

LYCÉENS
AU
CINÉMA

JEAN-PIERRE LIMOSIN

TOKYO EYES



par Antoine Thirion



Je me fous du regard des gens.

Après une absence de dix ans consécutive au terrible échec du long-métrage de fiction *L'Autre Nuit*, Jean-Pierre Limosin réalise en 1998 le très remarqué *Tokyo Eyes*. S'il conçoit d'abord le scénario pour un tournage en France avec des acteurs français, l'opportunité de le réaliser au Japon est presque une évidence. Fasciné depuis longtemps par le pays et par son art, Limosin y trouve en effet matière à se confronter à un double

enjeu : d'abord se redonner un second départ, comme s'il réalisait à nouveau son premier film ; ensuite tourner sans repères, dans une langue inconnue, à partir de son propre désir et de sa propre image du pays. C'est la singularité de *Tokyo Eyes* : le cinéaste ne prétend pas y livrer une analyse ou une description fidèles du Japon ; il s'attache plutôt à construire une représentation inédite d'une terre que nul étranger ne saurait affirmer comprendre parfaitement.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur / Genèse Jean-Pierre Limosin	2
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Takeshi Kitano Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Atelier 1	12
1, 2, 3 Atelier 2	14
Figure Atelier 3	15
Point technique Tourner la langue étrangère Atelier 4	16
Prolongement pédagogique	17
Lecture critique	18
Passages du cinéma	19
Sélection vidéo & bibliographie	20

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Antoine Thirion.
Rédacteur pédagogique : Fabien Bouilly.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



À Tokyo, les crimes du Bigleux font couler beaucoup d'encre mais peu de sang : ce mystérieux personnage rate inmanquablement ses victimes, qu'il vise pourtant à bout portant. Soeur du lieutenant de police en charge de cette affaire, Hinano fait la rencontre de K. , jeune concepteur de jeu vidéo qu'elle soupçonne, à raison, d'être le tueur maladroit. Par amour, il accepte de raccrocher sa panoplie de Bigleux, dont il révèle toutefois le projet : jaillissant d'un canon trafiqué, la balle ne peut pas atteindre sa cible, choisie au hasard des promenades pour avoir montré un comportement grossier, xénophobe, mysogine... Ce stratagème se retourne contre lui, lorsqu'un yakuza benêt récupère l'arme et presse malencontreusement la gâchette.

Tokyo Eyes

France, 1998

Réalisation : Jean-Pierre Limosin
 Scénario : Jean-Pierre Limosin, Santiago Amigorena,
 Philippe Madral et Yuji Sakamoto
 Image : Jean-Marc Fabre
 Montage : Danielle Anezin
 Son : Nobuyuki Kikuchi
 Musique : Xavier Jamaux
 Directeur artistique : Takaaki Yano
 Production : Hengameh Panahi, Lumen Films,
 Kenzo Horikoshi, Euro Space
 Distribution : Haut et Court Distribution
 Couleur
 Durée : 1 h 30
 Sortie française : 9 Septembre 1998

Interprétation

K : Shinji Takeda
 Hinano : Hinano Yoshikawa
 Yakuza : Takeshi Kitano
 Naomi : Kaori Mizushima
 Roy : Tetta Sugimoto

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d' "Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d' "Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

LE RÉALISATEUR

Jean_Pierre limosin Filmographie

- 1983 : *Faux-fuyants*
1986 : *Gardien de la nuit*
1988 : *L'Autre nuit*
1994 : "Cinéma, de notre temps".
Abbas Kiarostami –
Vérités et songes.
1996 : "Cinéma, de notre temps".
Alain Cavalier –
Sept chapitres, cinq jours,
deux pièces-cuisine
1998 : *Tokyo Eyes*
1999 : "Cinéma, de notre temps".
Takeshi Kitano, l'imprévisible
2002 : *Novo*
2005 : *Carmen*

EXPATRIATION

Tokyo Eyes marque le retour de Jean-Pierre Limosin à la mise en scène de fiction, après une absence de dix ans pendant lesquels il réalisa plusieurs documentaires, dont deux beaux portraits de cinéaste, Alain Cavalier et Abbas Kiarostami, pour la célèbre série *Cinéma, de notre temps* créée par André S. Labarthe et Janine Bazin. Né en 1949, Limosin revendique n'avoir pas de formation et dit tenir la culture en horreur et être venu à la réalisation par hasard. "J'ai d'abord travaillé avec Alain Bergala, qui s'occupait d'un cursus d'analyse de l'image dans un collège de banlieue expérimental. Il cherchait quelqu'un pour l'aider. Comme je faisais un peu de photo, il m'avait aussi demandé d'écrire sur la photographie dans *Le Journal des Cahiers* du cinéma. Tout ce travail d'approche théorique a constitué mon apprentissage. Au bout de deux ans, on a décidé avec Alain de passer à la pratique et on a fait un film en détournant des subventions, en faisant croire à quelques officines ministérielles qu'on allait faire une enquête sur la banlieue. (...) Comme on ne savait pas écrire de scénario, on a écrit une nouvelle à quatre mains et décidé d'écrire les dialogues et les situations au fur et à mesure. *Faux-Fuyants* (1983) a donc été tourné dans la chronologie, sans production – on faisait tout nous-mêmes." (*Les Inrockuptibles*, 9 septembre 1998).

En 1986, Limosin réalise *Gardien de la nuit*, écrit avec Pascale Ferran alors que celle-ci sort tout juste de l'IDHEC, puis *L'Autre nuit* en 1988, réunissant Julie Delpy, Thierry Rey et Roger Zabel. Ce dernier est un tel échec public et un tel traumatisme personnel que Limosin traverse à sa suite ses heures les plus noires, dormant même dans la rue pendant plusieurs mois, avant d'obtenir quelques travaux alimentaires, films institutionnels, publicités, clips, etc.

Paris-Tokyo

Un scénario est déjà rédigé lorsque Limosin prend la décision, non plus de tourner dans le quartier parisien de Belleville, avec distribution et équipe françaises, mais au Japon, où il a séjourné à de nombreuses reprises et dont la culture exerce sur lui un attrait particulier. Un tel revirement lui a d'abord été suggéré

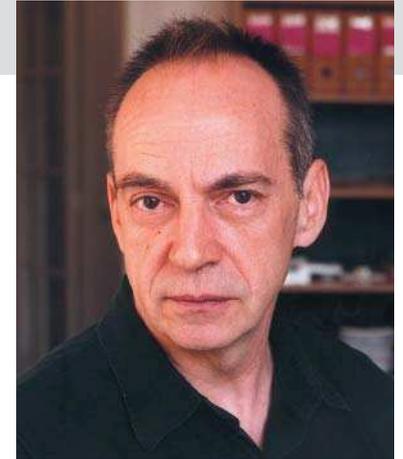


Photo : Canale-Belluiche/coiff. Cahiers du cinéma

par la nationalité de son coproducteur, Kenzo Horikoshi d'EuroSpace, société de distribution créée en 1977, spécialisée dans le cinéma d'auteur européen, et dont les activités se sont élargies à la production à partir de 1992. Celui-ci accueille l'idée avec autant de crainte que d'enthousiasme. En effet, le projet de Limosin ressemble peu au lot habituel des coproductions nippon-européennes, "lesquelles sans exception aboutissent à des romances stéréotypées entre un Européen et une Japonaise ou sur les différences culturelles qui en découlent. Pour *Tokyo Eyes*, l'enjeu nous a semblé plus excitant. Comment un réalisateur et un chef opérateur ne parlant pas un mot de japonais réussiraient-ils à faire un film avec une distribution et une équipe exclusivement japonaises ?" (Horikoshi, in Dossier de Presse).

Tourner à Tokyo devient un parti pris esthétique : celui de rendre "les choses un peu plus impures, (de) filmer les choses d'ici en allant les regarder là-bas" (*Libération*, le 9 septembre 1998). Limosin, qui a par ailleurs déjà créé Lumen Films avec Hengameh Panahi afin de s'assurer une indépendance artistique, choisit de filmer au Japon comme il l'aurait fait en France, en privilégiant des lieux familiers du public japonais. Popularisé par des écrivains et des artistes, à mi-chemin de Shinjuku et Shibuya – les deux plus grands centres culturels et commerciaux de la ville –, le quartier de Shimo Kitazawa, où de bas immeubles côtoient un désordre de chemins de fer, lui offre à la fois une foule majoritairement jeune et un cadre moins futuriste que l'image traditionnellement véhiculée de la ville. "Il fallait éviter le folklore, le "japonisme", je me suis laissé guider par les personnages, ce sont leurs actions dans le récit qui appelaient chaque endroit. Il fallait aussi éviter l'artifice : la majorité des téléfilms japonais sont tournés dans les mêmes décors à peine modifiés ; en zappant, parfois, on a l'impression de se retrouver dans le même lieu, en ayant changé de chaîne. Les acteurs se sont libérés par cette échappée hors de leur environnement. Travaillant dans la rue sans équipe lourde pour nous isoler, nous avons dû tourner avec une rapidité rendue nécessaire par la célébrité de Hinano : sa présence sur la voie publique entraîne presque aussitôt des attroupements" (*Les Inrockuptibles*, 9 septembre 1998).



Tarento

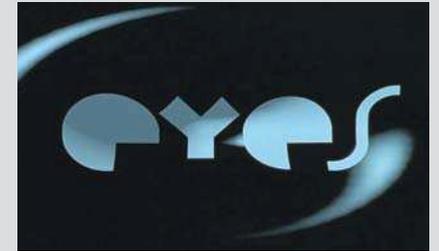
À l'époque du tournage, Hinano Yoshikawa est déjà une star, bien qu'elle n'ait encore que dix-huit ans – le Japon a créé pour ces jeunes idoles le mot *“tarento”*. Son visage s'affiche sur les publicités, en couverture des magazines ou dans des soaps. C'est ainsi que Limosin l'a découverte. Si ses assistants japonais craignent le refus de la jeune vedette, le cinéaste ne montre pas d'égards particuliers pour sa célébrité, et celle-ci accepte. *“Cette ignorance, réelle ou feinte, m'a beaucoup servi, par exemple pour tourner dans des lieux où un réalisateur japonais n'aurait pas pu aller – à commencer par le métro, inaccessible depuis l'attentat au gaz sarin. J'ai trouvé le principal acteur masculin, Shinji Takeda, en faisant passer des auditions, qui obéissent au Japon à un rituel très particulier, avec des questionnaires très généraux auxquels sont soumis les candidats. Sans le connaître, je l'ai reconnu”* (Le Monde, 10 septembre 1998). Yoshikawa a peu tourné par la suite : à 24 ans, elle revient dans *Camus ? Connais pas* de Mitsuo Yanagimachi, mais le film, présenté à Cannes en 2005, n'a peu eu de sortie française. Par la suite, Takeda a en revanche figuré dans des films importants tels que *Tabou* de Nagisa Oshima en 1999, *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa en 2001, ou *The Taste of Tea* de Katsuhito Ishii en 2004. Tous deux formés dans le cadre rigide des productions télévisuelles, Takeda et Yoshikawa doivent travailler à l'opposé de leurs manières habituelles. Limosin leur demande de participer à la construction de leurs personnages, notamment en les invitant à apporter leurs propres vêtements et des objets personnels, ainsi que des extraits de films ou d'émissions télés pouvant les aider à concevoir leur jeu. Il les soumet par ailleurs à des exercices d'improvisation afin d'assouplir un jeu trop codifié. À l'aide d'un interprète et d'une transcription phonétique du scénario japonais, Limosin organise des lectures, étudiant et précisant peu à peu les gestes et les intonations qu'il souhaite obtenir. Une telle méthode donne une place prépondérante à l'intuition et à l'oreille : les dialogues y sont comme un chant. Dans son film suivant, *Novo* (2002), Limosin confie le rôle principal à un acteur étranger, Eduardo Noriega, qui utilise la même manière phonétique

pour réciter un texte qu'il ne comprend pas. *“Il existe une vérité du regard et du geste. D'ailleurs je me suis aperçu que Shinji Takeda me testait, qu'à certains moments il jouait volontairement faux, pour vérifier si je m'en apercevais.”* (Le Monde, le 10 septembre 1998).

