

1. Questions d'images

Caméras, images, vitesses

« Yasuzô Masumura, À travers les ténèbres absolument plus rien d'intéressant. Pourquoi ? Personnages conventionnels ? Pas un seul plan correct non plus. Je ne peux m'empêcher de ressentir quelque chose comme un mensonge fondamental. Où est ce qu'il y avait jusqu'à Géant et jouets ? C'est effrayant. »

La « Nouvelle vague Shôchiku » recoupe en partie la mise au point d'un ensemble théorique ambitieux – en partie seulement, et ce défaut d'ajustement justifie son démantèlement définitif. Ainsi Shinoda n'y a pas pris part, pas plus qu'il n'a participé à la revue des « Sept », où Oshima, Yoshida et Tamura publient leurs premiers scénarios. De plus, c'est bien à l'extérieur de leur compagnie de tutelle que ces derniers développent dès 1957 leurs discours et théories, au sein de groupes de réflexion proches des milieux documentaires. Ainsi de l'« Association Film et Critique » (*Eiga to hihyô no kai*) et de sa revue *Eiga Hihyô*, où ils croisent d'autres acteurs importants du nouveau paysage cinématographique : Satô Tadao et Satô Shigeomi, jeunes critiques en vue de la plus institutionnelle *Eiga hyôron*, mais aussi les cinéastes Hani Susumu et Matsumoto Toshio.

*

Hani et Matsumoto évoluent alors dans le monde du film éducatif et d'entreprise (dit « de relations publiques », ou *PR films*). Journaliste, Hani a intégré en 1949 les nouveaux studios grâce auxquels les éditions Iwanami entendent accueillir une « nouvelle ère de l'image ». Sous l'égide de vétérans des « films culturels » (*bunka eiga*) des années de guerre – Yoshino Keiji, chef-opérateur, le monteur Ise Chônosuke et d'autres sécessionnistes des studios proches des milieux de gauche et marxistes – les studios Iwanami deviennent progressivement un lieu de pointe en termes d'expé-

rimentations narratives et techniques : ils imposent la couleur à l'austérité des documentaires d'entreprises (*Le Barrage de Sakuma*, de Takamura Takeji en 1954), testent ironiquement la sensibilité des nouvelles pellicules Eastmancolor pour promouvoir le concurrent Fuji ou, quand les grands studios restent fidèles au 35 mm des lourdes Mitchell, systématisent l'emploi de l'Arriflex 16ST, caméra de poing alors peu disponible, anticipant ainsi la révolution des caméras portées – l'un de leurs opérateurs, Suzuki Tatsuo, s'en fait une spécialité : il sera, après 1965, l'opérateur des Yoshida, Kuroki, Matsumoto, Terayama et tant d'autres indépendants avides de cette liberté-là.

Dans cet important vivier du cinéma des années 1960, Hani est alors le plus fameux d'entre tous. *Les Enfants dans la classe* (1954) et *Les Enfants qui dessinent* (1956) lui ont permis de marquer durablement le milieu du cinéma, au-delà du seul documentaire, dont il bouleverse les prérequis en refusant scénario préalable et découpage. Son utilisation du téléobjectif lui offre d'aller au plus près des enfants, qu'il saisit pourtant comme à leur insu, « à partir d'un point de vue, écrit Satô Tadao, qu'il était impossible d'atteindre auparavant ».

Fort de ces deux films, Hani occupe alors une place comparable, *mutatis mutandis*, à celle d'un Resnais face aux jeunes Turcs des *Cahiers jaunes*. Mais il est aussi à l'origine d'une expérience originale, d'une envergure aussi modeste que sa descendance est fructueuse. Avec Kusakabe Kyûshirô, responsable de la rubrique cinéma du journal *Sunday Mainichi*, ils décident en 1956 de rassembler autour d'eux plusieurs critiques pour fonder une sorte de « ciné-club », où projeter des films alors invisibles au Japon. *Cinéma 57, 58 et 59* (en fonction de l'année en cours) programment ainsi des films documentaires, expérimentaux, ou « d'avant-garde » inédits, Kusakabe *dixit* : films d'animation tchèque, *Los Olvidados* de Buñuel, *La Première nuit* de Franju, *Le Rideau cramoisi* d'Astruc.

