se conjuguant au traitement formel singulier de Suzuki. La différence repose sur le scénario opaque et volontairement lâche dont les zones d'ombres permettent une déconstruction du genre. Cela se manifeste tout d'abord par le choix du noir et blanc aux antipodes des pétaradantes ambiances pop colorées habituelles et qui donne une atmosphère très différente. On pense naviguer en terrain connu durant les premières minutes où l'on suit Goro Hanada (Jo Shishido) tueur numéro 3 dans la hiérarchie d'une organisation criminelle. Jo Shishido arbore les attitudes viriles du personnage de dure à cuire façonné dans ses précédentes collaborations avec Suzuki. Ce sera dans l'action lors de différents « contrats » où son professionnalisme et sang-froid brillent, que ce soit pour convoier un homme face à une horde d'assaillants, où abatte des cibles de façon aussi létale qu'inventive (dont un coup de feu à travers la tuyauterie d'un lavabo dont saura se souvenir Jim Jarmusch dans son *Ghost Dog : La Voie du samouraï* (1999)). Même constat aussi dans la manifestation plus charnelle de cette virilité où son épouse Mami (Mariko Ogawa) se montre peu avare de ses charmes et du plaisir qu'il lui procure. Pourtant par la bizarrerie des situations, de sa mise en scène décalée et de ses personnages déphasés, Suzuki corrompt progressivement le propos. D'ordinaire Suzuki forgeait un univers flamboyant à la hauteur des exploits de ses personnages et à l'inverse jouera ici sur le retrait, l'abstraction. Le noir et blanc comme déjà dit dévitalise le panache habituel et contamine ainsi les protagonistes et l'intrigue. Le compagnon d'Hanada lors du contrat initial est un tueur déchu, apeuré et alcoolique qui ne sera d'aucune utilité – Suzuki hystérise les codes du film de sabre dans l'action pour le signifier – et qui annonce le futur du héros. Cette destinée tragique prend la forme d'un papillon qui le gêne dans le tir parfait qu'exige un périlleux contrat, et cet échec en fait la cible de l'organisation.

Ainsi menacé, Hanada voit tous les symboles de son pouvoir s'effondrer. Les costumes tirés à quatre épingles laissent place à une tenue plus débraillée (ou une mise à nu), l'attitude désinvolte s'estompe pour une fébrilité marquée et bien sûr l'interaction aux autres personnages n'est plus la même. La compagne cruche s'avère traîtresse et la femme fatale Misako (Annu Mari) le domine de toute sa beauté taciturne. Les balles visant Hanada atteignent désormais leur cible, l'impassibilité corporelle où les cadrages imposaient sa puissance sexuelle cède à un montage chaotique où il arrache avec désespoir les faveurs de Misako. L'environnement urbain bariolé des films précédents laisse place à une abstraction de béton dans les extérieurs, et à un onirisme tout aussi décharné pour les intérieurs avec cette pièce aux murs tapissés de papillons. Le film aurait néanmoins pu garder une certaine tension impliquante ainsi mais Suzuki tourne cette déconstruction vers le pastiche et la mise en abîme. Les zones d'ombres du scénario se trouvent également dans le découpage du réalisateur où les transitions narratives et formelles semblent toujours sauter une étape, dissimuler une étape essentielle à la compréhension et cohérence de l'ensemble. On pense à cette fusillade sur les quais qui malmène la gestion de l'espace, l'omniscience du tueur numéro 1 et c'est finalement en prenant de la hauteur, en observant les événements sur un écran que la détresse peut réellement se ressentir (Hanada assistant au calvaire filmé de Misako) comme pour faire comprendre au protagoniste leur statut de marionnettes. Le pastiche fonctionne dans les face à face grotesque entre Hanada et le numéro 1 et ses manifestations de supériorité, avant de prendre un tour plus pathétique et tragique en ridiculisant cette quête de puissance lors du duel final. Le résultat ne ressemble à rien d'autre et s'avère une des grandes réussites de Suzuki qui lui vaudra malheureusement une longue traversée du désert, les studios étant solidaires dans son rejet après son renvoi de la Nikkatsu – il ne reviendra à la mise en scène que 10 ans plus tard et restera cantonné au circuit indépendant.

# DVD CLASSIK

## CYCLE SEIJUN SUZUKI

Le 28 mars

Les films de Seijun Suzuki sont devenus des incontournables de la série B par l'efficacité de leurs scènes d'action, leurs éclats de violence, leurs situations scabreuses, leur mise en scène fracassante, leur couleurs pop ainsi qu'une certaine inconséquence et un côté immoral qui plaît à un jeune public japonais qui n'a qu'une envie : fuir le sérieux de ce cinéma d'après-guerre qui ne parle que de crise, de drames et dont le style réaliste les laisse de marbre.