Hommage

C'est une forme d'hommage, voire de vénération, qui conduit Limosin à proposer le rôle du yakuza à Takeshi Kitano. C'est à lui qu'il destinait celui-ci dès l'écriture du scénario : en effet, la rumeur rapporte que le père de Kitano aurait été un yakuza peu respecté par sa hiérarchie, pris d'accès de folie infantine. Après avoir vu *Gardien de la nuit*, Kitano accepte le rôle, sous réserve que Limosin revienne le filmer à Tokyo quatre mois après la fin de son tournage : déjà internationalement connu grâce à *Sonatine* (1995) et *Kids Return* (1996), Kitano réalise à l'époque *Hana-Bi*, qui obtiendra le Lion d'Or à Venise en 1997. Fort de cette collaboration, Limosin réalise en 1999 pour la série *Cinéma*, de notre temps un portrait de Kitano, où le cinéaste japonais dialogue avec le célèbre président de l'Université de Tokyo, Shigéhiko Hasumi, spécialiste de littérature française et notamment connu des cinéphiles pour sa monographie consacrée à Ozu (paru aux Editions des Cahiers du cinéma).

Les méthodes de tournage de Limosin s'infèrent de sa position d'étranger à Tokyo, entouré d'acteurs vedettes : avec le chef-opérateur Jean-Marc Fabre, il choisit d'utiliser une Steadicam. *“Travaillant dans la rue sans équipe lourde pour nous isoler, nous avons dû tourner avec une rapidité rendue nécessaire par la célébrité de Hinano : sa présence sur la voie publique entraîne presque aussitôt des attroupements”*. Le montage final a conservé certains de ces regards indiscrets.



Ce chapitrage est celui du DVD édité par TFI Vidéo.

1. **“Le Bigleux”**. Portant d’épaisses lunettes à triple foyer, K. promène sa caméra-stylo dans les rues de Tokyo, tire sur un homme au bain public, dans une salle de jeu, un terrain de baseball. Ces crimes sont immédiatement relayés par les journaux où figure déjà un portrait-robot du Bigleux.

Devant le salon de coiffure où elle travaille, Hinano retrouve Roy, son frère policier, mais celui-ci la quitte pour reprendre son enquête sur le Bigleux. Seule dans le train, Hinano voit K. sortir à la station Shimo Kitazawa. Quand Roy rentre en pleine nuit, Hinano et lui discutent de l’affaire. Sur le portrait-robot, elle redessine le Bigleux à l’image de K.

2. **“La filature”**. En route vers le salon de coiffure, Hinano sort subitement à la station Shimo Kitazawa et se fait porter malade pour suivre la trace de K. À la nuit tombante, elle voit celui-ci la dépasser à un passage à niveau. Elle le prend en filature dans les rues étroites du quartier, jusqu’à son immeuble.

Le lendemain, elle reçoit par la poste un caméscope offert par ses parents.

3. **“Caméra au poing”**. Avec Naomi, une amie du salon de coiffure, Hinano suit K., caméscope au poing. Celui-ci s’en aperçoit, vient à sa rencontre, repart avec elle.

4. **“Jeu vidéo”**. Dans une salle d’arcades, Hinano et K. font connaissance. Ce dernier aperçoit Naomi, qui s’enfuit par une porte dérobée. Pendant son absence, Hinano trouve dans la poche de K. les lunettes du Bigleux. Méfiante, elle se laisse toutefois inviter chez lui.

5. **“Chez K”**. K. montre à Hinano un jeu vidéo qu’il a conçu. Passant à l’improvisiste chez son voisin, un DJ lance un morceau sur lequel Hinano et K. dansent brièvement l’un contre l’autre.

6. **“Frayeur”**. K. et Hinano repartent dans des directions opposées, mais elle décide de le suivre jusque dans une librairie. Après qu’un client a été mis à la porte par le patron pour avoir mal rangé un livre, K. dégaine son arme et tire, sous les yeux apeurés de Hinano. Elle s’enfuit, tente d’avertir son frère par téléphone, mais tombe sur le répondeur.

7 **“Le bus”**. K. retrouve Hinano dans un bus. Le chauffeur insulte une famille mixte dont le père, iranien, n’a pas pensé à payer le ticket de sa fille. Hinano lui donne une pièce, puis descend un arrêt plus loin. K. reste au fond du bus jusqu’au terminus : la nuit tombée, il met ses lunettes et surprend le chauffeur.

Devant une cabine téléphonique, Hinano éconduit un étranger au japonais approximatif, puis tente à nouveau d’appeler son frère, en vain. Elle découvre dans sa poche un papier sur lequel K. lui a laissé son numéro. Alors qu’elle rentre chez elle, Roy part sur les lieux du crime, sans avoir consulté son répondeur. Elle efface le message et le ramasse.

8. **“L’insouciance des 17 ans”**. À l’aube, Roy rentre chez lui les bras chargés de cadeaux ; il en dépose deux sur le lit de sa sœur endormie, puis écoute son message : *“...aujourd’hui, j’ai rencontré un garçon”*. Il trouve le numéro de celui-ci, et alors qu’il téléphone au commissariat pour le filer, il se ravise.

À peine réveillée, Hinano se rend chez K. Elle lui coupe les cheveux. Il l’enlace, mais la trouvant trop jeune, a un mouvement de recul. Grâce à sa nouvelle coupe de cheveux, K. espère pouvoir rentrer le soir même dans une boîte branchée.

9. **“Le physionomiste”**. K. et Hinano arrivent dans la file. Devant eux, l’entrée est refusée à un garçon par les physionomistes, qui laissent néanmoins passer la fille qui l’accompagnait. À l’intérieur, K. aperçoit cette dernière danser avec l’un des

physionomistes. Il sort pour menacer l’autre dans une ruelle adjacente. Hinano s’en aperçoit et s’enfuit en taxi.

10. **“Doutes...”**. Bouleversée, Hinano vient se réfugier dans le lit de Naomi. Elle lui fait part de ses craintes, mais aussi de son attirance pour K. À demi endormie, Naomi conseille à son amie de ne pas prévenir la police.

Le lendemain matin, Hinano se rend chez K. Dans la rue, elle lui révèle qu’elle connaît son identité. Devant le silence de Hinano, K. s’assied, au passage des éboueurs, à côté des ordures, feignant d’en être une.

11 **“Presse sur la détente !”**. Dans un restaurant panoramique au dernier étage d’une tour, Hinano et K. se réconcilient. Elle tente d’en savoir davantage sur les motivations de ses crimes. Il lui assure être inoffensif, puis l’accompagne au salon de coiffure.

12 **“Poussière dans l’œil”**. Dans la rue, K. voit un garçon rompre brutalement avec son amie, effondrée. Le garçon vient lui demander du feu. Afin que le vent n’éteigne pas la flamme, ils rentrent tout deux dans un hall d’immeuble.

Au salon, Naomi et Hinano reçoivent le journal, qui annonce la mort du garçon brutal attaqué par le Bigleux. Hinano se rend précipitamment chez K. Avec l’arme, elle le menace : mais K la pousse à tirer, et presse lui-même la détente sans que mort s’en suive. K. révèle qu’il a trafiqué le canon afin que la balle sorte en biais : les lunettes servent à figer les victimes de peur, pour qu’elles ne s’écartent pas de la trajectoire virtuelle de la balle. Il promet néanmoins d’abandonner son personnage du Bigleux. Elle l’invite chez elle pour rencontrer son frère.

13. **“Affaire classée”**. Dans une rame de métro déserte, Hinano demande à K. de lui ôter, avec la langue, une poussière qu’elle a dans l’œil. Assis à quelques mètres, K. reconnaît l’homme du bain

public, qui les regarde passer stupidement en lâchant la barre devant lui. Hinano décide finalement d’aller voir son frère seule : K. lui demande de filmer afin qu’il puisse suivre leur conversation depuis son appartement.

14. **“Rire d’enfant”**. Après avoir discrètement installé la caméra sur un rebord de fenêtre, Hinano avoue à son frère que le Bigleux est son petit ami ; devant l’air épanoui de sa sœur, Roy consent à ne pas le poursuivre. Hinano sort pour rejoindre K. Alors qu’il attendait Hinano, K. voit arriver chez lui le yakuza qui lui a prêté l’arme. Imprudent, celui-ci presse la gâchette, et bien qu’il ne l’ait pas visé, une balle atteint le ventre de K.

15. **“Douleurs...”**. Sous la pluie, Hinano et K. se promènent – celui-ci tentant de dissimuler au mieux sa blessure – jusqu’à l’aube. Après l’avoir quittée, K. hèle un taxi de sa main ensanglantée. Quelques jours plus tard, Hinano flâne, seule. Le yakuza pénètre dans un chantier et jette son arme dans une flaque de béton aussitôt lissée par des ouvriers. En pleine rue, K. retrouve Hinano.



ANALYSE DU RÉCIT



HÉROS SANS NOM

Il n'est pas anodin qu'aucun générique n'ouvre *Tokyo Eyes*. Bien que le titre apparaisse au second plan du film, celui-ci participe déjà – par sa typographie ronde et les ondulations qui affectent sa surface comme à travers un verre de lunette – d'un régime d'images hybrides confondant les signes et mêlant idéogrammes, jeux vidéos, couvertures de journaux, etc.

Un générique aurait dissocié nettement les noms d'acteurs de leurs personnages. Or Limosin s'est précisément amusé à brouiller cette frontière : la nomination des personnages met déjà en jeu la construction du récit sur deux axes, fiction et documentaire. L'héroïne conserve ainsi son prénom d'actrice : Hinano Yoshikawa est, à l'époque du tournage, une star adolescente, plus habituée aux publicités et aux *soaps* qu'au cinéma. Chez Limosin, son jeu conserve voire amplifie les signes distinctifs par lesquels elle s'est fait un nom : démarche maniérée, moue boudeuse, voix d'enfant. À l'inverse, Shinji Takeda n'est pas seulement dépossédé de son prénom réel, mais d'un prénom tout court. D'un côté, il est le Bigleux, personnage codifié par un costume et une morale, nommé ainsi par les journaux et la police parce qu'il porte des lunettes à triple foyer et manque ses cibles à chaque tir. De l'autre, il ne se présente à Hinano, pendant qu'ils font connaissance devant un jeu vidéo, que sous le patronyme incomplet, anonyme, presque amnésique de K. Ces deux noms ont en commun d'être des signes vides plutôt que de véritables prénoms porteurs d'une mémoire et d'un pouvoir d'évocation.

Un justicier

Identique à un film de super-héros (par exemple *Spiderman*, Sam Raimi, 2003), l'axe de fiction dessine un tiraillement entre deux apparences, l'une privée, l'autre publique. Les premières séquences confèrent au jeune homme un costume, une manière d'agir et une

notoriété, en suivant à la fois le déroulement des "crimes" et l'écho que ceux-ci trouvent dans la presse. Mais ces deux identités ne sont pas étanches : minimal, le costume se réduit à une paire de lunettes et à un banal revolver, que Hinano attribue vite à K. Contrairement à d'autres récits de super-héros – généralement ouverts par une scène inscrivant le comportement du personnage dans la perspective d'une origine décisive –, un doute pèse sur le bien-fondé de ses actes. Est-il bon ou mauvais ? justicier ou criminel ? Tout dépend par quels yeux il est vu. Ceux de la société japonaise, angoissée à l'idée qu'un visage d'ange puisse abriter le cerveau d'un monstre. Ou ceux de Hinano, séduite par un garçon qu'elle persiste à croire innocent bien qu'elle l'ait, de ses propres yeux, vu faire feu. Le fait qu'Hinano fasse semblant de ne pas savoir qui est K afin de le laisser révéler lui-même la raison de ses actes alimente des péripéties romantiques, fréquentes dans

les récits contemporains de super-héros. En effet, ceux-ci jouent volontiers sur la double dimension, humaine et immortelle, de leurs personnages. Ces péripéties redessinent un cercle intime dans la trajectoire publique du justicier.