Une programmation qui attire de prestigieux regards : Kobayashi Masaki, Kinoshita Keisuke et Kurosawa Akira y côtoient par exemple les actrices-productrices Kishi Keiko, Kuga Yoshiko et Arima Ineko. D'abord logé dans une petite salle d'une cinquantaine de places, *Cinéma 58* investit bientôt le Sôgetsu Hall de Teshigahara Sôfu, maître d'art floral (*ikebana*), figure majeure de l'art d'après-guerre, et père du plus fameux Hiroshi, dont *La*

Femme des sables obtiendra bientôt le prix du Jury du Festival de Cannes. Augmentées de débats et de conférences, les réunions de *Cinéma 58/59* posent les premières pierres du Sôgetsu Art Center, prochain « épice centre des avant-gardes artistiques » tout au long des années 1960.

Sous l'autorité de Teshigahara Hiroshi, dont l'unique directive consiste en vérité à laisser toute licence aux intervenants divers, le Sôgetsu Art Center offre une programmation éclectique : débats, concerts de jazz et de musique expérimentale, spectacle de danse, théâtre, exposition d'arts plastiques et *happenings*. Iannis Xenakis, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor, Ichiyonagi Toshi, Ono Yoko, Terayama Shûji, Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, Takechi Tetsuji, Kosugi Takehisa, Akasegawa Genpei, tous s'y produisent, ensemble ou alternativement. Le cinéma n'est pas en reste, faisant d'abord la part belle aux films documentaires et expérimentaux, au cinéma d'animation, ainsi qu'aux expériences « intermédias ». On y voit encore en 1966 un « Festival international du film d'avant-garde », organisé par Henri Langlois et Kawakita Kashiko.

Au cours de cette décennie, l'un des principaux animateurs du Sôgetsu est justement Matsumoto Toshio. Apprenti peintre bientôt rendu aux pouvoirs du cinéma, Matsumoto a fait ses armes à partir de 1955 dans la modeste compagnie de *PR films* Shin Riken Eiga, où il a pu s'aguerrir à tous les compartiments de la réalisation. Ses films témoignent alors de l'ambition d'élargir le champ d'action du documentaire, en y important notamment les apports du surréalisme (exemplaire *Ginrin*, en 1955), sans avoir toutefois l'impact de Hani. C'est en théoricien qu'il impose alors son autorité, prenant part à différents groupes de discussions et de recherches semblables à *Eiga to hihyô no kai* : l'« Association des auteurs de films éducatifs » (*Kyôiku eiga sakka no kai*), rebaptisée en 1960 « Association des auteurs de films documentaires » (*Kiroku eiga sakka no kai*), dont la revue *Kiroku eiga* accueille ses premiers textes – on y retrouve aussi, à partir de 1961, Oshima, Yoshida et Satô Tadao, aux côtés de Kuroki Kazuo, issu des studios Iwanami, de Teshigahara Hiroshi, ou de Hanada Kiyoteru. Cette même année 1961, il prend encore part aux réunions du « Groupe bleu » (*Ao no kai*), où se réunissent réalisateurs et techniciens d'Iwanami : Kuroki Kazuo donc, et d'autres qui participeront activement à la multiplication des plates-formes de production comme

au renouvellement des formes cinématographiques, les documentaristes Ogawa Shinsuke et Tsuchimoto Noriaki, les opérateurs Tamura Masaki et Suzuki Tatsuo, le réalisateur Higashi Yôichi ou le preneur de son Kubota Yukio.

Mais pour l'universitaire américain Markus Nornes, leur émancipation prochaine vis-à-vis des studios Iwanami ne saurait se comprendre sans les « turbulences critiques » que Matsumoto suscite alors à coups d'articles et de manifestes. C'est donc Matsumoto qu'on lira surtout ici pour comprendre de quelle tâche le cinéma se trouve alors investi. Sans faire pour autant l'hypothèse d'aucune unité de fait, sinon excessivement fugace. En effet, Matsumoto se trouve dès 1965 au cœur de polémiques violentes, d'abord contre Ishidô Toshirô et Oshima Nagisa, puis contre une bonne partie de la Nouvelle gauche et des tenants du nouvel *underground* – dont, ironie de la pensée contestataire, il pourrait incarner la figure tutélaire : mais l'annonce de sa participation à l'Exposition universelle « Osaka '70 » le range à leurs yeux aux côtés des artistes de l'institution. Aussi faudra-t-il citer également les textes que Yoshida commence à écrire dans la foulée de *Bon à rien*, ou ceux d'Oshima qui, à défaut de rigueur, ont l'entrain des manifestes. Aussi faudra-t-il voir encore dans chacun des concepts clés de cette théorie l'éventualité de dissensions qui, progressivement, isolent les uns des autres les alliés d'occasion – une dispersion somme toute logique eu égard à la lettre de cette théorie.