Capable de faire des merveilles avec des budgets très réduits, Suzuki excelle à transformer des scénarios basiques en œuvres proches du pop-art. Certains de ses gimmicks visuels vont même devenir des clichés du cinéma d'exploitation ou, plus tard, de l'anime. Ce qui compte avant tout pour lui, c'est la forme, le style, et il n'hésite pas à sacrifier la cohérence des scénarios qu'on lui confie pour une belle image, pour une idée choc.

Ce style, il va le créer peu à peu et c'est vraiment à partir de *Détective Bureau 2-3* en 1963 qu'il va parvenir à l'imposer. Mais cela ne va pas durer, sa maison de production - la Nikkatsu - ne supportera pas très longtemps les extravagances de Suzuki et le renverra en 1967 après qu'il ait signé *La Marque du tueur*, son film le plus personnel, et donc le plus délirant. Pendant quatre ans, il aura réalisé une dizaine de films essentiels du cinéma d'exploitation qui vont influencer nombre de cinéastes à venir. Splendor Films nous invite à redécouvrir sur grand écran six de ces pépites réalisées à la Nikkatsu.

# MONDOCINÉ

## RÉTROSPECTIVE SEIJUN SUZUKI

Par Nicolas Rieux

Le 13 février 2017, le cinéma déplorait la perte de Seijun Suzuki, cinéaste japonais iconoclaste qui en aura inspiré plus d'un avec son style complètement fou, à commencer par Tarantino ou Takashi Miike. La carrière du réalisateur courra jusqu'en 2005 mais c'est dans les années 60, sous la bannière de la Nikkatsu, qu'il signa ses œuvres les plus fantastiques. Aujourd'hui, Splendor Films met à l'honneur cette figure fascinante du cinéma nippon avec une rétrospective de 6 films à redécouvrir sur grand écran. Et la bonne nouvelle, c'est que dans les six films, il y a ceux que l'on peut considérer comme les meilleurs du réalisateur. A compter du 28 mars, précipitez-vous voir ou revoir le diptyque *Déetective Bureau 2-3* et *La Jeunesse de la Bête*, films policiers excessivement audacieux (trop pour le studio d'ailleurs qui le menacera) qui marquait les vrais débuts de son style si singulier. Violence radicale et humour à la lisière de l'absurde y côtoyaient une mise en scène d'une grande inventivité, souvent sans limites et qui s'ingéniait à briser tous les codes possibles et imaginables. Suivant un malfrat qui tente de se faire remarquer pour intégrer un clan avec un dessein bien mystérieux, *La Jeunesse de la Bête* est un bijou, l'un des meilleurs Suzuki et un long-métrage d'une étourdissante maîtrise.

Également au programme, les formidables *La Barrière de Chair* et *Histoire d'une Prostituée*, qui composent un triptyque sur la femme japonaise. Dans ces deux films, le provocateur Suzuki témoigne d'une extrême sexualisation, qui mettra dans un profond embarras son studio à la réputation très conservatrice. Avec *La Barrière de Chair*, Suzuki n'hésite pas à flirter avec l'érotisme. Avec *Histoire d'une Prostituée*, sur l'histoire d'une prostituée amoureuse d'un soldat et victime d'un officier sadique en plein conflit sino-japonais dans les années 30, le sexe et la violence sont au service d'un propos pacifiste égratignant l'armée impériale.

Mais mieux, Splendor propose également *Le Vagabond de Tokyo* et surtout *La Marque du Tueur*, peut-être le plus grand film de Suzuki. Le plus dingue aussi. *La Marque du Tueur* suit les pas d'un tueur professionnel qui devient une cible après avoir raté un coup à cause d'un papillon qui s'est posé sur son arme. Complètement dément dans sa mise en scène qui multiplie les audaces les plus folles, *La Marque du Tueur* sera aussi le film de la chute pour le cinéaste, viré de la Nikkatsu, qui jugera le film incompréhensible. Et qui au passage, en profitera pour se débarrasser de son trublion notoire. Vu d'aujourd'hui, le film tourné en 1967 est en effet très particulier. L'intrigue n'est pas évidente à suivre mais on s'en fout, c'est avant tout l'image qui fascine et l'on est tel un lapin pris dans les phares d'une voiture. Suzuki détourne les codes du polar quitte à flirter avec la parodie du genre et il fait de sa série B, une œuvre quasi post-moderne capable de toutes les folies et fulgurances. **Suzuki était un très grand auteur et son cinéma est toujours aussi fascinant. Revoir ses œuvres sur grand écran est un bonheur de cinéphiles !**