Epuisement du récit

Si la filature est un argument de fiction, elle est aussi le prétexte à de longs plans dénués d'intentions narratives. Travelling dans les rues du bas quartier de Shimo-Kitazawa, description d'une jeunesse tokyoïte typique (salle d'arcades, boîte de nuit...), évocation des succès ludico-technologiques de 1998 (caméscopes verticaux, jeux vidéos, photomaton...), n'ont généralement aucune motivation scénaristique : ils inscrivent le temps du film dans une époque précise, dessinent un portrait de la ville en multipliant les signes qui s'y déploient, selon une idée formulée par Limosin : "Je me suis aperçu que l'idée du film, c'était comment se débarrasser du fardeau de l'histoire ? comment se débarrasser du poids culturel du récit ?" (*Les Inrockuptibles*, 9 septembre 1998) La fiction s'efface ainsi peu à peu au profit d'une pure vision libérée de toute contrainte narrative, où ressurgit une matière biographique ou documentaire, la seule qui semble véritablement importer à Limosin : apparition de l'ami DJ Fumiya Tanaka ou du cinéaste Takeshi Kitano, dont la chronique raconte qu'il a accepté le rôle parce qu'il s'inspirait de son propre père, un yakuza au comportement enfantin. Un plan assène cet enjeu de manière presque naïve, celui où le yakuza, partant jeter l'arme dans un chantier de construction, s'arrête un instant devant un clochard abrité dans une ruelle, derrière un poteau électrique : bref aperçu de la réalité de Tokyo, masquée, nous dit le film, par les images virtuelles et les tueurs fictifs



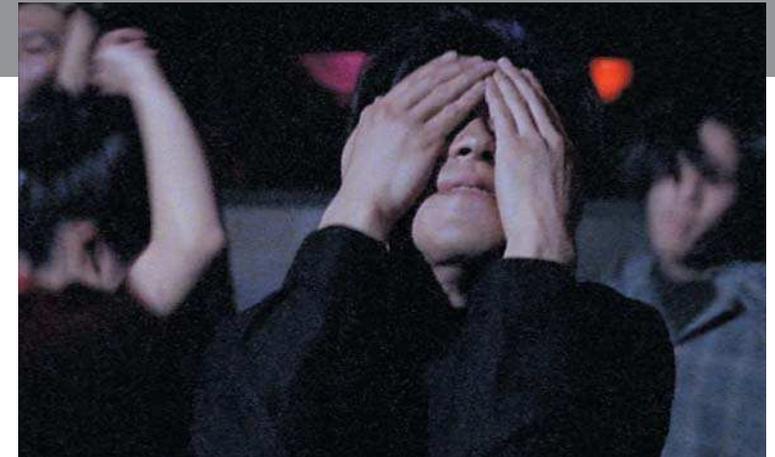
MONSTRES

Bien qu'il y trouve un point de départ, *Tokyo Eyes* diverge vite d'une classique aventure de superhéros. Le Bigleux paraît en effet commettre des actes inexplicables, malhabiles et inajustés. Pourtant, la mission que s'est donné K est pareille à celle de toute idole de bande-dessinée : affronter les monstres, venger les faibles. Si le Bigleux diffère d'autres personnages similaires, c'est parce que ces derniers sont en général exemplaires des sociétés où ils agissent : seules les manigances d'un méchant peuvent modifier une opinion publique acquise à leur cause.

En revanche, dans les premières séquences de *Tokyo Eyes*, le spectateur n'a aucun moyen de savoir si K est bon ou méchant. Certes, la filature de Hinano incite à lui accorder le bénéfice du doute ; mais l'opinion publique, elle, persiste à croire le Bigleux néfaste. Alors que les superhéros des *comics* américains donnent une place majoritaire à une figure représentant les minorités, le Bigleux est totalement marginal : ses actes sont illisibles par la société japonaise, parce qu'ils la visent de plein fouet.

Ses victimes ont toutes abusé de leur position sociale ou sexuelle. Un jeune homme rompt de manière brutale avec une fille. Le videur d'une boîte de nuit refuse l'entrée à un jeune garçon afin de pouvoir séduire celle qui l'accompagnait. Sans égards, un libraire met à la porte un client sous prétexte qu'il feuilletait des livres et les rangeait mal. Un conducteur de bus xénophobe toise et insulte enfin une famille iranienne, en dépit des visibles efforts d'intégration de celle-ci.

La méthode du Bigleux n'est cependant pas aussi violente, ni aussi brutale et simple qu'elle le paraît à première vue. En feignant de faire feu à bout portant, K. procède comme ses victimes : frontalement, sans humanité ni compassion,



porté par un idéal de droiture, affichant une impassibilité monstrueuse, quand bien même il ne s'agirait là que de petites incivilités. Monstrueux : le mot revient dans la bouche de nombreux cinéastes asiatiques, pour qualifier l'homme oriental d'aujourd'hui. Le coréen Hong Sang-soo fit ainsi répéter au héros de *Turning Gate* (2004), son quatrième film : "S'il est difficile d'être humain,

essayons toutefois de ne pas devenir des monstres". Son compatriote Im Sang-soo (*Une femme coréenne*, 2004 ; *The President's Last Bang*, 2005) confiait récemment dans un entretien accordé aux Cahiers du cinéma vouloir, dans chacun de ses films, affronter la monstruosité politique et sexuelle des pères. Kenji Mizoguchi demeure, de ce point de vue, le cinéaste le plus virulent : contant la montée au pouvoir du Parti Libéral et les prémices des luttes féministes au Japon, *Flamme de mon amour* (1947) amalgame par exemple dans plusieurs séquences brutalité sexuelle et tyrannie des patrons.

À l'inverse, la monstruosité du Bigleux n'est qu'apparente, visuelle. Seules ses lunettes,

explique-t-il à Hinano, effraient suffisamment ses victimes pour qu'elles s'immobilisent, tétanisées : ainsi, il est fort peu probable que celles-ci s'écartent de la ligne de feu d'un revolver que K. a trafiqué afin que la balle sorte du canon en biais. La justice qu'il entend rendre passe donc par une torsion des rapports sociaux traditionnellement admis : la mise à mort virtuelle de l'homme japonais.

Bulles adolescentes

Il serait cependant difficile de ne pas entendre dans cette virtualisation du crime la stigmatisation d'un mal supposé de la jeunesse, en particulier japonai-





se. Si voir de travers permet à K. de s'opposer à une figure de l'homme traditionnel, c'est au risque d'esquiver la frontalité de l'expérience réelle. Les lunettes, confie-t-il à Hinano, lui permettent de faire feu précisément parce qu'il ne peut voir tout à fait l'effet de son arme sur ses victimes. Feinte peut-être calculée par le justicier qu'est le Bigleux, mais que K. subit, presque inconsciemment, de plusieurs manières. Dans ce récit de rencontre amoureuse, frappe par dessus tout la rareté des contacts physiques. Ce sont plutôt des effleurements. Bien sûr, Limosin cherche à restituer la candeur des premiers émois : caresses aussi innocentes que dangereuses, emblématisées par la séquence pendant laquelle K. enlève avec la langue une poussière que Hinano dit avoir sur l'œil.

Surtout, la majorité de leurs rencontres se font en intérieur, dans des bulles préservant leur amour naissant de toute intrusion extérieure. Dès le début, la musique électronique de Xavier Jammaux accompagne chaque apparition de K. et tend à refermer le monde autour des deux héros. Se succèdent ensuite plusieurs lieux clos (studio, boîte de nuit), offrant parfois une large vue de la ville en même temps qu'un abri (rame de métro, restaurant panoramique). Ainsi, la révolte adolescente de K. n'est pas séparable d'une protection et d'une inoffensivité calculées. Lorsque devant un jeu vidéo, au moment de leur première longue conversation, Hinano demande à K. où il travaille, celui-ci répond évasivement, en pointant la machine, "là-dedans". Bien que la séquence suivante confirme que son métier est de concevoir des jeux vidéos, le scénario autorise de comprendre que K. se présente comme un personnage de jeu vidéo, prisonnier consentant de ce monde d'images, animal asocial retranché dans sa "coquille" virtuelle.

Mais Limosin fait de cette intrusion de la technologie dans les rapports humains un usage positif et multiple. K. s'en sert pour séduire Hinano, en se présentant comme un être à la fois mystérieux et héroïque. Les caméscopes deviennent des arguments ludiques : K. confie le sien à Hinano afin qu'il puisse suivre depuis chez lui la conversation avec le frère ; afin, surtout, qu'en dépit de la distance ils continuent à entretenir un rapport direct. Dernier stade, la métaphorisation

d'une incorporation du technologique, dont l'exemple le plus évident est offert par la séquence où K. lèche l'œil de Hinano comme s'il nettoyait un objectif de caméra : l'homme serait une machine dont il faudrait décrasser les pièces afin qu'elle fonctionne à nouveau. A cette hybridation du technologique et de l'humain, Limosin offre une solution opposée à celle qu'aurait pu mettre en œuvre un cinéaste comme David Cronenberg : de même que les caméscopes ne permettent pas d'établir des dispositifs de surveillances complexes (soit ils fonctionnent mal, soit la distance entre le sujet et l'objet s'annule), la technologie ne bouleverse pas l'organisme : au contraire, elle permet de revenir à l'humain et à une sorte de simplicité affective.

Simple prothèse, les objectifs vidéo ne sont, comme les armes, que des moyens pour amplifier la portée des actions, soumis à la morale de ceux qui les portent. Si le justicier n'a d'attributs qu'une paire de lunettes et un revolver, c'est que ceux-ci, comme la main et l'œil qui les portent, sont liés. Employés à bon escient, ils sont inoffensifs : la main suit la trajectoire de l'œil, lui-même trafiqué par le calcul d'un cerveau. Utilisés par un yakuza benêt comme celui qu'incarne Kitano, ils peuvent tuer. Celui-ci n'en avait pourtant pas l'intention : le coup de feu part par maladresse, involontaire, mal calculé pour le coup. Drame dérisoire, et pourtant significatif : c'est un yakuza qui tire, une figure traditionnelle de l'homme japonais, d'autant plus homme qu'il est obsédé par les comptines que lui chantaient ses parents. Ces dernières ne sont pas la marque d'un affect, mais des sentiments fantômes, ressassés à l'infini.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

La qualité du voir

« C'est tuant de voir », dit K. (chap. 12), avant d'affirmer : « J'ai toujours la même passion pour tout ce que je vois » (chap. 15). Ces phrases tardives condensent un des enjeux du film : critiquer les heurts subis par la vision dans le plus contemporain des contextes (Tokyo), tout en célébrant la grandeur de la vue. Dans *Tokyo Eyes*, la qualité du voir – également entendu comme voyance – détermine ce par quoi on souffre ou se sauve. Hinano conduit K. sur la voie d'une vie sans meurtres factices, parce qu'elle a su voir en lui, parce qu'elle a su apercevoir la belle âme sous le faux délinquant. Au cœur des clichés du métro (les deux hommes dormant l'un sur l'autre), Hinano est celle qui, de ses grands yeux sur lesquels tant de plans s'attardent, repère les bizarreries de K. (chap. 1). A l'inverse, les victimes du Bigleux « meurent » subjuguées par ses lunettes, tandis que K. manquera d'être tué par le yakuza qui ne le regarde pas (chap. 14). La qualité du voir est aussi celle de la caméra de Limosin, capturant un Tokyo différent, fait de rues pavillonnaires (chap. 3), de racisme (chap. 7), de misère sociale (chap. 15).