*

Encore un détour toutefois, pour comprendre à quel contexte elle entend répondre. À la fin des années 1950, s'impose dans les discussions autour du cinéma et des autres arts la notion d'*eizô*. Si le terme aujourd'hui se traduit aisément en « image », il n'a pas alors la même évidence. Non pas que le concept d'image ait été absent jusque-là, bien sûr. Mais il lui faut s'élargir pour rendre pleinement justice aux évolutions en cours. Conséquence immédiate au niveau lexical, *eizô* revendique une précision plus grande.

En 1976, dans *L'Œil du cinéma*, le fameux critique Imamura Taihei en explicite ainsi le sens :

Le terme *eizô* est plus concret que celui de *hyôshô*. Le terme *hyôshô* [*Vorstellung*, NdT] désigne simplement que quelque forme

se présente à la pensée, sans que s'engage pour autant aucune responsabilité vis-à-vis de cette forme. Au contraire le terme *eizô*, qui désigne une chose reproduite ou réfléchie, est plus imaginaire. Et dans la mesure où le vocable *ei* présuppose l'image-écran, il paraîtra aussi plus concret que l'image informe que *hyôshô* pourra susciter par le truchement des lettres. Ainsi l'un et l'autre vocables ont beau vouloir dire « image », *eizô*, qui fait intervenir un appareil de prise de vue, porte une signification plus proche de la matérialité spatiale et plastique du cinéma que des images simplement mentales de *hyôshô*.

Dans son récent *Cinema of Actuality – Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Furuhashi Yuriko amende heureusement cette définition. Si *eizô* désigne en effet des images produites au moyen d'une caméra et projetées sur un écran (polysémie d'*ei* 映), il remplace en vérité un premier *eizô*, dont ombres et silhouettes (*ei* 影) s'adressaient exclusivement aux images cinématographiques :

Eizô renvoie à une sorte d'image particulière, créée et transmise (*mediated*) par des moyens technologiques, comprenant le cinéma, la télévision, la photographie, et l'imagerie informatique. Ainsi, les images créées à la main, comme la peinture et le dessin, ne sont pas des *eizô*. Toutefois, précisément parce qu'*eizô* renvoie à tous les types de médias technologiques susceptibles de produire des images, son référent va bien au-delà de l'image animée. De plus, puisqu'il présuppose la médiation d'un appareil technologique ou mécanique, *eizô* ne renvoie pas aux conceptions picturale, mentale, littéraire, ou théologique de l'image.

Image captée puis projetée, deux fois reproduite, *eizô* avance une forme d'indistinction première entre cinéma, télévision et photographie, fondée d'une part sur le « regard d'une machine », et la production d'un nouvel objet – une image – qui ne soit qu'ombre et doublure : « l'existence d'une absence », un objet à cheval entre existence et non-existence, comme l'explique Okada Susumu à l'ouverture de l'ambitieux *Dictionnaire du cinéma contemporain* qu'il codirige en 1967 avec Hani Susumu, Satô Tadao et Sasaki Kiichi. Mais cet ectoplasme, sans présenter une version affaiblie, dégradée ou « passée » du réel, en provoque au contraire le démembrement et la restructuration. Le cadre de l'œil-caméra en défait l'ordonnance, il en dissout la cohérence. Puis les images

projetées sur l'écran complexifient encore ce travail de dislocation, en exigeant qu'on recoure à cette conscience – la nôtre – que le processus machinique paraissait congédier, pour fonder un nouvel arrangement, c'est-à-dire une nouvelle compréhension du réel, plus complète. En termes plus simples, les images-écrans, en dépit ou grâce à leurs limitations propres, autorisent une appréhension plus complexe du réel. Plus loin, elles signent le passage à une nouvelle *épistémê*, négocié par l'accès à une forme nouvelle de la conscience – conscience par l'image et en image. Ou comme poursuit Okada – adossé à l'exemple effarant que les images-écrans permettent, « à nous autres », d'éconduire tout *a priori* et condescendance vis-à-vis des Noirs – l'importance de ces images-*eizô* et de leur juste prise en compte par le débat esthétique et philosophique réside dans leur appel à un nouvel humanisme.