Takeshi Kitano Filmographie sélective

- 1983 : *Furyo* (Nagisa Oshima)
- 1989 : *Violent Cop* (Takeshi Kitano)
- 1990 : *Jugatsu* (Takeshi Kitano)
- 1995 : *Getting any ?* (Takeshi Kitano)
- 1995 : *Johnny Mnemonic* (Robert Longo)
- 1997 : *Hana-Bi* (Takeshi Kitano)
- 1999 : *L'Été de Kikujiro* (Takeshi Kitano)
- 1999 : *Tabou* (Nagisa Oshima)
- 2000 : *Aniki mon frère* (Takeshi Kitano)
- 2000 : *Battle Royale* (Kinji Fukasaku)
- 2003 : *Battle Royale II* (Kinji Fukasaku)
- 2003 : *Zatoichi* (Takeshi Kitano)
- 2004 : *Izo* (Takashi Miike)
- 2004 : *Blood & Bones* (Yoichi Sai)
- 2005 : *Takeshi's* (Takeshi Kitano)

TAKESHI LA BAQARRE

Lorsque Limosin témoignait, dans les interviews parues à la sortie de *Tokyo Eyes*, de sa vénération pour Takeshi Kitano, il ne parlait pas d'abord du cinéaste – lequel n'avait pas encore achevé le tournage du film qui lui vaudrait une consécration internationale, *Hana-Bi* – mais du comédien, n'hésitant pas à le qualifier de plus grand acteur vivant. À l'époque, cette affirmation était audacieuse : hormis pour ses propres films (*Violent Cop*, 1989 ; *Jugatsu*, 1990 ; *Getting any ?*, 1995), ainsi que pour un rôle déjà ancien dans le célèbre *Furyo* (1983) de Nagisa Oshima (c'est lui qui prononce la réplique donnant le titre original, "Merry Christmas, Mr. Lawrence"), Kitano était surtout connu pour un travail d'ordinaire peu respecté, celui de comique sur scène et pour la télévision. Ayant débuté sur scène dans un duo comique manzaï où il se donna le surnom de Beat Takeshi, il multiplia en effet les apparitions à la télé jusqu'à y devenir incontournable. Il n'a d'ailleurs jamais cessé de produire et d'animer des émissions, tant comiques que politiques, parallèlement à la poursuite de son œuvre de cinéma. Tourner vite est une question de santé artistique, expliquait-il encore il y a peu, la condition pour faire "un cinéma punk" (*Cahiers du cinéma* n°614, juillet-août 2006).

C'est une volonté d'hommage qui a conduit Limosin à écrire pour Kitano un rôle-clé, quoique bref, de *Tokyo Eyes* : celui du yakuza qui vient reprendre chez K. le revolver trafiqué, blessant au passage gravement le jeune homme. Balle aussi arbitraire que logique. En effet, le yakuza n'a jamais eu l'intention de faire feu, et encore moins sur K. Plusieurs causes rendent néanmoins ce coup de feu inévitable. Deux causes physiques : un tic, qui provoque une involontaire pression



sur la gâchette, et un œil de travers qui, comme le canon biaisé de l'arme, vise sur les côtés plutôt qu'en face (ces deux particularités "réelles" ont été aggravées par l'accident de moto de Kitano en 1995, causant la paralysie d'une moitié de son visage). Une cause mentale : chez le yakuza facétieux interprété par Kitano, une arriération mentale ajoute une note comique à un personnage par ailleurs capable, on l'imagine, d'une grande violence. Une cause biographique enfin : Limosin a écrit ce rôle en référence au passé familial du cinéaste-acteur. "Son père était un troisième couteau dans une bande de yakuzas, corvéable à merci, avec des réactions enfantines imprévues, capable de se mettre à chanter au milieu de tout. Le film est une série de distorsions et Kitano a tordu son rôle dans ce sens personnel, à contre-emploi de ceux qu'il tient dans ses films" (*Libération*, le 9 septembre 98).

Puissance, amoralité

Quel rôle Takeshi Kitano campe-t-il habituellement ? Celui d'un yakuza ou d'un flic dont le mutisme dissocie la force physique de toute origine biographique. La solitude du

policier se construit en effet sur une absence quasi-totale de famille. À cet égard, il existe bel et bien une affinité de Kitano avec le Clint Eastwood des *Dirty Harry* ou le Peter Falk de *Columbo*, avec qui on le compara souvent dès qu'il eut acquis une notoriété internationale.

Eastwood pour l'amoralité, Falk pour l'obstination extrême et le physique amo-ché. Le film portant au plus haut point ces deux puissances de l'acteur n'est pas un film de Kitano, mais *Blood & Bones* (2005) de Yoichi Sai. Le film brosse le portrait d'un immigrant coréen au Japon, qui monta une fabrique de quenelles avant





O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Femme-enfant

A la fausse panoplie de super-héros du Bigleux répond le vrai stéréotype d'Hinano en femme-enfant maniérée à l'érotisme chaste. Ses poses et ses minauderies rappellent les héroïnes de la Nouvelle Vague, en particulier Lola dans le film éponyme de Jacques Demy (1960), dont Anouk Aimée surjouait l'affection. Gracieux, agaçants mais attachants – il faut la voir incapable d'enlever un bout de scotch collé à ses doigts (chap. 2) –, les comportements d'Hinano sont significatifs à plus d'un titre. Sur le plan plastique, leur dimension graphique stylise sa silhouette à l'égal des héroïnes mangas : adolescente d'aujourd'hui, Hinano n'en exhibe pas moins sa nature fictionnelle par les mêmes traits physiques qui retardent son accomplissement en tant que femme. Sur le plan psychologique – si tant est que le terme ait un sens ici –, ses manières, entre audace et maladresse, disent sa témérité un peu effrayée, qui la maintient sans cesse entre la certitude de ses sentiments pour K. et la peur d'être le jouet d'un criminel qu'elle est à deux doigts de dénoncer.

d'exploiter sa fortune en devenant usurier. C'est un personnage de monstre : voleur, meurtrier, bourreau, mauvais père, mauvais mari, sourd à toute réclamation, ne suivant rien d'autre que ses envies. Pourtant, ce rôle exacerbe bien des qualités propres à l'acteur : une imperméabilité totale à la morale et une grande réticence aux sentiments ; une capacité de violence illimitée, d'autant plus effrayante qu'elle semble provenir d'un corps n'ayant plus rien à perdre, un corps déjà abîmé dont la puissance le préserve de toute représaille.

À propos de la présence intempérante et massive de Kitano dans son film, Limosin insiste : *"c'est le surgissement animal de quelqu'un lié à la violence, la vraie et non plus celle virtuelle de la jeunesse des jeux vidéos, l'irruption d'un corps excessivement fauve et irradiant."* Dernière caractéristique : l'opposition avec la jeu-

nesse, provenant d'une conception répressive de l'âge adulte. S'il ne représente pas une figure traditionnelle typique de l'homme japonais, Kitano ne s'est jamais pensé à l'écart de la société, mais de manière plus subversive, comme un virus : *"je veux être un élément de crise dans la société japonaise, je suis un cancer pour le Japon, ils essaient de m'éliminer, mais je suis un cancer très virulent"* (Cahiers n°614). Cette intention n'est formellement pas neutre : dans *Blood & Bones*, toutes les cloisons des maisons japonaises volent en éclat sur son passage. En tant que cinéaste, Kitano ne cesse d'affiner un art de la déconstruction narrative ; en tant qu'acteur, son corps véhicule une puissante force de destruction.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

PARASITES

Budget réduit, acteurs vedettes et tournage en décors réels ont incité Jean-Pierre Limosin à tourner en Steadicam, caméra 35 millimètres équipée d'un système de stabilisation. Cette spontanéité n'ayant bien sûr pas pu empêcher totalement les passants de se retourner au passage de l'équipe, le cinéaste a conservé ces prises, renforçant l'ambiguïté du partage entre fiction et documentaire. *Stricto sensu*, la mise en scène est aussi élémentaire que celle des documentaires tournés par Limosin au Japon (sur Kitano pour Cinéma, de notre temps ou plus généralement sur la capitale japonaise pour la série “Voyages, Voyages”), ainsi que celles de ses essais filmés (dont on peut voir quelques exemples en bonus du DVD de *Novo*). Deux types de plans sont privilégiés : le travelling et le plan rapproché monté en champ / contre-champ.

La raison de leur prépondérance est simple et directement narrative. Élément-clé d'un cinéma de la rencontre amoureuse, le champ / contrechamp est l'objet de plusieurs reformulations, par lesquelles est mise en scène l'impossibilité ou l'inauthenticité d'un échange de regards dans une ville immense, surpeuplée et intense comme Tokyo. Enjeu formel, le champ / contrechamp ne peut se réaliser pleinement qu'aux tous derniers plans du film, lorsque K, ayant abandonné sa panoplie de Bigleux, retrouve Hinano en pleine rue après avoir fait soigner sa blessure. Auparavant, soit ils partagent le même plan, laissant à leur jeu la charge d'exprimer des variations sentimentales, soit un raccord opère un face-à-face incomplet (cf. Analyse de séquence).

Le travelling sert quant à lui à accompagner Hinano prenant K. en filature, à les suivre tous deux sur le bord d'une voie périphérique ou dans le dédale des rues

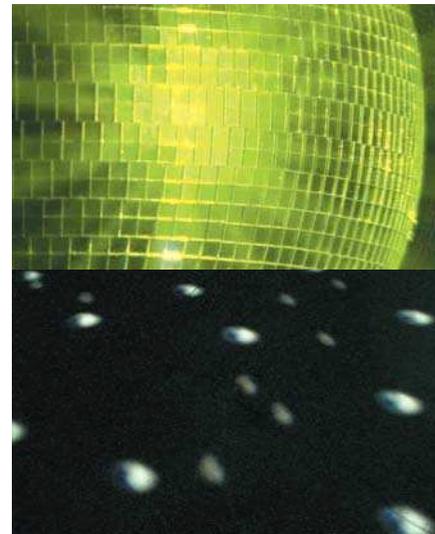


étroites du quartier traditionnel de Shimo Kitazawa. Choix en partie induit par le plan labyrinthe de la ville de Tokyo : bien souvent, celle-ci interdit en effet les plans larges et colle le nez des passants aux nombreux signes, commerciaux ou urbanistiques, qui se déploient verticalement sur les façades d'immeubles.

Œils

Ainsi, “mise en scène” ne doit pas ici s'entendre comme une opération de clôture, par laquelle le cinéma contiendrait le réel dans les limites d'un plan ou d'un circuit préalablement conçu, mais comme une ouverture à la multiplicité et à l'imprévu. Non pas comme l'affirmation d'un regard, mais comme le terrain de rencontre de plusieurs yeux. A qui appartient en effet ces “yeux de Tokyo” ? Ce ne sont pas moins ceux, ingénus, de la jeune Hinano cherchant l'affection d'un autre regard, que ceux du Bigleux, trafiqués par ses lunettes, ou que ceux des passants scrutant avec curiosité le passage de l'équipe. Mais ce regard multiple est lui-même décliné en motifs : le gigantesque œil de verre construit dans la gare de Shinjuku aperçue au début ; les immenses globes oculaires d'un personnage de manga feuilleté par Roy ; ou ceux des petites camé-

ras de Hinano et K. Autre œil, l'objectif de la caméra est lui-même souligné par des effets d'accélération stroboscopique lors de la séquence en boîte de nuit. Etc. L'essentiel est qu'il est impossible de rendre à un seul les “yeux de Tokyo” du titre. La capitale japonaise est ici, pour paraphraser *L'Empire des Signes* de Roland Barthes dont Limosin a été un lecteur précis (cf. Passages du cinéma), une invention obtenue par le relevé de traits multiples, non pas pour l'analyser, mais pour former un système entièrement dépris de la vie occidentale.





En titrant *“Tokyo Eyes”*, Limosin dénote moins la volonté de soumettre la ville à son propre regard que celle de s'exposer aux yeux de la ville, de se laisser cribler. Cette intention n'est évidemment pas sans conséquences sur la notion même de mise en scène. La première conséquence est une délégation métaphorique de la narration, faisant bien sûr écho à l'ignorance par le cinéaste de la langue dans laquelle s'est tourné le film. Dans de nombreuses séquences, Limosin semble passer le relais à ses acteurs. Il donne par exemple une caméra à Hinano et à K., mais celle-ci ne transmet aucune image au film : simple accessoire remis aux mains des personnages, comme si le pouvoir de la fiction leur était rendu. Hinano peut s'imaginer que K. est un meurtrier, et celui-ci tourner son propre film à Tokyo, déambulant une discrète caméra stylo à la main, filmant les tokyoïtes à leur insu.

Effacement

Cette délégation confine parfois à un effacement de la figure de l'auteur. Certaines images sont par exemple de purs stéréotypes : Japonais qui s'endorment dans le métro, poignées à laquelle les usagers se suspendent, etc. Cela est aussi parfois dû à l'ajout d'autres signatures prenant momentanément les rênes de la mise en scène. Kitano bien sûr, mais aussi le DJ Fumiya Tanaka, qui apparaît dans l'appartement de K pour y passer un disque sur lequel dansent les deux adolescents. Il faut noter qu'avant que Tanaka ne fouille les placards et reparte avec du sucre, il est absolument impossible au spectateur de deviner non seulement qui il est, mais aussi quel personnage celui-ci peut incarner. Le documentaire ne fait pas plus d'efforts pour s'intégrer à la fiction que l'acteur pour paraître crédible aux yeux d'un spectateur. Opérateur narratif et formel, le DJ impose le rythme aux acteurs aussi bien qu'au cinéaste, puisqu'il accélère le rapprochement des deux héros. Ainsi, l'hypothèse esthétique d'un effacement de l'auteur aboutit souvent à des mises en



scène purement ludiques : dans la rue, K. et Hinano s'amuse à courir en avant puis en arrière, comme s'ils inversaient eux-mêmes le défilement du film.

Une grande légèreté en découle, aussi bien qu'une certaine familiarité de quelques séquences avec des formes d'images dites "mineures", notamment le clip. La première séquence en particulier, où l'on découvre les premiers crimes du Bigleux, est un montage d'éléments et de lieux disparates : le titre du film s'intercale entre des plans de K. déambulant dans la ville, les gros titres des jour-

naux sont montrés dans le lieu même de leur impression, le visage de K. se décline en 35 millimètres et en papier journal, etc. Des procédés poétiques sont employés afin de tromper le spectateur : la main pressant la gâchette est disjointe du plan où K. s'approche de sa victime, l'impact est éludé au profit d'une branche de cerisier tremblante, etc. Ces plans dérèalisent la violence, lui conférant surtout une qualité plastique. Entre les images, et puisque qu'elles ne montrent effectivement pas de sang, il est bien sûr déjà possible de comprendre que le Bigleux est un faux tueur. Mais surtout,

de tels plans transfèrent l'impact des balles d'un point de vue moral à un point de vue plastique ; la morale n'est certes pas l'affaire du film, puisque Roy, le frère policier de Hinano accepte de cesser de poursuivre K., se fendant d'un adage passe-partout : *“La morale, ça varie selon l'époque et les sentiments de chacun”*. Ce sont les images qui frappent et trompent, ce sont les raccords qui claquent comme des coups de feu, et c'est la société qui fabrique la peur en relayant l'image d'un tueur fictif.

La forme saccadée du clip est légitimée à partir du moment où chaque signe prend une valeur parasitaire : multiples yeux qui regardent le spectateur, dérangé dans sa passivité. Mais ce retournement se fait cette fois sans violence : l'enjeu serait plutôt de retrouver la douceur et l'innocence d'une première fois. Se laver les yeux, selon le geste doux et dangereux de K sur l'orbite de Hinano.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

De dos

L'homme de dos est un motif important des arts de la représentation, par exemple au théâtre, plus encore en peinture. De Piero della Francesca à Francis Bacon, nombreux sont les peintres ayant figuré des individus tournés, refusant leur visage pour mieux se laisser absorber dans le monde, comme l'étudie Georges Banu dans *L'Homme de dos – peinture, théâtre* (Adam Biro, 2000). Cette posture concerne également le cinéma. Quelques dos sont fameux : celui de Charlie Chaplin, de Jean Gabin, de Nanni Moretti sur sa Vespa dans *Journal intime* (1994)... Le motif est omniprésent dans *Tokyo Eyes* : dos des victimes de K. ; dos de K. lui-même dans les rues ; dos d'Hinano dans ses moments de fuite ou de contemplation de la ville, collée contre une vitre. De tels plans instaurent un rapport aux personnages moins frontal qu'à l'ordinaire : leur part d'énigme n'est pas seulement préservée, elle est mise en avant. Ceux-ci paraissent dès lors se dérober, moins personnages que figures fuyantes et insaisissables suscitant le désir hypnotique de s'attacher à eux afin de percer leur secret, comme Hinano prend K. en filature pour mieux rencontrer le Bigleux.

RV/KO

Chapitre 4. Hinano et K. viennent de se rencontrer, mais ils ne se sont pas encore échangés leur nom. Ensemble, ils se rendent dans l'une de ces immenses salles d'arcades dont regorge Tokyo, remplies de jeux vidéos, des plus classiques aux plus farfelus. De la précédente séquence – la filature – subsiste le personnage de Naomi, qui fait ici une apparition indiscreète, éveillant les soupçons du jeune homme. Cependant, la présence de Naomi n'est pas la seule intrusion mise en scène par Jean-Pierre Limosin dans la rencontre de Hinano et K. En effet, d'abord décor simple et passif de leur rendez-vous, les écrans de jeux vidéos prennent progressivement une place prépondérante dans la première partie de la séquence (du plan **1** au plan **12**), jusqu'à prendre véritablement corps et à s'immiscer entre les deux adolescents dans la seconde partie (à partir du plan **13**).

Incorporation

Hinano et K. rentrent dans le champ par la gauche du plan **1a** et en ressortent par la droite de **1c**. Entre-temps, la caméra les a accompagnés et a franchi la ligne tracée par leur trajet, inversant leurs positions (K. à gauche puis à droite ; Hinano à droite puis à gauche). Du plan, Limosin n'a gardé au montage que la durée exacte de la présence des adolescents. Néanmoins, il déplace déjà l'usage des jeux vidéos dans la séquence. À son départ en **1a**, le plan est en effet centré sur deux joueurs tenant entre les mains un pistolet en plastique et visant l'écran : transcription vidéoludique d'un jeu de fête foraine, qui fait bien sûr une référence délicate, en passant, aux actes de K. Lui aussi tire moins sur des personnes que sur des images, visages aplatis et floutés par les verres épais de ses lunettes. En **1a**, les jeux vidéo ne font encore qu'un clin d'œil au récit. Mais bientôt, les écrans se multiplient au passage de Hinano (**1b**), dont le regard à l'affût ne peut se poser sur une seule image : saturation du plan, où pullulent d'autres images à la surface bombée, comme de petits yeux parasitant le champ. La fin de **1** donne enfin au spectateur l'impression curieuse de se laisser happer par l'écran de jeu vidéo : le plan est coupé avant l'arrêt du travelling, comme si notre œil, lui, continuait à avancer vers l'image. C'est ce que confirme le brusque raccord sur le plan **2**, où l'écran d'un jeu vidéo occupe désormais un tiers du plan. Pas d'autre explication à l'échange qui suit entre les deux adolescents :

K. : *Je marche vite, hein ?*

Hinano : *Oui plutôt ! Pas facile de te suivre !*

La marche du jeune homme n'étant pas particulièrement rapide, ce dialogue paraît inadéquat, à moins de comprendre qu'il vise déjà la

multiplication des écrans et l'explosion dans le plan de cinéma du jeu vidéo : derrière K. et Hinano, deux personnages s'assèment de vifs coups de poing.

L'intrusion de Naomi en **3** vient troubler encore un peu plus le découpage. Le mot "change" qui s'inscrit sur son bord droit peut orienter sur la nature de ce trouble : qu'est-ce qui commande ce brusque changement d'axe ? De quel point de vue est filmé le plan **3**, contre-champ d'un plan qui ne nous a pas été montré ? Il faut ici reconstruire mentalement l'axe qui lie **2**, **3** et **4** : c'est très exactement celui de K., et plus sûrement encore celui du camescope qu'il tient dans les mains. Que **3**, filmé de ce point de vue, n'ait pas été tourné en vidéo dénote deux caractéristiques spécifiques au travail de Limosin : subtilité d'une part, puisqu'il aurait été redondant d'ajouter un troisième type d'image, en plus du 35 millimètres et des jeux vidéo ; impureté d'autre part, puisque Limosin, en conservant le 35 millimètres en **3**, montre bien à quel point le cinéma a été contaminé par les autres images – puisqu'il peut désormais aller jusqu'à en adopter la position et l'allure.

Nomination

Ayant quitté son siège pour tenter de rattrapper Naomi, K. laisse derrière lui son blouson et ses lunettes de Bigleux, satisfaisant la curiosité de Hinano : censé mettre en scène la rencontre des adolescents, Limosin organise au contraire toute la séquence autour d'indiscrétions, d'espionnages, laissant à chacun le soin, selon la formule consacrée, de se faire un film.

La seconde partie de la séquence se resserre sur le couple, cependant qu'elle opère une série de disjonctions à l'intérieur d'un champ contre-champ classique. La première est presque comique. **13** : Hinano vient de remettre en place les lunettes de K. qu'elle a vu arriver dans son dos : première torsion oculaire. **14a** : K. entre dans le plan par la gauche et à l'horizontale : seconde torsion. **14b** : il détourne le regard de Hinano pour commencer à jouer ; à partir de cet instant, si les raccords à 180° sont bien ceux d'un champ / contrechamp, les personnages ne se regarderont pas pour autant : Hinano en **17** fixe K. jouant en **18** ; mais lorsque K. pivote vers Hinano, celle-ci détourne bien souvent le regard. La non-concordance des regards de Hinano et K. dans un découpage en champ-contrechamp ouvre la porte à l'entrée d'un tiers, l'image du jeu vidéo. Celui-ci constitue un véritable appel d'air, puisqu'il distribue de manière aléatoire des personnages dans un raccord fermé.

C'est seulement à partir de ce second moment que Hinano fait véritablement la connaissance de K. Mais l'incorporation du jeu vidéo dans un échange devenu triangulaire n'est pas sans effets. La fille demande d'abord son nom au garçon, lequel esquive en disant que celui-ci est trop long. Puisqu'ils ne se connaissent pas, Limosin ne donne pas plus d'indices au spectateur sur les personnages que ceux-ci en ont. En demandant à Hinano de l'appeler par une seule initiale, K. se présente délibérément comme une pure image, sans histoire personnelle, et partant, il refuse l'onomastique au spectateur ou à l'analyste. Par ailleurs, à Hinano qui lui demande sa profession, K. dira qu'il travaille "là-dedans", en jetant un regard vers l'écran de jeu vidéo. S'il s'agit effectivement de son travail, K. entretient bien sûr l'ambiguïté et amalgame le jeune homme qu'il est au justicier à l'image duquel il s'est construit. L'intimité pourrait ainsi leur être interdite par l'image de jeu vidéo qui s'intercale ici entre leurs deux regards.

À brûle-pourpoint, le garçon a donné à la jeune fille le nom de K. Le plan **24** suggère que le jeu vidéo, où s'inscrivent les lettres K.O sanctionnant la fin de la partie, lui a soufflé l'idée. Étrangement, une forme d'union semble naître par l'entremise de **24**, Hinano dévoilant son nom un sourire aux lèvres, comme si elle s'était attribuée le "O" de "KO". Un jeu vidéo leur aura ainsi permis de rompre la glace, de la même manière que K. invitera quelques secondes plus tard Hinano chez lui, pour lui montrer le programme qu'il a conçu. Loin de négativiser l'intrusion des nouvelles images dans les relations humaines, Limosin en fait l'abri idéal d'une romance contemporaine.