Ainsi cette création lexicale, fatalement propre au paysage intellectuel du Japon, ne désigne pas pour autant des enjeux vernaculaires. Elle atteste une modification profonde – et internationale – du contexte médiatique, dont la télévision apparaît souvent comme la coupable par excellence : mais sans doute n'est-elle alors que l'agent le plus efficace des médias de masse, radios, journaux, revues, spots, annonces, placards et jingles publicitaires, en passe de reconfigurer, comme les études sociologiques le reconnaissent au cours des années 1960, non plus uniquement le paysage intellectuel, mais le paysage du Japon en soi, ouvrant un tiers espace saturé dans l'espace des migrations pendulaires, le long des nouveaux réseaux ferroviaires et des quartiers commerçants – mieux : comme le dira de Tokyo l'architecte Itô Toyo, déroulant une nouvelle « ville invisible tissée d'informations » sur les strates accumulées des espaces urbains.

En tout état de cause, le cinéma perd le monopole du divertissement (ainsi interprète-t-on le plus souvent l'érosion progressive de ses chiffres de fréquentation), comme des images « technologiques » et/ou animées. En somme, il se voit contesté dans ses missions traditionnelles et interrogé dans son être même. Ce « débat sur l'image » (*eizô ronsô*) réactive alors, dès 1958, celui, récurrent, sur ses spécificités en tant que médium. Qu'il les lui faille abdiquer pour reconnaître de nouvelles parentés avec les autres médias des images-caméras/écrans, s'enrichir ainsi de leur proximité et de leur commerce, ou refuser au contraire un amalgame lénifiant pour radicaliser ses options, le cinéma semble quoi qu'il

en soit sommé de se redéfinir – tel serait le fin mot d’une théorie ontologique prenant acte d’une transformation que les dispositifs de prise de vue, de projection et de diffusion incluraient *per se*.

La décennie 1960 semble avoir favorisé en grande part les croisements disciplinaires, comme l’attestent les activités plurielles du Sôgetsu Art Center et l’émergence de groupes underground tels que VAN, Neo Dada organizers ou Zero Jigen, le discret maillage des groupes de création et de réflexion, emmêlé à celui des institutions, des galeries et des revues, la circulation des personnes aussi, la capillarité des sensibilités qu’encouragerait *de facto* la qualité collective du travail cinématographique – mais encore l’incorporation, sinon la métabolisation par le cinéma d’autres médiums, comme dans *Le Chant des pierres* de Matsumoto (1963) ou *Le Journal de Yunbogi* d’Oshima (1965), réalisés à partir de clichés photographiques ; *Carnet secret des ninjas* du même Oshima (1967), montant sur pellicule les planches du *mangaka* Shirato Sanpei ; *Ako* de Teshigahara (1965), prolongeant les essais de *field recording* du musicien Takemitsu Tôru. À ce titre, l’idée d’une « vague nouvelle » doit être envisagée comme large et métisse – impure, puisque André Bazin se fait alors discrètement connaître. Oshima, Yoshida et Shinoda à la Shôchiku, Imamura à la Nikkatsu, Matsumoto, Hani, Kuroki ou Tsuchimoto dans le monde marginal du *PR film*, Teshigahara à mi-chemin des arts plastiques, Wakamatsu dans les basses zones du *pinku eiga*, Adachi bien sûr et les autres membres du groupe VAN, auraient donc incarné le renouveau du cinéma pour avoir su entendre cette injonction à l’ouverture.

*

Or ce constat ne suffit pas. Car pour certains, réinventer le cinéma signifie davantage que se repositionner face à la concurrence de nouveaux médiums. Il faut justement reconnaître à ceux de la Shôchiku la particularité de n’avoir voulu s’appuyer sur aucun argument de techniques.