1a



1b



1c



2



3



4



8



10



11



12



13



14a



14b



15



17



18



19



22



24



25

A t e l i e r 1

Mélange d'images

Cette analyse peut être le point de départ d'un atelier de réflexion sur la présence, au cœur des plans en 35 millimètres, d'images de divers types donnant à *Tokyo Eyes* l'allure d'un patchwork esthétique : jeux vidéo, portraits-robots, dessins mangas, vidéogrammes tirés des vidéos de K. Si un tel mélange est pour Limosin une approche du Japon contemporain, il est aussi un parcours des modes par lesquels le monde en général devient image. Il en résulte d'étranges échanges entre réalité et fiction annulant volontiers leur frontière. Hinano reconnaît en K. le Bigleux dont elle n'a vu que le portrait-robot, avant de redessiner ce dernier en une hybridation de K. et du Bigleux conforme à la réalité (chap. 1). Ne subsiste qu'un vaste espace de visibilité où la réalité coïncide avec la représentation qu'on s'en fait, l'image qu'on en tire. Le film devient dès lors le seul réel possible, et sa distance d'avec la réalité qu'on connaît ordinairement est telle qu'une Japonaise peut trouver amusant que quelqu'un s'empare sans prévenir de son téléphone (chap. 6).

Atelier 2

Raccords de sentiments

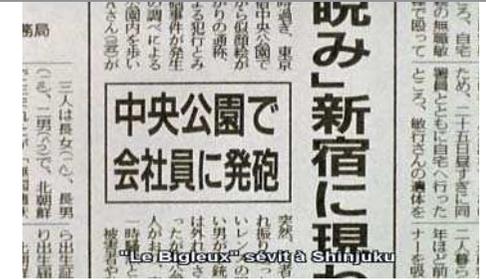
Que produit le montage ? C'est aussi à poser une telle question que conduit l'analyse menée ci-contre. Tenter d'y répondre appelle d'autres analyses à mener avec les élèves. On les orientera sur les séquences qui mixent raccords et *jump cuts*, en particulier la dernière promenade d'Hinano et K. (chap. 15). Alors que le motif « promenade » sert de fil conducteur, la promenade « réelle » est tronquée en une série d'épisodes courts. Mélant rupture et liaison, une « discontinuité » apparaît, qui culmine dans la juxtaposition faisant passer du jour à la nuit : le rire d'Hinano sert de raccord, alors qu'un *cut* franc provoque la nuit. Encore présents en voix *off*, les amants disparaissent alors, et la promenade se poursuit par des travellings avant sur les rues – montés *cut* – qui s'accélèrent sur la fin. Coupures et liens, fragmentations et accélérations donnent ici la première place à l'émotion, créant une déambulation à la durée indéfinie, conforme à la temporalité si particulière de l'amour.



1



2



3

“UN HAÏKU”

Chapitre 1 du DVD

Dans la première séquence, trois ou quatre plans suffisent pour lier chacun des crimes commis par le Bingleux aux échos qu'ils trouvent dans la presse. Répétés autant de fois qu'il y a de coups de feu, ces séries s'ordonnent à un double enjeu narratif. D'une part, suggérer un crime dont on saura par la suite qu'il n'est que simulé. D'autre part, étendre le geste du Bingleux au cercle médiatique qu'il cherche, peut-être, à mettre en cause, et où le fait divers est immédiatement imprimé, diffusé, amplifié.

Ces trois plans relatent le dernier crime commis pendant la première séquence, et déjà la violence réelle se dérobe, ne subsistant plus ici qu'en bande-son du plan 2 sous la forme d'un coup de feu qui secoue une branche de cerisier en fleur. Par ailleurs, les premières victimes faisaient toutes l'objet d'une caractérisation, même succincte : un homme était dérangé par K. dans un bain public, un autre pendant une partie de cartes, un autre une batte de baseball à la main, alors qu'il s'appêtait à frapper la balle. La victime n'est guère plus en 1. qu'un costume de *businessman*, un tkyoïte anonyme. Quant au Bingleux, il ne montre même plus son visage : seule sa main entre dans le champ pour tapoter un peu trop familièrement l'épaule de l'homme.

Pendant que les corps se soustraient, le meurtre subit ainsi une dernière phase de stylisation, où la cause (le coup de feu) disparaît presque entièrement derrière les effets. Peut-être le rapport de cause à effet s'est-il même totalement rompu : s'il n'est pas tout à fait possible en 2. de rapporter le mouvement des branches au coup de feu qui le précédait, 3. narre un événement différent de celui que nous avons cru voir : vêtu d'un tel costume, l'homme en 1. n'est sans doute pas “un employé du parc”. Cette erreur dans le récit des faits prépare le mensonge des journaux à propos du dernier crime du Bingleux dans le film, celui du jeune homme qui rompt avec son amie, puni pour sa brutalité mais non pas assassiné comme le relatera le journal.

Cette séquence opère ainsi une double transformation : celle d'un faux crime en fait divers ; celle du plan en surface d'écriture. La première conversion nécessite

le relais d'un procédé poétique, une méthode jetant un doute sur les faits relatés en 3. en même temps que sur la réalité même de ceux-ci : phase de virtualisation narrative, où le cas particulier de 1., passant par la généralisation poétique de 2., acquiert en 3. la capacité de représenter tous les crimes. La seconde conversion opère à partir de 1. une sorte de schématisation graphique. L'herbe du premier plan compose le fond d'un acte aux motivations floues : 2. ordonne cette nature en un réseau de branches fines, que les caractères du journal en 3. évoquent encore. Phase de virtualisation formelle, où l'évènement se présente presque immédiatement sur un mode graphique : c'est ainsi que Roland Barthes analysera la forme littéraire si particulière du haïku dans *L'Empire des Signes* (cf. Passages).

Réduit au frémissement léger d'une branche, l'acte du Bingleux est ainsi ramené aux dimensions d'un petit incident, perdu dans les nouvelles du jour. Déjà, l'argument du thriller cède le pas devant le charme du documentaire. La beauté de cet 1., 2., 3. tient à sa brièveté autant qu'à sa clarté : poème cinématographique inventant une chaîne d'images hétérogènes, totalement cohérent bien que diffus dans son sens même.

L'INVITATION

“Quand il est arrivé sur le plateau, toute l'équipe japonaise était au rendez-vous, il y avait des journalistes, c'était l'arène. J'étais dans mes petits souliers, je retardais l'instant de la rencontre, me demandant à quel animal j'allais être confronté (...) J'y vais, je bafouille une formule de politesse en japonais, on choisit ses fringues, il savait son texte par cœur. (...) Il est d'une précision et d'une gentillesse inouïes. Un acteur comme ça, ça te porte, il a été géant” (*Les Inrockuptibles*, 9 septembre 1998). Ainsi Jean-Pierre Limosin relate-t-il sa journée de tournage avec Takeshi Kitano. Ce sont moins les mots d'un camarade de travail que d'un admirateur. Nommons simplement invitation ce geste cinéophile consistant à convier un cinéaste au tournage de son propre film.

L'invitation est née avec la cinéphilie – cette période, à la fin des années 50 et au début des années 60, où les spectateurs devenus à leur tour cinéastes ont tenu à rendre hommage à ceux dont les films avaient marqué leur jeunesse. La même admiration présidait aux entretiens réalisés par les critiques des premières années des *Cahiers du cinéma*. Jean-Luc Godard a sans doute été celui qui pratiqua le plus souvent ce type d'hommage.

Lorsqu'il donne à Jean-Pierre Melville (image ci-dessus) un petit rôle dans son premier film *À Bout de Souffle* (1960), celui d'un écrivain à succès interviewé sur le toit d'un immeuble parisien, c'est d'ailleurs dans la droite lignée de ces entretiens abondamment menés par la revue jaune, certains de ses critiques figurant même parmi les journalistes du film.

Le rôle de metteur en scène offert par le même Godard à Fritz Lang dans *Le Mépris* (1963) est bien plus complexe. Le cinéaste allemand y conserve en effet son nom et sa réputation de demiurge perfectionniste : passionné de mythologie



grecque, il adapte *L'Odyssée* d'Homère et lutte avec son producteur, lequel, mécontent du résultat, voudrait forcer le cinéaste à retourner certaines scènes. Comme l'a noté Serge Daney, ce geste excède le simple hommage, puisque Godard, apparaissant par ailleurs lui-même dans le film en tant qu'assistant de Lang, profite “de cette possibilité, inscrite dans la nature même du cinéma, de citer à comparâitre, en chair et en os, les auteurs en question”, “afin de donner un corps à cette “politique”, d'en faire une histoire de filiation, de relais et de témoin” (“Après tout”, introduction à *La Politique des Auteurs*, *Les Entretiens* ; cf. Sélection bibliographique).

D'autre part, Godard insiste sur le double point de vue par lequel est narrée l'histoire du *Mépris*. “Il s'agit dans ce film de raconter l'histoire à la fois du point de vue de chaque personnage (et surtout de Paul et de Camille) et d'un point de vue extérieur à eux (et c'est ici que le personnage de Fritz Lang prend toute sa valeur)” (*Godard par Godard*, tome 1, page 246 ; cf. Sélection bibliographique). Cette extériorité dont parle le cinéaste est le lieu d'apparition de la conscience dans le film. Qu'un personnage soit tout à coup conscient de ne pas être au même niveau que les autres personnages indique peut-être l'origine de ce geste d'invitation : le célèbre regard-caméra lancé par la *Monika* (1953) frondeuse d'Ingmar Bergman, bravant la condamnation des spectateurs qui seraient choqués de la voir trahir mari et enfant en couchant avec un autre. Cet instant célèbre marque la première véritable inversion du rapport de force entre le spectateur et le personnage, et c'est ce retournement d'autorité que l'invitation perpétue.

A t e l i e r 3

À l'invitation de Philippe Garrel

Au cours d'un atelier, l'invitation analysée ici pourra être comparée à d'autres formes d'invitation pratiquées par d'autres cinéastes. Le nom de Philippe Garrel méritera d'être évoqué, *a fortiori* parce que sa filiation avec le cinéma de Jean-Luc Godard est évidente. Garrel a souvent invité dans ses films des cinéastes amis, moins admirés qu'aimés, frères en art ou compagnons d'infortune, à l'exception de Jean Eustache dans *Les Ministères de l'art* (1988), tenu pour un maître, à l'exception aussi de Xavier Beauvois (*Le Vent de la nuit*, 1998), dont la place est plutôt celle d'un disciple. Chez Garrel, Jacques Doillon (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1984), Jacques Kébadian (*Les Baisers de secours*, 1988) ou encore le metteur en scène de théâtre Jacques Lassalle (*Le Vent de la nuit*) donnent corps à une politique de la famille artistique, où chacun est une représentation possible du cinéaste. L'auteur-individu tend ainsi à s'effacer derrière un unique statut d'artiste, crucial pour Garrel.

Atelier 4

Le travelling est affaire...

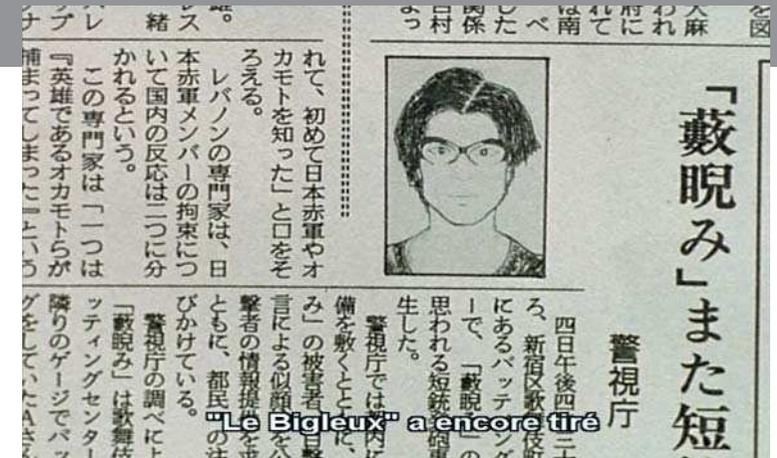
Un autre caractéristique de *Tokyo Eyes* est la profusion des travellings : on pourra en tirer un atelier d'analyses s'inscrivant par ailleurs dans le prolongement de « Mise en scène ». On attirera en particulier l'attention des élèves sur la façon dont ces travellings s'accordent, non pas tant aux personnages qu'à leurs états d'âme, pour les amplifier. Les travellings de Jean-Pierre Limosin sont moins affaire de morale que d'affects. Le tempo de leur avancée est connecté à l'intériorité des personnages, comme un sismographe retranscrit les mouvements telluriques. Courant après Hinano qui s'est rendu compte de son nouveau forfait dans la boîte de nuit, K. est précédé d'un travelling arrière qui accélère et le laisse en plan, figurant le sentiment de perte irrémédiable qu'il ressent (chap. 9). Hinano, pleine de la joie de pouvoir aimer K. avec l'accord de son frère, marche dans la rue comme sur un nuage, filmée en un travelling latéral qui semble flotter dans les airs (chap. 14).

TOURNER EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Tourner dans une langue inconnue est un des miracles permis par le cinéma. Cela ne va pas, bien sûr, sans quelque appréhension, Limosin ayant par exemple raconté comment ce brutal changement de pays lui avait donné des crises de vertige et d'urticaire. Cela n'a pourtant rien d'impossible, mais exige seulement des modifications du plan de travail : accroître surtout le temps de préparation.

Une fois traduit en japonais pour les acteurs et l'équipe, le script a fait l'objet d'une seconde transcription, phonétique, afin que le réalisateur puisse suivre la récitation du texte, même s'il ne le comprend pas directement. Cette méthode reproduit à peu près l'opération de sous-titrage des films, et disjoint le sens de la langue censée le véhiculer ; mais elle ne rompt pas pour autant la communication, laquelle se reporte alors sur d'autres types de langage. « La langue phonétique oblige à aller vers le geste, et ce, dans un pays où on n'a pas du tout les mêmes gestes », explique Limosin, se faisant l'écho de l'émerveillement de Roland Barthes, qui écrivait d'une situation analogue : « ce n'est pas la voix... qui communique..., c'est tout le corps... Fixer un rendez-vous prend sans doute une heure, mais pendant cette heure..., c'est tout le corps de l'autre qui a été connu, goûté, reçu et qui a déployé... son propre récit, son propre texte. » (*L'Empire des signes*). Loin d'être une infirmité, il se peut que, pour un cinéaste, l'ignorance de la langue dans laquelle il tourne se transforme en gain.

Secondé par une traductrice chargée de lui signaler des problèmes de jeu ou de ton que seul l'autochtone peut saisir, Limosin dit ne s'être fié qu'à la justesse des gestes. « Dans mon blouson, j'avais les dialogues écrits en onomatopées, un truc qu'utilisent tous les cinéastes : mes antisèches d'urgence. Je savais que je pouvais



réussir le film en m'intéressant aux gestes, pour supplanter le problème de la langue". La justesse étant surtout affaire d'intuition, une telle méthode n'était évidemment pas sans danger : c'est pourquoi un long travail de préparation fut nécessaire, afin que les acteurs acquièrent l'autonomie nécessaire, cependant que ce même temps était gagné sur le tournage. Des lectures du scénario, sur table, sont organisées pendant deux à trois semaines, ainsi qu'un réglage du comportement corporel de chacun, « pour que les gestes viennent d'eux mêmes et correspondent aux personnages. Du coup, je n'ai plus rien eu à faire sur le plateau. »

Enfin, pour mettre à profit cette autonomie de l'acteur, Limosin laissait tourner la caméra en début et fin de prise, un peu plus que prévu, afin que les acteurs oublient les bornes de la prise.

En 2005, un grand réalisateur japonais, Nobuhiro Suwa, fit le trajet inverse, pour tourner en France *Un couple parfait* avec Valeria Bruni-Tedeschi et Bruno Todeschini. Suwa, qui ne parle presque pas le français, confiait dans le dossier de presse : « Même

quand je tourne un film dans ma langue maternelle, j'ai l'impression d'écouter les dialogues des acteurs moins pour leur signification que pour leur musicalité ». Chez Suwa, même réduction du temps de tournage : onze jours ont suffi. À la différence de Limosin cependant, Suwa, aidé par son interprète Michiko Yoshitake, n'a pas choisi un chef opérateur japonais, mais la française Caroline Champetier qu'il considère comme la co-réalisatrice du film : « Ce film n'est pas le fait d'une seule personne, et c'est heureux. Je l'ai fait avec des acteurs et une équipe française et n'ai, de fait, eu aucune inquiétude. Ayant, pour y vivre, une bonne connaissance de la société française, ils apportent au film la justesse de leur regard. »



UNE ROMANCE NIPPONE

Le personnage le plus important de *Tokyo Eyes*, ce n'est ni Hinano, ni K., ni même le yakuza au rôle symbolique pourtant capital puisque, après avoir manqué de tuer K., il se débarrasse de l'arme dans une dalle de béton frais. Le personnage le plus important, c'est le frère de Hinano, Roy, le jeune lieutenant de police plein de sollicitude et de compréhension pour sa sœur. Cette importance ne tient pas à sa présence, très intermittente, ni à ses qualités : il n'est ni le plus émouvant (Hinano), ni le plus intrigant (le yakuza), encore moins le plus poétique (K.).

Roy est le moins attachant, mais pas le moins digne d'attirer le respect. Car c'est lui qui, renonçant à une forme de rigidité intellectuelle et à une conception de la vie « stricte » (selon le terme d'Hinano), finit par se laisser contaminer par l'épanouissement de sa sœur autant que par l'esprit libertaire qui souffle sur le film, au point d'en énoncer le parti pris idéologique : il faut faire passer les sentiments avant la morale (chap. 14). À l'image de ses contorsions de gymnastique, par lesquelles il tente de soumettre la rectitude de son corps (chap. 8), le frère plie sous les raisons du cœur.

Tokyo Eyes est un film sentimental, si l'on veut entendre dans cette formule un synonyme de romance, non de mélodrame. Là où le mélodrame exacerbe, mise sur l'hyperbole, cherche à tirer les larmes, la romance est toute de retenue et de légèreté : elle tisse son canevas sur des sentiments qui se devinent, mais en aucun cas n'assomment. Le mélodrame claironne en majeur ce que la romance murmure en mineur. Telle est bien la nature de l'histoire d'Hinano et K., d'autant plus inattendue que tout annonçait un genre violent, dur, où les sentiments passent généralement à la trappe ou se convertissent en obsessions malsaines et malfaisantes : film criminel, polar, thriller pourquoi pas. C'est bien ce que signifie la main ensanglantée de K. tendue vers le spectateur (chap. 15) : retour fugace d'un refoulé



totalemment évacué ensuite par les derniers plans. Cette main dit : voilà ce à quoi le film aurait dû aboutir, la violence crue du sang versé, si l'intelligence de K. et l'amour pur d'Hinano n'avaient pas fait dérailler la logique des genres, de même que le canon trafiqué du revolver dévie la trajectoire des balles.

Dès lors, à la moralité ou l'immoralité, au triomphe ou à l'anéantissement de toute morale, qui concluent bien souvent les films de genre, *Tokyo Eyes* oppose un parti pris d'amoralité. Comment, en effet, juger les agressions de K. ? Comme un fait divers, ainsi que le demande un carton (chap. 1) ? Comme les agressions nécessaires et vertueuses d'un Robin des Bois contemporain ? Si c'était le cas, Limosin ne se soucierait pas de montrer leur inanité, en confrontant K. à sa première victime, visiblement un pervers, pour constater combien il n'a pas changé (chap. 13). Meurtres symboliques, meurtres sans effusion,

comme peuvent l'être les meurtres d'un jeu vidéo, ceux de K. possèdent néanmoins une part de violence et de dangerosité (K. en fait les frais) qui empêche qu'on y adhère, sans pour autant qu'on les condamne. En faisant barrage à la morale, K. favorise une appréhension émotionnelle de ses actes pour laquelle Hinano est toute désignée. Celle-ci a beau essayer de critiquer K., en réalité elle tremble pour lui et, en tremblant, découvre qu'elle l'aime. Cela s'appelle bien une romance.

LA JEUNESSE ET SES COQUILLES

Paru dans *Le Monde*, cet article accompagnait une critique du film et un entretien avec le réalisateur. Philippe Pons n'est pas critique de cinéma : journaliste, il est correspondant du quotidien français au Japon, au sujet duquel il a publié plusieurs essais, dont *Peau de brocart, le corps tatoué au Japon* (Seuil).

“Le désenchantement d’une jeunesse flottante”, Philippe Pons, jeudi 10 septembre 1998. Tokyo, de notre correspondant.

“Dans le Japon de cette fin de siècle, une partie de la jeunesse éprouve un mal de vivre dans lequel se conjuguent l'idéalisme de l'adolescence et des pulsions maniaco-dépressives qui incitent certains à se refermer dans la coquille d'un univers virtuel par crainte de s'écorcher à la réalité.

K. et Hinano sont des figures de cette jeunesse flottante, indifférente aux valeurs de sérieux et d'application au travail des générations qui connurent les privations. (...)

K. et Hinano sont-ils des figures emblématiques de la jeunesse nipponne? Jusqu'à un certain point seulement. La “nouvelle espèce humaine” shinjinrui, expression par laquelle, depuis les années 80, les médias désignent les jeunes pour souligner la coupure avec les générations précédentes, contient comme tout label une part de vérité et une part de caricature. (...) Mais certains n'en éprouvent pas moins un sentiment d'étrangeté au monde (l'idéogramme qui orne un tee-shirt de K signifie “extérieur”), qui transparait entre autres dans leur musique.

Si K. et Hinano sont des jeunes Japonais parmi d'autres, vrais dans leur transparence même, ils ne représentent pas toute leur génération – beaucoup se dégagent de leur indifférence et découvrent, par exemple dans le bénévolat, une issue à un désenchantement nourri des quêtes déçues de l'adolescence, mais aussi du sentiment d'impasse planant sur un pays qui a rompu avec les beaux jours de la croissance.”



L'exercice auquel se livre Philippe Pons n'est pas évident. Les critères imposés par la commande de l'article ne sont pas esthétiques mais sociologiques : l'auteur doit avant tout évaluer la qualité des représentations du Japon et de son peuple telles que Limosin les a construites. Aussi Pons aborde-t-il le film depuis une position extérieure – à la fois celle du journaliste “généraliste” et celle du correspondant à l'étranger –, qui l'oblige à s'appuyer sur son sujet afin de l'enrichir de précisions supplémentaires, d'un contexte historique et social, mais aussi à y revenir fréquemment pour en mesurer la vraisemblance. Cet enjeu nécessite de transformer les personnages du film en spécimens d'une population réelle, à partir de quelques détails prélevés dans le film : tee-shirt de K., musique entendue au cours d'une séquence, etc.

Judicieuse, éclairante sur bien des points, nécessaire à une compréhension “japonaise” de *Tokyo Eyes*, cette lecture a évidemment ses limites. En se demandant jusqu'à quel point K. et Hinano peuvent être dits emblématiques de la jeunesse japonaise, Pons masque mal une gêne provenant tout simplement de l'inadéquation de personnages fictifs au réel. D'où certains raccourcis : travaillant tous deux, les deux héros ne sont pas étrangers “aux valeurs de sérieux et d'application au travail”, pas plus que le film ne dénote chez eux un quelconque “mal de vivre”. Il serait enfin difficile de qualifier d'indifférent un personnage qui s'arme devant les injustices sociales. Deux conséquences : le film est appauvri, mais aussi reformulé négativement à partir du présupposé d'une certaine pente néfaste prise par la jeunesse d'aujourd'hui.