Sans doute ne le pouvaient-ils pas. On a déjà dit le retard avec lequel la compagnie a emboîté le pas du renouvellement. Un coup d’œil rapide, attentif à ne pas se griser de la geste des pionniers, reconnaît d’une part dans les trois coups de leur « Nouvelle vague » un succédané tardif de ce qu’on appelle alors les « films sur la jeunesse » (*seishun eiga*). D’autre part, le problème auquel

Oshima ou Yoshida s'affrontent est autrement plus concret : les studios de la Shôchiku connaissent alors une forme de sénescence, cruellement soulignée par le renouvellement que les autres studios, Nikkatsu, Tôei, Tôhô et Daiei, ont déjà effectué au niveau de leur personnel et de leur parc technique. Lors d'une table ronde organisée par *Eiga hyôron* en mai 1960, Oshima et Takahashi pleurent l'absence d'investissements « dans ce qui n'engendre pas de bénéfices directs, parce qu'on se dit qu'on peut bien se débrouiller sans ». Ainsi les objectifs sont trop vieux, aucun dispositif d'incrustation n'est adapté au Cinémascope, ils ne disposent pas des poursuites à même de suivre tel acteur dans un décor de *night-club*, jusqu'à devoir emprunter parfois des projecteurs aux autres compagnies. Même la pellicule utilisée laisse trop peu de place à la bande sonore, au point d'empêcher cette transition vers le film d'action que, selon tous les diagnostics, la nouvelle génération de spectateurs veut désormais voir.

Cette impossible mise à niveau a peut-être eu pour vertu paradoxale d'empêcher les jeunes Turcs de la Shôchiku de miser justement sur ce genre d'arguments. Présent à cette table ronde, Kurahara Koreyoshi, l'un des « modernistes » de la Daiei, remarque à juste titre que « les nouveaux réalisateurs » de la Shôchiku essaient de s'imposer en s'appuyant essentiellement sur « des questions de contenu ». « C'est mon cheval de bataille depuis longtemps », lui répond Oshima, sans qu'on sache à quoi pourrait bien correspondre ce « contenu ». Car il ne s'agit qu'en dernier lieu de rompre avec le « style » (*chô*) que Shirô Kidô a voulu construire depuis qu'il dirige les studios d'Ofuna, ce sentimentalisme proche du peuple dont Kinoshita est, depuis 1954 et *Vingt-quatre prunelles*, le champion sans conteste.

De fait, ceux de la Shôchiku tirent avantage de leur apparent retard pour critiquer certaines options récentes du cinéma, développées par les « modernistes » des autres compagnies. Ainsi, mettre l'adolescence au cœur des fictions, comme s'y sont employés dès 1956 le *taiyôzoku* et ses suites, ne saurait être un enjeu. Mais il ne s'agit pas plus de porter les rêves de ce « corps d'après-guerre » (Yoshida Tsukasa) qu'exhibent les films de la Nikkatsu depuis 1956, grâce à la plus grande de ses stars : Ishihara Yujirô, avec « son allure occidentale, ses hanches d'athlètes et ses longues jambes » (Satô Tadao), comprenant désormais son rôle, comme l'imagine Ozu, avec ses tripes plus qu'avec sa tête – et pour tous les

étudiants qui envahissent jusqu'aux travées des salles de cinéma, l'incarnation d'une « classe » indépassable. Ce darwinisme ingénu se détecte aussi chez un Nakahira Kô, qui affirme tourner selon « [sa] propre façon de s'exprimer, [son] tempo et [son] rythme, d'un point de vue physiologique et perceptif ». C'est-à-dire, pour la plupart des spectateurs et des critiques de l'époque, trop vite.