DU RECUl DANS LA REPRISE

Où se situe l'ascendance de *Tokyo Eyes* ? Celle-ci est peut-être moins à chercher dans une réflexion sur l'image amorcée autrefois de manière plus complexe, plus théorique, plus froide par des cinéastes tels que Wim Wenders au début des années 90 (*Jusqu'au bout du monde*, 1991), que dans le grand cinéma réaliste de la rencontre amoureuse, vécue par la jeunesse, dans la rue, lieu commun des films de la Nouvelle Vague. On peut remonter aux *Amants de la nuit* (1948), film de Nicholas Ray qui a marqué les cinéastes de la nouvelle vague, où une jeune fille s'éprend d'un mauvais garçon et part avec lui sur les routes, jusqu'à une issue tragique. Mais l'origine de la rencontre filmée par Limosin, à mi chemin entre le charme de la première fois et la fatalité du crime qui rattrappe son héros, se situe sans doute davantage du côté d'*À Bout de Souffle* (1960, Jean-Luc Godard – images ci-dessus), et ce, bien que Limosin ait déclaré être parti au Japon sans le patronnage d'aucune référence cinématographique. Ayant débuté dans les années 80, Limosin est en effet marqué, au même titre que Leos Carax ou Olivier Assayas, par la quête d'un rapport avec la Nouvelle Vague. Plutôt que de relever des points communs évidents entre les deux films, il faut donc plutôt mesurer ce qui les sépare tout en les apparentant.

D'abord, question d'époque et de cinéaste, Limosin est moins attaché à la morale que ne le fut Godard. La morale, pour Limosin, n'est que l'affaire d'un costume, celui du Bigleux redressant les incivilités des hommes japonais. Sitôt la panoplie remise au placard, les poursuites sont abandonnées, la police cédant devant l'amour vrai de K. et Hinano : c'est la jeune femme qui est ici l'héroïne, et c'est son regard innocent qui est le principe moteur. En cela, Limosin inverse le partage des rôles du film de Godard. Patricia (Jean Seberg) demeure dans l'ombre du tueur de flics Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) dont



elle est amoureuse, avant de le dénoncer au dernier plan : elle consent alors à endosser face au spectateur le rôle d'une conscience morale, au moment où elle fait face à la mort qu'elle n'avait jusqu'ici pas voulu voir. *Tokyo Eyes* fait à l'inverse de la mort une variable virtuelle du cinéma : l'apparition finale de K., après qu'on l'a vu titubant et ensanglanté, pourrait être celle d'un fantôme, mais d'un fantôme que rien n'écarte du réel.

Diffère ensuite la gestion des genres cinématographiques auxquels on peut rattacher en partie *À Bout de souffle* et *Tokyo Eyes*. Le film noir n'offre pas tant à Godard des impératifs narratifs qu'une batterie de signes – gestes, costumes, citations, images, etc... – où une main, affranchie des codes des studios américains, peut puiser librement. Le thriller est à l'inverse une contrainte pour Limosin, qui paraît parfois embarrassé d'aborder les codes et les formes traditionnelles avec un souci de vraisemblance : c'est peut-être que l'amour est pour lui affaire d'amnésie, recommencement perpétuel d'une première fois (ce sera le sujet explicite de *Novo*). Mais là est sans aucun doute le charme du film, tant de cinéastes ayant, à la suite de Godard, multiplié citations et pastiches sur un mode lucide et cynique. Parodie à laquelle Limosin n'abandonne jamais *Tokyo Eyes*, toujours soucieux au contraire de tirer des effets positifs de la situation inédite d'une immersion française en terre japonaise aussi bien qu'à partir du spectre de la Nouvelle Vague : se laver l'œil, comme Michel Poiccard se passait le pouce sur les lèvres.



Roland Barthes
L'empire
des signes

POINTS



“L'EMPIRE DES SIGNES”, UN MANUEL

“Un an avant Faux-fuyants, j'étais allé étudier l'art vidéo au Japon. Et là, je suis tombé dans quelque chose qui m'a vraiment séduit à cause de la multiplication des signes. Il y avait une adhésion totale entre mon voyage et le livre de Barthes, L'Empire des signes.” Nul besoin de cet aveu fait aux *Inrockuptibles* pour remarquer l'influence considérable sur le film de Limosin de cet ouvrage, écrit par le sémiologue français à la fin des années 60 aux retours de plusieurs voyages au Japon, où il avait été invité par Maurice Pinguet, à l'époque directeur de l'Institut Français de Tokyo. Composé de vingt-six textes courts et d'images légendées par l'auteur, *L'Empire des Signes* est une littérature d'un type nouveau, dont l'enjeu n'est pas d'analyser la réalité du Japon mais de relever dans divers domaines un certain nombre de signes, pour former un système que Barthes voulait “entièrement dépris du nôtre”, radicalement étranger à la culture et à la pensée occidentales. Le livre né de ce programme demeure d'une force et d'une séduction inouïes pour le lecteur occidental.

Début de *L'Empire des Signes* : “Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (...). Je puis aussi (...) prélever quelque part dans le monde un certain nombre de traits, et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon.” Voilà où réside la singularité du projet de Barthes. Œuvre de fiction, *L'Empire des Signes* présente néanmoins toutes les apparences du réel. Cependant elle ne vise pas un projet analytique, mais poétique : l'éloge ne porte pas sur le Japon proprement dit, mais sur le système qui a fasciné Barthes et l'a mis en situation d'écrire en cartographiant un décor soustrait à la raison occidentale. “L'Orient m'est indifférent”, écrit-il encore dès la première page, pour indiquer que son projet voudrait n'avoir aucune commune mesure avec toute la tradition française de l'orientalisme. Bien que puissent parfois poindre quelques mises en causes de l'Occident, Barthes cherche moins à affronter



celui-ci qu'à s'en libérer par la “protection délicieuse” qu'offre “la masse bruisante d'une langue inconnue”, et à écrire dans le suspens des repères natals et des impératifs de communication.

Les rapports que le film de Limosin entretient avec le livre de Barthes sont multiples, tant dans le projet global qu'en ses plus infimes détails. Si le cinéaste a pu tourner à Tokyo sans refonte majeure de son scénario français, c'est peut-être que la fiction cherchait déjà moins à se nourrir d'archétypes narratifs que d'images, graphismes, poèmes, gestes, postures, lieux, etc. L'influence de Barthes sur Limosin est telle qu'à de nombreuses reprises *L'Empire des Signes* paraît presque commenter le film. Limosin s'est peut-être infiniment éloigné des stéréotypes traditionnels sur le Japon, il colle néanmoins au livre de Barthes comme à un manuel, depuis les repérages jusqu'au montage final. Si certains raccords évoquent un *haïku* (cf. 1, 2, 3), le film tout entier s'organise autour de la gare de Shimo Kitazawa, à partir de laquelle se distribuent les lignes de chemin de fer menant au salon de coiffure de Hinano, à l'appartement de Roy, et qui traversent le quartier où vit K. Le charme de certaines séquences de *Tokyo Eyes* est identique à celui que décrit Barthes : “Cette ville ne peut être connue que par une activité de type ethnographique : il faut s'y orienter non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile”.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection vidéo

De Jean-Pierre Limosin :

– *Tokyo Eyes*, TF1 Vidéo. En bonus, voir le documentaire de Jean-Pierre Limosin sur Tokyo pour la série *Voyages, Voyages*, où Takeshi Kitano apparaît également dans son atelier-appartement du quartier de Shibuya.

– *Takeshi Kitano, l'imprévisible*. MK2 éditions. Accompagné d'un livret en partie consacré au documentaire et rédigé par Bertrand Loutte, composé d'un entretien avec Jean-Pierre Limosin, d'une critique et d'une biographie de Takeshi Kitano.

– *Novo*. MGM Home Entertainment. Voir, en bonus, quatre petits documentaire tournés par Limosin au Japon sur l'érotisme, notamment en compagnie du célèbre photographe Nobuyoshi Araki.

Autres films

– *Blood & Bones* (Yoichi Sai). TF1 Vidéo

– *Furyo* (Nagisa Oshima). TF1 Vidéo

– *Violent Cop / Kids Return* (Takeshi Kitano). Studio Canal

– *Sonatine / Jugatsu* (Takeshi Kitano). Studio Canal

– *Zatoichi* (Takeshi Kitano). TF1 Vidéo

– *À Bout de souffle* (Jean-Luc Godard). Opening

– *Le Mépris* (Jean-Luc Godard) Opening

– *Un Couple parfait* (Nobuhiro Suwa). CTV.

Sélection bibliographique

Ouvrages

Roland Barthes, *L'Empire des Signes*. En poche, Éditions du Seuil, collection Points, Essais. Également disponible dans le volume 3 des *Œuvres Complètes* (Éditions du Seuil), édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Lire, dans ce même volume, l'entretien donné à la revue japonaise *Umi*, 1, (n°1, Tokyo, juin 1969), ainsi qu'à Raymond Bellour sur *S/Z* et *L'empire des signes* pour la revue *Les Lettres françaises*, 20 mai 1970.

De Takeshi Kitano

– *Asakusa Kid* (Denoël).

Articles de périodiques

Sur *Tokyo Eyes*

La réception critique de *Tokyo Eyes* fut dans l'ensemble élogieuse, notamment dans la presse spécialisée, à l'exception de *Positif*. On se reportera tout particulièrement au long entretien paru à la sortie du film dans *Les Inrockuptibles*.

– “Retour & détour”. Entretien avec Jean-Pierre Limosin, mené et introduit par Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles*, 9 septembre 1998.

– “Gosses de Tokyo”. Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 9 septembre 1998.

– “Tokyo réenchanté”. Erwan Higuinen, *Cahiers du cinéma* n°527, septembre 1998.

– “Enquête amoureuse aux portes du XXI^e siècle”. Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 10 septembre 1998.

– “Il existe une vérité du regard et du geste”. Entretien avec Jean-Pierre Limosin mené par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 10 septembre 1998.

– “Le désenchantement d'une jeunesse flottante”. Philippe Pons, *Le Monde*, 10 septembre 1998.

– “Tokyo Eyes nous trompe l'œil”. Gérard Lefort, *Libération*, 9 septembre 1998.

– “Tourner au Japon est une décision politique”, entretien avec Jean-Pierre Limosin mené par Gérard Lefort et Didier Péron, *Libération*, 9 septembre 1998.

– “Tokyo Eyes”. Claire Vassé, *Positif* n°449/450, juillet/août 1998.

Sur les autres films de Jean-Pierre Limosin

– “La sexualité ne peut être qu'amnésique”, entretien avec Jean-Pierre Limosin à l'occasion de la sortie en salles de *Novo*, mené par Jean-Marc Lalanne, *Cahiers du cinéma* n°574, décembre 2002.

– “Après tout”, Serge Daney, introduction à *La Politique des Auteurs, Les Entretiens* (1972, Champ Libre ; réédité dans *La Petite Bibliothèque des*

Cahiers du cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, 2001).

Sur Godard, et notamment *À Bout de Souffle* et *Le Mépris* :

– *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, *Cahiers du cinéma*, 1998)

Sur Takeshi Kitano :

– “Les fleurs de Kitano”, Pierre Alferi, in *Des Enfants et des monstres*, P.O.L., janvier 2004.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Antoine Thirion est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Fabien Bouilly est Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Paris 10-Nanterre. Il a collaboré à plusieurs revues (*Vertigo*, *CinémAction*, *La Licorne*, *Senses of cinema*, *Rouge*, etc.) et ouvrages, en particulier *La Vie nouvelle, nouvelle vision* (Léo Scheer) et *Histoire(s) de films français* (Bordas).

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**
CNC

**Culture
Communication**
Ministère