« Je ne suis pas trop rapide. Ce sont les autres qui sont trop lents », leur rétorque-t-il avec assurance. La consommation de masse, l'automatisation du quotidien conjuguées à l'essor des médias, le développement du réseau ferroviaire et la mise en route dès 1954 d'une politique de construction de voies express, tout semble concourir à l'accélération de la circulation des personnes comme des marchandises. La révolution du cinéma consisterait donc avant tout à intégrer les nouveaux rythmes de la vie, pour chanter l'avènement d'une sensibilité nouvelle. Comme le diagnostique alors un ancien assistant de Kurosawa, le cinéaste Horikawa Hiromichi : « Avec toute cette chair superflue et flasque, [le cinéma] ne souffrirait-il pas d'un manque de sport ? »

*

Autre technicisme, parallèle à celui des images/*eizô*, autre appel à un nouvel humanisme, inéluctable car inscrit au cœur même des infrastructures et des corps. Mais sans doute Masumura Yasuzô a-t-il à l'époque une compréhension plus profonde de ces enjeux. Lui aussi déploie cette bannière du rythme pour promouvoir le renouveau du cinéma. *Les Baisers*, son premier film (1957), se regarde comme le parfait bréviaire de ce nouveau Japon gagné aux loisirs et à la vitesse – après avoir laissé un premier autobus poussif, Kawaguchi Hiroshi et Nozoe Hitomi assistent au cours de la première demi-heure à une course de *keirin*, se rendent en moto au bord de la mer, se baignent, font du patin, avant de finir leur journée dans un *night-club* au son d'un *rock'n'roll* nerveux. Mais il faut aussi voir le dédain qu'affiche Kawaguchi pour le défilé de nymphettes en maillots d'une station balnéaire : « C'est chiant ! », comme pour mieux dire qu'ici le fantasme d'un corps nouveau n'aura pas prise. Masumura se plie à l'exercice de la vitesse pour introduire d'autres considérations plus fondamentales *a priori*. Car la « vitesse » ne répond pour lui ni d'une crise morphologique, ni d'options techniques, mais de la juste peinture des sentiments.

En cause, l'étouffoir d'une société japonaise surpeuplée, appauvrie, ployant sous le faix de la morale communautaire. L'individu s'y voit réduit à une vie d'esclave : esclave de la famille, esclave de l'entreprise, esclave d'une pensée qui exclut la « liberté et l'égalité, dont la constitution fait étalage sans en donner garantie ». « C'est pourquoi nous, Japonais, devons cesser de renoncer à nous-mêmes, et tout réapprendre à partir d'une revendication maximale. Fuyons la grisaille de la maîtrise et du sacrifice, revenons aux flamboyantes couleurs primaires de l'affirmation de soi. »

La solution préconisée par Masumura tient en un terme vague, l'emphase. En d'autres termes, en un « retour en arrière », avant Poudovkine, avant le diktat du « naturel » sur la « théâtralité » et, ni plus ni moins, avant le gros plan, envisagé comme l'expression par excellence de la retenue et du sacrifice, dont le cinéma japonais a tant abusé pour compenser « le jeu des acteurs japonais, si pauvre en inflexions, aux variations minimales et si proche de l'inexpressivité ». Supprimer le gros plan, option drastique que Masumura respecte globalement, comme le confirment ses principaux opérateurs, Murai Hiroshi et Kobayashi Setsuo – plus généralement, conserver toujours une gamme réduite, entre le plan poitrine et le demi-ensemble, user des objets en amorce et de la géométrie du décor pour compartimenter le champ : peut-être le cadrage si particulier de Masumura trouve-t-il là son origine. Cette mesure veut correspondre à l'avènement de personnages nouveaux, des « humains » qui ne le soient pas, c'est-à-dire « des fous qui expriment leurs désirs sans honte ni respectabilité ».

Faire jaillir les étincelles d'un désir mis à nu, voilà ce qui m'intéresse ; dans la mesure où ce [genre de] désirs est perçu comme hostile au milieu et traité sans ménagement, je ne réserve par conséquent à toute description du milieu qu'un rôle « de commentaires ou d'effets optionnels ». J'ai conscience qu'une description fidèle de ce milieu permet à elle seule de donner au film plus de profondeur, d'envergure, de sens et de réalité, mais cela n'est pas mon objectif. Plutôt qu'un drame fondé sur le milieu, je veux tourner, si je le peux, un drame potentiellement indépendant du milieu, qui décrive les tréfonds d'un homme universel, fondamental.

Se départir donc, non seulement du milieu étouffant propre au Japon, mais de la notion de milieu elle-même, à l'instar des indi-

vidus européens dont, à l'occasion d'un séjour à Rome en 1952, Masumura découvre « le regard altier [...], le pas déterminé, le geste allègre [...] plein de la fierté et de la satisfaction d'être homme ». Un fantasme en chasse finalement un autre, le physiologique le cède à la condition philosophique du sujet, avec l'« Occident » toujours en modèle, qu'il s'incarne dans les GI américains ou les musées européens. L'avènement de cet « homme universel, fondamental » est-il à ce prix ? Quoi qu'il en soit : « Un homme doté d'une individualité nouvelle, d'une pensée et d'une volonté dynamiques : à partir de maintenant le cinéma japonais, s'il ne décrit pas ce genre de personnages, ne pourra acquérir une vivacité et une vitesse véritables. Car un film, ce n'est pas simplement de l'action, mais une représentation de l'homme. »

*

Avec l'écrivain scénariste Ishihara Shintarô et son frère Yujirô, avec Nakahira, Furukawa et les autres du *taiyôzoku*, le cinéma a sans doute procédé à une salutaire mise à jour, pour accueillir dans ses images les récentes modifications socio-économiques du Japon, dont il faut accompagner en 1956 la sortie officielle d'une période d'après-guerre grevée par la misère et l'angoisse. Nouveaux corps, nouvelle vitesse, nouveaux mœurs. Nouveau matériel et nouvelles technologies aussi : le débat sur l'image participe de cette vaste réactualisation. Mais sans doute Masumura pointe-t-il déjà la superficialité de ces changements. Le corps peut-être neuf, c'est l'homme dont il faut changer l'être et la vision. Mais cela n'est possible selon lui qu'à s'abstraire de tout milieu. Ses personnages ont donc pour mission la poursuite de leurs désirs les plus crus. C'est-à-dire ni plus ni moins que fonder une subjectivité nouvelle.

Le bât blesse encore pourtant. Et si, en 1958, Oshima est l'un des premiers à louer dans les pages d'*Eiga hihyô* « la caméra virevoltante » de Masumura et « le dynamisme » d'« une nouvelle tendance du cinéma japonais », il est tout aussi prompt à ne plus rien y voir d'intéressant – à s'effrayer, même, fin 1959, d'un « mensonge fondamental ». Il résumera trois ans plus tard ses griefs en tâchant d'explicitier les « Situation et sujet du cinéma d'après-guerre » : la subjectivité censément nouvelle d'un Masumura, insouciante des considérations de milieu, tout à l'ivresse de ses désirs appa-

remment nus, ne peut être qu'une subjectivité de pacotille, une « pseudo-subjectivité ». C'est là, dans cette question du sujet-cinéaste, que réside le cœur du problème. À ce titre, le renouvellement du paysage cinématographique, la diversification de ses plates-formes de production peuvent être conditionnées par une notion d'*eizô* aux accents inéluctables, les soubassements en sont plus profonds encore. Car c'est véritablement à un nouvel usage du monde qu'ils en appellent.

Poinçons

« En termes de résultats, cela se limite à Oshima Nagisa. On trouve dans les autres films de la soi-disant Nouvelle vague japonaise des points qui techniquement sont intéressants, mais rien de véritablement important. »

Rétrospectivement, son excès condamne pareil jugement. La faute, sans doute, au peu de recul dont dispose alors le critique Hanada Kiyoteru. Quatre mois à peine ont passé depuis la sortie du *Lac asséché* de Shinoda, quelques semaines depuis le « double ticket » (*nihondate*) *Nuit et brouillard au Japon/Le Sang séché* d'Oshima et Yoshida. Mais quelle que soit la définition qu'on accorde à la Nouvelle vague japonaise, quels qu'en soient les membres et leur importance respective, il faut accorder à Hanada un certain à-propos. Fort du succès de *Contes cruels de la jeunesse*, Oshima éclipse en effet tous les autres, au point d'incarner presque à lui seul ce nouveau courant. Ses films sont commentés sans cesse, lui-même est de toutes les tables rondes, notamment dans la revue *Eiga hyôron*, dont il est proche.

Il n'est pas question de prolonger ici ces jugements, pas plus que d'en assumer la hiérarchie. Mais il faut prendre acte d'un fait historiquement avéré. L'impact d'Oshima auprès des nouveaux médias de masse contribue directement à imposer l'idée d'un renouveau cinématographique, dans la mesure où il assure la « Nouvelle vague Shôchiku » d'une visibilité certaine, grâce à son succès puis, ironiquement, grâce au scandale.